

# **Juan Antonio de Zamacola: su vida, obra y concepción estético musical**

**Virginia Diaz Gorriti**

Leioa, 2015  
([virginia.diaz@ehu.eus](mailto:virginia.diaz@ehu.eus))

eman ta zabal zaztu



Universidad Euskal Herriko  
del País Vasco Unibertsitatea

ARGITALPEN  
ZERBITZUA  
SERVICIO EDITORIAL

Este trabajo corresponde a una tesis doctoral, aprobada por la Universidad de Deusto, en el año 2000.

© Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco (UPV/EHU)  
- *Euskal Herriko Unibertsitateko (UPV/EHU) Argitalpen Zerbitzua*  
- University of the Basque Country - UPV/EHU Press  
- **ISBN: 978-84-9082-234-0**

## Introducción

<i>1. Causa</i> .....	9
1.1. <i>Inclinación personal</i> .....	
<i>2. Primeras Pesquisas</i> .....	
2.1. <i>Labores de búsqueda biográfica</i> .....	
2.1.1. <i>Museo y Archivo Histórico de Durango</i> .....	
2.1.2. <i>Diocesano de Derio Archivo</i> .....	
2.1.3. <i>Casa de Juntas de Gernika</i> .....	
2.1.4. <i>Archivo Real Chancillería Valladolid</i> .....	
2.1.6. <i>Archivo Histórico Nacional</i> .....	
2.1.7. <i>Archivo Histórico de Protocolos</i> .....	
2.1.8. <i>Archivo de Villa</i> .....	
2.1.9. <i>Archivo del Obispado</i> .....	
2.1.10. <i>Archivo de Palacio Real</i> .....	
2.1.11. <i>Archivo de Auch</i> .....	
2.1.12. <i>Sociedad de Autores</i> .....	
2.2. <i>Labores de búsqueda de su obra, prosografía y artículos periodísticos y bibliografía secundaria sobre nuestro autor</i> .....	
2.2.1 <i>Material recopilado</i> .....	
2.2.2. <i>Labores de compilación</i> .....	
2.2.3 <i>Análisis de las fuentes</i> .....	
2.2.4. <i>Fondos consultados</i> .....	
2.2.4.a. <i>Biblioteca Nacional</i> .....	
2.2.4.b. <i>Hemeroteca de la Biblioteca Nacional</i> .....	
2.2.4.c. <i>Biblioteca de Bidebarrieta</i> .....	
2.2.4.d. <i>Biblioteca de Sáncho el Sabio</i> .....	
2.2.4.e. <i>Biblioteca de la Diputación</i> .....	
2.2.4.f. <i>Library of the Congress</i> .....	
2.2.4.g. <i>British Library</i> .....	
<i>3. Metodología</i> .....	
3.1. <i>Transmisión textual</i> .....	
3.2. <i>Análisis diacrónico de las fuentes</i> .....	
3.2.1. <i>Artículos del XIX y principios del XX</i> .....	
3.2.2. <i>Artículos de la segunda mitad del XX</i> .....	

## Parte I - La vida de Zamacola

### Capítulo I -

<i>Biografía</i> .....	19
------------------------	----

1.1. <i>Contingencias biográficas</i> .....	
1.1.1. <i>Relatividad en los datos</i> .....	
1.1.2. <i>Transcripción de la partida literal de nacimiento</i> .....	
1.1.3. <i>Orígenes y ubicación de la casa solariega de los Zamacola</i> .....	
1.1.4. <i>Arbitrariedad en la elección de los apellidos entre los miembros de la familia Zamacola</i> .....	
1.2. <i>Etapas de su vida</i> .....	

1.2.1. Infancia.....	
1.2.1.a. Educación.....	
1.2.2. Juventud.....	
1.2.2.a. Primeros estudios musicales.....	
1.2.2.b. Primeras apariciones en público como intérprete.....	
1.2.3. Temprana madurez. Etapa Madrileña.....	
1.2.3.a. Escribanía de provincias.....	
1.2.3.b. Aparición en los círculos de tertulias.....	
1.2.3.c. Regreso a Dima. Fallecimiento de sus padres.....	
1.2.4. Plena madurez.....	
1.2.4.a. Matrimonio.....	
1.2.4.b. Regidor del Señorío de Vizcaya. Gestión político-administrativa.....	
1.2.4.c. Primeras acusaciones de traición.....	
1.3. Zamacola como autor.....	
1.3.1. Regreso a Madrid.....	
1.3.2. Primeras incursiones en la literatura.....	
1.3.3. Avatares con la justicia española.....	
1.4. Exilio a Francia.....	
1.4.1. Primera escala: Montpellier.....	
1.4.2. Asentamiento en Auch.....	
1.4.3. Falso fallecimiento de Zamacola en dicha localidad.....	
1.5. Verificación de su retorno a España.....	
1.5.1. Datos que certifican su vuelta a Madrid.....	
1.5.2. Publicación de su obra <i>Perfecciones analíticas de la lengua bascongada</i> (1822).....	
1.5.3. Reaparición en el diario <i>La Gaceta de Madrid</i> .....	
1.5.4. Retiro y alejamiento de la esfera pública.....	

## Parte II - La obra literaria de Zamacola

<i>Capítulo 2 - Contexto so-ociohistórico de la obra zamacoliiana</i> .....	69
2.1. La seudonímia en Zamacola.....	
2.1.1. Circunstancias que le inducen a su utilización.....	
2.1.2. Naturaleza del seudónimo zamacoliiano.....	
2.1.3. Motivación última de Zamacola por ocultar su personalidad.....	
2.1.4. Posible casuística de su seudonímia.....	
2.1.4.a. Prevención de persecuciones.....	
2.1.4.b. Modestia.....	
2.1.4.c. Desdoblamiento de identidad.....	
2.1.4.d. Producción furtiva.....	
2.1.4.e. Pendencia literaria.....	
2.1.4.f. Capricho individual.....	
2.1.4.g. Promoción de ventas.....	
2.1.5. Seudónimos utilizados por Zamacola.....	
2.1.5.a Seudónimos literarios.....	
2.1.5.b. Anagramas.....	
2.1.5.c. Críptónimos.....	
2.1.6. Escritos rubricados bajo seudonímia.....	
2.2. Estilos literarios en Zamacola. Tinte costumbrista de sus escritos <i>Libro de Moda en la Feria</i> y <i>Elementos de la ciencia contradanzaria</i> .....	
2.2.1. Zamacola como temprano autor costumbrista.....	

2.2.2	Costumbrismo crítico-conservador.....	
2.2.3	Sátira social.....	
2.3.	El espíritu de la Ilustración.....	
2.3.1.	La omnipresencia de la ciencia.....	
2.3.2.	La enciclopedia.....	
2.3.3.	El método geométrico.....	
2.3.4.	Nuevas corrientes literarias.....	
2.3.5	La falsa erudición: Los eruditos a la violeta.....	
2.3.6.	Nuevas reformas en la estética musical.....	
2.4.	Contextualización so-ociológica de la obra zamacoliana.....	
2.4.1.	Estado de la España dieciochesca.....	
2.4.1.a.	Queja ante el caos urbanístico como reflejo del desajuste social.....	
2.4.2.	Zamacola y la sociedad del siglo XVIII.....	
2.4.2.a.	Su concepción del individuo.....	
2.4.2.b.	Don Preciso, un exégeta social.....	
2.4.2.c.	Sus etopeyas como testimonio de un estragado fin de siglo.....	
2.4.3.	Valoraciones halladas en Zamacola sobre el ocio de la ilustración.....	
2.4.3.a.	Las clases ociosas.....	
2.4.3.b.	La falsa apariencia: “los ricos pobres”: el currutaco milflores, intruso o pegadizo.....	
2.4.3.c.	Nuevas prácticas de ocio: las tertulias como fenómeno socio-cultural.....	
2.4.3.d.	El baile de salón.....	
2.4.3.e.	El cicisbeo como moderno hábito de un decadente siglo XVIII.....	
2.4.3.f.	El majismo como aparato social antagónico al currutaco.....	

*Capítulo 3 - Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, escrito por un filósofo currutaco Y aumentado nuevamente por un señorito pirracas.....* 117

3.	Antecedentes.....	
3.1.	Contenido.....	
3.2.	Problemática en la atribución de autoría de este libro.....	
3.2.1.	Fray Juan Fernández de Rojas.....	
3.2.2.	Juan Antonio de Zamacola.....	
3.3.	Especulaciones sobre las fechas de impresión de las diferentes ediciones...	
3.3.1.	Primera edición, anterior a septiembre de 1795.....	
3.3.2.	Segunda edición, posterior a septiembre de 1795.....	
3.3.3.	Tercera edición, anterior a abril de 1796.....	
3.3.4.	Cuarta edición, alrededor de mayo de 1796.....	
3.4.	Crítica implícita en la obra.....	
3.4.1.	Al espíritu de la Ilustración.....	
3.4.2.	A la sociedad: el burgués como paradigma del ente currutaco.....	
3.4.3.	A la filosofía.....	

*Capítulo 4 - Elementos de la ciencia Contradanzaria.....* 141

4.1.	Contenido de la obra.....	
4.1.1.	Coordenadas sociopolíticas.....	
4.1.2.	Crítica al método geométrico.....	
4.1.3.	Crítica a la Ilustración.....	
4.2.	Análisis etimológico de los vocablos, currutaco, pirracas y madamitas del nuevo cuño.....	

4.2.1 Otras fuentes: <i>Diccionario Crítico etimológico</i> de Corominas.....	
4.3 Omnipresencia del ente currutaco en el amplio panorama peninsular.....	
4.4 El tratamiento de la música en la obra.....	
4.4.1. El baile de las contradanzas.....	
4.4.1.a. Origen etimológico y difusión de la <i>contradanza</i> .....	
4.5. Examen de la dimensión lúdica del ocio dieciochesco: teatro y toros.....	
4.6. El papel de la mujer en la sociedad y su educación.....	

### Parte III - La obra musical de Zamacola

#### Capítulo 5 - Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. Tomos I y II..... 168

5.0. Manejo de fuentes.....	
5.1. Problemas con la censura.....	
5.2. Generación de la obra.....	
5.3. Diferentes clases de componentes copleros de su <i>Colección</i> .....	
5.3.1. Esbozo histórico del origen de esta clase de copla.....	
5.3.2. Morfología de las seguidillas.....	
5.3.2.a. Clases.....	
5.3.2.b. Primeras seguidillas.....	
5.3.2.c. El tempo de la seguidilla.....	
5.3.2.d. La nueva tonalidad.....	
5.3.2.e. Su difusión por el territorio nacional.....	
5.3.3. La tirana.....	
5.3.4. El polo.....	
5.4. Clasificación de los elementos copleros que integran la obra.....	
5.4.1. Coplas de seguidillas serias con estribillo.....	
5.4.2. Coplas de seguidillas jocosas con estribillo.....	
5.4.3. Coplas de seguidillas serias y amorosas sin estribillo.....	
5.4.4. Coplas jocosas de seguidillas sin estribillo.....	
5.4.5. Coplas serias, tristes y amorosas de tiranas y polos.....	
5.4.6. Coplas jocosas de tiranas y polos.....	
5.4.7. Coplas que concluyen en juegos de palabras y refranes castellanos.....	

#### Capítulo 6 - La Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser tocadas a la guitarra como un primer corpus del folklore español..... 194

6.1. La sinonimia hallada en Zamacola entre <i>música popular</i> y <i>música nacional</i> y lo que hoy se entiende por <i>folklore</i> .....	
6.1.1. Definición de <i>folklore</i> .....	
6.1.2. Foránea intromisión lingüística para la conceptualización de lo concebido como <i>música nacional</i> o <i>música popular</i> .....	
6.2. Zamacola, primigenio compilador de cantares musicales.....	
6.2.1. Ostracismo del patrimonio musical español.....	
6.3. Diferentes enfoques para el estudio de la <i>música popular</i> o folklore hallados en su <i>Colección</i> .....	
6.3.1. Antropológico.....	
6.3.2. Socio-cultural.....	
6.3.3. Etnomusicológico.....	
6.4. Apología de la <i>música popular</i> .....	

6.5. La <i>música popular</i> como propiciatoria del gran encuentro con la otredad: los bailes populares.....	
6.5.1. Naturaleza del baile popular: individual y colectivo.....	
6.6. La <i>música popular</i> y el teatro.....	
6.6.1. La tonadilla escénica. Ósmosis entre la lírica y la <i>música popular</i> española.....	
6.7. La representación musical nacional: las pequeñas coplas.....	

*Capítulo 7 - Articulación de un primer abordaje intelectual sobre el valor de la música popular.....207.*

7.1 Introducción.....	
7.2. Naturaleza de la <i>música popular</i> .....	
7.3. Interpretación sociológica del discurso musical.....	
7.4. Denuncia ante la carencia de una propedéutica de la <i>música popular</i> .....	
7.5. Los determinismo del discurso musical.....	
7.5.1. El determinismo espaciotemporal del evento musical.....	
7.5.2. Determinismo social. Asociacionismo tradicional de <i>música popular</i> = clase oprimida.....	
7.6. Categorías inherentes a la <i>música popular</i> .....	
7.6.1 La innovación.....	
7.6.2. La diversión.....	
7.6.3. La fisicalidad.....	
7.6.4. La policromía.....	
7.6.5. El lirismo.....	

*Capítulo 8 - Morfología de la música popular española.....222*

8.1. Relación de la formalidad musical con la poética.....	
8.1.1. Estado de la lírica española en el XVIII. Repercusiones en el ámbito popular de la música.....	
8.1.2. Sometimiento de la estructura musical a la estructura textual.....	
8.2. Polaridad formal: <i>música seria</i> grandes fórmulas estructurales vs <i>música popular</i> pequeños formatos.....	
8.3. La ideación de una superestructura apreciativa basada en el gusto por las pequeñas formas de la <i>música popular</i> como demoledora de la división de clases.....	
8.4. Búsqueda de una Axiología común.....	
8.4.1. Búsqueda de criterios evaluativos de las formas de la <i>música popular</i> .....	
8.4.1.a. Parangón con otros teóricos del momento.....	
8.5. Funciones sociales de formas de la <i>música popular</i> .....	
8.5.1. Fomento de identidad.....	
8.5.2. Conciliadora de las dimensiones privada y pública del oyente.....	
8.5.3. Conformadora de la conciencia histórica.....	
8.5.4. Promotora de la sensación de su posesión.....	
8.6. La interrelación sociológica de las formas musicales.....	
8.7. Individualidad formal de la <i>música nacional</i> .....	

**PARTE IV - Concepción estético musical de Zamacola**

*Capítulo 9 - Análisis del fenómeno musical.....249*

9.1. Recorrido histórico.....	
-------------------------------	--

9.1.1. Platón. Relación música y moralidad.....	
9.1.2. Aristóteles.....	
9.1.3. Boecio.....	
9.1.4. Casiodoro.....	
9.1.5. San Agustín.....	
9.2.1. Influjo enciclopedista francés.....	
9.2.2. Corriente alemana.....	
9.2.2.a. Herder.....	
9.2.3. Transmisión de ideas de nuestros autores nacionales.....	
9.2.3.a. Teoría estético-musical de Eximeno.....	
9.2.3.b. Inclusión del pensamiento de Feijoo.....	
9.3. Estado de la música española en el siglo XVIII.....	
9.3.1. La estética musical dieciochesca.....	
9.3.2. Prevalencia en el gusto del modelo vocal: Invasión del género operístico frente al Teatro Español.....	
9.3.2.a. Asentamiento definitivo del gusto por la ópera.....	
9.3.2.b. Diseminación de repertorios operísticos.....	
9.3.2.c. Eclecticismo estilístico.....	
9.3.3. Premisa cientifista de la música.....	
9.3.4. Rigores de la sofisticación musical.....	
9.3.5. Presentación en el <i>Diario de Madrid</i> de sus presupuestos estéticos.....	
9.4. Nacimiento de un nuevo modelo musical, la <i>música absoluta</i> .....	
9.4.1. Un nuevo fenómeno sonoro.....	
9.4.2. La música puramente instrumental en España.....	
9.4.3. Amplia difusión del evento musical <i>absoluto</i> a través de su comercialización.....	
9.4.4. Dilatación del barroco. Nuevos repertorios. Nacimiento de nuevas técnicas reprográficas.....	
9.4.5. La «música moderna».....	

*Capítulo 10. Valoraciones estéticas de Zamacola*.....281

10.1. Contienda entre los dos paradigmas musicales.....	
10.2. Defensa del modelo vocal desde la estética del sentimiento.....	
10.3. Anatomía de sus categorías estéticas.....	
10.3.1. Lo sublime y lo sentimental.....	
10.3.2. El lenguaje sobre el lenguaje.....	
10.3.3. La lógica en la música: Herder como modelo de exégesis musical.....	
10.4. Evaluación del bifronte estadio musical.....	
10.4.1. Ancestros de esta inveterada rivalidad. La prima e seconda prattica y la Querelle des anciens et des modernes.....	
10.4.2. La buena música.....	
10.5. Carácter representacional de la música.....	

**Conclusiones** ..... 292

1. Zamacola como figura pionera del incipiente periodismo español.....	
2. Zamacola como analista y descriptor de la dimensión de ocio dieciocheco.....	
3. Como perfilador de un nuevo estilo literario: el costumbrismo.....	
4. Aportaciones al campo de la historiografía vasca.....	
5. Compilador del acervo musical.....	
6. Música popular como epítome de música bella.....	



7. Visión etico-teleológica de la música.....	
8. Nacimiento de un nuevo paradigma: la «música nacional».....	
9. Polarización de los mundos musicales.....	
10. La música como elemento inherente a la dimensión lúdica y autotélica del ocio.....	
11. Oposición a la emergente idea de <i>genio</i> romántico.....	
12. Visión etico-teleológica de la música.....	
13. Rechazo de la floreciente música absoluta.....	

**Bibliografía**

Bibliografía de Zamacola.....	301
Bibliografía sobre Zamacola.....	
Bibliografía general.....	

# **Promoción de la idea de Juan Antonio de Zamacola como Sujeto y Objeto de esta tesis doctoral.**

## **1. Causa**

La causa eficiente que motivó nuestra inclinación a la elección de Juan Antonio de Zamacola como sujeto-objeto de esta tesis se debe a la deleznable naturaleza de un error. El autor Martín Moreno en su *Historia de la Música Española. Siglo XVIII*, afirma veleidosamente que este autor, Zamacola fue natural de Durango. Ante tal filón, pues el autor siempre ha permanecido olvidado y casi menospreciado, la idea de realizar un acercamiento sobre este polígrafo se nos aparecida como sugerentemente atractiva para una estudiante duranguesa en la búsqueda de un ámbito donde investigar.

Se partía de la creencia que dado su origen, el seguimiento tanto biográfico como bibliográfico podrían resultar abordable a la par que accesible, pero como se podrá observar a lo largo de esta exposición, el rastreo biográfico se ha visto imposibilitado por las numerosas conflagraciones, saqueos, etc., que los archivos y fondos depositarios de los diferentes eventos y acontecimientos vitales (nacimiento, matrimonio, defunción, y demás eventos) han sido objeto.

## **1.2. Inclinación personal**

Trabajar sobre la vida y obra de alguien con quien se comparte origen aunque la distancia temporal resulte lejana, resulta, gratamente apetecible. El patrimonio durangués se vería esclarecido y ampliado con la rehabilitación de una figura como la de Zamacola.

Este autor, desde nuestra primera toma de contacto, resultó fascinante. Diferentes aspectos biográficos y las dispares interpretaciones que de ellos han realizado las diferentes personalidades que se han acercado a su persona, llenan de contradicción la escasa bibliografía secundaria. Así nos encontramos con ditirámicas y panegíricas exaltaciones de su persona y obra, opuestas en tono y enfoque a aquellas cruentas y maléficas exposiciones donde nuestro autor adolece de un avivado espíritu arribista.

Esta constante bipolaridad personal en la exégesis de lo que pudieron ser sus actuaciones personales nos inclinaron a un acercamiento más exhaustivo, descubriendo así una vida y espíritu lleno de contradicciones que avivaron nuestros deseos de realizar una exposición rigurosa y completa de lo que fueron sus competencias y actuaciones en el diferentes aspectos del panorama nacional; en lo *so-ocial*, político, cultural, musical, etc.

Además nos resultaba casi imperioso el recate de su persona del monopolio documental que padece este autor frente a su hermano Simón Bernardo, Diputado general de Vizcaya, con quien en innumerables ocasiones comparte indiscriminadamente datos biográficos y acontecimientos personales.

Tachado de afrancesado, quien desde un primer momento se nos presenta como un claro defensor de lo nacional, en todos los aspectos de la cultura frente al intrusismo bárbaro

de las modas francesas, necesitaba verse libre de esta onerosa lacra por lo que un estudio que vertiera cierta luz sobre su ligazón o no al régimen bonapartista resultaba cuasi perentorio.

## **2. Primeras Pesquisas**

### **2.1. Labores de búsqueda biográfica**

Para conocer las posibles fuentes fidedignas de los datos oficiales de nacimiento y defunción se acudió a los diferentes archivos tanto del territorio vasco como del panorama nacional, siendo poco fructífera en numerosas ocasiones la conquista del dato oportuno. Hemos de destacar que este autor se nos ha presentado desde un principio como escurridizo y difícil de seguir la pista ya que son pocas las fuentes que sobre él perviven en el tiempo. Muchos de los datos provienen del tono autobiográfico que poseen sus obras, más que de fuentes o documentos indirectos. En *Historia de las Naciones Bascas* se pueden encontrar prolijas informaciones sobre la familia Zamacola, su origen, posición, residencia, etc., la estrecha relación con su hermano el diputado general de Bizkaia Simón Bernardo, su camino al destierro, alusiones a su exilio en Auch (Francia) y una amplia gama de referencias personales que ayudan a ubicar al autor en las diferentes épocas de su vida.

#### **2.1.1. Museo y Archivo Histórico de Durango**

El primer fondo consultado, pues supuestamente se trataba de un autor durangués, fue el *Museo y Archivo Histórico de Durango*. En él no se halló dato o documento alguno que hiciera referencia a su nacimiento o realización de cargos o competencias en dicha localidad.

#### **2.1.2. Diocesano de Derio Archivo**

Ante la infructuosa indagación en el citado archivo se nos orientó hacia la búsqueda de información en este Archivo Diocesano, donde son recogidos todos los datos que tienen que ver con lo relacionado con los eventos donde ejerce jurisdicción espiritual la Iglesia (bautismos, matrimonios, defunciones, etc.). Tampoco en este lugar se obtuvo datos pertenecientes al autor.

Estando allí el azar provocó que nos topáramos con un regular del museo quien nos confirmó que previamente él mismo había realizado labores de seguimiento sobre la figura del hijo de nuestro autor, Antonio de Iza y Zamacola, y los datos y fuentes lo ubicaban en la localidad vizcaína de Dima (antiguo partido judicial de Durango). La mayoría de los documentos de esta población perecieron bajo las llamas de un incendio a mediados del, siglo XIX, que arrasó con todas las partidas de nacimiento y defunción, los fondos que pudieron salvarse fueron a para al depósito de las Casa de Juntas de Gernika.

### 2.1.3. Casa de Juntas de Gernika

Si los fondos supervivientes a las llamas del incendio del XIX, fueron llevados a Gernika para su compilación mejor custodia y resguardo, de nuevo sufrieron una conflagración tras el bombardeo de esta localidad. Lo que para el investigador resulta la quema de las fuentes primarias, ante un segundo incendio nuestras posibilidades de toparnos con nuestro autor parecían ya imposibles.

Solicitamos al archivo histórico del Juntetxe (Casa de Juntas) de Bizkaia una genealogía que portara el apellido Zamacola. Apareció una certificación a nombre de:

1.246. IBARRA, ISUNDEGUI, BASTERRA, ECHEVARRIA, ZAMACOLA  
José de.-n. Dima.  
R. Bilbao.  
SOLARES: Ibarra, en Abadiano.  
Isundegui, en Yurreta.  
Basterra. en Yurre.  
Echevarria, en Ibarruri.  
Zamacola, en Dima.  
Urquizabaso, en Abadiano.  
Ziarruista, en Albiz  
SELLO MAYOR: Bilbao, 26-6-1773.  
Reg. 92. Gen. 1.227.

donde ya ubicaban al apellido Zamacola en la localidad de Dima.

### 2.1.4. Archivo Real Chancillería Valladolid

Durante el siglo XVIII todavía era práctica común para aquellos individuos que se trasladaban a la capital del reino la petición del certificado de «pureza de sangre» o «vizcainía»

Como cada vez resultaba más inaccesible la posibilidad de toparnos con alguna fuente primaria sobre nuestro autor, solicitamos a la Chancillería de Valladolid la búsqueda de dicha documentación. Como era lo habitual, nada sobre él poseían.

2.1.2 2.1.5. IRARGI, Centro de Patrimonio Documental de Euskadi B-@dator

En el fondo documental de B-@dator por primera vez nos topamos con una reseña dedicada a nuestro autor.

1780/00/00 –1782/00/00  
MADRID. JUAN ANTONIO DE ZAMACOLA, NATURAL DE LA ANTEIGLESIA DE DIMA, RESIDENTE EN MADRID, PARA ESCRIBANO Y NOTARIO DE LOS REINOS.

Esta hace referencia a un documento alojado en el Archivo Histórico Nacional, en la sección de Consejo y Suprimidos y Consejo y Cámara de Castilla. Legajo 31.355 (24 fols.)

### **2.1.6. Archivo Histórico Nacional**

Se acudió al AHN en el que hallamos diferentes documentos en la sección de Estado donde nuestro autor solicita la licencia para la publicación de un periódico denominado “*El centinela de las buenas costumbres*”.

También nos encontramos con los documentos de censura sufrida por la obra que más fama le propició, su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos, compuestas para ser tocadas a la guitarra*.

### **2.1.7. Archivo Histórico de Protocolos**

Debido a las funciones desempeñadas por nuestro autor como escribano del reino y notario, hallamos en este fondo diferentes documentos que acreditaban con su firma la validez de las transacciones. Así en el tomo Inventario 160, folio. 395. leemos:

Ante Dn Antonio de Zamacola Escribano del Colegio de Madrid, que vive en las quatro calles, casa numº 12,, Manzana 211,, que da buelta a las de la Cruz y Carrera de Sn. Gerónimo, encima de la Lotª, qto. 2º,,

Podemos apreciar como esta información, recogida en una escritura pública, posee la calidad de aval para ubicar a nuestro autor en el Madrid de finales del XVIII y que como luego se verá, esta breve contextualización tendrá futura trascendencia si se mantiene (como nosotros propondremos) al igual que se recoge en la biografía escrita por el calígrafo Iturzaeta, en la que se afirma que nuestro autor murió en la calle Carrera de San Jerónimo, en la denominada Casa de la Fontana, que más tarde cobraría fama debido a la obra de Pérez Galdós.

### **2.1.8. Archivo de Villa**

Se esperaba obtener los datos de defunción este fondo pero se nos comunicó que el depósito carece de documentos anteriores a la segunda mitad del siglo XIX por lo que se nos remitió al Archivo del Obispado.

### **2.1.9. Archivo del Obispado**

Carece de documentación articulada sobre esas fechas. Acudir a las iglesias más cercanas a la residencia de nuestro autor fue la única orientación aportada. Estas eran

tres; la de San José, la de San Luis (quemada) y la de San Ildefonso. En ninguna de ellas obtuvimos información alguna.

### **2.1.10. Archivo de Palacio Real**

A pesar de los innumerable trabajos que Zamacola realizó bajo el reinado de Fernando VII y José Bonaparte no hallamos constancia documental de ninguna de estas actividades.

Entre las competencias realizadas intermitentemente bajo el gobierno de los Austrias como de Bonaparte podrían destacarse las de alta distinción o responsabilidad como son las de:

Ayudante de la Sección de Justicia del Consejo de Estado para la formación de Códigos  
Secretario General del Registro, Timbre y Papel Sellado  
Escribano Real del Colegio de Madrid, de Provincias y Comisiones de la Real Casa y Corte y del Juzgado de Imprentas y Librerías del Reino.  
Grefier Principal del Tribunal Civil de la Corte Española  
Comisario de Policía General de Madrid  
Notario Principal del Tribunal civil de la Corte  
Jefe del Bureau del timbre de todo el reino, etc.

### **2.1.11. Archivo de Auch**

Se consultó los fondos del Archivo de Auch, pidiendo información por los empleados españoles que sirvieron durante el gobierno de José Bonaparte, exiliados durante las fechas de 1813 a 1820, fecha esta última en la que se concedía una amnistía a todos aquellos refugiados españoles. Información indirecta de este archivo hemos hallado en el artículo de los autores Branet y Barada.

### **2.1.12. Sociedad de Autores**

Ninguna información sobre él poseían.

## **2.2. Labores de búsqueda de su obra, prosografía y artículos periodísticos y bibliografía secundaria sobre nuestro autor.**

### **2.2.1 Material recopilado**

Hemos realizado la labor de compilación de lo que nosotros creemos son fuentes concomitantes al nuestro autor. Así señalaremos que hemos llevado a cabo una labor de búsqueda de todo aquello que pudiera estar en relación con nuestro autor:

1. Obras individuales, que no creemos que persistan en su completud (ya que él mismo nos habla en el prólogo a *HNB* de la existencia de dos libros de los cuales no hemos hallado copia alguna).
2. Papeles manuscritos, que en mayor parte se tratan de legajos y escrituras protocolarias.
3. Prólogos preliminares a libros como es el caso del texto inicial a los *Discursos Morales, Políticos e Históricos de Antonio de Herrera*.
4. Contribuciones en Prensa y Publicaciones periódicas. Artículos publicados en la *Gaceta de Madrid* y *Diario de Madrid* principalmente.
5. Artículos monográficos y analíticos sobre la figura de nuestro autor.

### **2.2.2. Labores de compilación**

El esfuerzo de llevar a cabo la compilación de la bibliografía y hemerografía junto con sus legajos personales y papeles volantes ha sido una tarea de dedicación y entrega. Se ha comprobado con amplia decepción la escasez de fuentes pues no hemos hallado artículos o obras analíticas sobre su atractiva personalidad como nosotros habíamos supuesto inicialmente. Por tanto la exigua bibliografía hallada ha resultado en todo momento indispensable. Lamentablemente no existen fuentes primarias a las que acceder. Siempre, en todo momento hemos topado con una bibliografía parcial sobre las actuaciones de nuestro autor. Únicamente el artículo de Hergueta tiene el talante y pretensión de abarcar la globalidad de los diferentes aspectos que nuestro autor destacó; periodismo, música, historia, filología vasca, etc., por lo que siempre dependiendo del tema se sacrifican una demás restantes facetas del autor.

El objetivo de esta tesis ha sido siempre el de desescombrar y devolver a la historia este personaje. En ella se pretende exponer y analizar diferentes aspectos de la vida y obra de nuestro autor. Esta trata de, primeramente, aclarar aquellas facetas de su biografía que siempre han permanecido sin esclarecer por el perecimiento de materiales, seguidamente, exponer su visión so-ociológica de la época en la que le tocó vivir, evidenciar un primigenio espíritu folclorista de este autor y por último, analizar y dilucidar su concepción estético musical que se destila en su obra.

### **2.2.3 Análisis de las fuentes**

La primera fuente a la que recurrimos fue la ilustrativa del vascófilo Juan de Bilbao *Enciclopedia del País Vasco, Tomo XXVII* donde encontramos las primeras referencias sobre las obras de este autor y artículos sobre él.

En este primer encuentro con la obra del autor observamos que únicamente se citan los trabajos serios realizados por Zamacola dejando de lado las etopeyas currutacas y los artículos periodísticos, que fueron los escritos que le dieron la fama. Tampoco se menciona su *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, considerada por muchos la primera articulación de un corpus de corte folklorista.

Por el tono y aproximación de esta obra únicamente se destacan aquellas obras que tienen que ver con el ámbito vasco, señalándose así *Historia de las Naciones Bascas*, (1818), *Perfecciones analíticas de la lengua vascongada*, (1822), y *Tribunales de España*, (1806). Ha de observarse que en la sección de artículos sobre Zamacola, también se percibe que todos los autores recogidos escriben para aquellas revistas que fomentan la cultura y estudios vascos. Así aparecen artículos en *RIEV (Revista Internacional de Estudios Vascos)* como los de Branet y Barada (1926) y Danarantz (1909) o como los realizados por Marquet en 1857, 1858, y 1859 para la *Revue d'Aquitaine, Origines, noms, etymologies, traduit de l'espagnol [de Zamacola]* o *Origins, Anciens for et reglements des Basques [traduit de Zamacola]*. El único autor que destaca por su no pertenencia a este mundo es Hergueta, quien ha resultado ser desde la elaboración de su artículo para la *Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas: Don Preciso, su vida y su obra* (1929-1930) un autor de consulta obligada por la exhaustividad y profundidad de análisis de su vida y obra: En él se recogen documentos inéditos, aporta algunos artículos periodísticos en su completud y nos da una enfoque holista de las labores y competencias desempeñadas por Zamacola.

## **2.2.4. Fondos consultados**

### **2.2.4.a. Biblioteca Nacional**

Como el mayor depósito literario y documental del Estado español acudimos a consultar sus fondos, para posiblemente hallar la obra en su plena extensión, pero hemos de destacar que las fuentes son escasas, no hallándose su global totalidad. Señalaremos que únicamente se poseían copias de los dos tomos de su *Colección de las mejores coplas de seguidillas tiranas y polos*, de su otra obra *Elementos de la ciencia contradanzaria*, y de *Historia de las Naciones Bascas*.

Resulta paradójico que la Library of the Congress y la British Library posean copia de los *Discursos morales, políticos e históricos de Antonio de Herrera* cuyo prólogo que escrito por nuestro autor y la Biblioteca Nacional carezca de él.

### **2.2.4.b. Hemeroteca de la Biblioteca Nacional**

Es la única que posee la íntegra progresión cronológica de los diferentes publicaciones periódicas de la época en la cual nuestro autor escribía sus artículos. Consultados la *Gaceta* y *Diario de Madrid* encontramos numerosos artículos de diferentes tintes



escritos y firmados por nuestro autor bajo pseudonimia, criptogramas o en ocasiones bajo su verdadero nombre.

#### **2.2.4.c. Biblioteca de Bidebarrieta**

Poseen escasas fuentes sobre nuestro autor por lo que nos remitieron a la de la Diputación.

#### **2.2.4.d. Biblioteca de Sáncho el Sabio**

En ellas pudimos manejar copias originales de la *Historia de las Naciones Bascas* y de *Elementos de la ciencia contradanzaria*, lo que siempre resulta grato para el investigador el poder asir con sus manos la obra original (aunque es consciente de los peligros que se contraen en el manejo de tan efímeros materiales).

#### **2.2.4.e. Biblioteca de la Diputación**

Esta se erige como el primer y mejor fondo depositario de la obra de Zamacola. En ella encontramos copias de todas las obras reconocidas de nuestro autor así cronológicamente se hallan copias microfilmadas de: *Libro de moda* (1795), *Elementos de la ciencia contradanzaria* (1796), *Colección de las mejores coplas de seguidillas tiranas y polos* (1804), *Prólogo Preliminar a los Discursos morales, políticos e históricos de Antonio de Herrera*, (1804), *Historia de las Naciones Bascas*, (1818), *Tribunales de España* (1822), y *Perfecciones analíticas de la lengua bascongada*, (1822) y también los artículos que a cerca de él tratan. Hemos de reseñar que para nuestro incomodo carece de fondos en lo que sus artículos periodísticos se refiere.

#### **2.2.4.f. Library of the Congress**

Se acudió a visitar sus fondos aprovechando una visita a los EEUU y donde se comprobó la grata experiencia de la que todo el mundo puede acceder a sus fondos se cual sea la naturaleza de la investigación sin la necesidad del tutelaje y aval de personalidades académicas.

#### **2.2.4.g. British Library**

También posee de dos de las obras de nuestro autor.

### **3. Metodología**

Hemos de hacer hincapié en subrayar la escasez de fuentes de y a cerca de nuestro autor. Únicamente como ya hemos hecho constatar anteriormente los artículos de Hergueta Martín y Cossio junto con el opúsculo de Fernández Nieto estudian monográficamente y en profundidad la vida y obra de nuestro autor aunque desde enfoques bien diferenciados. El primero trata de rescatar a *Don Preciso*, un polígrafo de finales del XVIII quien abordó los diferentes planos de la cultura y en labores hasta entonces menospreciadas como la lucha y fomento del folklore español, el enfoque neocostumbristas de sus obras, su labor periodística, que debido a diferentes avatares de la política española no logró desprenderse su figura de una infame y falsa tacha de afrancesado. El artículo de Cossio resulta el otro lado de la moneda de la panegírica presentación de Hergueta sobre la figura de Zamacola. Más coherente y privado de emociones sentimentales con el autor, realiza un revisionismo sobre la transcripción de la *Biografía de Iturzaeta* que introduce en su ensayo. Gracias a ésta conocemos la cuestionada fecha de defunción de nuestro autor.

La autora Fernández Nieto lo aborda principalmente desde el punto de vista literario, estableciendo un análisis minucioso de la autoría por parte de Zamacola de una de sus obras, concretamente *El Libro de moda* realizando un exhaustivo cotejo en las fechas de las diferentes ediciones.

Las demás fuentes halladas y consultadas son artículos más o menos divulgativos que de él realizan los autores tomando como referencia los artículos en este apartado reseñados.

#### **3.1. Transmisión textual**

Vemos como el artículo de Hergueta Martín se ha convertido en el paradigma del que se derivan los datos reutilizados en los sucesivos artículos. Observamos como se ha realizado una cierta transmisión textual transversal en nuestro cotejo con los materiales de épocas y lugares diversos, contemplándose un intercambio de datos.

Esta transmisión, con la sucesión de autores, se ha visto contaminada por la sustitución o simplificación de los datos de la lectura originaria, estableciéndose como narraciones válidas lo que pueden ser únicamente conjeturas del autor anterior. Claros ejemplos los hallamos a) en las diferentes fechas de nacimiento que circulan en los artículos, b) diferentes pueblos de origen (tómándose la comarca por la localidad, error que nos llevó a la realización de este proyecto de tesis), c) Impresión y especulación en las fechas de defunción.

#### **3.2. Análisis diacrónico de las fuentes**

Se pueden observar dos diferentes épocas en la elaboración de artículos sobre Zamacola:

### 3.2.1 Artículos del XIX y principios del XX

Esta etapa está comprendida por la aparición de una serie de artículos en los que la figura de Zamacola es abordado desde la trascendencia en el ámbito del estudio y cultura vasca y de su amistad con los filólogos vascos Astarloa y Erro, consecuentemente la mayoría de estos ensayos quedan recogidos en publicaciones de difusión de la cultura vasca como es *RIEV (Revista Internacional de Estudios Vascos)* o *Vida Vasca*.

Dentro de esta época podemos reseñar cronológicamente a los autores franceses Marquet, (1857 y 1859), Daranatz, (1909), Areitio, (1930), Hergueta (1929-1930), y Cossio (1940).

### 3.2.2 Artículos de la segunda mitad del XX

Casi se produce un salto de medio siglo en el tiempo entre estos artículos. El enfoque también va a discernir de aquellos de la primera etapa. El primero es el de la autora García Alonso (1981) quien toma como referente a la información ofrecida en los ensayos de Hergueta y Cossio.

El segundo de esta etapa es aquel realizado por otra autora, Natividad Fernández Nieto quien se vuelca únicamente en la información aportada por Hergueta olvidando a Cossio (ya que no encontramos referencia bibliográfica de este artículo en su obra).

Martín Moreno en su ya citada obra *Historia de la Música Española. Siglo XVIII* parafrasea los datos ofrecidos por la anterior autora. En él se aprecian las simplificaciones que nos indujeron al error de creer que este personaje, Zamacola era oriundo de la localidad de Durango, en vez de su originaria Dima.

En uno de los últimos artículos realizado por el ensayista Basurto (1992), en euskera, también hallamos errores de fondo (pues mantiene desde el inicio del artículo, que Zamacola tuvo únicamente tres hermanos (en vez de nueve) y que uno de ellos fue a Chile (en vez de Perú), etc., pequeños datos que nos alejan del carácter riguroso que nosotros esperábamos encontrar.

## Capítulo I - Biografía

### 1.1. Contingencias biográficas

Existen numerosas contrariedades en la presentación de los diferentes datos biográficos de nuestro autor. Hemos observado en el manejo de las diferentes fuentes que los distintos autores no se han molestado en cotejar o verificar la información aportada por lo que a menudo se encuentran contradictorias lecturas sobre ellos. A fin de verter cierta luz sobre lo que fue su andadura hemos elaborado esta primera parte de la tesis a modo de crónica biografía de su existencia con el propósito de articular un relato exhaustivo de los acontecimientos que marcaron su azarosa vida.

#### 1.1.1. Relatividad en los datos

Como ya se ha explicado una turbia nube envuelve los orígenes de nuestro personaje. Los autores Martín Moreno, García-Matos Alonso y Cossio mantienen que nació el 27 de diciembre de 1756 en la anteiglesia de Dima, Merindad de Arratia, en el Señorío de Vizcaya. Esta persistencia en las fechas puede que se deba a que el primero de los autores citados basa los datos en la autora siguiente y ésta en el último, por lo que se produce un concatenado error que debemos dilucidar. Los iterados y erróneos datos aportados por cada uno de ellos, sin una seria comprobación han fomentado la difícil tarea de esclarecer los rasgos más personales y esenciales sobre este autor, como serían las fechas de nacimiento y defunción, a la hora de articular una tesis doctoral sobre su figura; biografía y obra.

En el ensayo *Don Preciso: su vida y su obra* de Hergueta Martín, primer preocupado en devolver a la historia tan maltratado personaje, aporta en su relato biográfico la transcripción de la partida literal de nacimiento, (llegada a él de la mano directa del encargado del archivo de Dima), para establecer por primera vez, que nuestro autor, Juan Antonio de Iza y Zamacola nace el 25 de enero de 1758 y no como se aduce en algunos artículos, el 25 de enero de 1756, es decir dos años más tarde.

En *La Gran Enciclopedia de Estudios Vascos* de Juan Bilbao, en el tomo XXVII páginas 331 y 332, donde se recoge la bibliografía de y acerca la entrada Zamacola, Juan Antonio de (pues es más frecuente encontrarle bajo este apellido que el de Iza) *Don Preciso*, hallamos las también discordantes fechas 1759-1821, por lo que observamos la constante imprecisión en el manejo de las fechas concernientes a su nacimiento y defunción.

#### 1.1.2. Transcripción de la partida literal de nacimiento.

Para nosotros la proximidad histórica de Hergueta a nuestro personaje, y su relación epistolar con el párroco de la iglesia de Dima, (de la que el propio hermano de nuestro autor fue presbítero y la que fue también antigua sede del archivo hasta que en el último tercio del XIX), nos permite con la incorporación de la copia de la partida literal, el esclarecimiento sobre la definitiva fecha de nacimiento. Nos parece suficientemente concluyente a falta del original, (por expoliación y quema de dicho archivo) su transcripción literaria, prueba indirecta aunque de indudable valor:

...y en 10 de octubre de 1888 me firmo su partida de nacimiento. Por esta se ve que le pusieron el nombre de Juan, y que sus padres se llamaron Santiago de Iza Zamacola y Maria de Ocerin.<sup>1</sup>

La mayoría de los datos que se obtienen en este artículo se nos presentan como fidedignos. Hergueta incorpora en él la completa transcripción de la partida literal de nacimiento de nuestro autor:

En la antiquísima casa solariega de Zamacola, de mayorazgo con molinos, ferrerías y pastos abundantes y enterramiento en la Iglesia parroquial de San Pedro Apóstol, en el barrio de Indusi, anteiglesia de Dima, merindad de Arratia, partido de Durango, y en lo más escabroso del noble Señorío de Vizcaya, nació el 25 de enero de 1758 el famoso Don Preciso, calificado de personaje eminente por el señor don Fernando de la Quadra Salcedo, conforme a la adjunta partida expedida a mi instancia, y que transcribo íntegra porque hasta la fecha ningún historiador la conoce.

"Don Matías de Iturrate y Aurrecoechea, Presbítero, cura ecónomo de la iglesia parroquial de San Pedro Apóstol de Dima, Señorío de Vizcaya. -Certifico: que en el incendio que ocurrió en el archivo de esta parroquia de mi cargo el 26 de marzo de 1874 se quemaron los libros parroquiales, unos totalmente y otros en parte: en los últimos se halla la partida siguiente: "En veinte y cinco de Enero de mill setez.<sup>os</sup> y zinquenta y ocho bautizo D. Pedro de Arana Amautegui mi concura en esta Ig.<sup>a</sup> Parroq. de S. Pedro de Dima a un niño, y le puso por nombre Juan; el qual nació a las cinco y media de la mañana seg.n declar.n jurada que en esta razón hizo la comadre. Hijo lex.mo de Dn. Santiago de Iza Zamacola y D.a Maria de Ozerin su lex.ma muger n.les y vez.os de esta referida Anteig.<sup>a</sup> Abuelos paternos Domingo de Iza Zamacola y Antonia Goxenola su lexitima muger, los sobredhos n.les y vez.nos de

---

<sup>1</sup> Hergueta Martín, D., *Don Preciso: su vida y su obra*, en *Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas*, Madrid, 1929, p. 20.

esta referida Antei.g.a. Sus padrinos Man.l de Bernaola y Iña. de Ingunza vez.os de esta Antei.g.a a quienes adver... espiritual... que contrajeron. Y para.....Concuerta con su original. Para que conste firmo y sello la presente en Dima a diez de Octubre de mil ochocientos ochenta y ocho. -Matías de Iturrate: rubricado.- Hay un sello en tinta verde que contiene en el centro una tiara sobre dos llaves y alrededor esta leyenda en letras mayúsculas “Parroquia de S. Pedro Apostol de Dima.”<sup>2</sup>

En otro de los artículos monográficos sobre Zamacola, el de José María de Cossio, se inserta entre sus páginas el ensayo del afamado calígrafo del siglo XIX Iturzaeta titulado *Biografía y noticia de las obras originales del célebre literato español don Juan Antonio de Iza Zamacola*, del cual no hemos hallado copia alguna o manuscrito original en ninguna de las bibliotecas o archivos consultados, por lo que siempre que nos refiramos a esta pequeña obra será a través de su fuente incorporadora. Cossio narra como el azar llevó a sus manos dicho ejemplar:

Vino a mis manos hace ya tiempo, y entre otros papeles, un cuaderno de sesenta y una páginas numeradas, más dos sin hacerlo, de la portada y su vuelta, de tamaño de un in 4<sup>a</sup> menor, protegido por un papel de guardas de encuadernar y escrito limpiamente con letra del más puro Iturzaeta, titulado *Biografía y noticia de las obras originales del celebre literato español don Juan Antonio de Iza y Zamacola*.<sup>3</sup>

En este ensayo se presenta diferencias en las datas. Tanto la fecha de nacimiento como defunción resultan discordantes con la de los restantes articulistas. Nosotros hemos considerada como esencial su escrito e incorporación de la perdida *Biografía* para el esclarecimiento de los límites existenciales a cerca de su persona, así como la narración de las competencias realizadas por nuestro autor a lo largo de su vida.

Para aclarar el verdadero origen de nuestro autor nos podemos remitir a sus propias palabras, expuestas en el documento hallado en el AHN, Sección Estado, legajo 3250:

Dn. Juan Antonio de Zamácola, natural de Dima, en Vizcaya, vecino de Madrid...

### 1.1.3. Orígenes y ubicación de la casa solariega de los Zamacola

---

<sup>2</sup> Ibid., p. 21.

<sup>3</sup> Cossio, J.M., *Una biografía de DON PRECISO*, en Revista de Bibliografía Nacional, tomo V, Madrid, 1944, p. 385.

En la provincia de Bizkaia, a tan solo cuatro kilómetros de Dima, por el camino que sube a Otsandio, se ubica el valle de Indusi. En una de sus hondonadas se encuentra el barrio de Zamacola, que comprendía cuatro casas que pertenecieron a la familia que dio nombre a la aldea. Esta hacienda y sus edificios pertenecieron a la familia Zamacola hasta que uno de los descendientes, Santiago de Ingunza y Zamacola, descendiente directo de nuestro autor, las vendió a causa de su empobrecimiento tras la primera guerra carlista.

En el libro *Blasones y Linajes de Euskal Herria*, de Mogrobejo, en el tomo X, en la entrada para la voz Zamacola, dice:

Tuvo su primera casa solar en la anteiglesia de San Pedro de Dima, valle de Arratia y partido de Durango (Bizkaia), citada en la fogueracion de 1704.<sup>4</sup>

En este barrio de Zamacola, hay un caserío que se denomina Gibraltar, debido a su parecido con el Peñón, y que según la leyenda, fue una primigenia construcción, fundada por un tal Hernán Cortes. Hay una reseña sobre esta casa solariega en *Historia General de Vizcaya y Epitome de las Encartaciones* de J.R. Iturriza, al hablar de las casas armeras de Dima:

En la de Samacola se halló su fundación escrita en una piedra que decia así: Hera de 1142 fué et fundo Hernan Cortes natural de la faga de Hebro vna choza para sus estar, fecha Allende de vna Coba.<sup>5</sup>

No se trata del afamado conquistador extremeño el Hernán Cortés aquí citado (con quien el antecesor comparte nombre), ya que según la inscripción su data y procedencia de origen no coinciden con el del fundador de Nueva España y conquistador de Méjico.

Al solar de los Zamacola le correspondió el privilegio de la ubicación de la primera ferrería del país de la cual la familia tomaba su apellido. A propósito de esto y para ilustrar esta supuesta etimología el autor Ybarra y Bergé cita:

En la piedra de fundación de la casa de Zamacola, cuyo texto hemos copiado, vemos la confirmación de la existencia de la ferrería. Parece ser que en bascuence *ola* significa ferrería y *Zamac* cuello o garganta, que coincide con la descripción etimológica del apellido Zamacola de José Francisco de Irigoyen, que tomo de la

---

<sup>4</sup> Mogrobejo, J., *Blasones y Linajes de Euskal Herria*, tomo X, Amigos del libro vasco, Bilbao, 1991.

<sup>5</sup> Iturriza y Zabala, J.R., *Historia General de Vizcaya y Epitome de las Encartaciones*, Imprenta de Cipriano Lucena y Compañía, Bilbao, 1885, p.434.

obra ya citada de Ciadoncha y que dice *ferrería de una estrechura o garganta entre monte*.<sup>6</sup>

Puede que existiera dicha primigenia ferrería pero la explicación de el propio autor da sobre la significación de su apellido no parece coincidir con la que se ha aportado anteriormente. Zamacola en una de sus últimas producciones, *Perfecciones analíticas de la lengua bascongada*, Bilbao, 1822, describe la formación y origen de su apellido:

Los nombres locales acaban en *eta, ola, dui, y egui*. En *eta* cuando se señala alguna region, como *acheta* region de peñas: *autseta* region de polvo: *baseta* region montuosa. En *ola* cuando se habla de un parage redondo como *mediola* en lo redondo del monte: *balsola* en lo redondo y oscuro: *Zamacola* en lo redondo de una garganta de monte. Y en *egui* cuando se trata de un sitio angular ó esquinoso como en *ormaegui* parage de muros ó paredes.<sup>7</sup>

#### **1.1.4. Arbitrariedad en la elección de los apellidos entre los miembros de la familia Zamacola.**

Cotejando los datos aportados en las transcripciones de las partidas literales de nacimientos de los dos hermanos, Juan Antonio y Simón Bernardo, sus abuelos parecen ser distintos. En ambos casos, Juan Antonio (25-1-1758) y Simón Bernardo (20-8-1759) fueron bautizados por el mismo cura y beneficiado don Pedro de Arana Amantegui, pero se dan diferencias en los nombres de los ancestros. Ybarra y Bergé dice así:

Eran sus padres Santiago de Izaga Zamcola y María de Ocerín, su legítima mujer: sus abuelos paternos Domingo de Izaga Bernaola y Antonia de Gojénola, su legítima mujer; sus abuelos maternos Juan de Ocerín Iraurgui y Ana de Beingochea, su legítima mujer.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Ybarra y Bergé, J., *Datos relativos a Simón Bernardo de Zamacola y la Zamacolada*, Junta de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Vizcaya, Bilbao, 1941, p.20.

<sup>7</sup> Zamacola, J.A., *Perfecciones analíticas de la lengua bascongada. A imitacion del sistema adoptado por el célebre idiólogista D. Pablo Pedro de Astarloa en sus admirables Discursos filosóficos sobre la primitiva lengua*, Imprenta de la casa de Misericordia, Bilbao, 1822, p.8.

<sup>8</sup> Ybarra y Bergé, J., *Datos relativos a Simón Bernardo de Zamacola y la Zamacolada*, Junta de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Vizcaya, Bilbao, 1941, p 17.



Según el primer documento el abuelo paterno de Juan Antonio sería Domingo de Iza Zamacola, de quien adoptaría el toponímico apellido Zamacola, tres grados alejado en la escala de sucesión, pero en este segundo documento el apellido ocuparía el séptimo lugar, ya muy alejado en la elección como para ocupar el primer puesto;

Los seis primeros apellidos de Simón Bernardo [luego también de Juan Antonio] son por tanto Izaga o Iza, Ocerín, Gojénola, Beingoetxea, Bernaola e Iraurgi, ocupando el séptimo lugar aquél por el que se le conoce, Zamácola. En su obra "Los Ybarra y sus enlazados" dice el Marqués de Ciadoncha, que desde María de Zamácola, madre de Antonia de Gojénola [esta última, abuela paterna de ambos], se fue transmitiendo a sus descendientes la propiedad de la casa solar de Zamácola, en Dima, por lo que antepusieron el apellido Zamácola al que por varonía les correspondía; Gojénola en los hijos de María de Zamácola e Izaga o Iza en los nietos. En los documentos que se conocen se llama indistintamente Izaga Zamácola, o abreviando Iza Zamácola y Zamácola solamente a Santiago Zamacola y a sus hijos.<sup>9</sup>

Como explicación resulta demasiado enrevesada y en ocasiones difícil de seguir por la arbitrariedad con que apela a Iza, Izaga, Zamacola, de Zamacola y sus múltiples combinaciones binómicas. Debido al estado veleidoso de la acreditación de los propios individuos, parece ser poco importante para la determinación de la identidad personal, si se adoptaba uno u otro apellido, ya que tan sólo quedaban registrados oficialmente los datos de nacimiento o defunción en la mayoría de los habitantes de un pueblo o ciudad.

El autor prosigue;

Lo propio que con Zamacola ocurre con Iraurgi, segundo apellido de Juan de Ocerin [abuelo materno de nuestro autor], y con Rementería, que parece ser el apellido de la madre de Miguel Ingunza, padre de Santiago, cuando en el caso más próximo es el apellido de su abuela materna.<sup>10</sup>

A este singular recuento de apariciones protocolarias aduce Hergueta:

---

<sup>9</sup> Ibid, pp. 17 y 18.

<sup>10</sup> Ybarra y Bergé, J de., *Datos relativos a Simón Bernardo de Zamacola y la Zamacolada*, Junta de Cultura de la Excma. Diputación Provincial de Vizcaya, Bilbao, p.18.

...sólo le veo figurar en el expediente instruido en 1806 ante el señor Fiel, juez de la Anteiglesia de Dima, por Doña María Díaz de Basurto, esposa de don Simón Bernardo de Zamacola, para que se le concediera licencia judicial para administrar los bienes de su marido por la enajenación mental en que éste estaba.<sup>11</sup>

Todos los miembros de esta familia y desconociendo el motivo, abandonaron el apellido de Iza para ser siempre conocidos por el de Zamacola, por lo que utilizaremos este apellido sin la acentuación que muchos autores se empeñan en transcribir, pues así en sus documentos notariales (escrituras protocolarias) como demás papeles autógrafos (legajos, instancias, etc.) veleidosamente aparece o se omite, por lo que nosotros adoptamos el criterio de su supresión, a fin de adscribirnos a las normas de la grafía vasca, lengua del que nuestro autor fue tan apólogo y que no admite la presencia de acentos.

## 1.2. Etapas de su vida

### 1.2.1. Infancia

Zamacola compartió su infancia y juegos con muchos hermanos, nueve de ellos en total. El más famoso, Simón Bernardo, diputado de Vizcaya, (injustamente tratado por sus coetáneos y a quien hace referencia el término de *Zamacolada*) estuvo muy ligado a nuestro autor. De las investigaciones y obras escritas sobre él hemos obtenido datos valiosos en referencia a nuestro autor. Este hermano es el que alcanzó la fama por diversos incidentes en la historia del país vasco. También la celebridad llegó a Juan Domingo, fundador y misionero en el Perú, quien sorprendentemente se hizo llamar, J.D. Zamacola y Jauregui.

Además de estos, que ocupan las páginas de algunos compendios y enciclopedias vascas, disfrutó de la fraternidad de ocho más individuos. La cronológica relación secuencial de hermanos discurre así:

1. **María Bautista**, nacida el año de 1743, quien contrajo matrimonio con Miguel Ingunza y Elespe.
2. **Juan Domingo**, nacido en 1746. En 1777 ocupó la posición de Cura Beneficiado de la iglesia de San Pedro de Dima (donde nuestro autor recibió las aguas del bautismo) y más tarde funda la ciudad de Caima en Arequipa, Perú, donde en su principal plaza se le erige actualmente una estatua.
3. **María Josefa**, nacida en 1749, quien se casó con Manuel de Alvinarrate.
4. **Ramona**, nacida en 1751 (nada más se conoce acerca de ella).

---

<sup>11</sup> Hergueta Martín, D., *Don Preciso: su vida y su obra*, en Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1929, p. 22.

5. **Santiago**, nacido en 1752. Quien como su otro hermano fue vicario del partido de Dima y Parroco de San Pedro de Dima.

6. **Maria Antonia**, nacida en 1754, al igual que de Josefa nada se conoce.

7. **Francisco Antonio**, nacido en 1756. Escribano Real. Casado con Francisca de Amandarso. Puede que con este hermano, (debido a la coincidencia en el segundo nombre, profesión y su inminencia temporal, tan sólo un año mayor) se confunda la fecha de nacimiento de nuestro autor.

8. **Juan Antonio**, nuestro autor, nacido en 1758. Escribano Real. Casado con Maria Ana Villar y Paño.

9. **Simon Bernardo**, nacido en 1759. Escribano Real y Diputado General de Vizcaya.

10. **Francisca Antonia**, nacida en 1767. Casada con Julian de Argaiz, diputado a quien se nombra en su obra *Historia de las Naciones Bascas*.

Se podrá observar que el nombre de "Antonio" o su acepción femenina se halla presente en cuatro de los diez hermanos y que la variedad nominal no se halla presente. El séptimo hermano se llama "Francisco Antonio" y la décima hermana "Francisca Antonia" por lo que suponemos gustaba mucho este nombre en el ámbito familiar de los Zamacola. Todos estos datos fraternales se aportan en el citado libro titulado *Datos relativos a Simón Bernardo de Zamacola y la Zamacolada* de Javier de Ybarra y Berges. Debido al incendio que se dio en los archivos de Dima, los restos del fondo ya arrasado fueron enviados a Gernika para allí de nuevo sufrir una segunda conflagración, por lo que estimamos como fidedignos los datos aportados por el citado autor, descendiente directo de los Zamacola.

### 1.2.1.a. Educación

Durante su niñez alternó su lengua materna, el euskera, con los estudios del castellano, música, literatura y los conocimientos típicos que en aquella época dispensaban los preceptores e instructores particulares. Sobre estos se dan ciertas reseñas en su conocida obra *Historia de las Naciones Bascas*:

La educación que se da en Bizcaya ... los muchachos, ya que no sea tan brillante como las que tanto se cacarean en las naciones que llaman cultas, ... lo menos es muy discreta y cristiana.

Hay casi en todos los pueblos maestros de primeras letras que enseñan ... leer y escribir en Castellano con tal perfección, que apenas sale del país un muchacho Bizcayno que no lea y escriba bien, generalmente por el método de Palomares<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Zamacola, J.A., *Historia de las Naciones Bascas (HNB)*, Edición Facsímil de Editorial Amigos del Libro Vasco, Vizcaya, 1983, vol.II, pp. 212-213.

Su niñez y nacimiento en Dima queda ambas demostradas por su apego y exaltación a dicha localidad vizcaína a lo largo de sus escritos. De nuevo en su *Historia de las Naciones Bascas* recoge pasajes de su feliz infancia. Dice así;

Yo hice en mi niñez una expedición ... ella, (la cueva de Balsola) acompañando ... un criado Gascon, llamado Jaques o Santiago, que teníamos en casa.

[...] La ramificación de la derecha que vá hacia el oriente es la única que está reconocida, porque tiene su salida un cuarto de hora escasa de la entrada, sobre la misma montaña, cerca de la hacienda y caserío de Balsola, ... quien pertenece la montaña.

[...] La cueva de Balsola es una de aquellas maravillas del mundo que sorprenden al hombre discursivo, y que si ella estuviera situada en territorio de las naciones luxosas o caballerescas de la antigüedad, pudiera hoy competir en patrañas y delirios con las famosas cabernas de Mephitis, de que hablan Ciceron, Galieno y Estrabon.

[...] Hace unos pocos años que sobre la peña que trae su dirección por el costado izquierdo de la cueva hasta las casas y hacienda de Zamacola, se oían todas las noches ... deshoras lamentos tristes y extraordinarios, como de una muger afligida, en terminos que se lleno de espanto toda la comarca.<sup>13</sup>

### **1.2.2. Juventud**

Debido al aislamiento intelectual que sufría la anteiglesia de Dima (pues se trataba al igual que hoy en día de una pequeña localidad en el interior de Bizkaia), se le envió a Murua, otra pequeña localidad en extensión pero en la provincia de Araba, (no muy distante de la hacienda de los Zamacola) a proseguir sus estudios.

De esta etapa Zamacola deja constancia en su siempre presente obra HNB:

Yo presencie, siendo estudiante en Murua, uno de estos grandes combates en la hermandad de Cigoitia de Alava, entre los mozos de dos diferentes pueblos, y porque

---

<sup>13</sup> Ibid., vol.II, pp. 274, 275, 278, 279.

uno de ellos viendose con el palo roto, tiró de una navaja y cortó el labio inferior al contrario <sup>14</sup>

### **1.2.2.a. Primeros estudios musicales**

Durante esta etapa comienza a desarrollar sus primeras nociones musicales. Su condición de músico y poeta, que más tarde quedará patente en su obra le llevó a desarrollar su gusto e inclinación por el bertolarismo y folklore vasco. De ello nos cuenta en varios pasajes de *Historia de las Naciones Bascas*:

Suele haber entre ellos disputas muy reñidas sobre qual canta mejor y por mas tiempo, aplicandolo de repente la poesia análoga al intento que se proponen, sin que se les conceda espacio alguno para discurrir las coplas. La víspera de Sta. Agueda, abogada de los pechos, en que van los mozos de los lugares á deshoras de la noche á felicitar las mugeres, las cuales les regalan huevos, longanizas, chorizos, etc. es donde se observan con mas calor estas disputas.

[...] Yo mismo fuí, hace algunos años, espectador de una de estas disputas en Bizcaya en la casa de un pariente, donde se juntaron muchas familias del barrio á pelar y limpiar las mazorcas del maiz de su casa. Allí disputaron dos jóvenes sobre quien componia y cantaba mas versos de repente con relacion á las virtudes y vicios de los circundantes, alternando cada uno con su copla, y habiendo hecho que un muchacho fuese escribiendo quanto ocurría, confieso que quedé, admirado de oír los chistes y agudezas que cantaron por mas de dos horas, sin sarcasmos ni sátiras que pudiesen ofender a nadie.<sup>15</sup>

### **1.2.2.b. Primeras apariciones en público como intérprete**

---

<sup>14</sup> Ibid., vol.II, pp. 230.

<sup>15</sup> Ibid, Vol.II, pp. 264, 265.

Debido a su condición de músico apegado al folklore y música popular vasca Hergueta afirma que nuestro autor participó en sucesivos certámenes de chistularis, tambolireros, etc., celebrados anualmente en Durango el día de Santiago. Ante dicha aseveración revisamos la documentación existente en el Archivo Histórico de Durango sobre dichos eventos competitivos pero no pudimos hallar fuente alguna que verificase el dato por lo que aceptamos como válida la información aportada.

Cuando se observó por parte de progenitores e instructores que Juan Antonio estaba destinado a ocupar un lugar destacado en sociedad, ya fuera por sus interpretaciones musicales o por su vocación literaria, decidieron enviar a su hijo a Madrid a que progresara en sus estudios y esmerara su educación. Aconsejado por su hermano Simón al que le unió una gran amistad partió en el año de 1775, con rumbo a la capital del estado, para practicar y prepararse como futuro escribano.

### **1.2.3. Temprana madurez. Etapa Madrileña**

#### **1.2.3.a. Escribanía de provincias**

En el *Diccionario Biográfico de los Diputados Generales, Burócratas y Patricios de Bizkaia* (1800 – 1876) donde se recoge un artículo sobre el hermano de nuestro autor, se lee:

... pasó su infancia y juventud con su tío Juan de Ormaondo. Residió en casa de este familiar hasta los 20 años de edad, aprendiendo de él su oficio de escribano; de hecho, y según señalaba el propio Zamácola, había sido durante su juventud “oficial de pluma” de su tío. Al parecer, su infancia no fue nada fácil en el plano económico, lo que se explica por el hecho de que sus padres no pudieran atender adecuadamente a su familia, que estaba compuesta por nueve hermanos. En este sentido se entiende el que sus padres le buscaran como salida profesional el oficio de escribano. A él se podía aplicar lo que escribía humildemente su hermano Juan Antonio en 1796, señalando que sus padres le dedicaron a aprender a “leer y escribir para ponerme en una oficina de un Señor<sup>16</sup>.

No poseemos datos sobre el lugar y años de aprendizaje de nuestro autor como escribano pero puede que ambos hermanos desempeñaran las tareas de «oficial de pluma» para el mencionado tío.

---

<sup>16</sup> *Diccionario Biográfico de los Diputados Generales, Burócratas y Patricios de Bizkaia* (1800 – 1876), Juntas Generales de Bizkaia, s.l, s.d p. 503.

Después de un adiestramiento preliminar como pasante decidió inscribirse en el Colegio de Notarios del Reino para posteriormente obtener una plaza de Escribano de provincia tras la muerte del anterior que ocupaba el cargo, Manuel Isidro Valdés del Campo. Ocho años más tarde, en 1783 entró en posesión de ese cargo, según se desprende en dos de los legajos hallados en el Archivo de Escrituras Públicas.

que desempeñó con la del Juzgado de Imprentas y librerías de España, mientras esta

Comisión estuvo separada del Consejo, siendo en ambos oficios un modelo de

generosidad para los pobres litigantes<sup>17</sup>

### 1.2.3.b. Aparición en los círculos de tertulias

Debido a su locuacidad, afabilidad y sentido del humor, trabó amistad con todo género de personajes del amplio panorama social e intelectual de la época. Su personalidad dicharachera atraía la afluencia a cuantas tertulias acudía. Sus escritos, tanto en prosa como en verso, eran leídos en estas veladas y solían despertar el alborozo de los contertulios. Su adiestramiento en el arte de tocar la guitarra y bailar aumentaba los atractivos de su persona, exigiéndose su presencia en todo salón que se preciara.

Dentro de las celebridades con las que compartió amistad durante esta etapa de su vida podemos constatar a Leandro Fernández de Moratín, Pablo Pedro de Astarloa, (con quien mantuvo toda su vida una estrecha relación). Este último junto Erro, otro vascófilo y amigo que ambos compartieron, les erigió como albacea de sus obras y fue paradigma a quien intenta emular en una de su obras). Otros fueron Escolapio Estala, Liseno, Fernandez de Rojas, Miguel García, etc. Todos ellos formaron un cónclave para caricaturizar y ridiculizar todas aquellas nuevas modas que estaban invadiendo la cultura española en todas sus facetas. Estos al igual que Zamacola, escribieron bajo seudónimo; Fernández de Rojas, adaptó los de *Liseno*, *Filosofo Currutaco*, *Don Currutaco* y *el Currutaco Intruso* y *Pegadizo*, Miguel Garcia con el de *Abate Muchitango*, apreciando en todos ellos el tono frívolo, festivo e ironizante.

Durante el siglo XVIII estuvo muy en boga el recibir en los salones de las personalidades más adineradas o poderosas, pertenecientes a la nobleza y burguesía. La presencia de un personaje locuaz, ameno y crítico, aderezaba el talante de la tertulia. Zamacola poseyendo todas esas características entretenía en los más afamados salones con sus finos y acertados comentarios a los que a estos asistían. Con el surgimiento y consolidación de diarios y noticiosos la sociedad dieciochesca podrá ampliar sus horizontes y miras culturo-informativas. Nuestro autor bajo ficticios nombres como el que le dio más fama, el de *Don Preciso*, prestaba su sagacidad, ingenio y sátira a la hora de informar o narrar triviales eventos que acontecían en el Madrid finisecular. Era en esos grandes salones donde se leían y comentaban día a día sus jocosos artículos satírico-costumbristas. Muchos de estos escritos fueron firmados bajo ingeniosos seudónimos; *Don Preciso*, *El Bachiller Zocamala*, *El Bascongado*, *Don Extravandisimo*, *Simon de Errotaechecojuanarensesmearesna*, etc.,

---

<sup>17</sup> Cossio, J.M., *Una biografía de DON PRECISO*, Revista de Bibliografía Nacional, tomo V, Madrid, 1944, pp. [3], 387.

### **1.2.3.c. Regreso a Dima. Fallecimiento de sus padres**

Se desconoce los auténticos motivos por su retorno a Dima, pero se cree que hacia 1790 regresó a su localidad natal, Dima, debido al doble fallecimiento de sus progenitores.

### **1.2.4. Plena madurez**

#### **1.2.4.a. Matrimonio**

Aprovechando su estancia contrajo matrimonio con la lugareña, Doña María Ana Villar. Durante esta etapa, que al menos se prolongó casi cinco años, le sorprendió la primera guerra con la novedosa República Francesa.

En su *Historia de las Naciones Bascas* cuenta como el 26 de marzo de 1793, se declaró en Madrid la guerra contra Francia. En esa misma obra nuestro autor hace una reseña sobre su estancia en el País Vasco durante dichos años.

Yo estuve en 1793 con mis hermanos en la casa de mi amigo D. Joaquin de Barroeta

y Aldamar, hombre apreciable en aquel pais, tanto por sus conocimientos nada

comunes, como por las vicisitudes que le sobrevinieron poco después, por ser

demasiado afecto su patria<sup>18</sup>

#### **1.2.4.b. Regidor del Señorío de Vizcaya. Gestión político-administrativa**

Por su exaltado espíritu patriótico y apego hacia lo vasco, en este momento en el que las tropas francesas invadían todos los aspectos de la vida española, Zamacola fue nombrado Regidor del M.N y M.L. Señorío de Vizcaya, cargo al que hace referencia de nuevo en su obra *HNB*:

En el mismo año de 1795, siendo yo regidor del señorío de Bizcaya y capitan de los

tercios de Dima, para la guerra contra Francia, tuve proyectado reconocer esta cueva,

juntamente con mi cuñado D. Julian de Argaiz, y otros jóvenes igualmente valientes

y determinados de Indusi.

---

<sup>18</sup> Zamacola, J.A., *HNB*, pp.280



[...] En estos solitarios lugares tuvo su primera cuna el malogrado patricio de Bizcaya, D. Simon Bernardo de Zamcola, (4) que nació en la casa solar de su apellido, poseyendo aquella antiquísima hacienda su digno padre D. Santiago de Zamacola.<sup>19</sup>

Participó junto a su hermano Simón Bernardo, quien fue comisionado en la Guerra de la Convención, reclutando soldados e instruyéndolos en el ejercicio militar. En la obra *Gobierno Universal del Señorío de Vizcaya. Cargos y personas que los desempeñaron*, aparece nuestro autor en la elección para el bienio de 1794 a 1796, dentro del Bando Oñacino para el cargo de Regidor Electo.

Durante este período nuestro autor desempeñó diferentes competencias contiendo-administrativas para mantener la paz y el orden en el valle de Arratia. A pesar de la actividad bélica, 1793 fue un año tranquilo para los vizcaínos.

La guerra se ventilaba lejos y los ejércitos españoles se mostraban triunfantes.

[...] Pero desde los primeros meses de 1794, el semblante de las cosas varió de forma sensible; la Corona dicta sus primeras medidas antiforales: exige que Vizcaya acuda a la defensa de Guipúcoa, que salgan sus paisanos de las mojoneras del Señorío. ¿Por qué? Porque los franceses se fortalecen y presionan sobre el Bidasoa, donde el General Caro no tiene tropas suficientes para proteger la frontera española.<sup>20</sup>

En *Historia de las Naciones Bascas* Zamacola nos habla autobiográficamente del citado cargo de regidor:

En el mismo año de 1795, siendo yo regidor del señorío de Bizcaya y capitán de los tercios de Dima, para la guerra contra Francia, tuve proyectado reconocer esta cueva, juntamente con mi cuñado D. Julian de Argaiz, y otros jóvenes igualmente valientes y determinados de Indusi; pero la persecución que movieron por entonces á los

---

<sup>19</sup> Ibid., pp.280, 281.

<sup>20</sup> Feijoo Caballero, P., *Guerra de la Convención y Guerra de la Independencia en Bizkaia 1789 – 1814*, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, Bilbao, 1989, p.17.

buenos patriotas de Bizcaya los enemigos de se mérito, nos obligó á abandonar la empresa.<sup>21</sup>

#### 1.2.4.c. Primeras acusación de traición

Durante la tercera campaña de la guerra de la convención, cuando la presencia de los Zamacola era más activa dentro de la organización militar, fueron muchos los avances del ejercito francés. Éstos llegaron a tomar todo el cinturón que abarcada desde Vitoria hasta Miranda de Ebro. Debido a lo sospechosa facilidad con la que se habían rendido algunas de las ciudades y pueblos del País Vasco, los hermanos Zamacola (Simón Bernardo y Juan Antonio) fueron acusados por primera vez de traidores, lacra de la que no se librarían nunca:

Hubo en esta ultima campaña algo insólito y de sospechoso por parte de la lealtad de algunos vascongados, en vista de la espontaneidad con que se entrego San Sebastian y de la poca resistencia que ofrecieron a Moncey, que ya se hizo eco de esta conducta equívoca el señor Cánovas del Castillo en el famoso prólogo al libro *Los Vascongados*, de Rodrigo Ferrer, y que los mismos vascos calificaron de traidor al Simón Bernardo y fueron perseguidos los hermanos Zamacola con tal motivo.<sup>22</sup>

Ante tales acusaciones y para defenderse de dichas ofensas escribe nuestro autor en una nota al pie de página de *HNB*:

no quedaba á la triste España otro recurso que sucumbir á la fuerza, ó envolverse en los males y miserias con que les amenazaban. Esta era la situacion de España en aquellos terribles días, pero quando las pasiones desordenadas del vulgo Español, esten para escuchar el grito de la justicia y de la razon, entonces sera quando los Españoles conozcan que la existencia que hoy tienen todavía se la deben al desvelo y política de gobierno.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Zamacola, J.A., *HNB*, p.280

<sup>22</sup> Hergueta Martín, D., *Don Preciso: su vida y su obra*, en Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1929, p.

25.

<sup>23</sup> Zamacola, J.A., *HNB*, Vol.I, p.470.

Ante tales circunstancias, su estancia en Dima debió darse por finalizada ya que nuestro decidió abandonar precipitadamente su tierra y regresar a Madrid donde comenzará una nueva etapa de su vida, que es la que nosotros estudiaremos en mayor profundidad.

### **1.3. Zamacola como autor.**

#### **1.3.1. Regreso a Madrid**

A su vuelta a la capital del reino Zamacola, decide retomar su vena literaria, actualizándose con la lectura de osadas e irónicas obras. Este es el caso del folleto correspondiente a la *Crotalogía o Ciencia de las Castañuelas* de Fernández de Rojas, que tanto influirá posteriormente en estilo y tono de sus futuros escritos. Así, prontamente, tras casi un forzado ostracismo político, comenzará una novedosa etapa periodística en la que el humor y la ironía van a ser las claves dominantes.

#### **1.3.2. Primeras incursiones en la literatura**

En los días 14 y 15 de mayo (de tan agitado año de 1795 para nuestro autor), aparece por primera vez uno de sus artículos en el *Diario de Madrid*, cuya temática no es otra que los personajes protagonistas de sus futuras obras, los *currutacos*, *pirracas* y *madamitas de nuevo cuño*, escritas bajo el seudónimo de *Don Preciso*.

Tomando como objeto de estudio y ridiculización de esos seres de la sociedad española publicará *El Libro de moda y Elementos de la Ciencia Contradanzaria*. Ambos escritos ironizan y caricaturizan los usos y modas extranjeras que invadían muchos aspectos de la vida nacional. Estas obras son unas verdaderas etopeyas donde se cargan las tintas contra ese pequeño orden de la fauna que engloba a esos diminutos seres que son sus originales *currutacos*, *pirracas*, *madamitas del nuevo cuño*, *señoritos de ciento en boca*, etc., que subsisten parasitariamente en la sociedad de finales del XVIII.

En 1797 por primera vez aparece publicada su obra *Colección de mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra*, obra clave para el conocimiento y orígenes del folklore nacional. Obra que será objeto de estudio de la tercera parte de esta tesis.

Harto de los excesos que la sociedad española iba cometiendo día a día, fruto de las más furiosas y novedosas invasiones bárbaras, Zamacola intenta poner un freno a dicho influjo, celando por lo más nuestro, no sólo en el panorama musical sino también en cualquier ámbito de lo social, político, moral, etc.,. Así, para contener, celar y preservar lo más nuestro e inherente a lo que el consideraba su nación, intentó llevar a cabo un proyecto de publicación periódica. Durante su trayectoria de casi una década escribiendo artículos de tono satírico-constumbrista, en 1804 quiso publicar un periódico con el título *Centinela de las costumbres*, para contrarrestar la influencia francesa. Como posibles censores denominó a su amigo Estala, a Capmany o otros cualesquiera que decidiese el estado. La ideas fundamentales las recogió en un prospecto, que junto con una comunicación las envió al ministro Ceballos. La instancia que transcribimos dirigida al anterior data del 29 de febrero de dicho año.

Al Ex.mo Señor D.n Pedro de Ceballos.

Exmo Señor.

[Al Consejo para su censura y determinacion conveniente].

Los gabinetes mas sabios de Europa se hallan hoy ocupados en fomentar la Agricultura, las Artes y la Industria, porque han conocido que este es el único medio de vivificar el ánimo de las naciones reducidas a la patria y hacerlas temibles a poco tiempo de sus enemigos. Pero por mas que agoten los recursos de su imaginacion para conseguir el fin que se proponen, no lograrán hacerlas felices hasta tanto que no encaminen sus primeros pasos a contener los excesos del lujo y de la profusion que son las fuentes de donde se derivan la mayor parte de los vicios que forman las malas costumbres de los pueblos.

Los periodicos intitulados Diario de Madrid, Regañon, Efemérides de la Ilustracion de España y Variedades de las ciencias, lejos de contribuir a corregir la corrupcion de las costumbres que se van introduciendo en la juventud española, miran esto con indiferencia, o mas bien no conocen todavia las consecuencias funestas que pueden seguirse si se deja correr el lujo y la inclinacion a todo lo extranjero con el mismo desenfreno que hasta aqui. Hace seis años que bajo el nombre de *Don Preciso* empece a ridiculizar por el Diario a ciertos hombres españoles de tan extraordinaria figura en sus trajes que parece que se habian propuesto, de intento, exterminar nuestro caracter nacional y las constumbres que hemos heredado de nuestros mayores. No he dejado de conseguir algun fruto en este tiempo; pero como nuestros vecinos tienen un interes real en formar toda la juventud de Europa por las maximas de su moral y politica, de aqui es que cada dia se advierte mayor prurito por las costumbres extranjeras. Por los que se hace indispensable establecer un periodico

que declame constantemente contra los excesos y abusos que fueren notando si queremos librar a nuestros jovenes del riesgo que corren con las novedades que se van introduciendo.

A este fin he dispuesto el proyecto que acompaña para un nuevo periodico titulado Centinela de las Costumbres, por el cual verá V.E. que no son desatendibles las razones que me han movido a formarle. Acompaño igualmente tres discursos: el primero sobre la inteligencia de la fortuna, haciendo ver que no hay mayor fortuna que aquella que con pocas cosas llena las necesidades de cada uno. El segundo sobre la virtud, explicando de cuanta maneras y como debe practicarse para llegar a la suma perfeccion. Y el tercero sobre la fe y la palabra del hombre que hoy se mira con tanto descuido en España, demostrando la necesidad que hay de guardarla como principal objeto de las buenas costumbres. Por este mismo orden y graduacion iran colocando los discursos de este nuevo periodico (si V.E. se digna admitirlo como benigno), en buen castellano, que lo entienda toda clase de personas, con lo que ofrezca al Rey y a la nacion y suceso feliz de su publicacion. Por tanto:

Suplico a V.E. que en vista del prospecto y discursos que acompañan se digne a concederme permiso para la oblicacion del referido periodico titulado Centinela de las Costumbres, en medio pliego de a dos cuartos cada uno. sea diariamente o como V.E. lo juzgue necesario, nobrando Censor para el intento, que lo pueden ser don Pedro Estala, presbitero bibliotecario de San Isidro; don Antonio Capmany, don Antonio Posadas, canónigo de San Isidro, u otro cualquiera, relevandome si es posible de que pase este negocio al Consejo, asi por las muchas y justas ocupaciones de aquel Supremo Tribunal como del orden lento que hay establecido para terminar

qualquier expediente de esta clase. Asi espero de la bondad y sabiduria de V.E.

Madrid, 29 de febrero de 1804.

Humilde serbador de V.I

Juan Antonio de Zamacola

A favor de su publicación se decantaron Estala y Hermosilla, en una carta dirigida al Señor Director de los Reales Estudios y fechada el 23 de abril de tal año.

Señor Director de los Reales Estudios

En consecuencia de la orden V.S. hemos examinado con la debida atencion el adjunto prospecto y discursos para el periódico que solicita publicar con el título de Centinela de las Costumbres y no hemos hallado en ellos cosa contraria a la religiosa, buenas costumbres, leyes del Reino y regalías de S.M. Este plan bien desempeñado, como lo hacen esperar los discursos que le acompañan, podrá ser muy util para inspirar ideas rectas de la virtud, hacer odioso el vicio, y estirpar abusos. El estilo del redactor es qual conviene a este genero de escritos, y su lenguaje muy puro y propio. Por todo lo qual somos del paracer, que no hai inconveniente en que se permita la publicacion de este periodico, y que de ella puede seguirse nuestra utilidad para las buenas costumbres.

Dios guarde á V.S.M A. Madrid 23 de Abril de 1804.

Fmdo:

Pedro Estala

Josef Gomez y Hermosilla

Toda esta información queda recogida en el AHN, Sección Consejos, Legajo 5566, núm. 84.

No entendiendo por que no se le permitía publicar tan instructivo periódico bajo tan elogiosa aprobación, Zamacola vuelve a dirigir un escrito a las autoridades gubernativa. Ésta nuevo documento está fechado dos meses más tarde. En el Zamacola insta a revocar la falta de aprobación para la publicación de dicho periódico. También hallado en el Archivo Histórico Nacional, sección Estado, legajo 3250.

[...]

El Consejo hizo pasar estos papeles á la censura del Vicario Eclesiastico, y despues de ála de un cuerpo respetable de estudios, quienes habiendolos examinado detenidamente, no solo no hallaron en ellos cosa q.e se opusiese á las regalías de V.M., sino que haciendo un elogio del objeto especial y determinado q.e se propuso el autor, fueron d.l parecer q.e siendo las buenas costumbres el valuarde muy firme del Estado, sin las cuales aprovecharan poco las muy sabias leyes, debia concederse el permiso para la publicación de su Periodico, por la necesidad q.e habia de él, como que por si solas bastan las buenas costumbres, para hacer la felicidad de los hombres en esta vida y en la eterna.

En este estado, y quando solo faltaba la aprovacion del Consejo se publicó en el dia de aier 3º de Abril una R.l orden de V.M. por la que proivia á este tribunal que diere permiso alguno para publicacion de nuevos periodicos, con lo qual quedaron frustadas asi las tareas y desvelos que ha empleado el exponente en escribir y recopilar la porcion de numeros que tenia ya prontos, como los muchos pasos y diligencias que ha empledado para poner el negocio en estado de resolverse.

El paternal amor que V.M. conoce mui bien que los papeles periodicos son el medio mas adecuado para propagar las luces, quando ellos se ciñen á los limites prescritos por las leyes; porque son pocos los Españoles que se dedican á las obras voluminosas en que se comprenden todos los conocimientos de artes y ciencias, se necesita

instruirles con breves Discursos, en que periodicamente seles vayan inculcando los buenos principios, haciendoles adquirir por este medio los conocimientos mas solidos y fundamentales en obras maestras. De esta manera es como han hecho tantos progresos las naciones cultas de Europa, y es posible que en el feliz reinado de tan augusto Soberano diga la historia que se dejó de proteger en España ä aquellos q.e se distinguian ene promover la ilustración pública: Por tanto:

Sup.ca á V.M. que teniendo en consideración la utilidad que se vá á seguir á la nacion de la publicacion del Periodico titulado el Centinela de las costumbres, en que principalmente se trata de promover el amor ála virtud, y el aborrecimiento al vicio, y al estado de concederse la licencia en que se halla este expediente, se sirva la orden al Consejo para que provea y determine segun juzgase conbeniente; á lo menos que consulte á V.M. para que enterado de la importancia y necesidad de la publicación, se le dé la licencia para su impresión, vajo las reglas é instrucciones prescritas á los Periodicos. Así lo espera de la C.R.P de V.M. Madrid 1º de Mayo de 1804

Señor

A L.R.P. de V.M.

Juan Ant.º de Zamácola

En la esquina izquierda, al comienzo del documento se lee «lo resuelto se le dixo de palabra», por lo que estimamos no existen documentos ulteriores que expliquen la negativa.

En este mismo año de 1804, como él bien nos explica, por circunstancias del azar llegan a sus manos unos manuscritos del cronista Antonio de Herrera. Tras una minucioso estudio los compila y publica con un prólogo introductorio personal bajo el título de *Discursos Morales, Políticos e Históricos de Antonio de Herrera*:

Tal hubiera sido la suerte de estos Discursos políticos y morales del Cronista Antonio de Herrera, si una feliz casualidad no me hubiera proporcionado su adquisicion. Hace



algunos años que habiendo fallecido en esta Corte un Caballero llamado Don Juan Bereite de Armendariz, la amistad que tengo con sus sobrinos y herederos me facilitó reconocer una papelería antigua que había heredado de sus ascendientes, y que según las trazas había permanecido en total olvido por el transcurso de más de un siglo. Encontré en ella, entre otros papeles curiosos, un tomo en folio encuadernado en pergamino: su título el de *varios tratados originales de Herrera* me llenó desde luego de la más agradable sorpresa: el carácter de la letra me demostraba su antigüedad; y para que no me quedase duda de que era obra legítima del insigne Cronista Herrera, hallé en el mismo tomo las notas siguientes:

I.<sup>a</sup> JESUS MARIA. “Este libro es su autor Antonio de Herrera, Cronista que fue del Rey Don Felipe II, y se presta á nuestro Padre Rector de Baeza, y se ha de volver al Padre Fr. Tomás de San Josef, Procurador del Convento de Carmelitas Descalzos de Madrid, para que á su tiempo se entregue á la Señora Doña María de Torres, viuda de dicho Antonio de Herrera en Madrid á 3 de Mayo de 1631.”==Fr. Tomás de S.

Josef.<sup>24</sup>

### **1.3.3. Avatares con la justicia española**

Debido a su buen disponer y su observancia en el discurrir del quehacer jurídico, que resultaba desde su modesto punto de vista sumamente arbitrario, intentó aunar la práctica legal a un modelo fijo que pudiera imponerse en todos los Juzgados del Reino: para que, sin más agente, marchase por sí sola cualquier demanda hasta su conclusión, destruyendo los abusos introduciéndose los oficios de Escribanos, donde muchas veces suele entorpecerse la ejecución de las mejores leyes, sin que sirviese

---

<sup>24</sup> Zamacola, J.A., *Discursos políticos y morales del Cronista Antonio de Herrera*, Imprenta de Ruíz, Madrid, 1804, p.IV, V.

de obstáculo para ello el pertenecer a esta clase, pues el bien de sus semejantes y la felicidad de su patria llamaban más su atención que sus intereses particulares.<sup>25</sup>

Para ello destinó muchos esfuerzos y quebraderos compilando en dos tomos, que vieron la luz en la Imprenta de la Hija de Joaquin Ibarra en 1806, lo que llevó el título de *Práctica de los Tribunales o resumen de las obligaciones de todos los Jueces, Escribanos, Agentes, Procuradores y demás individuos de Justicia, con la historia de la legislación de España*. En el capítulo destinado a su obra observaremos como sus escritos están sometidos a arbitrarias alteraciones en la titulación. Así pues esta obra también la hallamos bajo el epígrafe *Tribunales de España. Práctica de los Juzgados del Reino y resumen de las obligaciones de todos los Jueces y Subalternos para instrucción de los jóvenes que se dedican al estudio de las Leyes...*

Su publicación produjo efectos antagónicos: por un lado el aprecio de un público incondicional que admiraba todo aquello que proviniera de su buen juicio, por lo tanto fue admitida como competente y sabia. Por otro lado, se granjeó el desprecio de aquellos a los que privó de comisiones, resintiéndose de su entrometimiento en lo que creían que era su más íntima y privada competencia. La animosidad de este sector de profesionales de la judicatura (Agentes, Escribanos, Jueces, Litigantes, Procuradores, y ese sinfín taxonómico de personalidades de la práctica legal), creemos que influyó en las constantes confabulaciones y falsas conjuras que contra su persona se maquinaron. Estas enconas que nunca desaparecieron junto con la voluble gestión política que le tocó vivir fueron las detonantes que le impulsaron años más tarde al exilio. Tal fue el tamaño de la poderosa conjura de los supuestamente atacados que observando desde el refugio de su hogar el enrarecimiento de la atmósfera política anterior a la entrada en Madrid de las tropas (que trajo como consecuencia el cierre de Sociedades de amigos, o literarias, etc.,) decidió recluirse en su morada, dedicándose al estudio y lectura de obras contemporáneas. Con este voluntario abandono de la esfera pública y de los salones de más estricta modernidad, tampoco consiguió hacer olvidar los odios cosechados por su pluma. Entre los más fieros y rencorosos de sus enemigos maquinaron una confabulación contra el de Dima, prestando falsas acusaciones sobre su patriotismo y felonías al soberano:

Entretanto, sus enemigos maquinaban la más horrenda calumnia y esperaban con ansia la salida de los invasores para llevar a efecto sus inócuos proyectos, y así fue que apenas evacuaron la capital y se restableció el Gobierno legítimo, presentaron su falsa delación y lograron que el desventurado Zamácola fuese arrancado del seno de su familia y conducido a la Cárcel de la Corona, sin que el influjo de sus amigos bastase por el pronto a desvanecer la negra acusación que pesaba sobre él. Se le atribuyó el haber tenido correspondencia con el Duque de Berg y diferentes

---

<sup>25</sup> Cossio, J.M., *Una biografía de DON PRECISO*, en Revista de Bibliografía Nacional, Madrid, 1944, p.[6], 389.

conferencias en su casa con el General Gruchí, siendo así que no había visto jamás a ninguno de ellos, añadiendo a esta calumnia el que sus ideas se dirigían contra la potestad soberana del Rey.<sup>26</sup>

Todos estos elementos turbadores de la paz y estabilidad del hogar de los Zamacola, coincidieron paradójicamente con un gran éxito en ventas y reimpresiones de sus obras, pero la alegría de su éxito literario no llegaba a sofocar la amargura de la ignominia de sus detractores.

Habiendo sido nombrado poco antes del acontecer de estos hechos *Ayudante de la Sección de Justicia del Consejo de Estado para la formación de Códigos*, que le erigía como personalidad honorable dentro del práctica jurídica, ni siquiera le sirvió para esgrimir y defenderle como arma ante tanta calumnia. Si Zamacola ya padecía de la envidia y rencor de muchos miembros de la política e intelectualidad española, los diversos acontecimientos protagonizados por su hermano Simón Bernardo contribuyeron aún más a ensuciar la imagen de nuestro autor. La persecución y mala interpretación de las intenciones de Simón Bernardo afectaron a la respetabilidad de los Zamacola. Estos eventos conocidos con el nombre de *la Zamacolada* se produjeron en julio de 1804. Celebrándose las Juntas Generales en Gernika presentó Simón Bernardo un plan de servicio militar que trajo innumerables alteraciones del orden ya que se consideró como un contrafuero por muchos de los vizcaínos allí presentes. El plan de un servicio obligatorio militar que incorporara al ejército de la Corona setecientos reclutas de la provincia desencadenó numerosos altercados en la villa de Bilbao. El honor mancillado de los Zamacola salpicó de nuevo a Juan Antonio, quién tuvo que acudir en numerosas ocasiones en defensa de su estimado hermano:

el escribano dimatarra tenía la salud “decaída” antes de la revuelta de 1804. En

cualquier caso, la inestabilidad psicológica de Simón Bernardo de Zamácola venía de antiguo, según relataba su propio hermano Juan Antonio en un expediente judicial de 1806. En concreto, ya desde la Guerra de la Convención había experimentado ataques de locura temporal (según su hermano “estuvo delirante y frenético por espacio de cuatro días”). Pero, en aquella ocasión el mismo Juan Antonio se había encargado de cuidarle, recuperando Simón Bernardo, en breve plazo, la razón. Juan Antonio Zamácola argüía, en el alegato judicial de 1806, que los médicos se habían equivocado al juzgar como demencia lo que sucedía a su hermano, ya que no era más que una enajenación temporal, derivada de los ataques de gota que padecía desde

---

<sup>26</sup> Cossio, J.M., *Una biografía de DON PRECISO*, en Revista de Bibliografía Nacional, tomo V., Madrid, 1944, pp. [6], 390.

hacía tiempo. La verdad es que el comportamiento de Simón Bernardo de Zamácola en enero de 1806 había sido comentado en todo Madrid; especialmente desde que se negó a vivir con sus familiares y trasladado a una fonda, empezó a regalar dinero a todas las personas que veía. En realidad, en ese alegato Juan Antonio se defendía del rumor que le acusaba de haber desatendido a su hermano, con el fin de que muriera y quedarse con su herencia.<sup>27</sup>

Si ya no eran pocas las vicisitudes con las que se enfrentaba la problemática familiar también fue una carga que le acarreó un sinfín de sinsabores. En *HNB* nos habla de los cuidados que ofreció a su hermano en sus últimos días:

No bien en la mañana del 17 (de enero) conoció Zamacola que su cabeza estaba perturbada, y que corría riesgo su existencia, hizo llamar a su hermano D. Juan Antonio (189), á la esposa y niños de este, y á sus parientes y deudos, y bañados sus ojos en lágrimas, la voz trémula y el espíritu habatido, apenas pudo darles á entender el estado en que se hallaba, hasta que acercándosele sus tiernos sobrinos, se fija en ellos, les abraza, les besa una y mil veces [...] “No hijos míos del alma mía, no os aflijáis: volved al seno de vuestro desgraciado tío: él os vengará: no ha de prevalecer siempre la fuerza: tengo ejércitos: tengo tesoros: el mundo tomará parte en mi causa: yo venceré, si, yo venceré, y vosotros gozareis de vuestra libertad: yo venceré...yo venceré.

Estas últimas palabras las pronunció ya con una voz trabajosa y devil.

(189) Es el autor de esta obra.<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> *Diccionario Biográfico de los Diputados Generales de Bizkaia*, s.l, s.d, pp.504, 505.

<sup>28</sup> Zamacola, J.A., *HNB*, Tomo II, pp.20, 21.

Zamacola, que no entendía tantas acusaciones y prevaricaciones, pasado un tiempo fue llevado ante la ley. Debido a la fragilidad e inconsistencia de éstas se acordó que Tribunal sobreseyese los cargos imputados ya que se trataban de deleznable imputaciones y ficciones inventadas por unas mentes delirantes. El fiscal no halló en ellas más que oprobios e injurias hacia el recto quehacer de nuestro autor. Para protegerlo de éstos falsarios que escondían su identidad se dictaminó que no fuese puesto en libertad, pues podría quedar expuesto a la ira de sus insultos y agresiones por lo que se le mantuvo preso hasta la re-entrada en Madrid del ejército napoleónico. Debido a la ligazón de las circunstancias que surgían alrededor de los acontecimientos que se ceñían a su persona (cada vez que las tropas francesas entraban en Madrid, las presiones se aliviaban en la figura de Zamacola), algunos autores lo han tachado de afrancesado y su crítica a aquellos que profesan esos usos y modas ajenos a lo español no era sino una fingida arma para desviar sus felonas intenciones. De esta supuesta deslealtad (de la que se sirve la crítica especulativa) no hemos podido hallar indicio o prueba alguna, únicamente el deleznable descrédito escrito de algunos escritores que no se han molestado en avalar con documentación fidedigna aquello de lo que le acusan.

Como hombre de juicio se daba cuenta en ese inexorable paso del tiempo que se encontraba entre dos opciones dicotómicas; por un lado, la de obedecer con patriótica repugnancia a aquel advenedizo y efímero gobierno provisional que se había instaurado en España y por otro, la abandonar el país y a aquellos enemigos que tantos sinsabores y días de encarcelamiento le habían dedicado. A todo esto se le sumaba la presión de la opinión que sobre él se formaría el público viéndole vacilante aunque siempre en favor del poco carismático (casi antipatriótico), pero legítimo soberano del momento, Fernando VII. El destino y fuerzas mayores le obligaron a decidirse; por un lado su amor patrio más que sobrado por lo español, hacia nuestra cultura, modos y usos, que siempre había ensalzado a lo largo de sus escritos, que en ocasiones rozaban la apología, o por otro volver a la cárcel por desobedecer las propuestas del nuevo rey. Sabiendo que la fragilidad de su suerte, su frágil posición y viéndose en la ineludible acepción de la oferta pensó pragmáticamente que con la coercitiva oferta podría ayudar desde dentro a sus amados compatriotas. Así, al poco tiempo, fue nombrado, a petición de Covarrús, *Secretario General del Registro, Timbre y Papel sellado* de España, en cuya organización había ya contribuido siendo rey Carlos IV. Con el correcto y ponderado ejercicio de sus labores y su buena disposición fue condecorado con la llamada *Orden Real de España*, galardón que se destinaba a resaltar a aquellas figuras del panorama político.

Durante la presencia del soberano intruso, Zamácola desde sus distinguidas posiciones, (ya que hemos informado de los diferentes cargos que ocupó), intento siempre mantener una actitud justa hacia el rey depuesto, Fernando VII y hacia aquellos compatriotas que entregaban su vida en favor de su liberación. Se dice aunque no hemos podido hallar documentación que Zamacola intercedió para salvaguardar la vida de el Alcalde de Alcorcon, injustamente acusado de matar y lanzar a los pozos a miembros de las tropas francesas. Entre otras de sus munificas y legendarias acciones que se le atribuyen podemos destacar las de evitar, fusilamientos, deportaciones, facilitar pasaportes, entregar municiones a las guerrillas, etc.,. Por todas ellas obtuvo los apodos como los de *Juez de la Paz, Empleado Empecinado, etc.*

Estos fueron algunos de los servicios que desde dentro del sistema organizativo francés nuestro autor pudo dispensar a los afligidos miembros de la guerrillas combativas que contra el nuevo soberano se alzaban. Viendo que cada vez eran más injustas las tramas

que contra el pueblo español se creaban, en gran discordancia con su pensar y amor nacional decidió dimitir y cesar en su cargo pues el tiempo cumplido y los trabajos dispensados así lo avalaban. Su renuncia no fue admitida, ya que debido a su talante conciliador y ponderativo era requerido en situaciones comprometidas donde el buen juicio y la humanidad eran elementos determinantes. Continuaba en su empleo cuando se produjo la urgente e inesperada salida de nuestras fronteras del ejército invasor. A pesar del reconocimiento del pueblo y más fieles compatriotas que estimaron como leales e impagable sus aportaciones, temiendo ser víctima de nuevo de la rencorosa ira de sus enconados enemigos, Zamacola dejó la Corte con el convoy destinado a abandonar el país.

#### 1.4. Exilio a Francia

En su obra *HNB* en el primer apartado del capítulo IV comenta la retirada de un grupo de empleados españoles a Francia en la que el tácitamente se incluye:

Con estas tropas se retiraron á Francia casi todos los empleados Españoles y

Franceses que sírvieron durante el gobierno de Josef, no por la aficion que tuviesen á seguir los pasos de los Franceses, sino por el odio implacable que les juraron algunos individuos demasiado exaltados del Congreso de Cadiz y á su ejemplo los habitantes de la ínfima clase de los pueblos de España que se habian reunido con los delinquentes de las cárceles para apropiarse el sagrado nombre de defensores de la patria.

[...] Estos cacareados Españoles, que se revistieron con el sagrado título de Patriotas, hicieron en poco tiempo tales atrocidades, que no satisfechos de haber teñido sus manos en la sangre del inocente, influyeron en el Congreso de Cádiz para que se persiguiera de muerte á todos los Españoles que habian obtenido empleos de Josef.<sup>29</sup>

En ella nos narra autobiográficamente su triste camino al exilio. Dedicó Zamacola una larga reseña llena de resentimiento a la ciudad de Vitoria:

Quando en el mes de junio de 1813 llegué á aquella ciudad con el comboy de

Madrid, fuí como todos á pedir alojamiento á una casa de la plaza. Luego que entré,

en la sala alargué mi ruta ó pasaporte á uno de los empleados: conoció al instante por

---

<sup>29</sup> Zamacola, J.A., *HNB*, Viuda de Dupret, Auch, 1818, pp. 52,53, 55.

el apellido que yo era del país: habló con otro que estaba inmediato, en secreto: me miraron ámbos: repasaron juntos unas papeletas, y cuando yo creí que sería tratado con alguna distinción, me alargaron la boleta para la casa de un miserable pastor fuera de la puerta de Arriaga, á bastante distancia, donde estuve algunos días con mis dependientes, con harta zozobra de ser sorprendido por las guerrillas. Por fortuna se frustró su intención, si acaso fue la de ponerme á riesgo, y el poco dinero que llevaba hizo menos sensible nuestra mala suerte.

Mientras permanecí en aquella casa envié recados por escrito de mi llegada á Vitoria, á dos amigos, que algún día no se desdeñaban de serlo míos en Madrid. Nada les pedía porque no tenía necesidad, solo quería tener el gusto de abrazarlos y renovar los antiguos lazos de nuestro cariño y amistad; pero ni siquiera se dignaron contestarme.<sup>30</sup>

Prosigue en esta misma obra narrando la ruta tomada en su vejatorio exilio con una minuciosa enumeración de pueblos por los que pasaron tan aciago grupo de españoles: Isasondo, á media lengua de este monte de Villafranca, en el camino real sobre el río

Oria: sus habitantes nos parecieron muy corteses y amigos de la humanidad.

Legorreta, á media legua de Isasondo, en el mismo camino: sus habitantes se manifestaron también muy compasivos de nuestra suerte. [...]

Ernani [...] Sus vecinos nos recibieron bien.

Oyarzun [...] Sus habitantes nos parecieron muy sociables.

---

<sup>30</sup> Ibid, p. 312

[...] En fin, Tolosa es uno de los mejores pueblos de comercio del país Vasco: sus habitantes nos parecieron bastante despiadados y altivos.<sup>31</sup>

Otra observación sobre su lenta y punitiva peregrinación a Francia se encuentra hacia el final de su obra, cuando describe lo que él denomina la Baja Navarra (el país vascofrancés):

El arrabal de Santi-Espiritu está habitado en la mayor parte de Judíos, y oí á un amigo que estuvo alojado dos días en la casa de uno de éstos, que allí disfrutó el único bien que ha recibido en Francia. Tal vez muchos Españoles que tuvieron el haber sido alojados en casa de christianos católicos rancios, no podrán decir otro tanto.

Teníamos idea en España que la mugeres Bayonesas eran mucho mas hermosas de lo que nos parecieron en esta jornada; bien que como saliamos de S. Sebastian, donde hallamos un mugeriego hermosísimo de todas edades, con un agrado y atractivo singular para las gentes, tal vez esto nos haria disminuir su merito.<sup>32</sup>

#### **1.4.1. Primera escala: Montpellier**

La peregrinación de Zamacola termina en la ciudad francesa de Montpellier. Allí pasará una breve temporada llena de penurias donde la escasez es la detonante de nuevos acontecimientos. La situación económica de Zamacola, al igual que el resto del colectivo de exiliados, era muy precaria. Las pensiones y subsidios que el gobierno francés debía ofrecer a estos trabajadores que habían estado bajo su tutela se retrasaban y en numerosas ocasiones no llegaban.

En una separata de la Revista del Centro de Estudios Históricos de Vizcaya, titulada, La «historia» de Juan A. de Zamacola escrita por Andrés de Mañaricua nos comenta:

[...] Al servicio de José Bonaparte, suma a su profesión de escribano los cargos de

Comisario de Policía, Secretario General del Timbre y Notario principal del tribunal

Civil de la Corte y es condecorado por el rey con la Orden real de España. En 1813,

---

<sup>31</sup> Ibid, pp. 331,332,334,337.

<sup>32</sup> Ibid, p.409



al retirarse las tropas francesas, Juan Antonio huye de posibles represalias y se refugia en Francia. Internado en Montpellier y agobiado por los apuros económicos, en noviembre de 1814 lo encontramos instalado en Auch.

[...] es para Zamacola un momento difícil en extremo. Se halla sin recursos económicos. Sus gestiones cerca del Jefe del Estado Mayor de Montpellier para que se incrementara su exiguo subsidio habían fracasado.

[...] acababa de escribir al Conde de Otto, presidente de la Comisión de Socorros de Refugiados Españoles y al Ministro de la Policía General de Francia.<sup>33</sup>

Esta información a su vez se halla extraída del Archivo de la Diputación de Vizcaya, Vol. 70 de los *Libros de acuerdos*, correspondientes a los años de 1814 -1815.

#### **1.4.2. Asentamiento en Auch**

Esa carta dirigida al Conde de Otto queda recogida en el artículo de Branet y Barada *Notes sur Juan Antonio de Zamacola* así como la otra dirigida al Ministro de la Policía General de Francia. En ellas nuestro autor expone la penosa situación en la que se encuentra. Alejado de su familia, quienes al parecer permanecieron en España los primeros años de su exilio, y sin los subsidios que le corresponden por los altos y distinguidos cargos desempeñados vive humillado por su descalificación y sin conocer cuando va a ser su próximo devengo (estado que le llena de dolorosa desesperación):

Excmo. Señor Conde de Otto.

Señor:

La desgracia que ha dirigido mis pasos desde que entré en Francia, me pone en la precisión de molestara V.E. a fin de que se me considere para los socorros sucesivos en la clase distinguida que me corresponde.

---

<sup>33</sup> Mañaricua, A.E., *La "historia" de Juan A. de Zamacola*, en Revista del Centro de Estudios Históricos de Vizcaya, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, Nº 6, Bilbao, Julio-Diciembre de 1972, pp.428, 429.

Desde el mes de febrero de este año, que cobré en Montauban 160 rs., por dos quintas partes de la tercera mesada, no he visto dinero alguno de los socorros, a pesar de las repetidas instancias que tengo hechas en Montpellier.

En aquella ciudad me he mantenido desde Julio miserablemente, a pensión de 5 rs. diarios, con otro socorrillo que me libró mi esposa conociendo mi desventura, en el momento que se abrió la comunicación con España, privándose ella y mis tiernos niños de lo necesario para sus subsistencia precisa.

Mi conducta, no pudo ser allí reprensible: no asistía sino qual tal vez al café: no concurrí jamás a las casas de juego: ni he tenido mas ocupación que la de leer y escribir en mi quarto y pasar las demás horas del día en la Biblioteca pública; pero a pesar de ésto y de que constaba a los Españoles que componían la junta de allí, que no traje dinero a Francia, ni tuve jamás el talento de robar, ni de ser inoportuno, no pude lograr que se me socorriese. La causa ignoro todavía.

Luego que se recibió la orden del ministerio de la guerra para alistarse los empleados civiles en los Depósitos militares, acudí como todos, a que se me clasificase de teniente: pero el Xefe de estado mayor fr. Montpellier, Mr Ricard, que vio que yo estaba puesto en la lista con el empleo de Comisario de Policia de Madrid, me dixo con tono demasiado imperioso «que esta clase de empleados era despreciable en Francia: que yo solo debía estar en la misma: y que sólo me daría la de soldado si quería alistarme en el depósito».

Al día siguiente le llevé una esquila del Consejero de Estado D. Manuel Cambronero, por la que le decía que además de ser yo noble por mi familia y Comisario de Policía por el Rey con sueldo de 25 D rs anuales, me correspondía la clase distinguida por el empleo de Secretario General del Timbre de España, también por el Rey, que servía con sueldo de otros 25 D rs y le añadí de palabra que ya al tiempo que el Rey me nombró Comisario de Policía, era yo Notario de los Reynos, Grefier Principal del Tribunal civil de la Corte de España con más de 30 D rs que me valía anualmente sus derechos y que además me hallaba condecorado por la Real Orden de España: pero todo fue en vano, porque enfurecido este Xefe me volvió los papeles diciéndome: «Si V. es Grefier principal y Secretario General del Timbre, también es Comisario de Policía, y ha V. de sufrir la clase despreciable que corresponde a ellos» y me despidió con altivez en el momento mismo en que acababa de dar hoja de ruta de teniente al mozo de caballos del Presidente de la Cancillería de Valladolid, y a cuantas mujeres se le presentaban, sea qual fuere su clase.

Viéndome ultrajado así por un hombre a quien no he visto ni hablado hasta este momento, he venido a Auch sin etapas ni alojamiento ni mas documento que un pasaporte del Maire de Montpellier, y aquí me encuentro con las mismas dificultades.

Mi compañero Dn. Ceferino Cevallos, comisario de Policía también de Madrid, hijo de una casa ilustre de Burgos, se halla alistado de sargento en este depósito sin que haya podido obtener la clase de oficial: y pues que no puedo menos que tocarme la misma suerte, no he querido presentarme y me mantengo en esta ciudad, resuelto a

---

morir antes de necesidad, que sufrir el bochorno de verme pospuesto a tanta multitud de hombres de una rango más raso que el mío.

En estas circunstancias y con noticia de que se trata de arreglar otro orden de socorros para lo sucesivo, ruego a V.E. que si en efecto debe ser despreciable el empleo de Comisario de Policia en que me comprendió el Sr. Duque de Snta Fé a nuestra entrada en Francia sin hacer mención de los otros dos empleos que yo obtenía, se me incorpore en las nuevas listas que se formen como Grefier principal de los tribunales civiles de la Corte de España y Secretario General Chef de Bureau del timbre, con sueldo por ambos empleos de mas de 50 D rs anuales, como podrán informar en caso necesario los señores Ministros de la Justicia y de Hacienda de España que residen en Paris y quantos hubieren estado en Madrid.

Dios gde a V.E. ms as. Auch 30 de noviembre de 1814 == Juan Antonio de Zamacola.<sup>34</sup>

Para escapar de ese casi estado de indigencia en el que se halla Zamacola agota todos sus recursos y decide también dirigirse al Ministro de la Policía General de Francia:  
Excmo. Señor Ministro de la Policia General de Francia

Señor:

De la copia adjunta del recurso que dirijo hoy al conde de Otto, Presidente de la Comisión de socorros a refugiados españoles, verá V.E. que el xefe militar del Estado Maior de Montpellier, Mr Ricard, me ha privado de los socorros que me pertenecen de clase distinguido por Greffier principal del Tribunal civil de la Corte

---

<sup>34</sup> Branet, A. y Barada, J., *Notes sur Juan Antonio de Zamacola*, en RIEV. 1926, pp.455, 456, 457, y 458.

de España, y Secretario General, Jefe de Bureau del Timbre de todo el Reino, sólo porque al mismo tiempo he desempeñado el cargo de Comisario de policia general de Madrid, empleo que se ha considerado en España como de primer rango y para las personas mas afectas a la causa y distinguidas desde su erección.

Esta noticia tan extraña para los Españoles me pone en precisión de interrumpir la atención de V.E. y le

Suplico encarecidamente que si, en efecto, estan reputados por clase no distinguida los comisarios de policia en Francia, y con especialidad los de la Corte, se sirva obtener S. M. un real decreto para que la circunstancia de haber sido yo comisario de policia de Madrid, no me impida el gozar de las distinciones que me corresponden por mi familia y por los demas empleos que obtenia al tiempo de mi retirada con los exércitos franceses en los depósitos militares de Francia y especialmente en el de Auch a donde vine a incorporarme; y que asimismo se digne pasar las ordenes oportunas al Ministerio de Guerra y a la comisión del conde de Otto para que lo tengan entendido.

Dios guarde a V.E. muchos años. Auch, departamento de Gers, 30 de noviembre 1814.== Excmo. Señor: = Juan Ant. de Zamacola.<sup>35</sup>

Hemos de reseñar que nosotros transcribimos como así lo hallamos escrito. Las titulaciones profesionales a menudo sufren alteraciones nominales y gráficas pero no está en nuestras manos el alterar su presentación y utilizando las sabias palabras del propio Zamacola:

He puesto el mayor esmero en la correccion, no atreviéndome ni aun á enmendar su ortografía, respeto que me parece debido á las obras clásicas.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Ibid, pp. 458, 459

<sup>36</sup> Zamacola, J.A., *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de Don Antonio de Herrera*, Imprenta de Ruíz, Madrid, 1804, p. VII.

La presentación de las cartas carece de la pertinente ubicación del documento; archivo, sección etc., por lo que únicamente nos remitimos a transcribir sin aportar ulterior información a la que sus autores nos ofrecen.

A Zamacola, tras la escritura de estas cartas, le fue otorgado el rango de teniente que en ellas exigía. Así con una paga de 37 francos y 50 céntimos al mes nuestro autor abandonó la miseria y pudo reunirse con su mujer e hijos, a quienes los hizo traer para compartir hasta entonces su solitario exilio. La familia se asentó en Auch, ciudad en la que vivieron hasta su retorno. Durante su estancia en esta ciudad, viendo que la situación en la que se encontraban los refugiados distaba de resolverse con prontitud, prosiguió con sus quehaceres literarios. En uno de los grandes artículos que sobre él se ocupan con más detenimiento, el de Cossio, se dice que tras su instalación en la región de Gers decidió ocupar su tiempo en la observación y estudio antropológico de lo que el allí observaba:

Caminaba con lentitud por los pueblos, y buscaba en ellos las noticias necesarias para la formación de una completa obra, que escribió y dejó inedita, con el título de *Viajes y trabajos de un refugiado español por el mediodía de la Francia*, con la historia de los países por donde anduvo, carácter, usos y costumbres de sus habitantes, y estado de sus ciencias artes, agricultura, política y comercio. Esta producción, exornada con anécdotas curiosas y aventuras originales ocurridas durante su emigración, está escrita con el lenguaje de la verdad y en el momento mismo en que se le presentaban las ideas.<sup>37</sup>

Concluida ya la obra en 1814 de lo que luego aparecerá años más tarde bajo el título de *Historia de las Naciones Bascas* intentó una temprana publicación pero agobiado como se hallaba por la precaria situación económica que disfrutaba no poseía el capital necesario para financiar su edición. A fin de que ésta viera la luz escribió a su amigo Pedro de Yraburu, también ubicado en territorio francés para que éste a su vez intercediera y pidiera su subvención a organismos oficiales pertinentes. Una transcripción de ésta queda insertada dentro de la separata anteriormente citada. Dice así:

Sres. Diputados Generales del Señorío de Vizcaya

Yltmo. Señor:

---

<sup>37</sup> Cossio, J.M., *Una biografía de DON PRECISO*, en Revista de Bibliografía Nacional, Madrid, 1944, pp. [9], 393.

Un bizcaino, amante de su patria, estaba concluyendo en Madrid la *Historia General de Bizcaya y confederación de los paises Bascos con el imperio de Occidente*, quando las circunstancias le obligaron a venir a Francia, dexando en tal estado la empresa.

Aquí, continuando sus tareas en las bibliotecas que ha podido reconocer, ha encontrado todas las noticias que podía desear para justificar la libertad de los Bascos antiguos, y la independencia que han conservado Bizcaya y las otras dos provincias hasta nuestros días, vajo el gobierno protecticio de los Reyes de Navarra y Castilla.

Con este motivo acaba de escribir una obrita titulada *Apuntaciones para la historia general de Bizcaya y de los paises Bascongados de la Cantabría y el Pirineo*, que desea dar a la prensa; pero como para ello carece de medios y los derechos de la impresión superan a los de España, me encarga que ruegue V. Iltna. se sirva suplir estos gastos, dando comisión en esta ciudad, en Burdeos, Bayona o donde V. Iltna. tuviere por conveniente, a alguna persona de su confianza, a fin que pague el trabajo y papel del impresor y recoja los exemplares que guste a cambio para el pago si V. Iltna. lo tuviera a bien.

El índice adjunto comprende todas las materias de esta obrita, que llevará de 12 a 14 pliegos de impresión, que lo remito para V. Iltna. se haga cargo que el autor no se mezcla en las materias políticas que oí agitan a la España, sino puramente en las noticias que interesan a Bizcaya y que no fueron jamás savidas por el escritor del Escudo, por el Padre Henao ni por algun otro de nuestro país. Su total coste será acaso de 4 o 5 mil reales.

Nunca se hallará Bizcaya en circunstancias más oportunas que las del día para desvanecer francamente las dudas y enemistades que tantas combulsiones han causado en su suelo, y si se apresura la publicación de esta obrita, asegura el autor a V. Ilma. que la opinión de Europa fijará la existencia política de Bizcaya para lo venidero, con el uso de la constitución de las antiguas leyes y libertades que han esclarecido tanto a sus naturales en todos los tiempos.

El autor me encarga que V. Ilma. le dispense que no preste su nombre por ahora en este papel, porque nada influye para el mérito de la obra, y ruega que tenga la bondad de entenderse conmigo directamente en esta ciudad de Auch.

En fin, Señor, la obra de que se trata va a quedar inédita si V. Ilma. no presta los auxilios para la impresión, y Bizcaya carecerá del único escudo que pueda resguardarle en lo sucesivo del poder y de la ambición de otros estados.

Dios guarde a V. Ilma. muchos años. Auch, en el departamento de Gers, a 2 de diciembre de 1814.

Ilmo. Señor

Pedro de Yraburu (rubricado)<sup>38</sup>

Zamacola plenamente consciente del deshonor que sufría su identidad prefería permanecer en el anonimato o verla rubricada bajo seudónimo que dejarla inédita pues preveía un oscuro futuro para ella. En sus palabras al prólogo preliminar de *Discursos morales, políticos e históricos de Antonio de Herrera* nos habla visionariamente del aciago provenir de los papeles manuscritos:

Qualquiera que esté versado medianamente en nuestra historia literaria sabe muy bien, que gran parte de las obras de nuestros sabios del siglo XVI han quedado

---

<sup>38</sup> Mañaricua, A.E., *La «Historia» de Juan A. de Zamacola*, en Revista del Centro de Estudios Históricos de Vizcaya, Real Sociedad Vascongada de los Amigos del País, Nº 6, Bilbao, Julio-Diciembre de 1972, pp.430, 431.



inéditas, con mucho perjuicio de la ilustración general, y menoscabo de la gloria de nuestra nación. Parte de estas obras inéditas se conservan en los archivos, sin mas utilidad que el poder jactarse su dueño de que posee tan precioso manuscrito, y algun erudito de haberlo visto de paso en tal archivo ó biblioteca: otra parte, y quizá la mayor, se ha perdido por haber caido en manos de quien no supo apreciar y conservar semejante tesoro.<sup>39</sup>

El tiempo transcurría y nuestro autor tuvo que esperar casi tres años para que el 25 de diciembre de 1815 al fin obtuviera la distinción de clase preferente a la hora de recibir subsidios, que le permitirían vivir más cómodamente y poder avanzar en sus investigaciones.

De esta prolongada estancia en Auch se encuentran distintas alusiones en *HNB*. Así, por ejemplo, Zamacola hace referencia a un matemático al que parece ser conoció durante sus visitas a los diferentes centros divulgativos de la cultura de entonces; bibliotecas, archivos, etc.:

Mr Fargeaud, distinguido profesor de matematicas del colegio de Auch, deduce de este principio, en el tomo 1º de su apreciable Memorial de Agricultura para el departamento del Gers, que no siendo otra cosa el granizo que un efecto de la electricidad, debe ser evidente que destruyendo ó debilitando la causa que lo motiva, vendrá precisamente á estorbar la produccion de este metéoro, ó á lo menos á hacerlo mas raro y menos peligroso.<sup>40</sup>

Otra referencia a su asentamiento en dicha ciudad con fecha cercana a la publicación de dicha obra se encuentra en una nota a pie de página:

La ciudad de Auch costeó una estatua de piedra de un merito nada comun á su memoria (Mr. Ant Megret d'Etigny), que se colocó en julio de 1817, sobre la nueva escalera que sube desde la plaza nueva al paseo de la esplanada.<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> Zamacola, J.A., *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de Don Antonio de Herrera*, Imprenta de Ruíz, Madrid, 1804, p.III.

<sup>40</sup> Zamacola, J.A., *HNB*, Viuda de Dupret, Auch, 1818, p. 340.

<sup>41</sup> *Ibid*, 413.

Si las cosas le habían ido siempre mal para Zamacola antes y durante este forzado exilio la mala suerte no va a abandonarle. Como buen amigo de sus amigos siente amargamente la muerte de su gran colega Estala, también exiliado en Francia. Poco después, el 27 de diciembre de 1817 fallece su gran apoyo y consejera, su querida y sacrificada esposa Doña María Ana Villar a la temprana edad de cuarenta años. Su pérdida supuso la mayor de las desgracias para nuestro autor. En una nota al pie de página del artículo de Branet y Barada hallamos la transcripción de la certificación de su muerte:

«L'an 1817, le 28 decembre, à 9 heures du matin, par devant nous Jean Jacques Marie de Vic, chevalier de Malte & de l'ordre royal & militaire de Saint Louis, maires de la ville d'Auch, faisant les fontions d'officer public de l'état civil, sont comparus Dominique Martín, agé de 21 ans & Josef Marie Andraca agée de 23 ans, habitant d'Auch, Espagnols réfugiés, lesquels ont déclare que hier au soir à 10 heures dame Marie Anne Villar agée de 40 ans, épouse de monsieur Jean Antonie Zamacola, Espagnol réfugié habitant d'Auch au quartier du Caillaou, maison de monsieur Paris notaire, est décedée dans la susdite maison. Nous a vons signé le présent acte avec les témoins a près que lecture leur en a été faite. LE CHEV. DE VIC, MARTIN DE ARCUE, ANDRACA»<sup>42</sup>

«En el año de 1817, el 28 de diciembre a las nueve horas de la mañana, ante nosotros, Jean Jacques Marie de Vic, caballero de la orden de Malta y de la real orden militar de San Luis, alcalde de la ciudad de Auch, desempeñando las funciones de funcionario público del estado civil, compareciendo Dominique Martín, de 21 años de edad y Josef Marie Andraca, de 23, moradores de Auch, refugiados españoles, los cuales declaran que en el día, a las diez de la noche, la señora Ana María Villar, de cuarenta años de edad, esposa de Juan Antonio de Zamacola, refugiado español, y habitante de Auch, en el barrio de Caillaou, en casa del señor notario, París, falleció en la susidicha casa. Habiendo firmado la presente acta con los testigos después llevada a cabo su lectura. El caballero de Vic, MARTIN DE

---

<sup>42</sup> Branet, A. y Barada, J., *Notes sur Juan Antonio de Zamacola* (Etat civil de la commune d'Auch, Decés 1813 à 1817, Suppl. f.2), RIEV, 1926, p.460.

ARCUE, ANDRACA». (Estado civil de la comunidad de Auch, Diciembre 1813 a 1817, Suppl. f.2)

A pesar de toda la aflicción que invadía su corazón y como medio para combatir la inmensa tristeza reanudó sus labores literarias retocando su obra con un nuevo corte donde el autor con tonos de clara exaltación nacionalistas, más vivos en intensidad por la distorsión que produce escribir desde el exilio, perfila y estructura diferentemente su contenido. Así concentrado en la remodelación de lo que luego llegó a publicar con el título de *Historia de las Naciones Bascas de una y otra parte del Piríneo septentrional y costas del mar Cantábrico, desde sus primeros pobladores hasta nuestros días, con la descripción, carácter, fueros, usos, costumbres y leyes de cada uno de los estados vascos que hoy existen* pasó los últimos meses de su exilio. La obra presentada inicialmente en tres tomos fue impresa en Auch, en 1818, en la imprenta de la Viuda de Dupret, impresora del Rey y de la Ciudad.

Espera, pues, que el público disimular los defectos de esta obra haciendose cargo de la situación triste en la que se ha escrito sin auxilios, sin descanso, sin medios para costear libros, falto muchas veces de la subsistencia precisa, fatigado de largas y penosas enfermedades de su familia, y sumergido por último en el amargo sentimiento de haber perdido en Auch su amable esposa, compañera infatigable de todos sus infortunios.<sup>43</sup>

De esta obra tan sólo se hizo un corta edición para obsequiar el autor a varios amigos. Paradójicamente se publicó en Francia en lengua castellana aunque como el mismo lo asiente en el prólogo el autor hubiera querido tener la satisfacción de publicar esta obra en idioma Basco<sup>44</sup>.

En su prólogo nos comenta Zamacola sobre la producción y completud de otras obras escritas durante su largo exilio:

Previene el autor que tiene concluida otra obra también en Castellano, titulada *Viages y trabajos de un refugiado Español por el mediodía de Francia* con la historia, descripción de las ciudades principales de esta región, y noticia del carácter [,] costumbres y modo de vivir de sus habitantes y campañeses, comparados con los de las diferentes provinias de España. Y añade, que si sus desgracias le dexan algun

---

<sup>43</sup> Zamacola, J.A., *HNB*, Viuda de Dupret, Auch, 1818, p.iii

<sup>44</sup> *Ibid.* p. iii.

momento de reposo, no tardará en concluir otra obrita jocosa que llevará el título de *Don Preciso en Francia*, para el entretenimiento de aquellos que amen la lectura de las varias aventuras chistosas, ocurridas á los refugiados Españoles en Francia.<sup>45</sup>

Nunca hemos hallado copia alguna de estos dos trabajos presentados por el propio autor. Puede que en su retorno a España se traspapelaran o fueran confiscadas por algún motivo. Sobre la incertidumbre de los papeles manuscritos ya hemos mencionado anteriormente las preclaras y sabias palabras de Zamacola:

Qualquiera que esté versado medianamente en nuestra historia literaria sabe muy bien, que gran parte de las obras de nuestros sabios del siglo XVI han quedado inéditas, con mucho perjuicio de la ilustración general, y menoscabo de la gloria de nuestra nación. Parte de estas obras inéditas se conservan en los archivos, sin mas utilidad que el poder jactarse su dueño de que posee tan precioso manuscrito, y algun erudíto de haberlo visto de paso en tal archivo ó biblioteca: otra parte, y quizá la mayor, se ha perdido por haber caido en manos de quien no supo apreciar y conservar semejante tesoro.<sup>46</sup>

En el mencionado artículo de Branet y Barada se comenta que debido a un azaroso hallazgo llegó hasta ellos un sumario (que aunque no era autógrafo sí contenía originales correcciones a mano por Zamacola) en francés de lo que supusieron fueran los contenidos de la inédita obra *Viages y trabajos de una Refugiado Español por el mediodía de Francia*.

Le hasard des recherches parmi les vieux papiers nous a fait découvrir un sommaire de cet ouvrage rédigé en français souvent peu correct, non écrit de la main de l'auteur mais portant une correction autographe, qui nous permet de nous rendre compte qu'une partie seule de l'ouvrage a été imprimée. Ce sommaire est écrit sur huit pages sous ce titre: «Indice des matières que contient l'ouvrage Espagnol

*Historie des Basques de l'un & l'autre coté des Pirénées* et intitulé (ce mot a été rayé)

---

<sup>45</sup> Ibid. p, iii, iv.

<sup>46</sup> Zamacola, J.A., *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de Don Antonio de Herrera*, Imprenta de Ruíz, Madrid, 1804, p.iii

Voyages & travaux d'un Réfugié Espagnol dans le Midi de la France». Jusqu'à la cinquième page, l'indice est la table exacte de l'ouvrage imprimé. Les pages 6,7 & 8 donnent le sommaire de la suite qui a dû rester manuscrite. Nous croyons intéressant de donner ce sommaire qui donne une idée de la fin du livre qui semble avoir été composée en même temps que le début & existe peut être encore, si les papiers de l'auteur n'ont pas été détruits:

#### Pais du Beard (sic)

Description du pais du Beard.

Signification du mot Beard.

Confédération des anciens Bearnais avec le pays basque de la Cantabre & du Pyrénées.

Historie des vicomtes du Berad. Geneologie de ceux ci.

[...]

#### Duché de Gascogne

Description des anciens limites de la Gascogne appelé Gascogna.

Origine du duché indépendant de la Gascogne.

Signification de cette vox Gascogne, différente de Basconia.

Historie succincte des ducs de Gascogne & sa généalogie.

[...]

#### Duché d'Aquitanie

Signification de la parole Aquitanie

Description de l'ancien duché

De ses limites en diverses époques

Conquêté de a ville de Tolouse par les Godes

Et après par les Francs.

[...]

Suit après l'histoire des villes de Montauban, Alby, Nismes,(sic) Montepellier, Béziers, Narbonne, Carcassone, & Autres peuples counnus, avec la discription du canal Languedoc, l'etimologie, ancienneté qui comprennent, succès mèmorables qui sont arrivés & le caractère & coutumes des habitanns de chacune de ses villes & de ceux de leurs campagnes.<sup>47</sup>

El azar en la investigación entre los antiguos legajos nos ha hecho descubrir un sumario de esta obra revisada en un francés poco ortodoxo, no siendo autógrafa, pero sí conteniendo una corrección de la mano del autor que nos permite darnos cuenta que una sola parte de la obra, ha sido publicada. Este sumario fue escrito en ocho páginas bajo el título de «Índice de materias que contiene la obra española *Historia de los vascos de uno y otro lado de los Pirineos* y titulada (esta palabra ha sido subrayada) *Viajes y trabajos de un refugiado español por el mediodía de Francia*». Hasta la página cinco, el índice es una tabla exacta de la obra impresa. Las páginas 6,7 y 8 dan al sumario el conjunto que ha debido quedar inédito. Creemos interesante el presentar este sumario que de alguna idea del fin perseguido por el libro, que parece haber sido compuesto a la par que su principio, y que todavía puede que exista si los papeles del autor no han sido destruidos.

País de Bearn

Descripción del país de Bearn

Significación de la palabra Bearn

---

<sup>47</sup> Branet, A. y Barada, J., *Notes sur Juan Antonio de Zamacola*, RIEV, 1926, pp.461,462,463.

Confederación de los antiguos bearneses con el país vasco de Cantabria y de los Pirineos.

Historia de los vizcondes de Bearn. Su genealogía etc., [...]

Estimamos que a pesar de todas las desgracias e injusticias que padeció no parece que éstas menoscabaran su buen talante y sentido del humor pues la presentación de una obra como la que el cita en su prólogo de *HNB*, «*Don Preciso en Francia* para el entretenimiento de aquellos que amen la lectura de las varias aventuras chistosas, ocurridas á los refugiados Españoles en Francia» es fruto de un espíritu luchador, el de alguien que siempre contempla el lado positivo de la vida.

### 1.4.3. Falso fallecimiento de Zamacola en dicha localidad

Sobre la supuesta hipótesis mantenida por muchos autores en la que se aduce que Zamacola acabó sus días en la ciudad de Auch no se posee la acreditación de fuentes primarias como partidas de defunción, esquelas o otra clase de reseñas en periódicos o diarios. Hergueta Martín supone que nuestro autor moriría allí pues no se conocen detalles *a posteriori* de obras o hechos que hicieran referencia a él. Iturzaeta por la amistad que le unía con el vástago de nuestro autor parece ser más conocedor de los últimos acontecimientos de su vida ya que afirma y lo podemos tomar por válido que; Apenas se le hizo saber esta disposición, (la de que podía regresar a España) dispuso su viaje y se trasladó inmediatamente con sus hijos a Dima, pueblo de su naturaleza, donde su hermano, D. Santiago, Vicario eclesiástico de aquel partido. le esperaba para no separarse más de su lado y enjugase sus lágrimas: pero como la desgracia no se había cansado aún de perseguirle y le guardaba nuevos males, se vio privado a poco tiempo de su dulce hermano, que falleció de una corta enfermedad, dejándole, con sus hijos, envuelto entre el luto y el llanto.<sup>48</sup>

Esta información puede ser cotejada con lo que en años posteriores diría su propio hijo, Antonio de Iza y Zamacola en *El Semanario Pintoresco* de 17 de abril de 1842 en su artículo *Usos provinciales. Una romería vizcaína*, «A nuestro arribo a Dima nos dirigimos a casa de un pariente, que expuesto estuvo a caer en locura según demostraciones naturales de júbilo con que nos recibió».

---

<sup>48</sup> Cossio, J.M. *Una biografía de DON PRECISO*, en Revista de Bibliografía Nacional, Madrid, 1944, pp.[10], 394.

En la ya mencionada biografía de Iturzaeta se narra como Zamacola se instaló transitoriamente en Bilbao donde publicó en 1822, *Filosofía y Perfecciones de la Lengua Bascongada*, en la que exalta el euskera como la primigenia y más acertada lengua para el entendimiento y aprehensión del mundo que nos rodea, siguiendo así los postulados ya expuestos y admirados por nuestro autor de su gran amigo e ideólogo Pablo Pedro de Astarloa. En la nota a pie de página número 22 de la introducción a su obra *Historia de las Naciones Bascas* el autor comenta:

Los discursos filosóficos sobre la primitiva lengua de mi difunto amigo Don Pablo

Pedro de Astarloa, que quedaron en poder de un otro amigo en España, descubren

verdades que admirarán todos quando se publiquen.<sup>49</sup>

Ya que su exilio había durado demasiado y todos sus bienes y posesiones personales se encontraban en Madrid se dirigió a la capital del reino ese mismo año. Allí se encontró que todos ellos habían sido confiscado, incluidos sus manuscritos y libros de consulta. Acostumbrado ya a tanta desazón no se abandonó al malestar que tan superflua y material pérdida. Decidido y tenaz, como su carácter ha quedado ya establecido y no quedándole más que su avidez por la literatura se retiró a escribir sin ocuparse de ningún otro quehacer.

## **1.5. Verificación de su retorno a España.**

### **1.5.1. Datos que certifican su vuelta a Madrid**

Muchos de los autores como ya hemos expuesto anteriormente utilizan los datos sin previo cotejo. Éstos han aseverado en sus artículos que «debía haber muerto con fecha anterior a 1820, pues hubiese aprovechado la amnistía concedida dicho año a los refugiados políticos». En sus artículos se encuentra la tendencia a creerlo fallecido en Auch (Francia), durante su largo exilio en dicha ciudad (como había sucedido en el caso de su mujer Ana María Villar). Nosotros somos del parecer que su muerte advino más tarde, concretamente seis años después, como así se recoge en la biografía sobre nuestro autor realizada por el calígrafo Iturzaeta *Biografía y noticia de las obras originales del célebre literato español don Juan Antonio de Iza y Zamácola* inserta en el artículo de Cossio *Una biografía de DON PRECISO*.

### **1.5.2. Publicación de su obra *Perfecciones analíticas de la lengua bascongada* (1822)**

La edición y publicación de esta obra en 1822 nos incita a pensar en su existencia en dicho año. Hergueta Martín la cree editada póstumamente por su hijo pero a nosotros

---

<sup>49</sup> Zamacola, J.A., *HNB*, Viuda de Dupret, Auch, 1818, p.27.



nos resulta extraño que no existan palabras de aclaración y presentación de un dedicado hijo por la obra de su padre:

Entonces debió ocurrírsele publicar en Bilbao un manuscrito que conservaba de su padre en su librería y que juzgó de buena fe que era suyo.<sup>50</sup>

Nosotros mantenemos que esta obra, que se trata de un breve bosquejo sobre la «antigüedad, perfección, riqueza y excelencia de la lengua bascongada» a imitación y semejanza de la de su íntimo amigo Pablo Pedro de Astarloa fue editada en vida del autor, tras su vuelta a España y retorno a su Bizkaia natal:

Satisfecho Zamácola de la buena acogida que había tenido su última producción, se disponía a publicar alguna otra cuando se permitió a los emigrados regresar a España. Apenas se le hizo saber la disposición, dispuso su viaje y se trasladó inmediatamente a Dima, pueblo de su naturaleza, donde su hermano, D. Santiago, Vicario eclesiástico de aquel partido, le esperaba para no separarse más de su lado y enjugar sus lágrimas; pero como la desgracia no se había cansado aún de perseguirle y le guardaba nuevos males, se vio privado a poco tiempo de su dulce hermano, que falleció de una corta enfermedad, dejándole, con sus hijos, envuelto entre el luto y el llanto.

Con este motivo pasó a Bilbao, donde permaneció una temporada y durante su estancia, en 1822 publicó, un tratadito titulado *Filosofía y Perfecciones de la lengua bascongada*, en que se manifiesta con convincentes y poderosas razones que es la más arreglada a la naturaleza y acaso primitiva, siguiendo el mismo parecer de su amigo, el célebre idiologista D. Pablo Pedro de Astarloa.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Hergueta Martín, D., *Don Preciso: su vida y su obra*, en Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1930, p.64.

<sup>51</sup> Cossio, J.M., *Una biografía de DON PRECISO*, en Revista de Bibliografía Nacional, Madrid, 1944, pp.[10], 394.

Estos datos parecen coincidir con lo expuesto anteriormente por el vástago de nuestro autor en *El Semanario Pintoresco* del 17 de abril de 1842, en el ya conocido artículo *Usos provinciales – Una romería vizcaína*, autobiográficamente comenta, «... Llegamos por fin a Bilbao... A nuestro arribo a Dima nos dirigimos a casa de un pariente, que expuesto estuvo a caer en locura según las demostraciones naturales de júbilo con que nos recibió».

### 1.5.3. Reparición en el diario *La Gaceta de Madrid*.

En la obra *Las Sociedades Patrióticas 1820-1822* en el índice alfabético de periódicos, página 999, entrada 158, se recoge:

*El Conciliador*. Madrid. Abril, 1820-1822. Dos veces por semana (*Diario de B.*, num. 119, 28 abril 1820, 1.005). Autor o reponsable: Juan Antonio de Zamacola, que lo es del núm. 3 de 1822 (*Gaceta de M.*, núms. 212 y 243, 20 de julio y 19 de agosto 1822, 1.118 y 1.248). Todos los años empieza una numeración. Hart.108 sólo lo cita en 1820.<sup>52</sup>

Esta valiosa información recogida por su artífice Gil Novales desvela la pervivencia de nuestro autor en dicho año. Zamacola no olvidando su inquietud periodística, tras sus largos años en el exilio, vuelve con renovadas ansias de satisfacer a un público ávido de información sobre el panorama nacional y europeo. Sexagenario y sin rentas decide retomar la audacia que en su día se le vio denegada, la de crear un periódico (ya en 1804 buscó la aprobación sin éxito de la citada publicación periódica *El centinela de las buenas costumbres*). En esta ocasión bajo el nombre de *El Conciliador* busca retomar su vena periodística. De él no se conserva copia alguna ni en la hemeroteca de la Biblioteca Nacional ni en los restantes fondos depositarios de la incipiente prensa española de ahí que estimemos como vital la información recogida por el citado autor. Así en la *Gaceta de Madrid* del 2 de julio de 1822, en la página 1118, en la sección denominada *Juicios de jurados* se lee:

El Sr. fiscal de imprenta denunció al Sr alcalde constitucional Don Ramon Casellas el impreso titulado el *Conciliador*, núm. 3<sup>a.</sup>, en concepto de sedicioso y obsceno. En su vista se reunió el jurado, compuesto de los Sres. siguientes: D. Valentin Hortigosa, D. Francisco de la Carrera, D. Joaquin Huerta Cevallos, D. Cayetano Romero, D. Andres Alcon, D. Josef Antonio Ponzoa, D. Francisco Martinz Marina, D. Antonio

---

<sup>52</sup> Gil Novales, A., *Las Sociedades Patrióticas 1820-1822*, Tecnos, Madrid, 1975, p.999.

Maria Espejo y D. Miguel Ripa. Habida la conferencia, resultó por unanimidad *haber lugar á la formacion de causa.*<sup>53</sup>

En el mismo diario, en la fecha del 19 de agosto del mismo año y en la misma sección de *Juicios de jurados* se contesta en la página 1248:

En la villa y corte de Madrid, reunidos los jueces de hecho, calificaron con la fórmula de *absuelto* el párrafo inserto en el núm. 3º. del *Conciliador*, que principia: “No obstante” y concluye “Su ambicion;” en cuya consecuencia la ley absolvió á D. Juan Antonio de Zamacola, responsable de dicho impreso, y se mandó fuese puesto inmediatamente en libertad, sin que este procedimiento le perjudicase su reputacion.

Fallaron su absolucion los Sres. D. Juan Paz, D. Angel Bonalto, D. Josef Gomez Albacete, D. Pedro Alvaro Delgado y D. Joaquin Manrique y Manrique.<sup>54</sup>

Tras la lectura del mismo se puede apreciar como el espíritu inquieto de Zamacola le obligó a retomar sus afanes tanto periodísticos como literarios y como consecuentemente obtuvo los consabidos problemas con la censura y justicia administrativa. Anciano, malinterpretado y llevando consigo la lacra de sus días al servicio de Bonaparte no consiguió librarse del continuo e insidioso escrutinio de mentes recelosas que años atrás le condenaron a su malsano exilio.

#### **1.5.4. Retiro y alejamiento de la esfera pública**

En los últimos párrafos de la biografía de Iturzaeta quedan recogidas las actividades de los postreros años de su vida:

Resuelto a no aceptar más destino ni encargo alguno, se separó completamente desde esta época de todo lo que pudiese distraerle de su constante afición a la literatura.

Suspendió todo trato con muchos de los que, pesarosos de los males que le causaron, hubieran querido con vivas ansias llamarle su amigo, y retirado en un aposento de su habitación la mayor parte del día se ocupaba de escribir las obras siguientes, cuyos

---

<sup>53</sup> *Gaceta de Madrid* del 2 de julio de 1822, p. 1118

<sup>54</sup> *Gaceta de Madrid* del 19 de agosto de 1822, p. 1248.

borradores dejó inéditos: *El Práctico de los Tribunales*, o instrucción de todas las acciones y demandas que pueden establecerse en ellos; *La historia del mundo antiguo y moderno*, desde antes del establecimiento de las naciones conocidas y de la venida de los extranjeros a España, ilustrada con notas que aclaran el sentido de una multitud de voces y frases de la *lengua general* que se habló en toda la tierra, ignorada hasta hoy de los literatos; *La de Babilonia, Asiria, Egipto, pueblo hebreo, Canaán o Fenicia, Argos, Atenas y Troya*, con las noticias de su soñado gobierno celeste y de las exageradas proezas de Hércules, Teseo y demás héroes semidioses que divinizaron en premio de sus trabajos. Y últimamente *la de Cartago, Sicilia, los Gaulas, los Celtas, latinos, romanos, godos, árabes, españoles y cántabros*, descartadas de todas las fábulas y ficciones con las que los poetas antiguos y mitologistas confundieron la verdad.

Estas continuas tareas, unidas a las muchas enfermedades padecidas y trabajos sufridos, e inconsolable desde la pérdida de su esposa y su amigo el P. Estala, cuya memoria honraba frecuentemente con sus lágrimas, quebrantaron su salud y le condujeron a la última indisposición, que terminó con su existencia en la Carrera de San Jerónimo, casa de la Fontana de Oro, a las ocho de la noche del 24 de Marzo de 1826, a los 69 años, dos meses y 25 días de su edad, entre el sentimiento general de los que apreciaban su mérito y virtudes.<sup>55</sup>

Estos últimos datos sobre su defunción así como los de su nacimiento se hallan únicamente recogidos en fuentes literarias secundarias. No existen documentos oficiales como actas de nacimiento o de defunción que verifiquen y certifiquen la información que aportamos. Para cotejar los datos expuestos por Iturzaeta en su *Biografía* se acudió a diferentes archivos madrileños; archivo de villa, archivo episcopal, archivo civil, sociedad de autores, etc., pero en ninguno de ellos queda recogida aportaciones o testimonios sobre nuestro autor por lo que estimamos como veraces las palabras de su

---

<sup>55</sup> Cossio, J.M., *Una biografía de DON PRECISO*, en Revista de Bibliografía Nacional, Madrid, 1944, pp.[11], 395, [12], 396.

biógrafo que tienen como fuente documental al primogénito de nuestro autor, quien como su padre, siguió la vena literaria y portó el mismo nombre creándose así en numerosas ocasiones situaciones de confusión biográfica.

## Capítulo 2 - Contexto so-ocióhistórico de la obra zamacoliana

Para la contextualización y pleno conocimiento de las circunstancias que rodearon a nuestro autor debemos establecer una serie de coordenadas que ubiquen a Zamacola en un tiempo y espacios determinados.

Su actividad literaria comienza en las postrimerias del XVIII. Con su lanzamiento como articulista en el *Diario de Madrid* comienza una etapa de prosa satírica en la que a menudo, su figura se debe ocultar bajo el manto del útil seudónimo. Arremeter indiscriminadamente contra los miembros más pudientes de la sociedad setencionista le trajo consigo la necesidad de ocultar su verdadera identidad bajo diferentes apelativos de diferente pero festiva naturaleza.

### 2.1. La seudonímia en Zamacola

La utilización del seudónimo es un tema que suscita el interés de todo aquel que se acerque a la figura de un autor que escriba bajo el encubierto disfraz literario. Los motivos y causas que inducen a éstos a suscribirse bajo otro nombre siempre ha despertado una vivaz intriga. Muchos autores bajo tal arropado manto encubridor sentían la libertad de poder escribir, que de otra forma les sería imposible. Otros por temor a la censura, algunos más por avivar la curiosidad del lector, etc.

En España el uso de esta taimada fórmula referencial siempre ha estado vigente. Muchos son los autores que se les conoce más por sus seudónimos que por sus propios nombres.

En España Lope de Vega, Quevedo, el Padre Isla, Iriarte y Leandro Fernandez de Moratín, eran todos aficionados al uso del seudónimo, y figuras como Gabriel Tellez, Cecilia Bohl de Faber, Leopoldo Alas, y Jose Martinez Ruiz son mas conocidas por sus seudónimos que por sus nombres reales.<sup>56</sup>

#### 2.1.1. Circunstancias que le inducen a su utilización

El juego de escribir bajo supuesto nombre motiva al lector a conocer más sobre el autor, las causas que le impulsaron a encubrir su identidad, conocer acerca de su persona y su restante obra. Se trata casi como una invitación a jugar a detectives y descubrir quien es aquel que se oculta bajo el disfraz apelante.

Los autores citados anteriormente componen un apartado dentro de la historia de la literatura española en su utilización de la seudonímia pero al margen de estas grandes figuras se han escrito obras, folletos, artículos, etc., que aunque no hayan sido tan importantes como para identificarlos como grandes literatos de nuestras letras, si lo fueron para sus coetáneos, para los buscadores de autores postcritos o para los

---

<sup>56</sup> Rogers, P.P. y Lapuente, F., *Diccionario de seudónimos literarios españoles*, Gredos, Madrid, 1977, p.m.11.

investigadores que como nosotros nos hemos acercado a un autor desconocido para la mayoría del gran público.

Este mundo paralelo al de los grandes de la literatura es una fuente paraoficial que nos puede servir de utilidad a la hora de entender y perfilar la concepción ideal de una época determinada. Muchas veces estos desconocidos podrían estar a la altura de las grandes figuras, pero por distintas circunstancias del devenir no han logrado la gloria de ocupar plaza en la república de las letras. Cabe la posibilidad de que ellos fueran leídos, entendidos o bien considerados por sus contemporáneos, por lo que su gloria fue gozada en la época en la que les tocó vivir, en vez de escribir para la posteridad como es el caso de otros muchos autores, por lo que hemos de instituir hipótesis y coordenadas para establecer futuros juicios estimativos sobre el alcance y celebridad de cada autor en o para las distintas épocas.

### **2.1.2. Naturaleza del seudónimo zamacoliano**

Estos seudónimos, en muchos casos, no son más que apodos con los que se le conoce o califica a un autor. En ocasiones éste forma parte intrínseca de su identidad, no pudiéndose discernir entre el seudónimo y el apodo. Nuestro autor utiliza múltiples referentes seudonómicos que ocultan su persona. Algunos, por su rebuscada naturaleza llegan a dificultar nuestra tarea de reconocerlo en sus distintos escritos como son sus artículos, separatas, coproducciones etc.,. Zamacola, ya sea por el tono o por afinidad sinonímica de los términos, casi siempre nos revela algún indicio que nos conduce a su identidad. Su condición de vasco, sus orígenes norteños así como su endémico apellido euskalun, son una vasta fuente de inspiración a la hora de rubricar su artículos periodísticos.

### **2.1.3. Motivación última de Zamacola por ocultar su personalidad**

Refugiado en el seudónimo, nuestro autor arremetía contra todo aquello que invadía y estragaba la esfera más íntima de lo social, lo cultural y lo tradicional. Bajo su manto se defendía de las represalias de sus ofendidos lectores. El intentaba salvaguardar a ultranza las costumbres hispanas, lo popular, lo propio e inherente a su pueblo pero quienes lo leían eran los furiosos acólitos de lo extranjero, de todo aquello foráneo, de toda aquello que poseyera el sello de importación, que poco a poco iba introduciéndose y conquistando el territorio nacional.

Nuestro autor pertenecía a un grupo de amigos que compartían el mismo ávido interés por lo nacional, lo autóctono. Este cónclave se reunía en la práctica que se estaba imponiendo en el momento, las tertulias. En ellas se citaban para comentar, departir y exponer sus posicionamientos e ideas. Varios de sus miembros se escudaron también bajo el amparo del seudónimo. Éste último además de ocultar su identidad servía como elemento cohesor del grupo. Así manteniendo el tono de chanza, este grupetto de amigos escribió bajo los seudónimos como los de *Don Currutaco*, *El Currutaco Intruso* y *Pegadizo*, *el Filósofo Currutaco*, *Liseno*, etc., todos ellos utilizados por Juan

Fernández de Rojas, el más prolífico del cónclave. Así mientras ellos se divertían acometiendo contra estos "falsos eruditos" y "petimetres", disfrutaban del beneficio de la clandestinidad literaria que proporcionaban los jocosos seudónimos. Esta falta de seriedad entretenía a un público cansado de las noticias políticas y campañas bélicas en el extranjero, de los temas de agricultura, de ingeniería, de nuevos inventos, etc. Las fingidas disputas entre los autores mantenían a la población matritense anhelante del siguiente número ya que estos a menudo se publicaban repartidos en dos y tres entregas, ya consecutivas, ya alternas.

Los motes, apodos, anagramas, criptónimos, remoquetes, etc., formaron parte de la figura de nuestro autor. Ya hemos comentado que por su extracción y oriundez vasca le vienen muchos de sus apodos y seudónimos; *el bascongado, el aquilones, Zocamala, etc.*,.

#### **2.1.4. Posible casuística de su seudonimia.**

Si se trata de explicar las razones por la que un autor decide ocultar su nombre real y el motivo último que le lleva a utilizar esta cubierta literaria, puede que no hallemos solución alguna. El omitir ese dato tan personal como es del nombre propio puede que se deba a una casuística particular, personal, desconocida para los lectores. En el caso de nuestro autor sus seudónimos y anagramas son tan obvios a la hora de descifrarlos que difícilmente podrían ocultar o trasladar su identidad. Dado su carácter festivo y donoso, pueden deberse a una pequeña pero sana provocación personal por ocultar lo inocultable, lo obvio.

##### **2.1.4.a. Prevención de persecuciones**

Para los autores Taylor y Mosher, el uso del seudónimo puede estribar en la necesidad de defenderse contra posibles persecuciones de naturaleza política, sobretodo en un determinado sector social de difícil control, como es el de periodistas, en el que siempre ha existido el peligro de encarcelamiento o confiscación por censura.

Si uno no está muy de acuerdo con lo que debe escribir (abordando cualquier temática) o escribe obscenidades, difama, ultraja, tal vez se viera en la necesidad de disfrutar de un no-referente (anonimato), de un nuevo referente (seudonimia) o de una descripción definida de su identidad. También pudiérase dar el caso de que se encuentre insatisfecho con la altura literaria de sus escritos y artículos periodísticos siempre de naturaleza y tono baladí. En Zamacola, todos sus escritos concernientes a los currutacos, pիրracas y madamitas de nuevo cuño, muchos de sus artículos periodísticos y su *Colección de seguidillas* aparecen rubricadas bajo fingida identidad por su talante satírico y banal. Se ha de admitir que la festividad de sus seudónimos podría inclinar al lector a aproximarse al escrito en una primera impresión. Por el contrario cuando se trata de sus obras más serias; *Tribunales e España, Prólogo a los Discursos morales, políticos e históricos del célebre Antonio de Herrera, Perfecciones analíticas de la lengua bascongada, Historia de las Naciones Bascas*, varios de sus artículos de carácter serio en el *Diario de Madrid* (en los que aboga y defiende la profesión de Escribano), etc., en todos ellos firma con



sus iniciales o nombre completo atribuyéndose su plena autoría. Parece ser que en estos escritos Zamacola quiso dejar claro y manifiesto que él era su autor. Sus escritos desde el exilio y obras posteriores a éste se contraponen en sentimiento y estilo con los de su etapa madrileña. Éstos se hallan llenos de una humildad y complacencia para nada presentes en los de etapas anteriores y en ellos Zamacola abandona la seudonimia.

#### **2.1.4.b. Modestia**

El autor Barros Arana en su intento de explicación del porqué acudir al uso del seudónimo afirma que:

es el fruto de la modestia de sus autores, que por desconfianza de sí mismos y por el valor de sus trabajos, han querido ocultar sus nombres. Otros son hijos del orgullo de ciertos personajes que, por creerse altamente colocados en la política o en las letras, hallan indigno de su posición el firmarse un libro que consideran de una importancia inferior a su prestigio y a su posición...<sup>57</sup>

Las explicaciones de esta autoridad en la materia no llegan a dilucidar las razones últimas de la seudonomía de nuestro autor. Parece como si éste se sometiera al influjo inverso de las motivaciones aducidas por Barros Arana. Zamacola nos aparece más humilde y sincero (por tono y reconocimiento de autoría) en su etapa de producción en el exilio. Siguiendo el argumento, sería en ese momento cuando nuestro autor debería de utilizar seudónimos y no en el caso contrario.

#### **2.1.4.c. Desdoblamiento de identidad**

El desdoblamiento de una persona, su *alter ego* es lo que puede provocar la empleo de nombres ficticios. En el caso de nuestro autor esta explicación puede aplicarse a su doble estilo, elaboración y presentación de sus obras; la satírica-humorística versus la seria-histórica. En las primeras intenta evitar responsabilidades políticas, de orden moral, éticas e incluso estéticas. La búsqueda de un seudónimo eufónico, rítmico y acorde al sentimiento de sus escritos le conduce a la elección de términos jocosos, ya entren dentro de la temática currutaca, ya dentro de la vasca; *Simeon de Errotacoehecojaunarensesearena*, *el Extravandísimo*, *el Bascongado*, etc.

Zamacola como escribano de provincias (oficio equivalente al notario actual) y gran conocedor del alcance de las leyes del momento puede que utilizara la forma seudonómica para evitar las repercusiones jurídicas, es decir, que si en algún momento la censura o los tribunales competentes no gustaran de sus escritos, ya fueran obras o artículos, se encontrarían éstos bajo la responsabilidad legal del ficticio seudónimo rubricante y no del autor.

#### **2.1.4.d. Producción furtiva**

---

<sup>57</sup> Rogers, P.P. y Lapuente, F., *Diccionario de seudónimos literarios españoles*, Gredos, Madrid, 1977, pp.19, 20.

Rogers en su diccionario de seudónimos recoge una cita que bien podría aclararnos la inclinación de ciertos autores (incluido el nuestro) por el uso de la seudonimia.

Uno de los autores modernos que se ha dignado mandarnos sus seudónimos da su propia razón para el uso del disfraz literario: "Cuando hay que publicar literatura para analfabetos, como yo la llamo, o subliteratura, como la llaman otros, vale más popularizar un seudónimo. Además los editores aún siguen la idea de que un nombre extranjero vende más que el propio. Personalmente sé que es falso; pero ¿quién se lo quita de la cabeza? Ellos hacen su política, y lo demás importa poco... Autores con seudónimo, conozco muchos; escritores de categoría no; desde premios Nadal y demás, hasta honrados trabajadores de la pluma."<sup>58</sup>

El argumento de esta autoridad en la materia vierte de nuevo cierta luz sobre la posible utilización de este artificio del nombre supuesto por Zamacola. Nuestro autor no estimaba al público al que iban dirigidos sus artículos (se ha de recordar que la inmensa mayoría de la población en aquel entonces era analfabeta, existiendo tan sólo un pequeño porcentaje de sus integrantes capaces de leer y escribir rudimentariamente), nobles y burgueses ricos, en situación económica de adquirir diariamente la prensa, un lujo únicamente disponible al alcance de adinerados y versados en letras, muchos de ellos pertenecientes al subgénero social que el calificaba como *currutacos*. Como éstos no tenían más tarea que su acicalamiento y atención personal, la adquisición de conocimientos mediante la lectura o el desarrollo intelectual estaba fuera de sus metas individuales por lo que únicamente invertían su tiempo diario dedicado al descubrimiento de nuevos horizontes, volcándose en la lectura de la prensa (no hallando desperdicio en ella pues constaba ésta simplemente de un solitario folio plegado en dos). Como él mismo comenta en uno de sus artículos "facilitar su inteligencia á los que quieren aprender por abreviatura". (*Diario de Madrid* 9 de Diciembre de 1796).

Los temas de estos artículos y obras son de naturaleza baladí, muy acordes con la tipología de las gentes a los que van destinados. ¿Para qué para que manchar su honroso nombre de escribano, firmando con su verdadero nombre cuando un substitutivo va a intrigar y excitar más la curiosidad de su lector?.

#### **2.1.4.e. Pendencia literaria**

Durante la segunda mitad del siglo XVIII existieron verdaderas polémicas literarias, en las que los autores usaban los seudónimos en altercados y disputas personales. En ellas la prensa solía aparecer como '*ring*' literario a dichas contiendas. Estas a menudo eran encarnizadas e hirientes pero podemos afirmar que las que sostuvo nuestro autor siempre mantuvieron su jocosa festividad.

Cuando Zamacola por primera vez escribe sobre los currutacos, en el *Diario de Madrid*, los días 14 y 15 de mayo de 1795, firma con el seudónimo de *Don Preciso*. A ésta le contesta con fingido despecho *Don Currutaco* que no es otro que su gran amigo Fernández de Rojas. De nuevo le volverá éste a contestar ese mismo año en los días 13

---

<sup>58</sup> Ibid., p.23.

y 14 de octubre bajo el nombre de *Currutaco Pegadizo* y esta vez arremetiendo jugando con su seudonímia “la imprecisión de Don Preciso”

Para castigar, pues, este atentado y escarmentar a los que a su ejemplo quisieren algun día mofarse de la literatura currutaca y degradar con sus chanzas y bufonadas a todos los sapientísimos maestros que la dirigen y gobiernan, conviene poner pronto y eficaz remedio, privando en primer lugar al fingido y apócrifo *Filósofo Currutaco* del empleo de escritor de la *ciencia currutaca* y encargando además a todos los *literatos currutacos*, maestros y discípulos, que con aullidos y gritos confundan y ahoguen su voz, de modo que nunca jamás pueda ser oída ni entendida, pues así conviene para nuestro sosiego y tranquilidad.<sup>59</sup>

Como se puede apreciar, estas pretendidas discusiones airadas donde el intercambio de posturas y personalidades eran una constante dificultaba en la actualidad el discernimiento claro y absoluto de quienes se escondían tras este juego de supuestas identidades. El día 10 de noviembre de 1796 Zamacola (Don Preciso), recibe una dura crítica donde más le duele, en su faceta laboral. Como ya se ha afirmado siempre mantiene el talante irónico en sus artículos pero en su panegírico de la profesión utiliza un tono y estilo expositivo serio y rotundo. Zamacola firma este artículo como *Uno que compra el Diario*. El viernes 25 de ese mismo mes y año Zamacola responde de nuevo con otra apología de las virtudes y buen hacer de los escribanos y es éste uno de los pocos artículos del Diario que firma bajo criptónimo.

Estas ágiles disputas solían ser tan frecuentes que en ocasiones no daba tiempo a contestarse unas a otras prontamente. Es así que el 21 de noviembre del mencionado año el encabezamiento de la carta se dirige al *Señor Músico sin vanidad* y lo firma *El Organista de Gandullas*, días después este artículo aparecerá contestado ingeniosamente por el *Vanidoso sin Música* (apreciable el juego de palabras) que bien nosotros suponemos que podría tratarse de Zamacola. Dos días más tarde, bajo el seudónimo de *El Aquilones* (viento que sopla del norte) Zamacola habla de la relatividad de los juicios y se afirma él como autor de sus dos obras (exposición que nos acredita y atribuye autoría a su obra *El Libro de Moda*).

Pero sea lo que fuere, no me agrada el trabajo de conciliar la diversidad de los pareceres humanos, yo fundado en ciertos principios, compuse dos libros de **nuevo cuño** (tales como el de los *Currutacos*, á excepcion del language) con su *avant-propos*, índice y análisis, que aunque son cosas muy ajenas de **los librillos de moda**, como mi objeto principal es facilitar su inteligencia á los que quieren aprender por abreviatura, no me creí dispensado de omitirlas.<sup>60</sup>

Otra de estas fingidas disputas y de un talante quasiserio, es la que aborda la cuestión sobre el inicio y final de los siglos. El 8 de marzo de 1800 escribe Zamacola un artículo para el conocido diario en el que expone su tesis. Un siglo, para Zamacola como para tantos autores más, no termina hasta que no se ha completado la centena. En dicho artículo que lo firma Z se dice:

al fin del año en el que estamos debe concluirse el siglo; que habiendo empezado nuestra Era christiana en el dia de la Circuncision de Jesu Christo no se completaba un siglo cabal hasta fin del año ciento, y que asi sucesivamente han seguido el mismo orden todos los demas siglos.

<sup>59</sup> *Diario de Madrid*, 13 de octubre de 1795.

<sup>60</sup> *Diario de Madrid* 9 de diciembre 1796. Los términos destacados en negrita son vocablos netamente zamacolianos.

Polémica en actividad en esto año del 2000, la respuesta a éste se va a producir casi mes y medio más tarde, los días 26 y 27 de abril, siendo firmada con el criptónimo J.S.M., quien arremete con argumento contrario:

Queda demostrado, si no me engaño, el error con que Vmd. procede en sus cuentas; y por lo mismo no son admisibles las que nos quiere ajustar para probar que este año corresponde al siglo 19.<sup>61</sup>

El 4 y 5 de mayo del susodicho responde de nuevo Z con un argumento euskalfilológico:

que la lengua vizcayna, que sabemos todos que es un poquito mas antigua que la Latina, la Catellana y aun que la Arabe no tiene otra voz para significar año que la palabra *urtia*, que quiere decir en bascuence cosa que ha salido ó cumplido, teniendo otras voces con que se distinguen las épocas de todo el año, como son *Urtebarri*, añonuevo: *Urtebarru*, dentro del año: *Aurten*; ogaño &c. y que para contar los años de nuestra Era los Vizcaynos dice *Milla eta Zorzireum urta*; que traducido literalmente dice 1800 años han vencido o cumplido.<sup>62</sup>

El 31 de mayo retoma la disputa *Roberto Zarzaparrilla, el Abate*:

Muy señor mio: hace... Espere Vmd. un poquito, que al ir a decir cuantos años ha que no parece mi agraciado nombre en el Diario de Madrid, titubeo sobre que números expresar, no porque no me acuerde ciertamente del dia en que salio por última vez, pues un monton de amargas circustancias me lo hacen tener presente, sino por este diante de disputa con que el Sr Z. y la tia Tizona nos traen alborotados, sin saber uno, despues de peinar canas, de que modo ha de contar, ni los dias de su vida, ni su dinero, no otra cosa alguna.<sup>63</sup>

El 1 de junio vuelve Zamacola a contraatacar con una dudosa carta apologética:

Y para que nunca caiga sobre mí la maldicion de la tia Tizona, hago esta confesion, arrepentido de la necedad de haber entrado en disputa con una Señora de sus años.

[...] Ea, pues no haya mas disputas. Vmd. tiene muchísima razon; y yo le quedo agradecido de la molestia y urbanidad con que me ha tratado.<sup>64</sup>

Si se mantuvieron en la prensa disputas de distinta naturaleza, la que más nos interesa es la que sostuvo al final de su etapa periodística. Esta última es la que aborda el tema musical y en ella se hace patente su concepción sobre la *música nacional*. El lunes 17 de enero de 1803, en el *Diario de Madrid*, cuando se avisa de la impresión de un segundo tomo de su *Coleccion de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto en España, para cantar a la guitarra*, expone su visión acerca de lo que él considera es la música nacional, su esencia, su exquisita sencillez y afinidad al carácter del español, su riqueza lírica, etc. Es una loa panegírica de lo nuestro, sin la necesidad de los aditivos distorsionantes que posee la música de otras naciones. La firma *Don Preciso*. Le contestará irónicamente, *El amigo de la música universal como sea buena* quien por el seudónimo utilizado mantiene la premisa de la no existencia de una música

<sup>61</sup> Ibid., 26 y 27 de abril de 1800.

<sup>62</sup> Ibid., 4 y 5 de mayo de 1800.

<sup>63</sup> Ibid., 31 de mayo de 1800.

<sup>64</sup> Ibid., 1 de junio de 1800.

propriadamente nacional, nuestra, para quien ésta no presenta fronteras acotadoras, delimitantes y para quien defiende su carácter universal.

La afirmación y mantenimiento de que existe una música inherente a la idiosincrasia y esencia española despierta las iras de muchos amantes de la música sin fronteras, paneuropeísta, transnacional. Así el 9 de marzo del mismo año le vuelven a responder el *Sr Avisador de los Melómanos de Aquende* (que no es otro que Zamacola). Le contestará maliciosamente *El Músico, Profesor de los de Allende*. En ayuda de nuestro autor y para proteger nuestro patrimonio musical se publica el artículo de los días 23, 24 y 25 de marzo de dicho año, que quedan firmados bajo el seudónimo de *El Defensor de D. Preciso O.Z.* quien aboga por él dada la profunda amistad que le une, "*llevado del afecto á mi amigo. Agur Señores míos*" (*Diario de Madrid* 25 de marzo).

#### **2.1.4.f. Capricho individual**

Para otros muchos autores la utilización del seudónimo se debe únicamente al capricho personal. Esta es una de las motivaciones más frecuentes. No descartamos que este fuera uno de los motivos de la utilización de tales seudónimos pero creemos y mantenemos la hipótesis que la conjunción de casi todos los factores aportados que conducen a la utilización de la seudonimia estuvieron presentes en la elección y uso de Zamacola de escribir bajo nombre ficticio.

El anagramatismo ha sido estimado, para autores como Rodríguez Demorizi, como una labor pueril, vacía, sin sentido. Nosotros no compartimos dicha afirmación ya que el anagrama en sí es un juego intelectual del que los españoles escasamente disfrutamos, a diferencia de los súbditos de otros países como son los de habla inglesa, para quienes mediante el uso del ingenio hallan su recreo en la combinación, transposición y reordenación consiguen crear nuevos términos, frases o sentencias. El anagrama constituye uno de sus diarios pasatiempos principales habituales. Frecuentemente son los hombres sagaces quienes mayormente lo utilizan dada la laboriosidad y esfuerzo intelectual que supone. El anagrama que Zamacola utiliza no es precisamente uno de los más elaborados, pero ya el pensamiento de la reordenación de las letras de su apellido supone la ingeniosidad de nuestro autor.

Su anagrama, a la par que sus seudónimos, tal vez fuera fruto de un banal deseo o capricho. Esta propensión personal puede que influyera a posteriori en los autores y periodistas de cuadros costumbristas como en los casos de Larra o Mesonero Romanos. Sobre este último se puede destacar una anécdota:

animado después de haber publicado un artículo, decidió hacerse escritor. Pero le preocupaba que todos los géneros literarios habían sido usurpados por escritores precedentes como Lesage, Scott, Cervantes, Quevedo, Torres de Villaroel, Swift, Cadalso y Bretón entre otros. Por fin, después de mucha lucha mental, se decidió por un tipo de artículo, el cuadro de costumbres, que le permitiera "recorrer a placer todas las clases, todas las condiciones, todos los tipos o caracteres sociales" que reflejaban la sociedad de Madrid de su tiempo. Se puso a trabajar inmediatamente y publicó en la revista *Cartas españolas*, a principios de enero de 1832 el primer

artículo o cuadro de costumbres madrileñas, titulado *El retrato*, y fírmelo con el seudónimo *Un Curioso Parlante*.<sup>65</sup>

Aunque no nombra a nuestro autor (ya que su fama es infinitamente inferior a los citados) puede que conociera su obra periodística, debido a que durante casi dos lustros, escribió en el *Diario* más importante del reino, siendo sus aportaciones más interesantes y relajadas que las de autores posteriores.

La ocupación de España por tropas extranjeras terminará con la libertad de prensa (por lo menos en cuanto a temas se refiere). Los periódicos se teñirán del problema político que se cierne sobre España, no encontrando lugar en sus columnas para entablar polémicas sobre temas de trivial naturaleza.

#### **2.1.4.g. Promoción de ventas**

Zamacola puede que al crear seudónimos sutiles y en ocasiones humorísticos, acordes a la naturaleza de sus obras y artículos, impulsara el reconocimiento en Zamacola de su valía personal bajo la múltiple variedad de disfraces literarios que encubrían y desvelaban una identidad atípica en pensamiento y creación.

El éxito cosechado por sus obras rubricadas por *Don Preciso* (así como la posterior *Colección*) puede que se debiera a su sabia astucia de esconderse bajo un orador seudónimo que "precisara" lo que en ese momento sucedía en España.

#### **2.1.5. Seudónimos utilizados por Zamacola**

Los seudónimos utilizados por nuestro autor como ya se ha podido apreciar fueron muchos. El más popular y extendido en uso fue el de *Don Preciso*, con el firmó su *Libro de Moda en la feria*, *Elementos de la ciencia contradanzaria*, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para ser cantadas a la guitarra*,. También bajo este seudónimo y encabezando el título de dos obras que se tiene constancia de que escribió pero de las que no podemos hallar copias se inscriben *Don Preciso en Francia* ("para el entretenimiento de aquellos que amen la lectura de las varias aventuras chistosas, ocurridas á los refugiados Españoles en Francia.) comentado en el *Prólogo de Historias de las Naciones Bascas*, y otra obra también titulada *Viajes y trabajos de un refugiado Español por el mediodía de la Francia* como así lo recoge la Memoria del Instituto Vizcaino de 1871 pronunciada por su director José Julio de la Fuente y por último *Don Preciso en España*, quien también comenta en la memoria del citado Instituto "si tengo entendido publicó otra con el título de *D. Preciso en España*" (pag 95)

##### **2.1.5.a Seudónimos literarios**

---

<sup>65</sup> Rogers, P.P. y Lapuente, F., *Diccionario de seudónimos literarios españoles*, Gredos, Madrid, 1977, p. 27, recogido a su vez en *Memorias de un setentón*. Vol I, Madrid, 1867 «Episodios literarios», IV, «Los pseudónimos», pp. 187-190.

Sus seudónimos más representativos y que nosotros hemos podido reconocer son:

- \* Don Preciso
- \* El Extravantisimo
- \* El Bascongado
- \* El Aquilones
- \* El Censor intruso
- \* Simon de Errotacoechecojuanarensesearena

### **2.1.5.b. Anagramas**

Utilizando su apellido como anagrama crea otra firma con el sugerente nombre de “El Bachiller Zocamala”

### **2.1.5.c. Criptónimos**

Otra manera de encubrir su identidad lo lleva a cabo a través de los criptónimos, que en el caso de Zamacola se puede observar la ocultación de su personalidad bajo las iniciales de sus nombres y apellidos;

- \* Z
- \* P.Z
- \* D.J.A.Z
- \* V
- \* J.

### **2.1.6. Escritos rubricados bajo seudonimia**

Podemos destacar que los trabajos serios realizados por Zamacola, sus obras; *Tribunales de España*, *Perfecciones analíticas de la Lengua Bascongada*, *Historia de las Naciones Bascas*, el Prólogo preliminar a los *Discursos morales políticos e históricos de Antonio de Herrera* fueron llevadas la identidad del autor o al menos las iniciales de su nombre (En el caso de la segunda). Sus primeras obras *Libro de moda* y *Elementos de la ciencia contradanzaria*, así como la mayoría de sus artículos de tono jocoso para el *Diario de Madrid* aparecen contrariamente rubricados bajo seudónimo. Don Preciso es el más utilizado.

## **2.2. Estilos literarios en Zamacola. Tinte costumbrista de sus escritos *Libro de Moda en la Feria* y *Elementos de la ciencia contradanzaria*.**

No todo escrito sobre las costumbres de un lugar y sus gentes puede ser calificado con el epíteto de “*costumbrista*” ya que la mayoría de los libros, historias, relatos, etc., revelan detalles y apuntan sobre la vida y modos de sus protagonistas. El *costumbrismo*

*dieciochesco* como género definido en sí, hace referencia a aquellas composiciones ya sean breves o extensas, en las que no se presentan ninguna o escasa trama argumental y donde se ridiculiza satirizando las costumbres, usos, modas, de un determinado sector escogido para caricaturizar. En tono festivo los autores de este emergente género abarcan la multiplicidad de temas del amplio espectro del saber humano; filosofía, ciencia, literatura, artes etc., variando en sus objetivos finales, desde el baladé entretenimiento hasta un encubierto didactismo eticomoralizante.

Este estilo de narrativa se halla totalmente desvinculado del relato de una historia o suceso. En sus comienzos se observa unos retazos de tintes moralistas, evoluciona en su perspectiva volviéndose ferozmente irónico y crítico con el espíritu ilustrado. En el caso de Zamacola, quien se halla profundamente vinculado al pasado, a la tradición de lo que fue España, glosa las neoadquiridas costumbres de sus contemporáneos como si de un revisionismo exegeta se tratara, dibujando la perfidia de sus acólitos. El tema y materias concomitantes no son otras que las modas, molicie, amaneramiento, afeminación en los usos de un determinado sector social, que él denomina como “currutacos”, “pirracas” y “madamitas del nuevo cuño”. La finalidad de sus escritos no es otra que la ridiculización de la conquista e imposición de las modas y costumbres extranjeras. Su estilo, la más vivaz y arrojada caracterización sociocrítica, bajo el arriscado tamiz de la sutil ironía.

La corriente *tradicional* será retomada por autores dieciochescos y se modificará con el espíritu crítico e irónico de que es portador el Siglo de las Luces, perdiendo poco a poco su tono moralista y sentencioso, que se vuelve festivo y pintoresco, pero conservando sus rasgos esenciales, sin duda, predominantes.

Su eje temático, bajo el reinado de los dos primeros Borbones, lo constituye la vida insólita y frívola de los cortesanos de alcurnia, que no persiguen otra finalidad que el lujo, la ostentación y el entretenimiento. Por los años noventa, con el desarrollo de la clase media y el surgir de la conciencia histórica del hombre, los escritores costumbristas tradicionales dejan de interesarse por los grupos sociales de élite para fijar su atención en las conductas no afines de la moral convencional al uso, de las capas aburguesadas, así como el tipismo de la ciudad.<sup>66</sup>

### **2.2.1. Zamacola como temprano autor costumbrista**

Las dos obras de Zamacola que podría adscribirse a este tipo de narrativa serán *Libro de Moda y Elementos de la Ciencia Contranzaria*. Ambos tienen como propósito la ridiculización a unos seres (que él considera diminutos, para los que hasta entonces se daban y nacían en España), describiendo irónica a la par que minuciosamente sus vidas ociosas, disipadas, reflejando su reducida talla, la veleidad de sus personalidades junto con la carencia de juicio discernidor de lo bueno o malo, que les lleva a aceptar lo extraño, lo advenedizo, aquello importado proveniente de otras naciones, por el mero hecho de ser disfrutado en aquellos, sin evaluar su utilidad, adecuación etc.

A través de estos escritos intenta demostrar las extravagancias, vicios y estragados usos de los moradores de la capital de España de finales del dieciocho. Estos adeptos a todo

---

<sup>66</sup> Vázquez Martín, J. *Literatura costumbrista en Historia Literaria de España en el siglo XVIII* Aguilar Piñal, F., CSIC, Madrid, 1976, p. 372.



lo foráneo adaptaban a modas estrafalarias que desentonaban con el rancio gusto de la España tradicional. En ocasiones, a la hora de describir atuendos, y finalidades de esto, Zamacola recurre a descripciones escatológicas que resaltan aún más la abyecta frivolidad de aquellas gentes que los utilizan.

Critica todo los aspectos que la novedosa ilustración había modificado en las vidas de los españoles. Este final de siglo de reformas, trastoca los inveterados hábitos y ancestrales usos de la nación española, que por imposición de la meteca monarquía alteraron el natural discurrir de la corte y salones de las más prestigiosas familias españolas. La cerrazón típica del carácter español da paso a una apertura a las atractivas luces provenientes de otros estados que con sus fulgores científicos conquistan todas las escenas de la intelectualidad española. Lo que para otros son costumbres trasnochadas, arcaicas y “*de mode*”, para Zamacola se convierten en arma que blandir ante el sutil ataque de inanes elementos como son la moda, la danza, etc., que soterradamente se van introduciendo en la vida del español medio, sin que este apenas perciba la imposición, alterando su inherente y castiza esencia

Molinillo es la máquina con que se bate el chocolate; y como en tiempo de nuestros sabios danzarines este género tenía tanto séquito en Europa, no es extraño que le dedicaran su figura; pero al paso que se ha ido haciendo tan comun el chocolate, que sin embargo de servir aun de merienda y cena nuestros Señoritos de ciento en boca, y Madamitas del nuevo cuño, se emplea con desprecio en almuerzo de criados, de caleseros, de arrieros, de cabadores, y otras gentes ordinarias, ha ido decayendo esta figura de la aceptación que tenía.<sup>67</sup>

Apegado a lo que él considera lo propio, lo genuinamente español, critica a través de una fina sátira, todo aquello que se suponga, perfile o corte como extranjero. Ilustran este parecer la cita de la autora J. Vázquez.

Otro ejemplo lo encontramos en El libro de moda (1785), (sic), texto que ejerció una gran atracción sobre una serie de escritos, que desarrollan el tema de las costumbres extravagantes y el espíritu superficial y casquivano de los petimetres/as. Su estilo es vivo, dinámico y burlón.<sup>68</sup>

Aunque exista la corriente dentro de los escritores costumbristas del XVIII de condenar bajo la chanza y el ridículo, el fenómeno denominado *majismo* practicado por algunos representantes de la aristocracia española, Zamacola no parece arremeter contra este pequeño sector nobiliario, sino que por el contrario muestra sus simpatías y admiración, por encararse ante todo el empuje y fuerza de las corrientes provenientes del extranjero, rescatando y exhibiendo unas modas en desuso o consideradas por aquel entonces como bajas, ordinarias y populacheras, en fuerte oposición al nuevo espíritu reformista de los ilustrados que lo que pretendía era la elevación de la estirpe aristócrata y burguesa como sector adscriptor a las vanguardias progresistas, cuya meta fuera el conocimiento enciclopedista que se respiraba por aquel momento en otros países como Francia, Inglaterra o Alemania.

La ridiculización de los adeptos a las modas extranjeras lo lleva a cabo a través de una perspicaz ironía de carácter burlesco, humorístico y satirizante, en la que la fatuidad de los miembros de la nobleza, milicia y burguesía queda reflejada a lo largo de sus

---

<sup>67</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Vda de Joseph García, Madrid, 1796, p.66.

<sup>68</sup> Vázquez Martín, J., *Literatura costumbrista en Historia Literaria de España en el siglo XVIII* Aguilar Piñal, F., CSIC, Madrid, 1976, p.375.

escritos. Estos podrían aparecer como estudios caracteriológicos del deleznable ente aristocrático de la sociedad de finales del XVIII, quien no teniendo juicios ni criterios propios evaluadores, vive entregado al voraz fin de siglo. El tono desenvuelto de su prosa facilita y agiliza su lectura. En *Elementos*, bajo la supuesta instrucción en lo que el satíricamente denomina *ciencia contradanzaria* (danzas más comunes del momento), se ensaña desde un pseudodidactismo con el espíritu cientifista de la época que a todo y en todo veían la ciencia, incluso en las artes, como es el caso de la música.

Uno de los libros que pudo servir como fuente de inspiración o como tema de parafraseo, es el de *El Despertador a la moda*, el cual centra su histórica trama, en un fantasma que viste demediadamente, la parte superior de su cuerpo a la moda que desaparece, que ya se ha pasado y el otro a la actual, a la que el rigor de los tiempos impone. Este fantasma confiesa que es el *Tiempo* y critica la vertiginosidad de los cambios, la fugacidad de las modas y en él se añoran las tradiciones milenarias y ancestrales de nuestra rancia sociedad. Zamacola bajo el artificio del *conocedor* de lo que son las modas, utiliza la figura y papel de las contradanzas como crítica al espíritu instructivo de la novedosa ilustración, que todo lo quiere abarcar y enseñar. La dicotómica “*alabanza de lo español- menosprecio de lo extranjero*” esta siempre presente a lo largo de su obra. El prestigio que alcanza el lector de sus obras para vestirse y bailar a la moda lo convierten en un experto en destreza y protocolos, conocimientos imprescindibles para cualquiera que pretenda alcanzar el nuevo status de “*moderno*”. La tendencia cortesana y erudita por conocer estos bailes queda ridiculizada en su obra. Zamacola exhorta a sus lectores a la práctica de los avezados y trasnochados bailes españoles como las seguidillas, tiranas, polos, boleros, etc, frente a los amanerados y estilizados bailes de salón como son los minúes, contradanzas, que carecen de la espiritualidad y esencia española por ser demasiados asépticos, frios y elaborados, dejando atrás su ritmo y su grácil coordinación coreográfica de manos y pies, tan típica de los bailes españoles.

### **2.2.2 Costumbrismo crítico-conservador**

Su tono crítico pero sin perder en ningún momento el tinte humorista abarca y dibuja los diferentes aspectos de la vida madrileña del XVIII, sus valores, mentalidad, etc. Caracteriza a esta época que le toca vivir como hipermoderna y totalmente desvinculada del genuino sabor del tradicionalismo españolista.

En *El tribunal de las damas*, escrito en 1755, cuarenta años antes de su *Libro de moda*, ya se criticaba la vinculación de las damas españolas, especialmente las jóvenes recientemente incorporadas al mundo de los salones y prácticas sociales, de desvincularse del genuino atuendo español para adoptar las últimas prendas importadas de otros países, perdiendo así la verdadera ligazón con lo nuestro, con lo propio. Su frívola propensión por la apariencia moderna (ajena, extranjera), lo único que conlleva es la pangeneralización de los países que conforman la poderosa Europa del momento y como pionero folklorista, mantiene la supervivencia de las tradiciones, modas y músicas, como rasgos pertinentes de las diferentes naciones. Ellas son las que llevan a un pueblo distinguirse de otro, ya que otros aspectos de la cultura son más globales, comunitarios y tienden a la generalización. De nuevo la autora Juana Vazquez, quien a propósito del ambiente crítico y revisionista ante la pérdida de los rasgos diferenciadores de los países como son la lengua, el *modus vivendi*, la indumentaria, la

música, etc, expone como ya lo había hecho Clavijo en su obra *Pragmática del celo y desagravio a las damas* escrita en 1755, expone sus desavenencias entre los cultivadores de los antiguos usos con la invasión foránea en los distintos aspectos de la cultura española:

La primera objeción que pone a la indumentaria de actualidad, entre un sector de españoles que se precian de modernos, es que el varón pierde su hombría *por equivocarse con las mujeres*. Pero la denuncia mayoritaria proviene de que tales petimetres tratan como *droga lo viejo, la antigüedad, y con ignominia el tiempo de las calzas atacadas y golilla con que se adornaban los caballeros cuando eran menos vanos*. Los modelos extranjeros de sofisticación y buen gusto terminan cambiando la austeridad de los trajes españoles de tonos oscuros y golilla almidonada por los colores brillantes, pelucas empolvadas y llamativas, dentro de un marco y refinamiento en el que destacan los perfumes, los afeites, pañuelos, cajas de tabaco, medallas, relojes, etc.<sup>69</sup>

La imitación de los ornamentos y bisuterias de allende, la falta de virilidad masculina (en la frágil y casi enfermiza figura del petimetre), se halla al igual que en la obra de Zamacola en diferentes escritos de la narrativa costumbrista del siglo XVIII. Lo que se persigue con estas críticas, no es la condena en sí de las modas sino los desaires que los propios españoles dedican a su cultura, su desprecio por lo autóctono por lo originario. Como contraposición a estas veleidosas posturas de adoración por lo ajeno Zamacola articula una apología del fenómeno del *majismo* que tímidamente va ocupando un lugar dentro de la aristocracia tradicionalista, defensora a ultranza de los antiguos valores.

El seguimiento de estas modas hace del currutaco un convicto de la apariencia personal. No es libre de presentarse tal como es o quisiera ser, sino que las convenciones sociales de la fisicalidad le obligan a entregarse por completo al cultivo de su frívola vanidad. El aspecto personal y su cobertura vence sobre el talento e ingenio. Esta contradicción es captado por Zamacola: si los ideales de la ilustración es la instrucción y desarrollo del espíritu, por qué aquellos que se presentan como más fervientes acólitos de los aires reformistas extranjeros abandonan el principal emblema y objetivo para dedicarse al más fatuo y baladí de sus aspectos, como es la efímera moda:

Señor Don Preciso: las modas son de todos tiempos, y tan propias de la veleidad humana, que sería empeño vano el querer reprimirlas con el ridículo: y así es solamente se puede usar de estas armas contra aquellas modas que hacen ridículas las personas.

Entre las infinitas que rápidamente he visto pasar en el discurso de mi vida, ningunas me han parecido mas irrisibles, que las que vemos en nuestros dias, pues léjos de dar gracia las personas (que es objeto de todas las modas) las desfiguran de un modo en extremo ridículo. Serian sin embargo tolerables, como otras muchas antiguas y modernas igualmente deformes, si esta circunstancia no se añadiese la ridiculez las personillas, que principalmente las usan. La especie humana degenera tan visiblemente en Madrid, que la tercera generación los nietos de Españoles robustos, membrudos y procerosos, forman una especie de chuchumecos, raquíticos, contrahechos y afiligranados, que parecen manequies ó muñecos modelados por algun mal aprendiz.

---

<sup>69</sup> Vázquez Martín, J.. *Literatura costumbrista en Historia Literaria de España en el siglo XVIII* Aguilar Piñal, F., CSIC, Madrid, 1976, p.384.

Tales eran los progresos que iban haciendo estos entes, y tanta la satisfacción con que se presentaban, que según los vimos se iban apoderando de las calles, de los teatros, y principalmente del Prado, me temí que algún día las manadillas de estos Satirillos ensartados de sus bracitos nos hiciesen abandonar las concurrencias públicas con sus gritos, triscos, y alborotos.

[...] Pero quien no se le exalta la bilis viendo que aun no se avergüenzan de insultarnos, presentándonos sus ridículas figurillas con el peinado y traje mas propio para hacer resaltar toda la deformidad de su mezquina y disparatada configuración?

[...] Pero todavía la desconfianza de que se esgrimiesen contra mí algunas plumas áceres, que hiciesen confundir mi memoria entre las cenizas del olvido, me contenía.

[...] Tendrá Vmd. valor para privar aquella su amada Patria, Vizcaya, de la gloria de haber dado un hijo, que ha encontrado la felicidad de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo Cuño, por medio de la gran Ciencia Contradanzaria que ha descubierto?.

[...] no debe Vmd. por este accidente detenerse en dar luz la obra que acaba de escribir con el título de...Elementos de la Ciencia Contradanzaria, porque debemos creer que luego que se publique la graciosa crítica que comprende, ser buscada, y acaso podremos conseguir el objeto que se ha propuesto Vmd. en su obrilla, que es de la mofa y la risa, único freno que puede reprimir la impertinencia y avilantez de estas genticillas."()

[...] debe ver la posteridad colocados los monumentos que den al mundo un testimonio del aprecio que se hizo de Don Preciso, de aquel Don Preciso que dió los hombres la Ciencia Contradanzaria las mas sábia, útil y necesaria que hasta ahora se ha descubierto.<sup>70</sup>

Encontramos semejanzas entre varios de los párrafos que componen la cita (escritos por Zamacola) y la introducción de la obra de Cadalso, *Eruditos a la violeta*. Su paralelo contenido hace que nos inclinemos a reflejarlo. Parece ser que dada la importancia de las modas, los españoles íbanse reduciendo en tamaño para así embutirse en las ceñidas prendas foráneas, obteniendo al final una disminuida recompensa física. El adjetivo *afiliigranado* no muy usual, aparece en ambos textos.

Hasta nuestra España, tierra tan dura como el carácter de sus habitantes, produce ya unos hijos que no parecen descendientes de sus abuelos [...] yo sólo, a quien la fortuna, mas que el mérito ha colocado en esta sublime cátedra, para reducir a un sistema de siete días toda la erudición moderna! [...] Me acobarda, sin duda lo complicado de este proyecto, pero me alienta el deseo de la gloria; me detiene lo respetable de mi auditorio, pero me incita la estimación que me merece; me hiela, en fin el temor a la crítica que me hagan los hombres tétricos, serios y adustos, pero me inflaman los primorosos aplausos de tanto erudito barbilampiño, peinado,

---

<sup>70</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Vda de Joseph García, Madrid, 1796, pp.VIII, IX, X, XI, XII, y XIII.

empolvado, adonizado y lleno de aguas olorosas de lavanda, sanspareille, ámbar, jazmín, bergamora y violeta, de cuya voz toma su nombre mi escuela.

Puesto en dos balanzas (Oh! afiligranadísimo, narcisísimo y delicadísimo auditorio mio!) lo atractivo y espantoso, me atrae lo agradable, como la luz a la mariposa: y reduciendo a dos puntos la oración empiezo.<sup>71</sup>

### 2.2.3 Sátira social

En sus obras se menciona a las frívolas figuras de la nobleza española, marquesitos, condecitos, etc, pero como sus escritos se hallan rozando las postrimerías del siglo XVIII y la burguesía se ha asentado fuertemente en el esquema social intermedio, son también los componentes de esta clase quienes mayormente van a quedar ridiculizados, criticados y maltrechos por su feroz sátira literaria. Su afán de acatar todo lo ilustrado, todo progreso científico o técnico, llevan tanto a Zamacola como a Cadalso a publicar sus propedéuticas obras. En el *Libro de Moda* se nos aparecen unos bellos cuadros de costumbres del Madrid de finales del setecientos: paseos que no son más que un escaparate y lucimiento de las últimas novedades llegadas de otros países, las tertulias, los saraos, los bailes, el teatro, etc. En ellos el ocio sigue siendo una de las más predominantes dimensiones del supuesto hombre ilustrado, más que la lectura, la instrucción o estudio de las nuevas ciencias emergentes. El disipado carácter de sus vidas, su inusitada y provocativa forma de vestir, su vacío personal, son los pilares de su crítica hábil y gracejo personal para arrancar al lector de una desidiosa lectura y casi sentir compasión por los allí representados.

El atuendo dieciochesco y su supuesta ridiculez aparecen satirizados no sólo en las obras currutacas de Zamacola sino que anteriormente escritores anónimos algunos, conocidos otros, se dieron a esta clase de narrativa para exponer el desentono y artificiosidad de tales modas indumentarias. Así aparecen obras como *La mujer desengañada por la veleidad del hombre* (1781) donde el protagonista entra en contacto con los petimetres/as de la Villa y Corte madrileña, *Día de fiesta por la mañana* y *Día de fiesta por la tarde*, de desconocido autor, que describe las actuaciones diurnas y vespertinas del petimetre/a. *Collección de los cajones de sastrería catalán, Copia perfecta del petimetre por la mañana...* de Álvarez de Bracamonte, en la que se traslada la ubicación que la de antes era Barcelona, ahora se lleva a la capital del reino. En algunos de los números de *El Pensador*, publicación periódica, se hacen descripciones de la vida e indumentaria de nuestros protagonistas, los currutacos-petimetres. El campo semántico del petimetre/a, currutaco/a, pirraca, madamita del nuevo cuño, señoritos/as de ciento en boca, se halla ampliada por la posterior figura del XIX denominada como *lechuguino*. En *Don Líquido o el Currutaco vistiéndose* se deja en entredicho la estilizada y (utilizando la adjetivación costumbrista del momento de) *afiligranada* figura del currutaco que en vez de estar su cuerpo en estado licuoso, parece convertirse y diluir su personalidad a estado sólido, de ahí su título. En todas estas obras además de la vida e indumentaria del currutaco se describen escenas típicas de las actividades más ultracurrutacas del momento; fiestas, bailes, idas y venidas a la ópera, teatro, etc. El perfil de ciudad caótica, cosmopolita, moderna, sofisticada, de Madrid ya sea por la

---

<sup>71</sup> Cadalso, J., *Los eruditos a la violeta*, S.A.P.E, Madrid, 1989, pp.55,56.

invasión de foráneas que nos visitan y residen ya por la desquiciada estructura urbanística queda también reflejado en todas estas obras y por supuesto en las de Zamacola. En *El mundo al revés o contraverdades* dedicadas a los hombres del mismo año de publicación que *Elementos*, se habla principalmente de los *pimpollos* de la época. *Dorival o el currutaco en la feria* se narra desde una esquina, la que posteriormente en *El ceremonial del currutaco o ciencia currutasea* de J.M.S, las formas loquaria (de hablar), ambularia (de moverse) del perimetro Dorival y su amigo.

En *Elementos de la Ciencia Contradanzaria* y *Libro de moda*, se confiesan la frivolidad y estado decadente de un grupo social eminentemente ocioso y extravagante, cuyo nivel adquisitivo a menudo falla, pero que a pesar de todo no abandona su status de no trabajador, no alienado, no necesitado de vender su tiempo para mantenerse para no mancillar el linaje de su estirpe. El tono zumbón de chanza, se mantiene a lo largo de ambas obra para provocar la irrisión. Prevalece la burla del ridículo *modus vivendi* de estas minorías de elite, que nada producen a la sociedad. Tan sólo su apariencia es objeto de atención y no el estado en el que se encuentra España, ni la supuesta instrucción de la ilustración. Nada consigue conquistar su narciso corazón más que su cuidado y aliño personal.

La literatura al igual que otras ramas del saber, había sido invadida por el espíritu de la ideología ilustrada. La controversia también se instala en la literatura, la tensa inquietud por encontrar la propia personalidad, su estilo más castizo y definitorio, fomenta la búsqueda de nuevos estilos que nuestro autor lo va a hallar en un primer momento en la prosa satirico-constumbrista.

Si realizamos una leve incursión retrospectiva en la literatura española, encontramos géneros afines en la prosa satírico-didáctica de sus coetáneos Forner, Cadalso, etc . Es este último quien más nos puede interesar ya que en el se pueden encontrar los embriones y primeros retazos de los currutacos y pirracas a los que Cadalso denominará *eruditos a la violeta*.

Al igual que las tretas que Zamacola va a utilizar en su crítica social ya en Cadalso podemos encontrar ciertas analogías. A este autor, a finales del 1768 se le atribuyen un panfleto titulado *Kalendario manual* en el que se burla de ciertas damas y caballeros de la corte aprovechando la ocasión de unos bailes de máscaras que se celebraron en Madrid durante los meses de octubre y noviembre de dicho año. En el se pueden apreciar contadas afinidades; bailes-contradanzas, damas-madamitas, caballeros-currutacos, pirracas, etc. Por dicho escrito, aunque nunca fue probado que fuera él su autor /de ahí la necesidad de seudónimo), se le desterró de Madrid. Con la más afamadas de sus obras, *Los eruditos a la violeta* publicada bajo pseudónimo (al igual que Zamacola y su elenco de ellos, Don Preciso, Abate Muchitango, Zocamala...) de José Vázquez, obtuvo Cadalso un gran éxito y popularidad. Estimulado por el éxito, escribió el suplemento *El buen militar a la violeta*, que nunca fue impreso.

En el prólogo de los *eruditos*, ya avisa el propio Cadalso del propósito de su libro "compuesto en obsequio de los que pretende saber mucho, estudiando poco". Al igual que en el *Libro de Moda*- de Zamacola, Cadalso hace una advertencia

En todos los siglos y países del mundo han pretendido introducirse en la república literaria unos hombres ineptos que fundan su pretensión en cierto aparato artificioso de literatura. Este exterior de sabios pueden alucinar a los que no saben lo arduo que

es poseer una ciencia; lo difícil que es entender varias a un tiempo; lo imposible que es abrazarlas todas, y lo ridículo que es tratarlas todas con magisterio, satisfacción propia y deseo de ser tenido por sabio universal.<sup>72</sup>

Esta obra, escrita a modo de lecciones se asemeja en sus labores didácticas con las de *El Libro de moda o Historia de los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño*, en la que se trata de abordar la delicada instrucción de la ciencia curruracaria. En ella se exponen ideas generales de las ciencias, la filosofía, etc. Éstas se hallan llenas de lenguajes y paradigmas científicos y filosóficos, ridiculizados en grado sumo. Todo ello se debe a la pedantería y falsa erudición que registró la literatura durante el siglo XVIII. Las ciencias, con su novedoso prestigio, invadieron todas las ramas del saber. El conocimiento *holista* y el saber *integral* se convirtió en pasaporte oficial en la vida social de los salones.

Mientras los espíritus mejores se dedicaron con esfuerzo y rigor al trabajo científico, turbas de petrimetros, pedantes y damiselas sin serios estudios ni ganas de emprenderlos, se aplicaron a fingirlos- aprendiendo superficialidades de quinta mano- y a exhibirlos en las conversaciones de salón a la par de su nuevo traje o último peinado. Estas gentes son los *eruditos a la violeta*, contra los cuales dirigió Cadalso su sátira. El hallazgo del nombre y su burla fueron tan oportunos que la denominación se convirtió desde entonces en frase de uso común para calificar la vanidad pedante y la superficialidad en todos los órdenes<sup>73</sup>.

Parece como si fuera la descripción y caracterización zamacoliana del genuino currutaco, pirraca o madamita de nuevo cuño zamacolista (con todo su sabor festivo, irónico y condescendentemente humano). Lo que a ambos autores les interesa (y parecen coincidir) es en el fomentar una crítica de las costumbres que invadían a la sociedad tan estragada de la España dieciochesca.

Se podrían extraer ciertas analogías entre Cadalso y sus *Cartas Marruecas* y Zamacola con *HNB*. En algunas de estas cartas del primero, por ejemplo la LXXXII, lo que se propone es ridiculizar muchas actitudes altaneras y pedantes de sus *a la violeta* contemporáneos; aquellos sabios que no leen ni siquiera durante dos minutos al día; los patriotas que hablan mal de su madre tierra, que se burlan de todo lo español y castizo, que escuchan boquiabiertos las máximas de maestros de contradanzas y peluqueros y que insertan en sus discursos pasajes ridículamente hablados de otras lenguas, principalmente la francesa, los que ociosamente viven y se creen muy útiles a la sociedad, los que juzgan y critican un libro sin haberlo tenido siquiera en sus manos.

La preocupación por las modas, sobretudo las extranjeras, el empleo de galicismos y barbarismos, la frivolidad que caracterizaba a la sociedad, vemos pues que son temas muy satirizados e ironizados tanto de una manera seria como jocosa también en nuestro autor.

Zamacola, como impulsor y defensor del sabor y cultura española, se le puede encontrar asfixiado en una sociedad de petrimetros y abates, que se desviven por admitir y hacer suyos las nuevas modas extranjeras. Zamacola encarnó en la figura de *Don Preciso* y

---

<sup>72</sup> Alborg, J.L., *Historia de la literatura española: Siglo XVIII*, Gredos, Madrid, 1978, p.720.

<sup>73</sup> *Ibid*, p.721

otros seudónimos utilizados, la reacción mas inteligente y sutil que un escritor puede hacer, ridiculizándolos con un castellano riquísimo en léxico y con la agilidad de una gran conocedor de las vanidades del género humano, a través del prisma estructurante y expositor del lenguaje científico.

Lo desmedrado de tales sujetos le da lugar a la caricatura, más que crítica, contrastando con lo que por él mismo sabemos de su copiosa humanidad vasca, que tal se retrata en su carta de Don Currutaco.<sup>74</sup>

Su postura quijotesca, la de defender lo propio frente a la invasión que cada día conquistaba nuevos dominios, le llevó a enfrentarse a través de cartas al periódico con aquellos apologistas que se doblegaban a ese invasor tan inane y sutil como es "otra cultura".

En su *Libro de Moda o Ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño*, (Madrid, 1795), teoriza y jerarquiza sobre esos pequeños seres que el denomina currutacos, con una implícita y disimulada crítica social.

En *El Ceremonial del currutaco* se parodia la epopeya que para dichos personajes es el vestirse, el acudir a los salones de moda, el estar al día en los temas de actualidad. Su autor (que algunos opinan es Zamacola pero que nosotros no lo confirmamos) expone como estas actividades resultan del todo complejas pues es difícil la plenitud día a día.

En las *Cartas* que aparecieron a lo largo del mes de mayo de 1795; la primera de Don Preciso, el día 14 del citado, la contestación de Don Currutaco (el 15 del mismo), que se dicen que son de Zamacola ya que nadie puede responder con tanta presteza y celeridad a través de ese deleznable género de narrativa escrita como es la prensa y menos en aquellos días cuando su elaboración y presentación era tan manual. Ambas quedan insertadas a modo de prologo al *Libro de moda*. Es donde por primera vez utiliza el seudónimo de Don Preciso.

A continuación se pone la respuesta de don Currutaco a Don Preciso, publicada en los días 24, 25 y 26 de mayo de 1795 para que se aprecie el juego de compadres que tenían estos escritores satíricos y la gracia y desenfado del autor de la *Crotaloga* y de *El pájaro en la liga*<sup>75</sup>.

La del día 24 va dirigida a Don Preciso y queda inconclusa, la del 25, se encabeza con *Sigue la carta de ayer*, la del 26 *Concluye la carta de ayer*. y la firma D. Currutaco. Parece como si ambos estuvieran conchabados para fomentar la terminología y ridiculizar así a aquellos "petrimetros, genero de inútiles escuchimizados pendientes de las moda en el vestir y en el danzar, influidas en tiempos atrás por los gustos extranjeros, especialmente franceses". Estos escritos son una caricatura angulosa casi cubista de la nobleza frívola y ociosa del fines del XVIII.

La popularidad de esta relación epistolar entre los autores le debió inclinar a Zamacola a escribir y ampliar la materia creando así sus "tratados" con la gracia del más castizo de los castellanos y con la agilidad y dinamismo de los escritores festivos del XVIII.

### **2.3. El espíritu de la Ilustración**

---

<sup>74</sup> Cossio, J.M., *Una biografía de DON PRECISO*, en Revista de Bibliografía Nacional, Madrid, 1944, p.399.

<sup>75</sup> Hergueta Martin, D., *Don preciso: su vida y su obra*, en Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1929, p.27.



Al igual que el resto de Europa, en la España del dieciocho también dominó el estilo neoclásico, de clara influencia francesa. Periodo de rigor preceptista dominado por la idea de señalar en la literatura una finalidad didáctico-moralizante, Zamacola satiriza los temas y libros de instrucción creando así su *Libro de Moda* o el de *Elementos de la ciencia contradanzaria* bajo la supuesta idea de introducir al neófito en el arte del vestir o de cómo se ha de bailar currutacamente esta clase de danza.

### 2.3.1. La omnipresencia de la ciencia

Definitorio elemento de este siglo es el afán de conocer y divulgar que alcanza sus máximas cotas en la obra enciclopédica. El Padre Feijoo así como otras grandes personalidades del panorama cultural español, con un característico y sencillo estilo busca la dispersión de sus lectores. Zamacola halla en él su modelo a seguir.

La ciencia y el halo científico que rodea a todos los saberes humanos, cala hondo en la intelectualidad del momento no siendo tenidos en cuenta aquellos escritos que no persigan la presunta científicidad. Así, como sátira y crítica irónica a esa serie de tratados y documentos pseudocientíficos se escriben la *Crotalogía o Arte de Tañer las Castañuelas*, *Elementos de la Ciencia Contradanzaria*, etc. Esta vena satírica proviene de la mano de Torres Villaroel, autor contrapuesto a Feijoo pero de capital importancia a la hora de asentar el carácter irónico de los escritos (estos altamente influidos por Quevedo) del momento.

También halló aplicación este movimiento en las ciencias naturales. Los grandes descubrimientos del siglo XVII en este campo influyeron en el espíritu de la Ilustración. Sus descubrimientos llevaron a intentar explicar la Naturaleza y el Universo en términos de causa y efecto. El hombre a través de su razón puede comprender el mundo sin necesidad de recurrir a agentes metafísicos. Estas leyes naturales y morales constituyen el fundamento de la sociedad y naturaleza. Se trata pues de una etapa en la que se deifica la razón.

### 2.3.2. La enciclopedia

Los enciclopedistas acumularon todo el saber disponible con la intención de proporcionar a la humanidad un esquema general de vida. En sus primeros volúmenes publicados figuraron cuestiones de orden histórico, científico, filosófico y práctico. Cuestiones que irónicamente nuestro autor intenta emular en sus obras. Esta forma de aprehender la realidad de nos rodea representa el humanismo y positivismo epistemológico. El conocimiento verdadero, el positivo, se apoya únicamente en la observación de los hechos y su propósito es llegar a la predicción y gobierno de la naturaleza. Kant es quien marcará la línea divisoria entre la antigua y moderna filosofía. El fue quien rechazó todo sistema filosófico que no examinara, primero sus propias premisas y o mostrara la capacidad por parte de la mente humana para acceder al conocimiento de que se proclamaban poseedores filósofos y científicos. Según Kant, la razón debía de ser la base de todo conocimiento, siendo la experiencia la única fuente y vía de acceso a él.

### 2.3.3. El método geométrico

Las obras costumbristas de Zamacola son un claro ejemplo de crítica y sátira contra los nuevos paradigmas científicos que invadían todas las ramas del conocimiento humano. El método geométrico, como paradigma, fue profusamente utilizado en la época. La articulación de un sistema en cualquier ámbito del saber con la pretensión de riguroso y “científico” tenía que adscribirse a sus dictérios y estructuración. Zamacola, como mofa a esta seudopretensión científico-filosófica, delinea sus primeras obras, de tono banal, bajo las exigencias de este altanero método. Así observamos, por ejemplo, que en el *Libro de moda*, la articulación de sus corpus sigue la terminología más representativa:

- \* Existencia y demostrabilidad
- \* Pruebas de existencia de los currutacos.
- \* Causalidad eficiente
  - origen del currutaco
  - jerarquía/taxonomía
  - potencia/acto.
- \* Contingencia del currutaco
- \* Quinta esencia y vía de acceso a ser el *Currutaco in specie*.

### 2.3.4. Nuevas corrientes literarias

La corriente preceptista en España, corre de la mano de Luzán con la publicación de su *Poética* (1737), donde se recogen las notas más características del Neoclasicismo español. Los fabulistas también alcanzarán durante este siglo su máximo apogeo.

En el ambiente teatral, las dos grandes figuras son Ramón de la Cruz, con sus graciosos sainetes en los que recoge breve y pictóricamente los personajes madrileños de la España costumbrista (*Las castañeras picadas*, *Manolo*, *El fandango del candil*). De la Cruz en su particular visión del momento, se desentendió de la estética neoclásica imperante, en busca del sabor netamente popular, recreativo, español, ganándose así la antipatía de la intelectualidad. Se puede establecer concomitancia entre ese autor y Zamacola, quien como él, siempre se mostró más proclive al cultivo y desarrollo del carácter nacional y popular, en contraposición con las invasiones culturales provenientes del continente que calaban hondo en todo los aspectos de vida del ciudadano del XVIII y que le granjeaban las injurias y enconas de sus dedicados intelectuales.

Gran patriota (aunque juzgado como afrancesado) Zamacola intenta reflejar la ridiculez de aquellos que se dejan llevar por las corrientes imperantes. Como figura y producto del siglo XVIII su obra intenta poner en tela de juicio con tintes irónicos, casi caricaturescos, la veleidad de las culturas invasoras con la distorsión de las ridículas figuras de los *currutacos*, *pirracas*, *madamitas de nuevo cuño* y *señoritos de ciento en boca*.

Desde la astucia de la más sutil ironía escribe su obra *Elementos de la ciencia contradanzaria* como si de un tratado filosófico se tratara. Analiza desde las bases científicas este baile de origen bárbaro, que en sí es la “propia negación de la danza”.

Establece entre sus páginas una taxonomía ontológica de los diferentes seres que se entregan a su práctica.

### **2.3.5 La falsa erudición: Los eruditos a la violeta**

La crítica del seudoerudito, del fácil conocedor, del diletante, se halla también presente dentro de los escritos de nuestro autor. La escasa profundidad del conocimiento del moderno currutaco contrastaba con la autoridad y maestría con la que dominan los temas. El panconocimiento o enciclopedismo francés había impactado en el ambiente intelectual español, pero la cultura y su aproximación necesita de muestras de entrega que se computerizan en horas y días de estudio, para los cuales los modernos currutacos no estaban preparados. La cultura solo podía ocupar los tiempos muertos entre la vestimenta matinal, la vespertina, la nocturna, las consiguientes ingestas, los paseos y deambules obligados; el acudir a la ópera, baile, teatro, no dejaba cabida para ocuparse de esta indómita criatura, por lo que el falso erudito exigía a esta el pronto conocimiento, la brillantez y espectacularidad para luego así poder lucirse y triunfar en los salones de tertulias.

Este trivial coqueteo del currutaco con la fulgurante cultura se contraponía a la reflexiva educación del joven tradicional español, basada en la tradición, catecismo y valores nacionales, pilares de un Estado volcado en el pasado y siempre teniendo presente el peso de la tradición.

El boato y la ostentación del lujo son divertidamente criticadas en los artículos y obras. La eurosofistiación de una España rancia brinda la oportunidad a muchos escritores para verter simpáticas páginas llenas de ironía como las que escribe Zamacola. Los paradigmas cortesanos de otros reinos se imponen dentro de los integrantes de la más alta aristocracia española, quienes no quieren aparecer como intransigentes a los cambios por las consecuencias que la revolución francesa había traído consigo. Este halo de "modernidad" que el aristócrata se busca no se trata mas que de un fingido escudo para así protegerse tanto ante las capas altas como las bajas: los primeros dejaban de observarles como provincianos y retrógrados, los últimos dado el talante "progresista" de sus nuevos hábitos comenzaban a entrever el cambio que por ejemplo había obtenido la revolución en Francia.

El ritmo dinámico (casi vertiginoso en ocasiones), junto con la chanza, la jocosidad y el colorismo, impregnan sus primeras obras de un acertado tono crítico en las que ataca todas las escenas de la vida currutaca, por muy nimias que las podamos considerar. De forma didáctica, directa y locuaz, intenta divertir instruyendo y de criticar satirizando.

Al igual que los escritos que coetáneamente circulan, Zamacola trata de conceder a su obra la impresión y finura que se merece acorde al estragado espíritu del momento. Así aparecen libros de inusitada presentación *El libro del agrado* impreso en negro, *El libro a la moda* (1785) en verde, *El tocador*, en bermellón, etc. Esta policromía en las gráficas no hacen mas que demostrar la banalidad y la intranscendencia de aquellos que disfrutaban de su lectura, que no sino los currutacos o seres afines a ellos. Zamacola, al

final de su libro *Elementos*, a modo de epílogo justificativo, dedica el apartado de advertencia muy útil para la inteligencia de esta obra.

[...] y presentar los defectos de la obra. La mia, pues, tiene tanta necesidad de esta añadidura, que sin ella pudiera facilmente mirarse con desprecio en la república currutaca literaria [...] que para ilustrar mi obrita y darla toda aquella estimacion que merece la gran ciencia de que trata, quise enriquecerla con estampas finas iluminadas [...] me hice cargo que de encargar esta empresa á los célebres profesores Italianos me costaría cada estampa ochenta ó noventa duros (que no los ve juntos jamas ninguno de mis Currutacos, que andan siempre en esto de moneda á la quarta pregunta) [...] me he visto precisado dar esta obrita desnuda de un requisito tan esencial, que me es muy sensible [...] Yo no sé por qué nuestros grabadores no procurar no imitar á Volpato, Bartolozzi, y otros célebres profesores Italianos, que iluminan sus obras [...] En fin, hijos mios, como yo he pensado daros una obrita, que quisiera me fuera la Dama sin pero, y veo las muchas dificultades que se atraviesan para llenar mis deseos segun vuestros merecimientos, solo pretendo que me dispenséis la falta de estampas [...] Por ahora me he ceñido á daros una estampita única de esta obra, que representa Don Currutaco, armándose para ir al bayle, dibujada por mí y grabada por un joven de buenos principios, que aunque no ha viajado, ni sabe de iluminaciones, tiene todos los conocimientos necesarios para grabar obras de esta naturaleza.<sup>76</sup>

En el último fragmento de la cita aprovecha la polisemia del término para arremeter de nuevo contra la ilustración y el supuesto "*iluminismo*" de las grandes potencias de Europa que hasta entonces habían estado en tinieblas pero que con su deslumbrante aparición, los resplandores de las ciencias, artes, y demás disciplina acabaron con la ceguera que había vivido Europa durante tan largos siglos. Zamacola concibe a la Ilustración como la fuente de todos los males, los que debilitaban y alteraban la tradición y cultura española.

---

<sup>76</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Vda de Joseph García, Madrid, 1976, pp. 163, 164, 165.

El sincretismo madrileño y su fe en toda moda proveniente de allen de nuestras fronteras, la constante transgresión de los límites del lujo, son caracteres destacables de una clase social burguesa que queriendo abandonar su impura condición de comerciante, mercader, ocupará su tiempo intentando adoptar todo aquello asequible al poder adquisitivo del dinero. Así se forja un encubierto linaje social que representa y paradigma el currutaco *in species*.

### 2.3.6. Nuevas reformas en la estética musical

El avance de las ideas que proclamaba el iluminismo, provocó la aparición de diferentes corrientes de pensamiento en la estética musical; los reformistas, apoyados en las ideas vanguardistas que consigo trajo el enciclopedismo, y los conservadores, fieles protectores de la tradición mas rancia y arraigada se oponían a lo largo de sus páginas de los numerosos tratados de talante esteto-filosófico.

Los reformistas, en menor numero, contaron con el apoyo del Estado, y con él consiguieron instaurar una ola de foranea procedencia, indiscutiblemente italiana y con algunos elementos galos (minués, borrués). No sólo los españoles sufrieron este alud invasor de compositores italianos sino que también la vecina Francia sufría al mismo tiempo de este febril virus italianizante que había contagiado a todos los salones y teatros franceses. Asi se lamentaba el nostálgico marqués de Argenson en sus memorias;

¿No volveran nunca mas a nacer compositores franceses para nuestras óperas? ¿Me ver, obligado a escuchar durante toda mi vida, únicamente este música extranjera, barroca e inhumana?<sup>77</sup>

La presencia de los músicos italianos en España fue una constante desde siglos atrás. Éstos en un primer momento habían gozado de gran aprecio y consideración dentro de los Cabildos catedralíceos pero los avances que la música profana estaba haciendo en la religiosa provocó el decaimiento del italianismo musical dentro de la iglesia.

Como muestra de ello se puede encontrar la opinión del arzobispo de la Compostela, Francisco Bocanegra que comparte la misma opinión que nuestro Don Preciso;

"que lo que cantan no es lo que corresponde a la seriedad de los Oficios Divinos y mucho menos en una Iglesia de tanto nombre como la nuestra. La Música que se les pone no es propia del templo, sino de un teatro de comedias: porque todo su ire es profano, y rara vez se oye un golpe que mueva a la devoción. Esta es la que únicamente se debe procurar en aquel sitio, cuyos primeros asistentes son Dios y los Angeles, de cuya compañía nos distraeremos insensiblemente, si los ecos sonoros que percibe el oido nos recuerdan y representan objetos muy distantes del Santuario.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> Fubini, E., *La estetica musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1994, p.199.

<sup>78</sup> Cartas de Bocanegra, Leg.364. Carta de Bocanegra al Cabildo, Santiago, 27-4-1778, en Alen, M.P., *Las capillas musicales catedralíceas desde Carlos III hasta Fernando VII*, p.48, en *España en la Musica de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 29 de octubre - 5 de noviembre de 1985, editado por Emilio Casares

Los músicos italianos decidieron por tanto englobar las filas de la musica profana trabajando privadamente para dignidades civiles, teatros y óperas. La mayor libertad que ofrecía estos puestos laicos de trabajo provoco el exceso y saturacion en el público de las nuevas arias, óperas, conciertos, que para Don Preciso nada merecían sino su desprecio.

¡Miserables! ¿que no podrémos decir de vuestra ignorancia y estupidez, quando vemos que preferís para cantar en nuestras Iglesias, ese hendiondo surtido de arias italianas, con que estais horas enteras haciendo gorgoritos y enjuagatorios, capaces de dar nauseas al estómago mas robusto?<sup>79</sup>

La Ilustración se presentó en España para algunos como una crítica demoledora y destructiva de la Cristiandad, o por lo menos, contra la Iglesia Católica, para otros surgió como una progresiva liberación espiritual e intelectual de las reivindicaciones religiosas y la tiranía eclesiástica. Nuestro autor, parece encontrarse la mayoría de las ocasiones en el primer bando aunque hallamosle en ocasiones compartiendo la ideología del segundo.

Las profundas creencias religiosas de Zamacola y el hecho de poseer varios hermanos clerigos, Juan Domingo y Santiago, le imposibilitaban como partisano de la denuncia de la Iglesia como enemiga de la razón y propugnadora de la intolerancia. Zamacola hallaba en el mantenimiento del orden prestablecido y la abscricción a la tradición, los fundamentos basicos para la pervivencia e integridad de un pueblo o nación. Zamacola parecía encontrarse de acuerdo con la situacion gubernativa del despotismo ilustrado benévolo (si dicha benevolencia afectaba a los suyos y a su libertad de expresión para sí mismo y para sus amistades).

El ejercicio de la razón era para los filosofos de la Ilustración francesa más atractivo que la simple crítica del ámbito religiosos. Esta última era el lado negativo que poseía la Ilustración, que la condenaba y repudiaba. A parte de las creencias de cada cual, las inclinaciones de los filósofos respecto de la religión, tuvieron una transcendencia cultural en el violento tránsito historico. La idea de "progreso" (de abandono o superación de lo anterior) marcó firmemente el pensamiento ilustrado. Zamacola, ante el ostracismo y repudio de la tradición, de lo anterior, de lo preterito, critica vividamente el concepto de progreso y su ciega adepción en la sociedad española.

El pensamiento que la Ilustración intenta recoger es el intento de desarrollar lo que ya Hume habia llamado "ciencia del hombre". Paralelamente a lo que Newton había logrado en el universo físico los ilustrados intenta compilar todo los referente al hombre en sus diferentes dimensiones: la social, la psíquica, la artística, etc.

Al igual que sucedió en Francia e Inglaterra, en la España del siglo XVIII, la posesión y conocimiento de ciertas ideas filosóficas era parte de la exigencia cultural individual. La filosofía no se había convertido aún en una separata académica por lo que nuestro autor expone (asistematicamente) a los largo de sus escritos; artículos, libros, etc. su

---

Rodicio, Ismael Fernandez de la Cuesta y Jose Lopez-Calo, Instituto Nacional de las Artes Escénicas, Ministerio de Cultura. Madrid, 1987.

<sup>79</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser tocadas a la guitarra*, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, vol. I, pp. XXV, XXVI.

concepción estético musical, sin pretender establecer un sistema o corriente de pensamiento alguno. Lo único que persigue Zamacola es dar una explicación del fenómeno musical. Para él la música antigua, la popular, hija de los tiempos antiguos refleja la sencillez de un pueblo (sin artificios, sin sofisticación) ya que el primitivo conocimiento positivo y destreza instrumental era escaso, y el espíritu de una nación se veía obligado a recurrir a las limitaciones estilísticas y organológicas. En cambio, en la música moderna, la que la sociedad del XVIII disfruta en el momento, el avance técnico y positivo, la han hecho que se la explique e intelija desde el punto de vista científico, dando por obsoleto o intrascendente las explicaciones artísticas o humanistas de la música. Zamacola estima que los diferentes sistemas de las convenciones musicales que se utilizan en las distintas sociedades se hallan en relación a una variedad de factores; el carácter del pueblo, la naturaleza y principios de sus tradiciones, las condiciones económicas, el clima, la ubicación, etc., La totalidad de estos factores es lo que determina el hacer musical o espíritu de una nación o pueblo.

Para Voltaire ningún ensamblamiento casual puede dar razón de la universal armonía o sistema. Mantiene Zamacola en común con el autor francés el relativismo cultural. Este incluso llega a afectar al comportamiento ético, entendiéndose por vicios lo que en otros parajes son virtudes. Pero lo que no comparte es la adopción foránea de esos vicios que son tenidos como virtudes en su lugares de origen para luego imponerlos en una sociedad donde son considerados como tales "vicios" (aunque originariamente hubiesen sido virtudes). Zamacola observa como las clases dominantes durante el discurrir del siglo XVIII habían adoptado como suyos valores ajenos que ya dejaban de ser valores en los países de adopción.

Mantiene siempre una visión positiva del pueblo, aferrándose y vinculándose en todo momento a sus costumbres y tradiciones y exaltándolo a diferencia de algunos autores franceses como Voltaire que lo llamaban "*la canalla*".

## **2.4. Contextualización so-ociológica de la obra zamacoliana**

Podemos considerar a Zamacola como un pionero ilustrador de la historiografía so-ociológica española. Queriendo describir la actuación de una sociedad estragada y veleidosa (como lo era la del momento), en sus obras *Elementos de la ciencia contradanzaria* o *Libro de moda o Historia de los currutacos, piracas y madamitas del nuevo cuño*, esboza a través del prisma antropológico, una temprana sociología. También en su obra más relevante, *Historia de las Naciones Bascas*, lleva a cabo una hermeneusis so-ociológica de lo que es el colectivo social vasco, describiendo sus tradiciones y costumbres más arraigadas.

### **2.4.1. Estado de la España dieciochesca**

En los albores del siglo XVIII, la península era un territorio de grandes contrastes, por un lado el alto índice de mendicidad que azotaba al país, y por otro el de la altivez y fanfarronería de los adinerados. España era un país endeudado por las múltiples guerras en las que había participado, sin una adecuada explotación de sus recursos, la riqueza se hallaba injustamente distribuida entre unos pocos afortunados dejando al resto de la

población casi sumida en la indigencia o rallando los límites de la pobreza. Se puede concluir que el reino estaba dividido en una dicotómica situación; una masiva miseria versus una minoría de ostentosa opulencia. Las consecuencias que de ello se derivan en el orden económico son las de que el Estado debía afrontar una sociedad injustamente desigual donde las posibilidades de ascender y prosperar en la vida eran tan exiguas que la población integrante de las capas más desfavorecidas no se planteaba ni siquiera su ascensión a otros niveles sociales superiores pues la movilidad social se hallaba totalmente anquilosada.

Un de los problemas de inminente resolución que se les planteaba a los reformadores ilustrados era el como aliviar al país de ese estado de mendicidad en el que se hallaba sumido. España debía empezar a producir si quería salir de ese inmenso pozo que era la omnipresente pobreza. Como decía el escritor Fernández Navarrete "*los mas de los españoles (se habían) reducido a holgazanes, unos a título de nobles, otros con capa de mendigos*".

La nobleza inútil, en un ocio permanente, era un lastre que arrastraba nuestra sociedad. Articulada bajo una lenta y gravosa burocracia; abogados enredadores, notarios, escribanos, administrativos de las empresas económicas, etc., no hacían mas que decelerar el arranque de la economía española. El descrédito y mala fama de estos sectores, a menudo envueltos en tráfugas de capital, apropiaciones ilícitas de capital, cohechos, sobornos, etc., llevaron al desprestigio de estas profesiones de liberal naturaleza. En la literatura del momento se encuentran reflejadas numerosas diatribas contra dichos ejercicios, casi siempre envueltas en turbios asuntos de dinero y poder. Tal fue la mácula que arrastraba estas profesiones que el propio Estado dictaminó un informe en el que se recogió que durante veinte años no se expendiesen nuevos títulos de escribanía. Estos empleados que en sí no producían nada, formaron una semiclasa entre la nobleza, con quienes se codeaban habitualmente y vivieron en el claroscuro de la riqueza y fastos de éstos a los que servilmente asistían y la humilde condición de aquellos sectores de los cuales provenían. Para rehabilitar a esta profesión que Zamacola ejerce y que para él, se halla injustamente vilipendiada, ya que considera inicua la valoración de corrupta de todo su ministerio cuando son unos pocos miembros practicantes quienes la denigraban. Para rehabilitar y resarcir de su agravio escribe una amplia carta en el Diario de Madrid, haciendo apología de lo encomiosa que es la profesión, la honradez que distingue al que la practica y que porque algunos de sus habilitados para profesarla posean turbios negocios no ha de extenderse a la totalidad de los que la ejercen.

La obra de Zamacola, *Tribunales de España*, es un intento de compendiar y estipular los límites y alcances de la profesión y las distintas competencias de los distintos grados de la práctica legal.

#### **2.4.1.a. Queja ante el caos urbanístico como reflejo del desajuste social**

Madrid, la capital del reino, dictaminada ya desde 1561 por decreto de Felipe II, fue el lugar al que nuestro autor escogió como lugar de residencia permanente. En 1783 habiendo aprobado las oposiciones a la plaza de escribano de provincia vacante, tras la



muerte de Manuel Isidro Valdés del Campo, se traslada al Madrid de tan pequeña dimensión, un reducido cuadrilátero de 6km cuadrados de extensión.

Felipe IV para contener el avance y asentamiento de gentes indeseadas a las afueras de la ciudad, había mandado cercar la ciudad con una valla, mas allá de la cual estaba prohibido construir o establecerse, produciéndose así la concentración de todos sus moradores en tan reducido espacio. Con esta franja delimitadora era imposible especular inmobiliariamente en las afueras y la ciudad ibase quedando minúscula para los casi 150.000 habitantes del momento. Además de todo esto, existía otro factor que impedía el desarrollo urbanístico vertical es decir, a lo alto en vez de lo a lo ancho, que ya se ha demostrado era físicamente imposible debido al mencionado cercado que circundaba la ciudad. Éste obstáculo era el famoso decreto de regalía de aposento (ya existente desde los tiempos de Felipe II) y por el cual todo propietario de un bien inmobiliario urbano estaba en la obligación de ofrecer sus áticos o pisos altos a las familias nobles y funcionarios que llegaban o se desplazaban con el monarca. Esto fomentó y provocó el fenómeno de la construcción baja, de tan solo un piso o dos, para que así las familias no debieran sufrir el intrusismo de cohabitar y compartir sus hogares con personas desconocidas. Urbanísticamente esto trajo consigo el caos ya que la ciudad se convirtió en un pequeño laberinto de estrechas y angostas calles, que nada se asemejan al desarrollo de ciudades parejas como París o Londres. Del complicado entramado de calles que componía el plano de Madrid nos hace un símil Don Preciso para observar la dificultad y cabriolas de las contradanzas:

Salí de mi casa discurriendo sobre la materia, y me hallé impensadamente en medio de la puerta del Sol, donde de repente se me presentó el objeto mas bello para componer mi contradanza macho: figuróseme cada una de las calles que salen allí, un arco de 4 parejas, y cada coche de los que venian una pareja que entraba todo correr al centro; que aquí debian cuidar los cabeceras de que no se atropellasen las parejas unas á otras, y que dando una vuelta alrededor quando el director de la contradanza gritase, fuera, fuera, se volviesen á salir haciendo besamanos por los mismos arcos, ó por otros, segun donde los pillase la conclusion de la música, sin detenerse en que si pueden ó no pueden entrar las parejas, v.gr.: por la callejuela de los Peregrinos, y por la de los Correos, porque ésta es una patarata que nada hace al intento, siempre que puedan embocarse por la calle de Alcalá, ó la de las Carretas.<sup>80</sup>

Más adelante en su libro de nuevo, en su explicación del Elemento VI que trata de las esquinas volteadas, de las esquinas paradas, de las esquinas de dentro, y de las esquinas

---

<sup>80</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Vda de Joseph García, Madrid, 1796, pp. XXVI, XXVII.

de fuera vuelve a ejemplificar la dificultad de estos pases de nuevo con el entramado callejero madricense:

Nadie duda, pues, que las esquinas han sido siempre las que han manifestado mas influxo sobre los vivientes, porque en las esquinas se forman los corrillos, en las esquinas los desafios, en las esquinas cantan los ciegos, en las esquinas se tratan los amorios, en las esquinas se fixan los carteles, en las esquinas se mean los hombres, y en fin en las esquinas se leen las fiestas de toros, las de los maridos zelosos, y otros fenómenos con que se ilustra al pueblo.

[...] Supongamos, pues, que me hallo en la Puerta de Sol, y que mi compañera es la esquina de la calle de la Montera, y yo la de la calle de las Carretas: supongamos tambien que las otras dos parejas son, la una la tienda de Perez con su compañera Madama Mariblanca, y la otra la casa de Correos con su compañera Madama la Inclusa; y que yo con mi Madamita me hallo en medio en accion de empezar las esquinas: nos enlazamos los dos contradanzantes de los brazos derechos apretadamente, damos una vuelta, nos soltamos y mi compañera agarra por el brazo derecho la tienda de Perez, y le da una vuelta entera, miéntras que yo la doy otra igual á Madama la Inclusa, ocupando ocho compases en toda esta operacion, quedan en su lugar y volvemos á dar otra vuelta entera los dos contradanzantes, y mi compañera agarra por el barzo izquierdo a la casa de Correos, y le da otra vuelta redonda, miéntras que yo doy otra igual á Madama Mariblanca, á quienes tambien los dexaremos en sus puestos, volviendo á los nuestros con media vuelta, y ocupamos otros ocho compases.

Las esquinas paradas ó sostenidas siguen el mismo órden, pues dando una vuelta con mi compañera, la llevo que se enlace con la tienda de Perez sin soltarse, miéntras que yo hago lo propio con Madama la Inclusa, en cuya disposicion damos quatro

compases, ocupando en todo ocho: nos soltamos, damos otra vuelta los contradanzantes, y miéntras que mi compañera se enlaza con el Correo, yo hago lo propio con Madama Mariblanca, con quienes damos tambien otros quatro compases, y dando una media vuelta, nos volvemos á nuestros puestos, ocupando otros ocho compases, y en todo diez y seis.

Nuestros antiguos no conocian toda la fuerza de esta diferencia, por carecer de la ciencia; pero es un prodigio el ver un Currutaco haciendo baylar esquinas toda una Puerta del Sol(\*).

(\*).Mucho extrañarian nuestros Currutacos el que no les pongamos aquí un plano ó mapa de la Puerta del Sol para hacer mas demostrables las esquinas; pero por desgracia no he podido satisfacer su curiosidad por la escasez que tenemos de profesores de este ramo; y aunque he buscado como al único que puede desempeñar la materia con todos los conocimientos de mi ciencia, al sabio y nunca bien ponderado Artista que hizo el palno ideal del Rosellon, poniéndonos el Ojo de vista sobre Figueras y sus campamentos; no le ha permitido tomar esta obra á su cargo la ardua empresa que tiene entre manos de formar un mapa geográfico del grandioso peinado del Rhin para la ilustracion de toda la peluquería Currutaca.<sup>81</sup>

Con toda esta desmesurada descripción de como han de ejecutarse esta pequeña parte denominada “esquinas de la contradanza” y con la nota a pie de página no hace sino ironizar la tortuosidad de las calles de Madrid y ridiculizar la carencia de espacio, que implicaba la imposibilidad de una clara descripción cartográfica del perfil urbano de Madrid, cada día cambiante e inconcluso.

#### Necesidad de ampliación de los límites de la ciudad

Con el desarrollo natalicio en alza y la apertura de Madrid a otras capitales culturales, la mayoría de los recién llegados no tenía donde residir, por lo que alguna reforma debía

---

<sup>81</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Vda de Joseph García, Madrid, 1796, pp.43 a 48.

ponerse en marcha urgentemente. La apertura del sitio que se imponía a Madrid se hacia cada vez más perentoria. Los caminos de acceso a la ciudad, como quedaban fuera de los lindes del cerco permanecían descuidados, sucios y muchos de ellos difícilmente transitables. Carlos III llevo a cabo dicha reforma y los primeros accesos remodelados fueron los que tenían como destino Aranjuez y el Pardo (dos de las residencias reales).

En general no pasaban de seis o siete leguas (exceptuando el que conducía al palacio de la Granja) y en todos ellos la urbanización consistió en el terraplenado de la vía, flanqueándola de una hilera de robles de sombra y salpicándola de fuentes, huertas y plantíos, así como encauzando los arroyos que corrían libremente y que, en tiempo de lluvias, convertían el sendero en un verdadero barrizal, levantándose además pequeños puentes cada tramo. Además en algunos casos, como en el camino del Prado, la novedad se ofrecía al apseante en la iluminación nocturna, los quioscos de refrescos o los puestos de alquiler de sillas y casa de postas para carruajes, sobretodo en los trayectos ms largos, porque hay que tener en cuenta que ahora se podía hacer en pocas horas un recorrido para el que antes, por la dificultad del terreno, apenas con un día era suficiente.<sup>82</sup>

Los nobles habiéndose tenido que desplazar a la ciudad y no teniendo donde residir acorde con el estatus de su posición, maquillaron muchos de los pobres edificios madrilenos de madera y ladrillo, como si de fachadas ostentosas, propias del profuso barroco tardío típico de la época se tratara. Este estilo unicamente frontal nada tenía que ver con la grandiosidad de la decoración y lujos interiores.

### Remodelación y maquillaje de las fachadas urbanas

Dado el carácter de ciudad ilustrada y de moda que estaba adquiriendo Madrid, una de las reformas que se introducen para remodelar el cercado de la ciudad es rodearlo con un cinturón de arboles. Hablamos de otro cercado al cerco. En vez de destruir esta insólita línea demarcatoria de los lindes de una ciudad y urbanizarla con modelos más vanguardistas (como se seguían en otras ciudades), la única solución que se les ofrece para mantener los confines de la ciudad pero adquiriendo nuevos tonos naturalistas, de vuelta a la naturaleza, (ideología imperante en la intelectualidad ilustrada), es la artificiosa e infranqueable implantación de un arbolado, a modo de paseos y que brinda la bienvenida a aquellos viajeros que visitan la capital.

Con la proliferación de paseos (donde se colocaron fuentes y quioscos, estos adquirieron un nuevo carácter y se convirtieron en centros de recreo y socialización. En

---

<sup>82</sup> López González, B., *El Madrid de la Ilustración*, en Historia del Mundo para jóvenes, Akal, Madrid, 1995, p.11.

algunos de ellos se alquilaban sillas para el reposo y sosiego de los paseantes. Esta práctica aun se sigue manteniendo viva en muchos de los parques ingleses como los de Green Park, Hyde Park, etc.

El orearse, el paseo, la toma de contacto con la naturaleza, el respirar aire puro, fueron elementos importantes para que esta práctica alcanzara la fama que disfrutó, pero a su vez, este tránsito de distintos y varios sectores de la sociedad dieciochesca llegó a ser un espectáculo en sí mismo, disfrutado desde los mismos puestos de refrescos y sillas de alquiler, sin tenerse que desplazarse a un teatro o pagar devengo alguno:

[...] se observaba el ir y venir de una ciudad muy bulliciosa en la que había cada vez ms carruajes y donde convivían todo tipo de protagonistas: desde nobles a mjos y manolas, e incluso elementos tan curiosos como el petrimetre, un tipo de personaje pintoresco, atildado y ocioso, muy típico de las ciudades españolas de finales del XVIII, que se dejaban ver por los paseos practicando un ceremonial de gestos y saludos encaminado a la conquista.<sup>83</sup>

Zamacola así describe la ociosidad de estas gentes:

nada apetece sino satisfacer sus apetitos: ellos gozan de lo presente sin cuidar de lo venidero, porque á fuerza de tener ocioso el entendimiento, pierden la prevision de lo que ser mañana y así es que en el sentimiento actual es lo único que los ocupa."()

[...] y hoy nuestros Currutacos emplean los dias á la vista de un tierno y dulce espejo de cuerpo entero, donde se atacan los pantalones, se ponen sus corbatas, y se ensayan á bailar contradanzas.<sup>84</sup>

De todo este ceremonial nos habla Zamacola ya en sus primeros artículos para el Diario de Madrid.

Así vivía yo, con el desconsuelo de no hallar medio de hacerme hombre visible, quando hete aquí que hallándome en una de las tardes paseadas sentado en un banco del Prado, veo venir riñendo con voces descompasadas quatro caballeritos de tamaño de á vara y media, de estos que llaman en el Avapies, Señoritos de ciento en boca,

---

<sup>83</sup> Ibid., pp.14, 15.

<sup>84</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Vda de Joseph García, Madrid, 1796, pp.94,95.

los cuales traían un librejo que corria de mano en mano y que era la causa sin duda de su desazon.<sup>85</sup>

Sobre el arbolado cercante de los límites de Madrid *Don Currutaco*, aquel personaje que responde a las cartas de Don Preciso en el *Diario de Madrid*, aduce:

Si quieren baylar contradanzas de suerte que haya visualidad en ellas, vayanse al prado y tomen por parejas los rboles mas altos , ó traigan la giralda de Sevilla, ó resuciten a Pepa la Larga.<sup>86</sup>

[...] así en nuestra España, y aun en nuestra mimsma Corte, decayó la contradanza pocos años, porque los crudos Manolos del Avapies, Barquillo, y Maravillas, que quieren como los monos hacer todo quanto ven en la gente que llamamos de forma.<sup>87</sup>

## 2.4.2. Zamacola y la sociedad del siglo XVIII

### 2.4.2.a. Su concepción del individuo

Zamacola concibe al hombre, al verdadero hombre, como una entidad histórica, sometida a un tiempo y espacio determinado. En sus obras no trata de darnos una explicación del porqué de estos pequeños entes (y no seres que son los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño), sino que intenta describirlos y analizarlos. Sus obras pueden ser consideradas como unos tratados de ontología donde a través de la aplicación de diferentes categorías establece una taxonomía y jerarquía de estas entidades. Pretende ridiculizar la increíble realidad de su escasez vital, psíquica e intelectual. Intenta describir el fenómeno de la *currutaquería* como algo que no puede ser inferido, ni investigado por las fuerzas del pensamiento humano sino simplemente vivido. Expone la vida interna y externa de lo que es el currutaco típico. Los observa, analiza, experimenta y compara con el resto de los españoles típicos. En vez de prestar exclusiva atención a estos últimos que son quienes manifiestan los rasgos generales de historicidad, forma estructural y cohesión social, decide atreverse con este subgénero social de breve existencia y de escaso interés para el estudio de la *so-ocio*-logía. Considera su labor y estudio como inevitable, pues la historia no puede permanecer sin las luces de su tratado ontológico como producto de la conciencia histórica actual. Valiéndose del método analítico habrá de hallar en la abigarrada variedad de entes individuales, características, analogías y actitudes tipo.

---

<sup>85</sup> Ibid., p. XVIII

<sup>86</sup> Ibid., p. XL.

<sup>87</sup> Ibid., p.6

A través de una ridiculización de los tratados metafísicos, no intenta elaborar una ontología trascendental del ser currutaco, sino que trata de recrear la escena de actuación y competencia del nuevo formato *so-ocial* que invade la escena pública, carente de formación, valores y facultades para afrontar la verdadera realidad humana. Describe su concepción del mundo como inane, falsa, en la medida que no se ajusta a los conceptos formados de la realidad por el resto de la humanidad. Movidos siempre por una actividad volitiva carecen de parámetros conductuales, puese no atiendan más que al deseo o inclinación instantáneos.

#### **2.4.2.b. Don Preciso, un exégeta social**

Analizando sus primeras obras, versadas únicamente en la ridiculización de este género social, podemos hallar semejanzas con los posteriores postulados y métodos de Dilthey, quien apoyó su estudio en las acciones humanas.

Su primer enfoque o forma de análisis es la contemplación de las relaciones existentes entre las acciones de un determinado grupo social y el intérprete que las va examinar. Para ello Zamacola se adentra en un mundo fatuo y petulante donde los valores son diferentes a la estimativa del observador, quien pertenece a otro grupo social. A través de una rápida narrativa descriptiva retrata a una clase social que se mueve únicamente en la superficialidad, adoptando nuestro exégeta (no sin los tintes de la socarrona ironía), la frágil mentalidad de los entes currutacos.

Esta posición de guarda y examinador, lleva a que ambos, currutaco y Zamacola se fundan y compartan pertenencia dentro de la gran superestructura que es el género humano y sean expresiones de lo que se entiende por el espíritu de la época. Pero por veleidosas condiciones anatómicas, la figura de Zamacola no puede pertenecer a este género currutaco.

El otro enfoque planteado por Dilthey que a su vez se puede observar en la narrativa Precisiana, es el de no tener en cuenta las características individuales de los integrantes que conforman la ontología currutaca para analizar y tratar de entender las acciones humanas de este grupo social en relación con la totalidad del colectivo al que pertenecen o presentan una relación de concomitancia. Al denominado arte contradanzario Zamacola lo entiende y adscribe en su referencia a un grupo social particular y su concepción del mundo, o conjunto de creencias, gustos y usos compartidos por un determinado sector de la población. Éstos, en su cosmovisión y compartición de valores participan de actividades tintadas de tonos ociosos, libres de ataduras intelectuales e inclinaciones científicas. Partícipes de los postulados implícitos en el "*carpe diem*" intentando culminar en la diversión por la diversión, recreando nuevas acciones o reciclando aquellas existentes. El compartimento de estos valores sociales favoreció la emergencia en el aspecto económico, de una personalidad interpreneurial que propició e influyó en el desarrollo de esta clase, que paradójicamente pocos negocios atendían excepto su aliño personal. Puede que nuestros currutacos "a la hispana" con sus valores

de egocentrismo, adulación personal, elegancia externa, cadencia y sofisticación, fueran el parangón con las figuras del "dandy" inglés, o el dilettante europeo.

### Esterilidad en la producción artística como reflejo de malestar social

La época descrita en los escritos zamacolianos se caracteriza por ser un periodo estéril en todas las dimensiones del arte. No se dan grandes personalidades que destaquen en pintura, escultura, música, literatura, etc., ni en las disciplinas del saber en general; filosofía, física, medicina, etc. A pesar de que la corriente enciclopedista azotaba con sus influjos a toda Europa, los españoles prefirieron mantener su tradicional modo de concebir y articular el mundo. Participes en la lejanía del gran resurgimiento del saber integral y universal que propone el siglo de las luces, es cuando más oscuro y apagado se presenta el panorama artístico y científico nacional.

A través de sus libros, Zamacola, nos recrea la banalidad (opuesta al saber promulgado por la enciclopedia), la inanidad con que las gentes pudientes, (las únicas que tienen acceso a la cultura), postergan sus facultades intelectivas y se abandonan a aquellas más moliciosas y ocio-recreativas como son el baile, la comida, la socialización, la diversión, la distracción, el entretenimiento, etc.

El autor Mannhiem sostiene que el significado de una forma de expresión artística, poniendo el caso del arte contradanzario, tan sólo puede ser entendido, ubicándolo dentro de la cosmovisión del grupo que lo comparte o produce. Ateniéndonos a lo expresado por él, el único modo de realizar una exégesis ha de estar basado en el acercamiento por parte de observador. Así comprobamos que Zamacola posee la visión adecuada pues tratándose de un congénere coetáneo "pegadizo", intenta adentrarse en ese mundo superior, inaccesible, tan fausto y trascendental como es el de los seres currutacos, narrándonos sus pericias como autor de sublimes contradanzas y como particular examinador y proclamador de los dicitos de las férreas normas contradanzarias. En él se fusionan los horizontes del interprete y de los interpretados. Don Preciso en numerosas ocasiones aparece como partícipe interpretante de la decadente sociedad dieciochesca.

Trata de analizar la sociedad desde la ridiculización. Busca una vía de expresión literaria a través de la cual se facilite el dar a conocer la pasividad de este grupo social a todos los niveles tanto político, intelectual, cultural, económico, etc. Zamacola en todo momento, desde su fina sátira, trata de mostrarnos una sociedad subordinada a los efímeros cánones de modas advenedizas como principal nervio motor.

A través del estudio reflejo de una sociedad bifocal; la de los currutacos versus la de los majos y castizos. Intenta llevar a cabo un análisis del estado decadente de la España del XVIII. Son pocas las ocasiones que nombra a esos abanderados defensores de la tradición que él considera como paradigmas sociales. Estos *majos*, miembros defensores de la tradición, a menudo pertenecen a la rancia aristocracia, por alta posición y cuna, y poseen la capacidad y poder de manipulación del entorno; política, cultural y económicamente, pudiendo atenuar con su prestancia, los inconvenientes efectos de la vérica invasión currutaca.

En los roles de la sociedad observamos una relación binaria, que no resulta biunívoca; muchos son currutacos que poseen el poder y control y no necesitan de los individuos



de la España pobre como modelo, mientras que la otra España, la rústica y laborera necesita de unos ideales paradigmas sociales en su anhelo de progreso y ascensión social.

#### **2.4.2.c. Sus etopeyas como testimonio de un estragado fin de siglo.**

Zamacola señala y articula las características compartidas por una pintoresca colectividad. A la vez que se trata de una etopeya del currutaco vemos que su estudio adquiere tintes ideográficos, (estudiando a los individuos que concurren en un grupo social en particular).

Se puede decir que también sus libros poseen ciertos tintes etnográficos, en el sentido de que se tratan de un estudio basado en la observación directa de las actividades de los miembros de un grupo social particular, describiendo y evaluando dichas actividades.

En su tratamiento a este grupo de la sociedad, los petimetres, currutacos, eruditos a la violeta, afrancesados, lanza sus más feroces sátiras hacia su carencia de valores, responsabilidad para con el futuro que nada producen a favor de la cultura, la historia, el arte o la ciencia. A menudo los denomina como improductiva fauna, estableciendo símiles con sus integrantes. Sus escritos a su vez poseen ciertas descripciones de carácter etológico, es decir, emulando el estudio comparativo del comportamiento animal.

Se le puede considerar un *so-ociólogo* fenomenológico ya que intenta analizar y describir las acciones de sus vidas cotidianamente. La obra supuestamente atribuida a él, *El ceremonial del currutaco*, refleja las actividades de estos individuos. Aunque a menudo estas acciones por rutinarias son desmerecidas, forman la estructura de la actividad social. Su punto de vista se basa en el análisis fenoménico del conocimiento apropiado para conocer la vida rutinaria, cotidiana. Este tipo de conocimiento viene casi siempre caracterizado por la tipificación. Esta hace referencia, no a las cualidades individuales y únicas de cosas o personas, sino a la inmanencia prototípica del currutaco.

Tipificar se basa en el proceso por el cual las personas ordenan y aprehenden el mundo que les rodea. *Don Preciso* describe a la música como un fenómeno social, y a un determinadas formas musicales como demarcadoras de un estatuto social ya sea superior ya inferior. Para algunos autores, el arte es libre, espontaneo e individual y sin ninguna clase de conexión con la realidad social. Para Zamacola carece de autonomía en el sentido que necesita siempre de un marco referencial. Para él siempre está sujeto a una determinación de tipo social, de clase y es este ámbito de dependencia el que coharta la esencia libre de toda manifestación artística y especialmente la música. Esta ya no es independiente sino que es uno de los parámetros de guía y control de una sociedad. La música y en su reducción, la música nacional, ha perdido su esencia para abandonarse a formas ajenas a ella. La implantación de un gusto advenedizo, disfrutado únicamente por un reducto de la sociedad malogra la verdadera naturaleza de su carácter.

No aborda una *so-ociología* rural, de pequeños espacios, que son los que defienden y mantienen el verdadero discurrir de la música, sino que desde el medio urbano, de los barrios, arrabales y calles más prestigiosas del Madrid de fin de siglo, nos narra las aventuras diarias de estos currutacos de la quinta esencia. Critica el comportamiento y actitudes de los productores de música, los rutineros como así los llama él y al mismo tiempo a sus consumidores, que enaltecen y vanaglorian unas obras que quiebran el íntimo maridaje entre poesía y melodía.

Su *so-ociología* se centra en el estudio de la colectividad currutaca y su actividad grupal. Se da cuenta de los profundos cambios estructurales de la sociedad de finales del XVIII observando alteraciones en la composición y balance de los individuos que antes componían los rígidos e inalterables grupos sociales. Un claro ejemplo de este cambio social es la adscripción de un subgrupo de la clase social alta, que vive a tenor de lo impuesto por modas huidizas y foráneas y que constituye su objeto de estudio. Estos además presentan declives en su prestancia y apariencia física frente a los individuos de la antigua España;

La especie humana degenera tan visiblemente en Madrid, que á la tercera generación los nietos de Españoles robustos, membrudos y procerosos, forman una especie de chuchumecos, raquiticos, contrahechos y afiligranados, que parecen manequies ó muñecos modelados por un mal aprendiz.

Tales eran los progresos que iban haciendo estos entes, y tanta la satisfaccion con que se presentaban, que segun los vimos se iban apoderando de las calles, de los teatros, y principalmente del prado, me temí que algun dia las manadillas de estos Satirillos ensartados de sus bracitos nos hiciesen abandonar las concurrencias públicas con sus gritos, triscos, y alborotos.<sup>88</sup>

Dado que la musica es un aspecto de la vida so-ocial del hombre, Zamacola intenta desde sus escritos criticar lo que para él no acota el concepto de música. Mantiene la teoría de la adecuación de una clase de música a un determinado colectivo social.

A través de la ironía y blandiéndola como arma, desvela los factores inherentes a la actividad y práctica musical, el grupo social al que hace referencia y las formas musicales que la estructuran.

La funcionalidad de la forma musical “contradanza”, es evaluada y al mismo tiempo descrita la diligente naturaleza del proceso por el cual se gesta. La música en todo momento se nos aparece como atractivo y actual producto y su consumo como elemento cohesivo de las relaciones entre los diferentes individuos integrantes de un grupo social.

---

<sup>88</sup> Ibid., p.VII, VIII.

A la vez que ilustra el comportamiento y actuación de cierto sector de la sociedad pudiente del siglo XVII, también le podemos considerar como primigenio observador so-ociomusical, ya que a través de sus obras podemos encontrar la definición de lo que hoy día compete a la sociología musical:

- a) *The study of the effects of music on man's social life* (el estudio de los efectos de la música en la vida social).
- b) *The study of the influence of music on the formation, contacts and conflicts of groups* (el estudio de la influencia de la música en la formación, contactos y conflictos entre grupos).
- c) *The study of music's effect on developments and differences in social attitudes and patterns* (el estudio de los efectos de la música en el desarrollo y diferencias en las actitudes y patrones sociales).
- d) *The study of the constitucion of socio-musical institutions, and of their growth and decline* (el estudio de la constitución de instituciones sociomusicales y de su desarrollo y decline).
- e) *The study of typical factors and forms of the social organitations which influence the music* (el estudio de los factores típicos y de las formas de la organización social que influyen en la música).<sup>89</sup>

Zamacola relata la sutil interacción existente entre determinadas formas sociales y los grupos sociales que las consumen. Para él, la música es una determinada forma de ocio y actividad recreativa. La verdadera música, la primitiva, la original, la nacional es la que nos ha de pertenecer y recrear, ya que se erige como patrimonio que refleja esencia de nuestro país. Si nos deleitamos con ella, la dimensión de ocio en la que ésta se inscribe, participará y se nos mostrará impregnada de exultante recreo y lúdico solaz.

Estas características inmanentes a la esencia musical únicamente parecen ser reconocidas por las clases populares y bajas, que necesitan de su tiempo como forma de pago y sustento de vida. Las clase ociosas, como las que ironiza en sus escritos, debido a que poseen el sustento ya garantizado, han perdido contacto con el estado primigenio del arte musical, el folklore, tan determinante de la idiosincrasia de un país para involucionar a juicio de Zamacola, hacia gustos barbáricos, antitéticos al verdadero ser y genio de la música.

Los individuos que pertenecen a este grupo, parecen hallarse plenamente definidos en la sentencia "en el mundo de la imaginiería que tan solo corresponde a nuestros particulares y ocultos deseos, la razón fue prontamente obligada a llamar a las delicias y al placer." El hombre que busque la esencia de nuestra nación debe ponerse en contacto con su folklore, ya sea creativamente, interpretativamente o meramente en su faceta receptiva, ya que la música por si misma puede describir y comunicar ciertas ideas que no podrían ser expresadas de ninguna otra manera, por ningún otro lenguaje:

Al mismo tiempo se veían composiciones de polos, zorongos, cachirulos, y otras

canciones nacionales muy divertidas, y particularmente de seguidillas que llamaban

---

<sup>89</sup> Silbermann, A., *The sociology of music*, Routledge & Kegan Paul, London, 1963, p.61

serias, tan agradables como capaces de mover sede luego los corazones mas duros; de forma que hubo un tiempo entónces en que podíamos los Españoles desafiar con nuestras propias canciones y bayles á qualquiera nacion que hubiese creido tener preferencia sobre las demas.<sup>90</sup>

A lo largo de su obras se observa el dilema que presenta Zamacola a la hora de evaluar la funcionalidad de la música. Por un lado se pregunta si ésta tan solo se trata de una forma de recreación que refleja un status y por otro, si debiera ser su elemento unificador dentro de la sociedad. Parece ser más proclive a esta segunda acepción de aceptarla como factor des-clasicista de la sociedad y como buen hombre de su tiempo promulga y concibe una sociedad igualitaria donde no existan las barreras grupales, estamentales.

El folklore y acervo musical, como producción para el consumo de masas, se erige como fuente y patrimonio público donde todos debieran acudir para encontrar ese instinto y gusto de pertenencia a un determinado lugar, región o nación.

Zamacola se atreve a establecer una prognosis de lo que es la sociedad de su tiempo. Estima que el advenimiento y triunfo de formas y melodías extranjeras se debe al carácter débil, veleidoso y enfermizo de la sociedad de finales del XVIII. Investiga y hostiga contra la casuística que ha destruido y debilitado el gusto por la música nacional y los factores socioeconómicos que han contribuido a su olvido y rechazo.

### **2.4.3. Valoraciones halladas en Zamacola sobre el ocio de la ilustración**

#### **2.4.3.a. Las clases ociosas**

Contra esos ociosos voluntarios, tanto de las capas altas como de las bajas, van dirigidas las enconadas palabras de Zamacola a lo largo de sus escritos. En medio de este binomio so-ocial incluye a los semiocupados, herederos que vivían de los favores personales o de las limosnas encubiertas de los más poderosos, y que favor tras favor, invitaciones a diferentes viandas; merienda, cena, ambigú, etc., podían malvivir una existencia aparente.

A diferencia de la hipercrítica que los ilustrados del momento hacían de todo lo propio lo nacional, en todos los campos del saber, Zamacola se levanta como baluarte defensor de aquello que ha formado parte de la cultura y tradición popular, criticando irónicamente a aquellos que aceptan lo nuevo y extranjero por el mero hecho de serlo, sin pasar a las cuestiones de fondo sobre su utilidad, implantación, repercusiones,

---

<sup>90</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser tocadas a la guitarra*, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, vol. I, p.XXIII.

aplicaciones, etc.,. El desdén de los extranjeros afincados en nuestra nación hacia nuestra cultura, (lo más íntimo, lo genuino) era extensamente fomentado por el propio autodesprecio de los españoles por lo suyo. Esta actitud Zamacola no puede ni comprender ni tolerar, de ahí que surjan su primeras obras tan críticas; *Libro de Moda y Elementos de Ciencia Contradanzaria* y la apologética de lo nacional *Colección de las mejores seguidillas...*, que no son más que una defensa de lo español frente al descarado intrusismo de los modos extranjeros, (sobre todos los franceses e italianos), en todas y cada una de las ramas y partes íntimas de la cultura española, y en especial su música popular, transmitida de generación en generación por cuidada e interesada transmisión oral (sin necesidad de los artilugios y soportes de la partitura o narrativa escrita).

#### **2.4.3.b. La falsa apariencia: “los ricos pobres”: el currutaco milflores, intruso o pegadizo.**

La idea de confort en la vivienda de la clase baja no existía. Eran muy escasas las formas del mobiliario español, apenas unas sillas y una mesa o banco corrido, el cual hacía sus funciones y un jubón o colchón de lana para dormir. Por tanto las faenas domésticas se reducían al mínimo dada la inexistencia de habitaciones, cuartos de baño o aseo, salones etc. La preparación de la comida también quedaba simplificada ya que tan sólo era necesario encender el fuego y colocar el puchero a la lumbre poniendo en él principalmente legumbres como los garbanzos, algo de tocino y en grandes ocasiones algo de carne o verduras, principalmente berza o col.

La sobriedad y austeridad han sido cualidades endémicas de nuestro más rancio abolengo. El ajuste y moderación han ido siempre parejas a dichas cualidades frente a la ostentación y lujo desmesurado del nuevo rico, el cual para acceder a esas capas de innata extracción, debía agasajarlas con todo aquello que el dinero podía adquirir. Muchos de estos nobles aristócratas se hallaban subalimentados por la escasez de sus bajas rentas y por que ante todo se debía aparentar. Donde uno más se aprieta a la hora de recortar presupuestos es en la adquisición de comida, más que en el vestir o en el alternar. Esto queda satíricamente reflejado en *El Libro de Moda*.

Zamacola denuncia el mal estado de la distribución alimenticia. A lo largo de sus escritos quedan recogidos pasajes de una frugal consunción por parte de las supuestas capas ricas (pero venidas a menos) y de las clases más desfavorecidas contrasta el derroche y dispendio en los agapes y festines que las capas altas disfrutaban con los inveterados menús de los manolos. Sobre estos últimos encontramos una reseña en uno de los artículos en el Diario de Madrid,

arrinconar una ciencia tan útil y necesaria á la humanidad, exponiendo á que sus

herederos la vendan por un pedazo de pan algun extranjero.<sup>91</sup>

Si la España pobre poseía un caldero lleno de garbanzos o alguna que otra legumbre se hallaba totalmente satisfecha de sus suerte. En ocasiones, éste se acompañaba de la crasa presencia del tocino, ( para algunos el unico componente animal del que podían

---

<sup>91</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Vda de Joseph García, Madrid, 1796, p.XIII.

disponer). Cuando el perol gozaba de la presencia de la ansiada carne, se trataba de día de fiesta. La asiduidad del pescado en la dieta española del ciudadano medio en una península como la que habitamos, era muy baja. Únicamente los salazones del bacalao y de las sardinas eran consumidas en el interior de España. La rusticidad del transporte así como la falta de infraestructura viaria; caminos, accesos, nuevas rutas, impedía la distribución y comercialización de los productos provenientes del mar. Los huevos tampoco fueron frecuentes en la ingesta cotidiana, tan sólo en los ambientes rurales estos fueron consumidos con periodicidad. El vino y otros alcoholes no se hallaban presentes como acompañantes habituales en la dieta básica del español, únicamente se despachaba en fondas y tabernas. El consumo del café y té provenientes de las colonias de ultramar se van instaurando con fiera solidez, pero no forman parte de la degustación habitual y común.

La precariedad en la ingestión de proteínas de origen animal es tan baja que en ciudades como Madrid y Bilbao se destacan por encima del resto español, no por que su consumo sea abusivo, sino por regular, aun siendo poco abundante en cantidad. La falta de consumo de carne ensombrecía el rango y nivel de una casa. Para aniquilar maliciosas murmuraciones, la casa de un funcionario intermedio debía de consumir cinco libras diarias de carne al menos para que no la acusaran de roñosa, cicatera y hambruna. Cuando la cuaresma se impone sobre la ferviente población católica, la proporción de huevos y bacalao en salazón del viernes santo se disparaba, no ingiriéndose por lo más estos productos mas que en señaladas ocasiones, (casi siempre en relación con la religión). Zamacola a lo largo de sus escritos denuncia los excesos de gula de la población ociosa que nada produce y únicamente consume la comida que equitativamente debiera estar repartida entre todos aquellos que más debían reponer fuerzas.

Critica la exigua ingesta de los currutacos y pirracas frente a la generosa ración de garbanzos y tocino de los hombrazos españoles. Tan poca cosa es su apariencia que su acorde alimentación resulta parva, casi inexistente, minúscula como su aportación a la vida, cultura y ciencia española:

porque como su alimento no seria mas que el de una avellana ó una nuez para todo el dia, y su vestido ó cubierta una hoja de peregil, ó una corteza de mimbre, no podian hacer papel al lado de los hombres de aquellos tiempos, como lo hacen junto los del dia.<sup>92</sup>

### **2.4.3.c. Nuevas prácticas de ocio: las tertulias como fenómeno socio-cultural.**

Con Carlos III se favoreció la agrupación de una serie de intelectuales que tocaban todas las ramas del saber. Sus tertulias supusieron un gran avance y daban a conocer lo que sucedía dentro y fuera del panorama nacional. La creación de las Sociedades de Amigos del País supuso la promoción de una nueva conceptualización de la cultura, donde las anquilosadas ideas de lo que hasta entonces se conocía por antiguo regimen van a ser

---

<sup>92</sup> Ibid., p.17

desheredadas por las más novedosas de las corrientes del pensamiento humano. En ellas se llevaron a cabo la adopción de los ideales revolucionarios de igualdad, libertad y fraternidad para todos los individuos que componen los estados lo que supuso una brecha entre la anquilosada y nueva axiología social. La música dentro de estas sociedades se erigió como uno de los elementos más reconfortantes de estas veladas, ya que no sólo se departía y disertaba a cerca de ella, sino que se la degustaba y ponía en práctica en aquellos magníficos salones. Ésta a la vez de contribuir a la especulación y formación de nuevos pensamientos en torno a su naturaleza, ocupaba gran parte de aquellos tiempos dedicados al ocio y esparcimiento de los concurrentes.

#### **2.4.3.d. El baile de salón**

En el siglo de oro de la currutaquería como así lo define Zamacola, la gente ocupa sus tiempos de ocio acudiendo a los paseos por el Prado, el Retiro, etc., pero otra de las aficiones más comunes y socializantes (y de la que nuestro autor nos ilustra más) es la de los bailes. La mayoría de los bailes que nos habla o relata Zamacola estaban ubicados en casas y salones privados, donde previa invitación, acudían los danzantes a divertirse y pasar la noche entre viandas, refrescos, conversaciones baladí, adulaciones y críticas sobre los allí presentes (tanto en lo referente a su persona como cualidades, modales, indumentaria, etc.). El menor detalle invitaba a la conversación. Pero además de estos bailes, existen aquellos otros celebrados en los Teatros, aprovechándose de las ingentes dimensiones del lugar. En ellos se citaban lo mejor de todas las clases sociales, previo pago de un boleto o entrada. Estos bailes, a menudo celebrados en *los Caños del Peral* o en el *Corral del Príncipe*, podían tener talantes diferentes de los de una simple reunión. Podían ser de máscaras, de disfraces, propios y típicos en las festividades del Carnaval.

En los bailes se mezclaban todas las clases sociales, y en ellos volvemos a encontrar

al petrimetre en acción, como maestro de ceremonias o "bastonero", esto es, como

organizador del baile. Absolutamente cuidadoso en su atuendo, educado en sus

modales y halagador con las damas, era un elemento indispensable en cualquier

reunión frívola. Además, las mujeres eran en estos saraos aún otro elemento

ornamental; y hasta algunos hombres se quejaban de la osadía de costumbres de estos

festejos, donde se tomaba a la dama en ambas manos en el baile del minué, o donde

el pariente o conocido, si venía de lejos, la abrazaba y besaba en las mejillas.<sup>93</sup>

Con estas palabras la autora nos está describiendo el perfil de las acciones del currutaco zamacoliano. Zamacola también dedica un apartado en su libro *Elementos* a la figura y

---

<sup>93</sup> López González, B., *El Madrid de la Ilustración*, en *Historia del Mundo para jóvenes*, Akal, Madrid, 1995, p.47.

funciones de este alcahuete, que él mismo impersona y al que se le llama "bastonero" por dirigir con su bastón los dictados rítmicos de cada baile:

## *CAPITULO VI.*

En que se trata de la importante

question del nombre de Bastonero.

El encargo mas rudo y mas dificil de desempeñar en un bayle es el de Batonero, y por esto es necesario que los dueños de las funciones tomen de antemano noticias de los Currutacos que pueden exercer este empleo, para que todo vaya á satisfaccion.

El Bastonero para cumplir con exáctitud su ministerio, no solo debe saber la Ciencia Contradanzaria por principios sino que debe tener conocimiento de las inclinaciones de los contradanzantes, para saberlas unir en una contradanza enredosa.

El nombre de Bastonero, tan grosero y poco agradable al oido de qualquier contradanzante, nos ofrece una idea de las danzas y funciones antiguas, en las que sin duda daban comision á algun hombrazo de aquellos tiempos para que al baylarin ó baylarina que se desmandase le sacudiese un garrotazo que le rompiese un par de costillas, de donde debe tener orígen la prctica que observamos aun en nuestros tiempos en las funciones de los Manolos (que es donde se ven todavía algunos resabios de las costumbres antiguas) de prestarse el Bastonero con un palo de escoba, ó con un garrote de diez libras, con que se hace respetar de todos. Yo no puedo llevar á bien que en un tiempo en que va haciendo tantos prodigios la Ciencia Contradanzaria, se le dé el nombre de Bastonero, ni que en lo sucesivo sea tratado



con tan baxo epicteto un director general de contradanzas, cuyo talento debe ser superior á todos los de la sala, porque representa allí al mismo maestro que escribió las ciencia, esto es, al mismo Don Preciso: por esto quiero que en adelante sea mirado este cargo como el mas honorífico de una funcion, con quien se consulten todas las dudas que se ofrecieren en qualquier materia, que de necesidad las entender el Bastonero si ocurriesen durante la funcion; y mando que á todos los Bastoneros de bayles, de qualquier especie y condicion que sean, se les d, el nombre de Don Preciso, para que desde luego se sepa en la sala que son hombres sabios, formados en la Ciencia Contradanzaria y no se vuelva á oír jamas aquel grosero language de Bastonero acá, Bastonero allá; sino las dulces y melodiosas expresiones de... Don Preciso, palabra, Don Preciso, agua, Don Preciso, mi abanico, Don Preciso, mis culebras, &c.

El oficio de Don Preciso deber ser el de unir las voluntades haciendo que cada Madamita bayle con su Currutaco, evitando con toda prudencia los zelos que hubiere de parte á parte, ya sea haciéndolos baylar juntos, ó ya no permitiendo que salga fulanita quando bayle fulanito.

Deber atender á todas las necesidades de la sala, acompañando las Madamas por all dentro lo que se las ofrezca; y en fin Don Preciso deberser el primer papel del bayle.<sup>94</sup>

Si inferimos de la anterior autora que los bastoneros eran los petrimetros organizadores del baile, en la lectura de Zamacola éstos deben ser mas bien los celestinos y celadores currutacos. Algunas de sus atribuciones aparecen como encubiertas, ocultas. Zamacola lleva el papel de estos personajes a la apoteosis final, estableciendo que ya que él fue tan buen bastonero, y que encarnó hasta el máximo tan dificultosa tarea *Don Preciso*

---

<sup>94</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Vda de Joseph García, Madrid, 1796, pp.87, 88, 89, 90.

(que ese es el seudónimo con el que rubrica la obra) debiera sustituir al tan "grosero epicteto" de bastonero, mas propio de quien los construye que dirige tales danzas.

#### **2.4.3.e. El cicisbeo como moderno hábito de un decadente siglo XVIII.**

Era costumbre de la época que la mujer destacara la amistad con algún caballero admirador, quien durante la ausencia del marido, supliría las funciones del anfitrión. El marido además debía tolerar la presencia y favoritismo de su mujer, comía con la familia y por las tardes acudía con la dama en su paseo vespertino. Esta costumbre española despertaba la incomodidad y el recelo de los extranjeros afincados en España.

Esta costumbre tan liberal, fue denominada con el apelativo de *cicisbeo*, algo así como "veo pero no me lo creo o hago como no me importa lo que con mis ojos veo".

A propósito de esta casquivana costumbre escribe nuestro autor:

[...] desterrando aquella bárbara preocupacion antigua de tener en las funciones separados á los hombres de las mugeres: asistir los refrescos al lado de los sirvientes, para alargar el chocolate á las Madamitas y ponerlas un vizcochito en el plato, para que cada una de ellas le moje en la xícara, y se lo alargue á su Currutaco amartelado á la boca: mangonear en las meriendas que hubiere, haciendo separar del lado de las mugeres á los maridos que por allí se vean, tratándolos de ridículos y de poca crianza con quatro indirectillas, diciéndoles que en noches de funcion se deben dar á las mugeres todos los ensanches para que pelen la pava con qualquiera.<sup>95</sup>

#### **2.4.3.f. El majismo como aparato social antagónico al currutaco**

La aparición del majo como figura antagónica del currutaco o petimetre, empieza a consolidarse dentro de panorama social español. El *majo* representante y emblema de lo propio, lo nacional, lo castizo, lucha mediante el atuendo clásico español, el gusto por la música de sabor popular y los modos más genuinos, contra la sutil invasión europeísta.

La aristocracia española se hallaba escisionada en dos: por un lado, la nobleza, más progresista que no quería ser tildada de cateta y provinciana y adoptó como propios los modos y usos más vanguardistas y modernos provenientes de la reforma ilustrada que se intenta imponer en un país. Por otro lado se encuentra la aristocracia de férrea tradición, para la que el pasado se halla siempre presente en el devenir cotidiano de sus valores y su concepción de la vida. Miembros de esta última facción comenzaron a adoptar el atuendo y estilos de vida del *majo*. Esta inclinación, que para muchos autores costumbristas fue otra caricaturización, fue el elemento social antagónico al currutaco a la europea.

Se comienza a denunciar la participación de un pequeño sector de la nobleza reaccionaria en escenas de la vida que se escapaban anteriormente a su competencia. *El libro de moda y Elementos de la ciencia contradanzaria* sirven de ocasión para criticar la banalidad, nimiedad del petimetre, currutaco de la quinta esencia, elevándose al

---

<sup>95</sup> Ibid., pp. 99, 100.

presunto estatuto científico de todo lo que en su vida acontece, ya que es el lema de la vida ilustrada proferir importancia científica a todos los saberes ilustrados. También en estas obras se observa cierta condena por parte de Zamacola hacia el intrusismo de esa facción noble que ahora se decanta por participar en espectáculos y festejos del majo, donde se difuminan los persistentes trazos clasista de la época.

[...] veo venir riñendo con voces descompasadas quatro caballeritos de tamaño de vara y media, de estos que llaman en el Avapies Señoritos de ciento en boca.<sup>96</sup>

Los majos, de clase intermedia, son imitados por las dos clases concomitantes, por un lado por el sector superior de la pirámide social, los aristócratas, por otro lado la más inferior con los manolos de simpático y singular desenfado.

los crudos Manolos del Avapies, Barquillo y Maravillas, que quieren como los monos hacer quanto ven en la gente que llamamos de forma, se dedicaron a esta especie de bayles en sus miserables funciones.<sup>97</sup>

El mimetismo que sufren unas clases por otras se encuentra siempre presente a lo largo de las obras de Zamacola, que no entiende y denuncia dicha atracción social fatal:

Esta figura, que tuvo muchísima aceptación en sus principios, fue adulterada por los Manolos del Avapies, Barquillo y Maravillas para usarla en sus seguidillas, como que en ellos hacia comúnmente mas estragos la cadena [...] Esta figura, ántes que la hiciesen tan común los Manolos, era primorosa por su invención y travesura.<sup>98</sup>

La implicación y transgresión del tipicismo barriobajero por parte del aristócrata son comentadas e ironizadas en diferentes documentos de la época. Para acceder a este pintoresco mundo se crean y fomentan academias de baile, no para conocer los bailes disfrutados de los más elitistas salones de la época, sino para aprender las danzas y coreografías propias del uso popular como eran las seguidillas, tiranas, polos, fandangos, boleros, de los que tanto hace apología Zamacola.

No hay Nación en el mundo que no haya tenido sus diversos trages para hacer más agradables sus danzas y bayles. En España baylaban nuestros antiguos con sus greguescos los imposibles, las folías, la zarabanda, la pavana y otros; pero

---

<sup>96</sup> Ibid., p. XVIII

<sup>97</sup> Ibid, p. 6.

<sup>98</sup> Ibid, pp.49, 50

habiéndose admitido después el traje también nacional, que hoy llamamos de Majo, siguió con él baylando el entramoro, el cumbé, la pelicana, el canario, el cerengue, la tirana, las seguidillas manchegas, y últimamente las boleras, que es lo que llamamos bayle nacional.<sup>99</sup>

El bolero que a finales del XVIII había alcanzado alta fama y raigambre en las humildes capas del pueblo español, también conquistó los corazones de los majos y aristócratas adscritos al *majismo*. En *La Crotalogia*, con un jocosos tono y festiva crítica habla de Crotalópolis, la ciudad de los crótalos, (nombre científico aplicado a las castañuelas) que no es otra que Madrid, la capital del reino, donde las boleras, o boleros hacían furor y donde su más fiel acompañante, las castañuelas, se convirtieron en lo representante y emblema del españolismo, de lo nacional. En la obra se aborda el tema del vulgar casticismo elevado a los presupuestos cientifistas de la época. La ciencia currutaca analizada en la obra *Libro de moda o ensayo de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño* no es otro que la ridiculización extrema de los presupuestos que el enciclopedismo querían imponer. Los patrones sociales afrancesados de la gente adinerada, tantas veces objeto de mofa, son aquí ridiculizados en relación con situaciones cotidianas y lugares concretos; el traje, la comida, las diversiones, etc. La sátira descarnada de las obras anteriores a las de nuestro autor, se vuelve ironía socarrona y cercana al describir las formas de vida de diferentes grupos sociales. Se pretende así, establecer diversas categorías de acuerdo con sus más o menos conocimientos y práctica de la ciencia currutaca.

[...] Estas categorías tipológicas, muy normales en los autores costumbristas del siglo

XVIII, las adoptaran los del XIX. Por ejemplo, Larra en su artículo titulado, Los calaveras, parece seguir, en general, la estructura de este texto. Desaparece, sin embargo, la comicidad caústica del folleto deciochesco.<sup>100</sup>

Se dice que nuestro autor y su co-escritor, Fernández de Rojas, formaron un dúo sin par dentro de la literatura de este género. Sus chanzas, ataques y falsas arremetidas de uno contra el otro, llenaron las páginas de nuestra literatura y prensa. Esta fingida pugna servía como plataforma para criticar e ironizar desde el doble plano del contrariador y contrariado, acerca de todo aquel papanatismo español, el mimetismo hacia lo extranjero de la ideología ilustrada, que tanto contrariaba a nuestro férreo defensor del genuino sabor español. En muchos de sus escritos se observa un alto grado de hilaria comicidad. El autor caricaturiza, distorsiona el perfil de estos adeptos de las fatuas modas llegando a robar sonrisas en el lector. En todos sus escritos se denuncia la

---

<sup>99</sup> Ibid., p. 113.

<sup>100</sup> Vázquez Marín, J., *Literatura costumbrista*, en Aguilar Piñal, F., *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*, CSIC, Madrid, 1996, p. 401.

imposición e importación de costumbres ajenas al espíritu nacional, a la estirpe española de rancio señorío, a los caracteres básicos de nuestro talante:

El objetivo principal [...] se dirige, en general, a condenar los principios rectores de la sociedad ilustrada que había desarrollado el germen de una nueva concepción del mundo no acorde con la secular católica. Por otro lado, desea llamar la atención acerca de los peligros del popularismo barriobajero en que había caído un sector de la nobleza.<sup>101</sup>

---

<sup>101</sup> Ibid., p.402.

### Capítulo 3 - Libro de moda o ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, escrito por un filósofo currutaco Y aumentado nuevamente por un señorito pirracas.

#### 3. Antecedentes

En el estilo y carácter de esta obra de Zamacola puede encontrarse semejanzas estilísticas con la prosa satírico-novelsca del Padre Isla o Torres Villarroel o en la satírico-didáctica de Cadalso.

En la España del siglo XVIII, el género que divertía y recreaba con su imaginación al público era el teatro, tanto representado como leído. Se lo consideraba como el género por excelencia, de ahí el paralelo triunfo de la ópera en este momento. Así pues, toda obra que aspirase a ser leída debía poseer la agilidad del diálogo o los cortes y simetrías del mundo escénico; primer acto, escena primera, etc. La obra de Zamacola, además de constituir un documento de época (pues en ella se relatan aficiones, gustos, usos y costumbres, contemporáneas), es un manantial de regocijo. Desde un enfoque muy personal trata de evaluar y ridiculizar los modernos tratados de ciencia y filosofía. Con un lenguaje festivo lleno de intención, ridiculiza a esa nueva emergente clase social, la burguesía y sobretodo a la nobleza ociosa, que nada tenían de útil a la sociedad del momento. La estructura de esta obra es una mezclada sátira a los libros de exposición metodológica de corte geométrico con la agilidad de la escenografía teatral.

En todo su obra observamos atrevimiento en materias de lenguaje y temáticas abordadas, en ocasiones rallando lo escatológico, como en «la contradanza de la meona» en *Elementos de la ciencia contradanzaria* o temas considerados tabú, como la metafórica adquisición de cornamenta, etc.. Sus víctimas, los *currutacos*, *pirracas* y *madamitas de nuevo cuño* pasan a englobar páginas a modo de una clasificación taxonómica de esos representantes de la fauna universal. Contra ellos suelta con pleno atrevimiento su vena satírica, ridiculizando sus vanidades ególatras a partir de los dictados de la prosa satírica del XVIII; la intranscendencia del tema y la escasa vinculación afectiva del autor con la víctima.

En todos sus escritos se puede apreciar su intención burlesca, que es la que le anima a profundizar en el tema de la *currutaqueria* y otras sub-especies animales. Desde sus primeros artículos en el *Diario de Madrid*, que son los que abordan la temática, hasta la impresión y publicación de *Elementos de la ciencia contradanzaria* ésta fue la constante en la que profundizó. Este estudio y profundización en la ciencia currutaca fue la especialidad que le brindó la fama.

Con su agilidad y destreza lingüística, se enfrentó contra poderosos enemigos que enfilaban las tropas de aquellos contra los que arremetía. Estas enconadas enemistades junto con las directas confabulaciones hacia su persona de personalidades de la práctica judicial le llevaron a visitar la cárcel en más de una ocasión.

Otra de las causas que le impulsaron a la escritura y edición de esta obra fue la publicación del folleto del Padre Fernández de Rojas, *Crotalogía o ciencia de las castañuelas* (1792) y los artículos que se originaron tras su publicación. Esta *logia* o pomposo estudio del título no es más que una tapadera eufónica para desarrollar encubiertamente una grácil sátira contra los nuevos usos y costumbres sociales, los

adventicios postulados científicos y los estilizados géneros literarios neoclásicos del momento. Hergueta dice de él:

En efecto, yo le tengo por una censura muy fina y muy irónica del método geométrico pues tomando un asunto tan baladí como las castañuelas, y encerrándole en tan estrechos límites como un librito en 12<sup>o</sup> de 92 páginas, lo divide en tantos epígrafes que son más propios de un infolio.<sup>102</sup>

A partir de esta publicación se sucedieron numerosas respuestas a modo de cartas y artículos en el *Diario de Madrid* en los años 1792 y 1793.

Impugnación literaria a la *Crotalogía o ciencia de las castañuelas* por Juanito López Polinario. Escrita por Liseno, autor con el que Don Preciso mantendrá una gran amistad.

*El Triunfo de las Castañuelas o mi viaje a Crotalopolis* por don Alejandro Moya.

Escrito de nuevo por Liseno para algunos autores, por ejemplo el padre Pedro Centeno para otros.

*La Crotalogía y el Triunfo de las Castañuelas*. Escrito "por dos maestros diferentes, pero que ha querido el último seguir algunas máximas del primero".

Carta en prosa y verso del Diarista de Ruzafa al de Valencia sobre el papel titulado *Crotalogia*, su impugnación y otras zarandajas que ver el que no sea ciego de entendimiento.

Carta de Madama Crotalistris sobre la segunda parte de la *Crotalogía* escrita por el licenciado Francisco Agustín Florencio.

*Carta gratulatoria y de Pascuas* que escribió don Cornelio Panvino y Venaseca al autor de la *Crotalogía* con una relación verídica de los raros efectos que causó el sonido de las castañuelas en Pascual Cigasco, siendo licenciado en Salamanca y que al presente se halla de sacristán en Zamarramala con las reconversiones, notas y

---

<sup>102</sup> Hergueta Martín, D., *Don Preciso: su vida y su obra*, en *Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas*, Madrid, 1929, p. 26.

razonamientos de don Justo Severo Carrasco, cura propio de dicha Aldea sobre varios puntos de la nueva científica crotalogía.

Ilustración, adición o comentario a la Crotalogía, o con la debida propiedad llamada la ciencia de las castañuelas, que publicó el licenciado Francisco Agustín Florencio en que se hace mérito de la Impugnación de Juanito Lopez Polinario, escribála Antonio de Viqueide.

Tanto en esta obra como en muchos de sus artículos *Don Preciso* a menudo relata las fastuosas fiestas que tanto prodigaron los estragados miembros de la decadente sociedad fin de siglo. En todas ellas se aprecia una fina ironía contra esos individuos en permanente ociosidad. Intenta caricaturizar aquellas ostentaciones privadas con su vano y costoso boato en las que el anfitrión derrochaba tanto esfuerzo, tiempo, dinero, como un exquisito mal gusto, según el parecer de Don Preciso.

En esta etopeya del currutaco, el tono de alabanza y loa está tan matizado, que pronto se aprecia la sorna del escrito. Llamamos etopeyas a sus escritos del *Libro de Moda* como *Elementos de la ciencia contradanzaria* ya que se nos da una minuciosa descripción del carácter, acciones y costumbres de un determinado grupo social, el del vanidoso petimetre. Puede que la fuente de inspiración para este asunto de los currutacos surgiera de su directa observación. Sediento de originalidad e ingenio tenía que despertar la atención de todo público con nuevas temáticas. Su estilo se basaba en un lenguaje lleno de agudezas, paradojas, efectismos de todo género, para siempre entretener y sorprender, todo ello aderezado con alusiones filosóficas, gracias, cuentos, metáforas, jocosidades, dislates y juegos de palabras que despertaban gran revuelo entre sus lectores, la mayoría de ellos *currutacos*.

### **3.1. Contenido**

La obra es una sátira social sobre un pequeño reducto del género humano. Los *currutacos*, *pirracas* y *madamitas del nuevo cuño* son un sector de la población que únicamente viven para la apariencia y cuidado personal. Éstos nada aportan a la sociedad, tan sólo consiguen con su etérea presencia alterar mediante su veleidoso gusto por lo adventicio, la verdadera esencia de lo genuinamente nacional. La ridiculización de estos petimetres escuchimizados y que él organiza taxonómicamente (quienes subsisten dependientes exclusivamente de los dictados de las últimas modas y estilos llegados de París) son el pretexto que utiliza Zamacola para atacar a una estragada sociedad fin de siglo como es la española.

### **3.2. Problemática en la atribución de autoría de este libro**

Esta obra presenta la dificultad del reconocimiento en la atribución de autoría. Numerosos problemas surgen alrededor de esta obra a la hora de registrar su naturaleza.



Puede que esta debiera su manufactura a un único autor o pudiera ser que se tratara del fruto de una coproducción. En los siguientes apartados exponemos lo que nosotros consideramos como lo más certero.

Esta obra aparece inicialmente como una obra binaria, copulativamente vinculante a dos autores que se esconden bajo pseudónimo, *Don Preciso* (Zamacola) y *El Filósofo Currutaco* (Juan Fernández de Rojas). El hecho de que ocultasen su verdadera identidad y que trabajaran compartiendo la producción de una misma obra, (añadiéndose además el sutil factor en la edición de libros de re-utilizar las placas de impresión de portadas con el fin de economizar) nos dificulta enormemente la verificación de la data y autoría en las diferentes ediciones de la misma.

Son dos los posibles candidatos a quién se les asigna la supuesta co-realización de la obra: Juan Fernández de Rojas y Juan Antonio de Zamacola. Los distintos autores que se han acercado a la obra no parecen ponerse de acuerdo.

Es imprescindible hacer constar que nosotros hemos manejado una fotocopia facsímil de lo que consideramos es la segunda impresión del *Libro de Moda*, ubicada en la Biblioteca de la Diputación foral que lleva la data de 1795 . Para aclarar expondremos que las especulaciones y comentarios que de esta obra se realicen tienen como referente dicha edición y no otras ya que es la única fuente que hemos hallado.

### 3.2.1. Fray Juan Fernández de Rojas

Algunos autores señalan a este escritor como el padre del *Libro de Moda en la Feria*. Así nos encontramos como la autora María Rosario Barabino Maciá en su tesis doctoral *Fray Juan Fernández de Rojas: Su obra y su significación en el siglo XVIII* atribuye la autoría de esta obra al citado escritor.

Si ya la íntima relación de estos escritores a la hora de compartir la gestación de una obra dificulta qué está escrito por uno o por otro, o quien debe figurar en la portada como autor, nuestras vicisitudes se incrementan debido a la confusa e indiferenciada titulación de las fuentes primarias. Cuando esta autora analiza la obra habla indistintamente del *Libro de Moda en la feria* y *Libro de moda* (donde el vocablo «*feria*» ha desaparecido y queda este hecho incluso comentado por Zamacola en la carta del día 8 de octubre de 1795 que escribió para el *Diario de Madrid*:

Le das el título de *Libro de Moda en la feria* a tu obrita y por más cuerda que he dado a mi entendimiento no he podido llegar adónde está la feria de tu librito...<sup>103</sup>

Las indiscriminadas citas a las diferentes obras, *Libro de moda en la feria* y *Libro de moda* son las que nos puede confundir inicialmente, pero como queda aclarado en el análisis de las fechas de las fuentes, la autoría de la obra de la cual hoy se conservan volúmenes en la Biblioteca Nacional, y en la Biblioteca de la Diputación Foral de Vizcaya, es decir, *Libro de moda o historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, escrito por un filósofo currutaco y aumentada nuevamente por un señorito pirracas*, es una producción de nuestro autor. La autora de la tesis quién cree trabajar con volúmenes de una misma edición, no parece distinguir entre una u otra edición.

<sup>103</sup> *Diario de Madrid*, 8 de octubre de 1795, p. 1.141.

La autora Natividad Nieto en *La obra de J.A de Iza Zamacola "Don Preciso"* nos advierte de la confusa naturaleza de la obra:

María Rosario Barabino Maciá tiene presente, probablemente, en todo momento la segunda edición del *Libro de Moda*, tal vez la que nosotros poseemos, pues la cita que hace de la obra es idéntica al título, lugar, imprenta y año de nuestro ejemplar. Pero lo que, tal vez, le ocurre a ella es que piensa que esta edición es semejante a la primera y no se da cuenta que ante ella tiene una segunda edición "aumentada y corregida"<sup>104</sup>.

En el *Manual del Librero Hispanoamericano* de A. Palau y Dulcet, en el tomo IV, de nuevo bajo la entrada *Florencio* se atribuye la autoría de la obra a este personaje:

FLORENCIO (Fr. Agustín) Crotalogia o ciencia de las castañuelas. Instrucción científica del modo de tocar las Castañuelas para baylar el Bolero, y poder facilmente y sin necesidad de Maestro, acompañarse en todas las mudanzas, de que está sdornado este Bayle Español. Parte Primera. *En Madrid en la Imprenta Real. Año de 1792, 8.º 3h x-92 p.*

El autor es el agustino Fr Juan Fernández de Rojas, quien en sus escritos usó los seudónimos de Censor Mensual, Don Extravagante; Don Currutaco; Juanito López Polinario, y Fray Agustín Florencio.

[...]

LIBRO de Moda o ensayo de la historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño. Escrito por un Filósofo Currutaco y aumentado nuevamente por un señorito Pirracas. *Id. Permín Villalpando, 1795, 8.º XXXXVIII-135p. 6pts.*

La segunda edición es por el mismo Villalpando, y la tercera. *Id. Blas Román, 1796, 8.º.*

ELEMENTOS de la ciencia contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas, por sí solos o con las sillas de su casa. *Id. Viuda de Joseph García, 1796, 8.º.*<sup>105</sup>

Este autor no sólo atribuye a Fernández de Rojas la patria potestad del *Libro de Moda* sino que también indiferenciadamente de *Elementos de la ciencia contradanzaria*. No nos habla en ningún momento del inicial *Libro de Moda en la feria: contiene un ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, y los elementos o primeras nociones de la ciencia currutaca: escrito por un Filósofo currutaco, publicado, anotado o comentado por un Señorito Pirracas...* sino que para mayor confusión mezcla todos los datos bibliográficos confiriendo a su información una clara falta de precisión.

En la *Historia Literaria de España en el siglo XVIII* de Aguilar Piñal, en el capítulo dedicado a la literatura costumbrista escrito por Juana Vázquez Marín en la cita 64 al final de dicho capítulo la autora expone:

<sup>104</sup> Nieto Fernández, N. *La obra de J.A de Iza y Zamacola, "Don Preciso"*, Caja de Ahorros Vizcaina, Bilbao, 1989, p.36.

<sup>105</sup> Palau y Dulcet, A., *Manual del Librero Hispanoamericano*, Grafur, Madrid, 1990, vol. IV, pp. 245, 246.

64. Cerdonio Desiderio, *Libro de Moda o Ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño*, escrito por un filósofo currutaco y aumentado nuevamente por un señorito pirracas, Madrid, s.i., 1795. Este libro es de Fernández de Rojas según indica Aguilar Piñal en su libro *Biblioteca de autores españoles del siglo XVIII*, cit., t. III, p.430. Puesto que fue escrito por un “filósofo currutacos”, pseudónimo que Aguilar Piñal identifica con el célebre agustino. También lo cree así M<sup>a</sup>. R. Barabino Macia, op. cit., p.137. Natividad Nieto en su libro *La obra de J.A. de Iza Zamacola “Don Preciso”* (Bilbao, Caja de Ahorros Vizcaína, 1989, p.37), atribuye una primera edición al mismo autor, Fernández de Rojas, pero una segunda (1795) a Iza de Zamacola: “En esta segunda edición es muy importante la intervención de Iza Zamacola, tanto que podríamos considerarlo autor de ella, ya que con sus cartas y con sus corroboraciones en el libro, da un carácter muy personal a la obra”.<sup>106</sup>

Corominas en su *Diccionario Crítico Etimológico, Vol. I* en su explicación del origen de la voz “*currutaco*” dice sorprendentemente:

El dato más antiguo de *currutaco* parece hallarse en cierto “Libro de Moda o ensayo de la Historia o ensayo de la historia de los *currutacos*, pirracas y madamitas de nuevo cuño, escrito por un filósofo *currutaco*”. publicado por Fr. F.A. Florencio en Madrid, 1795. La misma combinación con *pirracas* y *madamitas de nuevo cuño* se reproduce en un libro anónimo para enseñar a danzar, publicado en Madrid el año siguiente, y se reprodujo en otros análogos de Valencia de 1796 y 1798 (*Catálogo de la Librería de Luis Bardón*, n<sup>o</sup> 28, Madrid, 1856).<sup>107</sup>

### 3.2.2. Juan Antonio de Zamacola

En la supuesta segunda edición de esta obra *Libro de moda* se recoge una “*Advertencia a esta segunda impresión*” que reza así:

La ridiculez y fatuidad de un crecido número de nuestros jóvenes, en sus trages, modales y conducta, dieron motivo á las cartas que contra ellos se pusieron en el Diario de Madrid, y estas cartas dieron la idea para formar la sátira que con el título de *Libro de Moda* se presenta al público, aumentada y corregida. Ha parecido conveniente insertar al principio la carta de Don Preciso, ya porque fue el primero que ridiculizó á los Currutacos, Pirracas y Señoritas del nuevo Cuño, ya porque son pocos los que tienen noticia de ella por haberse hecho muy rara. Así esta carta, como el *Libro de Moda* se dirigen á censurar á esta especie de gente, que son el oprobio de la nación y la risa de todos los hombres de juicio.<sup>108</sup>

Esta aclaración a modo de proemio justificativo, junto con la inclusión en esta segunda impresión de la doble adjetivación «corregida y aumentada» con las cartas de Zamacola de los días 14 y 15 de Mayo en el *Diario de Madrid* bajo el seudónimo de *Don Preciso*, nos invita ya a suponer a nuestro autor como artífice de la obra:

Resumiendo, como conclusión diremos que en esta segunda edición es muy importante la intervención de “don Preciso”, Iza Zamácola, tanto que podríamos considerarlo

<sup>106</sup> Vázquez Marín, J., *Literatura costumbrista del siglo XVIII*, en Aguilar Piñal, F., *Historia Literaria de España en el siglo XVIII*, .405.

<sup>107</sup> Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico*, Gredos, Madrid, 1980, Vol. II, p.300

<sup>108</sup> Zamacola, J.A., *Libro de moda*, Imprenta de Fermin Villalpando, Madrid, 1795, pp. VII, VIII.

como autor de ella, ya que con sus cartas y su corroboración en el libro da un carácter muy personal a la obra.<sup>109</sup>

Para aclarar el confuso tema de plena autoría Zamacola en la *Introducción a la Obra, ó sea Prólogo* (sic) a sus *Elementos de la ciencia contradanzaria* en la página (IV) evidencia que él fue el autor de esa segunda edición de esta obra que nos ocupa. De una forma sutil así lo certifica:

Bien conocía yo el mérito de mi obra, como buen Autor, que debe siempre tener mucho amor propio, pero la casualidad de haberme hecho tan conocido cuando dí mis Cartas al Diario, que por todas no oía sino alabanzas de Don Preciso, me ha tenido algo remiso en dar esta obra á luz, temiéndome que el fastidio que pudo haber causado en el público *el Libro de moda en la feria* escrito por un verdadero Currutaco, que tiene la gracia de echar mano de todas las invenciones graciosas para estropearlas y hacerlas fastidiosas, no fuese un motivo de disgusto, que se escamasen las gentes pensando que tan bueno sería Juan como Pedro.

Y sigue en la página X, a propósito de una carta que a Don Preciso va dirigida:

Vmd. pues conoció que ya era forzoso esgrimir contra ellos el látigo; y sin embargo de que el insulto y disparatado *Libro de moda en la feria* ha sofocado en parte los deseos que tenía el público de que Don Preciso continuase la sátira, ridiculizándolos con la gracia que había comenzado;<sup>110</sup>

La confesión aquí descrita no hace más que reforzarnos en nuestra idea de que la segunda impresión, la que se presenta “al público, aumentada y corregida” en la que se insertan al principio las cartas del *Diario de Madrid* del 14 y 15 de Mayo de 1795, las mismas que se utilizan en el prólogo a *Elementos de la ciencia contradanzaria*, es una obra realizada por nuestro y a él debe tener como autor. Además y como bien afirma Zamacola para distinguir la obra inicial del *Libro de Moda en la feria* y la suya “que se escamasen las gentes pensando que tan bueno sería Juan como Pedro”. Somos de la opinión de que existió una doble impresión donde la corrección y el aumento no sólo mejorarían la calidad de la obra sino que erigen a Zamacola como principal autor o en el último de los casos, co-autor de ella.

Muchas son las personalidades que refuerzan nuestro argumento. Así destacaremos a Menéndez y Pelayo. En su Apéndice del Tomo III de la *Historia de las Ideas Estéticas en España* comenta:

Así al mismo tiempo que crecía la popularidad del Bolero y las Seguidillas manchegas, y corrían celebrados los nombres de Cerezo, Antón Boliche y Requejo, eran pasto favorito de muchos las singulares publicaciones del escribano vizcaíno Zamácola, oculto con el seudónimo de Don Preciso, el cual, en sus *Elementos de la ciencia contradanzaria*, en su *Libro de Moda* y otros papeles volantes, no menos que en el prólogo de su *Colección de seguidillas, tiranas y polos para guitarra*, no se hartaba de colmar de impropiedades a los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo Cuño que recibían su instrucción coreográfica en los libros de Ferriol, Gairon y otros expositores de contradanzas o rigodones franceses.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Nieto Fernández, N., “La obra de J.A. de Iza y Zamacola”, Caja de Ahorros Vizcaina, Bilbao, 1989, p.37.

<sup>110</sup> Zamacola, J.A., *Libro de moda*, Imprenta de Fermin Villalpando, Madrid, 1795, p.

<sup>111</sup> Menéndez Pelayo, M., *Historia de las Ideas Estéticas en España*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1974, p.967.

### 3.3. Especulaciones sobre las fechas de impresión de las diferentes ediciones.

Pareja al apartado sobre la verificación de autoría, la confusión en la data de las diferentes ediciones también dificulta el establecer la certificación de la verdadera fecha en las publicaciones. La alteración en el título original, con sus adiciones y supresiones, junto con la consabida corrección y aumento de contenidos en la obra, extrema la dificultad en la rigurosa precisión sobre las diferentes fechas de edición.

Como se habrá podido comprobar la obra fue un verdadero éxito del que se sucedió las promiscuas reediciones. Dada su buena acogida por parte de un ávido público, una doble edición anual fue necesaria para satisfacer al interesado sector casticista de la nobleza y burguesía española. Con la revisión de sus impresiones el autor creía en todo momento mejorarla. Se podría considerar a esta *obrita* como así la llama Zamacola un *mini best seller* del momento aunque sin olvidarse y teniendo siempre bien presente el limitado número de ejemplares en cada emisión y el alto índice de analfabetismo en la península que restringía su lectura a un minúsculo sector social de la población.

Creemos que fueron cuatro las distintas ediciones de la obra: dos de ellas realizadas a mediados y finales de 1795 y las otras dos en cada uno de los dos cuatrimestres del año 1796.

#### 3.3.1. Primera edición, anterior a septiembre de 1795.

La primera reseña que nos anuncia su publicación la encontramos en la Gaceta de Madrid del 29 de septiembre de 1795 donde se dice: “Libro de moda en la feria: contiene un ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, y los elementos o primeras nociones de la ciencia currutaca: escrito por un filósofo currutaco, publicado, anotado o comentado por un Señorito Pirracas...”

De esta atribuida como «primera edición» no hemos podido encontrar volumen o copia alguna. Tan sólo conocemos de ella por la reseña de publicación y venta en la mencionada prensa de la época. El 8 de Abril de 1796 en el mismo periódico se anuncia la publicación de lo que para los lectores del mismo sería una segunda edición de la obra: “*Libro de moda, o Ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, adicionado nuevamente con la explicación del origen de esta obra, las graciosas cartas de Don Preciso, respuestas del currutaco, las ordenanzas currutacas sobre la contradanza, escritas por el Abate Muchitango y una famosa lámina de la figura de la máquina calzonaria*”. Ese mismo año se anuncia una supuesta tercera edición, esta aparece reseñada en la entrega del 24 de Mayo y dice “*Libro de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, adicionado nuevamente con la explicación del origen de esta obra, las cartas de Don Preciso, respuestas del Currutaco, las ordenanzas currutacas sobre la contradanza, y una lámina de la figura de la máquina calzonaria*”

En ese progresivo proceso de impresiones y publicaciones lo que observamos es una clara miscelánea de lo que luego van a ser dos obras bien diferenciadas, por un lado *El Libro de Moda* y por otro *Elementos de la Ciencia Contradanzaria*.

### 3.3.2. Segunda edición, posterior a septiembre de 1795

En la copia facsímil que nosotros manejamos, la portada de la obra y título de ésta dice: *Libro de moda, ó Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño. Escrito por un filósofo Currutaco, y aumentado nuevamente por un señorito Pirracas*. En Madrid. En la Imprenta de Fermin Villalpando. Año de 1795.

Libro de moda

ó Ensayo de la Historia de los

Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño. Escrito por un filósofo Currutaco, y aumentado nuevamente por un señorito Pirracas.

En Madrid. En la Imprenta de Fermin

Villalpando. Año de 1795.

Si observamos detenidamente y analizamos las diferencias, nos hallamos tras una segunda edición, realizada y revisada en el mismo año de su publicación, donde desaparece la inicial ubicación de “*en la feria*” y donde se incorpora la aclaración “*aumentado nuevamente*” como refuerzo y distinción a una anterior edición. En esta, que nosotros consideramos segunda edición, es donde participa activamente Zamacola con la incorporación de sus cartas al *Diario de Madrid* de los días 14 y 15 de Mayo y con su personal corrección y aumento. Debido al capricho del azar no se conoce copia alguna de la primera edición, por lo que esta segunda pasa a ser el primer referente de la obra y por lo tanto, nuestro autor como co-partícipe o pleno artífice de ella.

Esta edición, la segunda, es la que aparece reseñada en todas las referencias bibliográficas y manuales. Un ejemplo de ello aparece en el ya mencionado *Manual del Librero Hispanoamericano* o en el ya mencionado *Diccionario crítico etimológico* de Corominas.

### 3.3.3. Tercera edición, anterior a abril de 1796.

Una tercera reedición de la obra aparece por primera vez anunciada el 8 de abril de ese año en el consabido *Diario de Madrid*, “*Libro de moda, o Ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, adicionado nuevamente con una explicación del origen de esta obra, las graciosas cartas de Don Preciso, respuestas del currutaco, las ordenanzas currutacas sobre la contradanza, escritas por el Abate Muchitango y una famosa lámina que figura la máquina calzonaria...*” De ella diremos que fue publicada en la misma imprenta que la anterior edición, la del impresor madrileño Fermín Villalpando y nos induce a pensar que nuestro autor ya tenía en mente la temática de su no muy lejana obra *Elementos de la ciencia contradanzaria*. No hemos encontrado copia alguna de esta tercera edición. La modificación y alteración sobre el título y contenidos iniciales nos hace pensar en otra posible revisión de la obra, aunque algunos elementos reseñados se hallan también en la anterior edición como es el caso de la ilustración de la lámina con la máquina calzonaria y las Nuevas Ordenanzas para los Bayles de Contradanza, compuestas por el Abate Muchitango, Secretario de la Academia Currutaca.

### 3.3.4. Cuarta edición, alrededor de mayo de 1796.

En la *Gaceta de Madrid* del 24 de Mayo de ese año se anuncia *Libro de los currutacos, pirracas y madamitas del nuevo cuño, adicionado nuevamente con una explicación del origen de esta obra, las cartas de Don Preciso, respuestas del Currutaco, las ordenanzas currutacas sobre la contradanza, y una lámina que figura la máquina calzonaria...*

Ya en la segunda edición de la obra se perdió el originario título inicial con la ubicación de “*en la feria*”. En las sucesivas ediciones, como se habrá podido comprobar, no sólo el locativo “*en la feria*” ha desaparecido sino que esta última edición quedan suprimidas la determinación “*de Moda*” por lo que deducimos una modificación aún mayor de lo que fue el contenido y espíritu inicial de la obra. Tampoco hemos manejado copia de esta cuarta edición pero si conocemos que fue impresa por Blás Román en formato de octavilla, por las descripciones dadas en los diferentes manuales con los que hemos trabajado.

## 3.4. Crítica implícita en la obra

### 3.4.1. Al espíritu de la Ilustración

Ante todo estableceremos que la obra dirige su sátira contra la ideología de la ilustración que cada vez más invadía todas las esferas del panorama español. Todo se iba impregnando de tintes iluministas; sociedad, política, filosofía, las artes, etc.,. Ante esta sutil invasión de ese omnipresente espíritu Zamacola intenta repatriar todo aquello que se imponga soterradamente a la sociedad española de finales del XVIII, describiendo en sus etopeyas con una graciosa ironía a los acólitos de esas nuevas modas y formas de pensar foráneas que nada tenían que ver con la tradición nacional.

La ridiculización es el fenómeno más importante que encontramos en estas primeras obras. Nuestro autor critica festivamente todas aquellas “*modas*” que asediaban a la sociedad y pensamiento del momento. La filosofía científica, que había sido adoptada como paradigma pandisciplinar, se ve sometida en esta obra a una caricaturización al adherirla a una temática tan baladí como son los “*entes currutacos*”. La metafísica que muchos autores pretendieron adquiriera el estatuto científico en manos de Zamacola queda satirizada al conferir a su obra de una intranscendentalidad transcendente. Reviste al absurdo tema de un altisonante artificio lingüístico para ridiculizar la invasión del nuevo paradigma científico. Así las primeras partes, como han sido descritas en su estructura, se titulan:

Ensayo de una Historia Filosófica de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo Cuño.

Historia del día. Resortes Currutacos. Universalidad de luces

Descripción filosófica y física del ente Currutaco. ¿Es hombre? Señales de separación ó diferencia entre los dos seres. Análisis de la historia natural del Currutaco, etc.

Como enemigo de todo aquello que se impone y que proviene de más allá de nuestras fronteras lanza su más sutiles diatribas contra sus más fervientes acólitos, aquellos títeres y marionetas de la sociedad, que se dejan embaucar por lo foráneo. Ante este abducido colectivo de individuos sin identidad nacional, (que ve como cada día aumenta sus filas) dirige Zamacola su festiva crítica, pero no de una manera indiferenciada o indiscriminada, fruto del azar narrativo. Zamacola articula un fingido y gracioso aparato filosófico donde ridiculiza la naturaleza y vida de estos seres. Se podría hablar de una ontología currutaca creada por una mente Zamacologa:

1. Encuentra los elementos últimos a la esencia desde esos entes denominados como *currutacos*.
2. Averigua las semejanzas (endogénesis) entre los varios modos de concebir la *currutaqueria*.
3. Perfila la subyacente “aptitud currutaca” inmanente a cada ente currutaco.
4. Desarrolla una filosofía de la currutaqueria o *currutacologia*. Explica la intelección del mundo de este colectivo apartado de la sociedad. Ante la pluralidad de entes desarrolla una *filosofía existencio-currutaca* que se basa en la observación del egocentrismo de esta especie humana.
5. Recoge los modos básicos de cómo se ha desarrollado esta especie social. Establece las conocidas formas de *teorización* y *práctica* de esta ciencia currutaca (que también se encuentran presentes en libro acerca de la ciencia contradanzaria).
6. Reconoce las distintas contingencias históricas, culturales, sociales etc., por las que florece esta especie (y sus correlativas subespecies; pirracas y madamitas del nuevo cuño, señoritos de ciento en boca, etc). Extrapola analogías y semejanzas entre los individuos de este género y sus congéneres en diferentes partes del planeta. Genera lo que se podría conocer como objeto de la *sociología del currutaco*.
7. Adopta una irónica postura crítica y declara que lo que hacen quiénes siguen otras orientaciones desertan la esencia social de la ilustración.
8. Los adeptos de esta *vito-filosofía* son los verdaderos conocedores del sentido y trascendencia del hombre en la tierra.

### **3.4.2. A la sociedad: el burgués como paradigma del ente currutaco.**

Lo que esta obra esconde es una sátira contra los cambios y modificaciones que la sociedad de finales del XVIII estaba sufriendo en su sometimiento al espíritu iluminista. El *modus vivendi* de la sociedad aristocrática con sus ideales caballerescos (propios de la sociedad setencionista) potenciaba al hombre por encima de sus bienes, más que por sus acciones. Se trataba de un humanismo evolucionado, altamente idealista, aunque en



declive comparándolo con siglos anteriores. El incómodo florecimiento de una nueva clase poderosa económicamente, la burguesía, consiguió que se reformulasen ciertas actitudes que anterioremente no hubieran sido admitidas. Los nuevos burgueses, muchos de ellos enriquecidos rápidamente por las libertades de un mercantilismo abierto, exhibían un ostentoso lujo y boato del que anterioremente sólo había sido disfrutado por la clase más pudiente, la alta aristocracia. Satisfechos con la exhibición material de esos prontos bienes adquiridos se logró en este momento conciliar la pobre conciencia de una escasa distinción social. El ansia de admisión dentro de los círculos sociales más selectos y reconocidos del momento obligaba a muchos integrantes de esta clase intermedia a la exhibición fastuosa de su poderío adquisitivo. Teniendo en cuenta el estado de pobreza en el cual se hallaba sumergido España, el derroche de esta clase, resultaba aún más escandaloso para quienes escasamente tenían medios para subsistir.

El aristócrata pobre o venido a menos, no gozando de ese poderío económico cedía ante el disfrute del lujo adinerado del burgués, que por otro lado era un acercamiento a su vez de la anhelada vida cortesana de la que se le privaba. Así surgió una simbiosis entre dos clases; la aristócrata, quién admitía entre su círculo de amistades al novel burgués y éste, era quién lo agasajaba ostentosamente, adulando y le permitiéndole disfrutar lujosamente de placeres que hasta entonces se le negaban (por la escasez de sus rentas personales). Por otro lado, el burgués ascendía socialmente, con ello purificaba su linaje y dejaba tras de sí un incómodo y oscuro nacimiento, siendo admitido dentro de los elevados y distinguidos círculos sociales.

La Historia *Currutaca* debe escribirse en un instante de entusiasmo y de fuego. En una erupción de espíritu. (I) Quando agitado, exáltado, elevado, electrizado éste, por el bayle, los licores, la músicas, los objetos deliciosos, concibe las ideas más fuertes, más nuevas, más sublimes, entonces el pensamiento se lanza con rapidez: la expresión es vehemente. Abundan las palabras. La pluma vuela. Mientras se toma una taza de Café, se hace el plan.

(I) Estas y otras frases atrevidas aun, son propias de una obra como esta. Los *Currutacos* tienen libertad para expresarse como quieran: no reconocen reglas, sujecion, ni barreras: así escriben y escriben bien.<sup>112</sup>

Como se podrá apreciar en la cita, tan sólo cuando el espíritu currutaco tiene cubierta todas sus necesidades (tanto ornamentales como actitudinales) puede comenzar a filosofar y ascender a los reinos del sutil pensamiento.

Estos *iberoburgueses* intentando imitar los hábitos, apariencias, usos, tren de vida y moda extranjeros, se convertían en los novedosos *currutacos de la quinta esencia*, tratando con ello de dar ese salto y fracturar los anquilosados estamentos sociales que durante muchos siglos su rigurosa rigidez había sido imposible de combatir. Éstos comenzaron a florecer en los salones de las más prestigiosas casas con sus lujosas y excéntricas galas provenientes de allende nuestras fronteras.

Antiguamente había mas diferencia entre un habitante de Bizancio y un Ateniense, que ahora entre un Inglés y un Yriqués, porque al cabo las dos Naciones se comunican y conocen más. Un habitante de la antigua Scandinavia viste como un Parisien, un Lapon oiensa y habla como nosotros; en la extremidad de Asia se vive

---

<sup>112</sup> Zamacola, J.A., *Libro de moda*, Imprenta de Fermin Villalpando, Madrid, 1795, pp.6,7.

como en el centro de Europa. Viajad, y quasi no advertireis diferencia de costumbres.<sup>113</sup>

El acomodo a un estilo de vida venido de la mano del dinero nada tenía de reprochable pero sí la búsqueda de ascenso y reconocimiento social junto con la ostentación aparatosa de un joven poder (el adquisitivo).

En la familia de los Currutacos Españoles, el *Currutaco Matritense* que pasea indefectiblemente en el Prado todas las tardes; se desayuna con thé y manteca; bebe *punch* á la comida; refresca con café, y cena con helados, ocupa el primer lugar.<sup>114</sup>

La ambición por mejorar y ascender siempre ha formado parte de la más primigenia evolución humana. El logro de esta ascensión y supuesta mejora mediante el dinero es lo que le hace dudosa y condenable. El «aburguesamiento» de la aristocracia con el «ennoblecimiento» del burgués fue un fenómeno muy beneficioso para ambas clases y extendido en este siglo de las luces. Esta interrelación vino a estrecharse aun más por la aceptación social de los matrimonios interclasistas, mixtos; uno de los miembros aportaba los medios, el otro el título o distinción social. Los representantes de la aristocracia, clero y milicia eran considerados por el Estado como los depositarios de las luces españolas y para Zamacola no son sino la personificación de la estragada *currutacosis*.

La joven idea del "confort burgués", importada de Inglaterra caló dentro de los ideales del noble español. Estos comenzaron a modificar las rancias y austeras piezas del mobiliario autóctono por los nuevos diseños de importación europea, apareciendo por primera vez en escena, los sofás, camapes, chaise-longues, etc., que invitan al solaz descanso frente a la poco glamurosa rigidez de la incomoda silla castellana (aun siendo esta de las mejores maderas).

El Currutaco solo trata de presentarse brillante, florido y hermoso. Atesora dices y vagatelas. El uno (el hombre) ama el trabajo, suspira por el tiempo que le falta para sus grandes y útiles proyectos. El otro pasa la mayor parte del tiempo recostado en un sofá; está en un ocio continuo: el tiempo le mata.<sup>115</sup>

El gobierno no trataba de eliminar el derroche entre estas clases sino lo que pretendía era de mantener una actitud intervencionista para procurar que los artículos de lujo (alimentos, vestimentas, mobiliario, objetos de todo tipo) fueran suministrado por la industria y artesanía peninsular. Un consumo excesivo de bienes importados lo único que fomentaba era la tráfuga desaparición de divisas en el estado español. Como escritor costumbrista y celoso crítico, Zamacola se preocupa por la alteración de todas estas dimensiones de la vida española, incluida la del inveterado culto a la alimentación, que durante el paso de los tiempos había permanecido invariable. Don Preciso recrimina su adulteración. Los hábitos en el comer, así como la presentación de los alimentos, sufrían la presencia del omnipresente elemento de la sofisticación. Nuevos fueron los lujos y adelantos importados de los diferentes países europeos que sirvieron como paradigma a imitar en lo que al refinamiento se refiere:

---

<sup>113</sup> Ibid., p.18

<sup>114</sup> Ibid., p..37

<sup>115</sup> Ibid., p. 29.

¿Hablaemos de alimentos? Sí, todo debe entrar en la historia natural. El Currutaco se parece á las aves, que solo se alimentas de los sucos subsatanciosos de la tierra; á las que solo beben el blando rocío; a las que chupan el deliciosos nectar que extraen del caliz de las flores, dexando á los animales carnívoros, y groseros artarse, y saciarse en grandes masas de carne. Del mismo modo, dexa al hombre los platos abundantes donde revosan los asados, los cocidos, y demás groseros alimentos, que consisten en carne y mas carne. Su delicada, fina, y afiligranada máquina, solo se sustenta de salsas, espíritus, substancias, conservas, dulces y licores. Sus dientes son para obstar su blancura quando rie, no para mascar ó despedazar como una fiera. Traga, chupa, bebe, saboréa; pero jamás come.<sup>116</sup>

Uno de los hábitos alimenticios que más rivalidad y identidad atávica distingue a las diferentes naciones europeas se basa en distintivo consumo de café o de té. Rivales empedernidos en una sociedad de gustos impuestos por el exterior buscan su favoritismo en uno u otro momento. Ambos bebedizos ocuparon las preferencias de sus adeptos a tenor de las modas del momento. Encarnizadas disputas solían frecuentarse en las novedosas tertulias por la predilección e inclinación de uno frente al otro. Su elección simbolizaba que sus degustantes pertenecían a un bando u otro, como si de una inclinación política se tratara, de derechas o de izquierdas, liberales o moderados.

Zamacola comenta:

Los Médicos declaman contra el Café, que algunas personas no pueden sufrir; - tal es su rustiquez! El Punch es solo usado en la Corte, y tal qual Ciudad de Provincia. Desengañémonos, hasta que en lugar de Chocolate nos desayunaremos con Thé o Café, hasta que nos almivaremos, y mudemos enteramente nuestra ciencia y propiedades, no podremos figurar dignamente entre las Naciones civilizadas e instruidas de la Europa, y pasaremos entre ellas por Cafres, u por Hotentotes.<sup>117</sup>

Don Preciso observa los rigores de una moda advenediza que imponen con su fiereza presencial el triste ocaso del castizo gusto por el chocolate, bebida española por excelencia:

pero al paso que se ha ido haciendo tan comun el chocolate, que sin embargo de servir aun de merienda y cena a nuestros Señoritos de ciento en boca y Madamitas del nuevo cuño, se emplea con desprecio en almuerzo de criados, de caleseros, de arrieros, de cabadores, y otras gentes ordinarias.<sup>118</sup>

Las nuevas modas burguesas venidas de otros países inundaban los salones de la élite social. Se intentaba abolir la rudeza, la tosquedad de innato estilo español para dejar paso a la fragilidad, finura y delicadeza de los extranjeros afincados en nuestra nación. La vestimenta fue uno de los aspectos en sufrir mayor modificación. El gobierno proclive a esta intromisión modal, teniendo en cuenta su clara tendencia reformista, dictaminó incluso una insólita orden contra las castizas y largas capas de endémico uso en toda la península. Se erigía ésta como una de los pocas herencias en el vestir cuya simbología recordaba al español, como un último testimonio de la épica y grandeza del guerrero medieval. Esta prenda además ayudaba a resguardar a su portador del frío y de la lluvia invernales. Como consecuencia de esta intromisión gubernamental contra una

---

<sup>116</sup> Ibid., p.31

<sup>117</sup> Ibid., pp. 99, 100.

<sup>118</sup> Ibid., p. 66

de las más inherentes libertades del hombre, como es la del vestir, se revelaron los españoles de más rancia extracción.

Zamacola satiriza en sus obras, casi con los rigores de una descripción iconográfica, la moderna vestimenta y apariencia de estos entes currutacos. Éstas son una inmejorable fuente para conocer la moda y *atrezzo* del figurín del dieciochesco:

El traje que usarán regularmente será el siguiente. Sombrero pequeño a la Prusiana, con gran escarapela negra, con cinta muy lustrosa. Coleta diminuta de dos dedos, y atada muy baxa. Melenas muy largas y partidas perfectamente por el medio de la frente. Patilla barbuda. Corbata o pañuelo de á dos varas con la punta bordada al tambor, o guarnecida de encages. Tendrán un grande almuhadon, ó colchoncillo de lienzo fino que le haga abultar de modo, que se sepulte en él la barbilla, y que se tapen las orejas: tendrán cuidado en las puntas del lazo que la una esté mas corta que la otra. Chaleco amarillo ó encarnado, bordado con flores redondas, al qual le llaman *Zorongo*. Este chaleco tendrá á lo mas una tercia de largo, y se atará muy estrecho, de modo que haga el talle delgado. Calzon sin forro, ni pretina con una sola costura, y lazos por charreteras. Estará muy estrecho, y se sostendrá con dos correones. Media rayada, ó blanca con cuadro azul. Zapato de una pieza, baxo de evilla, con boca de cueva y lacitos. ¡Ah! se me olvidaba lo principal. La casaca, de alza cola, muy alta y estrecha de talle. Cuello redondo y caido para que se vea el chaleco ó chalecos: y tambien he olvidado advertir que debaxo del principal se lleven cinco ó seis, que se vean en escalerilla. A propósito de casaca. Solapas disformemente grandes, botones pequeños. Forro del mismo paño. Este se ha de gastar indefectiblemente invierno y verano, mas que se abrasen. ¿Y las vueltas y guirandolas? Ya no se usan. ¿Y relojes? Con cadenas muy grandes.<sup>119</sup>

Los nuevos peinados y pelucas se imponen. La redecilla española, recogida en múltiples cuadros del pintor costumbrista Goya cae en deshuso o dicho en otras palabras, se la repudia de la vestimenta cotidiana por fomentar el insalubre desaliño del peinado.

Zamacola recoge las nuevas vertientes del ridículo peinado de estos seres.

La ciencia del Tocador es la que tiene por objeto prestar al *cuero Currutaco* los adornos y composturas mas propios para hacerle agradable, esto es, según el gusto del dia, mas ridículo y raro.

#### Escolio

Comprende precisamente todo lo que pertenece al vestido, al peynado, al blanqueo y lavamiento de cara, á la limpieza y arreglo de la dentadura, á las pastas para las manos, y á los perfumes y olores para los pañuelos.

[...]

#### Problema tercero

Hacer unas patillas barbudas y señalar sus exactas dimensiones.

---

<sup>119</sup> Ibid., pp. 118, 119.

## Resolucion

1. La patilla debe nacer desde la frente, y venirla cerrando y estrechando hasta extenderse por la llanura de las mejillas, y finalizar precisamente al medio de la quixada, lo más cerca de la boca que sea posible.
2. Su forma ha de ser de cabo de hacha, ancha, poblada y crecida.
3. El Peluquero ha de tener cuidado de rizarla y entraparla bien, de modo que forme dos grandes mechones ó barbas, pues por eso las llamamos *barbudas*.

## Escolio

Este Problema, el anterior y el siguiente se resolverán con mas extensión en la *Enciclopedia de los Peluqueros*, donde se demostrarán con figuras para la más facil inteligencia.

## Problema quarto

Señalar la figura exácta del corte de pelo.

1. Deberá estar partido por una linea que caiga perpendicularmente sobre la nariz.
2. Formará dos grandes melenas ó mechones que cubran la frente, y parte de los ojos, tapen las orejas, y vengan á juntarse por detrás con la coleta, que será baxa, muy diminuta y delgada, de solos dos dedos.

El todo presentará la figura de un semicírculo, cuyos extremos sean las puntas de las patillas.

## Observacion

Las melenas ó tufos parecerán dos borlas flotantes de Peluquero, pues meneándose, despedirán continuamente una nube de polvos.<sup>120</sup>

---

<sup>120</sup> Ibid., pp.57, 58, 62, 63, 64.

Como España era un país muy pobre debido a las frecuentes luchas que sostenía con las diferentes potencias europeas y mucha de su aristocracia se hallaba empobrecida o había venido a menos el gobierno por observancia de otros países como Francia fomentó la incorporación al comercio del cuerpo militar y de los componentes de esta clase social tan adeudada. La dignificación del comercio y la recompensa económica que ello suponía fue uno de los factores que estimuló admisión de esta propuesta. Los nobles y oficiales pasaron a convertirse en industriales y mercaderes pero la aceptación no fue tan popular como se esperaba. El supuestamente "*rico*" se había acostumbrado por nacimiento a la cualidad inherente a su condición de clase alta, es decir, a la ociosidad y su abandono significaba la renuncia a lo que el lo consideraba un derecho: hogar, alimentación, vestimenta, lujos, etc., gratuitos. La ausencia de consenso aristocrático para la reconversión de esta linajuda clase trajo la devaluación del espíritu emprendedor que la propuesta llevaba implícita. Los currutacos siguieron siendo currutacos aún cuando no tuvieran para comer:

Por consiguiente asistirán á la Opera, aunque no siempre, ni ocupan el mejor asiento. Concurrirán tambien todos los días al Prado, pero se desviarán un poco de los coches, y brillarán en el salón, en el espacio que media entre los bancos de piedra, y las sillas.

[...] Gastarán con mas tino y aprovechamiento. Gozarán mejor de las diversiones, y sin hacer tanto ruido, ni brillar exclusivamente, se divertirán mas.<sup>121</sup>

Hacia los militares, esa clase social umbratil, intermedia y también proveedora de miembros que engrosan las filas de la currutaquería tampoco muestra Zamacola gran aprecio. Critica su falta de razonamiento a la hora de acatar las arbitrarias órdenes:

Por esto para semejantes empresas es necesario buscar hombres científicos, que sepan en qualquiera ocurrencia fatal subsistir otra diferencia que vuelva a rehacer el ejército.

[...] saben disponer marchas, embestidas, retiradas y demas diferencias que confundan la vista de los curiosos.<sup>122</sup>

La vida comercial de los hombres del setecientos también queda analizada someramente en la obra de Zamacola. El comercio debía estar basado en la razón pero ésta había de regirse por los dictérios del cristianismo oficial, (que no por ello es el más serio). De aquí surgieron dos posturas confrontadas; la del católico, con sus máximas solidarias de ayuda al pobre, desvalido, etc., y por otro lado, el burgués moderno que interpretaba los pilares del cristianismo de una forma que pudiera traducir los dogmas de fe *ad hoc* con lo que el quisiera lograr en la vida y calmar así su conciencia con obras caritativas y viciados donativos. Para Zamacola casi todos los males de los que adolece España vienen por la implantación reformista de la ilustración, que lejos de aportar grandes modificaciones, cambios, soluciones, lo único que ha obtenido a su parecer es la imposición de nefastos vicios, ajenos al carácter del español. Como buen patricio,

---

<sup>121</sup> Ibid., pp. 122, 123.

<sup>122</sup> Ibid., p. 56.

creyente y practicante, acata la subordinación del ámbito comercial al modo de vida impuesto por la fe cristiana, por lo que no observa con buenos ojos el engaño y fraude envueltos en el espíritu capitalista:

es la grande obra de misericordia que debemos execer de enseñar engañar al que no sabe. El engaño en tiempo de nuestros mayores ó por mejor decir, de la barbarie, se reputaba como maldad y picardía, pero hoy, gracias á la ilustracion presente, es un ramo muy interesante del comercio, porque aun quando se trate de vencer á otro, y hacerle traicion con la intencion mas dañada, siempre que sea baxo el aspecto del engaño, ser una gracia de parte del que la haga.<sup>123</sup>

Como dice Jovellanos, el pueblo esta dividido en dos partes: una, la de los que trabajan, y otra, la de los que huelgan. La primera esta integrada por las profesiones que viven de la venta de su producto y la segunda, las que viven de rentas o fondos seguros. A esta clase dedicada a la ociosidad (ya que las condiciones biológicas mínimas, como la del sustento para comer y cobijo para dormir se hallan cubiertas) no necesita acudir diariamente a una tarea o labor profesional pues recibe anual o mensualmente devengos que cubren todas sus necesidades. Ésta última es el paradigma de *currutaco in specie* o *de la quinta esencia*.

Una de las grandes bases ideológicas en las que se apoyaba la Ilustración y ampliamente satirizada en la obra fue la del hombre útil a la comunidad. Zamacola se pregunta sobre la utilidad que podría aportar a la sociedad este grupo social, pues a su parecer sucedía lo contrario, tomaba lo mejor de ella sin retribución a cambio, exprimiéndola, y agotándola. La necesidad de buscar el provecho en estas gentes surge como algo perentorio en el gobierno reformista. Se ha de luchar contra la nobleza de sangre por la nobleza de mérito. En el presupuesto de la utilidad a la nación ha de basarse la hidalguía del ciudadano. Este proyecto, quimérico en su imposibilidad, queda ridiculizado en la obra ya que la rancia nobleza española no estaba dispuesta a rebajarse y estropear su delicada manufactura codeándose como iguales con personajes de indistinta condición social:

¿Qué hay de comun entre un hombre y un *Currutaco*; entre una muger y una *Dama del nuevo cuño*? Un hombre es un Artesano, es un Comerciante, es un Artista, es un Literato. Trabaja ¡A! Trabaja. ¿Y confundís con él al *Pirracas*, al *Currutaco*? Tanto valdria que en vuestras insípidas nomenclaturas me juntaseis en la misma clase al Castor y al Onagro, al Caballo y al Mono.<sup>124</sup>

Habla con festivo desdén de estos diferentes y jerárquicos miembros corporativos de la parasitaria aristocracia:

de nuestros contradanzantes *Currutacos* mas pudientes, como *Marquesitos*, *Condesitos* ó *Caballeritos*.<sup>125</sup>

---

<sup>123</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la hija de Joaquin Ibarra, Madrid, 1796, pp. 65, 66.

<sup>124</sup> Zamacola, J.A., *Libro de moda*, Imprenta de Fermin Villalpando, Madrid, 1795, p. XXXIX.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 58

El arte, sin dudar, fue otra de las dimensiones humanas que recogieron el influjo de la ilustración europea. La instauración del estilo neoclásico de claro corte francés en el que la arquitectura grecolatina aparecía como principal fuente de inspiración llevó a la desfiguración, la remodelación y adulteración de otros estilos afincados en los edificios ya existentes en nuestro país que simbolizaban por otro lado el heroico y mudo paso del tiempo. Cada estilo reflejaba una clara huella de la diversidad de caracteres artísticos de España había disfrutado. Contra los poseedores y permisores de adulterar su patrimonio arquitectónico (palacios, palacetes, las grandes casa solariegas, casas torres, etc..) símbolos del poderío y linaje de épocas pasadas ironiza así:

El caracol debemos suponer que ha tenido mucho séquito en los tiempos antiguos, pues vemos construidas las mas de las escaleras de las casas fuertes, torres y castillos en esta figura, demostrando poquísimos gusto que había en la arquitectura; de donde se deduce que las artes han estado abandonadas hasta este ilustrado siglo en que el estudio, la aplicacion y el premio las han dado aquel grado de estimacion que se merecen, pues por su medio logramos el felicísimo tiempo de ver colocadas robustas y hermosas columnas en los edificios para sostener las siete maravillas del mundo, y otras producciones de la deliciosa arquitectura del gusto moderno.<sup>126</sup>

### 3.4.3. A la filosofía

También en la crítica a la ilustración se observa a lo largo de esta obra una burla continua al método analítico y al geométrico que por aquel entonces predominaba en todos los escritos filosóficos. Manejando las obras de Condillac y Wolf, observamos en la obra zamacolianiana una clara parodia al escrito del primero titulado *La Lógica o los primeros elementos*. Una mención al primera autor queda reseñada en los escritos del *Diario de Madrid* de los días 24, 25 y 26 de mayo rubricados por *Don Currutaco* como respuesta a la ya citada carta de 14 y 15 de mayo de Don Preciso. Su otra libro, que ya en el mismo título desvela su intención, *Elementos de la ciencia contradanzaria*, es otra reticente sátira contra la influyente obra de Condillac, omnipresente en la atmósfera intelectual del momento.

En primer lugar, apuesto yo qualquier cosa á que Vmd. no sabe palabra de lógica, ni ha leído siquiera una línea de Condillac; y esto lo infiero de la falta de *principios* que noto en su desatinada carta.<sup>127</sup>

Sobre este método y con una ironía ática arremete ya en el *Discurso Preliminar* de la obra:

Debía formar un rollizo *in folio*, y hago sólo un papelito de quatro hojas. La materia lo exige, y si ser pesado podía y debía escribir una Biblioteca entera... Creo ver una espesa nube de Escolásticos, de Peripatéticos, de asqueroso Escritores: Vago en una atmósfera de ideas pesadas y materiales, mi alma se entorpece, duerme, ronca, se petrifica solo al contemplarlo.

---

<sup>126</sup> Ibid., p. 61.

<sup>127</sup> *Diario de Madrid*, del 24 de mayo de 1795.



No, el espíritu es por sí sutil, ligero. Sus producciones deben serlo. *Reestrechar* las ideas, y presentarlas baxo el menor volumen posible de palabras, tal es el objeto de un Escritor de *nuevo Cuño*. El que reduxese la inmensa mole de la Enciclopedia á solo un tomo en octavo [...]

¿Podremos nosotros calcular la extensión, el resorte del entendimiento humano? Tal vez un *Currutaco*... [...]

Por tres reales he comprado el *Espíritu de la Enciclopedia*. ¿Quién duda que es un *Currutaco* el que la *espiritado*, analizado esta columinosa compilacion?

Solamente por este método analizados, que reconcentra las ideas, y economiza las palabras, que en una sola encierra una multitud de pensamientos, puedo yo escribir esta obra. En ella una frase vale un libro. Quatro puntos puestos á tiempo, suponen una larga serie de ideas, y sirven de paso á las mas libres transiciones. Lo que se supone, es infinitamente mas de lo que se dice. Cada media expresión revive en el alma de los Lectores una multitud de ideas. Mi obra les hace pensar fuertemente. Los resortes del espíritu estan en continua tension, mientras que en los grandes volúmenes, que á manera de macizas piedras sostienen el fundamento de nuestras bibliotecas, se afloxa, se debilita, y cae en la inaccion.

¡Qué campo tan inmenso, tan vasto para cultivar! [...]

¡Quién ha abrazado el vasto proyecto de reducir á un método científico los ilimitados conocimientos de los *Currutacos*! ¡Quién pintarnos filosófica, física, y políticamente el ente Pirracas, colocado por su semejanza exterior en la clase de los hombres! pero á quién sus ideas, sus pasiones, sus costumbres, sus inclinaciones alejan infinito de ella, y le conducen á otra muy distinta, y tal vez aislada.

[...] Este método Matemático me incomoda ya desde el principio. Es necesario, por ser al uso del día, por la precision y certidumbre que dá a las cosas. El que forme el Curso completo debe seguirlo constantemente, y allá lo arregle como pueda, pero yo, que solo day nociones, puedo emplearlo, dexarlo según, como y quando me acomode.

[...] En un mismo renglon podeis notar muy bien una variedad de método, una contrariedad de idéas.

[...] Es una carga pesada y fastidiosa el no contradecirse nunca, el seguir constantemente un mismo camino ¿Nuestras pasiones, nuestros humores, nuestros gustos, nuestras inclinaciones no se varían y contradicen á cada instante? ¿Pues por qué no sucederá lo mismo á nuestros discursos y á nuestras producciones.<sup>128</sup>

Si el francés Condillac es un perfecto blanco a su mofa, Wolf tampoco puede escapar de su festivo ludibrio. Al igual que la filosofía de este ultimo, Zamacola organiza

---

<sup>128</sup> Zamacola, J.A., *Libro de moda*, Imprenta de Fermin Villalpando, Madrid, 1795, pp. 54, 55, 56, 57.

rigurosamente tras un examen racional a los entes currutacos. Para Wolf, la disciplina fundamental de la filosofía teórica es la ontología o ciencia del ser en cuanto que es. El principio de la contradicción en ella desempeña el papel central. La esencia de todo ente deriva de sus determinaciones y éstas proporcionan el marco para sus modos. Estos son temporales, las determinaciones constantes. Todo compuesto esta integrado por elementos simples y substancias. Las substancias simples se hallan en ciertas entidades compuestas. Con un gracioso reduccionismo de la concepción wolfiana del ser, juega Zamacola a lo largo de su libro. El *Libro de moda* es un estudio ontológico de estos nuevos entes que conforman el panorama humano de la sociedad dieciochesca.

No, no nos dexemos arrastrar por unos ligeros y superficiales signos de semejanza, las mas veces equívocos é inciertos. Profundicemos, analicemos, escudriñemos en los mas secretos resortes. Comparemos, experimentemos, observemos con escrupulosa exactitud. Deduzcámos consecuencias ciertas, establezcamos principios innegables. Así sabremos algo. De este modo hallaremos los signos de semejanza y desemejanza, de union y de separacion. Conoceremos al hombre y al *Currutaco*, y entónces, ¡ah, qué distancia inmensa entre los dos entes! ¡Que vacio! ¡Que contrariedad! [...]

¡Tal vez el hombre y el *Currutaco* formarán los dos polos opuestos!.<sup>129</sup>

Como él bien claramente lo expone la obra únicamente se halla dirigida a un erudito sector de la población quienes son los únicos preclaros que pueden llegar a inteligir los principios y bases de la ciencia sobre la cual se ocupa:

Con estos títulos me atrevo á presentar al público, esto es, al *Currutaco* (I), y ofrecerle mis ideas.

(I) Solo para este escribe el Filosofo, mi amigo, su obra,. Lectores profanos, que buscais en las obras los conocimientos profundos y serios, no toqueis este precioso papelito. Tiemble vuestra atrevida mano. Si abris, solo vereis negro sobre blanco. Las ideas os seran ininteligibles. Las palabras no tendrán sentido. Serán oscuras y misteriosas. Solo brilla la luz para los sutiles espíritus *Currutacos* y *Pirracas*. Para ellos se publican estas metafisicas, sublimes abstractas y nuevas, solo ellos pueden leerlas.<sup>130</sup>

La citada ontología de Wolf sirve de base conceptual para su cosmología o estudio del mundo. Zamacola se aprovecha e ironiza sobre ello acercándonos a las verdaderas bases de la mundología del ente currutaco:

Soy un *Filósofo Currutaco*. He pasado toda mi vida, y no es corta, en bayles, en los cafees, en las sociedades, en los juegos, en los teatros, en las diversiones, ó lo que es lo mismo, en el estudio profundo de la *Ciencia Currutaca*.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> Ibid., pp. 20, 21

<sup>130</sup> Ibid., pp. XXXXI, XXXXII

<sup>131</sup> Ibid., p. XXXXI.

La cosmología Wolfiana trata de las leyes del movimiento de los cuerpos, Zamacola de cómo han de ser y moverse los cuerpos currutacos. Su segundo libro *Elementos de la ciencia contradanzaria* será un re-escrituración dogmática de los bailes preferidos de la sociedad currutaca. En el *Libro de moda* Zamacola dedica la lección sexta al arte de moverse ó *ciencia incedaria*:

La proporcion y la igualdad que forman lo que llamamos cadencia, es la base de la melodía musical. Lo es igualmente del arte de andar. Quanto mas á compás cante una voz, ó suene un instrumento, mas perfecta será la execucion. Los pasos serán mas perfectos, quantos mas iguales sean entre sí. Igualdad de tiempo, de lugar, de movimiento. La perfeccion consiste en la exacta observancia de esta regla.

[...] El paso ha de ser largo y firme, el pie ha de ir de punta, formando saltos y brinquetes uniformes é iguales, los quales sean á los pasos de la contradanza, como el recitado es é el aria.

[...] Los movimientos del cuerpo vivos, prontos, rápidos. Un poco *bruscos*. La cabeza en continua agitacion. Los ojos mirando á todas partes, y algunas veces como distraidos.<sup>132</sup>

La psicología de Wolf analiza las substancias simples que poseen fuerza representativa y se manifiestan en actos del conocer y apetecer. Las sensaciones, oponiéndose a Condillac, son consideradas como representaciones oscuras:

Los sentidos no son mas que la causa ocasional de las impresiones que hacen de nosotros los objetos. El alma es quien siente: á ella sola pertenecen las sensaciones, y la primera facultad que advertimos en ella es el sentir. Esta facultad se distingue en cinco especies, porque tenemos cinco especies de sensaciones. El alma siente por la vista, por el oido, por el olfato, por el gusto y principalmente por el tacto.<sup>133</sup>

El entendimiento en Wolf se halla en un rango epistemológico más elevado y la razón es la facultad superior del hombre, la que le permite establecer deducciones y conclusiones. Para ridiculizar más la insulsez y veleidosidad de estos seres carentes de juicio y razón, Zamacola se aprovecha de cualquier situación:

Disipóse, gracias á una madura y exacta observacion, el aparacto de las señales exteriores. Pasemos á las interiores. Ni la mas remota semejanza. Comparemos, sus alimentos, sus usos, sus costumbres, sus alimentos, su modo de vida; menos ¿El *Currutaco* es pues, el ente enteramente opuesto al hombre? = Sí. ¿Están estas dos clases en los puntos extremos de la cadena? = No hay duda.

Resolvamos este problema. Hagamos una breve y clara demostracion.

Un hombre tiene entendimiento, y sobre todo, juicio: es animal *racional*. Dos cosas cero para el *Currutaco*. Una chispa sutil é inflamable, que llaman algunos *Espíritu*, un poco de memoria (I) mucho de imaginacion y capricho. Tambien una voluntad absoluta é ilimitada. Estas son las potencias de una alma *Currutaca*. El hombre piensa, medita, y estudia, ama la solidez. El *Currutaco*, delira, es superficial

---

<sup>132</sup> Ibid., pp 90, 91, 92.

<sup>133</sup> Condillac, E., *La lógica o los primeros elementos*, Imprenta Real de Madrid, Madrid, 1788, p.7.

é inconstante. Su espíritu se exhala y evapora. Carece de reminiscencia. Jamás piensa lo que va á hacer. No hay razon ni reflexion. Al contrario todo en él es locura, extravagancia.

(I) Esta potencia está muy trastornada en los *Currutacos*. Caen en continuas distracciones, enagenamientos, olvidos, descuidos.<sup>134</sup>

La perfección en Wolf se halla definida a veces como la conformidad con la naturaleza (racional) única que puede proveer la felicidad. Los currutacos nunca podrán alcanzarla ya que se encuentran siempre en un estado letargia sensacional, en un ausente y constante porte atarácico:

Está en un estado de inapetencia ó disgusto. Nada le agrada. Se desmaya ó se disipa. Existe floxa *apathicamente*. Sus gustos consisten en caprichos, extravagancias y cosas imposibles.<sup>135</sup>

Las normas éticas se hallan basadas en la razón y buscando siempre el imperativo de esa perfección que se halla centrado en la norma de que todo hombre debe contribuir a la perfección propia y a la de sus semejantes. Para lograr esta perfección Zamacola establece el heptálogo que el define como *Reglas que deberán observar las gentes Currutacas* que dicen así:

Para que los *Currutacos* de ambos sexos puedan distinguirse del comun de las gentes, y reconocerse los unos a los otros, establecemos:

1. Que desde hoy en adelante se formen su cuerpo, familia ó clase separada del comun de los hombres, según se dispondrá en los capítulos correspondientes.
2. Todo individuo ú ente *Currutaco*, tendrá una suma vanidad y orgullo de sí mismo: estimará solo á los seres de su especie, y despreciará soberanamente á los hombres.
3. Por consiguiente procurará no tener trato, ni comunicación con ellos, principalmente con los que se llaman de juicio.
4. No hará caso alguno, antes mirará con suma indiferencia, y con una sonrisa de desprecio, á la plebe que se atreverá a insultarlo.

La satisfaccion de su superioridad de mérito, debe consolarle de su persecucion, y aún hacersele agradable.

5. Deberá usar trages muy raros que le atraigan esos insultos, que él mirará como elogios y aplausos. El que se atreva á despreciar abiertamente la risa popular, y presentarse con un traje enteramente nuevo, y absolutamente raro, será un hombre superior, un *héroe Currutaco*.

---

<sup>134</sup> Zamacola, J.A., *Libro de moda*, Imprenta de Fermin Villalpando, Madrid, 1795, pp. 27, 28.

<sup>135</sup> *Ibid.*, p.30.

6. No obstante, como el insulto puede pasar de las palabras a las obras, y traer alguna nube de tronchos ó de piedras sobre la cabeza de algun individuo, se les aconseja que calcúlen un poco hasta dónde puede entenderse este desprecio y atrevimiento: les será igualmente util no atravesar con nuevas invenciones por los arrabales ó barrios baxos, y mucho menos por los Lugares.

7. Pero si acaso alguno recibiese rascaño (sic), contusion ó herida en estos insultos, será recompensado, premiado, y ensalzado por el total de la familia.”

Todos estos aspectos de la vida y cultura ilustrada quedan graciosamente ridiculizados en esta obra de trama intrascendente como es el de la explicación del origen y naturaleza de los entes currutacos. Así a través de lo que parece un tratado sobre los rigores de la moda imperante, Zamacola lo que encubre es una crítica sociocultural del momento que le toca vivir, el de una viciada transición del antiguo al nuevo régimen con su trasiego de viejas a nuevas ideas.

## Capítulo 4 - Elementos de la ciencia Contradanzaria

### 4.1. Contenido de la obra

#### 4.1.1. Coordenadas sociopolíticas

*Elementos de la Ciencia Contradanzaria* se trata de nuevo de otra sutil crítica social de lo que sucede en un final de siglo como es el del XVIII. Al igual que *el Libro de moda* se encubre desde la sátira más extrema una feroz visión revisionista de lo que acontece dentro de la sociedad española de la época. Del quietismo conformista típico del siglo anterior y de los primeros momentos del dieciocho se pasa a un bullicioso y vertiginoso ritmo de eventos en las últimas décadas del siglo, influidos en gran parte por lo que sucedía en Francia y su novedosa revolución. Al contrario de lo que ocurrió en esa nación, en España las reformas y novedades que se impusieron no adquirieron el cariz revolucionario, sino que suavemente fueron calando dentro de todos aspectos de la vida del español. La causa de esa delicada implantación puede que se deba a que la intelectualidad (reformadores) y la autoridad (monarquía) buscaban un mismo propósito, el bien común. Aun con una paulatina y ralentizada imposición de las reformas, (y siendo éstas en ocasiones imperceptibles), se dio pie a encendidas disputas, principalmente entre las gentes de letras y su inclinación por la polémica y exhibicionista elocuencia. Dentro de este grupo podemos incluir a nuestro autor, muy en desacuerdo con todo lo que supusiera reforma propuesta por la «*ilustre Ilustración*», y siempre que le fuera posible arremetiendo contra ella.

Como propio de un hombre de su tiempo Zamacola se nos presenta como un autor contradictorio por lo que en ocasiones se nos es difícil clasificarle o adscribirle a una postura u otra. En él tienden a rivalizar antagónicamente las ideas. En ocasiones éstas se nos parecen forcejeando, dispares, contrapuestas, por lo que resulta arriesgada la odisea de afirmarle como partidario o no de lo afirmado o negado.

Los hombres del siglo XVIII- se repite hasta la saciedad- son contradictorios. Quiere esto decir que, lejos de presentar esquemas doctrinales sistemáticos, sólidamente consecuentes consigo mismos, ofrecen unos cuadros mentales alógicos y llenos de contradicciones internas.<sup>136</sup>

Gran parte de la intelectualidad de los españoles setecionistas dados a la reflexión crítica compartieron en general el espíritu de las reformas. Zamacola podría entrar dentro de este grupo aunque no estimamos que él mismo se considerara un intelectual. No se opone a todas las reformas que implica la ilustración, pero sí a gran parte de ellas por que atentan contra la esencia y tradición misma del alma española. Nuestro autor encierra dentro de sí el germen de la contradicción. Quiere estar en desacuerdo porque esa es su postura siempre mantenida, mas en ocasiones en sus escritos parece favorecerlas. Como buen patriota había disentido sobre la parte que debía concederse a las influencias extranjeras y su imitación casi simiesca de lo que allí acontece. Por otro lado, es un defensor de la tradición popular pero no siendo un ciego mantenedor del pasado. Se opone con fiereza dialéctica contra aquellos que quieren maquillar, transformar someramente un país con tintes y recetas foráneas.

---

<sup>136</sup> Palacio Atard, V., *Los españoles de la Ilustración*, Guadarrama, Madrid, 1964, p.30.

Lo que nuestro autor denuncia es estas dos obras, *Libro de moda* y *Elementos de la ciencia contradanzaria* es el paneuropeísta espíritu del siglo que le ha tocado vivir, tan heterodoxo y opuesto a lo que él considera que es la materia prima de lo "español". La llegada de la Ilustración y su asentamiento lo consideraba como un insufrible intrusismo, un fermento destructor de esa esencia española que el tanto busca restaurar (por no decir resucitar). Todo esto queda reflejado, siempre con tintes humorísticos en todos los contenidos de estas obras. Las críticas hacia las que enfila sus armas se hallan patentes en todas las escenas de la vida española; la omnipresente ciencia, la Ilustración, el ocioso burgués, la España pobre, el estilo de vida aristocrático, las viciadas diversiones de moda, el papel de la mujer, la promoción social, etc.

Este reformador siglo XVIII se va a distinguir como el periodo histórico del *buen decir* y del *buen comportarse* de nuevas ciencias aportadas por la ilustración. La influencia del racionalismo cartesiano y del espíritu enciclopedista que imperaba en Europa hacen que la España cerril intente equiparse a otras potencias a la hora de gestar genios entre sus más doctos ciudadanos. Para atenuar la carencia intelectual y científica se erigen como sabios a una cáfila de *eruditos a la violeta* que no hacen más que degradar el estado de nuestra intelectualidad. La arbitrariedad y desafuero contra la lengua castellana no dejaba de ser estrepitosa. Al castellano siempre pulcro y sobrio se le había sumado todo tipo de latinismo y barbarismos para "*engalanarlo*" según sus violadores, "*envilecerlo*" según los puristas. El «abarrocamiento» hacía que desaparecieran los conceptos precisos para dar pasos a proliferas perífrasis y pequeñas alusiones en otras lenguas (francés e inglés principalmente) que dificultaban y entorpecían el seguimiento del discurso.

El auge borbónico había conseguido que mucha de la burguesía y nobleza castellana se hubieran introducido en la vorágine del afrancesamiento. El halo modernista de sus ministros tecnocráticos, el progresismo conductual de la monarquía, el arrojo de sus militares, la intelectualidad de sus sabios, consiguió que gran parte del pueblo español sucumbiera a sus encantos:

Con el ansia de aparentar lo que no existía, se echaba mano del lenguaje. Tocadas las clases altas de un «iluminismo» doméstico, conocido por oídas, más que por leídas, pues la lectura ni entonces, ni ahora, constituyó un empeño primordial entre la gente de posibles, salvo en la minoría normal de cualquier otro estamento social, la «ilustración» de nuestras clases burguesas era una ilustración de boquilla, de moda. Adoptar giros, vocablos y motes franceses suponían indicio, en los salones y centros recreativos, de avance intelectual.<sup>137</sup>

Al Padre Isla se debe esta pequeña verdad sobre el estado de nuestra lengua castellana:

*La que nació en Castilla,  
no se tiene por bella  
mientras no hable como hablan en Marsella.*

Esta corriente de elevada oratoria no hizo más que corromper la finalidad del lenguaje, es decir, la de establecer relaciones entre el mundo real que nos rodea y la forma de aprehenderlo. Para elevar el tono de la obra una de las tácticas más habituales fue el de

---

<sup>137</sup> Rodríguez Mendez, J., *Fray Gerundio*, Albor, Madrid, 1984, p. 77.

recargarla de latinajos y expresiones latinistas para así asombrar y entretener a los oyentes, lectores ante los manidos temas del amor, infidelidad, celos, etc. Se creó así un lenguaje gremial, un argot de ininteligible y absurda naturaleza dónde sólo se miraba la forma exterior, no el contenido implícito del mensaje. Esta artificiosidad exterior del lenguaje queda recogido tanto en *Libro de moda* como en *Elementos de la ciencia contradanzaria*.

Este sublime exórdio proporcionado á la grandeza del asunto, es de los que llamamos los del oficio *exórdio natural degradado ex ab-rupto, y de cal y canto*. Está adornado de unas quarenta metáforas de las finas, ochenta de las entrefinas, y quinientas de las ordinarias. Su artificio principal consiste la figura climax, ó caracol, ó escalerilla por donde se desciende desde el Criador por todas sus obras hasta el Currutaco, que es el último de los entes.<sup>138</sup>

La creación de este lenguaje lleno de aparatosidad y incongruencia con el fin de enmascarar la vaciedad e inanidad del mensaje en tono altisonante y intelectualista fue uno de los rasgos que marcó el discurso del dieciocho en todos los ámbitos del saber. Una ridiculización de este discurso, fatuo, manierista lo encontramos en la obra de Cadalso, «*Eruditos a la violeta*» que a menudo se nos asemejan a la obra zamacoliana:

[...] En suma, es la producción más perfecta que ha visto la luz pública, compitiendo la importancia de la materia con el buen gusto, en una palabra, reúne todos los primores del saber, y de las gracias de la eloqüencia: *lectorem delectando pariterque monendo*, para que Vmd. vea que los Currutacos sabemos nuestro poco de latin, y bien aprovechado.<sup>139</sup>

#### 4.1.2. Crítica al método geométrico

Como sucede muy a menudo se utiliza un término sin llegar a dar su explicación o razones para su uso. Así que debemos aclarar lo que se entiende por esta descripción definida de *método geométrico*, que no es otro que el método matemático, es decir, aquel utilizado por las ciencias supuestamente exactas o que se aproximan más a ella (a la exactitud). La figura de lo que hoy consideramos como matemático en el siglo XVIII recibía la designación de *geómetra*. Zamacola titula a esta obra con el nombre de *Elementos de la ciencia contradanzaria* para satirizar los emulantes tratados que en el movimiento enciclopedista habían surgido a imitación de los *Elementos* de Euclides, el texto matemático más influyente en todas las épocas del saber humano y que ha pesar de los muchos cambios que han sufrido los textos de geometría no han alterado su estructura lógica fundamental. A imitación de esa paradigmática obra en el ámbito enciclopedista se crearon los *Eleménts de la philosophie de Neuton* (Amsterdam, 1738) de Voltaire, y otros tantos, como los *Elemens* d'Alambert que tienen como base a los primeros.

Su obra al igual que *Libro de moda* exhibe una ridiculización crítica del imperioso método geométrico utilizado por la ciencia. En su enfoque narrativo resalta más la

---

<sup>138</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Viuda de Joseph García, Madrid, 1796, p. 12.  
<sup>139</sup> Ibid., p.XLII.



descripción frente a la definición aunque ésta se halle también presente. La buena observación servirá de premisa originaria para deducir una consecuencia obvia y establecer así una hipótesis legítima, como ocurre en la física experimental, la única aceptada entre los "doctos" o "sabios". Siguiendo tan paradigmático modo de obrar Zamacola se decanta por escribir sobre la incidencia de las contradanzas en los más rancieros salones españoles, y como consiguen desbancar éstas a las más connaturales y genuinas danzas españolas (boleros, seguidillas, etc.) mucho más acordes con el espíritu nacional.

Para los antiguos pitagóricos, la matemática era *la* ciencia, ésta era la ciencia de los números y de las figuras geométricas consideradas a su vez como la esencia de la realidad. La cuestión de la relación entre la matemática y las demás ciencias siempre ha sido muy compleja. Para algunos las matemáticas es la lengua universal de todas las ciencias. Este postulado fue el mantenido por los pensadores del dieciocho. No existen los métodos particulares, individuales, ya que todo método ha de ser «universal». El método defendido por la mentalidad ilustrada fue el método deductivo, el método logístico, consistente en afirmar la existencia de principios (cosas, leyes, signos, etc.), y en deducir a partir de ellos el resto.

La numerología platónica-pitagórica preveía ya en la acústica musical unas bases sistemáticas: 1:1, unísono, 2:1, la octava, 3:2, la quinta, etc., En geometría, por ejemplo, el radio y el diámetro de un círculo revelan la circunferencia y el área irracional de ( $\pi$ ). Desde la antigüedad hasta los comienzos de la edad moderna, las ratios de los intervalos musicales donde se da una relación unívoca entre las simples estructuras y proporciones, fueron invocadas en la cosmogonía y otras ciencias al igual que en teorías científicas para explicar la estructura musical. Con la llegada del nuevo paradigma científico la música va abandonar todos estos supuestos y se va a embarcar en una nueva carrera menos humanista, artística para abrazar la ciencia. A finales del XVIII los fundamentos de esta ciencia no se hallaban tan lejanos. Descartes quien había elevado el examen racional sobre cualquier otro método de conocimiento todavía pervivía en la memoria de los enciclopedistas. Isaac Newton era otro de los grandes titanes científicos a quien Voltaire dirigió estas admirativas palabras «todos nosotros ahora somos sus discípulos». Las perspectivas abiertas por estos personajes produjeron nuevos descubrimientos que propiciaron nuevas ciencias y ramas del saber. En el campo de la música surgieron personalidades como la de Rameau que en su *Traité* intentó emular y aplicar las ideas de Descartes en la música, buscando nuevos principios y deduciendo el lugar del conocimiento musical en el vetusto sistema. También se acercó en su pensamiento a Newton al afirmar que las reglas musicales han de estar basadas en los primeros principios, pero estos principios han de tener una base empírica. En su novedoso fundamento abandona la tradicional división de la cuerda musical, que es la que propicia los diferentes intervalos para asentarse en la problemática cuerda resonante (*corps sonore*). Así los intervalos básicos; octava, quinta, cuarta, etc., ya no se hallaban relacionados con la nota fundamental, sino que ellos, de hecho, son generados en ella, ya que ellos suenan físicamente a lo largo de ella. En esta nueva concepción científica de la música Rameau topó con numerosos errores que nunca llegó a solventar, como por ejemplo, el surgimiento y origen del imprescindible intervalo de tercera menor. Pero su inmersión en un mundo tan atractivo como es el científico no le impidió a pesar de estas irresolubles cuestiones continuar generando nuevas megateorías basadas en el error. Con todo este halo científista lo que pudo ocurrir (y de hecho ocurre muchas veces) es que la cuantificación de ciertos resultados, expresables matemáticamente, produjo la

ilusión de que se conocía algo que seguía siendo desconocido. Desde esta interpretación muchos investigadores actuales contemplan a estas personalidades de la enciclopedia como «dilettantes científicos», quienes desde una desesperada interpretación pseudomatemática buscaban la validación de sus innovadoras ideas.

La música en este mundo enciclopedista abandonó casi su estatuto ontológico de arte para someterse a los rigores de ciencia acústica. Confidentemente diversos autores, dentro del panorama musical, rechazaron la tradicional discusión de la división de las cuerdas y ratios matemáticas para adentrarse en la especulación científica demostrando cuestiones acústicas, incluso relacionadas con la fisiología del fenómeno de la audición. Se separaron de la *música teorica* y de su anciana base pitagórica para establecer nuevas propiedades físicas del sonido como fundamento para la especulación teórico musical. Rameau llegó incluso a decir: «la naturaleza parece enviarnos, vía la música, al principio físico de aquellas primeras nociones matemáticas de las que partieron todas las ciencias-entiéndase, la armonía, la aritmética y las proporciones geométricas».

Así ante este arquetipo científico de algo que anteriormente se erigía como arte, y en ocasiones arte supremo, surge la obra de Zamacola *Elementos de la ciencia contradanzaria* que es una graciosa sátira de este mundo matemático donde todo ocurre bajo leyes y principios, incluidos los manidos bailes de salón. La música para Zamacola carece de este halo científico. Como para Platón o como para el gran teórico Zarlino, también Zamacola estima que el arte musical ha de pertenecer al espíritu del pueblo, porque de no ser la adecuada puede provocar en el oyente lo malo, lo pernicioso. La música debe contener sonidos agradables combinados por la genialidad del compositor y re-creados mediante la pericia del ejecutor. Las teorías neoclásicas contemporáneas de los novedosos estilos que en el momento de Zamacola se estaban gestando argumentaban que las disonancias debían formar parte del discurso musical y que éstas deberían tener existencia individual y propia y no como meras incidencias que co-rrompen la consonancia. Todas estas novedades quedan implícitamente ironizadas en las páginas de esta obra, en las que Zamacola encubiertamente va desvelando su posicionamiento ideológico.

### **4.1.3. Crítica a la Ilustración**

Se habrá podido observar que Zamacola nos aparece en casi todo momento como un contrarreformista. En su anterior obra *Libro de moda* Zamacola muestra su disgusto por la mayoría de las ideas de la ilustración y su onerosa influencia en todas las escenas de la vida social. Hallamos en esta su segunda obra críticas abiertas a esa omnipresente institucionalización de nuevas ideas impuestas por los modernos sabios. Siempre que puede arremete con todas las novedosas costumbres promovidas por ese supuesto progreso ideológico que es la enciclopedia, movimiento que iba imponiendo sutilmente en los distintos ámbitos y actividades cotidianas actividades una descontrolada adulteración del gusto nacional:

Ya gracias á la sábia ilustracion vemos que se acabaron aquellos tiempos en que á los jóvenes Españoles se les tenia sujetos y encerrados, como á los capones para engordarlos, haciéndoles estudiar artes y ciencias, y la moral Christiana, de que resultaba que se criaban quadrados y ordinarios, como Gallegos; ya se desterró de nuestra vista aqueulla natural vergüenza con que un Señorito con mas barbas que su

padre se presentaba en los estrados, luego que salía á volar por su cuenta, hecho un cuadrúpedo, y sin mas trato de gentes que el vulgar y ordinario de la ingenuidad. Ya es lícito que un Señorito Cuurutaco corteje y diga flores á la Madamita desde el instante que sale del cascaron; ya un Currutaco á los doce años de edad puede decidir sobre quanto ve y oye; y ya en fin, la brillante educacion de nuestro siglo ha hecho desterrar aquellas ideas tristes de la educacion que se daba los antiguos, solo con que aprendan la Ciencia Contradanzaria, en que el Currutaco empieza á ser sabio al mismo tiempo que aprende leer, si es que va á la escuela, porque tampoco necesita saberlo.<sup>140</sup>

Zamacola estima como escandaloso la imprecisión y falsa fachada que reina en todo el panorama intelectual español. El siglo XVIII, que tanto había reivindicado la audacia y poderes de la razón, carece de figuras de primera plana dentro del ámbito científico. Algunos autores habían tratado de separar los dominios de la ciencia de sus no-competencias, pero estos fueron muy pocos. Otros, tratando de liberar el peso del roñoso estado de la ciencia española incitaron a la juventud, única fuerza capaz de arremeter con tamaño lastre, a volcarse en el estudio e investigación pero tan sólo surgieron una pequeña *república de eruditos a la violeta*, versión a la española del *dilettante* europeo. Ya en el propio título de la obra se aprecia la ridiculización del estado catastrófico de la ciencia en España.

La obra es una pantomima de la antagónica posición del espectro científico; para la inmensa mayoría de la población la ciencia no se aparecía como un universo glamuroso al que el ciudadano típico sucumbiera por sus irresistibles atractivos, todo lo contrario con un casi 95% de población analfabeta, la preocupación del español era su inmediata subsistencia. El cultivo personal y las elucubraciones mentales se las dejaban para aquellos que tenían resueltas sus condiciones más básicas. En el extremo más opuesto se hallaba un pequeño reducto de la sociedad, un geto de la pseudointelectualidad para el que la dimensión científica se respiraba en todas las manifestaciones vitales del ser humano. Así como ridiculización a estos pancientíficos gesta su obra *Elementos de la ciencia contradanzaria*. Sobre este pequeño sector el que el lenguaje científico actúa como una irresistible circe. Una de las obsesiones de nuestros modernos y frágiles «hombres de ciencia» fue su puesta en práctica. Ésta no debía ahogarse en supuestos teóricos que podrían conducirlos a cualquier parte sino llegar a la realización utilitarista de lo expuesto en ella, a concretizar y patentizar lo ideado o descubierto. Como befa a esta pronta aplicación de los novedosos descubrimientos de la "*ciencia practica*" en esta obra explica cada una de las figuras y movimientos implícitos en el baile de las contradanza. Su minuciosidad en el detalle pone de manifiesto una clara denuncia sobre la teorización por el más nímio indicio, sin la búsqueda de su fructuosa "*utilidad*":

para que los demas hombres que se vean en igual desgracia que yo me ví, puedan con mi exemplo dedicarse a las ciencias útiles.<sup>141</sup>

*Elementos* perfila en el ámbito humano todo un novedoso estudio de la dimensión lúdica del baile. La sátira y caricatura recubre una acerba crítica hacia esa fingida universalidad de las luces. Bajo una jocosa ilustración pretende resolver los problemas

---

<sup>140</sup> Ibid., pp. 22, 23.

<sup>141</sup> Ibid., p. XXXI.

últimos de cualquier ser humano, como y donde encontrar sus fuentes de recreo, y las soluciones que nos aporta Zamacola se hallan, en la *moda* y en las *contradanzas*. Los sujetos y población a los que va dirigida la obra no son otros que los nacientes "modernos", a esos vanguardistas del momento, cuyas intenciones estaban marcadas por el absoluto desconocimiento y su triunfo en la superficialidad.

Con su intrépido valor y su ingeniosos talento lanza sus encubiertos dardos contra la *luminosidad* que impera en la cultura española. Denuncia la propensión para declarar como mejor todo aquello proveniente del extranjero. En su obra va implícita la defensa de la España tradicional en la que él creció frente a la moderna, llena de elementos extraños que para Zamacola no había hecho más que adulterar y arruinar nuestro patrimonio cultural:

[...] por medio de la gran Ciencia Contradanzaria que ha descubierto? Podrá Vmd. arrinconar una ciencia tan útil ynecesaria á la humanidad.<sup>142</sup>

España se halla en la encrucijada de optar por el desconocido progreso científico o por la antigua y atávica tradición. Prudentemente el país va absorbiendo las novedades provenientes del extranjero pero desconoce las consecuencias de la innovación o de la retrogradación.

Condillac, una de las figuras que hemos ya destacado en el *Libro de moda* influye plenamente en el pensamiento zamacoliano, muy crítico y severo con el racionalismo y el innatismo de los filósofos del siglo XVII. Condillac junto con nuestro autor, rechaza las teorías de Descartes y Spinoza por considerarlas aplicaciones "erróneas" de un lenguaje bien hecho. Para él, es el método analítico el óptimo para estudiar un fenómeno, descomponerlo en partes integrantes y luego reconstruirlo de nuevo sistemáticamente. Siguiendo esta descomposición Zamacola disecciona la obra en diferentes apartados; capítulos, libros, partes, lecciones, etc., en los que disemina este profundo y esóterico saber que es el de la aprehensión epistemológica del baile de las contradanzas:

El mismo juicio ha de hacerse de aquellos que toda la vida han vivido en perpetuo ocio, sin cultivar la razón ni aplicarse a los estudios, y no obstante, por solo sus años y por sola su experiencia quieren forzar a todos a seguir su dictamen. En contradiciéndoles, luego se enfurecen, y gritando dicen: "Yo tengo mucha experiencia de esto. Usted es mozo y ha visto poco". Estos por lo ordinario, son hombres de cortísimas luces, y la multitud de sucesos los ofusca, no los alumbrá; y si caen una vez en el error son incorregibles.<sup>143</sup>

#### **4.2. Análisis etimológico de los vocablos, currutaco, pirracas y madamitas del nuevo cuño.**

En su libro *Elementos de la Ciencia Contradanzaria* nos da una graciosa descripción etimológica y evolutiva de los términos utilizados para definir a estos figurines que componen la nueva sociedad del XVIII, es decir, los ya tan conocidos *currutacos*, *pirracas* y *madamitas del nuevo cuño* del *Libro de moda*.

---

<sup>142</sup> Ibid., p. XIII

<sup>143</sup> Ibid., p. 25.

El mayor adorno con que Dios honró á la hermosa naturaleza fué la variedad de especies y de cosas que vemos en esta máquina universal,

[...] son obras de su poderosa mano, y que repartió á cada animal su inclinacion, no podemos ménos de alabar el que hubiese criado á los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño, ingiriendo en un mismo sugeto de los de esta clase dos diferentes especies, compuestos de hombre y mico, como quando vemos un naranjo con limones y naranjas, y un alcorcho con guindas y melocotones(\*). Así parecer algunos que esta especie de gentes estan demas en el mundo por su esencia, potencia y tamaño: pero como quiera que no hizo Dios cosa superflua sobre la tierra, hallaremos que así como las moscas, chinches, pulgas y mosquitos contribuyen á la perfeccion de este gran todo del universo; así los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo cuño que alguno juzgar á que son las heces de la naturaleza, nacieron para perfeccionar la Ciencia Contradanzaria, tan útil y necesaria al hombre, que no pudiéramos subsistir sin ella ni un solo instante.

(\*) Este sublime exôrdio proporcionado á la grandeza del asunto, es de los que llamamos los del oficio exôrdio natural degradacion, ex-abrupto, y de cal y canto. Está adornado con quarenta metáforas de las finas, ochenta de las entrefinas, y quinientas de las ordinarias. Su artificio principal consiste en la figura climax, ó caracol, ó escalerilla por donde se descende desde el Criador por todas las obras hasta el Currutaco que es el último de los entes.<sup>144</sup>

La teleología última y condición *sine qua non* de su existir es la subsistencia y pervivencia de esta ciencia contradanzaria. Estos seres, desde los presupuestos de la ilustración, han nacido para convertirse en los científicos de dicho baile.

Con una detallada descripción histórica y mitológica de la egregia procedencia y divino origen de estos seres prosigue el capítulo. Zamacola insiste en el mantenimiento del tono irónico:

Muchos sabios escritores se han quemado las cejas para indagar el origen de esta especie de gentes, escribiendo infinidad de tomos en folio, [...]

Algunos autores citando los metamorfoseos de Ovidio, dicen que estos Pirracas y Currutacos son sucesores y descendientes de aquellos hombres burladores, engañosos y llenos de envidia, quienes Júpiter castigó convirtiéndolos en Gimios. Otros dicen que proceden de aquella famosa Pigmea que quiso apostárselas á la Diosa Juno, y que en castigo de su atrevimiento fué convertida en grulla. Tambien hay quien dice, hablando de los Pirracas, que son descendientes de la sábia lechuza de Pirro, Rey de los Epirotas, que yendo á combatir á la Ciudad de Argos, abandonó á sus hijos, para que cubiertos de negro se esparciesen por el mundo publicar la destruccion del Reyno de Antígono, de quienes proceden los Abates Pirracas, los cuales solo nos han presentado hasta hoy ideas tristes y presagios funestos, porque no hemos sabido á qué especie correspondian;

[...] como la tierra estuviese aun mojada quando Deucalion y Pirra sacaban las piedras de ella, se ensuciaban las piedras de ella, se ensuciaron á las manos con lodo, y que como apénas acabaron su obra las sacudieron al ayre, se esparcieron algunas

---

<sup>144</sup> Ibid., pp. 10, 11, 12, 13

partículas de piedra que había entre el barro, las que se convirtieron en el mismo instante en Pirracas, como dexa ver por el fragmento siguiente que encontré en los mismos manuscritos.

Al verse Pirra las manos  
de vil lodo embardurnadas,  
y no teniendo pañuelo  
ni cosa con que limpiarlas;  
sacudiéndolas de recio  
con asco que la causaba  
la inmundicia, saltó el lodo  
en partículas livianas.  
Al punto se pobló el suelo  
de infinitas garrapatas,  
que en la forma parecían  
miniaturas de la humana.  
Decaulion que vió la tierra  
de tanto insecto poblada,  
temiendo estas sabandijas  
que como pulgas saltaban;  
Pirra, acá, gritó medroso,  
Pirra, ven, que me maltratan  
estos malditos pulgones,  
engendros de tus cazcarrias;  
Pirra, acá, Pirra acá pronto,  
repitió al ver que tardaba;  
y de aquí les quedó el nombre  
estos vichos de Pirracas.

[...] Lo cierto es, que en aquellos primeros siglos fueron poco conocidos los Currutacos y Pirracas; porque como su alimento no sería más que el de una avellana ó una nuez para todo el día, y su vestido ó cubierta una hoja de perejil, ó una corteza de mimbre, no podían hacer papel al lado de los hombres de aquellos tiempos, como lo hacen junto á los del día.<sup>145</sup>

---

<sup>145</sup> Ibid., pp. 14, 15, ss.

Zamacola nos explica como la naturaleza cansada de emitir seres comienza a declinar y en su ocaso genera un orden humano inferior, de naturaleza deleznable, que no es otro que el *currutaco in specie*.

[...] quando vemos en el dia que de un hombre y una muger del cuño antiguo sale un Currutaco ó una Currutaca, y se cria nuestras mismas barbas para hacer el papel en el orbe contradanzario; de donde se deduce que la naturaleza cansada de abortar aquellos hombrazos, de quienes nos habla con odio la historia, se ha limitado á producir, especialmente en la Corte y Ciudades populosas, una especie de hombres, que detestando de las campañas, de las guerras, y de otras fatigas intolerables que han pasado los hombres en tiempos de la barbarie, se dedican solamente á la diversion, al recreo y al cortejo, esto es baylar contradanzas.<sup>146</sup>

Llega a la explicación propiamente etimológica de la generación del término currutaco. Se puede apreciar a lo largo de la obra una regodeada tendencia de escatológica naturaleza donde Zamacola recurre infantilmente a descripciones exsecativas y postriméricas:

[...] les diésemos el nombre de Currutacos, compuesto de las voces Curro, que es expresion de cariño en Andalucía, como entre nosotros el de frazquito, paquito, &c. y de taco, con alusion que es de figura redonda, la que hace que una bala disparada de un cañon tenga la fuerza y velocidad que vemos, que es el símbolo de mis Currutacos (\*).

de Don Preciso, en esta etimologia de los Currutacos Por que pesia mi hígado, no ha ido á revolver los archivos de la torre de

(\*) Mucho ha escandalizado á la república literaria la insipiencia Babel para averiguar la verdad de esta importantísima question? Antes que hubiese Curros y Tacos, ántes que existiesen los Andaluces, ya habia Currutacos. El verdadero origen de esta palabra viene de la voz céltica Cagarruta, que significa un excremento redondito, pequeñito, fastidiosito, de cierta especie de animales fisípedos y rumiantes. Los Lapones, Pigmeos, y Lilipucianos, que son Colonias Célticas, como tengo probado en mi aparato á la historia de los insectos de la especie humana, anagramizaron la palabra Cagarruta, diciendo Curracaga, y por fin Currutaca á la nacion pequeñita que se esparció por todo el mundo.<sup>147</sup>

Paralelamente en orden y distinción con el *currutaco* masculino se halla la *madamita del nuevo cuño*, quien debe ser considerada como la hembra de esta especie antimal.

[...] necesidad de mudar su nombre en el de Madamitas del nuevo cuño, para distinguirse de aquellas mugeres antiguas que criadas en el seno de sus madres crecian á dos varas de altura, con unas facciones gruesas y ordinarias, y por consiguiente incapaces de entrar en sociedad con las Señoritas del dia, ni tomar parte en esta Ciencia Contradanzaria.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Ibid., p. 13.

<sup>147</sup> Ibid., pp. 19, 20

<sup>148</sup> Ibid., p. 20

Nuestra nación no halla parangón a la hora de procrear seres de esta especie. Ellos se distinguen por seguir fielmente los dictérios de la naturaleza y profesión currutaca. Esta casta de individuos en ocasiones se confederan pero en la mayoría de los casos tienden a subsistir en mundos separados.

[...] que en España, que es la region donde han formado su asiento, hay tal cosecha, que ninguna otra Potencia, por estendida que sea, podrá llevarnos ventaja; pues en la Corte vemos la mayor parte de la juventud seguir las reglas de la Currutaquería, que les describí en las cartas que dí al Diario, desterrando aquellas rancias preocupaciones que los hombres antiguos habian establecido de sugetar sus hijos hasta cierta edad.<sup>149</sup>

#### 4.2.1 Otras fuentes: *Diccionario Crítico etimológico de Corominas*

A la par con la jocosa descripción del «etimo» y genealogía terminística que nos aporta Zamacola nos hemos ido a encontrar que en el *Diccionario Crítico Etimológico* de Corominas, se nos dan casi las mismas explicaciones que las que aporta Zamacola como palabras originarias de la voz currutaco, pero éstas presentadas de una manera más seria y rigurosa.

De la explicación que en dicho *Diccionario* se recoge se puede concluir que la génesis de estos términos tan festivos fuera ideada por el propio Zamacola o por el grupo de contertulios con los que Zamacola solía reunirse y que en hermanada conjunción instituyeron unos nuevos vocablos de satírica naturaleza para reflejar a esos veleidosos y modernos miembros de la sociedad del momento:

CURRO: voz popular moderna de origen incierto: parecer significar propiamente `andaluz´ y venir del nombre propio de persona Curro, hipocorístico de Francisco, que es de uso frecuente en esta región española. 1ª. doc.: 1836, Pichardo (1869); Acad. ya 1884 (no 1843).

[...]pero igualmente con extensión (sic) a los movimientos afectados y a la pronunciación andaluza, de ahí el tipo cubano del negro curro caracterizado por la afectación fonética de pronunciar i en vez de la r y de la l implisivas (poique ei niño puee considerai...). Conocida es la fama de majos que tienen los andaluces. De ahí el murc. currillo `majo, apuesto´, y el vocablo ha pasado al catalán de Mallorca con variados matices procedentes de la idea de elegancia: `aseado, petimetre´, `ostentoso, galán´, `bizarro, valiente´, `galanteador´, `bien parecido´, con los derivados de currada, currandaina, currando, currot (Amengual). En Durango (Méjico) curro y curra se han hecho sinónimos de `caballero´ y `señora´ (R. Duarte).

Por otra parte, el vocablo tiene significados muy diferentes. El punto de enlace quizá se halle en la idea de `corto´ aplicado al vestido. [...]

DERIV. Currutaco [1830, en catalán: Ag; Acad. 1834, no 1780] `muy afectado en el uso riguroso de las modas´, resulta de un cruce de curro con retaco `rechoncho´

---

<sup>149</sup> Ibid., pp. 21, 22.



[Aut.], `de corta estatura´ (en la Arg.), donde vemos nueva coincidencia entre las ideas de `elegancia afectada´ y `baja estatura´, y de hecho currutaco significa `rechoncho, retaco´ en Venezuela, Colombia y Perú (Malaret). El dato más antiguo de currutaco parece hallarse en cierto "Libro de Moda o ensayo de la historia de los currutacos, pirracas y madamitas de nuevo cuño, escrito por filósofo currutaco" publicado por Fr. F.A. Florencio en Madrid, 1795. La misma combinación con pirracas y madamitas de nuevo cuño se reproduce en un libro anónimo para enseñar a danzar, publicado en Madrid el año siguiente y se reprodujo en otros análogos de Valencia 1796 y 1798 (Catálogo de la librería Luis Bardón, n<sup>a</sup> 28, Madrid, 1956)." CURRO, `majo, afectado en los movimientos o en el vestir.,<sup>150</sup>

Siguiendo los datos aportados por el autor hemos indagado en los fondos bibliográficos de la Biblioteca Foral de Bizkaia para encontrar otras obras que compartan dichas voces. Aún no poseyendo la misma data si narran y describen al petimetre del momento. Estas dos obras son *Don Líquido ó El Currutaco Vistiéndose. Escena Uni-personal Para representarse en casa particular*, por Don Juan Jacinto Rodríguez Calderón, Cadete del Regimiento Infantería de Ordenes Militares. Con Licencia en Valencia por José Ferrer de Orga, año 1816. Se hallará en la Librería de José Carlos Navarro, calle de La Lonja de la Seda: asimismo un gran surtido de Comedias antiguas y modernas, Tragedias, Autos Sacramentales, Saynetes y Unipersonales. La segunda de las obras a las que el autor se podría referirse puede que se tratara de *La Heredera Astuta*, por otro título/ *La más sutil currutaca*, comedia en tres actos. De Don Joseph María Mas Casellas y Enrich. La obra carece de data y lugar de impresión. Está basada en Barcelona y narra las andanzas y sutilezas de una joven currutaca. Con ello se nos certifica que el vocablo estuvo muy de moda en el momento y que definía y caracterizaba muy bien al petimetre figurín. La otra designación, la menos conocida *pirraca* no aparece tan explícitamente detallada en su origen en el citado *Diccionario* y para conocer su significado y ascendencia nos remite a la voz currutaco, por lo que tendremos por sabias y bien radicadas las explicaciones de nuestro autor.

#### 4.3 Omnipresencia del ente currutaco en el amplio panorama peninsular

Zamacola observa que el ímpetu de las nuevas *vogues* va extendiéndose inconteniblemente a lo largo y ancho de la península. Lo que empezó a ser una moda cortesana adoptada en los reales sitios por mimesis social va a convertirse en una plaga que se extenderá por el amplio territorio nacional. Esta boga, encuentra Zamacola, debilita al hombre español, le matiza con tintes menos viriles y audaces, desvirtuando su esencia de hombre recio para convertirlo en un escuchimizado y débil varón. Para nuestro autor ésta es una de las causas por la que los ejércitos nacionales no tuvieron ningún éxito militar durante la guerra de la independencia española, por la muy difundida *currutacosis*. Una educación equivocada, vinculada al ocio y la apariencia personal, conduce a la apatía y a la corrupción de un pueblo. Defender una nación lleva implícita la gallardía y virilidad de sus gentes. Sin estas cualidades es difícil alcanzar el éxito en las campañas bélicas. El arrojo y la audacia, para nuestro autor, se hallan extintas en este conjunto social de *currutacos*, *pirracas* y *señoritos de ciento en boca*, en quienes efímeros valores y deleznable habilidades se erigen como paradigmas a imitar.

---

<sup>150</sup> Corominas, *Diccionario Crítico Etimológico*, Gredos, Madrid, pp. 299, 300.

La implantación de estas modas repercutió en todas las dimensiones del ser humano, no meramente en lo tocante a la sociedad sino también afectó la esfera de lo individual, laboral, familiar, etc. Así en un análisis regionalista de la nueva fenomenología social, la *currutaqueriosis* ha influido con mayor virulencia en diferentes zonas de la amplia geografía nacional:

Madrid. "En la Corte estamos viendo ejércitos de Currutacos, que abandonando sus ocupaciones antiguas, como incómodas y propias de hombres ordinarios, solo se dedican instruirse en este arte, unico para llenar sus almas de regocijo".

Cádiz. "Sabemos que los Currutacos han abandonado el comercio, ó le han dexado en manos de caxeros Currutacos, para aplicarse á la instruccion de la Ciencia Contradanzaria, de la que podrán sacar algun dia mayores intereses, que en la venta de géneros."

Valencia. "es público que mil Currutacos han abandonado la cosecha de arroz, pimientos y alfalfa, para sembrar su talento en la ciencia Contradanzaria, de donde esperan sacar mayores frutos."

Barcelona. "Nos dicen que abandonan los Currutacos su rico comercio de zapatos antiguos, y que dirigen sus luces hacer zapatos Currutacos abarquillados para perfeccionar el arte contradanzaria".

Galicia. "sabemos que se está estudiando el medio de hacer la cosecha de nabos Currutacos"

Asturias. "están empeñados sus naturales en hacer Cocheros, y Lacayos Currutacos, que serán los mas estimados en la Corte."

Vizcaya. "en aquella mi amada patria, que solo se piensa cómo se ha de sacar interes de la venta de Currutacos al extranjero. Y en fin en Bilbao, ah! en Bilbao, en aquella opulenta Villa es donde formé la idea de escribir esta Ciencia Contradanzaria, viendo que entre su ilustre y maravillosa juventud Currutaca que absorbe á las demas del Reyno, parece que naturaleza anduvo pródiga para criar Currutacos, que pueden servir de modelo á todos los demas que quieran tener la gloria de imitarlos. Allí ví sabios Currutacos, que me dieron las primeras nociones de la Ciencia Contradanzaria, tomando de ellos los trages que describí en mis cartas: allí observé sus conversaciones currutacas; ví sus genios contradanzantes; y en fin allí es donde encontré, hasta los talentos Currutacos. Oh! dichosos Currutacos Bilbainos, que habeis merecido el primer lugar de la Ciencia Contradanzaria en los fastos de la Historia Currutaca! A vosotros solos será deudor el orbe contradanzario del descubrimiento de esta ciencia: ayudad pues, mis intenciones con vuestras sábias luces para perfeccionar esta obra, que os ha de hacer el mayor honor en los siglos venideros."<sup>151</sup>

#### 4.4 El tratamiento de la música en la obra.

---

<sup>151</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Viuda de Joseph García, Madrid, 1796, pp. 24, 25, 26.

El propio título y asunto de esta obra, los dominios de la danza, se toman como pretexto para denunciar todas las escenas de la vida finisecular del XVIII. En ella no se habla tan seriamente del tema como en los prólogos de su futura *Colección* sino que articula a modo de tratado de lecciones de danza una divertida crítica de las nuevas bogas y usos modernos de la época.

A lo largo de los diferentes capítulos va dando pequeños retazos de lo que el arte musical es o debería ser. La sorna, la intrascendencia y la sátira se encuentran siempre modelando los temas de los que se ocupa la obra. La música no se halla ajena a ellos. Menos aún las contradanzas, punto de mira y centro de regodeo de la obra. En *Elementos* se analizan y describen estas «antidanzas» pero no desde el punto de vista de la coreografía o desde parámetros psicomotrices, ni siquiera desde el punto de vista estilístico o musical del tratado o compendio de baile, sino desde la perspectiva sociocrítica. Se trata del ulterior análisis de un conjunto particular de personajillos, dentro de una estragada sociedad en el que a través de un rigor cuasi-antropológico, no desprovisto de gracil sátira, nos narra sus costumbres, ademanes, rituales y ceremonias que conforman su cotidiana actividad. Esta etopeya disfruta de elocuente descripción de un Zamacola inspirado. Esta es de corte rápido, sugerente, debido al sutil manejo de epítetos y prolijas enumeraciones caricaturizantes. Don Preciso esboza el superficial contorno de sus personajes con la perfidia del astuto observador. Distorsiona la disoluta naturaleza de las costumbres de este colectivo social que él considera decadente. Una bonita recreación de una escena típica de la época la encontramos en la paginas 101 y siguientes, dónde se instruye al lector a reconocer los requisitos últimos para llegar a ser un buen currutaco:

procurar que la última contradanza sea estrepitosa de palmadas, gritos y patadas. y que sea de gente lucida, porque ésta es la que da honor al dueño del bayles, y recomienda la casa para volver á cenar y baylar á ella: concluida la funcion se volverán á poner la corbata, que servirá de capa y embozo, se cubrirán todas las cabezas con pañuelos para evitar que los pase el ayre, y diciendo al dueño de la casa que todos van muy contentos, y que así se sabrá por todo el pueblo, se escurrirán sus casas, y se irán derechos al tocador, donde se emplearán hasta las ocho, dándose un poco de colorete mezclado con polvos, y haciendo caer con gracia las greñas sobre las orejas, saldrán á las once á la Puerta del Sol, y metiéndose en medio de la turba de músicos, averiguarán las funciones que hubiere aquella noche; comerán, ó mejor diré, tomaran una xícara de chocolate, y se llegarán á la fonda á echarse una taza de café en la trastienda, y un cigarrillo, que tambien deben usarle todos: allí se tratar de Operas y Bayles, se procurar hacer el honor debido á los actores, dirán que tal y tal ária aunque no gustaron al público, son excelentes, por que son de Pasielo y Cimarosa; que el actor fulano cantó fuera de tono, que tiene mala voz ó ninguna, pero que se le debe aplaudir, porque el pobrete como le faltan los macarrones de Nápoles, canta con disgusto: aquí hablarán de la excelencia de las Operas serias y de la verdad que encierran, ponderando el vigor y la fortaleza del Soprano ó Capón que hizo á Alexandro, á Julio César, y sobre todo al Rey Don Pedro de Portugal en Doña Ines de Castro, representándoles aquel tierno y lastimoso paso en que el Soprano saca a sus dos hijos, y entregándolos á la madre, la dice que le cuide aquellos pedazos de su corazon: si se hablase de Academias particulares, y oyesen alabar á la de unos hermanos profesores de mérito que divierten á los concurrentes con los mejores cantores Españoles, y varias composiciones de música de locos, y otras piezas excelentes, no replicarán cosa alguna, porque no puede haber razones, pero sí exclamarán -qué lástima que este compositor Español no haya corrido los Teatros de Italia, y que esos profesores no hayan mamado la leche, el estilo, la fuerza y vigor de

aquellos primorosos Sopranos de Roma: quando se trate de bayles, aplaudirán mucho á aquellas mugeres que sepan mantenerse bien en equilibrio sobre las puntas de los pies, y á las que con la patita levantada van compás de la música, ó sin compás que todo es lo mismo, incensando al público; quando están en el Teatro, dirán para demostrar su talento y fino gusto á cada cosa que vean hacer, en tono amartelado y tierno, brabo, brabo, brabísimo, para distinguirse de la turba macarrónica del patio, que se le oye ahullar con los brabos. Las Madamitas del nuevo cuño deben tambien brabear quando se canta, y estarán alerta quando hubiere algun pasito, cuya execucion sea dificil, para gritar tambien en tono lastimero desde los balcones, cazuela ó tertulia: brabo, brabísimo: quando se trate de Teatros Españoles deben lamentarse de nuestros cómicos, alabando á los extranjeros que han nacido de ilustre cuna, y por consiguiente son cómicos de nacimiento: aquí tendrán cuidado que brille en sus labios un poco de erudicion, detestando de nuestras Comedias antiguas y modernas como corrupteras de costumbres y del language, trayendo al caso las de Molier, Maribaux, Sakespear, Goldini y otros autores cómicos, que han perfeccionado los teatros de sus naciones, influyendo en los expectadores unas costumbres virtuosas; se lastimarán sobre todo de la ninguna observancia de las unidades de nuestras comedias, particularmente de las de lugar y tiempo, trayendo á cuento aquel exemplito de que en un teatro de Francia (no sé en qual) entusiasmados los expectadores de que era verdad un paso de no sé que tragedia, iban de tropel por encima de los músicos á libertar al infeliz que querian asesinar...<sup>152</sup>

#### 4.4.1. El baile de las contradanzas

La obra aborda la caricaturización de muy diferentes temas. A menudo estos pueden quedar ocultos al lector en una primera lectura pero esconden en profundidad una sutil crítica de las distintas dimensiones de la vida humana. Lo novedoso de la obra es que incorpora un análisis y estudio de elementos que hasta entonces se encontraban fuera de las esferas narrativas tradicionales y por ello su lectura resulta indispensable para conocer el ambiente y costumbres de la época.

En *HNB* en una nota a pie de página comenta sobre este tipo de baile

Comparese el ayre marcial, enérgico y alusivo de estas danzas antiguas, con el insulso monotono y fastidioso bayle de las contradanzas de nuestros dias, que nada dicen ni significan, y se verá la diferencia de costumbres de unos tiempos á otros. El nombre mismo de contradanza está diciendo que es un bayle contrario á las antiguas danzas, pero tan innoble y ridículo que estoy cierto, que si un Oriental viese por primera vez bailar una contradanza Europea, no podría contener la risa, pensando que se habían vuelto todo locos al verlos mover á una tiempo y un compás, como monos de máquina: y especialmente al oir los desaforados gritos y chillidos con que se desgañita el pobre músico para advertir á los contradanzantes la figura que debe executar. Lo mismo se puede decir del Bals, de ese bayle que hace veinte y cinco años se despoblaba Madrid para reirse á carcajadas al ver á los Suizos y Suizas en los ventorrillos inmediatos a la corte, dar mas vueltas y revueltas que un molino de viento, despues de bien caliente los cascós. Diga enhorabuena el famoso profesor Mr. Marcel, célebre baylarin Parisiense, que su siglo no habia producido sino tres hombres grandes, él, Voltaire y Federico 2º. Decíame sin cesar contra los gobiernos

<sup>152</sup> Ibid., pp. 101, 102, ss

que no premiaban su arte, según los brillantes descubrimientos que iba haciendo; y sostengan como gusten los amadores de la música y el baile moderno, que en las contradanzas y bailes de nuestros días compiten á la vez el gusto, la ciencia, y la exactitud de las medidas; que yo sostendré siempre que semejantes bailes no podrán dar a las edades futuras la mejor idea de nuestra ilustracion en esta parte.

Los Cretenses, esto es, los moradores de la isla de Creta, hoy Candia, que fueron los primeros inventores del arco, de las flechas, las espadas, y los cascos, combatían todos armados, cantando al son de la flauta ó la lira, de donde tomaron el nombre de danzas Pirricas, cuyo autor fue Pirraco de Cidon. Chevreau. *histoire. du monde.* Mecnon, *Inclinaciones del hombre salvaje.*

Un Filósofo viagero de la Siria y Egipto, tom. 2º cap. 39. dice que entre los Orientales no es la danza una imitacion de la guerra, como entre los Griegos, ni una combinacion de actitudes y movimientos agradables, como entre nosotros, sino una representacion licenciosa de lo mas atrevido del amor: esta danza llevada de Cartago a Roma anunció la caida de las costumbres repúblicas, y que finalmente se perpetuó en España por los Arabes, baxo el nombre de fandango.

(72) En España y aun en Francia confunden indistintamente con el nombre de Músicos a los profesores que componen las obras de este arte, y a los que solo saben leer la nota, sin embargo que ven que el primero es un hombre científico en la materia, y el segundo un rutinero, semejante á un muchacho de la escuela que lee con mas ó menos sentido la leccion que le han señalado.<sup>153</sup>

Las tertulias y mentideros sociales se compaginaban excelentemente en los salones de las grandes familias con los bailes y músicas de fondo. El baile relajaba las rígidas costumbres que hasta entonces habían imperado en la sociedad española. Este era un mero pretexto para socializar con individuos de clase y condición afín. Con la presencia del Conde de Aranda en la corte, se había impuesto la moda de los bailes públicos, sobretudo aquellos celebrados en los *Teatros de Caños del Peral y Corral del Príncipe*. Previo pago de entrada todos los asistentes podían disfrutar de la presencia de ciertas dignidades sociales en ellos que de otra manera hubiera sido imposible pues el hermetismo y tupido cedazo selectivo de estos círculos impedía el fácil trasiego de uno a otro. Esta hermandad social no fue más que una sutil trama para conocer mediante agentes encubiertos y chivatos profesionales las opiniones y manifestaciones de los allí asistentes. Con este taimado grupo informador, pretendía captar los ánimos de los residentes en Madrid. Así bajo este solapado cuerpo de control el gobierno conocía las opiniones de los muchos allí asistentes.

La apariencia y ostentación siempre ha estado presente dentro de la catacteriología del español. Muchos de los que allí asistían a divertirse se privaban y privaban a su descendencia de las más básicas de las necesidades antes de renunciar a este entretenimiento y escaparate social. Esta falsa apariencia queda denunciada también en sus dos primeras obras. Para muchos de los currutacos estos bailes servían de plataforma de ascension social, para así impulsar el encuentro con amistades de status superior pues fomentaba el encuentro amoroso que en ocasiones acababa en matrimonio

---

<sup>153</sup> Zamacola, J.A., *HNB*, Editorial Amigos del Libro Vasco, Vizcaya, 1983, pp. 258, 259, ss.

entre individuos de diferente nivel social. Las mujeres sobretodo mostraban mayor afición por estos bailes por considerarlos como escaparate y lugar de encuentro con posibles maridos.

#### 4.4.1.a Origen etimológico y difusión de la *contradanza*.

Las primeras páginas de la obra las dedica a una festiva ridiculización de lo que es este baile, que para Zamacola representa el contrabaile, es decir, es la danza que reniega de su esencia:

Los Franceses, que en la ligereza han sido siempre superiores á las demás naciones, fueron los primeros que se dedicaron á querer hacer investigaciones de esta ciencia, uniendo en un cierto espacio de tiempo compás y música, varias danzas célebres de las naciones conocidas; y como era necesario darle un título ó nombre, por el que se supiese que era descubrimiento nuevo, le llamaron *Contradanza*, que quiere decir bayle contrario á las danzas que se conocian; porque el primor de esta ciencia está en baylar y divertirse al revés de lo que han baylado hasta estos tiempos todos los hombres del mundo.<sup>154</sup>

La popularidad y difusión de este tipo de baile transalpino modificó el repertorio de los bailes de salón de las mejores familias españolas:

Los aplausos que adquirió en España esta nueva ciencia fueron tan grandes, que á poco tiempo olvidaron los naturales todas sus danzas y bayles para admitir las contradanzas, como se ve en Cataluña, donde apenas ha quedado memoria de su bayle nacional.<sup>155</sup>

Gracias a la presencia de los contradanzantes prosigue Zamacola es como los estados podrán avanzar, mejorar todos los aspectos de la vida:

El famoso y nunca bastante celebrado Marcel, aquel baylaryn Parisiense que decia con la mayor humildad, que este siglo no habia producido mas que tres hombres grandes á saber: Él, Voltaire y Federico II: este héroe de la contradanzaria viendo baylar á sus discípulos un minué, se daba palmadas en la frente, corria furioso por la sala, y exclamaba: *Oh! quanta filosofia hay en un minué!* y seguidamente hacia una larga declamacion contra los gobiernos porque no premian á los contradanzantes mas que á los sabios, á los militares, &c.; pues de esta falta de protección depende el atraso de todas las artes y ciencias, y el valer el pan caro. Esto si que es filosofar.<sup>156</sup>

No todo el mundo esta diseñado para el ejercicio de estas danzas sino que solo son unos pocos los elegidos. Existen una serie de condiciones físicas que se han de superar:

Que los Currutacos nos metamos á directores de contradanzas, es muy justo y puesto en razón, porque tenemos el *lumen* para ello.

---

<sup>154</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Viuda de Joseph García, Madrid, 1796, pp.3, 4.

<sup>155</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>156</sup> *Ibid.*, p.7.

[...] Nosotros hemos adelantado y perfeccionado la Ciencia Contradanzaria, mal que le pese á los rancios, en términos de haberla elevado á la clase de las ciencias exactas, en que todo se demuestra por figuras: y sino abra Vmd. ese librito de oro, publicado por uno de nuestros socios, y verá lo que es bueno.<sup>157</sup>

Observamos en Zamacola una abierta mofa sobre el tamaño de los seres contradanzantes, la que impide que este baile sea *elevado*:

Si quieren bailar contradanzas de suerte que haya *visualidad* en ellas, vayanse al Prado, y tomen por parejas á los árboles mas altos, ó traigan la giralda a Sevilla, o resuciten á Pepa la Larga.<sup>158</sup>

La obra sigue en ese mismo tono y en ella se aprecia la constante diversión que estos seres provocan en Zamacola. Continuando con la crítica social inmersa en el tema de las contradanzas Zamacola escribe cinco años más tarde un artículo en el *Diario de Madrid*, en los días 1 y 2 de marzo de 1802, en los que aparece como protagonista principal. Creemos que si este hubiera sido escrito antes hubiera sido insertado dentro de las páginas de esta obra. En él se narra lo sucedido en un ambigú amenizado con baile de este tipo de danzas. Aparecen todos los personajes de moda para acudir a un baile privado brindado por nuestro autor en el que se relatan las aventuras y desventuras de Zamacola como anfitrión.

Este artículo presentado en dos entregas tiene como objetivo el criticar mordazmente las actitudes y costumbres de una viciada época. Las negaciones de las danzas son la excusa para el encuentro social. Estas elevan a quienes las disfrutan, confiriéndoles la categoría y prestigio de clase privilegiada. Entre líneas se observa la ridiculización de todo el aparato social de las denominadas clases sociales altas; su altivez, su gorronería, su falta de compasión:

... Anoche tuve en mi casa un magnifico bayle, suntuosamente decorado de sillas, tapices, y una brillante iluminacion de ocho velas: hice de antemano correr la voz de estos preparativos para tener la satisfaccion de que se empeñaran mil gentes, y en efecto no ha habido oficina donde haya entrado estos dias que en el instante no se me echase encima un enjambre de señoritos chiquititos, pero muy acomodaditos para todo, con la pretension de que les diera voletines para ir á mi bayle con sus parejitas

... Como mi objeto era el que sonase la funcion, llevé anoche todos los clarines, trompas y clarinetes de los regimientos de caballeria, infanteria de Madrid, y un bombo, dos panderetas, tres culebrinas ó serpentones, un piporro, y quatro fagots; de modo, que al tiempo que entonó toda la orquesta su primera overtura de una contradanza inglesa, no hubo vieja en la sala quien no se le hormigueasen los pies por salir dar quatro respingos.

... dos botellas de vino tinto rico del canal á los dos extremos, y seis jarras de agua fresca de seis azumbres, y demás otras dos tinajas llenas de lo mismo, porque esta provision la tengo yo siempre por junto, para apagar el ardor de los señoritos contradanzantes que fuesen entrando con sus parejas.

---

<sup>157</sup> Ibid., pp. XL, XLI.

<sup>158</sup> Ibid., p. XL

... hizo un paseo con su señorita ganando puesto, que tuvieron todos los baylarines y concurrentes con la boca abierta, porque aquel movimiento ondulosos con que marchaban ambos levantando una pata, y baxando otra al compas de la música, y moviendo sus cabecitas ya mirarse, y ya despreciarse al mismo compas, parecian pintiparado un chufero y su garrafa quando estan enfriando el refresco

... No puedo ponderar vms. quan admirado me quedé al ver marchar por a sala quatro parejitas chiquirritas, puestas en fila unas tras otras, cruzados sus bracitos por las espaldas, y moviendo sus cabecitas y sus patitas á compas de la música, de forma que hacía aquello tan pintoresco, que no parecia sino que estabamos viendo en aquel instante los graciosos bayles del país de las monas.

... Como yo me estaba haciendo una jalea de ver bailar el Vals, cate vmd. que se empeña toda la sala en que yo he de salir á bailar: yo me escusaba diciendo que no sabia, pero las voces y gritos de toda la sala pidiendo que baylase el amo de la casa me precisaron a obedecer, y asi fué que agarrandome seis ó siete contradanzantes, me sacaron velis nolis al medio de la sala.

... pero mi compañerita para quien estos lances eran vizcochitos de ciento en boca, hacía tales contorsiones y movimientos, que poquito poco me fué quitando el rubor, y pude tomar algun aliento.

...y agarrandome ella fuertemente de los hombros, diciendome que apretara, comenzamos á voltear con mas violencia que un molino.

...Por último, marcada enteramente toda mi sesera, dí en tierra con la señorita, y con toda mi humanidad. Vinieron á levantarme tiempo que los aplausos y las palmadas se repetian por todas partes, pero no pudiendome tener de pies me echaron sobre la cama de la alcoba, donde me sobrevino inmediatamente un fuerte vómito por todas partes que creí morirme. Entretanto baylaba mi muger como descosida, y solo entraba alguna vez en la alcoba para decirme que dexase de vomitar hasta que se acabase el bayle, y que despues tendria tiempo para todo. A poco rato me acometió de repente un insulto que me privó de sentido, y aquí fue Troya. Todos los convidados y contradanzantes toman como pueden sus ropas y echando mano de paso lo que pudieron alcanzar en la mesa del ambigú se marcharon sin que quedase nadie conmigo sino mi muger y mi criada quienes en lugar de espíritus que me confortasen en aquel caso, solo me aplicaron insultos y maldiciones por haberlas privado de la diversion.

... tuve la desgracia de que solo vino uno á reconvenirme que la noche ántes le habian quitado un par de calzones, que se mudó en el bayle, y los guardó dentro de la copa de su sombrero. De paso me llenó y á mi familia de desvergüenzas, me amenazó con la justicia, y me dixo por fin que sino ponia esta pérdida en el Diario con su nombre y apellido, tendria que sentir, porque su amiga la Marquesita de Trisca tenia mucho influxo en Madrid.

...En la calle del Necio, junto a la del Escarmiento, en el bayle que hubo en la casa de D. Ruzo Tarugo se echaron de menos un par de calzones de currutaco descosidos por la cruz, y ribeteados con trencilla, propios de D. Simplicio Bambolla: quien sepa de ellos, avisar á casa de este caballero, que vive en la calle de Majaderitos, en casa de



un jalmero, y se le dará el hallazgo mas de lo que valen los calzones: Sr Diarista, recomiendo esta carta para que vmd. la inserte en su Periódico. Agur.

D. Preciso

#### **4.5 Examen de la dimensión lúdica del ocio dieciochesco: teatro y toros.**

Algunos de los ideólogos reformistas quisieron utilizar el teatro como instrumento pedagógico para el pueblo. Las diversiones populares dentro de la sociedad del setecientos buscaban en todo momento el poseer connotaciones educativas. Bajo el esparcimiento y regodeo intentaban orientar y modificar los gustos de inveterada tradición en una población de paladares reaccionarios.

La ociosidad era un mal presente dentro de las clases altas, pero ésta considerada como un cáncer social nada tenía que ver con los escasos divertimentos de la época. Los naipes, las romerías y verbenas, los juegos de pelota, (de los que tan bien habla Zamacola desde su exaltada alma de vasco y de los que incluso Jovellanos destacó como paradigma a emular) los bolos, los bailes, toros y teatro constituían las principales facetas recreativas de los españoles del momento. Dos fueron las posturas adoptadas por la intelectualidad reformista; la de idear y facilitar la pública diversión del pueblo por un lado y por otro, la de restringir y arrinconar (por considerarlas bárbaras) a las tradiciones tan arraigadas como fueron el espectáculo taurino o el teatro netamente castizo.

Zamacola contempla con desazón esa temida arbitrariedad intelectual de antojo del cambio por la que se ha de cambiar todo aquello que rezume a español, sin tener en cuenta la tradición y arraigo ante tales eventos que forman parte de la verdadera esencia de la cultura hispana. El "cambio por el cambio" también afectó al teatro que pasivamente observó la invasión de sus escenarios con obras extranjeras, muy trágicas y heroicas, que claramente contrastaban con el castizo teatro del momento, en el que los enredos, celos y pasiones eran las temáticas preferentes. Estas obras tenidas por superiores por la grandilocuencia de sus tramas iban desbancando la cotidiana escenografía nacional. También aprovecha en esta obra Zamacola para arremeter contra aquello que nada tienen que decir ni hacer sentir al pueblo español, acostumbrado a concebir al teatro no como un altivo género literario sino como una sintética representación de lo que son las vidas y obras de sus ciudadanos. Así pues, un teatro de tan elevados tonos y tan distante de la esencia popular difícilmente podría ser deleitado por una masa ignorante, de gustos simples y sencillos:

Cuando se trate de los Teatros Españoles debe lamentarse de nuestra barbarie y de la poca instrucción de nuestros cómicos, alabando á los extranjeros que han nacido de ilustre cuna, y por consiguiente son cómicos de nacimiento: aquí tendrán cuidado que brille en sus labios un poco de erudición, detestando de nuestras Comedias antiguas y modernas como corruptoras de costumbres y del language, trayendo al caso las de Molier, Maribaux, Sakespeare, Goldini y otros autores cómicos, que han perfeccionado los teatros de sus naciones, influyendo en los expectadores unas costumbres virtuosas.<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> Ibid., pp. 104, 105.

Zamacola reivindica desde su ironía un teatro de asunto fácil y ligero, para que se diviertan los habitantes de barrios bajos y nobles aplebeyados (los incipientes "majos") que son el aparato social que verdaderamente encarna el espíritu nacional. Reivindica para el pueblo los sainetes subidos de tono y gestados en la calle que se oponen radicalmente a la grandilocuencia de la escuela francesa, que impone reglas tan absurdas como las de las tres unidades y con su pomposa retórica que no busca el comunicar sino el despertar la fácil admiración de un público ignorante.

Esta terrible imposición de las tres unidades también queda ironizada sutilmente por Cadalso en su obra, *Eruditos a la violeta*:

Entre los franceses celebrad a Boileau sus Sátiras y Arte poética, y aprended, sin perder sílaba, aquel hermoso pasaje en a que se sirve llamarnos salvajes porque no gustamos de comedias con unidades.<sup>160</sup>

Zamacola, compartiendo su opinión con Cadalso, quién considera a este artificioso modo de concebir la obra de teatro como nulizador de la espontaneidad que hasta el momento del intrusismo lírico francés caracterizaba a la tonadilla escénica. Su acatamiento limitaba y agotaba estructuralmente las posibilidades de la trama o asunto a representar: se lastimarán sobre todo de la ninguna observancia de las unidades de nuestras comedias, particularmente de las de lugar y tiempo. [...]

Don Quixote [...] que habiendole faltado la unidad de lugar, volvió en sí, y conociendo que todo aquello había sido una ficción, se sabe por unos manuscritos que se encontraron en la Biblioteca de Maese Pedro, que exclamó el valiente Caballero: ¡oh follones escritores dramáticos, mirad aquí los desgraciados sucesos que habeis acarreado al mundo con el descubrimiento de vuestras unidades!.<sup>161</sup>

Zamacola fue un espectador de cómo el asunto ligero y jocoso de las tonadillas escénicas (tan del gusto popular) fueron objeto de la censura de fingidos moralistas quienes aducían que la materia reprehensible corrompía las costumbres y el buen obrar de las gentes receptoras del teatro.

El teatro *a la antigua*, del que tanto hacía apología Zamacola, aquél confeccionado a la antigua usanza, molestaba a los reformistas y educadores ilustrados, quienes llevados por las últimas bogas extranjeras intentaban instaurar un moderno teatro neoclásico, de corte puramente francés:

Aquellos rígidos Catones - escribe Cotarelo- se habían empeñado en que el teatro no se había de ir más que a estudiar la Historia de Grecia y Roma vestida a la francesa o a llorar desgracias fingidas, cuando el pueblo español prefería reirse con sus majas y petrimetas, manolos y usías, abates y barberos, payos y soldados, que eran su propio teatro, servido en la savia popular de un don Ramón de la Cruz.<sup>162</sup>

Zamacola comparte la opinión de Cotarelo, para quien también los sainetes fueron la genuina manifestación de la esencia literaria de un pueblo como el español y no las elaboradas tragicomedias trans-alpinas. Estos sainetes, entremeses, tonadillas escénicas representaban el alma del pueblo español, formaban parte de la auténtica tradición

<sup>160</sup> Cadalso, J., *Eruditos a la violeta*, S.A.E.P., Madrid, 1986, p.73.

<sup>161</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contrandanzaria*, Imprenta de la Viuda de Joseph García, Madrid, 1796, pp. 106, 107.

<sup>162</sup> Palacio Atard, V., *Los Españoles de la Ilustración*, Guadarrama, Madrid, 1964, en Cotarelo, E Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España, Madrid, 1904, p.220.

teatral española y no las nuevas composiciones del reformismo ilustrado que intentaba imponer una seriedad temática y una finalidad instructiva a este popular género, cuando el único propósito del público a quién va dirigido este espectáculo era el puro divertimento.

De los grandes temas de la prosopopeya teatral ilustrada Zamacola se va a servir para ridiculizar aún más este baile de las contradanzas:

- Contradanza I Del centauro, trágico-heróica
- Contradanza II Las delicias de Baco, cómico-lírica
- Contradanza III De los hermafroditos, de magia

Al igual que había sucedido con el teatro los reformistas quisieron suprimir el espectáculo taurino, o al menos *reformularlo*. Para muchos de ellos la alteración resultaba escasa. Su oculta pretensión era la plena erradicación y prohibición de esta manifestación de barbarie y tosquedad del pueblo español. Aunque no existían plazas de toros en todos los pueblos de la geografía española la tauromaquia se hallaba presente como parte de la dimensión festiva del habitante peninsular de uno u otro modo. Pequeñas plazas portátiles solían ofrecer esta diversión en aquellos territorios donde se carecía de edificación sólida a modo de ruedo o plaza del pueblo que pudiera ser cerrada. El espectáculo taurino, considerado como la "*fiesta nacional*" fue ampliamente condenado por ilustrados y personalidades tan destacadas como Jovellanos, Cadalso, Feijoo, etc.. Las funciones taurinas siempre habían traído consigo ríos de tinta a favor y en contra de su existencia. Aunque erróneamente se ha mantenido que la mayoría del pueblo español defendería este divertimento, sólo las clases sociales más bajas y unos cuantos intelectuales partisanos del "*casticismo*" y sus costumbres lo apoyaron y contribuyeron para mantenerlo a flote a pesar de la firme oposición estatal. Zamacola como figura siempre contestataria se proclamó defensor de la fiesta nacional ya que ésta forma parte de la más inherente idiosincrasia española. En esta obra se observa la crítica ante la postura mantenida por los intelectuales para su abolición para quienes la proyección de este espectáculo en tierras extranjeras podría llevar a una falsa impresión sobre el primitivismo de esta nación. La intromisión fue tal que este intruso reformismo ilustrado consiguió dictaminar a favor de su abolición. En 1767 el Conde de Aranda propugnó la extinción de las corridas en un plazo no superior a los cuatro años. Cuanto más se trata de imponer o abolir unos usos, el individuo y en este caso, el pueblo español, más se aferró a ellos. En la terminal década del siglo XVIII pudo más el arraigo y pasión popular por lo que se considera lo propio e inherente a un pueblo y al fin el espectáculo taurino siguió en vigencia, articulando y perfilándose dentro de él un nuevo estilo. Zamacola como empecinado contrario a casi todas las ideas de la indiscreta reforma que en todo se metía (y ese aval garantizado por su apoyo en la razón), critica irónicamente la sinrazón de una actuación contra lo más puramente nacional. Nos dice así:

Si ocurriese hablar de Toros, procurarán alabar á los diestros lidiadores; pero exclamarán de paso: !ah, si Romero y Costillares hubieran viajado por Francia, Italia o Inglaterra, ó á lo menos hubieran leído las memorias de Madama Baker de Lóndres sobre el arte de torear, que profesores tan científicos hubiéáramos tenido<sup>163</sup>

No sólo se aprecia en la cita la ironía contra el onni-abarcante iluminismo científico y la teorización sobre cualquier materia, como es el individual arte del toreo, espectáculo

---

<sup>163</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1796, p.107.

recogido de la más pura tradición ancestral y transmitido de generación en generación sin la necesidad de un soporte literario para su conocimiento, ni escuelas o instituciones para aprenderlo, sino que denuncia la intromisión de ideas reformistas, quasi-demenciales fruto de la arbitraria necesidad de imponer cambios y modificaciones en un acotado que es puramente temperamental.

Para Zamacola la fiesta nacional ha formado parte del devenir diario del pueblo español por lo que critica duramente estas posturas reformistas de acomodo e incomodo de la fiesta nacional.

que en lo sucesivo todas las Madamitas, así como van en camisa al Prado, á los toros, á la comedia, y á la cama, vayan tambien del mismo modo a los bailes.<sup>164</sup>

#### 4.6 El papel de la mujer en la sociedad y su educación

Se ha afirmado ya que son muchos las críticas encubiertas y abordadas en esta obra. Una a la que nosotros nos vemos forzados a señalar es el nuevo papel de la mujer en la sociedad a través de su acceso a la educación.

Los libros en las manos de las señoras, si han de concurrir al templo y asistir al santo sacrificio de la misa, les han de preferir (como a las francesas más devotas) la lectura a la oración.<sup>165</sup>

La mujer en este siglo comienza a ocupar un papel más destacado dentro del marco social. Aunque este fuera apenas destacable, el de inveterada madre y esposa, comienza una etapa de sutil liberación. La educación femenina comienza a ser debatida. La mujer pudiente deja de estar sometida al domicilio familiar bajo la figura del tutor, o institutriz, para pasar a admitir los primeros rayos de la Iluminación, acudiendo a colegios y escuelas ya en la capital del reino ya allende nuestras fronteras:

En esos días [entre 1781 y 1790] muchos hijos y hijas de familias nobles se educaban en los conventos y en otras instituciones de Pau y de otras ciudades próximas a la frontera.<sup>166</sup>

Aunque sigue siendo una pieza de decoración dentro de los pilares de la superestructura económica, dentro de la infraestructura social, y acotando sus límites, la familiar, es la célula aunadora de todos los sus integrantes, y alrededor de ella, como si de un planeta se tratara, giran todas las escenas familiares de la vida cotidiana.

El dinero suplía la aplicación de la mujer a quehaceres domésticos. Ellas prefieren dedicarse a su educación y erudición. Lo que en resumidas cuentas propone la mujer con este audaz desafío, es el derecho a ser tratada y educada como su igual el hombre, pero su reivindicación tardará casi dos siglos en cumplirse:

una delicada Madamita, nacida para otra suerte muy distinta, guisaba, planchaba, lavaba, barria, peynaba, cosía y se empleaba en los demas oficios mugeriles de su casa, sin que saliese jamas á paseo sin su madre, ó algun deudo cercano.<sup>167</sup>

---

<sup>164</sup> Ibid., p.127.

<sup>165</sup> Sarrailh, J., *La España ilustrada en la 2ª mitad del siglo XVIII*, p.381, en *Preservativo contra la irreligión* de Fray Rafael Vélez, p.66.

<sup>166</sup> Herr, R., *España y la Revolución del siglo XVIII*, Aguilar, Madrid, 1988, p.62.

<sup>167</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la hija de Joaquin Ibarra, Madrid, 1796, p.109.

Las mujeres de los sectores adinerados acceden a la cultura, las letras, las artes mientras que aquellas pertenecientes a los grupos más desfavorecidos, es decir la inmensa mayoría, por primera vez empieza a ocupar puestos de trabajo hasta entonces desempleados por hombres. Con la reforma educativa impuesta por Carlos III las niñas de los orfanatos y de las familias más pobres comenzaron a educarse bajo los más básicos rudimentos de la lectura y escritura, siendo el aprendizaje del catecismo y artesanías como el bordar, coser o hilar, parte de su educación primaria. Tras su asimilación, la mujer podía incorporarse a los pequeños talleres artesanales y obtener devengos por sus labores. Siendo el XVIII un siglo de educadores, el acceso a la panacea de la educación debe fomentarse en todos los sectores de la sociedad, tanto altos como bajos. Se cumple así el postulado del utilitarismo, tan presente en las ideas reformistas de la ilustración. Jovellanos en su *Memoria sobre la educación pública* afirma que las fuentes de la prosperidad social serán muchas; pero todas ellas nacen de un mismo origen, y este origen es la instrucción pública.

Con el fomento de estos talleres escuela la mujer se encuentra en igualdad de condiciones, (aunque su salario fuera siempre inferior al del hombre) por lo que no supone una carga para el hombre, produciéndose así un incremento en el número de matrimonios que como consecuencia traerá consigo una no desdeñable explosión demográfica.

Estas mujeres tampoco serían una carga para el Estado ya que comienzan a formar parte de la población activa y por parto a producir riqueza para el país. Aunque esta educación para el trabajo negara los principios básicos de la pedagogía, como son el desarrollo de la personalidad, el enriquecimiento espiritual, la búsqueda de nuevos horizontes a explorar, etc., representaba un logro significativo en la lucha contra el analfabetismo y en el mejoramiento de la instrucción pública a todos los niveles. Sobre esta propuesta gubernamental, Zamacola hace una irónica crítica:

que ya la sabia ilustracion del siglo ha desterrado todas las preocupaciones de los antiguos, por medio de vuestra educacion en que no cabe mas adelantamiento: ya aquella grosería que confundia todas las clases, educando del mismo modo las que traían su origen de una ilustre cuna, que á las de baxo nacimiento, se ha desvanecido, porque no supieron distinguir aquellos miserables las manos finas de las ordinarias: hoy resplandece, pues, en vosotras la luz que han ocultado tantos años las tinieblas de la rusticidad.<sup>168</sup>

En esta propuesta parece compartir opinión Zamacola, para él al acceder la mujer al trabajo público se incorpora ésta a la vida profesional, artesanal del momento, enriqueciendo a un país con onerosas cargas como son las guerras, las clases ociosas, etc.. Terminar con la ociosidad de estas clases sociales altas, militares y burgueses era una de las metas del gobierno absolutista. La producción del estado era muy baja e iba destinada a las pocas manos que se repartían la riqueza, por lo que la insatisfacción de las capas más desfavorecidas se incrementaba y con razón esta desigualdad necesitaba ser paliada.

Zamacola contempla con buenos ojos la incorporación laboral del sector femenino a la economía pública pero critica duramente a lo largo de su obra el pseudoerudito cultivo de la mujer de las clases altas ya que las demás debían de trabajar para conseguir un

---

<sup>168</sup> Ibid., p.110.

jornal con el que sustentarse. El setecientos, siglo de, como Cadalso denominaría *eruditos a la violeta*, también infectó con su virus iluminador a la población femenina. Siempre negándosele a la mujer la educación en temas serios, profundos o delicados, (como así solían definirse), por primera vez se le abre un mundo nuevo, un paraíso intelectual al que acceder. Como los conocimientos son muchos y el tiempo poco, si uno ha de destacar en los salones de la alta sociedad, las damas debían esforzarse aún más para ser tenidas en cuenta sus palabras, por lo que buscan temas difíciles a los que pocos pueden acceder y dedican su horas de lectura a aprenderse los rudimentos de dichas materias, no buscando con afán científico o intelectual, sino la recompensa del lucimiento personal. Esto acarrea la frágil naturaleza del conocimiento adquirido. Tales mujeres quedan inmortalizadas en la obra de Zamacola como Doña Chispa, Doña Pizca, damas de la sociedad a quienes nuestro autor dedica su obra:

Estado actual de las Madamitas del  
nuevo cuño

Quisiera tener ó mis queridas Madamitas, una pluma como la del inimitable Cervantes, para hacer patentes al mundo los adelantamientos de vuestra brillante cultura, en medio de los tiempos de obscuridad y de ignorancia, porque vuestra historia borrarse los anales de aquellas mugeres rancias del antiguo cuño, que han hecho tantos desgraciados con sus groseras preocupaciones.<sup>169</sup>

Al igual que Moratin, Zamacola parece compartir la mala idea machista de considerar que una de las funciones de la mujer es fomentar el tormento y aflicción a su marido, lugar común en las letras de aquel entonces:

y pasemos á exáminar los adelantamientos de vuestra crianza, porque de este modo hallaremos el busilis de la gran civilizacion, y de los males que causaba aquella ignorancia de los tiempos rancio.<sup>170</sup>

Y llega a la apoteósica sentencia de decantar su predilección por la mujer de reducidas dimensiones:

como quiera que la muger, sea la que fuere, siempre es mala para el hombre, por esto debemos buscar del mal el ménos.()

[...] De aquí se sigue por consecuencia precisa que la muger pequeña es mas útil en cualquier concurrencia que la grande, porque aquella está siempre en un continuo movimiento de cabeza de manos y piernas, miéntras que ésta otra se halla sentada en continuo á descanso: y esta es una verdad que no admite réplica.<sup>171</sup>

Tal es el avance e incorporación de la mujer a empleos desempeñados por hombre, que se observa una reseña al colectivo de mujeres del puerto de Bilbao, quienes cargaban, descargaban y abastecían los barcos, siendo hasta entonces insólita tarea de mujeres. A propósito de ellas alude:

---

<sup>169</sup> Ibid., p.108.

<sup>170</sup> Ibid., p.109.

<sup>171</sup> Ibid., p.125.

llenas de rusticidad, con un talle y color ordinario, con mas fuerzas que unas Vizcainas, sin trato, sin conversacion, sin afabilidad, y en fin sin manos finas.<sup>172</sup>

Por primera vez adopta el punto de vista femenino e irónicamente comenta el común futuro de toda mujer de su época:

aquellas mugeres obesas que no sabian mas que cuidar su casa, y criar los hijos á sus pechos como gente ordinaria: ellas no baylaron jamas con regla como vosotras, ni gozaron de los dulces ratos del amor sino con sus maridazos, que siempre serán molestos al lado.<sup>173</sup>

No parece estar de acuerdo con el ya mencionado *cicisbeo*, esa costumbre del galán de turno suplir la presencia del marido en labores de anfitrión, acompañante o consejero en la ausencia de éste, recibéndolo de las primeras horas del día:

vosotras sabeis azicalaros desde por la mañana, y presentándoos en un camapé, recibir las visitas que vengan, luciendo vuestro fino talento.<sup>174</sup>

En la sociedades feudales, el matrimonio tenía connotaciones sobrenaturales, de un contrato establecido para la procreación de la especie. Ahora se trata de un instrumento social para mantener o lograr un status. El problema de la sujeción de la mujer debido al férreo enlace matrimonial como fórmula para el mantenimiento y sustento personal provocaba el evitar a las mujeres de aquel momento matrimonios poco ventajosos o aquellos en el que los ingresos estuvieran muy mirados, ya que el ascenso social era una de las metas en la vida, y el descenso optado, estaba poco buscado por las mujeres de la época. El matrimonio por amor casi no existía (ya que es un producto de la mentalidad romántica) y la mayoría de ellos eran concebidos como puras transacciones comerciales:

vosotras se os debe que se corrigiese aquel abuso tan grosero de casarse un hombre que no tenía mas que doce reales con una Señorita á quien hacia trabajar, guisar y criar sus hijos, haciéndoles conocer que en el dia con este sueldo no hay para pagar vuestros peregiles y que vosotras habeis nacido para ser Señoritas.<sup>175</sup>

El cortejo fomentado por la presencia de miembros de otros países alteraba la castidad y pureza de la que hacían los miembros de la más rancia aristocracia. La nueva costumbre de allende los Pirineos adulteraba la unidad matrimonial que la que la sociedad española consideraba como inexpugnable. Esta veleidad de origen foráneo no era bien considerada por la gran parte del sector clerical, ni por las familias de más arraigados valores. Este descarado cortejo a la mujer casada, con o sin el consentimiento del marido desbarataba la férrea tradición *celosa* de esencia mediterránea:

Cada contradanzante se debe suponer un Icaro que intenta escalar el sol de su Madamita del nuevo cuño, y así es que frecuentemente se derriten en esta figura. [...] Oh! tiempos oscuros! cuántos trabajos pasaban aquellos vuestros hombres para ganar unas vanderas, cosa que hoy vuestros Currutacos ganan por debaxo de la piernas. [...] En esta figura se deber tener cuidado de apretar la gracia, y decir algo sazonado á la Madamita.<sup>176</sup>

---

<sup>172</sup> Ibid., p.111.

<sup>173</sup> Ibid., p.112.

<sup>174</sup> Ibid., p.112.

<sup>175</sup> Ibid., p.112.

<sup>176</sup> Ibid., pp.77, 78.

Los nuevos tipos de conducta europeos justifican su aplicación en España. Las mujeres españolas temiendo a ser consideradas por las damas extranjeras asentadas en España, de ordinarias y retrógradas, admitían con buenos ojos aquellas costumbres tan ligeras para otros tiempos en nuestro país:

Los dedos irán empedrados con muchas sortijas, por si fuese necesario andar á manotadas con algun contradanzante atrevido.<sup>177</sup>

Otra cita del mismo talante la hallamos en páginas más adelantadas:

cuidad hijos míos sobre todo, la sumisión á las Madamitas del nuevo cuño sea la basa de vuestra conducta, y que no sea engañada.<sup>178</sup>

Esta obra es un resumen *so-ociocritico* de lo que ocurre en la España pseudoerudita de finales del XVIII.

---

<sup>177</sup> Ibid., p.128.

<sup>178</sup> Ibid., p.161.



## Capítulo 5 - Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra. Tomos I y II

Esta tercera parte llevará a cabo el análisis de los diferentes presupuestos que observamos en la obra de Zamacola *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*. Sus prólogos son el corpus de donde extraeremos toda la información que aquí presentamos. Pioneramente esta obra provee, (a la par que su antológica selección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos), una exposición general sobre los tipos de canciones populares más ejecutadas en la península, una cuidadosa presentación de sus elementos esenciales; métrica, rima, tempus, y el análisis de su perfil estructural y caracteriológico. Por último, también en ella detectamos su oculta revisión estética al arte tonal extraída desde su irónica crítica a las imperantes formas musicales extranjeras.

### 5.0. Manejo de fuentes

Con la fecha de la primera edición de esta obra, 1977, no hemos hallado copia alguna. La edición más actual encontrada es la de 1799.

La fotocopia facsímil con la que hemos trabajado procede de los fondos de la Biblioteca Nacional, biblioteca Barbieri. En la última página (113) del tomo primero dice:

TERCERA EDICION

corregida y aumentada.

MADRID MDCCCV

POR LA HIJA DE DON JOAQUIN IBARRA

Con licencia.

Se hallará en la librería de Castillo,

frente á las gradas de S. Felipe

el Real

Así, suponemos es la tercera edición aunque como ya hemos reseñado en el capítulo destinado a *Libro de moda*, nunca se puede estar ciertos de no existir una edición intermedia (no pirata) pero sí con los mismo platos de impresión.

En el tomo segundo, no aparece la descripción de si se trata de una tercera o cualquier otra edición. El lugar, la data y casa impresora son las mismas, Madrid MDCCCV. Por la hija de Joaquin Ibarra. También hallamos el mismo aviso: «Se hallará en la librería de Castillo, frente á las gradas de S. Felipe el Real».

### 5.1. Problemas con la censura

La censura gubernativa debía ejercer su cedazo y control con todas las obras que se escribían. Los escritos de Zamacola no se escaparon a esta imposición legal. Esta *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos compuestas para ser tocadas a la guitarra* obtuvo la licencia para ser imprimida pero debido a la coincidencia de publicación de una obra paralela en contenido y presentación, su obra fue retenida hasta futura revisión por el Tribunal del Santo Oficio. Observando la tardanza y creyéndose el objeto de otra injusta delación (de las que comúnmente acostumbraba a sufrir), decidió dirigirse personalmente a tan celosa institución. Así es que hallamos en el Archivo Histórico Nacional, sección Estado, junto a la censura indicada del Santo tribunal en el legajo 3250, dos peticiones de nuestro autor a dicho tribunal fechadas el 28 y 29 de octubre de 1799, para que se trate la negativa de éste a ofrecer su permiso y se le restituya la posibilidad de impresión de su *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos*, retenida y suspendida en venta en menos de ocho días de su circulación.

Señor

Dn. Juan Antonio de Zamcola, natural de Dima en Vizcaya, vecino de Madrid A.S.R.P de V.M dice, que a fin de manifestar el caracter nacional de agudeza de sensibilidad, ingenio de nuestra nacion; y principalmente con la idea de contener la perniciosa y escandalosa corrupcion que devia seguirse de oir cantar coplas torpes obscenas y aun sacrilegas en los Saraos en el Prado, en las Calles por los ciegos y en todas partes, dispuso dar á luz una Coleccion de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos como en efecto se verificó su publicacion con las licencias necesarias en 7 de Agosto último, como se ve por el Diario de aquel dia; pero aun no havia pasado ocho dias quando de orden del Santo oficio del Tribunal de Corte se mandó suspender su venta, mientras que otra cosa se ordenase.

Desde luego acudió el exponente al Tribunal solicitando que con arreglo lo dispuesto por el Augusto Padre de V.M sele comunicase la Censura ó Calificacion que se hiciese asu obrita, y habiendosele pasado en 4 de Sep.re otra Calificacion cuiu copia acompaña señalada con el numero 1º respondió en 22 del mismo con toda la extension que exige la materia con el papel numero 2 que es copia literal del original presentado en 22 del propio mes de Sep.re á dicho Santo Tribunal.

Desde este dia ha practicado el suplicante diferentes diligencias y presentado pedimentos para abreviar su despacho, pero no sele ha dado aun contestacion alguna, ni puede saver el el estado de este negocio por el sigilo con que obra el Santo Oficio.

Al Suplicante no le queda duda que há satisfecho en todo los cargos que ha los Calificadores; pero quando todavia no fuesen bastantes las razones que d por que su ignorancia en materias teologicas no llegue conocer los defectos sustanciales que contenga su obra se há conformado con que se enmienden concilan ó supriman las coplas que señalase el Santo Tribunal, estendiendose si lo tuviere por combeniente que se quien todas las 37q. son las unicas que han hallado defectuosas los Calificadores en toda la coleccion que pasa de mil cantares.

Los perjuicios que se le siguen de la detención de la obra son incalculables, por que además de 43 res. que ha gastado en la impresión, y de otros 33 que le ha costado el papel para la segunda parte, padece su estimación en el concepto común del público, por ser más conocido con el nombre de Dn-Preciso que con el suyo propio; y por lo mismo recurre el suplicante a V.M. como Supremo Juez con quien no debe entenderse el sigilo que se le ha encargado y Sup.ca. rendidamente se digna mandar pasar la orden correspondiente al Reverendo Inquisidor general, ó al Presidentes del Tribunal de Corte para que á la mayor brevedad pongan corriente la venta de la

Colección de Seguidillas, Tiranas y Polos con las encomiendas ó correcciones que estimasen justas, y vajo la protesta q, tengo hecha y aora repito, siendo del agrado de V.M. de presentar la segunda parte de dichas seguidillas antes de su impresión al Tnal de Corte, acuias santas decisiones se somete como Católico Christiano. Asi espera de la C.R.P. de V.M. Madrid 28 de Octubre de 1799.

Juan Antonio de Zamácola

Al día siguiente de nuevo retoma su pluma y prosigue:

La general confianza que se ha grangeado V.E de toda la nación por las savias providencias con que acude a la tranquilidad común de los vasallos del Rey, y particularmente al desagravio de los que vajo la capa de justicia padecen persecuciones, me proporciona oí la ocasión de dirigir asus manos el adjunto librito de una Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se cantan en España con las diligencias obradas hasta aquí en el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Corte; para que tomándose V.E la molestia de instruirme de todo su contesto incline el Real ánimo a que providencie lo combeniente en el caso.

Para esto és necesario instruir á V.E que me há persuadido que la suspensión de la venta de dicha obrita és efecto de una intriga, no del Tnal del Santo Oficio, cuió zelo venero, sino del M.R Padre Maestro Fr. Tomas Muñoz, del orden de San Fran.co de Paula, calificador de la Suprema y de la Inquisición de Corte, unido con su amigo d.n Antonio Valladares Sotomaíor.

Como este se propusiese la misma idea que yo de publicar una Colección de seguidillas pasó el Quaderno antes de su impresión a exámen y aprobación de dicho R. Padre, quien le dirigió una Carta encomiástica, tal como V. la ver al principio de dicho Quaderno de Valladares, que acompaña.

Apenas se publicó mi Colección se hizo la delación, y creimos provablemente que fué el autor de ella el mismo Valladares. Se suspendió desde luego la venta, se formó expediente y pasó la obra los Calificadores, que según hé llegado á entender han sido el propio Padre Mño. Muñoz y otro compañero de su Combento, que hicieron la cruel Censura ó Calificación que V.E. verá también.

Antes de dar yo mi respuesta se publicó el Quaderno de Valladares, y aunque hice presente la copla del fol.º 25 que dice A tío Juana Pedro que fuese á noche. Pedro durmió y logra la dicha Jorge: que en error pues no quiere amor dormidor sino despiertos, y el a -gio de mas pueden dos tetas que dos carretas y con otras muchas cosas que son aun mas torpes que los descuidos que pude yo haver padecido; lo cierto és que este Quaderno se vende publicamente en la libreria de la Calle de Leon, y que mi Coleccion se halla todavia suspensa pesar de la satisfaccion que ha dado al Tribunal.

Ala savia penetracion de V.E no se le oculta vista de lo expuesto que otros Padres Muñoz Y Valladares, segun presuncion, son el origen y causa delos perjuicios que sefro y por lo mismo sirviendole solo de insruccion este aviso

Sup.co á V.E. se digne inclinar el Real animo de S.M. para que en vista de todo tome la determinacion que sea de su agrado.

Madrid 29 de Octubre de 1799.

Juan Antonio de Zamácola.<sup>179</sup>

En el extremo superior izquierdo del folio, en letra casi ilegible, se lee:

30 de Octubre de 1799

Acuda adonde toca

La respuesta ofrecida por el Tribunal Inquisidor a Zamacola no fue pronta en emision y no sabemos cuando y por quién fue emitida pues carece de fecha y firma:

Ilmo. Señor

Hemos leído el Librito intitulado: Coleccion delas mejores coplas de seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar de su Autor d.n Preciso en la imprenta de Villalpando año de 1799 que de orden de V.S.I. sehá remitido á nuestra Censura; y sin pasar de la Portada ya ofrece suficiente motivo para que demos la que debe ser prohibido por no expresar nombre apellido, ni Patria del autor como dispuso el Señor Clemente 8 De impresione librum S.V. y la regla X denro Indice pues aunque Impresor, lugar y tiempo expresa no el del Autor sino con un nombre supuesto: Iqualquiera de estas cosas que falta setengan por prohibidos como sospechosos de mala y perniciosa doctrina dice la regla X; y en este se verifica la sospecha y así ponemos como porque acaso le habra dado empacho y verguenza al Autor que salga a su nombre, le ocultaré, y la necesidad mas que la malicia le habra sugerido darle a la luz publica, y no dejamos desentrañar(sic) haya logrado aprobarme y licencia para ello, por ser una obra de tono no solo inutil, i pues que hombre de juicio y de arregladas costumbres ha de malgastar el tiempo en leerlas, y aunque por alguna curiosidad lo hiciera que puntoo sac aria de semejante lectura. Sino que és positivamente perjudicial y escandalosa para la gente joven aficionada al

---

<sup>179</sup>AHN, sección Estado, legajo 3250.

baile, canciones y enamorada que solo ser á quien la busque, aparezca y aun estudiela materia que le ofrece.

Es inutil del todo a la Nacion y al Estado, pues que honor les resulta de vindicar como propio de los Españoles un bayle tan desembuelto, como el mismo no les prima en el discurso desde la pag. **VII** en el trage mas acomodado delos majos que han de executar la postura meneos Vta(?) hasta decir y confesar con el autor delos ensayos sobre la España: Por lo que hace a las mugeres tienen un meneo, esto es unos movimientos de brazos tan voluptuosos, unos pasos tan delicados, tan graciosos, tan variados y tan arreglados (con mas verdad los llamara desarreglados, que al ver baylar una muger bonita se olvida toda filosofia. Yesto se trae enabono y creció de una Nacion Catholica? Quando aun los Gentiles tuvieron por injuria y deshonor que se dijera de ellos; pues muchos ó los mas reprobaban la desemboltura.

Yaqui Ilmo. Señor ya está descubierto el veneno daño y perjuicio de una obrita porque los majos y majas que quieran desempeñar este bayle con lucimiento y aplauso lo estudiaran aun mejor que el catecismo para practicar este meneo de estos XII movimientos tan voluptuosos, para merecer, que el concurso se deshaga dando palmadas y plausos. Que doctrina tan piadosa y necesaria para las buenas costumbres de una alma Christiana!

Se sigue ademas que los hombres y mugeres que sean dueños de sus cascos ó muchos haveres los emplearan en comprar aquellos trages y vestidos mas acomodados que les señala desde la pag **VII** aunque sea quitando el pan a sus hijos de familia molestaran y tal vez faltaran al respeto y obediencia que deven a sus Padres para hacerse con ellos y unos y otros no reparan en adquirirlos por medios ilicitos, sino pueden de otro modo para qué no les falte esta tan apreciable circunstancia.

**XXVII** Injuria a los profesores de la Música llamandoles siempre rutineros y eternamente ignorantes quando los ha habido y hay en España tan diestros como es notorio de suerte que por defender la guitarra y las seguidillas hecha por el suelo á todo este noble arte.

En la pag **XVI** aplaude las composiciones de pob; zorongos, cachirulos y particularmente seguidillas tan agradables como capaces de mover desde luego los corazones mas duros y a que? será á penitencia ternura y devocion ó al amor torpe y profano? en la 33 aclama Divinas las canciones del Tratado quando pidiera llamarlas menestrieras y fornicarias como San Juan Crisostomo a las de su tiempo y la musica del nuestro es mas blanda y mas lasciva como añade Concisa despues de criar al santo. En la 36 contrapone a la epoca de nuestra musica nacional, que llama desgraciada la aficion de unos pocos juvenes que estan guiados de los sentimientos de su corazon a cantar seguidillas y tiranas. Que buena guia llevaran los sentimientos de un corazon corrompido por el pecado original y mas en juvenes dados á semejantes bayles. pero sobre todo quantas expresiones escandalosas y equivocas indecentes contienen las seguidillas? Ya abusando al amor torpe el verbo adorar como en la seguidilla 1ª del folio 9. En la 2ª del 14 la voz Sagrada en la 2ª del 39 la del culo en la

3ª del 53 la de axas einciensos: en la 2ª del 59 y 1ª del folio 168: la de ofrecer el alma solo propia de Dios, como en la 3ª del folio 13. En la 3ª del 19: en la 1ª del 47 y en la 1ª del 56 donde dice si mil vidas tuviera te daría juntas todas y 3ª del 183 Contraher malamente los Novisimos y Postrimerias en la 1ª del 49: pedi por Dios que le escuche su amada: en la 2ª del 22. Que Dios codescenda con sus torpes deseos: Quiera Dios que en ti encuentre correspondencia: 3ª del 51 y en la 2ª del 73.

Pues equívocos torpes, escandalosos y malsonantes quien podrá referirlos o numerarlos como la 3ª del 52. En la 3ª del 42: En la 3ª del 66, 1ª del 68. En la 2ª y 3ª del 75. En la 1ª del 77: En la 2ª del 78. En la 1ª del 82 y allí mismo la 3ª. En la 1ª del 84, 2ª del 88 y en la 3ª de dicho folio abuso de las palabras de la doctrina cristiana sobre el amor al prójimo y no codiciar la mujer ajena. En las tres del folio 90, 1ª del 92, 3ª del 93, 2ª del 99 y 1ª y 2ª del 98, 3ª del 99, 1ª y 3ª del 109, 3ª del 111, 2ª del 137, 4ª del 138, 4ª del 139, 5ª del 179, 2ª del 150, 2ª del 153, 2ª del 155, 5ª del 160. Y á este tenor otras muchas que omitimos capaces de abrazar en amor torpe a los que las canten y las vistan; y ya que no se puede evitar que las aprendan viéndolas, no se les dé mas fomento con que teniéndolas impresas las estudien e memoria y se vayan abrazando mas, y enciendan á todos quando las canten, y habra sin duda muchos que hagan mas estudio en este libro que en los espirituales, y antes y mas facilmente los aprendan que la Doctrina Christiana, y de ello la resulte lo que dice el Gran Padre San Basilio hablando de los Libros de los gentiles: Praxis assuercent sermonibus via quaedam est ad ipsam. Ideo omni custodia animis cavendum, est ne per sermonis voluptatem delimiti pravum aliquid simil asumamus veluti qui venenum cum mella concitiant atque occultant; como aqui con el chiste y agudeza del equívoco.

Y que especie de despecho y obstinacion no induce la 4ª del folio 188. Aunque me vea en dos palos y un capuchino a los pies y un nogal a la garganta yo siempre te he de querer. Ni que mas intolerable abuso ó alusion que decir en la 2ª del folio 100, una niña: dos niñas, a tres mismo son las dos detus ojos tu de los míos. Divina cosa adorar tres deidades en una sola.

Por todo lo que no ser fácil espugnarle de tantas proposiciones impías, escandalosas, ni ser de aquellas obras en las cuales se pudiera tomar este arvitrio por las demas utilidad que pueden producir; pues de esta ninguna puede resultar al público al Estado y Religion Católica, sin mucho daño como dejamos dicho. Somos de dictamen que á la maior brevedad se debe prohibir del todo antes que vaia cundiendo su pernicioso cancer, y lo sentamos salvo el Supremo juicio de V.S.J. á que en todo nos sugetamos. Madrid V.º

Toda esta tramitación burocrática ralentizó el proceso de impresión pero al fin la obra pudo ver la luz y su puesta en venta fue anunciada en el *Diario de Madrid*. Como ya hemos establecido anteriormente de esta primera impresión no hemos hallado copia alguna. La más pronta edición que hemos hallado ha sido la de 1799.

En una reseña en *HNB* incorpora una ecuánime valoración sobre las labores del Tribunal Santo Oficio en las cuales no parece condenar las funciones y extralimitaciones en algunos casos:

La inquisicion exerce hoy una suma tolerancia en quanto á las obras de literatura y otras que estan sugetas á la censura. He visto muchas veces á los comisarios y primeros empleados del Santo oficio, buscar con mucho interes á los autores de las obras para advertirles en nombre del tribunal, que hagan tirar en la imprenta corregidos y enmendados segun se les prevenia, los pliegos que contenian proposiciones que no podian pasar, á fin de que no se perdiese toda la obra, y aun yo mismo merecí este aviso benéfico al tribunal de la inquisicion de la córte de Madrid, quando en 1797 publiqué el primer tomo de la Coleccion de seguidillas y canciones Españolas baxo el nombre de Don Preciso, porque en ella se comprehendieron algunas coplas, cuya alusion podia perjudicar a la sana moral y buenas costumbres; y a fé que esta conducta de la inquisicion nada tiene de reprehensible.<sup>180</sup>

## 5.2. Generación de la obra

En la página XXII del prólogo del segundo tomo de esta obra cita:

Yo no diré por eso que mi coleccion sea enteramente necesaria; pero sí diré que hago un servicio á la patria en recoger y dar la prensa estos cantares, para desenterrar con ellos los indecentes y escandalosos que solo circulaban.<sup>181</sup>

A la par que compilar todo el material de nuestro patrimonio musical, Zamacola persigue una finalidad casi catártica en esta obra. Así pues llega a decir:

[...] y así es que la publicacion del primer tomo de esta coleccion ha producido todo el efecto que me propuse, pues ya no se oyen en nuestros jóvenes aficionados á la música aquellos torpes cantares con que llenaban de rubor á los oidos mas castos: no se vén aquellos quadernos de coplas indecentes que corrian de mano en mano para copiarlos entre los aficionados: solo se oyen cantares decentes y graciosos de mi coleccion, que sin corromper las buenas costumbres, llenan de complacencia y diversion al auditorio.<sup>182</sup>

Otra de las finalidades implícitas en esta obra es:

El deseo, pus, de restablecer en España la música nacional, y de apartar quanto sea posible de nuestra vista la italiana, que no puede producir otro efecto que el debilitar y afeminar nuestro carácter.<sup>183</sup>

## 5.3 Diferentes clases de componentes copleros de su *Colección*.

Ya en el mismo título de la obra se nos enuncian diferentes integrantes de la morfología musical española. A finales del siglo XVIII surge la novedosa figura del coleccionista, del anticuario. Zamacola en este sentido se erige como un arqueólogo del quehacer musical. Fruto de la ideología neoclasicista de implícito carácter ético figuras como la

---

<sup>180</sup> Zamacola, J.A., *Historia de las Naciones Bascas*, Vizcaya, 1983, Tomo I, pp. 413, 414.

<sup>181</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquin Ibarra, Madrid, 1805, tomo I, p. XXII.

<sup>182</sup> *Ibid*, tomo I, pp. XXI, XXII.

<sup>183</sup> *Ibid*, tomo I, p.XLI

de Zamacola se decantan por un funcionalismo de necesidad. Así en el caso de nuestro autor, el de contener el avance europeísta y el de recobrar las joyas del patrimonio musical. Esta clase de pequeño formalismo musical es el paradigma del buen gusto. Ellas son las que definen el mérito y talento de una nación. Con esta obra Zamacola se erige guardián y censor de la cultura española.

### 5.3.1. Esbozo histórico del origen de esta clase de copla.

Ya los musulmanes asentados en España propagaron un género de poesía con música, de sumo interés: la canción con estribillo, que se cantaba en romance vulgar, lengua corriente en Andalucía entre musulmanes y cristianos y tanto más apta era esta música cuanto en dicha canción se empleaban diferentes combinaciones de rimas. Estas rimas propiciaron la estabilidad regular en las frases musicales y favorecieron la repetición de algunas de ellas en lo que hoy denominamos como estribillo. La aparición de este sofisticado elemento trajo fecundas consecuencias para el canto popular.

La primigenia poesía empleada por los griegos y romanos sometidas a las rígidas fórmulas de pies, metros etc., basadas por el recuento silábico va a ser considerada como obsoleta para adoptar nuevos ritmos donde se busca la eufonía final con terminaciones aconsonantadas o asonantadas a modo de cadencial final:

Se comprende bien que las censuras, las cadencias producidas por esta forma de versificación, exijan cadencias y censuras en la melodía y en el sentido armónico de esta misma melodía. Sin duda que la música de danza contribuía a esta métrica musical merced a las censuras que coincidiesen con el término de cada combinación de pasos; mas ahora la palabra es la que ennoblece y hace más íntima, más flexible, la cadencia musical; ahora es cuando empieza a discernirse una forma bien simétrica en la música, y una insinuación de posibilidades fecundas para la armonía en lo futuro.<sup>184</sup>

El artificio de la rima provocó la búsqueda de la familiaridad al oído. El pueblo pretendía fijar en sus repertorios fórmulas fácilmente aprendibles. La memoria trabaja con eficacia y rapidez permitiendo al intérprete del canto popular improvisar ante el requiebro de la veleidosa memoria buscando términos con rima similar que terminen el fraseo musical. A menudo estos cantares vienen acompañados por instrumentos musicales de extracción autóctona; gaita en Galicia, txistu en el País Vasco, o de plena difusión peninsular; guitarra, vihuela, castañuelas, etc.. En ellos las estrofas literarias se acoplan y emulsionan con las musicales.

Para Zamacola la vida nacional es expresada por medio de estas pequeñas canciones populares. De los cancioneros rústicos y populares se puede extraer las características específicas a una región o comarca. Éstas nacen del corazón de las gentes más humildes. Poseen su *carácter propio*. Cantan escenas de la vida laboral, local, hogareña, amorosa, etc.. Son pequeñas manifestaciones del arte de un pueblo, sin la contaminación y

---

<sup>184</sup> López Chavarri, E., *Música popular española*, Labor, Barcelona, 1958, pp. 25, 26.



amaneramiento de la música artística. Sólo van a admitir las variantes inherentes a su propio modo de ser. Sus máximos difusores y mejores propagadores serán los propios progenitores: los viajeros, los profesionales de humilde condición nómada, etc.

El artista musical busca el reconocimiento social, quiere ser tenido por hombre de «facultad». El cultivador de la música popular únicamente busca el entretener. Existe el infinito desdén por la inspiración y cultivo de la música popular por parte de los ministriles profesionales que buscan el recreo con sus tonadas de personalidades pudientes y destacadas de la sociedad y no el del vulgo.

Zamacola observa con resentimiento el desapego con que la intelectualidad trataba a la tradición. Sólo aquella música que apareciera escrita merecía ser ejecutada o interpretada. Aquella transmitida oralmente se la repudiaba de las escenas musicales de carácter serio o formal. La buena música no ha de contener excesos y el texto «ideal» debería acomodarse a la ligera línea melódica. Como Galileo, Zarlino y demás teóricos del renacimiento, Zamacola estaba convencido que en la monodía del cante español y no en la polifonía litúrgica o la sinfonía instrumental (algarabía como el llama a esa reunión instrumental) se hallaba el vehículo idóneo para la transmisión y expresión de un texto.

El gusto de las clases populares por una música producida por un instrumento tan español como la guitarra, provocó que su afinación viniera regulada por el «temperamento igual» es decir, haciendo iguales los semitonos de la escala, en contra de las disquisiciones de ciertos teóricos que los decían desiguales dividiéndolos en semitonos mayores y menores. Toda estas teorizaciones escapaban a la comprensión de los ígnaros tañedores del vulgo, quienes empezaron a afinar indistintamente sus instrumentos aplicando únicamente una clase, es decir, que de re a re sostenido hay la misma diferencia que de re a mi bemol: de donde re sostenido y mi bemol son la misma nota, como sucede en el piano actual.

Esto demuestra que la música posee toda una *energeia*, es un poderoso fluido social de estímulo que conforma el gusto de su audiencia y confirma su pervivencia.

La guitarra, que tan bien acompaña los bailes españoles tampoco conservó partituras que refleje tales momentos. La música de las danzas populares tampoco aparece impresa. La gran institución todopoderosa del momento, la Iglesia, no admitía la aparición de recreos que pudieran apartar a sus fieles del celo y fervor que ella exigía por lo que siendo sus sedes los mayores centros y depósitos musicales evitó la conservación de la música de bailes profanos o cantares que pudieran acompañarlos.

El lenguaje artístico y por tanto el lenguaje musical, es un lenguaje no conceptual, se escapa a la «racionalidad». El lenguaje de la música popular tiene su máxima expresión en su extinguirse, pero en esta extinción al no recogerse en la sólida partitura retoma con nuevos vigores su nueva vida, puede que igual, semejante o alterada, pero resurgiente siempre. Es la simbolización del eterno retorno. No existe nación, por muy pequeña que sea, que no posea su propia música distintiva y denominada como popular o nacional.

### **5.3.2. Morfología de las seguidillas**

La seguidilla es un metro o estrofa típicamente española para ser cantada, tocada y o bailada. Se engloba dentro de la categoría de estrofas y versos de arte menor. Principalmente se veía estructurada en compases de tres tiempos de grácil y animado movimiento. Se puede apreciar diferentes clasificaciones según los autores: así aparecen como simples o compuestas, de acuerdo a la taxonomía de Hergueta, y otras como tradicionales, de teatros, patéticas o tristes, etc.

Remitiéndonos a la propia definición de Zamacola diremos:

La seguidilla es una clase de poesía compuesta de siete versos asonantados de á siete, y cinco sílabas: se compone de una copla de quatro versos, y un estrivillo de tres; bien algunas veces por haberse concluido el pensamiento en la primera copla carece de estrivillo, y en tal caso se añade qualquiera otro, ó se vuelve á repetir la copla para llenar las tres partes de que debe constar toda seguidilla.<sup>185</sup>

Contra la alteración de los elementos definidores de esta clase de coplas Zamacola argumenta:

Creo que no se necesita de mas pruebas para conocer, que estas coplas y otras infinitas que se oyen cantar por ahí con el segundo y quarto verso de cinco sílabas, teniendo aguda la última, son defectuosas é incapaces de admitir música sencilla de seguidillas; pero sin embargo, quiero convencer de esta verdad á muchos cantores preocupados, que ya sea por el concepto que les merezcan los poetas que han compuesto tales coplas, ya porque les falte oído músico como á ellos, para distinguir los defectos que contienen, pretenderán sostener su yerros. Vuelvo á decir que el segundo y cuarto verso de las seguidillas, deben constar solas de cinco sílabas, cargando el acento en la penúltima.<sup>186</sup>

Prosigue en sus lecciones de prosodia:

[...] se ha de evitar el defecto de poner en las seguidillas versos de cinco sílabas que equivalen á seis, ó se ha de estropear el acento de las palabras que acaban en aguda.<sup>187</sup>

Zamacola acusa de la alteración del natural fluir de la lengua castellana en la presuntuosa elaboración de coplas a los denominados poetas, ya que para nuestro autor, este pequeño soporte lírico surge de la espontánea e ingeniosa reunión de gentes, sin la necesidad de una egregia mano compositiva:

[...] ¿no vé vmd. que el menor defecto de esta composición (la de los poetazos) ó de esta gerigonza es ir á parar la cláusula ó frase á la mitad del verso siguiente? ¿No vé vmd. estas palabrotas de á palmo llenas de consonantes mas escabrosas; y sobre todo, que no hay aquí un verso que se parezca á otro en las apoyaturas ó acentos, ni copla que no vaya por su lado en la colocacion de sílabas largas y breves? Esto desatinaba á mi hombre, y le hacia exclamar, ¿y son estos los grandes poetas? Si señor, esos mismos son, le respondí: esos son los que no cesan de ponderar la armonía de sus versos, y la dulzura, y la melodía, y que sé yo que mas zarandajas:

---

<sup>185</sup> Ibid., tomo I, p. III.

<sup>186</sup> Ibid., tomo II, pp. X, XI.

<sup>187</sup> Ibid., tomo II, p. XIII.

[...] pues vayan al diablo, prosiguió, que mas quiero las coplas de un Manolo, que al cabo las compone sobre la misma música, que todas las obras de estos fanfarrones.<sup>188</sup>

Prosigue en denunciar la adulteración que ha sufrido la lírica castellana:

¿Qué es lo que debemos á los poetas modernos, ó qual es la utilidad que puede sacar el público, y la literatura española de sus ridículas coplas, que no llevan a otro objeto que el de seducir, adular y llenar de fastidio á todos con sus pueriles pensamientos? Vaya, no puedo sufrir mas.<sup>189</sup>

### 5.3.2.a. Clases

La primera clasificación corresponde a la de seguidilla simple que consta de cuatro versos; el primero y tercero de siete sílabas y libres de rima, (7,5,7,5) y el segundo y el cuarto de cinco rimando entre sí. Su esquema sería el de (,)a(,)a.

Las seguidillas compuestas constan de siete versos, los cuatro primeros se articulan como si de una seguidilla simple se tratara y los tres restantes se reúnen a modo de estribillo o bordón, rimando el quinto y séptimo verso de naturaleza pentasílaba, pero con distinta rima de la estrofa anterior. El sexto verso, que es siempre libre es heptasílabo. Su esquema estructural sería (,)a(,)a b(,)b (7,5,7,5) (5,7,5). Este estribillo en ocasiones es muy pegadizo y es la parte más conocida de la copla.

A menudo el contenido de la copla de seguidilla posee un tratamiento proverbial y sentencioso del estribillo al estilo de los epigramas de Marcial.

No hay cosa en este mundo	7 (,)
que no se mude;	5 a
el que hoy esta abatido,	7 (,)
mañana sube:	5 a
que la fortuna	5 b
como viene de prisa,	7 (,)
así se muda. <sup>190</sup>	5 b

La inclinación de nuestro autor por este género es evidente, siendo su recolección una antología sin parangón en los tiempos en la que ésta es realizada. Incluso se dice que él fue un prolífico creador de este tipo de composición. Al final del primer tomo de su *Colección* comenta:

<sup>188</sup> Ibid., tomo II, p. XVII, XVIII.

<sup>189</sup> Ibid., tomo II, pp. XIX, XX.

<sup>190</sup> Ibid., tomo I, p. 11.

Solo me queda el desconsuelo de haberme presentado al público con esta Coleccion de poesías ajenas: porque nadie puede comprehender la felicidad interior de que goza un coplero original, sea de los de obra prima, ó de los que calzan para los teatros.<sup>191</sup>

Zamacola en sus dos tomos establece su propia taxonomía según el talante de las coplas que maneja:

En fin, he dividido esta Coleccion de seguidillas en quatro clases: la primera de coplas amorosas ó serias con estrivillo, para que puedan aplicarse á la música de aquellas seguidillas patéticas y tristes, que comunmente se componen por tonos de tercera menor: la segunda de coplas jocosas tambien con estrivillos, que suelen cantarse con todo género de seguidillas para baylar: la tercera de cantes serios sin estrivillo y la quarta de cantes jocosos de la misma especie:

[...] me ha parecido conveniente añadir á esta Coleccion unas quantas coplas de esta especie, que componen la quinta parte, por la mucha aceptacion que tienen entre los apasionados, y porque se ve la gracia y el chiste que tiene nuestra lengua castellana en estas composiciones.<sup>192</sup>

Otra de las clasificaciones posibles que se pueden manejar tiene en cuenta la rima. Así podemos hallar seguidillas asonantadas y consonantadas.

Las seguidillas simples de rima asonante son aquellas en la que los versos impares no riman, son libres, y los versos pares no riman o riman asonantemente, (es decir igualdad en vocales en las terminaciones de las dos palabras a contar desde la última sílaba acentuada).

Teníamos por comúnmente admitido que la copla popular de sólo dos rimas asonantes era una forma moderna, muy posterior al romance en la historia de nuestra literatura, y cuyos más remotos ejemplos pertenecían a fines del siglo XVI, según sentaba el especialista en esta clase de cantos, F. Rodriguez Marín. En efecto, para Rodriguez Marín, las muestras más antiguas de estas formas estróficas serían de finales del siglo XVI o principios del XVII, fechas a las que pertenecen las coplas incluidas por Foulché-Delbosc al final de su coleccion de *Séguedilles anciennes*.<sup>193</sup>

Las seguidillas consonantadas, tanto simple como compuestas, son aquellas en las que los versos que deben rimar, el 2º y 4º, en las simples y (2º y 4º), y (5º y 7º) en las compuestas, riman con uniformidad de sonido en la terminación de las dos sílabas finales del verso.

Por la temática y aire del texto y más afín a la segunda clasificación dada por el autor José Luis Navarro García en «*Un nuevo tipo de seguidilla ¿"la seguriya"?*» en la obra de Zamacola se incluye la taxonomía que se asiente en el talante del texto. Así las serias

---

<sup>191</sup> Ibid., tomo I, p. XLVII

<sup>192</sup> Ibid., tomo II, pp. L, LI

<sup>193</sup> Navarro, García, J.L., *Historia del Flamenco*, Tartessos, Sevilla, 1995, Tomo I, p.145.

o patéticas y jocosas o divertidas podrían convertirse por el peso de la tradición líricomusical en *a lo divino* y *a lo profano*, alterándose varios términos el texto adquiere un opuesto talante significativo.

### 5.3.2.b. Primeras seguidillas

Los orígenes de las seguidillas no son precisados por ningún autor o fuente. Su genealogía se cree se debe a la fusión y miscelánea de diferentes fuentes; cantarcillos, letrillas, villancicos, etc. Hacia el siglo XVI es cuando por primera vez se aprecia un intento de determinación conceptual y estructural, prefijando el número y dotación silábica para los diferentes versos que conforman las distintas estrofas, apareciendo las primeras designaciones como «seguida», «seguidilla» etc.

En ese mismo siglo pero es sus últimas décadas se cree que se instauró en la Mancha un aire para canto y baile en tres tiempos que por la velocidad de sus compases y movimientos sin grandes intervalos entre ellos se le denominó seguidilla. En el artículo de Hergueta se recoge:

De ellas decía Mateo Alemán en su *Guzmán de Alfarache*: «Las seguidillas arrinconaron a la zarabanda (introducida en España, de América, hacia 1580)». <sup>194</sup>

Durante el siglo XVII su tratamiento fue más elaborado y desarrolló nuevas características pero no es hasta la mitad del XVIII cuando éstas llegaron a su estado de perfección. Los grandes poetas del momento fomentaron su utilización, contribuyendo a su celebridad. Esta trae consigo un cambio radical en los gustos musicales del pueblo. Hasta entonces, el público del momento siempre se había divertido cantando y bailando alegres sonos y canciones de animado talante festivo. Ahora paralelamente a este fausto carácter se le agregan nuevas coplas, más sentimentales, más patéticas y melancólicas donde se narran aciagos sucesos en las vidas de los enamorados. El corazón se libera a través de los tonos melancólicos de los grandes desamores y penas que lo acongojan. La interpretación es más expresiva. Nuevos matices caracterizan a este nuevo tipo de seguidillas.

La primera reseña de esta nueva vertiente dentro de la copla de seguidilla la encontramos en un viajero autor extranjero, Juan Francisco Peyron en *su Nuevo viaje a España*, escrito entre 1772 y 1773, en él expone «los españoles nacen con oído muy justo y muy delicado, todos ellos son aficionados a la música. El género de la suya es patético y lleno de expresividad».

El Barón de Bourgoing, en sus comentarios sobre la esencia de la música española dice:

Lo único que tiene carácter propio son las pequeñas composiciones sueltas, conocidas por *tonadillas* y *seguidillas*, producciones a veces agradables, pero cuya monótona modulación prueba que el arte de la composición musical está todavía en su infancia entre los españoles. <sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Hergueta Martin, D., *Don Preciso: su vida y su obra*, en Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1930, p. 324.

<sup>195</sup> Navarro Garcia J.L., *Un nuevo tipo de seguidillas, ¿la seguiriya?*, en Historia del Flamenco, Tartessos, Sevilla, 1995, Tomo I, p. 346.

La obra de nuestro autor constituye la mayor fuente arqueológica y reducto folklórico del siglo XVIII sobre nuestro más intrínseco patrimonio de música popular. Zamacola deja constancia con sus dos volúmenes del nuevo gusto musical que impera en España pero del que nadie toma nota o escribe por considerarlo como insignificante, indigno, frente a paralelos fenómenos musicales de mayor envergadura como son la ópera, la polifonía, la sinfonía, etc.

La seguidilla se erige así como la más auténtica y genuina manifestación de cante y baile español. Ésta adquirirá la privilegiada distinción de «baile nacional» en la Real Orden del 28 de diciembre de 1799 con vigencia hasta 1822, que por otro lado prohibió y persiguió las representaciones teatrales que no fuesen escenificadas en castellano.

Pocos años tras la publicación de la *Colección*, con motivo de la guerra de la Independencia, las coplas de seguidillas y sus bailes se convirtieron en el emblema de lo español frente al intrusismo francés e inglés:

Dada la importancia que tuvieron las Cortes de Cádiz, esta ciudad jugó un papel decisivo por su aportación artística en numerosas canciones, coplas y bayles, que surgieron con motivos de los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en esos años. El entusiasmo patriótico y militar se desbordó en los teatros y en numerosas manifestaciones populares con himnos militares y canciones políticas, que dieron vida a nuevas formas musicales, incorporándose otras a estilos ya establecidos. Todo este material artístico, conservado por el pueblo andaluz, gradualmente tuvo una influencia positiva en el enriquecimiento y ampliación de la escuela bolera y en la formación estilística del flamenco.<sup>196</sup>

Cadalso, uno de los escritores contemporáneos a Zamacola y que parte de sus escritos comparten semejanzas ideológicas con los del primero, no parece inclinar su gusto por estas coplas y bailes del momento. En la tercera de sus *Cartas Marruecas* comenta:

Solo diré que el humo de los cigarros, los gritos y las palmadas del Tío Gregorio, la bulla de todas las voces, el ruido de las castañuelas, lo destemplado de la guitarra, el chillido de las gitanas, sobre qual habría de tocar el polo, para que bailara la Preciosilla, el ladrido de los perros y el desentono de los que cantaban, no me dexaron pegar los ojos en toda la noche.<sup>197</sup>

En la Carta VII presenta a un petimetre (currutaco en manos de Zamacola) impresentable, cargado de todo tipo de males, cuyos únicos conocimientos se reducen a «Saber leer un romance y tocar unas seguidillas».

### 5.3.2.c. El tempo de la seguidilla.

El compás más utilizado en estas seguidillas como ya se ha dicho era de carácter ternario. Aunque no existan fuentes documentales con soporte musical de esta colección de coplas, podemos concluir que la determinación temporal de estas estrofas músicas

---

<sup>196</sup> Ibid, p. 346.

<sup>197</sup> Cadalso, J., *Cartas Marruecas*, Carta III, S:A:B:E:, Madrid, 1986, p. 53.

fueron las ternarias de 3x4 y 3x8. La primera clase de compás continúa predominando hoy en el cante flamenco.

### 5.3.2.d. La nueva tonalidad.

Sobre la tonalidad el mismo Zamacola hace una reseña:

En fin, he dividido esta Colección de seguidillas en quatro clases: la primera de coplas amorosas ó serias con estrivillo, para que puedan aplicarse á la música de aquellas seguidillas patéticas y tristes, que comunmente se componen por tonos de tercera menor.<sup>198</sup>

Aún en este momento no existía la plena distinción entre tonalidad y modalidad. Con los escritos del padre Antonio Soler *Llave de la modulación* comienza a esclarecerse esa doble escisión musical bipolar. Por lo que extraemos, en el texto todavía no se entiende a la música de carácter popular adscrita al sistema tonal más propia del mundo musical artístico o serio, sino que los ejecutantes, la mayoría desconocedores de las reglas musicales, adecuan individualmente los acordes al sentido y sentimiento de la lírica, más que a la atención de una lógica estructura tonal.

### 5.3.2.e. Su difusión por el territorio nacional.

Esta clase de composición musical tuvo muchos detractores. Fueron muchos los que arremetieron contra la utilización y expresión de este tipo de canciones. Así en el artículo del *Diario de Madrid* firmado por *El vanidoso sin música*, del 7 de diciembre de 1796 dice:

[...] Los hombres que sabemos algo, sabemos tambien disimular qualquier defecto ó ligereza; pero qué le parece á Vmd. que pueden decir unos hombres que componen, cantan y tocan seguidillas como arias, y las arias como lamentaciones?.<sup>199</sup>

Otra queja contra esta clase de coplas la hallamos de nuevo en el *Diario de Madrid* del 9 de Marzo de 1803, lo firma "*El Músico, Profesor de los de Allende*":

Por lo que hace al Sr. Don Preciso, solo su nombre me ha chocado tanto, que me parece preciso, que D Preciso, por pura precision y precisamente sea un pobre hombre, aunque de buena intencion, pues afecta amor á las glorias de su Patria.

[...] Ya le oigo declamar contra los Músicos, como trastornadores del caracter nacional de la música nacional: que si como él quiere, ha de ser precisamente el de las seguidillas, tiranas, polos, y otras mil cantinelas Provenzales, ó Juglarescas, ninguna cosa oimos á todas horas, y cada dia, inventadas por nuestros genios melódicos, sin mendigar ni una sola aspiracion los Extranjeros.<sup>200</sup>

---

<sup>198</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, tomo I, p. L.

<sup>199</sup> *Diario de Madrid*, 7 de diciembre de 1796.

<sup>200</sup> *Ibid.*, 8 de marzo de 1803.

Tanta porfía en el cuidado y conservación de la música nacional (y en especial sobre la clase de coplas que recoge su *Colección*), le acarrió confrontadas opiniones que salieron a la luz a través de la incipiente prensa madrileña. Una gran lid con lo mantenido por nuestro autor se encuentra en el artículo del *Diario de Madrid* del 5 de abril de 1803 firmado por *El amigo de la música universal como sea buena*:

Señor D. Preciso: me parece que no convendremos en nada, porque le veo á vmd. muy casado con sus seguidillas, polos y tiranas.

[...] Vdm. se contradice en su carta, una vez me dice que tenemos una música nacional, y otra vez me asegura que tenemos muchas músicas provinciales, ¿por qué, qué significan las siguientes palabras de vdm? "En tanto grado es palpable esta distincion (de la música) que sin salir de una misma península hallamos el gusto de la música caracterizado en cada una de las provincias: por qué las tiranas y polos se cantan en Andalucía, las jotas en Valencia y Aragon, las seguidillas en la Mancha, las tonadas en Castilla, la muñeyra en Galicia, los romances en Asturias, y finalmente los divinos zorzicos en las Provincias Bascongadas ¿Que significa esta contradiccion? ¿A qué nos hemos de atener?.

[...] Ignora vmd. que sus cantinelas juglares y gitanescas han venido á nuestra nacion de tierras lexanas? y aun quando estas señoritas naturales y legítimas de nuestra Península, ¿por qué lógica nacional infiere vmd. que deben ellas solas constituir nuestra música nacional?.

Ignora vmd. que además de estas vulgarismas tonadas tenemos nosotros un tesoro músico tan abundante y precioso como las minas que poseemos en el Perú, en un sin fin de composiciones de música sagrada y eclesiástica, no de puro canto llano, sino del contrapunto mas artificioso.

[...] Le parece á vmd. que escribieron solo jotas y polos los célebres músicos Españoles, de quienes Iriarte dice en el canto tercero de su poema de la música

[...] y acostumbrado hoy solo a cantares y bayles groseros, sino son escandalosos, aprendan á distinguir el verdadero gusto del falso. Presuadase vmd. que estas cantinelas que vmd. llama tan malamente nacionales, son muy parecidas las que los demas paises de la tierra se cantan por la gente vulgar, y que ningun buen escritor, hasta vmd., ha confundido con la música que una nacion ilustrada y amiga de las artes debe cultivar y apreciar. La música es un are de imitacion semejante á la pintura y á la arquitectura, y es así como ninguna nacion ilustrada puede apreciar las bombachadas ridículas, quando existen los grandes y sublimes cuadros de Rafael...<sup>201</sup>

---

<sup>201</sup> Ibid, 8 de abril de 1803.



Al insigne maestro y afamado bailarín Don Pedro de la Rosa se debe la reducción de las seguidillas y el fandango a principios y reglas sólidas. El fue el primero en elaborar una propedéutica sobre como y donde debería llevarse a cabo este tipo de danza.

El pueblo andaluz gustoso de reunirse en un ámbito lúdico como es el de la taberna o mesón propició el desarrollo y articulación del baile, cante y toque a la guitarra de estas pequeñas composiciones netamente andaluzas.

donde por un proceso decantador, evolutivo, de profesionalización y de aportación artística y creativa, se fue formando, bajo normas personales, un género musical, literario y coreográfico, que responde hoy universalmente al nombre de flamenco.

[...] El sainetero gaditano González del Castillo (1763-1800), recogió en su obra todo este ambiente de naturaleza flamenca o pre-flamenca, señalando unas formas andalucísimas de bailes y cantes, tales como: tiranas, seguidillas, fandangos, cachirulo, playeras, chandé, zapateado, zorongó y olé. Estas reuniones fueron conocidas con los siguientes nombres o denominaciones: fandango, jaleo, tango, zambra y baile de candil y tados ellos, además de lo que significan como estilo propio, fueron sinónimos de fiesta, juerga, baile, jaleo y bulla.<sup>202</sup>

Zamacola fue todo un pionero a la hora de reconocer la valía e interés de lo que en la actualidad encarna la genuina identidad española, lo que hoy se entiende propiamente como el cante y baile flamenco. La seguidilla posee la característica de la azarosa improvisación. La espontánea participación en el devenir del discurso tanto musical como textual, y propicia el carácter de su re-generamiento artístico.

### 5.3.3. La tirana

La tirana, principalmente de origen andaluz, se caracteriza por un marcado tempo ternario 6x8. La tirana más famosa que sobrepasó las fronteras españolas fue la *tirana de Trípili* de Blas de Laserna que fue utilizada en la obertura de la ópera de Mercandante, *I due Figaro* (1835).

La tirana es un modelo de canción española de ritmo lento y sincopado. Es en Andalucía donde mayormente se generan estas melodías típicamente cadenciosas que entraron a formar parte de los que luego se llamo la escuela bolera, germen embrionario del actual flamenco:

[...] se veía en las provincias de Andalucía otro género de baile que llamaban Tirana, la cual, al paso que se cantaba con coplillas de cuatro versos asonantados de ocho sílabas, se bailaba con un compás claro y demarcado, haciendo diferentes movimientos a un lado y otro con el cuerpo, llevando las mujeres un gracioso juguete con el delantal al compás de la música al paso que los hombres manejaban su sombrero o el pañuelo, a semejanza de las nociones que conservamos de los bailes de las antiguas Gaditanas; pero el demasiado abuso que se iba notando en su

---

<sup>202</sup> Blas Vega, J., *La escuela bolera*, en *Historia del flamenco*, Tarteso, Sevilla, 1995, pp. 43, 44, 45.

execucion llevó este bayle á cierto libertinage contrario á las buenas costumbres, de que resultó que le desterráron por fin de los saraos y funciones decentes.

Sin embargo baxo el nombre general de Tiranias siguiéron los aficionados y músicos componiendo multitud de canciones para la guitarra, que á poco tiempo se cantaban por toda clase de personas con tanta aficion, que pasaron á Petersburgo, Viena y otras Cortes de Europa, donde el célebre maestro español Don Vicente Martin hizo fanatismo insertándolas en sus óperas.<sup>203</sup>

Para el autor López Chavarri, las denominaciones de *caballo*, *cerenque*, *manguindoy*, *seguidillas*, *tiranias*, son nombres que no se ajustan a cláusulas formales cerradas, sino que son nombres circunstanciales que no hacen referencia a formas clausuradas y determinadas:

Así por ejemplo, *tirana* es nombre de una copla cantada por María

Fernández, quien tenía aquel mote por estar casada con un cómico apodado «el Tirano», pues que los papeles de tirano eran su especialidad.<sup>204</sup>

Sobre la naturaleza de las tiranias, Zamacola al final del prólogo del tomo II comenta:

Solo me resta prevenir al público, que con el deseo de hacer mas agradable la lectura de este segundo tomo, he incluido al fin de él diferentes letras de canciones españolas, llamadas comunmente *seguidillas* y *tiranias serias* y *jocosas*, cuya música tengo en mi poder. Estas piececitas que se cantaban hace doce años á la guitarra con música del célebre Don Pablo del Moral, Don Antonio Lopez, y otros profesores españoles, hacian ver la sensibilidad de esta nacion, la nobleza de su carácter, y el chiste y la gracia de nuestra música nacional, hasta que qhabándose introducido por nuestra desgracia el teatro italiano en Madrid, acabamos de perder los pocas(sic) restos que nos quedaban de nuestro antiguo carácter español.<sup>205</sup>

Por lo que deducimos existían su doble contrapartida, la seria y la jocosa, siendo estas últimas las más frecuentes.

### 5.3.4. El polo

El polo es otro tipo de canción popular típicamente española. Originaria del sur de nuestra península. Se caracterizaba por un ritmo ternario muy sincopado y se acerca mucho por sus peculiaridades al *Olé* y al *Romalis*.

El Polo se componía de tres coplas de cuatro versos octosílabos de rima asonante y cada una de ellas rimando diferentemente respecto de las demás. Manuel García (1775-1832) compuso dos de los mejores ejemplos que traspasaron las fronteras de nuestra nación, las denominadas *Polo del Contrabandista* y *Cuerpo bueno*, esta última utilizada por Bizet para el preludeo del acto IV de su famosa ópera *Carmen*.

<sup>203</sup> Zamacols, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranias y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1803, tomo I, pp. XXI, XXII, XXIII.

<sup>204</sup> López Chavarri, E., *Música popular española*, Labor, Barcelona, 1958, p. 92.

<sup>205</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranias y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, tomo II, pp. XXXXVII, XXXXVIII.

Otro ejemplo de la utilización de esta pequeña parcela de la música popular conocida por *polo* la hallamos como contrafacta en la música de rango superior, la artística, en la última de las *Siete canciones populares* de Manuel de Falla.

El desprecio por este humilde tipo de composición musical, adscrita casi siempre a ambientes populares, trajo consigo su abandono y desconocimiento en el círculo de las clases altas:

porque soy músico tenor, y no de éstos que cantan boleras, tiranas, polos, y otras cantinelas españolas bien despreciables, sino de aquellos que llaman tenores macarrónicos que á fuerza de incesante estudio y aplicacion han sabido olvidar su propio idioma, para substituir el grave y magestuoso de Italia.<sup>206</sup>

#### 5.4. Clasificación de los elementos copleros que integran la obra.

El decoro y la decencia son cuestiones casi obsesivas en todo momento.

Zamacola que sobretodo se observan a lo largo del prólogo a su segundo tomo. Su pudor espiritual así como la purificación estilística y lírica de los textos que componen sus seguidillas, tiranas y polos le llevan a establecer un fuerte cedazo en el contenido de estas dejando de lado aquellas sospechosas de inclinación indecente, sexual o impúdica. A pesar de su cuidada profilaxis se tuvo que enfrentar a la ya expuesta suspensión de venta de su obra pues las instancias del Tribunal del Santo Oficio así los dispusieron.

En la lectura del mencionado segundo prólogo se observa el afán aséptico y casi obsesivo sobre el carácter puro que debe caracterizar a las seleccionadas coplas. Zamacola en todo momento comenta insistentemente el estado soez, quasi pornográfico de la lírica española. Recato y pudor es lo que exige a la poesía aunque no por ello deja pasar ciertas picardías implícitas en lo que en ellas se expresa. Este excesivo celo por el honor y decencia de las letras españolas en las ediciones ya corregidas y aumentadas puede que se deba en parte a los sinsabores con la censura del momento. En toda la obra se autoafirma como purista y recatado a la hora de seleccionar su antología de coplas. Así pues llega a decir:

Y así es que la publicacion del primer tomo de esta coleccion ha producido todo el efecto que me propuse, pues ya no se oyen en nuestros jóvenes aficionados á la música aquellos torpes cantares con que llenaban de rubor á los oidos mas castos: no se vén aquellos quadernos de coplas indecentes que corrian de mano en mano para copiarlos entre los aficionados: solo se oyen cantares decentes y graciosos de mi coleccion, que sin corromper las buenas costumbres, llenan de complacencia y diversion al auditorio.<sup>207</sup>

Zamacola hace su propia presentación del criterio seguido en el prólogo del tomo I:

---

<sup>206</sup> *Diario de Madrid*, 7 de diciembre de 1796.

<sup>207</sup> *Ibid.*, tomo II, pp. XXI, XXII.

En fin, he dividido esta Colección de seguidillas en quatro clases: la primera de coplas amorosas ó serias con estribillo, para que puedan aplicarse á la música de aquellas seguidillas patéticas y tristes, que comunmente se componen por tonos de tercera menor: la segunda, de coplas jocosas tambien con estribillo, que suelen cantarse con todo género de seguidillas para baylar: la tercera de cantares serios sin estribillo: y la quarta de cantares jocosos de la misma especie: y sin embargo de que toda poesía cuyo concepto esté fundado en equívocos y juegos de palabras, es de ningun mérito para los hombres de algun juicio, me ha parecido conveniente añadir á esta Colección unas quantas coplas de esta especie, que componen la quinta parte, por la mucha aceptación que tienen entre los apasionados, y porque se vea la gracia y el chiste que tiene nuestra lengua castellana en estas composiciones.

Prevengo tambien que he añadido una porción de las mejores coplas de tiranas y polos, que si este primer ensayo mereciese la aceptación del público, continuaré esta Colección con otras muchas que iré recogiendo.<sup>208</sup>

Para clasificar el carácter de las coplas contenidas en esta *Colección* hemos seguido el mismo criterio aportado por Zamacola. Comienza pues, la descripción estructural y caracteriológica de sus coplas. Para poder ejemplificar cada una de estas clasificaciones según el talante de la obra hemos llevado a cabo una selección de aquellas que más nos han gustado o poseíamos conocimiento.

#### 5.4.1. Coplas de seguidillas serias con estribillo

Ejemplos de seguidillas serias con estribillo extraídas del tomo I:

En las concavidades  
de un pecho herido  
un páxaro extranjero  
quiso hacer nido;

pero no pudo  
porque estaba ligado  
con fuertes nudos.

--ooOoo--

Apetece tres cosas  
el amor ciego,  
que es el tener constancia,

---

<sup>208</sup> Ibid., tomo I, pp. L, LI.

valor y tiempo:

pero si falta  
qualquiera de estas cosas,  
amor es rabia.

--oo0oo—

Hoy se hacen las exéquias  
de una esperanza,  
que murió cuando menos  
ella pensaba;

y en este entierro,  
su mismo desengaño  
sirve de duelo.

--ooOoo--

#### **5.4.2. Coplas de seguidillas jocosas con estribillo**

En la real oficina  
de tus cariños  
hay varios pretendientes  
entretenidos:

pero te advierto  
que estos entretenidos  
buscan ascenso.

--ooOoo--

Quien camina de prisa  
poco adelanta,

que nada se hace bueno  
con prisa tanta.

que se ha notado  
que el que va mas de prisa  
mas ha tartado.  
--ooOoo--

El Lunes me enamoro,  
Mártes lo digo  
Miércoles me declaro,  
Jueves consigo:

Viérnes doy zelos  
y Sábado y Domingo  
busco amor nuevo.  
--oo0oo--

La embriaguez en los ricos  
solo es xaqueca,  
y el vahido en los pobres  
es borrachera:

que en estos tiempos  
gradúan las acciones  
por los sugetos.  
--oo0oo--

Tienes, niña en tus labios  
dos clavelitos,  
échales agua fresca  
que están marchitos:

pero si quieres  
me darás la licencia  
que te los riegue.  
--oo0oo--

#### **5.4.3. Coplas de seguidillas serias y amorosas sin estribillo**

¿Cómo quieres que tenga  
gusto sin verte,  
si eres la que mas quiero  
y estás ausente?  
--oo0oo---

No invento Diocleciano  
tormento mayor  
que de dos que se quieren  
la separación  
--oo0oo---

Ingrata que me engañas  
bien lo conozco,  
pasas conmigo el tiempo  
con otro el gozo.  
--oo0oo---

#### **5.4.4. Coplas jocosas de seguidillas sin estribillo**

Ya que por vergonzoso  
mi amor no te digo,  
bastante me declaro  
quando te miro

--oo0oo---

Tus ojitos me matan,  
y yo los quiero  
¿quién dirá que yo vivo  
por lo que muero?

--oo0oo---

El alma me has robado,  
dame la tuya,  
que el ladron es preciso  
que restituya.

--oo0oo--

#### **5.4.5. Coplas serias, tristes y amorosas de tiranas y polos**

Si de tu ausencia no muero  
y con ella he de morir,  
digan que soy en el mundo  
la muger mas infeliz.

--oo0oo---

De las potencias del alma  
la memoria es la mas cruel,  
pues me causa el mayor mal  
si me acuerda el mayor bien.

--oo0oo---

¿De que sirve que yo quiera  
disimular mi dolor,  
si en los ojos y el semblante  
llevo escrita mi pasion?

--oo0oo---



Ya no me asomo á la reja  
que me solia asomar  
que me asomo á la ventana  
que cae á la soledad.  
--oo0oo—

#### **5.4.6. Coplas jocosas de tiranas y polos**

Cinco sentidos tenemos,  
los cinco los necesitamos,  
todos cinco los perdemos  
quando nos enamoramos.  
--oo0oo--

El hombre que se enamora,  
y tiene poca prudencia,  
le vienen luego á dexar  
á la luna de Valencia.  
--oo0oo--

El que fuere majo y pobre  
no busque maja bonita,  
porque en medio de sus gustos  
viene el rico y se la quita.  
--oo0oo--

#### **5.4.7. Coplas que concluyen en juegos de palabras y refranes castellanos.**

Llorando noches y dias  
day á mis ojos enojos,

como si fueran mis ojos  
causa de las penas mias.

--oo0oo--

Bien sé que otro amante tienes  
mas propio á tu natural,  
pero tiene un no sé que;  
mas en fin tal para qual.

--oo0oo--

De todas mis pretensiones  
nada sacaré yo al fin,  
y sin con nada pagases,  
diré al fin, que á gente ruin...

--oo0oo--

## **Capítulo 6 - La Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser tocadas a la guitarra como un primer corpus del folklore español.**

En este capítulo intentaremos exponer cuál es la acepción y concepción de lo que Zamacola entiende por música popular o música nacional.

### **6.1. La sinonimia hallada en Zamacola entre *música popular* y *música nacional* y lo que hoy se entiende por *folklore*.**

Para poder llevar a cabo este análisis de enfoque folklorista hemos de precisar y acotar la acepción del término.

#### **6.1.1. Definición de *folklore***

El empleo sinónimo de «popular» compartiendo campo de significación con «folklore» es objeto de grandes polémicas entre las diferentes disciplinas del universo del discurso musical (antropólogos, etnólogos y folkloristas) debido a la variedad de atribuciones semánticas de dichos términos. La dificultad en acotar y particularizar su universo significativo provoca en ocasiones la confusión por su uso veleidosamente indistinto.

En Zamacola encontramos a las clasificaciones música popular, música nacional compartiendo un mismo campo de significación por lo que indistintamente utiliza uno u otro pero teniendo siempre en mente un mismo tipo de música, la que pertenece a todo un pueblo o nación y la distingue frente a otras. A lo largo del capítulo cuando hablemos de ellas poseeran el único referente que les atribuye Zamacola, el que podría ser entendido como folklore.

Los folkloristas empezaron a utilizarlo en el siglo XIX para adjetivar aquellos estados *puros* de la identidad local que logran diferenciar a un grupo o nación frente a otro. Algunos miembros de esta corporación folklorista lo consideraron como aquella parte del patrimonio mental colectivo estabilizado que permanecía afín a las clases subprivilegiadas o desfavorecidas y que por lo tanto podía aparecer como marginal y subalterno del paradigma cultural a una sociedad.

Desde este análisis marxista el folklore es el reducto subcultural producido por las clases proletarias de la sociedad. Su actividad y re-creación no caería dentro del reino de la libertad ya que no se comparte la idea de colectividad de espíritu, pues este debe ser siempre único. Y es inteligido como subcultural ya que adopta sus formas particulares frente al preeminente paradigma cultural.

Ampliando el horizonte, algunos antropólogos americanos concibieron al folklore como el estudio de una estética colectiva donde se comparten códigos de creación, re-creación y transmisión y que se puede encontrar en cualquier grupo humano que compartan algún rasgo pertinente en común. La espacialidad no tiene por qué ser factor determinante a un específico grupo o clases social.

Algunos autores distinguen como determinantes factores los topográficos tales como campo o ciudad. Esta distinción nunca ha sido aclarada. En muchas ocasiones la música

compuesta en la ciudades ha sido trasmitida, incorporada y modificada en el ámbito rural dentro de los repertorios más humildes. Lo interesante de la distinción se halla que se apunta a una concepción pluralista del discurso musical donde diferentes clases sociales compartes formas y melodías.

El atributo de «tradicional» delimita y acota aún más el estudio de nuestro fenómeno musical; con él se intenta hacer referencia a aquel acervo cultural con cierta profundidad histórica que pertinazmente ha sobrevivido al paso de los tiempos y al que sus usuarios lo han aceptado y apropiado como suyo, intentándolo trasmitir y conservar a través de su iterada ejecución.

El calificativo «tradicional» no sólo ha de restringirse en su aplicación al producto musical sino también a la intrínseca relación que mantiene la música en una cultura dada atendiendo a las interrelaciones existentes entre los diferentes sectores que la conforman.

### **6.1.2. Foránea intromisión lingüística para la conceptualización de lo concebido como *música nacional* o *música popular*.**

A raíz de la investigación realizada sobre nuestro autor hemos hallado referencias a Zamacola como el primer folklorista del Estado. La denominación *de folklorista*, aventurando en nuestra opinión, no hubiera gustado a Zamacola, ya que en sí el vocablo, un anglicismo de extracción sajona, invade y extermina por tanto lo que con él se intenta denotar. Si nuestro autor hubiese existido como coetáneo de Thoms, acuñador del término, lo hubiera traducido o preocupado al menos por encontrar un símil paralelo en significación, tales como *popurelato*, *rurelato*, *rurocanto*, etc.,.

Resulta paradójico que la esencia más íntima y connatural a la música de una nación o país como el nuestro quede expresada por un vocablo extraño, foráneo a la lengua materna que la identifica y dignifica. Ésta sería otra de las cruzadas que nuestro autor destacaría en sus textos porfiadores del cante y música española.

### **6.2. Zamacola, primigenio compilador de cantares musicales.**

Me he detenido en la explicación del bayle de las seguidillas, no tanto por la necesidad que tengan los leyentes de saber baylar para entender la materia de este discurso, sino porque los españoles venideros les quede al menos alguna noticia de las costumbres de este siglo y de sus bayles nacionales, sin que suceda lo que con las folías, la gallarda, la chacona, la zarabanda, el zarambeque, la xácara, y aun con el cumbé, el cerengue, el canario y otros muchos, así de los siglos anteriores como del presente, que nadie sabe lo que han sido.<sup>209</sup>

Con este pasaje queda reflejado la preocupación de Zamacola por el futuro de nuestras joyas musicales. No sólo se ocupa de presentar el estado de la cuestión musical del momento, describiéndola, dibujando su coreografía (para que se difunda en ese breve instante que le toca vivir), sino que pretende cuidar su proyección y difusión en el

---

<sup>209</sup> Zamacola, J.A, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquin de Ibarra, Madrid, 1805, Tomo I, p. L.

futuro, para que permanezca dentro de la conciencia histórica y sea transmitida popularmente como uno de los acerbos más inherentes a esta nación. Por ello cuida que su relato del arte de bailar quede recogido, descrito y registrado para futuras recreaciones en tiempos y siglos sucesivos al momento en el que escribe.

### **6.2.1. Ostracismo del patrimonio musical español**

La preocupación por el devenir futuro es escasa en esos tiempos de arrobada preocupación personal (véase capítulos anteriores y el *currutaco* de la *quinta esencia*). Se vive el instante sin preocuparse del legado aportable a las generaciones posteriores. Su compilación selectiva de *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* resulta un documento único ya que son pocas las antologías (de cualquier naturaleza) que hasta en este momento se escriben dentro de lo que se entiende como la ámbito de la música popular. Si la cultura superior se halla altamente soslayada y desatendida intelectualmente, la inferior se mueve en ambientes casi marginales, donde el apego, vocación y cata supone una prueba de ordinario y tosco paladar.

Tan sólo pequeñas recopilaciones, colecciones y antologías llevadas a cabo por músicos, amateurs o amantes de la lírica y música española (como es el caso de Zamacola), son las que nos permiten en la actualidad disfrutar del sabor y esencia de la copla española en su simbiosis musical.

La cita con la que se inicia el capítulo se nos presenta como alegato acerca de la despreocupación con la música popular ha vivido, siempre a la sombra de la música seria en flor. Olvidada, despreciada y ignorada como si de un ser parasitario se tratara ha necesitado del auxilio de extraños salvadores como Zamacola. A este ingrato trato se le añade el problema de su transmisión que siempre se halla en manos de las volubles leyes del azar, el cual propicia o impide a voluntad que estos tesoros arqueológicos lleguen hasta nosotros. Como dice el autor Pedro Ortiz-Armengol *este país papirocida y grafógago que es España* engorda sus arcas y depósito culturales gracias al desvelo de unos pocos, (como es el caso de nuestro autor), inclinados por la pequeña pero compensante labor de revelar al desconocido futuro las joyas de nuestro rico patrimonio musical.

### **6.3. Diferentes enfoques para el estudio de la *música popular* o folklore hallados en su *Colección*.**

En su exposición se pude diferenciar tres enfoques diferentes acordes con lo que se supone que es el estudio científico riguroso del folklore:

1. Antropológico
2. Socio-cultural
3. Etnomusicológico (a pesar de la falta de impresión musical en la *Colección*, es importante destacar la presencia de otros factores como son; la transmisión textual de la lírica, la ordenación y clasificación de las seguidillas por temáticas y caracteres; serias, amorosas, satíricas, etc.)

#### **6.3.1. Antropológico**

La música, para nuestro autor, se halla siempre en función del referente a quien va dirigida o de aquel que la disfrutará. Ésta no aparece nunca aislada, pues carecería de valor. Para Zamacola la música ha de pertenecer a sus gentes, a sus agentes, a aquellas personas a las que determina. Siempre se halla mediada por sus interpretes, por aquellos que la hacen eficiente, la actualizan y la disfrutan. En este apartado establece su posicionamiento sobre la funcionalidad de la música. El material sonoro siempre ha de deleitar y servir como medio de expresión para un pueblo. El caso de la música artística es un caso aparte ya que la única finalidad que persigue es la de su audición. Debido a su complejidad y *dotación superior* cae fuera de ese proceso de raptó aprehensor. Para Zamacola será «buena o mala» en función de su posibilidad para ser absorbida por el público, sintetizada su armonía y captada su esencia, para luego ser tarareada, silbada por su audiencia al salir de los teatros, de las salas de conciertos:

Así fué que en un instante vimos desaparecer del teatro aquellas hermosas tonadillas, que á pocos dias de oirlas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados; pero ¿quanto tiempo ha que no hemos vemos ni una sola composicion de esta especie? ¿quanto tiempo ha que léjos de salir del teatro los espectadores entonando aquellas divinas canciones, que inmediatamente se imprimian en la imaginacion, no vemos mas que una cantinela agreste y del gusto mas corrompido, y un confuso tropel de instrumentos manejados sin conocimiento? Es necesario que confesemos, señores profesores, que el único barómetro para saber si al público le agrada la música que oye, es el de salir del espectáculo, la vaya cada uno rumiando ó tarareando entre sí, hasta su casa.<sup>210</sup>

Nuestro autor siente aversión por la música netamente instrumental, música *pura* o *absoluta*, sin el acompañamiento de un texto esclarecedor de los contenidos musicales. Estos estados de la música que se estaban gestando en los países germanos para elevar e hipostasiar a la dimensión únicamente sonora, lo único que propiciaban era la incapacidad para la hermandad entre estas dos diferentes concepciones musicales.

### 6.3.2. Socio-cultural

La música no es arte autónomo, que se autogenera, que es *causa sui* sino que es el arte más mediatizado que existe. Además del compositor que la conforma se necesita del interprete que la decodifique y ejecute y de una audiencia que la deleite y participe de ella.

La música siempre esta sometida a unos hábitos sociales y culturales del momento que la ve nacer. Puede que éstos sean afines a los gustos de la etapa histórica en la que se gesta por lo que su posibilidades de éxito y triunfo serán más elevadas pues se comparten los valores que aseguran el agrado y satisfacción de la audiencia o por el contrario puede que por su carácter novedoso y vanguardista escapen a los niveles consensuados por los miembros de dicha sociedad y su valor no sea apreciado en ese momento histórico sino en estadios históricos posteriores.

---

<sup>210</sup> Ibid, Tomo I, pp. XXIX, XXX.

Nos podemos encontrar con dos fenómenos opuestos a la hora de enjuiciar el valor de la obra musical. La podemos tachar de rutinaria, poco novedosa, llegando a la descalificación de *pasada de moda* o por el contrario, juzgarla como novedosa, futurista, por lo que es relegada o ignorada en numerosas ocasiones ya que no satisface nuestra estimación.

La complementación a la crítica del juicio kantiana pasa pues, necesariamente, por una reivindicación del «gusto» aquella aparente antigualla de la Ilustración- como reducto de la subjetividad (no antisocial sino solidaria) en tanto que fuerza motriz de un nuevo humanismo.

[...] «la belleza es histórica; es fruto de la creatividad que emerge de las necesidades del espíritu, de la lucha contra las murallas del tiempo, del dolor, de la soledad, de la negación». Sí. Toda antropología estética y cultural, y en último extremo, musical, ha de considerar esta fuerza emancipadora del arte como existencialidad.<sup>211</sup>

Zamacola destaca otro factor a tener en cuenta a la hora de analizar las claves del fracaso musical de una obra, la arbitrariedad de su audiencia, la deslealtad de los miembros de una sociedad hacia aquella música con la que ha crecido y conformado su gusto musical. Él se declara testigo de este fenómeno ocurrido en la España de finales del XVIII como consecuencia de la implantación de gustos foráneos en todas las dimensiones de la vida cultural, incluida la musical, con lo que se produjo el repudio de todo aquel material que sonora a nacional.

La cultura y hábitos sociales se hallan sometidos a la fugacidad de las modas que son las que determinan el gusto específico del momento. La endeble naturaleza de los nuevos usos perjudica el afianzamiento e instauración de viejas tradiciones que puedan formar parte del acervo cultural.

que os parece que sabéis todavía para tan vanamente os presumáis maestros de tan divino arte, sino los principios ó rudimentos por donde se empieza el camino de esta grande obra? [...]

Esta detestable moda, que aun permanece por nuestra desgracia, hizo tal estrago y revolucion en la música española, que no pudiendo los profesores de nuestros teatros hacer acoptar en el público las arias que arrancaban las piezas italianas, tomaron el abominable partido de hacer una ridícula mezcla entre su música y nuestra poesía lírica.<sup>212</sup>

El término *moda* al igual que en su primera obra *Libro de moda* despunta en las páginas de su *Colección*. Zamacola estima que el gusto transformado de la sociedad de finales del XVIII en asunto musical se debe a una efímera e impuesta moda que nada tiene que ver con el verdadero espíritu nacional. Considera que estas *vogues* extranjeras que anulan nuestra propia producción musical se deben a una enfermiza pero pasajera enajenación. Nuestro autor aduce que el paso del tiempo lo cura todo y será quien

---

<sup>211</sup> López, J., *La música de la postmodernidad. Ensayo de una hermenéutica cultural*. Anthropos. Barcelona, 1988, p.92.

<sup>212</sup> Zamacola, J.A, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquin de Ibarra, Madrid, 1804, Tomo I, pp.XXVIII XXIX

restablecerá el equilibrio nacional y en su devenir instaurará de nuevo aquellos cantares afines al primigenio carácter español.

Después de esta época desgraciada de nuestra música nacional, en que la moda de imitar extranjeros ha ido destruyendo por instantes el genio y carácter español tan respetado en todas las edades [...]

... no tanto porque no hubiese llegado también hasta ellos el estrago de la moda, y la corrupción de imitar el canto italiano.<sup>213</sup>

En su reiteración al término *moda* notamos el sabio desdén por los efímeros usos que carecen de sabor y gusto popular. Éstos tan sólo traen el vacío a la cultura de esta nación ya que en el discurrir diacrónico de la historia no pueden recomponerse tan breves momentos. Así, al comienzo del prólogo del tomo II de su *Colección* comenta:

En efecto, habiendo escrito á varios amigos de Cadiz, Málaga y Murcia, que como no son poetas *a la moda*, tienen un gusto muy delicado para discernir el mérito de este género de poesías líricas, me remitieron varios legajos de cantares, de aquellos que corren de boca en boca llenos de gracia y agudeza, los cuales incluyo en este segundo tomo.<sup>214</sup>

### 6.3.3. Etnomusicológico

El atributo de folklorista se lo debe Zamacola a su obra *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* tomos I y II. Como folklorista sigue la metodología y procedimientos propios del recopilador:

1. El folklore musical, en su tradición, aparece sin estar recogido en partituras. En su devenir siempre se ha transmitido oralmente, de pueblo en pueblo, de generación en generación.
2. Aquellos materiales (canciones, bailes, etc.) que se han transmitido oralmente y que no han quedado encerrados en libros, epitafios, grabados, y demás soportes culturales, son los que verdaderamente reflejan la esencia de una nación, ya que se acercan más a las gentes que los re-crean y transmiten que a aquellos súbditos de los libros a quienes se les niega el proceso de improvisación, variación, incorporación, etc.,
3. A pesar de que el folklore es tan antiguo como la humanidad, nadie se ha preocupado a lo largo de los siglos de recoger sus materiales. Zamacola haciendo suya esa desechada misión de compilación, insta a amistades y colaboradores a reagrupar aquellas mejores obras anónimas que circulan en su entorno e imprimirlas en su antológica *Colección de las mejores seguidillas, tiranas y polos*.
4. En su *Colección* se omite la parte musical, verdadero motor del folklore. Tan sólo se recoge la lírica, como si el alma de esas canciones quisiera mantenerse inviolata por la mano de Zamacola ya que sin música, en un primer momento, la colección podría aparecer como mutilada. El mantenimiento de la genuina esencia del folklore se basa en su aislamiento del contingente y constriñente cerco de la partitura. A pesar de su

---

<sup>213</sup> Ibid., Tomo I, pp. XXXII, XXXIII.

<sup>214</sup> Ibid., Tomo II, pp. III, IV.



paradójica presentación, (sin la música) la obra no puede dejarse de lado. Hemos de valorarla como uno de los primeros documentos etnomusicológicos de nuestro acervo musical.

5. Zamacola concibe la música como símbolo de los valores sociales. Establece en su prólogos un estudio del cambio cultural que sufre la España del XVIII y de sus repercusiones dentro de este arte.

6. Defiende hasta el paroxismo lo que en etnomusicología se define como *música vernácula*, la *música popular* que para él es el elemento determinante del carácter de un estado.

7. Define a la música como un fenómeno, cultural, individual, nacional, único e irreplicable, que vive y se nutre paralelamente de la lengua y lírica de cada país.

8. La función de la música popular es la de acompañar otras actividades del quehacer cotidiano (sembrar, segar, cosechar, ordeñar, remendar redes etc..) mientras que la música culta, aquella que nada nos comunica, únicamente su grandeza (pues mucha de su representaciones se adscriben a la dimensión únicamente instrumental) se ve imposibilitada a distinguirse como propia o inherente a un pueblo. Sólo se halla compuesta para ser escuchada aisladamente, por sí misma, sin la compañía de una actividad complementaria, perdiéndose así la amistosa simbiosis y estrecha fraternidad de la música con el resto de los ámbitos de la vida humana.

9. Compara la música popular y la música artística, dignificando a la primera frente a la siempre hegemónica música superior.

#### **6.4. Apología de la *música popular***

Zamacola establece una clara escisión entre los dos ámbitos principales de la música, el de la música popular o como él también denomina música nacional y el de la música seria. Ambos poseen proyecciones, espacios, individuos referentes, esferas de disfrute contrapuestos entre sí. Los dos mundos se hallan claramente delimitados y a menudo nuestro autor establece fieras líneas de demarcación dentro de las que si se disfruta de una es casi imposible entender y saborear la otra.

En su prólogos, corpus explicativo de lo que es su concepción estético musical, en ocasiones crea una miscelánea de términos que dificultan la intelección de lo que es ámbito propio de la música artística (entendiéndose artística como perteneciente al mundo y esfera de arte que otros consideran como superior, pero no Zamacola) y la música popular, también perteneciente al ámbito del arte pero caracterizada con cualidades diferenciadas. Estas descripciones definidas de la música aparecen fusionadas semánticamente en numerosas ocasiones y la explicación indistinta que de ellas hace tiende a confundirnos. La delimitación tan clara en unas ocasiones aparece difuminada en otras. La causa de esta ofuscación terminológica puede que se deba a que el no pretende elaborar una tangible teoría estética. En estos prólogos por primera vez habla y establece las características esenciales y diferenciales de lo que supone nuestra música nacional. Ensalza la producción interior bruta de pequeñas composiciones musicales pues se hallan más acordes y en comunión con el verdadero espíritu nacional.

Ellas son las que verdaderamente representan a la nación y a las que todos acudimos a la hora de distinguirnos de otros países.

Menéndez y Pelayo en su obra *Historia de las Ideas Estéticas* reseña la simpática e importante labor de nuestro autor a la hora de reconstruir la historia musical de nuestro pasado, recopilando aquellas composiciones consideradas como deleznable por la mayoría de los falsos eruditos que integraban la república cultural del momento:

El sentimiento popular apegado a los antiguos usos, así en lo bueno como en lo malo, no sólo protestó indirectamente de la avenida de las contradanzas francesas, excluyéndolas de sus fiestas y regocijos, sino que, de forma directa, festiva o satírica, tentó desacreditarlas, y juntamente con ellas la Música italiana, y todo lo que supiera a gustos y costumbres exóticas. Así, al mismo tiempo que crecía la popularidad del Bolero y de las seguidillas manchegas, y corrían celebrados los nombres de Cerezo, Antón Boliche y Requejo, eran pasto favorito de muchos las singulares publicaciones del escribano vizcaíno Zamacola, oculto con el seudónimo de Don Preciso, el cual, en sus *Elementos de la ciencia contradanzaria*, en su *Libro de moda* y otros papeles, no menos que en su prólogo de su *Colección de seguidillas, tiranas y polos para guitarra*, no se hartaba de colmar de improperios a los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño, que recibían instrucción coreográfica en los libros de Ferrol, Cairón y otros expositores de contradanzas o rigodones franceses. Verdad es que el fanatismo hispanófilo de Don Preciso le hacía ver visiones y encontrar en odas partes música nacional, y prorrumpir en tan fieros dislates como llamar miserable greguería a la música italiana; pero el mismo desentono y virulencia de sus ataques, que encontraban mucho eco en el vulgo de su tiempo, prueban hasta qué punto estaba herida la fibra muy sensible del alma española. Y realmente, ni la música ni el baile populares fueron entonces muertos ni siquiera ahogados, sino que cobrando nuevos bríos, volvieron a dominar en el teatro, y prepararon para tiempos más modernos el advenimiento de un género lírico-dramático, que heredó no pocos elementos de la antigua tonadilla.<sup>215</sup>

Zamacola establece y delimita por primera vez los perfiles musicales de lo que el concibe como lo *nuestro*, lo *propio*, lo *característico*, que es el elemento definidor y calificador de lo que es la esencia española. Ésto se re-encarna en la pequeña copla musical donde melodía y lírica alcanzan sus cuotas más altas. Su apelación de la música como nacional nada tiene que ver con la posterior denominación del XIX de música nacionalista fruto de la emergencia de un nuevo paradigma musical como es el romanticismo. En Zamacola no existe la compartición de sus bases ideológicas nacidas de las contingencias políticas pero sí observamos la afinidad espiritual que sí puede instituirse como una de las primeras fuerzas motrices.

Al concebir Zamacola a la música como escisionada claramente en dos mundos opuestos; el de la música popular y el de la artística (en el sentido de arte superior destinada a su mera contemplación, no a su participación) no sienta precedentes. Esta clara división entre lo *popular* y lo *culto*, lo *artístico*, se halla bien diferenciada a lo largo de la historia de la música. Lo que no es frecuente es la porfiante exaltación de la primera frente a la segunda.

---

<sup>215</sup> Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, C.S.I.C., Bilbao, 1974, pp. 957, 958, 959.

La música popular se halla principalmente representada en el cantar, aunque posea otras manifestaciones como el baile, el tañido, etc.

### **6.5. La *música popular* como propiciatoria del gran encuentro con la otredad: los bailes populares.**

Zamacola en su primer tomo de la *Colección* dedica una amplia sección a la descripción del baile popular. Relata con la pericia de un buen bailarín todas las posiciones y disposiciones de los danzantes. En las danzas al aire libre, y este es un aspecto que la mayoría de los bailes populares poseen, la voz puede aparecer intermitentemente en su performance a través de la alternancia de coplas y pasajes o estribillos musicales. Suele ser un solista quien realiza el acto de cantar y se comprende que para realzar el contenido de la copla se produzca una disminución en la sonoridad de los demás elementos musicales pudiéndose oír así mejor al cantor. Esta disminución puede realizarse recortando la intensidad del conjunto instrumental o censando de modo circunstancial aquellos instrumentos de timbre más vigoroso. En el contraste de texturas se halla la riqueza sonora de la copla.

El baile no es más que el ritmo realizado por el cuerpo humano para exteriorizar una emoción; o como decía Teófilo Gautier:

«Es un ritmo mudo, una música para mirarla». Por eso los instrumentos más institutivos, mas primitivos, son los que baten ritmos para acompañar la danza.<sup>216</sup>

#### **6.5.1. Naturaleza del baile popular: individual y colectivo**

Podemos distinguir dos tipos de danzas o bailes; las de carácter individual, exteriorizada a través de los saltos y las de implicación colectiva en las que busca la hermandad entre sus participantes (como son las danzas en corro), las que unen a los diferentes sexos, etc. Las danzas de las que nos habla Zamacola en su prólogo pertenecen al primer apartado. Los boleros, seguidillas, etc., las que luego fueron adquiriendo características más sensuales y enervantes en la medida que se estilizaban sus figuras, perdiéndose así su primigenia espontaneidad (ya que se convirtieron en danzas de *salón*, de *interior*, en un espectáculo visual, abandonando la esfera de la natural y esencial diversión individual). Vicariamente uno disfruta así con la ceremonia de la danza sin el dinamismo personal que su puesta a punto lleva implícito. Cuando ya hemos traspasado esta barrera de la autodiversión personal nos alejamos del sabor de la danza genuinamente popular.

El uso de batir las palmas como acompañamiento y refuerzo rítmico de los espectadores a los bailarines contribuye a la efectividad y veracidad del baile primigenio. Este aspecto rítmico es la dimensión más importante del baile. La música palpita y adereza el baile, pero es el ritmo quien gobierna a las más emotivas melodías. Zamacola propone esta visión más hedonista y placentera del ejercicio del baile:

---

<sup>216</sup> López Chávarri, E., *Música popular española*, Labor, Barcelona, 1958, p.73

Sabemos á lo ménos inclinar con sencillez y naturalidad nuestras pasiones á la alegría y al contento, que creo que debe ser el principal objeto de todo bayle; ademas de que los españoles somos muy poco aficionados á danzar quando no nos mueve el placer.<sup>217</sup>

Más adelante en una cita al autor francés de *Ensayos sobre España* comenta:

Estas canciones giran sobre el amor, el deleyte, la ausencia, la constancia, y en fin sobre todo lo que tiene relacion con el amor.<sup>218</sup>

## 6.6. La música popular y el teatro

Desde que se instauró el teatro español la música buscó amparo y protección bajo sus bambalinas. El teatro español siempre había mostrado la impronta indígena, lo que no presentaban otras variaciones literarias y que lo diferenciaban frente al resto de Europa. La mitología, los grandes temas épicos son abandonos para focalizar sus puntos de mira en el hombre de a pie, en el hombre del pueblo. Temas de tanta raigambre tiene que ser acompañados de paralelas melodías por lo que es en este ámbito donde la música popular encuentra su pareja.

### 6.6.1. La tonadilla escénica. Ósmosis entre la lírica y la música popular española.

La tonadilla es una representación teatral acompañada de música. De sus humildes orígenes (simple canción de intermedio) se convierte en el siglo XVIII en una verdadera pieza de asunto y argumento breve y de clara inclinación y preferencia popular. Como ya lo indica Zamacola en sus prólogos la invasión del teatro italiano había conmocionado la escena intelectual española. Éste, junto con el francés, llenaban los escenarios de opulentas y grandilocuentes obras, muy discordes con el tradicional sabor popular de nuestro teatro. Esta irrupción del teatro ajeno venía preconizada por el estragado gusto monárquico. Frente a esta corriente, el casticismo, los majos, la gente del pueblo viven y defendieron la tonadilla como el género netamente español.

De un anónimo del siglo XVIII copia PEDRELL, en su Teatro lírico Español, vol. VIII, estos datos curiosos: “Las tonadillas, por lo menos desde primeros del siglo XVIII, eran un cuatro que antes de la comedia cantaban todas las mujeres, desde la graciosa abajo, vestidas de corte y a lo que llamaban tono. Al fin del segundo intermedio cantaban otra, compuesta de coplas sueltas de cuatro versos, sin sistema ni conexión, pero alegres o con agudeza y gracia. La graciosa cantaba la primera copla, las demás lo hacían alternativamente y, por último, cantaban todas juntas. Después se cantaron (las tonadillas) ya a dúo, y más tarde a cuatro.”<sup>219</sup>

---

<sup>217</sup> Zamacola, J.A, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquin de Ibarra, Madrid, 1804, Tomo I, p.XI.

<sup>218</sup> Ibid., Tomo I, p. XVI.

<sup>219</sup> López Chávarri, E., *Música Popular española*, Labor, Barcelona, 1958, p.91.

Al terminar el siglo XVIII cuando las imitaciones del teatro de Francia e Italia invaden la antes sencilla escena española con sus grandilocuentes y sobreenfatizadas obras (pues el gusto cortesano se proveía de los gustos mayesmáticos de otras naciones) la tonadilla escénica, emblema del casticismo y raza española, vive su momento más álgido. Esta música del pueblo, la que Zamacola denomina como nacional, en boca de personajes del pueblo tiene un encubierto carácter de afirmación nacionalista que vive intensamente en la mente de los espectadores:

el teatro este no era cosa envarada, “espectáculo” en que el auditorio permanece pasivo, antes bien, el público se interesaba por los personajes y por los intérpretes, surgiendo así preferencias, disputas, bandos, como los famosos de chorizos y polacos en que se dividieran partidarios de una u otra compañía de actores, llegando a ostentar lazos y señales que los distinguieran y causando alborotos en los coliseos, que obligaron a intervenir a la autoridad. Los famosos bandos parece ser que tuvieron por causa que el gracioso de la compañía de Palomino, Francisco Rubert (Francho), representaba un entremés en que significaba comerse unos chorizos, y como un día los olvidase, tales gestos y ademanes hubo de hacer, y tan buen «éxito» hubo de lograr, que el público empezó a llamar chorizos a los actores de aquella compañía, y luego la gente llamó también así a los admiradores de la misma. Los polacos recibieron el nombre del otro teatro en que actuaba la compañía de Guerrero, y al que acudía el fraile trinitario padre Polaco, gran defensor de la compañía y de sus obras, así como caudillo de la «mosquetería» o aficionados fervientes de aquel sitio.<sup>220</sup>

## 6.7. La representación musical nacional: las pequeñas coplas.

Zamacola es un gran observador de las variedades étnicas de nuestra música de los diferentes pueblos que conforman el territorio nacional. Como adalid del folklore nos alerta a que no podemos prescindir y dejar de observar cómo se han ido formando esas variedades y su carácter. La música nacional es la suma de todas estas variaciones territoriales. Esboza la preocupación por articular una primera historia de la música popular o nacional. La expansión y devenir de la lírica y música de un pueblo ha permanecido durante muchos siglos libre y fuera de los soportes físicos; libros, partituras, cancioneros, etc. Gracias a la inveterada rutina de la tradición oral algunas de esas tonadas, seguidillas, tiranas, polos, llegaron a conservarse y permitió a Zamacola, como arqueólogo musical, compilar su pionera obra recolectora de nuestro más descuidado folklore popular.

Para nuestro autor, el cantar de un pueblo es la máxima representación artística del sentimiento humano. Ese cantar, como fenómeno aislado, no nos remite a una figura individual, solitaria, sino que es algo que nos traslada a la conciencia colectiva, exteriorizada y actualizada en una acción libre. La canción popular permite expresar los sentimientos y sensaciones más íntimas del hombre de una manera más pulida y elevada, por lo que el individuo necesita de ella para reconocer e identificar sus emociones.

A través de las más piezas más humildes y sencillas el cantar popular alcanza las más altas cotas de lirismo y plenitud expresiva. Vivifica una y otra vez las emociones humanas mediante su sísifa actualización. Re-inventa en su performance toda la belleza

---

<sup>220</sup> Ibid., pp.93,94.

del alma humana. Es una de las formas más cercanas al raptó estético compartido por la hermanada comunidad. Nadie es su creador. Su esencia vive del anonimato de su desconocido hacedor. Las gentes que viven unidas por diferentes lazos (familiares, tribales, comarcales, nacionales, etc.), comparten un sentir instintivo, fruto de la comunión que les lleva a la elaboración espontánea de pequeñas improvisaciones que se transmiten de boca en boca y que con el paso del tiempo forman repertorios estables de una específica zona, región o territorio. En estas manifestaciones del más primigenio y genuino arte musical se observa el más perfecto maridaje entre poesía y música, complementándose y fusionándose como si ambos consortes necesitara la simbiótica presencia del otro.

Otra de las opiniones que mantiene Zamacola como posible explicación del nacimiento del folklore es la que apunta también el autor López Chavarri:

El canto popular siempre fue nacido de un individuo mejor dotado que los demás, el cual crea la canción dándole ya su completa forma musical y poética; y esta canción, al correr por el mundo, sólo sufre modificaciones de detalle según el ambiente donde se queda.

[...] creación instintiva producida por un impulso dionisiaco, o producto reflexivo de una inteligente exaltación, lo esencial es que el canto que nos ocupa, en su contenido espiritual y en su forma, sea reflejo del común sentir de la raza, sea expansión lírica del alma de todos. Letra y música, necesitan reflejar en la canción del pueblo lo más profundo y sano de la esencia de éste.

[...] Cuando la emoción nos domina, el habla se vuelve canto, se vuelve música, y es por esa música por lo que llegamos a comprender el verdadero sentir de las cosas.

[...] sucede lo propio en los tipos de cantar que con una misma melodía emplean letras de contenido diferente y aun opuesto; entonces ese acento interior, esa música íntima, da fisionomías” bien diversas a las mismas notas musicales según el sentimiento contenido en la canción; y hasta se le añaden a la música modificaciones externas, adornos y ritmos que pueden originar formas artísticas muy variadas.<sup>221</sup>

Para Zamacola la perfecta unión de música y letra crea una especie de emulsión que no es otra que la canción popular. En ella dos artes no miscibles en sí mismos forman una mezcla homogénea de afectado sensualismo. El lirismo de la canción popular es fruto de la exaltada espiritualidad de los diferentes pueblos. No se trata de meros reductos literarios, retóricos, sino que poseen la espontaneidad de la arbitraria improvisación, la plena libertad de modificación. Estas pequeñas composiciones siempre viven en la conciencia del pueblo a la que hacen referencia, transmiten su psicología y carácter esencial. Siendo como es el territorio nacional un claro espectro de diferentes variedades étnicas la riqueza de nuestro folklore es muy vasta. Por su orografía la península guarda los aspectos constitutivos y diferenciales de los distintos pueblos que conforman su nación. La variedad psicológica inmanente al cantar popular propicia la infinita variedad endémica de cada región. Merced a este aspecto geográfico consérvase en cada territorio hispánico el carácter más peculiar de sus pueblos, y con ello se mantiene vivo el aspecto típico de su vida; sus costumbres, su sentir, su manera propia

---

<sup>221</sup> López Chavarri, E., *Música Popular española*, Labor, Barcelona, 1958, pp.10,11.

de expresar las emociones, su arte, etc. Así pues, estas «fajas de civilización» tan distintas, tienen como razón de ser la geografía de las comarcas, el suelo y las gentes que de continuo modo viven en ellas.

## Capítulo 7 - Articulación de un primer abordaje intelectual sobre el valor de la *música popular*.

### 7.1 Introducción

En los prólogos primero y segundo de su *Colección* trata de elaborar y articular una teorización conceptual de lo que él entiende por *música popular*. En ellos se habla por primera vez y como gran avance intelectual de música adjetivada como *nacional*. En su individual interpretación de lo que ésta debe ser y reflejar elabora casi una teoría del *ethos* musical. Para él la música debe reflejar y transmitir la íntima esencia y el alma de toda nación. En su exposición establece una estimativa basada en la valoración de aquellas músicas que le rodean, aquellas con las que el pueblo más se familiariza y con las que sus gentes establecen vínculos de mutua entrega.

La música posee un poder socializante, aúna las diferentes clases y modelos sociales y estos pasan a hallar su identidad más profunda y comunitaria a través de ella, estableciéndose por tanto azaroso pero persistente binomio indisoluble de música-nación. Zamacola se vuelca en sus escritos en la música no elitista, en aquella destinada únicamente al divertimento de todo aquel que quiera participar de ella sin la pretendida audacia de reflejar los neoclásicos y artificiosos valores de equilibrio, armonía y proporción, (factores que venían apresando la etérea naturaleza de la ingénua y simplista música popular). Esta música, considerada por nuestro autor como donosa, libre y espontánea, es la que verdaderamente encarna la identidad de una nación.

La música, no ha de presentarse en su estado puro, en grado de absolutez más elevado, es decir sin la presencia o acompañamiento de las palabras. La música no puede describirse así misma, necesita de la mediación, explicación y embellecimiento de la lírica. No puede existir per se, sola, desnuda, sin el aditamento de la voz, sino que ha de co-existir. Su esencia siempre se halla demediada, en primer lugar por el lirismo exégeta de aquello que la música ha de representar con sus tonos y sonidos, y en segundo lugar por la mediática necesidad de la voz de aquel que la interprete, así únicamente en el binomio «voz-melodía» la música podrá alcanzar el estatuto ontológico de perfección existencial. El texto siempre ha de ser el fiel acompañante de la melodía.

Dado el avance de las teorías extranjeras que iban minando el verdadero sabor tradicional pues menoscababan y adulteraban el verdadero discurrir del quehacer musical propiamente español, en sus prólogos Zamacola critica duramente las infiltraciones teoréticas sobre la música en estado puro, absoluto, que amenazaban el estado armonioso del equilibrio siempre natural de la inveterada relación melodía-texto:

Ojalá que vdms., señores poetas, dexándose de escribir esas lánguidas odas, canciones ó gerigonzas, que nada dicen ni aprovechan, se dedicasen á ser útiles á sus semejantes, componiendo piezas y coplillas capaces de cantarse, para que nuestros profesores de música (que á pesar de los preocupados, tenemos de mucho mérito), que pudiesen ponerlas en una música análoga á nuestro carácter, para ir formando de este modo nuestro teatro músico [...]



Por todas partes no resonaba en mis oídos sino funestas chirimías que me anunciaban el sanguinario enojo de músicos anti-españoles.<sup>222</sup>

Plenamente consciente de que la música del presente histórico que a él le toca vivir se convertirá en poco en música del pasado, música del acervo nacional que él tanto defiende, música de anclados y reconocidos repertorios que conformarán los tesoros del patrimonio musical, realiza la inestimable tarea de recopilar y presentar toda una serie de cantares que se hubiesen perdido sin su labor arqueológica y reconstructiva.

En sí la función desempeñada nos puede resultar baladí, fútil, intrascendente, ya que gran la mayor parte de todas nuestras joyas musicales se hallan clasificadas, indizadas y recopiladas en la actualidad pero deteniéndonos en el hecho y estableciendo la perspectiva histórica su tarea resulta exultantemente novedosa ya que introduce por primera vez las periciales tareas del campo de la musicología, etnomusicología y otras incipientes ramas de la disciplina musical en su enfoque antropológico y sociológico.

Realiza funciones que van más allá de la naturaleza musical pues establece descripciones casi iconográficas de la vestimenta típicamente española, el atrezzo, la coreografía, y demás elementos, aunque omite la principal presencia de la partitura musical.

Sus prólogos constituyen uno de los testimonios más importantes que nos permiten hoy en día la realización de una ajustada y «auténtica» ejecución (libre de falsos anacronismos o aditivos) de esas pequeñas composiciones típicamente españolas como son las seguidillas, tiranas, polos, boleros, etc.

Cuando se habla de música casi siempre se hace referencia a su estado de *pasada* pues nos hacemos familiares a ella cuando ha dejado de ser novedosa o inminentemente novedosa. La atención de Zamacola hacia la música se lleva desde el punto de vista de «presente tradición», es decir, que implícitamente lleva consigo la carga familiar de pasado conocido aunque éste sea no muy lejano. La tradición musical (el buen hacer como así él lo describe) es la transmisión (oral) de nuestra música a través de continuas sucesiones de presentes o contextos contemporáneos, desde un presente inicial hasta el presente actual del usuario o consumidor de esa música:

porque si el objeto principal de la música es el de deleitar al oído, y excitar sensaciones tiernas y dulces, dando mayor expresión a la poesía, ¿cómo hemos de conseguir esto, mientras veamos en nuestras composiciones músicas destruida la pronunciación clara, inteligible de las palabras? Es posible, señores músicos, que estando vmds. hartos de oír que no percibiéndose la letra ó poesía, no puede producir efecto la música, quieran pretender todavía que una ária mueve afectos? ¿No es preciso tener bien estragado el gusto para apoyar un absurdo semejante?

La música, señores míos, nace con nosotros, y obra los efectos según las costumbres de las diferentes naciones, y la índole de su lenguaje sobre cuya poesía compone.<sup>223</sup>

---

<sup>222</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, pp.XXII, XXIV.

<sup>223</sup> *Ibid*, Tomo II, pp. XXVII, XXVIII.

## 7.2. Naturaleza de la *música popular*

La música es una superestructura presente en la concepción particular de todos los países y naciones. Es un elemento común y aunador, pero a su vez, éstos poseen una intimista e inherente acepción propia del discurso de este arte el cual aún participando de esta superestructura envolvente, cimera, cada uno de los Estados tiende a adoptar una serie de características diferenciales que son las que los perfilan, las que los distinguen y dislocan frente al resto transnacional. Zamacola nos habla así de la idea de la diferencia en la afinidad, en la comunidad.

La selección de coplas que el autor nos presenta; seguidillas, tiranas y polos, son a su juicio las más españolas de sentimiento, estilo y melodía. Son tan idiomáticas como nacionales (una manifestación del articulado folklore actual). Ese «idioma español» de otros periodos, enteramente nacional, existía antes de su estructuración y recolección pero a juicio de nuestro autor se veía amenazado por el etnocidio que para la cultura española supuso el advenimiento de la Ilustración y sus costumbres tan foráneas y discordes a la esencia nacional.

Los prólogos de su obra constituyen unas actas de recuento de todos aquellos elementos propios de la música tildada por nuestro autor como *nacional*. Se trata de un compendio a muy pequeña escala de aquello que es inherente a la personal expresión musical de un pueblo; coreografías, conceptos de la micromorfología musical (coplas de seguidillas, tiranas y polos), organología, etc.,. Sus contenidos podrían ser analizados desde la doble naturaleza del quehacer musicológico; por un lado desde la histórica reconstrucción del proceso de transmisión de textos y material sonoro (aunque éste sea el gran ausente de la colección) y por otro lado el de la sistemática y su teorización de cómo ha de ejecutarse, estudiarse y analizarse los bailes y coplas allí descritos.

## 7.3. Interpretación sociológica del discurso musical popular

La distinción entre la interpretación de lo que *debe ser o es* la música nacional y música superior trae consigo la elaboración de un primer esbozo de lo que puede ser una sociología de la música. A través de la confrontación de dos grandes grupos sociales se establecen rasgos pertinentes a cada uno de ellos. Zamacola analiza socialmente el fenómeno musical, sus implicaciones en las relaciones grupales, las funciones de éste arte dentro del marco de las relaciones humanas. Determinados estamentos sociales se identifican con determinadas formas musicales. Así la distinción entre danzas aristocráticas y populares, que se fue disolviendo con el final de siglo, no fue más que el resultado del advenimiento de ciertos sectores de la joven y rancia aristocracia con el populismo musical de ciertas formas que imperaban dentro de sectores considerados menos favorecidos que conservaban intacta la verdadera y real esencia de lo *castizo*, lo *español*.

La llegada de bailes como el bolero, el fandango, (tan exaltados por Zamacola) a teatros, zarzuelas y ballets relacionados con la ópera, supuso la incorporación del constructo tan defendido por Zamacola de *música nacional* a formas de arte de naturaleza superior, produciéndose así una «magnificación» de unas microformas de la esencia musical española. Boleros y seguidillas fueron danzas eminentemente asociadas a la guitarra (instrumento de pura extracción nacional). Estas dos pequeñas danzas

cantadas a la guitarra (como queda descrito en el título de su *Colección*) son las que para Zamacola mejor van a reflejar la esencia musical española. Estas breves composiciones son las impersonan los ritmos y cadencias del patrimonio musical típicamente español.

La música debe ser entendida como un precipitado de su contexto. Un contexto que se puede analizar desde el punto de vista hermenéutico debido a sus diferentes prácticas, convenciones, transmisiones, asunciones, recepciones, interpretaciones, etc., que hacen a una música o ejecución de ella, diferente, única e irrepetible.

Cuando habla del proceso creativo de la música lo asume como natural, improvisatorio, sin la rígida artificiosidad compositiva. La música popular no necesita de grandes firmas o el renombre y fama de grandes compositores para llegar al alma del pueblo. La espontaneidad es la característica principal de su esencia. Además, este parámetro musical no necesita de la celebridad o virtuosismo del interprete. Ante un grupo de cohesión o adherencia espontánea, casi inmediatamente se conoce quien es el mejor cantante o tañedor, elegido no al azar aunque el elemento de azarosidad si se halla presente en el acercamiento e interacción grupal. Este es uno de los factores que enfrentan a los dos procesos creativos que envuelven a las dos grandes y bifrontes manifestaciones musicales; la popular o folklore (transmitida oralmente) y artística (fruto de un proceso de creación basado en un conjunto de normas y reglas aprendidas por la mano hacedora del compositor, y del ejecutante en su rol de descodificador de aquel conjunto de signos y convenciones que se indican en la partitura). Mientras que para muchos pensadores la primera se mueve en el reino de la artesanía, donde el reconocimiento del hacedor, el nombre del creador carecen de importancia pues éste queda disuelto en el proceso mismo, no distinguiéndose a la obra del obrador, en la música artística, que pertenece a una dimensión superior, la del reino de la libertad, la figura del compositor es algo determinante a su esencia e identidad. Su finalidad (oírla por el mero hecho de oírla) no acompaña en la recolecta grupal, no ayuda al asociacionismo. En dicha obra, la creación proviene únicamente del compositor, en ella el ejecutor y la audiencia tan solo son pasivos transmisores y receptores.

Un tocador de guitarra, y un cantador de seguidillas es persona muy estimada en estos pueblos: al oír este instrumento se juntan los jóvenes de ámbos sexos, y regularmente se arman estos bayles en la posada. La mejor voz canta las seguidillas, y la acompañan los ciegos con sus instrumentos: se goza en estos bayles de la alegría mas franca.<sup>224</sup>

#### **7.4. Denuncia ante la carencia de una propedéutica de la música popular**

Zamacola se lamenta a lo largo de su exposición de la falta de propedéutica para la articulación de un corpus de la música popular o folklore. Lo ve en un estado de menosprecio y descrédito por parte de aquellos que no comparten su entusiasmo para con ellas:

Esta arbitrariedad me ha hecho conocer, que no solo no tenemos hasta ahora una regla fixa para el uso y aplicacion de estos cantares, sino que persuadidos

---

<sup>224</sup> Ibid., Tomo I, pp.XIV, XV.

equivocadamente los aficionados de que la música de las seguidillas es adoptable á todo género de poesía de su clase.<sup>225</sup>

Prosigue páginas después:

Entre la gente menestral y artesana, conozco una porcion de jóvenes dotados de la mas bella disposicion, no solo para cantar seguidillas, sino tambien para componerlas; [...]

[...] hasta que grado llega el génio español, el ver que unos hombres sin principio alguno de música, y sin mas cultura que la que adquieren en las poquísimas composiciones que oyen en los Teatros, sean capaces de componer tanta variedad de seguidillas como nos dan cada año, llenas de todo el buen gusto y melodia que cabe.<sup>226</sup>

La queja sobre el lamentable estado de la enseñanza de este arte se queja tambien en una nota a pie de página de *HNB*:

(72) En España y aun en Francia confunden indistintamente con el nombre de Músicos a los profesores que componen las obras de este arte, y a los que solo saben leer la nota, sin embargo que ven que el primero es un hombre científico en la materia, y el segundo un rutinero, semejante á un muchacho de la escuela que lee con mas ó menos sentido la leccion que le han señalado.<sup>227</sup>

Para Zamacola existe una gran diferencia entre el profesional de la música y su ejecutor o re-productor. En el ámbito ejecutivo se hallan por un lado los compositores, quienes crean las obras musicales y por otro los ejecutantes, que debido a su pericia interpretativa se destacan dentro de la comunidad musical. No por haber estudiado las nociones básicas de este arte se es músico. Sólo aquel poseedor de unas cualidades propiciatorias y distintivas es quien puede denominarse como músico, tanto en su vertiente compositiva como ejecutiva:

Que nuestros músicos sonatores, esto es, los que tocan y cantan sin conocimiento de la ciencia, son los que han contribuido, mas que algun otro, á la destruccion de la musica nacional, dexandose arrastrar de una ignorancia crasa á favor de las operas, corrompiendo con sus brabos y gritos el gusto sencillo y puro del incauto auditorio que los ha considerado como inteligentes,<sup>228</sup>

## 7.5. Los determinismos del discurso musical

El arte musical como cualquier otra manifestación humana se halla sometido a unas coordenadas determinantes como son las del tiempo y el espacio.

---

<sup>225</sup> Ibid., Tomo I, p. XXXV.

<sup>226</sup> Ibid., Tomo I, pp. XXXVII, XXXVII

<sup>227</sup> Zamacola, J.A., *Historia de la Naciones Bascas*, Imprenta de la Viuda de Dupret, Auch, 1818, Tomo II, p.268.

<sup>228</sup> *Diario de Madrid*, 5 de abril de 1803.

### 7.5.1 El determinismo espaciotemporal del evento musical

Las variables espacio y tiempo son factores determinantes en el proceso de alteración y modificación del fenómeno musical. Estas afectan a todas las dimensiones del producto o pieza de la música popular o folklore ya que la pervivencia y subsistencia de estas viene determinada por el acoplamiento al devenir de estos inveterados principios.

La libertad de ejecución, aún en su sometimiento espaciotemporal, viene propiciada por el complejo funcional de factores sociales, estéticos, psíquicos, etc.. La arbitrariedad y azarosidad son categorías que intervienen en los distintos grados de motivación que inclinan a un sujeto en su performance; su sensibilidad, capacidad artística individual, grupal, la afectividad y recepción del grupo contextual, etc., son agentes que determinan el resultado del complejo producto musical. En todos los casos, el mensaje o discurso musical esta constituido por diferentes factores que constan de elementos o unidades móviles, sustituibles, modificables o inalterables. Toda performance o acto musical, bien sea acabado, bien esté en trance o vía de cumplimentación, afecta siempre a la comunidad receptora, quien la acepta como satisfactoria, fomentándose su persistencia o la condena por alterar o no compartir los cánones estéticos. Zamacola concibe a la *música nacional* (o nuestra acepción presente de folklore) como el acto de la potencialidad de cada nación. Es distintiva su actualidad en el modo de actuar de las restantes actualizaciones que cada país o nación poseen. La música popular puede ser considerada como un continuo «hacerse» donde todos los factores anteriormente mencionados se hallan presentes y por su presencia (o ausencia) se produce un determinado momento musical.

### 7.5.2. Determinismo social. Asociacionismo tradicional de *música popular* = clase oprimida

La americana y hermana Mary Loyola Hayde, en su artículo *The seguidilla and the latin sequentia* comienza asombrosamente con la mención a nuestro autor. Ya él párrafo inicial perfila la desidia y negligencia del pueblo español con el que caracteres como el de Zamacola tuvieron que enfrentarse:

DON PRECISO, in the Discurso to his two-volume collection of seguidillas, attributes our lack of knowledge of the seguidilla to the fact that the Spaniards are disposed to enjoy their diversions and customs than to discuss them in learned treatises or to write even simple histories of them.<sup>229</sup>

(DON PRECISO, en su discurso a su obra de dos tomos *Coleccion de seguidillas* atribuye el desconocimiento de los que es y fue la seguidilla al hecho de que los españoles se hallan máas proclives a pasarse bien con sus diversiones y costumbres que a la de hablar de ellos en tratados eruditos o escribir simples historias sobre ellas.)

En la época de nuestro autor la manifestaciones de la música popular se asocian con clase baja. Las connotaciones que esta expresión pública de los sentimientos más inherentes a una nación a menudo son tildados de vulgares, abyectos por distintas

---

<sup>229</sup> Hayde, M., *Music of the Eighteenth Century*, University of Illinois, 1937, p.263.

personalidades de la intelectualidad contemporánea. Zamacola desde las páginas de sus prólogos arremete en su afán demagogo contra la falta de interés, de intervencionismo y carencia de financiación por parte de las clases más pudientes y adineradas en lo que es la dimensión más profunda del alma de una nación, lo que hoy llamamos y entendemos por folklore. Únicamente libera a los majos, preclaros miembros de la burguesía emergente, quienes sabiamente admitieron entre sus costumbres de ocio y diversión el disfrute de la música popular, sus bailes y saraos como oposición a las advenedizas modas que iban invadiendo los salones de las más altas familias españolas. A través de las arrojadas exposiciones de sus prólogos y artículos en el *Diario de Madrid* vemos como articula una protosociología de la música en las que el producto consumido por las opuestas clases difiere en naturaleza, carácter, ejecución y recepción.

Este asociacionismo música popular (folklore) clases bajas es reductor en cuanto a la globalidad que implica en sí el concepto y acepción del término. Este sector de la música está destinada *a y para* ser disfrutada por todos y cada uno de los miembros que conforman una sociedad, independiente de su status o condición. El pretender reducir la dimensión del folklore a una clase social, la más baja, la más populosa conlleva el aislamiento de los restantes integrantes de la sociedad a la exclusión de esta dimensión musical, tan íntima al carácter de la nación, y a la que el individuo pertenece y forma parte desde su más tierna edad. De no ser así, la más emotiva y sentimental expresión de esa tradición oral, la que viene ocupada por el canto de nanas y canciones de cuna, desaparecería del ámbito cotidiano del español y de innumerables naciones del mundo.

Con su denominación de *música popular* lo único que intenta es consensuar el gusto por lo nuestro, por lo propio y dejar de lado la estratificación social asociada a la inclinación por una u otra clase de arte musical. El folklore, para nuestro autor, es el elemento unitario. Es universal y común a toda clase, individuo. La música *folk* o música nacional, como así también la denomina, a diferencia de la música artística, es la única porción de la totalidad del arte musical en la que todos sus participantes quedan hermanados y donde las barreras sociales quedan difuminadas, disueltas, por la afinidad y comunión que todos los individuos de esa comunidad presentan y comparten.

Un tocador de guitarra, y cantador de seguidillas es persona muy estimada en estos pueblos: al oír este instrumento se juntan los jóvenes de ámbos sexos, y regularmente se arman estos bayles en la posada. La mejor voz canta la seguidillas, y la acompañan los ciegos con sus instrumentos.<sup>230</sup>

Bajo esta descripción costumbrista del espontáneo acontecer de las adventicias manifestaciones musicales, tanto cantadas como bailadas, se puede establecer el paralelismo terminístico entre lo que él distingue como *música artística* y *música popular o nacional*;

<b>música artística</b>	<b>música popular</b>
- <b>interprete</b> (guitarrista)	- <b>tocador de guitarra</b>
- <b>cantante</b> en ocasiones sustituido por el tipo de voz que representa, tenor, barítono, soprano, mezzosoprano,	- <b>cantador de seguidillas</b> no se especifica

<sup>230</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1804, Tomo II, pp. XIV, XV.

etc.

- **Salones, casa de la opera, teatros, etc.**  
siempre restringidos ya sea por invitación, ya por  
pago de billete de entrada.

- **Ordenada, organizada, bajo programa**

- **Posadas, tabernas, etc.**  
Siempre lugares públicos abiertos o cerrados,  
no restrictivos.

- **Improvisada, aleatoria**  
(se arman...)

A través de las distintas columnas se observa el paralelo discurrir de los gustos y usos en las dos antagónicas clases de música. Zamacola en su exaltación por los logros y difusión de éste, considerado peyorativamente por algunos como subgénero musical, erige a los parámetros de la música popular como la sección del arte musical como el brazo libertario, aquel que expresará, por ejemplo, los ideales revolucionarios de la incipiente república francesa.

Bajo el nombre general de Tiranías siguieron los aficionados y músicos componiendo multitud de canciones para la guitarra, que poco tiempo se cantaban por toda clase de personas con tanta afición, que pasaron por San Petersburgo, Viena y otras Cortes de Europa, donde el célebre maestro español Don Vicente Martín hizo fanatismo insertándolas en sus óperas.<sup>231</sup>

Al final del prólogo de su segundo tomo comenta como un amplio sector de la sociedad de la España finisecular trahó la opinión de la superioridad de la música nacional frente a las que en el momento imperan en el resto de Europa y los salones más celeberrimos de España dieciochesca:

...Y yo soy solo en declamar contra ellos, aunque es infinito el número de los que piensan como yo.<sup>232</sup>

Mostrando su disconformidad contra el estragado gusto cortesano para el que no existe otra música que la oficial, la artística, aquella que fomenta el refinamiento y elitismo social, la ópera y las sinfonías, destina un enconado pasaje al final de su prólogo:

¿pero quien habrá entre estas dos especies de hombres, que aunque perdonen, como buenos cristianos, al que los robe ó los muela a palos, se resuelva á perdonar al que no gusta de sus coplas ó de sus composiciones perversas? Esto sería una virtud en grado heroico, y esto señores no aspiran ser heroes en ninguna línea.<sup>233</sup>

## 7.6. Categorías inherentes a la música popular

En el discurso inicial a su obra *Colección* se aprecian la distinción de varias categorías que determinan al discurso y evento musical.

### 7.6.1 La innovación

---

<sup>231</sup> Ibid., Tomo II, pp. XXII, XXIII.

<sup>232</sup> Ibid., Tomo II, p. XXXXVI.

<sup>233</sup> Ibid., Tomo II, pp. XXXXVI, XXXXVII.

La innovación dentro del folklore ha sido definida como la modificación, reconstrucción o transformación de un material musical, en ocasiones por un único individuo y en otras por un colectivo social. Esta novedad en el material sonoro se puede deber a la personalidad y creatividad del miembro re-creante, el ambiente y circunstancias culturales, políticas y sociales en un espacio y tiempo dado.

La facies espaciotemporal del fenómeno musical asumido como folklore está asociada a diferentes momentos de innovación:

1. La **modificación**. Es el grado más bajo de transformación donde tan sólo se alteran diferentes partes del texto literario o musical. Esta modificación en ocasiones debido a la contingencia de su existencia no es siquiera considerada como innovación.

2. La **re-creación**. Basada en un tema musical pre-existente al que se alterado su texto para actualizarlo a las circunstancias del momento.

3. El **préstamo**. Son aquellas incorporaciones de temas musicales exteriores a repertorios existentes produciéndose con todo ello bien la ampliación del repertorio local o la sustitución o evolución del material folklórico.

La música popular como mayormente se trasmite es oralmente y los músicos han de almacenar sus técnicas, trucos, y tradiciones dentro de lo que es su bagaje procedimental. Escuchar y tocar tiende a desarrollar un elaborado sentido del ritmo y habilidad para tomar decisiones rápidas de innovación como la mutación o re-creación que el músico de entrenamiento musical artístico-serio carece.

## 7.6.2. La diversión

«Divertida» en cuanto al ritmo y mensaje de una pieza musical puede oponerse a «seria». A lo largo de sus prólogos esta oposición antinómica en la naturaleza del discurso musical se halla constantemente presente. Se observa la dicotómica interpretación sobre la existencia de dos posibles enfoques; el hedonista versus el moralista. Estas dos posturas aparecen diferenciadas en las dos yuxtapuestas dimensiones del hombre; la mental y la física. Arte y diversión aparecen como un binomio difícil de reconciliar a la hora de evaluar lo que es o debe ser la música pero para Zamacola éstas quedan resolutiva y perfectamente hermanadas en la música popular.

¿Porqué la música popular es de talante más divertido que la considerada como artística o seria.? Para responder a esta interrogante sería interesante retomar la antigua distinción existente entre lo que es arte y lo que se entiende por artesanía. La obra de arte es aquella ejecutada por una mano artística, proficiente, pericial. Su existencia está sometida a la valoración estética, posee la atribución de única e irrepetible. La artesanía basada en la repetición e iteración de un mismo objeto, idea o conjunto de ellas se asienta en la esfera de lo habitual, de la cotidianeidad, no trascendiendo a la dimensión estética pues cae dentro de la esfera del mundanal ornato y recreo utilitario. En ella no trascienden los distinguidos e inefables aspectos de unicidad, singularidad,



extraordinariedad, etc.. Es así como esta doble naturaleza musical; la seria y la popular parecen vivir en dos mundos naturalmente opuestos, en dos paralelos universos del discurso musical. Evaluadas con diferentes criterios se llega a elevar a una en detrimento de la otra. A menudo los fundamentos últimos de su estimación se basan en una visión claramente subjetivista de la distribución y estratificación de la antagónica sociedad de la época. Para ser evaluadas estas dos diferentes versiones de un mismo ámbito sonoro, el de los tonos musicales, necesitamos categorías y axiologías propias a cada una de estas manifestaciones musicales y no enfocar a ambas desde premisas y postulados unívocos que únicamente sirven de préstamo y que desdibujan distorsionando la valía de una en su parangón con la otra.

La audiencia de la música seria, acorde a la implicación de su adjetivación regula, modera y controla su atención. En la masa humana que escucha una composición musical ejecutada en una sala de conciertos se aprecia la falta de movilidad, la entrega absoluta, el transporte mental, un completo control físico (se intenta no toser, estornudar, etc., convulsiones ajenas a la voluntad del individuo). Una buena interpretación musical es medida a menudo por la intensidad de la concentración y aislamiento mental de su audiencia y la falta de cualquier distracción físico-corporal, como si la dificultad en creación y producción de dicha obra se viera recompensada o al menos reconfortada por la completa y total atención del público con ella, fenómeno que no ocurre con la música popular.

### 7.6.3. La fisicalidad

Al contrario de lo que ocurre en un espectáculo prefijado en el tiempo y espacio, por ejemplo, un concierto, en la esfera musical de la música popular el devenir de una buena actuación se mide a través de la temprana e inconsciente entrega física de los espontáneos miembros de su audiencia, cuál es la tardanza en abandonar los lugares en los que se hallan ubicados los participantes de la performance (sillas, corros circundantes, etc.) y su entrega a la música. Las variables que se han de tener en cuenta son las de *cuánto* y *cómo* cantan y bailan los asistentes. Una buena, natural y arbitraria agrupación en torno a la música popular debe revelar la mayor *fisicalidad* posible; arrobo, emoción, transpiración, colapso (por cansancio), requiebros de voz (por la tensión a la que se le somete), etc.. Esta doble manera de escuchar, la de la mente y la del cuerpo tienen a su vez dos tipos de entrega. Para el autor Simon Frith: la audiencia de música seria queda raptada, la de la popular ella misma se abandona.

Nos podemos preguntar que es o que hace a una música ser tenida como divertida, física, popular y a otra como seria y mental. Surge otra nueva dicotomía, la *razón* frente al *sentimiento*. La primera facultad que distingue al hombre, la razón, le lleva a asociarse con la música seria. El sentimiento y su «irracionalidad» junto con un mínimo de actividad mental ha sido ligado siempre a la música popular. Para Zamacola esta inclinación por el lado más humano de la música no implica necesariamente su devaluación frente a la seria. Para él, ésta es la única que refleja el alma de un pueblo. Gracias a su ritmo y cadencia perfila la esencia más íntima de la nación en la que se gesta. La corporeidad de la música popular es lo que la ensalza frente a la seria, que nunca llega al paroxísmico raptó o enajenación corporal de sus oyentes:

Por los que hace á las mugeres tienen unas diferencias tan rápidas, unos brazos tan flexíbles, unas actitudes tan suaves, unos taconeos tan gallardos, y tan hermosos, unos pasos tan delicados, tan graciosos, tan variados y tan arreglados, que al ver bailar una muger bónita se olvida toda filosofía.<sup>234</sup>

El mayor interés de la música popular radica en su lirismo y primitivismo. Zamacola ensalza estos valores como primordiales a la esencia primera de la música. En el capítulo primero de su *Elementos de la ciencia Contradanzaria*, en el apartado que titula «Historia de las Danzas y origen de La ciencia Contradanzaria» irónicamente aborda el tema:

Todas las naciones conocidas desde la primera edad del mundo han tenido sus primeras danzas ó diversiones, para explicar el regocijo de las victorias y de los grandes hechos: y como esta costumbre tan antiquísima, inspirada á los hombres por la misma naturaleza, ha ido sucediéndose de unos a otros, y utilizándose por el ingenio, podemos decir con vanidad que en nuestros días ha llegado el baile ó la danza al grado mas sublime por medio de tantos adelantamientos, tan útiles como ventajosos al género humano.<sup>235</sup>

Zamacola, en el *Diario de Madrid* del lunes 1 de Marzo, expone:

Anoche tuve en mi casa un magnífico baile, suntuosamente decorado de sillas, tapices, y una brillante iluminación de ocho velas [...]

Como mi objeto era el que sonase la función, llevé anoche todos los clarines, trompas y clarinetes de los regimientos de caballería, infantería de Madrid, y un bombo, dos panderetas, tres culebrinas ó serpentones, un piporro, y quatro fagots; de modo, que al tiempo que entonó toda la orquesta su primera overtura de una contradanza inglesa, no hubo vieja en la sala quien no se le hormigueasen los pies, por salir á dar quatro respingos.

[...] No puede ponderar a vmd. quan admirado me quedé al ver marchar por la sala quatro parejitas chiquirrititas, puestas en fila unas tras otras, cruzados sus bracitos por las espaldas, y moviendo sus cabecitas y sus patitas á compas de la música.<sup>236</sup>

Aunque la cita hace referencia a las danzas estilizadas de los bailes de salón, también en éstas, al participar el danzante con sus ejecución individual, (y se someta voluntariamente a sus reglas coreográficas) se puede compartir elementos propios del baile popular; entrega, arrobo, roce corporal, etc. Así la danza, en su doble manifestación, la popular y la de salón, comparte más rasgos que la música en su dicotómica naturaleza. Hemos de señalar que cuando nos hemos referido a danza, no la contemplamos compartiendo campo semántico con el *ballet* o espectáculo visual, pasivo, en el que el público observa la realización de una serie de movimientos corporales que conforman su reputada coreografía, sino que nos referimos a esa entrega voluntaria de nuestro cuerpo con la dimensión sonora.

---

<sup>234</sup> Ibid, Tomo I, pp. XV, XVI.

<sup>235</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la Viuda de Joseph García, Madrid, 1796, p.1.

<sup>236</sup> *Diario de Madrid*, 1 de Marzo de 1804

#### 7.6.4. La policromía.

La vestimenta y coreografía son destacadas por Zamacola como factores coloristas. Éstas también ocupan su papel relevante dentro de lo que es la ejecución musical. La ropa del danzante de música popular como Zamacola ya lo apunta en su primer prólogo, constituye también un elemento estético en sí. Los ropajes están diseñados para mostrar los cuerpos de los danzantes. Se utilizan como instrumento tanto sexual como plástico:

El traje mas cómodo y gracioso para bailar seguidillas es el que llamamos de *majo* en hombre y muger, porque con él lucen mucho mas las hermosas variaciones y actitudes de este bayle, que con los trages serios que usamos en el dia. Sin embargo no puedo dexar de reprehender seriamente la desenvoltura con que algunos maestros ignorantes presentan sus discípulos á bailar en las funciones.<sup>237</sup>

La ejecución coreográfica ha de resaltar y vivificar la policromía y diseño del traje con el que se baila:

El traje mas cómodo y gracioso para bailar seguidillas es el que llamamos de *majo* en hombre y muger, porque con él lucen mucho mas las hermosas variaciones y actitudes de este bayle, que con los trages serios que utilizamos en el dia.<sup>238</sup>

La vestimenta con su colorido se funde en la plástica de arte la danza:

Por los que hace á las mugeres tienen unas diferencias tan rápidas, unos brazos tan flexíbles, unas actitudes tan suaves, unos taconeos tan gallardos, y tan hermosos, unos pasos tan delicados, tan graciosos, tan variados y tan arreglados, que al ver bailar una muger bónita se olvida toda filosofia.<sup>239</sup>

Zamacola nos relata las cabriolas y pasos coreográficos que propiciaron el origen a la conformación del vocablo «bolero»:

Este título de *Bolero* tuvo su origen, de que habiendo pasado á su pueblo en la Mancha Don Sebastian Zerezo, uno de los mejores baylarines de su tiempo, y viéndole bailar los mozos por lo alto con un compas muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que bolaba, ó á lo ménos se lo figuraban así, según le veían executar en el ayre; de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver bailar al que bolaba, ó según ellos al *Bolero*. Una de las leyes mas originales y preciosas de este bayle bolero es el que al concluir la seguidilla deben quedarse los danzantes inmóviles en la postura que les coja el último golpe de la seguidilla y castañuela, a cuyas posturas llaman el *Bien parado*; y los jóvenes hacen estudio particular de concluir en unas actitudes hermosas, que tengan alguna flexibilidad y gracia para divertir á los concurrentes.<sup>240</sup>

Los adeptos de la música popular y su connatural diversión a menudo son tildados con el apelativo de *vulgares*. El autor Aaron Esman asocia esta vinculación de sus acólitos a lo que él llama *impulsos vita-libidinales*, es decir, aquellos que promueve el *Id* frente al

<sup>237</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1804, Tomo I, p.5.

<sup>238</sup> *Ibid.*, Tomo I, p. V.

<sup>239</sup> *Ibid.*, Tomo I, pp. XV, XVI.

<sup>240</sup> *Ibid.*, Tomo I, pp. XIX, XX, XXI.

*SuperEgo*, los que la cultura por todos los medios trata de reprimir. La «inmediatez» de la improvisación en la música no-partiturizada se vivifica en la creación espontánea de sus miembros. Su contacto con la realidad es más crudo, más térreo, más directo y auténtico. Otros autores apuntan que la diferencia entre música artística y música popular estriba en la rapidez con que el oyente espera una gratificación. Los afiliados a ésta última la buscan inmediatamente mientras que aquellos que se inclinan por la artística o sería esperan una satisfacción más abstracta, más ralentizada, a través de las grandes (o pequeñas), elaboradas y complejas formas musicales que son las que dan la estructura al arte musical. En la respuesta que el Santo Inquisidor del Tribunal de Corte da a nuestro autor a propósito de la concesión de licencia para la publicación de su *Colección de seguidillas, tiranas y polos*, se observa como la mente religiosa del momento contempla al baile nacional, es decir, lo entiende como una costumbre libidinosa muy contraria a la ley moral cristiana. Ésta exégesis puede ser un reflejo de lo dicho anteriormente, el baile como entrega inmediatamente gratificante, propia del sentimiento primigenio del encuentro sexual. Es así que la danza es un miembro activo en toda nación, favorece el encuentro inicial entre miembros de diferentes grupos comunitarios, tribus, pueblos, etc y ayuda a establecer las relaciones humanas más profundas, como son las del amor, cortejo y entrega pasional.

Aquí Ilmo. Señor ya est descubrimos el veneno daño y perjuicio de la obrita por lo que los majos y majas que quieran desempeñar este bayle con lucimiento y aplauso lo estudiaran aun mejor que el catecismo para practicar este meneo de estos movimientos tan voluptuosos, para merecer, que el concurso se deshaga dando palmadas y aplausos. Que doctrina tan piadosa y necesaria para las buenas costumbres de una alma Christiana!<sup>241</sup>

### 7.6.5. El lirismo

Como defensor de la música nacional en el *Diario de Madrid* del Lunes 17 de Enero de 1803 expone:

[...] Don Preciso se ocupa e recoger las tristes reliquias que nos han quedado de la poesía lírica española cantable: lo menos para que nuestros sucesores tengan alguna noción en los siglos venideros, de que en esta nación, mientras que sus naturales se preciaron de ser españoles, hubo una música propia nacional que hacia conocer la sensibilidad, la nobleza de su caracter, y el chiste y la gracia particular del clima que ocupa.

Hace ya mas de 12 años que vemos desaparecer de España su música, y con ella las costumbres puras y sencillas de sus naturales, que son inseparables.

[...] Don Preciso, pues, como buen Español, como buen patricio, como mucho mas amante de las costumbres que heredó de sus mayores, que de las que en estos tiempos de ilustracion se van sembrando por el mundo: y finalmente, como hombre ordinario que prefiere las antiguallas de su nación á los estupendos progresos de la dulce y almibarada juventud, que hoy bulle felizmente entre los mortales; se ha propuesto probar por la advertencia que precede á este tomo, que los versos líricos

---

<sup>241</sup> AHN, Sección Estado, Legajo 3250.

cantables que escriben los Poetas de nuestros días, no pueden ponerse en música ni cantarse de ningún modo por la aspereza de sus consonantes, por las palabrotas que comprenden, porque concluye la cláusula ó frase á la mitad del verso siguiente, por que les falta oído músico para entonar, y porque no hay un verso que se parezca á otro en apoyaturas ó acentos, ni copla que vaya por su lado en la colocacion de las sílabas largas y breves.<sup>242</sup>

Este artículo es un discurso personal contra la invasión de elementos advenedizos y esencialmente opuestos a la lírica y música españolas. La primera, que siempre se había caracterizado por unas cláusulas y ritmos fijos y establecidos acordes a la prosodia y discurso del idioma castellano se le introducen en ese momento sutilezas tales como romper la línea tonal del verso a mitad de éste. Los nuevos poetastros van a destruir su natural fluidez de las líneas melódicas por importados artificios. Si tenemos en cuenta los postulados de los ideólogos y teóricos humanistas de finales del renacimiento y principios del Barroco, aquellos que sirvieron de fundamento en la contienda entre *la Prima e Seconda Pratica*, la música ha de estar al servicio del texto como acérrima seguidora de lo propuesto en él. Zamacola estima aberrante para esencia de la poesía y música española la profanación que sufre el discurso musical por la intromisión de elementos totalmente opuestos a su naturaleza. La música junto con la lírica forma una única e indisoluble entidad. Por ello nuestro autor se muestra a favor de lo que él denomina como *música nacional* o popular, ya que encarna en sí el consolidado paradigma músico-lírico. Muchos autores podrían aprovechar para argumentar contra él basándose en que el nacimiento y génesis de la ópera como nuevo género musical surge de la simbiótica unión de esas dos tan estrechas artes. Pero para Zamacola la ópera no personaliza el paradigma musical. La ópera, que narra una trama, también amenaza la genuina naturaleza de la primigenia música, pues a menudo sus representantes, los divos y tan afamados cantantes, buscan más el lucimiento personal que la ejecución narrativomusical en la que el delicado y melodioso lirismo desaparece ante unas cabriolas exhibicionistas:

Que nuestros músicos sonatores, esto es, los que tocan y cantan sin conocimiento de la ciencia, son los que han contribuido, mas que algun otro, á la destruccion de la musica nacional, dexandose arrastrar de una ignorancia crasa á favor de las operas, corrompiendo con sus brabos y gritos el gusto sencillo y puro del incauto auditorio que los ha considerado como inteligentes; de modo, que las bellezas de su música estan hoy reducidas á vencer grandes dificultades, trastornando la sencillez de esta agradable ciencia, hasta hacerla del gusto churrigueresco mas refinado con esas lánguidas arias, quartetos, quintetos, y finales, en que no se oye mas que un confuso tropel de instrumentos capaces de aturdir una torada, juntamente con las voces, gritos y algazara de los que cantan: siendo ya para los tales músicos y apasionados indiferente que se entienda ó nó la letra ó pronunciacion del cantante, con tal que deleiten sus orejas con gorgoritos, trinos, relinchos, volatas, ó sacudidas de gaznate.<sup>243</sup>

Para Zamacola la música popular constituida a partir del maridaje de los parámetros musicales de melodía, armonía y ritmo por un lado y los líricos de ardor, emoción, eufonía, etc., se acerca más en su sencillez orgánica a la esencia original y primitiva de lo que es el verdadero ser de la música que el elevado y artificial ser de la música

---

<sup>242</sup> *Diario de Madrid*, 17 de Enero de 1803.

<sup>243</sup> *Diario de Madrid*, 17 de Enero de 1803.

artística o seria. La artificiosa complejidad de la música artística que trafica con continuas modulaciones de lo tonalmente básico y con sus más complejas inflexiones del ritmo no hace sino alejarse del natural fluir sonoro.

Vemos como Zamacola se lamenta al final del prólogo del Tomo II de su *Colección* de la pérdida de ese sentimiento primigenio del lirismo musical:

conservábamos todavía algunos restos de la música antigua en nuestras seguidillas, tiranas y polos y otras canciones, las cuales, al paso que deleytaban el oído, nos hacían sentir una fuerte sensación en el alma al escuchar sus tonos: mas ya la corrupción del gusto moderno, y la moda de seguir los caprichos extranjeros, hicieron desaparecer de entre nosotros esta música nacional.<sup>244</sup>

A la música se le debe definir en términos de determinen y caractericen a su naturaleza como son los de *comunicación, proyección*, vocablos que connoten en sí la idea de comunión entre los oyentes, intérpretes y demás hacedores integrantes en la performance musical. El arte musical debiera ser la conjugación de lo verbal y de la expresión física. En la música seria o artística el compositor domina al ejecutante o intérprete y este a su vez impera sobre la audiencia. Este control del poder no sucede en la dimensión musical más lúdica la que nuestro autor llama nacional o popular puesto que la figura del compositor no es importante, no es ni pertinente ni necesario conocer a quien debemos la autoría de la obra y el intérprete, ya sea cantor o bailarín no está sometido al rigor de la ejecución exhibida como sucede en la ópera o en el ballet, sino que en cualquier momento pueden abandonar y delegar funciones en otros integrantes de la velada musical, produciéndose así la estrecha interacción entre los miembros del grupo no compartida en la audiencia de las obras de naturaleza seria.

En la música artística, los ejecutantes no apelan a los pilares y dones de la invención pues pasarían a ser ellos mismos denominados como compositores en cambio los intérpretes de música popular pueden variar, permutar, combinar, modificar alterar, la línea musical a su propia voluntad, gusto y placer. Su responsabilidad está dirigida hacia la música. Ésta aparece como un instrumento moldeable, dúctil, transformable, fácilmente maleable. La audiencia de la música popular condiciona su exégesis, se ha de comprometer con la música que se ejecuta, ha de volcarse en su devenir en vez de admirarla en la lejanía, contemplarla en su majestuosidad como sucedería en la audiencia de la música superior o artística. Su naturaleza es volátil, veleidosa, tiene que seguir las decisiones que el ejecutante establezca y responder lo más airada y satisfactoriamente. Existe un código oculto pero éste no coharta la libertad y espontaneidad del ejecutor. Se establece un proceso de retroalimentación de satisfacciones, un feedback natural entre el intérprete y la audiencia y todos ellos quedan envueltos dentro del proceso envolvente de la ejecución musical o performance. Se participa colectivamente en una pieza con el seguimiento del ritmo con el pie, con las palmadas, con la inclinación y ladeos de la cabeza para un lado u otro, etc., que al final son rasgos y elementos necesarios al disfrute musical.

---

<sup>244</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1804, Tomo II, p. XXXXII.

## Capítulo 8 - Morfología de la música popular española

El concepto *forma* nos orienta hacia algo estable, anclado en unos cimientos poderosos, asume la idea de identidad, de tipo. A esta concepción estática, inmóvil se le podría objetar la visión diacrónica de la morfología, pues todo cambia y nada permanece. Paradójicamente podemos afirmar que únicamente el cambio está en permanente estado. Los cambios de estado imprimen situaciones de caos, de ausencia de orden. Las formas musicales cambian y deben cambiar para mantenerse vivas, para poder respirar el presente que las actualice. Existen innumerables formas musicales pertenecientes a la música popular española pero son unos pocos los compendios formales los que las estudian. La morfología busca el análisis y relato de la forma (en sus múltiples acepciones). A través de su antológica obra de *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Zamacola quiere establecer dos bandos dentro del panorama musicoformal nacional; aquellas formas de procedencia extranjera, v.g. las contradanzas, valeses y minués saboreadas por el estragado gusto de la burguesía y nobleza (tan sólo un pequeño porcentaje del global de la población del país), y por otro el populoso bando de raigambre española que en su gran bagaje se observa la consolidación tras el paso de los años de lo que fueron las pequeñas formas atávicas del patrimonio musical nacional; seguidillas, tiranas, etc.,.

Para nuestro autor, las contradanzas, las que el mismo denomina como «antítesis» de la danza, contienen en su esencia la ideología de la burguesía emergente en España. Esta clase de música parece ser una buena fuente para el análisis social de esta época; ágiles, rápidas, cortas, de poca complejidad rítmica y tonal, de carácter desenfadado, ejemplifica la efímera naturaleza del gusto e ideas del momento. Las modas son extremadamente caducas y pasajeras. El burgués demuestra una gran despreocupación por lo que le rodea, no existe el compromiso social con nada de importancia o envergadura. La música no surge dentro de un «vacuum» o «descampado» sino que se crea dentro de un contexto social, cultural al que todos sus elementos tienen como referencia:

Comparese el ayre marcial, enérgico y alusivo de estas danzas antiguas, con el insulso monotonó y fastidioso bayle de las contradanzas de nuestros días, que nada dicen ni significan, y se verá la diferencia de costumbres de unos tiempos á otros. El mismo nombre de contradanza esta diciendo que es un bayle contrario a las antiguas danzas, pero tan inoble y ridículo.<sup>245</sup>

### 8.1. Relación de la formalidad musical con la poética.

Para Zamacola la música ha de tomar su estructuración formal del arte poético. Música y lírica quedan hermanadas en el arte total que para él representa la música nacional.

#### 8.1.1 Estado de la lírica española en el XVIII. Repercusiones en el ámbito popular de la música.

---

<sup>245</sup> Zamacola, J.A., *Historia de la Naciones Bascas*, Imprenta de la Viuda de Duprat, Auch, 1818, vol.2, p. 260.

La poesía del XVIII en España presenta un prolongado estado de esterilidad. Desde la muerte de Góngora en 1627 no había surgido ningún poeta de calidad. Este vacío puede que fuera un reflejo del desmoronamiento del estado español. La primera mitad del XVIII apenas filtro nada del influjo que provenía de la importación europea. Fue necesario el paso de cinco décadas para que se esbozaran unas nuevas ideas, una nueva lírica y dramática. Los poetas de esta primera mitad de siglo viven anacrónicamente en un tiempo pasado en cuanto a uso, temas, formas y estilo:

La vida nacional, en toda su amplitud, prosigue soñolientamente la vieja rutina, y a los poetas, inmersos en ella, ni se les puede ocurrir siquiera pulsar otra lira que la que habían escuchado a los maestros del Barroco.<sup>246</sup>

Hacia mediados de siglo surge una nueva visión del entorno con la lírica neoclásica. Todo se observa desde las nuevas ideas que provienen de la filosofía, política, sociedad, y de los nuevos criterios morales. Se re-instaura un nuevo concepto de progreso racional. La poesía se reafirma en su nuevo lema, el buen gusto, basado únicamente en la ausencia de todo exceso, en la equilibrada ponderación. La búsqueda de este ideal de refinamiento fue el paradigma motor de esta sociedad de poetas.

Los preceptistas del siglo XVIII se habían propuesto inculcar una finalidad moralizadora y pedagógica en la poesía. Bajo estos objetivos los poetas se vieron esclavizados por la tiranía didáctica de la antigüedad grecorromana ya que en todo verso se pretendía adoctrinar.

[...] que de las poesías retumbantes que se escriben solo para los que sean tan sabios como ellos. Casi todas las coplas que incluyo han sido compuestas, no porque aquellos grandes ingeniazos atestados de griego y latin, y que imitando á los antiguos y modernos nacionales y extrangeros, forman tomos de poesías que serán sin duda muy sublimes, muy bellas, muy estupendas, pero que muy pocos leen y ménos las entienden, maguer que esten en verso-altisonante-ritmico-filosofico.<sup>247</sup>

Como oposición a esta corriente surgió la poesía desinteresada que fue la que dio las mejores figuras a la lírica del XVIII. Adoptando el manido tema pastoril, el de la antigua Arcadia y la socorrida mitología se dieron nuevos frutos de irreal belleza:

pues que se sabe que el decir el poeta yo canto es una imitacion de los antiguos, así como se invoca á las Musas, Apolo, y á todos los trasgos de la mitologia. En fin, sea lo que fuere, los sabios tendrán allá sus razones que yo no alcanzo, porque soy un porro como buen vizcayno y quizas por esto quando veo aquellas canciones de unas estancias de á palmo, se me cae el libro de las manos, y si me empeño en leerlas, se me abre tantísima boca, y me entra letargo.<sup>248</sup>

Una naturaleza ordenada, pulcra, mesurada es el entorno ideal para desarrollar el paradisiaco reino de lo sensorial. Este cosmos irreal, perfecto, con su bucólica escenografía era el paradójico mundo ideal de la mentalidad de la ilustración. Para Zamacola esta antinatural idealidad del mundo que nos rodea no era más que el reflejo del sabotaje de las modas extranjeras y su desvirtuada visión de la realidad. Ellas habían

<sup>246</sup> Alborg, J.L., *Historia de la Literatura Española*, Gredos, Madrid, 1978, Vol.III, p.368.

<sup>247</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo I, pp. XLIII, XLIV.

<sup>248</sup> *Ibid.*, Tomo I, pp. XLVI, XLVII.



trastornado nuestra prosaica y real concepción de lo que nos rodeaba, viendo faunos donde sólo había labriegos:

Al verlos tan contentos de sí mismos, tan arrobados en sus pensamientos poéticos, tan despreciadores de todas las cosas humanas, es preciso inferir que allá en su mollera tienen un parayso en que gozan de perpetuas delicias. No hace muchas noches que ví salir de una casa á uno de estos bienaventurados: miró al cielo, y prorumpió estos versos:

Sale la noche vomitando estrellas.

!Ay! ay que bellas son ! ay ay que  
bellas!.

Decir esto y tomar el trote hácia su casa todo fué uno, sin duda por no perder el momento de furor poético que le había inspirado el vómito de la noche, y proseguir alguna cancion ó jácara sobre el asunto. Tan arrobado iba, que tropezando conmigo, me hizo dar una vuelta en redondo, atropelló un niño que halló al paso, de un empellón, derribó la cubeta á un aguador, pisó una pata a un perro que estaba tendido, y dió un encontron á una vieja que iba rezando: yo renegaba, el niño lloraba, su madre gritaba, el perro chillaba, el aguador bramaba, la vieja maldecía, y mi buen poeta marchaba embelesado en su vómito sin atender á cosa alguna. ¡Dichoso tú, exclamé entónces, ó poeta invulnerable de nuestros días, para quien los improperios son caricias, y las maldiciones arrullos!, ¡quien pudiera disfrutar tu felicidad!<sup>249</sup>

En este periodo neoclásico de ponderada y rigurosa medida se vuelve a las formas métricas de la tradición italiana con estrofas de estructura abierta y versos sin rima. En su lírica los poetas abusaban de la exacerbación en el sentimiento, de la abundancia de exclamaciones y interrogaciones, del énfasis retórico. Contra este modo de adulterar el equilibrado verso nacional ironiza Don Preciso:

Esta era la ocasion en que si yo fuese poeta-filosofo-musico, daria ciertas reglitas para componer versos que puedan cantarse. Los poetazos de tres puentes, de esos que miden sus obras á palmos, creen sin duda que no hay mas que ensartar palabras altisonantes llenas de las consonantes mas escabrosas, para completar el número de sílabas que requiere cada verso, y embutiendo de quando en quando un ay, ay, ay y maguer, por ende, asáz, cuita, mengua, tristura, natura y otros terminachos de los tiempos de maricastañas, les parece que ya no hay mas que hacer para que sus versos ardan en un candil. Ellos tendrán allá mil razones para creerlo así, porque dizen que son tan sabios, tan sensibles y tan armoniosos, que se pierden de vista; pero lo cierto es que los tales versos líricos ó cantables que hacen estos Señores, solo se pueden cantar al son de la zambomba, ó al compas del estropajo y del almirez.<sup>250</sup>

Este tipo de manufactura lírica rompe la línea de sencillez que distingue a las coplas de los cantares españoles. Las últimas palabras del prólogo inicial del tomo I van dirigidas a esos «sicarios» poéticos que con sus nuevos furores poéticos rompen la pragmática del verso castellano:

---

<sup>249</sup> Ibid., Tomo I, pp. XLVIII, XLIX.

<sup>250</sup> Ibid., Tomo II, pp. IV, V.

Ea, señores poetas, aquí tienen vmds. tela cortada para ensayar su furo poético contra mí. Vamos vomitando canciones, odas, y otras composiciones sobre esta Colección, que yo me ofrezco á mandarlas poner en música á mi antiguo amigo el célebre Piporrista, y entregárselas despues á un tropel de músicos de los que sostienen las esquinas de la puerta del Sol para que al compas de los Bombos, Sonajas, Panderos, Clarines, y Chiflos las vayan publicando por todas partes, hasta que hagan odioso á todo viviente el nombre infernal de *Don Preciso*.<sup>251</sup>

### 8.1.2. Sometimiento de la estructura musical a la estructura textual.

Como ya se ha expuesto anteriormente Zamacola además de sus escritos satíricos sobre lo que el denomina irónicamente *ciencia contradanzaria* también llenaba frecuentemente con sus artículos (presentados como cartas) las escasas páginas que conformaban el joven *Diario de Madrid*. En éstos se intercambiaban a modo de réplica los pareceres de bandos opuestos; aquellos que gustaban de las músicas de otras naciones como la francesa, italiana a los que denominaría Don Preciso como *currutacos* y *pirracas*, enemigos por tanto del bando zamacoliano y por otro lado los apologistas de la música nacional, fieles adeptos de los presupuestos de nuestro autor. En uno de estos intercambios epistolarios Don Preciso responde el 15 de enero de 1806 al que se oculta tras el seudónimo de *El Avisador de los Melómanos de Aquende* exaltando la humildad y cualidad aunadora de clases del lenguaje musical netamente españolista;

La música jamas ha tenido el oficio de dar expresion sino entre la gente baja del pueblo porque entre la pulidad y civilizada es la música un lenguaje muy distinto de todas las lenguas del mundo. La diferencia que V. hace entre gente del pueblo y la gente que llama civilizada para entender de música es tan ridícula que no admite contestacion.<sup>252</sup>

En la misma sigue proponiendo el papel que debe desempeñar la música frente al texto. Par ello cita a Antonio Eximeno en su obra *Del origen y reglas de la musica* en la que se recoge la idea de que la música no es más que una prosodia para dar gracia y expresión a lo que se habla o quiere decir. Esta cuestión ya era una manida disputa que comenzó a finales del Renacimiento y albores del barroco musical cuando se intentaba resucitar, reinstaurar lo que se consideró el modelo clásico del drama griego. Los teóricos del Renacimiento en su mirada atrás, en su «revival» del drama griego gestado dentro del liberal pensamiento humanista acometen la empresa de liberar a la música de sus asfixiantes lazos sacros (en los que a temática, formas, texturas, se refiere) y de todas aquellas onerosas cargas que arrastraba a lo largo de los siglos pues podría decirse que la música era una de las manifestaciones artísticas con menos libertad. La tradición monacal repetía inveteradamente los cantos llanos que se transmitían oralmente sin admitir nuevas manufacturas o reformas. Todas las formas musicales eran o por lo menos admitían el corte sacro. La independencia de una banalidad temática era inadmisibile. Cuando la *Camerata fiorentina* a finales del XVI a modo de primera institución liberal propone la *laizicación* de la teoría y praxis musical, la nueva función de la armonía tonal y el retorno a la música y a la filosofía de la música del mundo

<sup>251</sup> Ibid., Tomo I, p.LII.

<sup>252</sup> Hergueta Martín, D., *Don Preciso: su vida y su obra*, en Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1930, p.48

griego con la consiguiente disolución consciente sea de la teoría musical medieval sea de su concepción contrapuntística establece por primera vez la manumisión de este arte de los lazos sacros. Todas estas reformas en un siglo contrarreformista serán tratadas en la *Camerata* de los Bardi quienes las compendiarán y las harán converger en el nuevo problema central: el de la tirante relación entre la música y la palabra, entre la línea melódica y el texto literario.

Esta aún viva preocupación sobre la desequilibrada relación entre música y texto de dos siglos atrás la encontramos todavía encendida en los escritos de Don Preciso y los teóricos musicales del momento. Zamacola, como los antiguos, exige un modelo sencillo de las formas y práctica musicales como antídoto al sobrecargado ornato sacro y a las formas musicales invasoras:

Que la modulacion o canto de un instrumento solo, sin la voz humana, no es mas que un objeto secundario de la musica o imitacion artificiosa de la misma voz humana parlante, cuyo solo podra mover nuestros afectos cuando toque aquellos tonos sencillos que estan al alcance de todos para que cada uno de los oyentes supla la prosodia o la parla que alli le corresponde.<sup>253</sup>

Zamacola siguiendo a Eximeno y éste a los filósofos clásicos postula un *ethoi* de la música, es decir, que los diferentes caracteres o estados anímicos deben estar producidos por diferentes tonos o modos. Cada armonía provoca en el espíritu un movimiento, un determinado modo de ser. Toda melodía debe poseer un determinado sentido expresivo (*ethos*), el cual, a su vez, habrá de despertar en el oyente algo parecido a una reacción, un sentimiento personal, especial (*pathos*):

Que la armonia de los instrumentos no es otra cosa que un conjunto de sonidos combinados para agradar al oido y jamas al corazon. Que la musica nada tiene que hacer con las matematicas, y que, finalmente, las modulaciones de la musica varian segun la indole de los diferentes idiomas de las naciones; de modo que el español ha de acentuar de distinta manera que el frances y el italiano ha de tener su musica nacional y privativa, etc.<sup>254</sup>

De nuevo se basa en la idea compartida por Eximeno sobre la base del canto nacional. Para ambos cada pueblo debe construir su propio y pertinente sistema con el que articular el discurso sonoro. Con esta idea comienza una nueva protoestética de claro corte nacionalista que no fructificaría hasta décadas posteriores en el lenguaje musical de los nacionalismos europeos: ruso, alemán, etc.

El ruso Glinka estrenó su opera *La vida del Zar*, (1836), en la que dio cumplimiento a sus palabras, según las cuales "el pueblo inventa la música: nosotros los músicos, solo la arreglamos". Efectivamente, con esta opera, nacional por su libreto y por el color y sabor de sus melodías, la estética del Nacionalismo musical pasaba a ser, en la alta música, un realidad que pronto cobraría dimensiones extraordinarias.<sup>255</sup>

Las palabras de autoritaria naturaleza que Zamacola utiliza para definir la música en su relación con la letra son las de «ni tiene ni debe tener la música mas oficio que el dar expresión y gracia a lo que se habla». Este planteamiento subsidiario de la música frente

---

<sup>253</sup> Ibid., p.48.

<sup>254</sup> Ibid., p.48.

<sup>255</sup> Zamacois, J., *Estética e Historia de la música*, Labor, Barcelona, 1990, p. 163.

a las palabras no lleva implícito su menosprecio sino que ambas hallan en esa estrecha relación de simbiosis, en la que cada una de ellas es condición *sine qua non* para la existencia y desarrollo de la otra. En su fraternidad se gesta la verdadera esencia del arte tonal. En los textos del alemán G. Herder se pueden encontrar analogías con pensamiento de Zamacola. Ambos llegan a expresar la idea de como la lírica brota de la música y permanece vinculada a esta:

El canto originario, aquel en el que la poesía y música son una misma cosa, es el lenguaje propio del hombre; así es como adquiere pleno significado la concepción herderiana de la música como "arte de la humanidad" [...]

Retrotraer la poesía y la música a su primigenio carácter nacional no significaba para Herder un empobrecimiento, sino el descubrimiento de la raíz común.<sup>256</sup>

En el prólogo de *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos* expone su pensamiento sobre la íntima relación entre música y lírica. Hamann, al igual que Zamacola, considera a la poesía en posesión de la absorbida esencia musical siendo la sonoridad un atributo inherente al ser de este arte. En las pequeñas formas y cantos de arraigado sabor popular es donde mejor se puede apreciar esa estrecha concomitancia.

Hasta la poesía- en opinión de Hamann- contiene en si misma, como elemento sensible, la musicalidad; los cantos populares, en los que se tangibiliza a la perfección esa unión de origen de ambas artes, vienen a ser para Hamann la fuente primaria de inspiración en orden a una renovación de la poesía y la música modernas.<sup>257</sup>

## **8.2. Polaridad formal: *música seria* grandes fórmulas estructurales vs *música popular* pequeños formatos.**

En la autopsia que Zamacola hace de las formas de la música española de fines del XVIII observa la invasión de las modas extranjeras y en especial en el ámbito musical, fenómeno que debería preocupar a todo buen español. Esta erradicación de todo aquello que denotara o supiera a españolismo fue el efecto reflejo de la atmósfera intelectual y política en la que vivía el país. Las dos entradas de las tropas francesas derrocando a Fernando VI, el asentamiento de la Ilustración con ideas importadas de países como Francia, Inglaterra, etc., provocaba el sentirse en una nación extraña a los desconcertados españoles del momento. Para Zamacola las pequeñas fórmulas formales de la música popular llenan de elementos más vivos y dinámicos a la composición tonal. Éstas, las exiguas microformas, están siempre vigentes, de moda, ya que en su esencia no caben arcaísmos o referencias a modas anteriores pues son sus propios depositarios las que las hacen evolucionar con el paso del tiempo. En ellas el ritmo, el texto, la melodía evolucionan y a menudo se corrompen a través de su manida ejecución, pero este iterado proceso hace que siempre se mantenga viva y presente en la mente de todos sus receptores y posibles emisores. Muy al contrario sucede en aquellas advenedizas formas musicales contra las que lanza sus más feroces críticas, aquellas carentes de texto, de expresión, en las que la propia música es esbirra de la ideología burguesa del

---

<sup>256</sup> Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Musical, Madrid, 1994, p.256.

<sup>257</sup> *Ibid.*, p.257.

momento. En ellas se observa un obsesivo control sobre mayores periodos de tiempo, (no la fugacidad de una pequeña seguidilla o tirana), un desafío procaz a las normas y usos (compositivos, tímbricos, etc) del momento, una retardada gratificación, un intencionado esfuerzo, etc., que no provocan sino el distanciamiento de la verdadera esencia participativa de oyente musical.

La defendida pequeña formalidad musical de carácter nacional por la que Zamacola toma su pluma se encuentra entre el lapso temporal que discurre desde el último peldaño del siglo de las luces, en el que la razón será el crisol y prisma que ilumine todos los aspectos de la cultura (y por tanto tiñan con sus intelectuales tonos a la música) y las primeras décadas del XIX, poco antes de que ésta se vuelva auto-indulgente en el no lejano romanticismo.

Zamacola hemos observado que operaba en una esfera folclorista, a favor del canon españolista de la pequeña composición de sabor nacional. Éstas para él son el almacén de la verdadera música de nuestro país. Podemos percibir la confrontación de dos tipos de morfología musical como dos diferentes constructos humanos del siglo XVIII, creados y fomentados en unos contextos sociales particulares vinculados a unos intereses ideológicos. Para nuestro autor, cuánto más se conoce acerca de las condiciones sociales, gustos y códigos musicales de aquello que rodea a una pieza, más significación y mayor deleite socialmente arraigado obtendremos que además facilitará el poder de adquisición de la tradición y de lo que suponemos como *lo nuestro*.

El folklore o música popular se le presenta como aquel refugio ante la explosión de otras músicas y formas invasoras que introducen elementos extraños; idiomas no vernáculos, texturas artificiosas, armonías lejanas en su composición y en ocasiones indecorosos y atrevidos abusos líricos para el recatado y pudoroso español del XVIII. Una de las grandes blasfemias en el arte sonoro que para Zamacola se producen en nuestro estado es el oír las nuevas formas musicales sin texto castellano o incluso su más absoluta y radical ausencia. Anatematiza todo aquello que no posea sabor o elementos intrínsecamente autóctonos nuestros:

los males que origina á la educacion de las jóvenes que están á su cargo, van corrompiendo la sencillez de este bayle con indecentes saltos y cabriolas, que al paso que llenan de rubor los concurrentes...<sup>258</sup>

Al igual que un manierista del renacimiento, Zamacola trata de justificar su excesiva subjetividad y agresividad ante las formas invasoras con sus argumentos que apelan a la justa proporción musical hallada en la antigua teoría de los Griegos. Si Vincenzo Galilei en su *Dialogo della musica antica e della moderna* (1581) quiso reemplazar lo que él considero como decadente, es decir, la polifonía contrapuntística por una nuevo estilo basado en canciones populares citando a las descripciones aristotélicas de la música griega, Zamacola en varias notas a pie de página invoca a varios de estos pueblos del mundo griego como parangón de afinidad y continuidad espiritual en el mantenimiento de sus inherentes formas musicales;

Entre los Espartanos la danza no solo era una imágen de la guerra, sino tambien un estudio de la historia de sus mayores, segun las circunstancias misteriosas con que

---

<sup>258</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo I, p.VII.

descifraban los sucesos pasados. Atacaban al enemigo con marchas ordenadas compas de la guerra [...]

Un Filósofo viajero de la Siria y Egipto, tomo 2.º cap.39. dice que entre los Orientales no es la danza una imitación de la guerra, como entre los Griegos, ni una combinación de actitudes y movimientos agradables, como entre nosotros, sino una representación licenciosa de lo más atrevido del amor: que esta danza llevada de Cartago á Roma anunció la caída de las costumbres republicanas, y que finalmente se perpetuó en España por los Arabes, baxo el nombre de fandango.<sup>259</sup>

Zamacola desde su literaria posición defensiva lo que trata es de luchar contra los signos y formas de la cultura dominante, pudiente, integrada por la aristocracia y burguesía del momento y sus estragados gustos musicales, tanto de las formas cantadas como de las bailadas.

La noción de música y su formalidad para Zamacola debería trascender la esfera de lo social, político y cultural. Ella debería ser autónoma en su andadura, hija de la tradición y no de la posesión de una serie de conocimientos adiestrantes:

En España y aun en Francia confunden indistintamente con el nombre de Músicos á los profesores que componen las obras de este arte, y á los que saben leer la nota, sin embargo que ven que el primero es un hombre científico en la materia, y el segundo unrutinero, semejante a un muchacho de la escuela que lee con mas ó menos sentido la lección que le han señalado.<sup>260</sup>

Esta apelación a una «estética autónoma» contrasta con la actual naturaleza social e ideológica de todos los productos culturales. Él se da cuenta de que históricamente las formas musicales evolucionan a través de unas circunstancias sociales contingentes pero lo que intenta rehusar es el rechazo de la propia audiencia española del momento por todo aquello que le es tan propio. Una herida abierta se observa en el discurso preliminar del tomo I a su *Colección*:

En este estado se introdujo la Opera Italiana en Madrid, la qual, así como una horrible tempestad destruye y marchita el fruto mas sazonado del labrador, acabó en un instante con toda nuestra música, no por que la italiana, aunque manejada por maestros hábiles, tuviese mas mérito para los verdaderos que exáminan las cosas con alguna despreocupacion, sino por que nuestros músicos siempre rutineros, y eternamente ignorantes, dieron en ensalzar la música de la ópera, y despreciar la nuestra en tanto grado, que á muy pocos tiempos vimos ya mirar como un antiquario ridículo á todo aquel que se dedicaba á componer seguidillas, tiranas ú otras canciones españolas. Llegó á tal extremo su insensatez que casi establecieron por principio y ley invariable de sus academias de música que ninguna pieza se cantase en castellano, ni ménos se presentase cosa que oliese composicion de profesor español, so pena de ser tratado el que lo intentase de hombre ordinario y de poco gusto.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> Zamacola, J.A., *Historia de las Naciones Bascas*, Imprenta de la viuda de Duprat, Auch, 1818, vol.II, pp.260, 261.

<sup>260</sup> Ibid., vol. II, p.261.

<sup>261</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo I, pp. XXII, XXIV, XXV.

Lo que Zamacola en su sintética *Colección* pretende llevar a cabo es una revisión de lo que envuelve a la cultura musical española en ese momento frente al invasor sinfonismo extranjero que al abordaje iba conquistando todas las dimensiones estéticas del arte musical. Zamacola pretendía educar al público español, moldeando y enseñando a degustar los cantares y recetas estructurales típicas del país, saborear las texturas más distinguidas de nuestra gastronomía musical.

Ha de ser tomado en consideración la audaz petición de nuestro autor de conceder la plena autonomía a las pequeñas formas musicales de la música popular como representantes únicas de nuestro arte sonoro.

Zamacola entristecía al comprobar el frío desapego de la intelectualidad hacia estas formas del arte musical. Recelaba de que la antología coplera hubiera perdido parte de su significación al no entenderse las referencias, chanzas y demás ironías que en ellas se recogían, fruto del presente histórico que las recogía y no del que las había gestado. Nuestro autor con esta obra se opuso visceralmente a aquella sutil invasión que pretendía colonizar el mundo a través de las bien contorneadas formas de lo que luego se denominó como «música absoluta» de países tan ajenos y alejados de la tradición musical latina como son los casos de la Alemania, Austria, Suiza, etc.:

Que si un Oriental viese por primera vez bailar una contradanza Europea, no podría contener la risa, pensando que se habían vuelto todos locos al verlos mover á tiempo y á un compas, como monos de máquina: y especialmente al oír los desaforados gritos y chillidos con los que se desgañita el pobre músico para advertir á los contradanzantes la figuran que deben exejutar.<sup>262</sup>

Si en esta antología se hubiera aportado no sólo los textos como es el caso, sino también su música, ésta podría ser considerada como uno de las principales arcas depositarias del patrimonio musical español. Desconocemos las causas por las que no se recoge ninguna de las partituras o ejemplo musical que acompañara a estas piezas. Una de las razones que estimamos como posibles es que la aparición de ejemplos musicales podría incrementar considerablemente el precio de la edición ya que de todos es conocido, y aún sucede en la actualidad, que la impresión musical resulta costosa y muy poco asequible. Es extraño que el autor en su afán pedagógico y siendo conocedor del tañer de la guitarra no ejemplificara con algún pentagrama su vasto prólogo a las sucesivas ediciones corregidas.

### **8.3. La ideación de una superestructura apreciativa basada en el gusto por las pequeñas formas de la música popular como demoledora de la división de clases**

Para Zamacola estas fórmulas musicales de arraigada tradición popular, que en parte habían sido ya admitidas en pequeños círculos burgueses patrios como son los de los llamados *majos*, deberían servir para llenar las audiencias del amplio espectro de posibilidades musicales, abasteciendo todos los gustos de los individuos de una sociedad. Puede que fomentando este amor y apego por la música tradicional, la popular, se ahuyentara su olvido y propiciara el abandono del consumo de aquella otra considerada de clase preferente o superior. A través de su consumición puede que

---

<sup>262</sup> Zamacola, J.A., *Historia de las Naciones Bascas*, Imprenta de la viuda de Duprat, Auch, 1818, vol.II, p. 261.

intentara abolir la anclada división de clases creando una superestructura musico-apreciativa nacional en la que todos los gustos individuales se vieran hermanados por su pertenencia genética o filial a dicha nación. Así, por primera vez, se crearía una nueva dimensión humana que no admitiría ulterior distinción o artificiosa estratificación como son la social, económica y política. La esfera musical impersonaría uno de los principios base y paradigmas revolucionarios de la nueva república francesa; la igualdad. Zamacola considera que el valor de la formalidad musical popular incrementaría su cotización en el espíritu de la intelectualidad si éstas superaran los límites de la férrea frontera que separan las antagónicas clases sociales, viéndose compartidas por todo el conjunto de la sociedad. Las pequeñas formas de la música popular no deben desvelar como es aquella audiencia que las disfruta sino construirla, conformarla. Su popularidad no se ha de deber a que nos refleje algo que nosotros lo consideramos como gusto o experiencia popular sino que su logro debe residir en que esboza y perfila lo que nosotros creemos es nuestro entendimiento de lo que es la «popularidad». Capturar, restaurar esa popularidad es lo que Zamacola intenta con su *Colección de mejores coplas de seguidillas*:

Así fué que en un instante vimos desaparecer del teatro aquellas hermosas tonadillas, que a pocos dias de oirlas se cantaban en Madrid y en toda España por los aficionados; pero quanto tiempo ha que no vemos ni una sola composicion de esta especie? quanto tiempo ha que léjos de salir del teatro los espectadores entonando aquellas divinas canciones, que inmediatamente se imprimían en la imaginacion, no vemos mas que una cantinela agreste y del gusto mas corrompido, y un confuso tropel de instrumentos manejados sin ningun conocimiento?.<sup>263</sup>

Las formas musicales populares que el defiende nunca ha sido tomada en cuenta por la elite cultural que siempre en la historia y sobre todo en la historiografía musical han estado relegadas a un pequeño apartado o reseña, sin tener en cuenta su inestimable valor. En las páginas de los Tratados e Historias de la música la temática fundamentalmente abordada se halla en la mayoría de los casos orientada hacia unas formas estructurales tenidas por «superiores» como son las sonatas, suites, conciertos, etc., por una audiencia minoritaria sin reflejar el otro lado de la cultura popular. Ambas dimensiones en este arte, la artística o culta y la popular no han de discurrir concatenadas como si de dos mundos paralelos se tratase, sino hermanadas formando una armoniosa relación fraterno-jerárquica, el hermano mayor posee rasgos semejantes con el benjamín pero cada uno de ellos tiene su propia identidad y que además forman una unidad familiar en la que ambos cuidan de la feliz existencia del otro. La subjetiva estimativa de una posible graduación como *mejor* o *peor* de los elementos de sendos mundos dificulta aún más problemática del abordaje y estudio del folclore y formas de la música popular ya que primigeniamente se parte de premisas prejuiciosas sobre la posible baja calidad y poca importancia de los representantes formales de ésta última.

Lo cierto es que esta clase de estructuración formal, la que utiliza la música popular, es producida y consumida por el mismo tipo de público que la gesta. Podíamos expresar que esta clase de música y sus formas son una región musical autárquica dentro del panorama sonoro. Ella misma se autoabastece. Produce y consume lo que ella crea. Este

---

<sup>263</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo I, p.XXIX.



tipo de composición musical suele llevar implícita la visión sociocrítica de la realidad que rodea a su audiencia. Son unos de los mejores relatos de costumbres. En unas pocas líneas o versos se condensa la esencia de una situación o un suceso y en ocasiones una moraleja sobre el buen actuar está presente como colofón. Se trata de una realidad «aprehensada», es decir, que es aprehendida y condensada a la vez en su gestación. En cuatro, cinco, seis o versos que conforman la estrofa, casi al modo de un aforismo o epigrama, se resume todo un evento:

Yo me libraria muy bien de señalar la clase de poesia que pertenece á estas coplas: allá los señores eruditos que estudian por principios todas las cosas, tendrán cuidado de colocarlas en el lugar que mas les acomode. Sin embargo, puede que no falte alguno que diga que pertenece al género epigramatico, porque cada coplilla encierra un pensamiento, segun las leyes del epigrama.<sup>264</sup>

Algunos autores abordarían esta irresoluble dualidad gustomusical a través de las diferentes dimensiones de la música y su consumo, estableciendo un análisis que aborde este enfoque. Así, esta división musical podría ser estudiada desde el punto de vista de «tipos socio-históricos» de Engels, Lúckacs, desde la visión del mundo a través de clases de Lucien Goldmann, desde el análisis estructural de Dahlhaus, etc.:

Music does not represent bourgeois characters, gender relations or political conflicts, at least in a literal or visible manner. For this reason, it is often argued that music somehow does transcend the social and the contingent in which literature, film and representational painting do not.<sup>265</sup>

La música no representa características, relaciones genéricas o conflictos políticos, al menos en un sentido literal o visible. Por esta razón, a menudo se argumenta sobre si de alguna manera, la música pudiera trascender lo social y lo contingente cosa que no ocurre con la literatura, el cine o la pintura representacional.

#### 8.4. Búsqueda de una Axiología común.

Por debajo de todas interpretaciones que establecen una división entre la morfología de la música *seria* y la *popular* subyace el problema de la existencia de una posible axiología común que pueda valorar a ambas manifestaciones musicales. La difundida tradición cultural considera que las formas de la música seria o culta interesan y poseen mayor valor intelectual ya que trascienden las fuerzas sociales, quedan recogidas en la historiografía musical y a menudo son disfrutadas por las clases intelectualmente dominantes. Por otro lado, las pequeñas formas estructurales de la música popular carecen de valor estético o enfoque estimativo ya que estas han sido concebidas para ser «útiles». Desde siempre ha permanecido vivo ese difundido desdén por lo más cercano y nuestro. Esto ha fomentado que nunca haya sido tenida en cuenta esta clase de música en los extensos volúmenes enciclopédicos o en las páginas de la historiografía musical.

---

<sup>264</sup> Ibid., tomo I, XLV

<sup>265</sup> Wolf, J., *The ideology of autonomous art*, en *Music and Society*, Leppert & McClary, Cambridge University Press, 1987, p.10.

Zamacola analiza los componentes formales de la música popular desde lo que consideraríamos hoy los postulados de la entonces aún no existente «sociología musical». En el estudio y alabanza de la música culta siempre los autores han encontrado valores transcendentales. En el análisis de la música popular o folklore estos aparecen como subsidiarios de su función social. Todo esto no tiene que significar que el enfoque so-ociológico que nos da Zamacola de las pequeñas formas musicales de extracción popular invalide una visión estética, sino que por el contrario, la potencia y posibilita. Zamacola se pregunta si el peso estético de una aria italiana o seguidilla ha de ser medido con los mismos baremos pues son fuerzas de opuesta naturaleza. El placer o disfrute tanto de la música seria como popular son diferentes. La primera irá ligada a experiencia de transcendencia, de sensaciones de infinitud, la segunda en términos de fuerza social, de agrupación y encuentro con la otredad. Las cuestiones que se plantearía un esteta musical coincidirían con las del so-ociólogo: cómo establecer juicios de valor acerca de tan intangible e inefable arte, cómo ponderar los juicios de valor que se basan en el farragoso relato de las experiencias que rodean a su audición, etc. Debido a la dislocación y transgresión de elementos y manifestaciones musicales de uno y otro lado de la división musical resulta imposible delimitar los parámetros conceptuales, estimativos afines a ambas dimensiones del arte musical:

¡Miserables!, que no podremos decir de vuestra ignorancia y estupidez, quando vemos que preferís cantar en nuestras Iglesias, ese hendiendo surtido de arias italianas, con que estais horas enteras haciendo gorgoritos y enjuagatorios, capaces de dar nauseas al estómago mas robusto? como quereis que los Españoles, tan severos en sus costumbres, como amantes de los usos de la nación os respeten como profesores de música, si no ven entre vosotros sino hombres estúpidos, que pretender debilitar su caracter con la mezquino language y lánguida música de los Italianos?

[...] ¡Miserables! vuelvo á decir: quien os parece que sois para apropiaros tan exclusivamente del derecho de decidir del mérito de las composiciones? que otra cosa es vuestro oficio de tocar y cantar, en competencia de una maestro ó profesor de música, como dice el célebre Pedro Cerone, que el de un pregonero comparado con el que hace la ley?.<sup>266</sup>

La cita ejemplifica la condena de Zamacola hacia aquellos personajes de la república musical que se erigen como jueces en competencias que les exceden. Los maestros de música, tan alejados del bien juzgar, de escasa formación profesional e inhabilitados en la práctica de valorar son las personalidades contra las que dirige sus más abiertas críticas. Los músicos, por profesión (no los dedicados a la enseñanza musical), son aquellos que deben componer obras músicas y la audiencia consumidora, juzgarlas. Zamacola se pregunta por la clase de tiranía musical que impera en ese momento, aquella en la que los propios hacedores obligan a consumir sus productos a los pobres usuarios, cerciorándoles de que son los buenos y adecuados. Más que un deleite libre se trataría de una monopolio gustativo que nos obliga a degustar esos productos que vienen etiquetados con denominación de probidad.

Esta atribución de competencias valorativas sobre el supuesto valor implícito de la obra musical ha sido a lo largo de la historia un tema de difícil solución. A menudo las

---

<sup>266</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo I, pp. XXv, XXVI, XXVII.

dignidades elegidas o que ellas mismas se han atribuido funciones han pertenecido a las altas esferas de la representación musical; compositores, profesores, críticos musicales, estetas, melómanos, etc.. Nunca en los juicios sobre el valor o beldad de una obra musical se ha tenido en cuenta la opinión del disfrutante de la pequeña pieza folklórica, popular. Los pareceres de los usuarios de esta clase de música siempre han sido rechazados, descuidados o en el mejor arrinconados para un día que nunca llegará. Zamacola basa sus postulados en la premisa de que «lo bello es lo verdadero» y lo verdadero en la esencia de un Estado radica en esas pequeñas formas que componen su patrimonio musical. Estas fórmulas formales son los componentes diacríticos con los que una nación se distingue claramente de otra. Zamacola se levanta contra esas figuras del panorama cultural, la ficticia intelectualidad que decide e impone una serie de gustos y modas ajenos, no respetando y menospreciando en ocasiones lo más propio e intrínseco al espíritu nacional; el folklore.

#### **8.4.1 Búsqueda de criterios evaluativos de las formas de la música popular.**

El problema que se plantea Zamacola es el de definir lo que es *evaluación* y lo que es *valor* para luego establecer sus límites. Nuestro autor denuncia la confusión a la hora de separar el regocijo que nos puede suponer la audición de una obra que es propio de las facultades sensitivas y el deseo de entenderla antes de establecer un juicio de valor, ámbito de las facultades intelectuales. Zamacola critica además esa otra base evaluativa que exalta las destrezas del conocimiento técnico y práctico para juzgar como buena o mala una composición o ejecución, basándose en su nivel pericial:

En qué consiste [...] pero yo les diré, para ahorrarlos á vmds de trabajo. Esto consiste, señores, en que no se cuidan vmds. Mas que del sonsonete; en que no se hallan vmds. organizados para admitir las impresiones de la armonía: en que no nacieron vmds. para poetas, porque les falta lo mas preciso y esencial, que es el oido músico; y finalmente, en que no entienden vmds. ni una palabra de la suma dificultad que este absurdo debe costar al compositor de la música.<sup>267</sup>

Desde este posicionamiento evaluador el supuesto juez esta decidiendo si la obra tiene o no algo que ofrecer. Pero a este tipo de valoración se le escapan toda la serie de factores que indirectamente impone la sociedad, v.g., los de carácter interno como seria la labor pedagógica, los de naturaleza afectiva, (sentimentalismos, amor, pasión), los de tendencias intelectuales como la claridad, la moralidad, la ironía, la honestidad. Todos estos son factores objetivos para amillarar, para tasar una obra objetivamente. El cumplimiento de todos estos requisitos los encuentra Zamacola en la música popular:

El bayle de las seguidillas ha sido en tiempos tan gracioso y honesto, como divertido, de modo que con dificultad nos presentará ninguna nacion de Europa otro que ménos se oponga á las buenas constumbres, y que mas influya para conservar la alegría, el caracter y el genio nacional. Ya se dexa ver que en un bayle, cuyas reglas no permiten tocamientos de manos, movimientos impuros, ni acciones indecorosas hay poca necesidad de que sean filósofos los maestros para enseñar a su discípulos.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Ibid., Tomo II, pp. VIII, IX

<sup>268</sup> Ibid., Tomo II, p. VI.

En su análisis Zamacola interrelaciona elementos espirituales y materiales, es decir, la razón y la sensibilidad, para así establecer su particular criterio de evaluación de lo que debería ser la «buena» música, encontrando su arquetipo en la pequeña forma de copla de la música popular. En los prólogos se vuelve crítico y asesor de los valores que deben rodear a la música y otorga a este arte el estatuto axiológico de «valor humano en sí mismo».

Si, señores míos, en el prólogo ó discurso de mi primer tomo, dixé que vmds. son la causa de que haya desaparecido de España la musica nacional, aquellas música que teníamos tan análoga á nuestras constumbres, que comunmente tocaba y hería en el corazon menos sensible.<sup>269</sup>

Aunque no menciona la palabra belleza, a menudo Zamacola se encuentra ofreciendo juicios de valor sobre la música y los rasgos inherentes que deben rodear a la *buena* por tanto *bella* música. Además, como buen esteta en estado puro, investiga el significado, la reacción moral de la obra musical y no su éxito así como su la relación material con el auditor. Establece como base de análisis la observación de la realidad musical a través de una introspección psicológica.

#### 8.4.1.a. Parangón con otros teóricos del momento

Como ya se ha comentado anteriormente compartió con Herder muchos puntos de su visión estética de la música. Emulando al enfoque de su *Historia de la humanidad* escribió la *novedosa Historia de las naciones Bascas*. También la obra paradigmática de Herder, *Ensayo sobre el origen del lenguaje* tuvo sus ecos en *Perfecciones Analíticas de la Lengua Bascongada*. Zamacola se despunta en todas ellas como un fiel seguidor de las ideas de este alemán. Para ambos y ostentosamente en su *Colección* la poesía lírica brota de la música y permanece vinculada íntimamente a esta:

El canto originario, aquel en que la poesía y música son una misma cosa, es el lenguaje propio del hombre; así es como adquiere pleno significado la concepción herderiana de música como *arte de la humanidad*.

[...] Retrotraer la poesía y la música a su primigenio carácter nacional no significa para Herder un empobrecimiento sino el descubrimiento de la raíz común.<sup>270</sup>

Pero a diferencia de Herder, quien encuentra en la ópera la forma máxima e integral de arte en la que se aúnan poesía, música, acción y decoración, formando un todo único, para Zamacola todos estos elementos se le aparecen como *desbordados*. Para nuestro autor la ópera es una producción megalómana, en cambio todos esos componentes arriba mencionados hallan su ponderación en un género más afín a lo que es nuestra

---

<sup>269</sup> Ibid., Tomo II, p. XXV.

<sup>270</sup> Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Musical, Madrid, 1994, p.256.

música, un género que viva de ella como es el teatro de la tonadilla escénica que luego derivará en la españolísima *zarzuela*.

Ojalá á que vdms, señores poetas, dexandose de escribir esas lánguidas odas, canciones ó gerigonzas, que nada dicen ni aprovechan, se dedicasen á ser útiles á sus semejantes, componiendo piezas y coplillas capaces de cantarse, para que nuestros profesores de música (que á pesar de los preocupados, los tenemos de mucho mérito), pudiesen ponerlas en una música análoga á nuestro carácter, para ir formando de este modo nuestro teatro músico.<sup>271</sup>

Para Hamann, discípulo de Herder, el considerado como filósofo de la *irracionalidad*, la poesía contiene en sí misma la dimensión musical:

los cantos populares, en los que se tangibiliza a la perfección esa unión de origen de ambas artes, vienen a ser para Hamann la fuente primaria de inspiración en orden a una renovación de la poesía y la música modernas.<sup>272</sup>

El compenetrado binomio música-poesía como fuente primaria de perfección e inspiración es la idea motor que rige el pensamiento de este autor junto con Zamacola: porque si el objeto principal de la música es el de deleytar el oído, y excitar sensaciones tiernas y dulces, dando mayor expresion a la poesía ¿como hemos de conseguir esto, miéntras veamos en nuestras composiciones músicas destruida la pronunciacion clara é inteligible de las palabras?

[...] La música, señores míos, nace con nosotros, y obra los efectos segun las costumbres de las diferentes naciones, y la índole de su lenguaje sobre cuya poesía se compone: y así se ha visto que todos los pueblos del mundo desde los mas bárbaros hasta los mas civilizados, han tenido y tienen su género de música propia ó nacional para explicar sus pasiones.<sup>273</sup>

A la posición neoclásica compartida por todos estos autores los románticos le dieron la vuelta promulgando la radical escisión de ambos artes. La música encerrará un significado tanto mayor cuánto más se aleje del lenguaje verbal. El lenguaje musical no se debe constreñir dentro de las inflexiones de una lengua. Sus significantes serán los sonidos de naturaleza artificial, no de la natural. La música para Zamacola es el lenguaje primigenio de los sentimiento. No sólo es el producto final del evolutivo devenir histórico sino que se trata de un fenómeno originario que las sucesivas civilizaciones se limitaron a perfeccionar. La poesía nos describe lo que es el tema, la música lo revela:

La música no tiene patria, porque el corazón humano, que es donde debe obrar, esta en todas partes en el mismo grado de perfeccion, y por consiguiente no hay duda que debe haber ciertos sonidos que yeran á todos. Esto es un delirio de la imaginacion de algunos filosofos. El hombre en cualquier parte tiene dispuesto su corazón á las

<sup>271</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, p.XXIII.

<sup>272</sup> Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Musical, Madrid, 1994, p.257.

<sup>273</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, pp.XXVII, XXVIII.

pasiones; pero éstas se manifiestan de distintas maneras en los diferentes países, según las circunstancias en que se hallan.<sup>274</sup>

Zamacola se opone a la opinión y juicio de que algo es bueno por la fácil eufonía:

Sacamos acaso de ella (música italiana) más utilidad que el placer pasajero de oír una infinidad de combinaciones de sonidos que nada dicen al alma ni al corazón? - Sonata, qué me quieres decir? - exclamó un sabio de primer orden oyendo un concierto de música - y tenía mil razones. ()

() hágame usted el favor de hacer una buena apología de la música. Pues, señor mío, no quiero, porque todo lo dicho y mucho más que se pudiera decir no viene al caso ni desata la dificultad del "Extravagante". Este señor (mi positivo) no impugna la música que tuvieron los griegos, hebreos, romanos, ni aun la que tuvimos.<sup>275</sup>

En este artículo se patentiza la oposición de nuestro autor a la nueva estética neoclásica imperante del valor y alta distinción de las grandes formas musicales carentes de soporte textual e importadas de países de tradición germana:

Pues bien- dirá usted en España, sino que se ciñe a decir que va a la Ópera o asiste a una Academia de música y no saca más que aturdimiento en los oídos.<sup>276</sup>

En el artículo de Simon Frith *Towards an aesthetic of popular music* se encuentra un argumento que aunque hace referencia al estado actual de la música puede acoplarse perfectamente al periodo histórico del que nos ocupamos:

Different groups possess different sorts of cultural capital, share different cultural expectations and so make music differently - pop tastes are shown to correlate with class cultures and subcultures: musical styles are linked to specific age groups.

Diferentes grupos poseen diferentes clase de capital cultural, comparten diferentes expectativas culturales y por ello hacen aparecer a la música de diferente manera- el gusto popular muestra estar vinculado a culturas de clase y sus sub-culturas: los estilos musicales se hallan ligados a grupos específicos de determinada edad.<sup>277</sup>

La audiencia sabe lo que le gusta y lo que le disgusta. Su inclinación por la música popular se debe a su arraigo en la tradición, su peso en la cultura, su ductilidad en el manejo y en ocasiones su instituido poder de manipulación. Otro de los factores de su circe llamada es debido a su mimetismo y capacidad de adaptación al carácter de las gentes que la escuchan, efecto que no se observa en la música seria, dada la rigidez y complejidad de su estructura formal. Estos son los poderosos componentes que incitan a

---

<sup>274</sup> Ibid., Tomo II, pp. XXVIII, XXIX.

<sup>275</sup> *Diario de Madrid*, 14 de Diciembre de 1795.

<sup>276</sup> *Diario de Madrid*, 17 de Diciembre de 1795.

<sup>277</sup> Frith, S., *Towards an aesthetics of Popular Music*, en *Music and Society*, Lepperd & McClary, CUP, 1984, pp. 134, 135.

su prevalescencia frente a las caducas formas musicales de ese otro ámbito musical. Los pequeños formulismos de la música popular son la auténtica expresión de un pueblo, manifiestan sus ideas, sus experiencias compartidas, lo que en la lengua alemana llaman el *Zeitgeist*. La música mala es la in-auténtica, aquella que no expresa nada, «no saca más que aturdimiento en los oídos».

La aproximación de la cultura a las formas de la música popular en Zamacola engloba los procesos de «creación» y «expresión». La música *crea* un importante papel dentro de la cultura popular. Por un lado incide con particular intensidad en experiencias muy personales. Así pues, al escuchar el canto de una nana que conocemos por haber sido con la que conciliábamos el sueño o una seguidilla donde se refleja el desamor de un pretendiente, nos conmueve más emocionalmente, sentimentalmente que una magnífica sinfonía u ópera donde se escenifican vidas grandilocuentes pero ajenas a nuestra existencia y experiencia humana más inmediata. Por otro lado estas experiencias musicales *expresan*, es decir, contienen a su vez una significación social y se ubican siempre dentro de un marco socio-referencial:

solo se ha conservado alguna aficion á cantar seguidilas y tiranas entre unos pocos jóvenes que estan 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 tambien hasta ellos el estrago de la moda, y la corrupcion de imitar el canto italiano, sino porque no pudiendo prescindir de divertirse en sus funciones, les ha sido forzoso componer seguidillas para aquellos dias clásicos del año, en que con guitarra y panderos celebran los jóvenes los dias de procesion de sus barrios.<sup>278</sup>

Prosigue con su idea:

No podría ménos de verme precisado á cotejar nuestro animado y gracioso bayle español con el llánguido y fastidioso del minué y paspié, obra de aquellos franceses estúpidos y aquixotados del siglo pasado. Bastará, pues, para prueba del mérito de nuestra seguidillas miradas con desprecio por los infatuados á favor del Bayle francés y las Arias italianas.

[...] cuyo testimonio por ser un francés no puede ser sospechoso de adulacion ni de pasion nacional.<sup>279</sup>

## 8.5. Funciones sociales de formas de la música popular

### 8.5.1. Fomento de identidad

El autor Frith destaca cuatro importantes funciones sociales de la pequeña morfología musical y sus implicaciones en la valoración estética. Todas ellas quedan expuestas de una forma implícita los prólogos y artículos de nuestro autor. La primera denotación funcional de la música popular se basa en la premisa de *fomento de identidad*.

---

<sup>278</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, pp. XXXII, XXXIII.

<sup>279</sup> *Ibid.*, Tomo I, pp. XIII, XIV.

Disfrutamos de la música popular porque su uso, su consumo responde a la pregunta de identidad: nosotros a través de ella encontramos nuestra autodefinición, nuestro particular lugar en la sociedad. El placer que produce en la audiencia es un placer identificador:

particularmente entre las mugeres, entre quienes es de admirar como la naturaleza misma, ó la influencia del país las inclina desde luego á redoblar los golpes de pies, ó los que nosotros llamamos Taconeos, con unos movimientos de cuerpo y de brazos tan graciosos, como análogos á este género de bayle.<sup>280</sup>

Varias páginas después prosigue:

Pero nosotros, señores apasionados, debemos despreciar semejantes alteraciones, que se separan de la naturaleza de las cosas, y de continuar cantando aquellas seguidillas, tiranas, polos y demas canciones características de nuestra nacion.<sup>281</sup>

En este proceso de fomento de identidad surge a su vez la antítesis de la «no identidad», aquello que consideramos como rival. Se trata de un proceso de inclusión - exclusión. Este es un aspecto revelador y factor determinante del porqué de las inclinaciones a un determinado gusto musical por determinadas formas.

Después de esta época desgraciada de nuestra música nacional, en que la moda de imitar a los extranjeros ha ido destruyendo por instantes el genio y carácter español tan respetado en todas las edades, solo se ha conservado alguna afición á cantar seguidillas y tiranas entre unos pocos jóvenes que estan guiados de los sentimientos de su corazon y no de los caprichos de la novedad.<sup>282</sup>

En el universo de todas las composiciones posibles nosotros sabemos y elegimos lo que más nos gusta y por exclusión, aquello que nos disgusta lo relegamos o rechazamos. Un fenómeno que suele suceder frecuentemente es mostrar cierta agresividad en juicios de valor inicuos y desmerecedores hacia a aquello que no nos atrae o disgusta, comentarios que no faltan en la obra de Zamacola:

que no tengo valor para resistir el **fastidio** y la **rabia** que me causa un estilo tan **grosero**.<sup>283</sup>

O como castiga duramente con el lenguaje a esas formas que invaden el patriótico gusto musical:

No podría ménos de verme precisado á cotejar nuestro animado y gracioso bayle español con el **llánguido** y **fastidioso** del minué y paspié, obra de aquellos franceses **estúpidos** y **aquixotados** del siglo pasado. Bastará, pues, para prueba del mérito de nuestra seguidillas miradas con desprecio por los **infatuados** á favor del Bayle francés y las Arias italianas.<sup>284</sup>

---

<sup>280</sup> Ibid., Tomo I, p.V.

<sup>281</sup> Ibid., Tomo I, P.XXXI.

<sup>282</sup> Ibid., Tomo I, P.XXXII.

<sup>283</sup> Ibid., Tomo I, p.XL.

<sup>284</sup> Ibid., Tomo I, p.XIII.



La música popular se ocupa de otorgar una identidad y emplazar a los individuos en diferentes grupos sociales. Ésta es a menudo la que establece barreras entre las diversas identidades étnicas. Si acudimos a un centro depositario de un sabor regional inserto en otra comunidad o territorio, el acto de escuchar y participar en sus tradicionales fórmulas musicales (cantes y bailes característicos) es una de las manifestaciones más poderosas de pertenencia e identificación como grupo diferente, a pesar de la migración o trasvase cultural. Esto demuestra que las formas de la música popular frecuentemente desarrollan funciones compilatorias de tono nacionalista. Este factor queda demostrado por el uso de la música y sus endémicas formas musicales de arraigada extracción popular en el histórico movimiento europeo denominado como nacionalismo surgido no muy lejos en el tiempo de la exaltada labor de Zamacola:

Only music seems capable of creating this sort of spontaneous collective identity, this kind of personally felt patriotism.<sup>285</sup>

Únicamente la música parece capaz de crear esta clase de espontanea identidad colectiva, esta clase de sentido patriotismo personal.

### 8.5.2. Conciliadora de las dimensiones privada y pública del oyente

La segunda función social implícita en la pequeña forma musical es la de proporcionar un equilibrio relacional entre las dimensiones pública y privada de nuestra vida. Muchas de estas coplas de seguidillas, tiranas y polos poseen el tema amoroso como su principal motor. En ellas se recrea una atmósfera romántica con lírica amorosa, de taxativo amor heterosexual.

Nadie debe dudar que quando oimos una música triste y amorosa, suplimos con la imaginación la poesía que le falta, agradándonos en tanto su armonía, en quanto nosotros mismos podemos hacer la aplicacion de la letra sin necesidad de interprete.<sup>286</sup>

Nos podemos preguntar al igual que Zamacola, porqué nos son tan importantes las pequeñas canciones amorosas pues éstas son las más frecuentes y ocupan mayor extensión en su *Colección*. La respuesta se halla en que el público consumidor necesita dar forma y voz a sus emociones y sentimientos que de otra forma quedarían atrapados en la yerma loma de nuestro sentido del ridículo. Estas canciones liberan a las personas de sentimientos de incomodidad o vergüenza. Las canciones amatorias libran toda una serie de intimidades, sentimientos (que gran parte de la población encubre o aprisiona) a través del difícil uso de la palabra. Cantan los hechos, situaciones y pasiones de una manera recreativa y sugerente. No reemplazan nuestras conversaciones pero hacen que nuestros sentimientos aparezcan enriquecidos y más poderosos que aquellos que nosotros expresaríamos con nuestras incómodas palabras. Much@s de l@s consumidor@s de esta clase de canciones amorosas (donde las adeptas femeninas parecen encontrarse en mayoría) utilizan frases o fragmentos de éstas en sus rituales de

---

<sup>285</sup> Frith, S., *Towards an aesthetics of Popular Music*, en *Music and Society*, Lepperd & McClary, CUP, 1984, p.141.

<sup>286</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, pp. XXXII, XXXIII.

<sup>286</sup> *Ibid.*, Tomo I, p.XXXVII.

cortejo. Esto tiene sentido ya que a menudo las palabras utilizadas en su lírica son más bellas que la común dicción cotidiana:

En fin, he dividido esta Colección de seguidillas en cuatro clases: la primera de coplas amorosas ó serias con estrivillo, para que puedan aplicarse á la música de aquellas seguidillas patéticas y tristes, que comunmente se componen por tonos de tercera menor.<sup>287</sup>

Ni se idealiza ni se convierte en «ídolo» el cantante o bailarín de esta clase de pequeña forma musical porque nos queremos convertir en él o por lo menos asemejarnos, sino por que interpreta, expone bellamente los sentimientos encerrados ya en el etéreo cuerpo del bailarín ya en el grupo de palabras elegidas:

Hasta que por los años de 80 se inventó en la misma provincia de la Mancha, con el título de Bolero, otro ayre ó manejo mas redoble en la guitarra, pero con mayor precipitación en las diferencias ó pasos de las seguidillas. Este título de Bolero tuvo su origen, de que habiendo pasado á su pueblo en la Mancha Don Sebastian Zerezo, uno de los mejores baylarines de su tiempo, y viéndole baylar los mozos por alto con un compas muy pausado, al paso que redoblaba las diferencias que ellos tenían para sus seguidillas, creyeron que bolaba, o á ménos se lo figuraban así, segun le veían executar en el ayre; de que resultó que las gentes se citaban unas á otras para ir á ver baylar al que bolaba, ó segun ellos al *Bolero*.<sup>288</sup>

### 8.5.3. Conformadora de la conciencia histórica

La tercera de las funciones sociales de las formas musicales de carácter tradicional es la de fortalecer el sentido de la memoria popular, el de organizar nuestro sentido del tiempo *so-ocio*histórico. Uno de los efectos más primordiales es el de intensificar nuestra conciencia histórica, nuestra experiencia de presente. La música nos da un marco referencial que nos hace sentir que vivimos dentro del momento presente sin crearnos esa sensación de ansiedad por lo futuro. Conocemos nuestra edad por el grupo de canciones que hemos oído y que forman nuestro acervo musical. Los usos de ritmos, sonos, compases determinados, son los que provocan el impacto físico de la música obligando y constriñendo nuestro inmediato envoltorio corporal en una organización estratégica que es ella quien únicamente controla y dirige. De aquí que el placer de danzar, bailar en verbenas, romerías o acudir a fiestas privadas conforma un tipo de sociedad que únicamente aparece definida por el marcaje del tiempo de la música, ajeno y diferente al tiempo real supuestamente externo. Como consecuencia de esta *atemporal* organización de la música, canciones y tonadas a menudo abren nuestra escondida caja de recuerdos, nuestra retentiva de tiempos pasados. La música aparece como uno de los elementos que refuerza más vivamente la experiencia del paso del tiempo y de nuestra evolución personal. Ella es quien mejor nos evoca nostálgicamente los fungibles tiempos ya consumidos.

---

<sup>287</sup> Ibid., Tomo I, p.L.

<sup>288</sup> Ibid., Tomo I, p.XIX, XX.

Este aspecto es el que se convierte en la cruzada que mantiene Zamacola; la aprehensión y retención de todo ese momento musical español que se iba diluyendo por la sumisión de los modelos formales autóctonos por los referenciales ídolos extranjeros; minués, contradanzas, sinfonías, conciertos, sonatas, etc.

La música se halla principalmente asociada a la juventud ya que es ella su principal audiencia y tema central de casi todas las producciones del cancionero español ya sean abordando el tema amoroso, jocoso, burlesco, etc. Los jóvenes son sus principales protagonistas, máximos interpretes o ejecutantes, pues con el paso del tiempo el individuo pierde o relega su gusto por el cante o baile. La música de la juventud no es importante porque refleje experiencias de la población joven sino por que nos define *per se* lo que la «juventud» es. Dentro de cada bagaje musical individual son las canciones y tonadas de juventud las que con mayor intensidad nos motivan y se recuerdan con añorada simpatía.

#### **8.5.4. Promotora de la sensación de su posesión.**

La función final de las pequeñas formas de la música popular estriba en que provoca en nosotros una sensación de posesión, de propiedad sobre ella. La audiencia de la música popular selecciona aquellas coplas y tonadas preferidas, las aprehende y las hace suyas. Las «poseen» en el sentido de que son importantes e intensas para ellos por algún motivo o predilección. Es importante como todo el mundo (y los prólogos iniciales de su *Colección* son exponente de esta arraigado sentido de la propiedad) habla de «nuestra» música como si la poseyera en sociedad anónima con el resto de los españoles, como si fuera un objeto aprehensible, adquirible. En esta posesión, el individuo la hace parte inherente a su identidad, es decir, que contribuye a conformar la idea que nosotros tenemos de nosotros mismos.

Esta es la función que en los escritos de Zamacola hallamos más reforzada. Nuestro autor cree que la nación está en posesión de una nutrida fuente de material musical diacrítico, bien diferenciado, pero que debido a los aires de modernidad que tiñen todos los ambientes artísticos, ésta se nos escapa de las manos como si de un puñado de arena se tratara. Para Zamacola nuestros mejores ejemplos formales van perdiendo protagonismo y presencia en el ámbito formal y musical español quedándonos únicamente aquellos cantares que más se alimentaron de la generosa tradición:

me ha parecido conveniente añadir á esta Coleccion unas quantas coplas de esta especie, [...] por la mucha aceptacion que tienen entre los apasionados, y porque se vea la gracia y el chiste que tiene nuestra lengua castellana en estas composiciones.<sup>289</sup>

La intensidad de la relación entre el gusto y la autodefinición queda reforzada por el sentimiento de posesión no practicable en otras formas culturales o artísticas. La música, más que otras formas o expresiones de arte, parece trascender la esfera de lo mundano. Esto puede que se debe a su no-representabilidad, a su intangibilidad, a su efimeridad, es decir, aquellas características que mejor definen su volátil esencia. Esta

---

<sup>289</sup> Ibid., Tomo I, p. LI.

sensación de transcendencia de algo inmanente que encontramos que nos provoca la música además posee un efecto catártico, es decir, nos libera de la cotidianidad y rutina de nuestra estática identidad social.

A menudo esta sensación de posesión de la música lleva encubierta el oculto deseo de que ésta, a su vez, nos posea. Como si de una relación amorosa se tratara Zamacola busca en los cantares españoles un objeto de placer y veneración amorosa y en su recolección nuestro autor se acerca más a la estrecha intimidad del amante conocedor para quien no hay ya secretos que desvelar. Amante y amada viven en armoniosa comunión. Su relación con las formas de la música popular no es un ligero o veleidosos flirteo que no se formalice o presuponga compromiso sino que apreciamos que se trata de verdadero romance donde se persigue la instituida relación patrimonial.

Otra de las grandes cuestiones estética y psicológica a cerca de la música estriba en su gran peculiaridad comunicativa. Zamacola se pregunta cómo presentando ésta un carácter tan irrepresentacional puede comunicar escenas y situaciones tan claramente. La música es una asociación particular de sonidos que puede conducirnos individualmente y con gran destreza a lugares, imágenes, paisajes, momentos, personas, estados anímicos etc.,. Muchas veces la audición de una determinada obra o fragmento musical puede representar y perfilar una historia o relato mejor que cualquier narración literaria pues representa la realización ideal que nosotros particularmente otorgamos a esas imágenes, lugares, etc. Ellos son nuestros, nosotros hacemos nuestra a la música, mientras que en la literatura, en el pintura, el escritor o pintor nos conduce a través de sus palabras, sus imágenes, a los lugares que ellos han ideado, han deseado. Así pues su trataría de un gozo vicario, manido, pues ya habría sido regodeado con anterioridad cosa que no sucedería en la música donde nuestro deleite se presentaría en estado virgen, puro, sin previa interpretación.

## **8.6. La interrelación sociológica de las formas musicales**

El gusto individual es necesario como punto de partida para consensuar una apreciación de naturaleza colectiva. La sociología musical revela que ese gusto primigeniamente individual está socialmente determinado. El gusto individual presente es un reflejo del momento social en el que se vive. La «popularidad» de las formas musicales por las que aboga Zamacola puede ser considerada como una medida de contención de orden político, cultural y social ante la invasión de todos esos parámetros exóticos que estaba sufriendo la España de finales del XVIII. La música popular y sus formas no son elementos revolucionarios o reaccionarios e sí mismos. Ellas son la fuente de la que se derivan nuestras profundas emociones de arraigo o pertenencia a un pueblo, región, nación, etnia, grupo social, etc.

A Zamacola podemos considerarlo como a un pionero del análisis so-ociológico por el cuidadoso análisis que hace de la sociedad del momento; de sus costumbres y de sus repercusiones en la esfera musical. En los prólogos a ambos tomos de la *Colección* se apunta hacia un novedoso enfoque protoso-ociomusical; nos habla de las funciones de la música dentro del contexto social, la interacción de los grupos (clases) sociales fomentada a través del fenómeno musical, cambios sociales reflejados a través de la música, etc., es decir, todo un sinfín de aspectos inéditos en el panorama musical que

hasta el momento no habían sido estudiados en profundidad. Desde siempre, implícitamente, se ha prohibido al historiador analizar cuidadosamente las condiciones sociales que influyeron en la música del pasado, al psicólogo probar en detalle que es lo que motiva e induce al proceso de creación artística, al educador refinar nuestras respuestas musicales ante determinados tipos de música. Únicamente los más osados, como este es caso de Zamacola, se atrevieron a entrar en terrenos aun no creados como es este primer análisis recolector de las joyas musicales españolas de corte apologético y donde se abren vías de acceso a esa inexpugnable fortaleza virgen que durante siglos que ha sido la música en su referencial marco social.

Debemos aclarar la inaudita novedad de su enfoque apoyándolo en el argumento de que incluso la historiografía musical era por aquel entonces un capítulo joven del arte sonoro. Los primeros abordajes históricos del devenir musical no surgieron hasta mediados del siglo XVIII con los compendios de *Storia della musica*, publicados en Bologna (1757-1781) por el Padre Martini, o los cinco volúmenes del inglés Hawkins titulados *History of music*, publicados en 1776, o los cuatro volúmenes de la *History of Music* de Charles Burney, (1776-89). Hasta ese momento el tratamiento y estudio del discurrir musical no había sido tomado en cuenta. Siempre el enfoque adoptado para las obras de temática musical era el instructivo, didáctico, teórico o práctico, o sea, el sincrónico, centrado en un aspecto concreto de la música sin tener en cuenta sus estadios evolutivos. Únicamente hacían alusivas referencias a los usos que se estilaban en ese momento, relegando a un lado las modas pasadas y caducas por considerarlas obsoletas o pretéritas. Debe destacarse que en los anales de «historia de la música» no tenían cabida los repertorios de música del pasado. Hasta mediados del XIX cuando los propios compositores se vuelcan en el pasado como fuente de inspiración y modelo de estudio y recreo es cuando surgen por primera vez las primeras compilaciones y antologías de enfoque musicológico de los compositores pasados.

Detectamos como Zamacola camina en este campo inexplorado, inmaculado, intentando desvelar la interacción de los individuos con el referente musical. Estudia a los grupos sociales y sus gustos musicales. Observa que la música es fuente de desinteresado placer en ambos órdenes de la sociedad. En su análisis la interrelación música-sociedad se convierte en un tema central. Concibe a la *formalidad* de la música nacional como la superestructura que envuelve a todo el colectivo social y en la que con su disfrute se diluyen las barreras de clase. En su *Colección* no sólo analiza el estado de la música del momento sino que establece una sociocrítica a través del fenómeno musical. En el discurso inicial del tomo I, así como en la advertencia del segundo, encontramos inevitablemente duras palabras únicamente dirigidas hacia aquellas que presentan posiciones de poderío musicoapreciativo, (profesores, jueces musicales, poetas, *rutineros*) en el quehacer musical y quienes influyen tendenciosamente con sus opiniones, al gusto y consumo de determinado tipo de composiciones en detrimento de otras.

En su análisis, considera a las formas de música popular como los elementos vivos de la esencia de una nación, aún a pesar de las nuevos influjos que pretenden aniquilarlas. Propone una reanimación y resurgimiento de nuestras formas más castizas como signo de identidad nacional. La música inmanentemente española es el elemento aunador dentro de la estratificación social. Esta división de clases se debe a la imposición artificial de niveles de poder adquisitivo o de linaje de sangre. En la producción musical

popular y su disfrute todos los individuos se encuentran en igualdad de condición. Nos hallamos influidos por ella ya que es una gran superestructura que nos condiciona y está por encima de nuestro gusto personal. En su análisis se podría decir que combina dos ideas filosóficas fundamentales; observa como las formas de la música nacional operan en los dos niveles de la realidad humana, como elemento espiritual de la forma y como elemento vivo del contenido, aunados e inseparables.

Zamacola critica lo que luego Huizinga en su *Homo ludens* recoge. El postulado hace referencia a la globalidad del arte pero tomaremos el todo por la parte y diremos que la música en sus estadios evolutivos comenzó como una *función vital* de la vida de la comunidad, luego se convirtió en un *adorno* o *recreo* de la vida de los privilegiados, más tarde se reconvirtió en una *animación estética del espíritu*, para acabar sus días como *propiedad pública*. Todo este proceso vemos que se ha cumplido en el particular caso de la música. Actualmente vivimos en una era de consumo y reproducción musical masiva. Las formas de la música popular se han convertido en las manifestaciones artísticas más comunes. Éstas se hallan omnipresentes en el individuo en todos los escenas y momentos que rodean a su cotidianidad; despertar con música, forzosos desplazamientos con música, trabajo con música, visitas al dentista con música, lugares de recreo ambientados con música, imágenes de TV con música, etc. En el presente que nos toca vivir casi todas las actividades que realizamos vienen reforzadas por la presencia musical para hacerlas más gratas y llevaderas. La música aparece así como llevando una *subsistencia gregaria*.

Las pequeñas formas de la música popular que Zamacola recoge son un complejo *intencional* mientras que los grandes dispositivos estructurales que surgen paralelamente a ellas, como sinfonías, fugas, sonatas, etc., de la considerada música *clásica o seria* son producciones extensionales. En estas últimas, los temas, variaciones, contrapunto, polifonía, tonalidad, etc., son elementos que la hicieron evolucionar sincrónica y diacrónicamente. Estas artificiosas fórmulas abandonaron la simplicidad de sus átomos iniciales, es decir, los tonos en estado puro que se asentaban en la natural línea monódica para refugiarse con posterioridad en la progresista sofisticación que a veces únicamente encubría una exultante falta de precisión y de determinación propia. Lo complejo fue ido creciendo a partir de lo simple. Vorazmente se fue alimentando de esos elementos primeros hasta alcanzar tallas mayores de complejidad sinfónica. En la *intencionalidad* de las formas de la música popular, las unidades básicas y a la vez mínimas (solitarias notas tocadas/cantadas) se mantenían dentro de los viejos órdenes que gobernaban la música; armonía, ritmo y melodía, sin buscar la artificiosidad de fórmulas amalgamadas; suites, sonatas, para contener en sí mismas su estado de pureza, su ancestral simplicidad, una línea melódica sencilla acompañada por un/os instrumento/s. Zamacola estima que el abandono de este *intencional* monismo musical es lo que desbarata y acaba con los productos más afines y inherentes a una comunidad o nación:

Ojalá que del modo de cantarlas pudiera decir lo mismo; pero aquel hábito grosero que han contraído forzando la voz á que salga de sus quicios, y admitiendo la extravagante manía de amontonar gorgeos y gorgoritos violentos, como si en ellos se cifrase la belleza de nuestra música, hace decaer su mérito hasta el desprecio; porque ¿quien habrá que pueda sufrir con paciencia un hombre de estos, que sudando á chorros se arranca los botones del cuello de la camisa para dar mayores gritos? ¿Quien puede resistir aquel continuo castañeteo de la mandíbula inferior cuando canta? Quien puede oír sin desazonarse aquellos furiosos relinchos, con los cuales se

está desgañitándose el infeliz horas enteras? Y finalmente ¿que orejas serán bastante para aguantar el continuo cencerreo de una mala guitarra, y el peso atroz de su mano derecha, que dexa caer como una maza sobre las miserables cuerdas?.<sup>290</sup>

La supervivencia y permanencia de los pequeños formatos estructurales de la música popular en el discurrir de los siglos puede que se deba a que utiliza uno de los instrumentos más inherentes a la especie humana; la *voz*. Su uso enfatiza nuestro apego por esta clase de música ya que todos y cada uno de nosotros nos sentimos en algún momento inclinados a llevar a cabo una intencionada o puede que descuidada ejecución personal. Algunos autores destacan su magnética presencia por encima de la propia lírica de la canción o del mensaje mismo que se intenta relatar. Su tono, timbre y registro, pueden ser más poderosos que el más bello cantar compuesto por el hombre. Podemos identificarnos con una canción comprendamos o no sus palabras. Actualmente nos hallamos ante el desconocido fenómeno de que entre los consumidores de la ya clasificada música *rock* o *pop* extranjera, la intelección del texto que acompaña la música no resulta indispensable o pertinente para llevar a cabo un juicio de valor sobre ella pues es en la música y no en la lírica donde el oyente ponen su énfasis. Esto conlleva a preguntarnos sobre el futuro de ese nuevo fenómeno dentro de la música popular de momentánea actualidad que se conoce en su argot como *bacalao*, donde su formulación estructural monorrítmica de mecánica naturaleza podrá prevalecer en el tiempo, pues su recuerdo no puede estar garantizado al menos en el soporte lírico como ocurre con las coplas de Zamacola, sino que por su exigua y artificial naturaleza, una dosis rítmica repetida *ad libitum*, nos atreveremos a augurar su inminente ocaso pues sus adeptos consumidores son incapaces de tararear o recordar sus exiguos perfiles rítmicos.

Las formas musicales anteriores a esta vanguardia musical viven del sustento proporcionado por sus propios elementos; la melodía encuentra su sostén en la voz, el ritmo en la realidad que rodea al evento musical. La voz es la que nos comunica, es un rasgo de personalidad individual, algo definidor y diferenciador, no un mero dictáfono de palabras. El ritmo marca las distribuciones simétricas y sucesivas de los diferentes fenómenos que nos rodean. Ambos son extrapolados de la vida cotidiana para formar parte del ámbito artístico, el de la música.

Observamos que Zamacola no comparte esta exposición sobre la autosuficiencia de la voz para inclinar nuestros juicios. Para él ésta no es más que la impronta, el mero aderezo que cada cantante imprime en la performance musical; el objeto principal de un buen cantante debe ser el de pronunciar clara y distintamente la letra, sin cuyo requisito la voz sola no es mas que un instrumento de la orquesta que nada dice al corazón.<sup>291</sup>

Para nuestro autor las seguidillas, polos y tiranas, etc., son creaciones narrativas que complementan a la música a través de un relator, que en este caso es la voz del cantante.

---

<sup>290</sup> Ibid., Tomo I., pp. XXXVIII, XXXIX, XL.

<sup>291</sup> Ibid., Tomo I., pp. XL; XLI.

## 8.7. Individualidad formal de la música nacional

La tendencia política implícita en la concepción zamacoliana de la música nacional no es sino la defensa de la pequeña morfología casticista española frente a la invasión ideológico-estructural proveniente de allende los Pirineos. Con su planteamiento y defensa de estos formulismos propios de este ámbito musical se posiciona en un momento sustancial de la situación claramente bipolarizada del arte sonoro en España. Zamacola tacha de apátridas a todos aquellos que se alejan en gusto del deleite de este tipo de formas musicales.

Observa como se escisiona en dos los grandes caminos de la música. En sus opuestos trayectos, la moderna gira hacia la derecha rumbo a las clases altas y la popular sigue hacia adelante, asentándose en la vida de la mayoría de los habitantes de la España del dieciocho. Basa su teoría estéticomusical en la irreconciliable división de gusto sonoro adscrito a la estratificación social:

Esta discrepancia está estatuida y asentada en la división del trabajo y el privilegio de la cultura y la educación y crea aquí, con necesidad histórica, la autonomía del espíritu, junto con todo cuanto de verdad y cuanto de ficción hay en ella; allí prescribe el espíritu al consumo, al precio de la propia consistencia.<sup>292</sup>

Zamacola reprocha todo esteticismo teórico. Concibe a la vida como partícipe de la dimensión musical. Ella es un rasgo inherente a ésta. La mayoría de las acciones del hombre pueden ser acompañadas por escenas musicales. Repudia la artificiosidad de las formas de la música elevada, su carencia de espontaneidad, de libertad, siempre sometida a sobrejuicios axiológicos acerca de las propiedades cualitativas y buen hacer de la obra, compositor, ejecución, ejecutor, oyente etc. El hecho de que la música sea un elemento lúdico de la vida no es compartido por el talante cientifista del momento. En este desplazamiento de puntos de vista se observa el talante transicional de la figura de nuestro autor, a caballo entre dos paradigmas estéticos como es equilibrado clasicismo y el sentimental romanticismo.

La atemperada formalidad de *su* música nacional posee la capacidad expresiva de la improvisación que para Zamacola no derivará nunca en la atrofia y rutina de los músicos contemporáneos sino que permite la pervivencia de esta clase de arte pues siempre en todas sus performances se re-creará y re-generará la obra ejecutada. Esta protéica improvisación la considera catártica al devenir musical ya que purifica y revitaliza las formas existentes, no anquilosándolas como los repertorios acabados, fijos, y perennes de la música superior. La dimensión etérea de las formas de la música nacional las dignifica frente a las de la artística que se hallan sometidas a los rigores y severidad de los textos codificados y objetivados como son las partituras. Su efímera y lúdica transmisión oral en la que tan sólo el oyente debe apelar a la memoria colectiva como fondo depositario de su acervo y donde no existe la cuadratura del estricto recuerdo, volatiza su materialidad dificultando su aprehensión.

En su apología por la formalidad y morfología poética de las pequeñas coplas de la música nacional lucha con vehemencia contra la artificiosa sublimación de esas

---

<sup>292</sup> Adorno, T., *Disonancias*, Rialp, Madrid, 1966, p. 133.



veneradas formas de la música culta. Intenta que la música perviva en su etapa infantil frente al rebuscado ornato de el adolescente clasicismo o la madurez del posterior romanticismo. Intenta evitar un excesivo racionalismo en el mundo musical. Su obra *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser tocadas a la guitarra* es una prueba histórica contra esa dominación racional y progresiva de la nueva episteme musical emergente, donde todos los valores defendidos por nuestro autor van a ser erradicados de la escena musical.

Zamacola testimonia la falta de capacidad críticomusical de los españoles, quienes ven como su pasado y tradición son eliminados como frutos «manidos» e «impuros» y no reivindican su permanencia. Solamente con la pervivencia de nuestras antigüedades formales de nuestra música conoceremos nuestras raíces y entenderemos a nuestros ancestros. Manteniendo el contacto con lo ya conocido podremos aplicar nuestro conocimiento al devenir futuro.

La preocupación por la figura del compositor, la palabrería sobre su personalidad, la avidez y destreza en la apropiación de sus obras en cuanto documentos biográficos, han contribuido para Zamacola a la alienación y tendenciosidad de la audiencia con respecto a la música, en demérito de su comprensión.

La grandeza de la música no puede ser equiparada ciertamente, de modo directo a la grandeza humana, sea lo que fuere lo que por tal se entienda. Mas si se descuidan por ello mismo las diferencias cualitativas del mero talento del autor, en cuanto tales, el desencantamiento del genio se torna pretexto para tolerar en el arte lo objetivamente mediocre, con cuyo concepto es radicalmente inconciliable: lo que representa simplemente al nivel conjunto de su época es malo en tal representación misma, sin importar nada que se trate de una *suite* del siglo XVII, de música oficial para festividades musicales de hoy día o de tríos para *blockflöte*.<sup>293</sup>

Zamacola no busca la construcción severa y rígida de la obra musical, su estructuración tonal, formal y existencial a través de la performance. El compositor o hacedor de música debe abandonarse a la inspiración, a sus capacidades compositoriales subjetivas. De nuevo se ve un abandono del racionalismo para entregarse al libre sensualismo del denostado Condillac. No nos debemos impresionar por la idea de progreso musical ya que este siempre es relativa y en la medida que avanzan los siglos queda patente su obsolescencia. Si uno se vende a la novedad, a lo moderno y se coloca por encima de lo ya conocido, cae uno en el puro retroceso, en la regresión, en el anacronismo pues se eliminan de la esfera musical formas reaccionarias que le confirieron y aportaron material genético a la gran música en su existencia.

La tensión entre progreso y retroceso viene encubierta en la doble presentación que Zamacola ofrece del discurso musical: música superior, la moderna y progresista frente a la música nacional, retrógrada y desfasada. La tensión entre ambas le llevó a encarnar criterios sociales de aceptación. Por supuesto la nacional, popularmente aceptada por las clases más bajas (y *majos*) y la artística como símbolo de distinción social, de superioridad intelectual de burguesía y nobleza.

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p.138.

## Capítulo 9 - Análisis del fenómeno musical.

En esta parte analizaremos el fenómeno musical desde los presupuestos de nuestro autor. Zamacola nos acerca a su visión estética de la música desde los prologómena a su *Colección*, que los podemos erigir como pilares fundamentales de su obra. De ellos hemos extraído las ideas principales que posee esta tesis.

### 9.1. Recorrido histórico.

Como hombre de su tiempo y gran conocedor del pasado se observa en Zamacola analogías y puntos en común con las principales figuras del pensamiento occidental.

#### 9.1.1. Platón. Relación música y moralidad.

Siguiendo a Platón, nuestro autor intenta descubrir y desvelar aquellos efectos producidos o propiciados por la música en el hombre. La música, como manifestación artística, es la producción humana más volcada, cercana al pueblo. Desde los albores de nuestra civilización, el hombre comienza a expresarse musicalmente ya sea como acompañamiento en rituales religiosos ya como ingrediente de actos sociales, festivos, etc., La música provoca un placer puro, sin adulteración, inocuo. La adscripción de elementos foráneos al connatural modo de crear música de los diferentes pueblos que conforman el panorama internacional es lo que mancilla y adultera los efectos de esas producciones musicales. La música, como resultado de la perfecta unión del binomio melodía-poesía, implica la necesidad de la constante re-producción, ejecución por parte del exégeta musical. En ocasiones éste carece de las habilidades y pericia necesaria para llevar a cabo una performance digna, ajustada a los cánones y mínimos del decoro interpretativo. En su alienante ejecución puede aportar material y sentimentalismos arbitrarios y muy particulares (floreos, gimoteos, sollozos, etc.) que violan la natural simplicidad del discurso sonoro-musical:

pues no hay quien entienda por lo común la horrible algarabía que forman los chillidos de los violines, el ruido de los baxos, y la confusión de los que cantan cada uno por su lado.<sup>294</sup>

El placer que pueda aportar este tipo de composiciones musicales ha de ser condenado ya que presenta perniciosos efectos sobre el auditor. Como Platón nuestro autor parece compartir la opinión basada en la idea de que aquella música compuesta de modos y tonos enervantes, ajenas a lo que el considera espíritu musical nacional, deben ser reemplazados por otros más afines, más adecuados al carácter de las gentes que la disfrutan:

---

<sup>294</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, p.XXXVI.

[...] y un tegido de extravagancias ridículas en sus duos, trios, quartetos, finales de óperas, y otras piezas concertadas. Semejante música solo nos complace el oído, jamás el corazón.<sup>295</sup>

Música, poesía y danza, son las tres disciplinas, los tres medios indispensables para la educación del carácter. Éstas son susceptibles de hacer a los hombres mejores y más virtuosos. Nuestro autor las analiza en su relación a las naciones que las gestan y causas por las que nacen. Así la música y la danza son las expresiones más valiosas tanto de los humanos como de las naciones que las componen, siendo estas artes las que mejor representan y exaltan la idiosincrasia y personalidad de un pueblo:

[...] casi todas sus coplas compuestas, no por poetas, sino por hombres de gusto, de ingenio, y buen natural, llevan en su abono mucha verdad y sencillez.<sup>296</sup>

La medida, la sencillez y el equilibrio son valores que en ambos autores se asocian estrechamente a la belleza. Zamacola arremete contra la escritura musical hinchada, excesivamente adornada que puede producir una expectación aduladora pero que se alejan del ideal de proporción y medida en todos los órdenes musicales:

Pero hay también otras prácticas contrarias a éstas, portadoras de placeres, que adulan nuestra alma y la atraen hacia ellas, pero los hombres razonables no les hacen caso, sino que honran las enseñanzas paternas y las obedecen.<sup>297</sup>

Zamacola volcándose en los antiguos pueblos que contribuyeron al asentamiento de la cultura y por tanto modelo musical occidental nos comenta la sobrevalorada *sinergeía* de la música en el ánimo del individuo:

Si los antiguos Espartanos desterraron a Timoteo, porque añadió la cuarta cuerda a su Lira, por temor de que se corrompiese la música, haciéndola tan complicada que nadie le entendiese, ¿que dirían ahora si viesan la xerga de nuestras orquestas y conciertos, en que al paso que se hulle de la sencillez, solo se trata de amontonar instrumentos para meter ruido? ¡Desgraciada organización la de aquel que solo gusta de esta algarabía de voces e instrumentos!.<sup>298</sup>

El arte de la poesía imita la acción humana (praxis) a través del verso y su entonación. Así el arte de la poesía se distingue por la utilización de palabras, melodía y ritmo, elementos íntimos a la esencia musical. Zamacola no aprueba el ideal musical sin el soporte de las palabras por lo que ambos artes se hallan vicariamente ligados en su sinodal concepción de lo que es el arte musical. La función de poesía ha de residir en la posibilidad de ofrecer cierto tipo de experiencias agradables; placer, emoción, etc., y de alguna manera evaluar y determinar la naturaleza de éstos. A partir de estos juicios será posible justificar los criterios por los cuales se juzga una poesía como mejor, similar o inferior a otra. Un buen poema nos induce a la captación de su eurythmia y melodía. El placer obtenido en dicha captación dual se asemeja al que produce la belleza en su presentación general, holista. Un objeto bello ha de estar estructurado en partes. Estas han de presentar una ordenación. Su tamaño tampoco ha de ser casual, azaroso, sino equilibrado y bien proporcionado al conjunto formal:

---

<sup>295</sup> Ibid., Tomo II, p.XXXVI.

<sup>296</sup> Ibid., Tomo II, p.XXI

<sup>297</sup> Platón., *La república*, VII, 538d-e.

<sup>298</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, p.XXXVII.

Y ahora bien ¿por que los Españoles no podríamos hacer lo mismo, y aun algo mas, quando tenemos un language armonioso, lleno de magestad, y una organizacion decidida para el canto? ¿Diríamos acaso que falta disposicion en nuestros profesores de música?

[...] tenemos muchos maestros en esta Corte y en las Catedrales del Reyno capaces de producir composiciones de música, que pudieran ser envidiadas de las naciones

[...] este agradable arte ha estado hasta ahora sujeto al capricho y dictámen de una porcion de músicos adocenados y rutineros, que sin tener la mas leve idea del conocimiento de las pasiones humanas, decide segun se gusto ridículo y estragado que solo encuentra las bellezas en la ejecucion y en las dificultades que haya que vencer.<sup>299</sup>

### 9.1.2. Aristóteles

En el libro VIII de la *Política*, dónde se trata el tema de la educación de los jóvenes, Aristóteles nos habla de la música como principal fuente del placer y como una de las dimensiones más importantes del ocio humano. En este apartado pedagógico que tiene como sujeto al joven estudiante otorga un papel relevante al aprendizaje de la disciplina musical en su manifestación más lúdica. La erige como vehículo para la consecución de la diversión y el regocijo. Deja atrás los búsqueda de una finalidad en este arte a diferencia de otros saberes como son la gramática o gimnasia en las que se busca sus características de utilidad o necesidad. Estas aparecen como serviciales para las diferentes manifestaciones humanas. La música se mueve dentro de la dimensión de ocio autotélico del hombre. Ella no persigue ulteriores finalidades más que el logro del placer, la autodiversión personal. Aristóteles duda de sí ésta deba cultivarse, sí la enseñanza de este arte debe formar parte del curricula ideal del joven libre para que pueda luego ayudarlo en la consecución de la virtud con su práctica, acostumbrándolo a recrearse rectamente. Con esta concepción moral de la música se puede inclinar a mejorar el carácter del que la disfruta, del que la ejecuta. También estima que de alguna manera se induce y fomenta el cultivo de la inteligencia:

Actualmente, en efecto, la mayoría la [música] cultiva por placer, pero los que en un principio la incluyeron en la educación lo hicieron como muchas veces se ha dicho, porque la misma naturaleza busca no sólo el trabajar correctamente, sino también el poderse servirse noblemente del ocio, ya que, por repetirlo una vez más, este es el principio de todas las cosas. En efecto, sí ambos son necesarios, pero el ocio es preferible al trabajo y su fin, hemos de investigar a qué debemos dedicar nuestro ocio. ( )

[...] Nos queda, por tanto, concluir que la música es para diversión en el ocio, y por ello precisamente parecen haberla introducido.<sup>300</sup>

---

<sup>299</sup> Ibid., Tomo II, pp. XXXIX, XXXX.

<sup>300</sup> Aristóteles, *Política*, VIII, 1337b<sub>28-36</sub>, 1338a<sub>22-23</sub>.

Zamacola comparte con el estagirita el carácter benefactor en la música y baile propias a una nación. Así el cante y baile de las coplas de seguidillas, tiranas y polos han de ser la fuente de la alegría, diversión y regocijo de un pueblo así como el arquetipo de referente moral que forme el carácter de los jóvenes que las ejecuten:

El baile de las seguidillas ha sido en todos los tiempos tan gracioso y honesto, como divertido, de modo que con dificultad nos presentará ninguna nación de Europa otro que ménos se oponga á las buenas costumbres, y que mas influya para conservar la alegría el carácter y el genio nacional.<sup>301</sup>

Nuestro autor parece compartir la preocupación del mismo Aristóteles sobre el papel del educador de esta disciplina ya que en sus manos puede desvirtuarse la esencia de este arte sonoro y corrompiendo el espíritu de los que practiquen o vayan a practicar:

pero que no podría decir aquí del mal exemplo que promueven ciertos baylarines cubiertos con el título de maestros de bolero, los cuales sin principio alguno de este arte, sin mas reglas que su capricho, sin costumbres, sin conducta, y en fin sin talento para discernir los males que originan á la educacion de los jóvenes que están a su cargo, van corrompiendo la sencillez de este bayle con indecentes saltos y cabriolas.<sup>302</sup>

Contra los profesionales que dehonran y alteran la naturaleza de su virtuosa profesión lo que el llama músicos *rutineros* comparte con Aristóteles su postura:

Pues necesariamente la ejecutarán mejor los que han hecho de la música su trabajo y profesión que los que han dedicado sólo el tiempo necesario para aprenderla.<sup>303</sup>

Zamacola también comparte la visión placentera del arte musical de Aristóteles. Para nuestro autor la música es la conjunción de tres elementos importantes; poesía, melodía y ritmo (danza). Cada una a su vez se divide en diferentes partes, siendo la suma global de todos estos rasgos lo que hacen que existan diferentes clases de músicas. Él no comparte el postulado de una única música universal sino que se adscribe a la teoría de diferentes tipos de música para las diferentes naciones que conforman el mundo:

Sabemos à lo menos inclinar con sencillez y naturalidad nuestras pasiones á la alegría y al contento, que creo que debe ser el principal objetivo de todo bayle.<sup>304</sup>

La música produce efecto de mover nuestros afectos, de esta manera infiere nuestro autor, que determinados tonos musicales nos inclinan a la alegría y otros, por el contrario a la tristeza. Cuando el estado de ánimo humano no se halla proclive a dejarse influir por los tonos de la música entra en un estado ataráxico en el que la voluntad niega cualquier impulso corporal provocado por la música y se revela contra dichos efectos:

---

<sup>301</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo I, p.VI.

<sup>302</sup> Ibid., Tomo I, p.VII.

<sup>303</sup> Aristóteles, *Política*, VIII, 1339a<sub>35-39</sub>.

<sup>304</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, p.X.

ademas de que los españoles somos muy poco aficionados á danzar quando no nos mueve el placer, y mucho ménos quando rabiarnos, ó estamos de duelo, ó nos ocurren sucesos funestos.<sup>305</sup>

Para él no es comprensible el que los determinadas efectos que pueden producir las diferentes músicas no choquen cuando no existe ni la inclinación o propensión para dichos estados por parte de los oyentes, danzantes o ejecutantes. Así sigue de la cita anterior:

!Consérveles Dios tan bella disposición á los señores italianos y franceses, á quienes debemos tan precioso descubrimiento!.<sup>306</sup>

Aristóteles refutó el argumento que advertía que el estudio de la música fuera vulgar y volviera vulgares a sus participantes, aunque si compartía que ciertas músicas produjeran dichos efectos. Nuestro autor participa de este argumento y aduce:

pero el demasiado abuso que se iba notando en su execucion llevó este bayle á cierto libertinage contrario á las buenas costumbres, de que resultó que le desterráron por fin de los saraos y funciones decentes.<sup>307</sup>

El objetivo de la música para nuestro autor ha de estribar en mover siempre los afectos y producir algún efecto sobre el alma o corazón humano:

y particularmente de seguidillas que llamaban serias, tan agradables como capaces de mover desde luego los corazones mas duros.<sup>308</sup> ()

El aprendizaje de la música en la teoría aristotélica no debe impedir el desarrollo y ser obstáculo para las demás disciplinas. Éste no debería consistir en la repetición de obras sensacionales o extraordinarias sino en piezas donde la medida y la proporción fueran las características predominantes. Zamacola comparte plenamente esta visión. Para Zamacola los excesos que el abigarrado barroco habían provocado en este arte impedían la simple captación de las obras sencillas como bellas pues el público acostumbrado a la profusión en su gusto había perdido la capacidad para aprehender lo esencial:

En este estado se introduxo la Opera Italiana en Madrid, la qual, así como una horrible tempestad que destruye y marchita el fruto mas sazonado del labrador, acabó en un instante con toda nuestra música, no porque la italiana, aunque manejada por maestros hábiles, tuviese mas mérito para los verdaderos españoles que examinan las cosas con alguna despreocupacion, sino porque nuestros músicos rutineros, y eternamente ignorantes, diéron en ensalzar la música de la ópera, y despreciar la nuestra

[...] casi se establecieron por principio y ley invariable de sus academias de música que ninguna pieza se cantase en castellano, ni ménos se presentase cosa que oliese á composición de profesor español, so pena de ser tratado el que lo intentase de hombre ordinario y de poco gusto.

---

<sup>305</sup> Ibid., Tomo II, p.XI.

<sup>306</sup> Ibid., Tomo II, p.XI

<sup>307</sup> Ibid., Tomo II, p.XXII.

<sup>308</sup> Ibid., Tomo II, p.XXII.

[...] !Miserables! "que no podrémos decir de vuestra ignorancia y estupidez, quando vemos que preferís para cantar en nuestras Iglesias, ese hendiondo surtido de arias italianas, con que estais horas enteras haciendo gorgoritos y enjuagatorios, capaces de dar nauseas al estómago mas robusto?".<sup>309</sup>

Para Aristóteles el espectador desde su oyente posicionamiento altera la música ya que de algún modo influye en los mismos profesionales. Para Zamacola éstos son tan volubles que influidos por el gusto del consumidor de las nuevas modas han dejado de componer música afín al carácter de esta nación para satisfacer los estragados gustos de una minoría que él considera felona. Éstos, observa Zamacola, se ven abducidos por las nuevas modas foráneas, no respetando la música que se nos presenta como nacional y patriótica. Ellos para nuestro autor son los que corrompen las esencia natural de cada Estado al adoptar elementos y aires extranjeros:

como queréis que los Españoles, tan severos en sus costumbres, como amantes de los usos de su nacion, os respeten como profesores de música, si no ven entre vosotros sino hombres estúpidos, que pretenden debilitar su carácter con el mezquino language y lánguida música de los Italianos?.<sup>310</sup>

La concepción noble y elevada de la educación musical en Aristóteles no es compartida por Zamacola. Para éste último la música es el arte más popular, debe estar dirigida al placer y disfrute de todos las capas que componen la sociedades, por muy baja que sea su raigambre. Para él las capas más desfavorecidas al no acceder tan directamente a una educación y desarrollo intelectual superior por su escasez de medios, puede que se hallen sus gustos en un estado más puro, menos manido, menos corrupto, pues son éstas las que prefieren y se decantan por esas pequeñas composiciones musicales más análogas al carácter nacional (como en el caso de España halla su epítome en la copla). Éstas dejan a la antagonica clase privilegiada el disfrute de una música que ellos denominan como *culta* en la que la letra, principal motor musical; por un lado, no puede ser inteligida pues principalmente se canta en otros idiomas, por otro, la profusión en el ornato melódico dificulta el seguimiento y contenido textual y por último, éste (el texto) ni siquiera aparece, desvinculándose totalmente de la escena musical como ocurre frecuentemente en su manifestación instrumental.

Zamacola elabora su particular teoría sobre *lo bello* en la música. Para él la belleza no reside más que en la plena conjunción de la música (en su manifestación tripartita; melodía, ritmo y armonía) con la poesía. Lo belleza musical se halla en la adscripción de este arte al talante y carácter más íntimo y análogo a un pueblo, como en el caso español se manifiesta y patentiza en la *copla*. Así las melodías populares, caracterizadas siempre por su equilibrio, medida, orden y sencillez serán la representación plena de esa caracteriología inmanente a nuestra nación.

Nuestro autor no parece distinguir o acotar los lindes de las cualidades trascendentales del ser musical como son las de *belleza* y *bonanza*. En sus prólogos a menudo tales trascendentales aparecen mezclados, aunados. Pero tampoco podemos establecer que distinga y diferencie entre *lo bello* y *lo moral*. Para él la estética musical posee en sí

---

<sup>309</sup> Ibid., Tomo II, p.XXVI.

<sup>310</sup> Ibid., Tomo II, p.XXVI.

misma una dimensión moral. Lo bello debe ser bueno para mejorar la conducta y el buen hacer del oyente. Éste debe saber distinguir aquellas músicas que adulteran la naturaleza y esencia musical respecto de aquellas otras compuestas artificialmente y que nada tienen que ver con el carácter de las distintas naciones:

pero nosotros, señores apasionados, debemos despreciar semejantes alteraciones, que se separan de la naturaleza de las cosas, y continuar cantando aquellas seguidillas, tiranas y polos y demas canciones características de nuestra nacion, teniendo presente que no está distante el dia en que todo este aparato y confusion que observamos en ellos será semejante á la arquitectura churrigueresca del siglo pasado, comparada con la sencilla y natural que aplaudían los hombres de juicio.<sup>311</sup>

Exalta en la cita las categorías se *sencillez* y *naturalidad* como esenciales a la música española. El objetivo principal de la música en Zamacola al igual que en Aristóteles ha de ser principalmente el educativo y directivo moral. Por ello en su selección de seguidillas, tiranas y polos escoge aquellas que más puedan instruir y resumir en sus versos moralinas, consejos y avisos para quienes las deleiten. Muchas de ellas resultan verdaderos epigramas resumidores de elevadas ideas éticoprácticas.

Zamacola es plenamente consciente del efecto estimulante de la música. La música mueve los *afectos* y los *corazones más duros*. Al igual el estagirita hemos observado como nuestro autor atribuye a la música una función más allá de la recreativa, es decir la didáctica o moralizante como elemento inherente a su esencia. Para él se ha de erradicar en la música y en su encuentro con la dimensión de la otredad como es el baile, todas las insinuaciones corporales o libidinosas que en las danzas españolas, en su abandono moral se habían ido admitiendo como parte de su coreografía, alejándose así del casto y estilizado ideal primigenio:

Sin embargo no puedo dexar de reprehender seriamente la desenvoltura con que algunos maestros ignorantes presentan á sus discípulos á baylar en las funciones. El bayle de las seguidillas ha sido en todos tiempos tan gracioso y honesto, como divertido de modo que con dificultad nos presentará ninguna nación de Europa otro que ménos se oponga á las buenas costumbres, y que mas influya para conservar la alegría, el carácter y el genio nacional. Ya se dexa ver que en un bayle cuyas reglas no permiten tocamientos de manos, movimientos impuros, ni acciones indecorosas hay poca necesidad de que sean filósofos los maestros para enseñar á sus discípulos, pero que no podría decir aquí del mal exemplo que promueve ciertos baylarines cubiertos con el título de maestros de bolero, los cuales sin principio alguno de este arte, sin mas reglas que su capricho, sin costumbres, sin conducta, y en fin sin talento para discernir los males que originan á la educacion de las jóvenes que están á su cargo, van corrompiendo la sencillez de este bayle con indecentes saltos y cabriolas, que al paso que llenan de rubor á los concurrentes, hacen ser víctimas de su ignorancia á estas infelices con los violentos esfuerzos que hacen para baylar por lo alto? !Consecuencia imprescindible de la tolerancia de semejantes maestros!.<sup>312</sup>

Para Zamacola la música es el emblema más identificativo y representativo del pueblo español. Ante la falta de una bandera la música es el mejor subrogado representante de

---

<sup>311</sup> Ibid., Tomo II, pp.XXXI, XXXII.

<sup>312</sup> Ibid., Tomo I, pp.V,VI,VII.



una nación. Los himnos de los distintos países son los que diferencian a los representantes en torneos o eventos internacionales.

Aristóteles consideraba que ciertamente la música y el drama tenían entre sus cometidos la educación moral. Esta visión didáctica del drama o teatro, se va a convertir en uno de los objetivos del revisionismo teatral de la Ilustración. A la cabeza de este proyecto se coloca nuestra mas ilustre figura, Jovellanos. Conociendo que uno de los pocos acceso a la cultura de las capas del pueblo más desfavorecido era el acudir a las representaciones teatrales, a partir de ellas se intentará educar, ilustrar a una sociedad eminentemente analfabeta. Zamacola observa con buenos ojos y se decanta por esta forma musicotextual en las que se encubren profundas enseñanzas morales bajo amenos y divertidos ropajes procedimentales:

[...] y que la ignorancia, que es consiguiente en estas gentes que solo han aprendido á cantar por rutina, los ha hecho separar del verdadero camino que deben seguir. El objeto de la música, señores aficionados, no es otro que el de dar mayor expresión con el tono y la armonía á la poesía ó letra que se canta.

[...] el ver que unos hombres sin principio alguno de música, y sin mas cultura que las 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 buen gusto y melodía que cabe.<sup>313</sup>

Para Aristóteles la tragedia es el arte más completo en el que se aunan la música con su elementos de ritmo y melodía y por otro, el soporte literario, en el que la lírica juega un destacado papel. Enumera los seis elementos constitutivos y representativos de la tragedia; la fábula o intriga, los personajes, el pensamiento, la dicción, el espectáculo y la melodía. Zamacola encuentra en el Teatro español, la *tonadilla*, la perfecta unión de lo que debe ser un *arte total*, completo en el que se cumplen casi todas las funciones anteriormente destacadas por primero. En el estagirita la melodía es el principal de los accesorios placenteros de la tragedia. Zamacola en uno de sus artículos del *Diario de Madrid*, el del 17 de enero de 1803 se lamenta del papel de puro ornato que la letra ocupaba en ese momento en las composiciones musicales como las óperas:

El mismo tiempo [doce años] hace que hemos descuidado, o mas bien abandonado, el antiguo sistema de buscar cantes cantables, de quienes se pueda sacra partido en el teatro, en vez de gentes ineptas con que despues se han ido llenando las listas de cómicos del Reyno. No vemos ya en nuestros teatros sino pastuchos de música italiana con la ridicula manía de querer acomodarlos al gusto de nuestra nación, como si no tuviéramos en España profesores de música capaces de formar con el tiempo un teatro de música análogo á nuestro caracter, costumbres y gusto, si se tratára de fomentar este ramo con premios proporcionados á su trabajo y mérito.

[...]se ha propuesto [Don Preciso] probar por la advertencia que precede á este tomo, que esos versos líricos cantables que escriben los Poetas de nuestros dias, no pueden ponerse en música, ni cantarse de ningun modo por la aspereza de sus consonanes, por las palabrotas que comprenden, porque concluyen en cláusula ó frase á la mitad del verso siguiente, porque les falta oído músico para entonar, y porque no hay un

---

<sup>313</sup> Ibid., Tomo I, pp.XXXVI, XXXVIII.

verso que se parezca otro en las apoyaturas ó acentos, ni copla que no vaya por su lado en la colocación de las sílabas largas y breves

[...] que las bellezas de su música estan hoy reducidas á vencer grandes dificultades, trastornando la sencillez de esta agradable ciencia, [...] siendo ya para los tales músicos y apasionados indiferente que se entienda ó no la letra ó pronunciacion del cantante.<sup>314</sup>

La dicción es un factor muy importante para Zamacola. La erige como uno de los elementos más esclarecedores y reveladores del mensaje y contenido implícitos en el discurso musical. El intercalamiento de floreos y continuos adornos impedían en la música del momento el disfrute de lo que se narraba o cantaba en su melodía obstaculizando así el gozo de los que se encontraba al otro lado del fluir sonoro. Esta idea defendida por Zamacola sobre la pureza y claridad en la dicción prosódica del texto se le oponía radicalmente la mentalidad ilustrada quienes sacrificaron en pro de la *modernidad* más vanguardista un hábito tan común como sano como era la intelección del texto y la moderación tonal en favor de un oscurecimiento melódico y desinterés lírico de todo aquello gestado dentro de lo que se suponía era progresista arte tonal. Así a la carta en el *Diario de Madrid* del 17 de enero de 1803 se le responde con otra el 23 de marzo del mismo

porque en la clase pulida y cibilizada la música es un language distinto de todas las lenguas del mundo.

[...] porque vmd. [Zamacola] y esa cáfila insulsa de ignóranes que acuden a los espectáculos (!con que caridad trata el Sr Avisador á todo un público matritense!) quisieran entender la letra, se les obligase á los actores á que con la fuerza de la pronunciacion les suceda algun trabajo; "¿y qué trabajo seria este? ¿Seria alguno que repugnase á las narices? Pero no, que eso sería dar parte en la música á un sentido enteramente inconexo con ella."<sup>315</sup>

Al igual que los antiguos griegos Zamacola y sus acólitos se van a preocupar por todos los elementos esenciales y tangenciales a la puesta en escena musical. Una despreocupación que venía adulterando y corrompiendo su esencia era el abigarramiento decorativo y variación geométrica que la arquitectura teatral sufría en dicho momento. En vez del semicírculo del clásico teatro griego, epítome de perfección acústica (figura que permitía la perfecta visión y audición desde cada una de las localidades de su aforo), se fue sustituyendo éste por la incómoda forma de herradura, en la que el espectáculo no sólo se hallaba en el escenario, lugar preferente donde acontecía la trama, sino también en los palcos, esos pequeños reductos espaciales donde se recogían las mejores familias de la burguesía y aristocracia para intercambiar conversaciones, miradas, exhibiéndose con sus mejores galas, joyas, etc. Lo que para los progenitores de la ópera concebían como paradigma de arte total, la mentalidad del XVIII lo gestionaba como un recurso recreativo-relacional. Así en el *Diario de Madrid* del día 24 de marzo de 1803:

---

<sup>314</sup> *Diario de Madrid*, 17 de Enero de 1803.

<sup>315</sup> *Ibid.*, 23 de Marzo de 1803.

yo quisiera que en las decoraciones del teatro se guardase la arquitectura con mas exáctitud que la que vemos, por ser esta una parte mas esencial que la música para la claridad de los dramas.<sup>316</sup>

Para Aristóteles la definición de tragedia engloba la compleción en sí misma de una trama argumental a través de un *language deleitoso*, que debe constar de ritmo, armonía o entonación de cantos añadidos y que algunas partes han de ser ejecutadas simplemente con la ayuda de la métrica y otras bajo el amparo del canto. Esta concepción aristotélica es plenamente compartida por nuestro autor. En la perfecta armonía han de convivir todos estos elementos para que se logre llevar a cabo lo que él considera es la autentica representación teatral. Así en su artículo al mencionado periódico aduce:

Leí lo que un comentador de un Autor Italiano dice hablando de la música, dice: Mejor efecto hará, y deleytar á mas una buena representacion bien executada por Actores hábiles que todo el primor de la música; porque, aunque es verdad que la música mueve los afectos, nunca puede llegar á igualar la fuerza que tiene una buena representacion; demas que el canto en los teatros siempre tiene mucha inverosimilitud, a la qual unida la distraccion que causa la dulzura con que enegena los ánimos y la atencion, deshace todo el trabajo y esfuerzo del Poeta, y todo el gusto, y la persuasion de la poesía, introduciendo en vez de este deleyte (que podemos llamar racional fundado en razon y en discurso) otro deleyte de sentido, porque es producido solamente por las pasiones que con el oido hacen las notas armónicas sin intervencion del entendimiento, ni del discurso.

[...] la cáfila de bobos,[...] que solo hallan deleyte en las pasiones pasajeras y transitorias que al oido traen las notas armónicas; [...] y nosotros nos veriamos libres de la mescolanza ridícula de canto y representación, y los verdaderamente (para nosotros) útiles Actores serían aquellos que en el sentido perfecto que diesen á los versos, mostrasen nada equívocamente las luces del entendimiento, como las muestran en el dia algunos buenos Actores; porque verdaderamente, para cantar no es necesario un adarme, ni una hilacha de entendimiento, y para representar bien son necesarios unos fondos mas fértiles que los comunes, con los cuales realzan grandemente el primor de los bien limados versos, cuyo concepto suele ocultarse á los mas peritos Melómanos; y porque me voy alargando demasiadamente, llevado del afecto á mi amigo. Agur Señores mios.<sup>317</sup>

Esta visión del fenómeno músico-teatral aportada por el que firma como *El Defensor de D. Preciso O. Z.* tiene que ver con la adscripción a la concepción aristotélica por parte de Zamacola, pero añadiendo su propia impronta personal. Nuestro autor sopesa las dificultades por las que pasa la puesta en escena de toda obra en la que los objetivos teóricos iniciales se ven asaltados por la dificultad práctica final. Zamacola nos habla de una doble dimensión del género teatral; por un lado, la escrita (donde también se encontraría englobada la lírica o texto de las canciones, inteligible o no) y por otro el de la sonora, donde tan sólo se contabilizan sus tres elementos mas intangibles; melodía, ritmo y armonía (sin aderezo literario alguno). Al igual que Aristóteles, Zamacola mantiene que el texto ha de guiar la música. Ésta ha de respetar la prosodia inherente al

---

<sup>316</sup> Ibid., 24 de Marzo de 1803.

<sup>317</sup> *Diario de Madrid*, 25 de marzo de 1803.

texto a través de una eficiente declamación de la estructura de la frase. La música no debería contradecir o interponerse a la sintaxis del texto. De alguna manera la música debería encontrar el camino para reforzar los significados contenidos en las oraciones o setencias.

En este artículo Zamacola lanza su diatriba y arremete contra la acaparadora ópera, género que iba desbancando día a día al popular teatro español, donde tenían cabida las tonadillas y demás piezas musicales acordes al espíritu nacional. La ópera es un producto importado que desde la opinión de Zamacola nada tiene en común con el carácter de nuestra nación.

Tanto en Aristóteles como en Platón hallamos que la esencia de todo arte ha de estar basada en la *mímesis*, en la imitación de la circundante naturaleza. Lo mismo sucede en el arte de la música. Ésta en su anodina e intangible naturaleza crea un mundo imaginario que no es más que la imitación del mundo real externo. La música es por tanto la más imitativa de todas las artes. Para sendos autores los tonos musicales contienen en sí mismos las imitaciones de las modalidades morales. Esto es lo que provoca la estimulación. No se trata de una copia de la copia, sino lo que se busca con esta *imitación* es el elemento universal. La imitación en Platón tiene menor cariz despreciativo que en Aristóteles. Zamacola implícitamente cita a estos pensadores:

La música es una arte de imitación semejante á la pintura y á la arquitectura.<sup>318</sup>

La imitación es connatural al hombre por lo que se deleita con esta imitación. La música ha de imitar el sentimiento que la letra intenta ilustrar. La naturaleza y talante de ambas artes deben ser afines y complementarse una a otra:

[...] debemos en primer lugar buscar las coplas que tengan mas analogía con la clase de música que queremos cantar, pues de lo contrario todo quanto nos separaremos de este principio, ser á un error que no admita disculpa.

Nadie debe dudar que cuando oímos una música triste y amorosa, suplimos con la imaginación la poesía que le falta, agradándonos en tanto su armonía, en quanto nosotros mismos podemos hacer la aplicacion de la letra sin necesidad de intérprete; de que se sigue, que todo aquel que sea algo sensible á la música, debe buscar por sí la poesía que corresponde en cualquier caso.<sup>319</sup>

### 9.1.3. Boecio

Hallamos también claras semejanzas teorico-conceptuales de Boecio en nuestro autor. En el anterior el profesional de la música se halla vinculado a este arte desde diferentes estadios relacionales. En el primero los hacedores entran en comunión con la música a

---

<sup>318</sup> Ibid., 7 de Abril de 1803.

<sup>319</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo I, XXXVI,XXXVII.

través de un instrumento, es decir surge la figura del instrumentista. En un segundo momento surgen, los ideadores, es decir, los inventores y creadores de canciones que son quienes conciben y plasman sus pensamientos sonoros en la partitura y en un último estadio superior se hallan aquellos que se erigen como jueces, es decir, aquellos quienes estiman y valoran el trabajo de los primeros y segundos, juzgando las habilidades y destrezas de instrumentistas y las fuerzas generatrices y creativas de compositores. El trabajo de los primeros es servil, ya que únicamente han de reproducir lo ya producido. El de los segundos esta basado en el natural instinto del hombre para la creación, para la imitación, y debido a este innatismo connatural a su esencia se eleva frente al mero reproductor musical pero no ocupa las cimas hipostáticas. El tercero basado en la habilidad para juzgar es estadio de la clase considerada como la estrictamente musical. Éste hombre como músico que posee la facultad de juzgar, acorde a la especulación o razón, apropia y adecua la música a sus modos y ritmos obteniendo las diferentes melodías que no son sino un producto final puro y paradigmático.

El segundo y tercer estadios de la profesión musical en Boecio quedan unidos en la taxonomía de nuestro autor. Aunque no concibe la figura del crítico musical desligada de la pericia musical, ambos crítico y compositor deben compartir la misma educación musical. Uno se inclinará por la creación a partir de los conocimientos adquiridos y el otro deberá evaluar a partir de la asimilación de dichos conocimientos.

En su *De institutione musica* podemos hallar los vestigios del interpretativo sensísmo Zamacoliano. Así Boecio recoge ya en la introducción al 1º libro que:

The perceptive power of all the senses is so spontaneously and naturally present in certain living creatures that to conceive of an animal without senses is imposible. But a scrutiny of the mind will not yield to the same degree a knowledge and clear understanding of the senses themselves. It is easily understood that we use our senses in understanding sensible things, but what in truth is the nature of the actual senses in conforming with which we act.<sup>320</sup>

El poder perceptivo de todos nuestros sentidos es tan espontáneo y naturalmente presente en ciertas criaturas vivientes que concebir un animal sin sentidos es imposible. Pero un escrutinio de la mente no nos producirá el mismo grado de conocimiento y claro entendimiento que el de los sentidos en sí mismos. Es fácilmente asimilable que nosotros usamos nuestros órganos de percepción sensorial para entender las cosas sensibles, pero lo que se halla en verdad, es la naturaleza de los verdaderos sentidos en conformidad con el modo en el que actuamos.

Zamacola parece compartir el poder y necesidad de la percepción sensorial inicial para posteriormente desarrollar la capacidad intelectual de componer, juzgar, evaluar los méritos de la obra musical:

Esto consiste, señores, en que no se cuidan vmds. mas que del sonsonete; en que no se hallan vmds. organizados para admitir las impresiones de la armonía; en que no nacióron vmds. para poetas, porque les falta lo mas preciso y esencial, que es el oido músico; y finalmente, en que no entienden vmds. ni una palabra de la suma dificultad que este absurdo debe costar al compositor de música.<sup>321</sup>

---

<sup>320</sup> Strunk, O., *Antiquity and The Middle Ages: Source readings in music history*, W.W. Norton & Company, London, 1965, p.79.

<sup>321</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo I, XXXVI,XXXVII

Para nuestro autor el verdadero estadio del quehacer musical a diferencia de Boecio se halla en la segunda jerarquía musical, la de compositor pero paradójicamente no reconoce su valor de «genio» que más tarde en la estética romántica invadirá la escena de la composición musical. Tampoco admite la obra musical en su grado de absolutez sonora única, en la que el fluido melódico se halla desprovisto de la presencia del texto esclarecedor. Adjetiva la obra musical siempre como vocal. La música no puede existir aislada de la lírica, sin el aderezo y fiel acompañante textual ya que se desvirtúa su verdadera y simbiótica naturaleza reflejada en su fórmula matemático-existencial de arte musical = lírica + melodía.

[...] porque si el objeto principal de la música es el de deleitar el oído, y excitar sensaciones tiernas y dulces, dando mayor expresión a la poesía.<sup>322</sup>

Zamacola sigue los postulados de Boecio para quien la música fue casta y modesta mientras cobraba vida en los instrumentos de más sencilla composición. Con la evolución de los tiempos y paralelo desarrollo de la organología la música se vio ejecutada en sofisticados instrumentos bajo una infinita variedad de artificios y adornos fomentándose así la confusión tonal que alteraba en naturaleza a su sencilla melodía primigenia. Así perdió su gravedad, su virtud y simplicidad cayendo en lo que Zamacola considera la «infamia melódica», también perdió en el progreso evolutivo su reminiscente antigua belleza. Zamacola hostiga duramente con sus críticas a los músicos «modernos». Ellos son quienes cada día van ultrajando y saboteando el arte que más tiempo había mantenido su naturaleza en estado de autenticidad, la música. Ellos son los agentes de su profuso recargo, de su adorno con maquillajes que ocultan su natural belleza. Con su presencia es imposible la intelección del natural fluir sonoro que es la que culmina en el rapto estético. El recargamiento instrumental, el ostentoso exhibicionismo del fatuo virtuoso y la fatal destrucción de vital prosodia se alejan tanto de la verdadera esencia musical que Zamacola cree hallarse en otro estadio de su valoración, en el ámbito de una para-estética de un paralelo mundo musical:

¡O desgraciado Don Preciso! exclamaban mis amigos. Tus fuerzas no son bastantes para resistir la horrenda tempestad que te amenaza: clarines, trompas, piporros, timbales, contrabaxos, y todos quantos instrumentos músicos han inventado los hombres para romper los cascos á los mortales [...] en el prólogo ó discurso de mi primer tomo, dixé que vmds. son la causa de que haya desaparecido de España la música nacional, aquella música que teníamos tan análoga á nuestras costumbres, que comunmente tocaba y heria en el corazón menos sensible [...] que vmds. sin haber adquirido otras ideas de la dulce profesion de la música, que las que puede tener un muchacho de la escuela que sabe leer un papel, pretenden sujetar nuestro gusto al suyo, siendo un tejido de disparates admitidos por convencion, con lo qual por desgracia arrastran á su partido á los incautos que los consideran como inteligentes.<sup>323</sup>

Utilizamos el término de «para-estética» a la manera concebida por el autor Carrol:

*Paraesthetics* indicates something like an aesthetics turned against itself or pushed beyond or beside itself, a faulty, irregular, disordered, improper aesthetics – one not

---

<sup>322</sup> Ibid., Tomo II, p. XXVII.

<sup>323</sup> Ibid., Tomo II, pp. XXIV, XXV, XXVI.

content to remain within that area defined by the aesthetic. Paraesthetics describes a critical approach to aesthetics for which art is a question not a given, an aesthetics in which art does not have a determined place or fixed definition.<sup>324</sup>

Paraestética indica algo así como una estética que se ha vuelto contra sí misma o que ha sido empujado fuera o más allá de sí misma, una estética con taras, desordenada e impropia, una que no contiene su ámbito dentro de esa área definida por la estética. Paraestética define un enfoque crítico en el que el arte no posee un determinado lugar o definición prefijada.

Compartiendo los postulados de las teorías clásicas Zamacola estima que el dulce canto, por su natural sencillez, deleita incluso a los niños, los más determinantes críticos. Así pues, cualquier sonido hosco interrumpirá la consecución del placer en dicha audición: porque si el objeto principal de la música es el de delectar el oído, y excitar sensaciones tiernas y dulces, dando mayor expresión a la poesía, como hemos de conseguir esto, mientras veamos en nuestras composiciones músicas destruida la pronunciación clara e inteligible de las palabras?.<sup>325</sup>

#### 9.1.4. Casiodoro

##### La lógica y naturaleza del discurso musical

Casiodoro es otro autor que influye también en el pensamiento de Zamacola con su novedosa concepción lógica y natural del discurso musical. Para el primero, la música tiene sus propios elementos y formas que son las que la definen y distinguen de otros artes. Casiodoro considera que son tres las partes integrantes del arte musical; la armonía, el ritmo y la métrica. La modulación musical puede expresar diferentes estados de ánimo; tristeza, melancolía, alegría, etc. Las primeras son destrezas especiales en la mujer, que las considera la causa de los llantos musicales. Mediante el sabio manejo de los ingeniosos modos se consiguen las más dulces melodías que impregnan de emoción y afección todo tipo de canciones y expresiones musicales. Zamacola considera vital esta propensión, esta capacidad motivadora de propiciar e inclinar nuestros afectos a través del perfecto sínodo entre una armoniosa y dulce melodía con su elocuente y sensual (como adjetivación referente a las facultades sensitivas) poesía. La irremplazable ausencia de alguno de los elementos mencionados conllevará el empobrecimiento y desfiguración de la esencia de la obra musical:

Nuestra lengua no puede admitir jamás la música lánguida y fría de un recitado sin compás, ni el asqueroso desarreglo con que el compositor juega a la pelota con la poesía [...] ya no atienden las gentes a otra cosa para decidir de primorosa cantarina cualquier muger, y llenarla de aplausos, sino a observar si ha vencido muchas dificultades, dándose por contentas de no haber entendido la letra, con tal que hayan

---

<sup>324</sup> Carrol, D., *Paraesthetics. Foucault. Lyotard. Derrida*, Methuen, New York, 1987, p.XIV.

<sup>325</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, p.VII.

complacido su oído con algunos gorgoritos, carrerillas ó volatas, que es lo que compone en el día todo su gusto.<sup>326</sup>

La comprensión del lirismo implícito en la poesía que complementa y exalta el material sonoro es considerado por nuestro autor como fundamental. A lo largo de exposición concibe el arte musical como un binomio irreductible en el que la música junto con la poesía alcanza su pleno entroncamiento existencial en la cohabitación simbiótica de sendas manifestaciones artísticas. La música no un arte subsidiario necesitado de la existencia de otros para poder pervivir por sí misma. La música tampoco es un arte demediado sino que sus componentes artísticos construyen un mismo todo, un arte que funde sus colaterales aportaciones para crear un arte superior como es la música en la que se logra la máxima superioridad existencial.

Este modo de concebir este arte viene ya anclado en una amplia tradición musical que se arrastra durante largos siglos de colonialismo musical en el que la melodía, sin el sustento de la poesía, era considerada un acto *impuro, diabólico*, como así se recoge en el Concilio de Trento. La pristina esencia musical durante más de veinte centurias estuvo en todo momento relacionada a la clarificación y representación del texto. Esta concatenación del mundo musical con el lírico trajo el sustento y pervivencia de ambas artes a lo largo de la oscura e inquiriente Edad Media en la que todas las acciones y manifestaciones del hombre se hallaban susceptibles de ser consideradas como pecaminosas bajo la celadora mirada del entrometido y severo Santo Tribunal.

Al igual que Casiodoro, Zamacola estima que no puede marginarse o dejarse enturbiar la casta melodía por la sobrepresencia de superfluos elementos como adornos, florituras, que alteran el discurso sonoro impidiendo la natural intelección del texto.

Todavía en tiempos de Zamacola el hecho de aprehender el arte musical como un factótum, como arte subalterno que necesita de la omnipresente lírica para erigirse ontológicamente como arte superior no llega a derrocarse (paradójicamente) hasta la ideación del primer clasicismo musical, cuando las primeras formas estructurales (únicamente instrumentales) de la música como sonatas, sinfonías, concertos, comienzan a desbancar la lacaya existencia musical respecto del ilustrador mundo de la poesía. Zamacola se muestra fiel partidario de mantener esta tradición. Rechaza esa corriente proveniente de los países anglogermánicos. El anclaje y respeto a las fórmulas del pasado son una constante biográfica.

Los tres elementos musicales básicos anteriormente citados por Casiodoro también son destacados ejemplarmente en el pensamiento de nuestro autor. Para Casiodoro el ritmo es aquello que surge de la combinación de palabras junto con los sonidos buenos o malos. Este presupuesto también se halla compartido por Zamacola quien observa la concatenación existente entre la alteración de la métrica y sus asociados problemas en la destrucción de la prosodia castellana que sufría nuestra lengua por la asimilación fonética de barbarismos europeos; galicismos, italianismos, etc., invasiones «modernas» que rompían las equilibradas líneas tonales de nuestro más castizo castellano:

Trastornar la prosodia, cargando el acento en la penúltima sílaba haciendo que en lugar de decir amor, canten amor.<sup>327</sup>

---

<sup>326</sup> Ibid., Tomo II, pp.XXX,XXXI.



La métrica, para ambos autores, es la que debe emitir reglas para medir los diferentes fórmulas rítmicas que conforman los versos. Zamacola se destaca como un amplio conocedor y en su *Colección* critica duramente el intrusismo y deterioro de nuestra métrica debido al rompimiento de sus antiguas reglas que sabiamente gobernaron durante siglos nuestra bella lengua;

Reflexionemos, señores poetas, sobre esta observación, en que sin duda no ha reparado hasta hoy ninguno de vmds., y halláremos que no hay medio en lo que se propone. ó que se ha evitar el defecto de poner en las seguidillas versos de cinco sílabas que equivalen á seis, ó se ha de estropear el acento de las palabras que acaban en aguda.

¡Aquí de la falange! ya me parece que veo á los sabios coplicantes al oír estos arquear las cejas, encojer el entrecejo.

[...] ¿No vé vmd. estas palabrotas de á palmo llenas de las consonantes mas escabrosas; y sobre todo, que no hay aquí un verso que se parezca á otro en las apoyaturas ó acentos, ni copla que no vaya por su lado en la colocacion de sílabas largas y breves?<sup>328</sup>

### 9.1.5. San Agustín

San Agustín en su *De musica* muestra como el discurso humano tiene su propias fórmulas rítmicas y una armonía que lo dividen en sílabas largas y breves. Esta sutileza en los acentos de nuestro discurso hablado se encuentra en íntima unión con la disciplina musical. Para Zamacola, al igual que San Agustín, la correcta aplicación de estas reglas es lo que determina que una determinada composición musical sea buena o mala, pues de siempre el arte musical ha de rodearse de la reveladora presencia de las palabras. La música instrumental o música abstracta, absoluta, pura, carece para ambos autores de estatuto existencial propio. Sólo en la estrecha unión de la lírica con la melodía obtendremos el perseguido y anhelado arte musical pleno. Ya Platón en su *República* nos hablaba de como la melodía ha de estar compuesta de tres elementos imprescindibles; palabras, armonía y melodía, y estas dos últimas se han de someter a las primeras y no al revés. Los comentarios platónicos son frecuentemente citados en San Agustín y en los dialécticos argumentos de los grandes teóricos musicales de los siglos XVI y XVII.

Como tantos autores clásicos Zamacola parece compartir la teoría de la posibilidad en la música en la conmoción de los afectos. Ella nos propicia una determinada gama de sensaciones que a otras artes se les impide. La finalidad de la música es la de promover esta inclinación de nuestra alma al natural sentir.

---

<sup>327</sup> Ibid., Tomo II, p.IX.

<sup>328</sup> Ibid., Tomo II, pp.XIV,XV,XVI,XVI.

El objeto principal de la música es el de delectar el oído, y excitar sensaciones tiernas y dulces, dando mayor expresión a la poesía [...] que estando vmds hartos de oír que no percibiéndose la letra ó poesía, no puede producir efecto la música[...]

La música, señores míos, nace con nosotros, y obra los efectos según las costumbres de las diferentes naciones, y la índole de su lenguaje sobre cuya poesía compone.<sup>329</sup>

Zamacola partiendo de esta teoría sostiene que la melodía en su íntima unión con la letra, (poesía, copla, refrán, epigrama, etc.) ya sea recitada ya cantada o interpretada junto con un instrumento podrá apaciguar, alterar o provocar diferentes estados emocionales o mentales.

Nuestro fandango y seguidillas, que en España incitan a bailar, en Italia y en otras partes son miradas como unas canciones indiferentes.<sup>330</sup>

### 9.2.1. Influjo enciclopedista francés

El pensamiento de la enciclopedia francesa repercutió mucho en las ideas estético musicales del panorama nacional. Como se habrá apreciado a lo largo del contenido de esta tesis éstas se hallan muy presentes (como antagónicas) en la mentalidad zamacoliana. No podemos concluir que se tratara de un grupo homogéneo de pensadores a pesar de presentar una obra común como fue la *Enciclopedia* pues aparecen muchos como contrapuestos entre sí. Dentro de este pretencioso compendio de saber universal que supuso la enciclopedia nuestro autor parece encontrarse más cercano a autores como Rousseau, por volcarse en la búsqueda de sencillez, claridad, frescura y por su compartida abominación hacia la música instrumental que de su antagónico Rameau. Diderot y Voltaire también fueron otros de los autores que influyeron en la conformación de su teoría estética.

### 9.2.2 Corriente alemana

Como se podrá apreciar en apartados posteriores el influjo y talante del pensamiento alemán, ya por oposición, ya por rechazo ideológico, se encontraba muy presente en las ideas de nuestro autor. Zamacola ostentosamente manifiesta su aversión ante el nuevo paradigma musical emergente, el de la absoluta dimensión sonora de ésta que para nuestro autor representaba más que la sinrazón. A pesar de su visceral enconcha hacia lo anglogérmico sostuvo parejas posiciones filológicas de autores tan influyentes como Herder, Hannan, etc.

#### 9.2.2.a Herder

---

<sup>329</sup> Ibid., Tomo II, pp.XXVII,XXVIII.

<sup>330</sup> Ibid., Tomo II, pp.XXIX,XXX.

Para este autor la música producida por el hombre es la verdadera música. El correlato que hallamos en la naturaleza nos es más que un reflejo azaroso de ésta. Esta será la idea que será mantenida más tarde por el más puro idealismo Hegeliano. Ya que el hombre se expresa musicalmente y la música pertenece a su naturaleza humana, las leyes inmutables, fijas, inviolables a las que algunos autores someten a la música no son mas que intentos de acotar una esencia eminentemente libre, y que por su exterioridad, ajenas a la naturaleza humana, no tienen validez alguna ya que caen fuera de esta.

La música, señores míos, nace con nosotros, y obra los efectos según las costumbres de las diferentes naciones, y la índole de su lenguaje sobre cuya poesía se compone; y así se ha visto que todos los pueblos del mundo desde los más bárbaros hasta los más civilizados, han tenido y tienen su género de música propia ó nacional para explicar sus pasiones.<sup>331</sup>

### 9.2.3. Transmisión de ideas de nuestros autores nacionales.

También el pensamiento nacional se halla presente en la concepción zamacoliana de lo que es el arte musical.

#### 9.2.3.a Teoría estético-musical de Eximeno

En la España del XVIII esta preocupación intelectual sobre lo que *es* y *debe ser* la música se aprecia sobre todo en las figuras de los jesuitas Eximeno y Arteaga que son los representantes más destacables (por su inclinación a la intelectualización y elaboración de pioneras teorías esteticomusicales acordes con los *standars* del pensamiento enciclopedista europeo) del panorama filosófico español del momento.

Antonio Eximeno publica su obra *Del origen y reglas de la música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración*, en 1774 que se convertirá en un título de constante referencia en dicha época. En ella expone su particular concepción estética sobre la música tintada de una fuerte carga empirista proveniente de la influencia del pensamiento de Hume y del sensismo de Condillac. Como preocupado por el estado de la música obligadamente Zamacola nos cita a Eximeno:

3. Prosigue V. y dice que soy un necio en publicar que el cantante a quien no se le entiende la música no es otra cosa que un instrumento mas de la orquesta, porque supone V. que la música separada de la prosodia o el habla es un lenguaje. Ya se ha visto por Eximeno que no lo es, ni quiere decir nada, y respecto que no tiene ni debe tener la música mas oficio que el dar mayor expresion y gracia a lo que se habla, V. sabrá decirme a qué clase pertenece el escarceo de la voz humana en un ária cuya letra no se entiende y le viviré agradecido.<sup>332</sup>

Uno de los enfoques más científicos y a la vez impersonales que la música puede acoger reside en la concepción y entendimiento de esta manifestación tonal como un externo fenómeno físico, acústico, matemático, dejando de lado su cualidad de arte universal. Contra esta visión eminentemente científista se opondrán tanto Eximeno como

---

<sup>331</sup> Ibid., Tomo II, pp.XXVII,XXVIII.

<sup>332</sup> *Diario de Madrid*, 7 de abril de 1803.

nuestro autor. Para el primero la música se encuentra mas allá de la alienación y sometimiento a unas ideadas reglas, normas, leyes físicas, armónicas, etc.,. La música, a diferencia del resto de las otras artes, es percibida a través del sentido del oído. Comparándola con las restantes (en las que el ojo humano es el primer órgano sensorial que tamiza la información que proviene del exterior, como en el caso de la pintura, escultura, arquitectura, etc.,), la música ha tener únicamente como juez al oído, pues en múltiples ocasiones las reglas entran en contradicción con el raptó estético. Eximeno parece liberar a la música de la rigidez y compresión de los tratados armónicos para colocarla por encima de cualquier norma o consenso musical que la coarte o intimide. Así debemos entender que toda música, en cuanto que nos suene bien y sea armoniosa, aun incumpliendo leyes y reglas de la armonía, será siempre válida pues únicamente debe ser juzgada por el oído y no por normas externas e intelectuales ajenas a las competencias de él pues éstas vendrían impuestas por la fuerza de la razón. De esta manera las teorías matemáticas, físicas son atacadas ya que provienen de procesos internos ajenos a la percepción sensorial auditiva competente del oído. Éste, entiende lo bueno, lo armonioso, lo eufónico, lo musical, acorde al grato sonar y hacer de la música, discerniendo de lo ingrato, lo cacofónico, lo prohibido que podría entrar dentro del proceso intelectual de oír y escuchar música.

Señor, me dirán algunos insensatos, la música no tiene patria, porque el corazón humano, que es donde debe obrar, está en todas partes en el mismo grado de perfección, y por consiguiente no hay duda que debe haber ciertos sonidos que yeran á todos.<sup>333</sup>

Audazmente Eximeno, junto con Zamacola, se opone a todas las grandes teorías de la música que presuponen su estatuto de cientifidad; la de Pitágoras, Galileo, Euler, Tartini, Rameau, etc. Todos ellos, entiende el primero, pretendieron alienar su esencia más íntima al considerarla y estudiarla desde presupuestos científicos. Como esta concepción había escalado puestos durante la evolución musical Eximeno se ve obligado a explicar y concebir la música desde otro plano radicalmente opuesto, el de la expresividad, el del lenguaje. Al igual que Herder y otros filósofos alemanes del momento, este dúo (Eximeno y nuestro autor) coinciden en el concebir a la música y al lenguaje como dos facultades inmanentes al hombre. Ambos forman parte del instinto humano y los dos presentan el mismo objetivo común; la comunicación y expresión de sentimientos. El lenguaje posee dos elementos principales; las palabras y los tonos que enuncian esas palabras. Si consideramos que la música nace de la conjunción de ambos, por tanto las leyes de las matemáticas no son aplicables a la música ya que ésta surge de la misma naturaleza humana. El hombre se erige como *causa* de la música, aunque ésta también se halle fuera, en el naturalismo existencial que le rodea:

porque si el objeto principal de la música es el de deleitar el oído, y excitar sensaciones tiernas y dulces, dando mayor expresión á la poesía, ¿como hemos de conseguir esto, mientras veamos en nuestras composiciones músicas destruida la pronunciación clara é inteligible de las palabras? ¿Es posible, señores músicos, que estando vmds. hartos de oír que no percibiéndose la letra ó poesía no puede producir efecto la música, quieran pretender todavía que un ária mueve los afectos?.<sup>334</sup>

---

<sup>333</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, pp.XXVII,XXIX.

<sup>334</sup> *Ibid.*, Tomo II, p.XXVII.

### 9.2.3.b. Inclusión del pensamiento de Feijoo

También las ideas del polígrafo Feijoo ejercieron gran influencia en el pensamiento zamacoliano. El carácter humorista, resalado, ameno y entretenido de sus exposiciones pudiera también haber afectado a los escritos festivos de Zamacola ya que en todos ellos se pueden encontrar dichas cualidades que propician su ágil lectura.

El siglo XVIII ha pasado a la posteridad como un periodo histórico en continua polémica. Las ideas de este autor fueron muy discutidas desde todas las posturas ya favorables ya antagónicas. La controversia de su carácter, fruto de la época en la que vivió, (pues como ilustrado e influido por la ideología enciclopedista en sus escritos se puede hallar contradicciones en lo expuesto) sirve de modelo para entender y acercarnos más al pensamiento de nuestro autor;

Las obras del padre Feijoo alcanzaron una difusión nunca hasta entonces igualada en nuestro país. De algunos volúmenes del *Teatro crítico*, según testimonio del propio autor, se hicieron tiradas de tres mil ejemplares, cifra entonces extraordinaria y aun notable entre nuestros días para este tipo de libros; pero las ediciones se multiplicaron y el número total de ejemplares de las distintas obras de Feijoo vendidos hasta su muerte se calcula entre los cuatrocientos mil y medio millón. Según los datos reunidos por Perez-Rioja, entre 1725 y 1787 se hicieron hasta doscientas reimpresiones de los diferentes libros de Feijoo.<sup>335</sup>

Ya en la primera obra de Feijoo, *Carta apologetica de la medicina sceptica del doctor Martinez*, publicada en Oviedo en 1725, se atacaba a los sistemas y perspectivas filosóficas que imperaban en las denominadas ciencias que impedían su propio desarrollo con el mantenimiento de sus obsoletos postulados y por extensión a todos los demás saberes y disciplinas.

En su discurso filosófico Feijoo mantuvo siempre un carácter ecléctico, casi pragmático. No pretendió en ningún momento crear un sistema o método. Su espíritu crítico es el que tamizó toda su actividad filosófica si así puede llamarse. Formado inevitablemente en la escolástica (dada su condición de seglar) intentó incorporar las corrientes positivistas y empiristas. Uno de sus mayores avances fue el abandono del método argumentativo por el inductivo, propio de las ciencias naturales, y lo lleva a un estado híbrido donde mezcla la observación con una dosis de entendimiento. Esta miscelánea metodológica aparece recubierta de unas festivas dosis de humor en las primeras obras de Zamacola. Siguiendo las pautas de Feijoo y sus severas críticas a los antiguos sistemas filosóficos que habían sometido a la filosofía a estrechas miras, Zamacola parodia y ridiculiza en su *Libro de Moda* el abuso del principio de autoridad, la pedantería argumental, la obscuridad del lenguaje, el exceso de una dialéctica sutil, altisonante y casuística y el tratamiento metafísico de problemas físicos:

Así yo, ciudadano libre de la República Literaria, ni esclavo de Aristóteles ni aliado de sus enemigos, escuchare siempre con preferencia a toda autoridad privada lo que me dictaren la experiencia y la razón.<sup>336</sup>

---

<sup>335</sup> Alborg, J.L. Historia de la Literatura española, vol.III, Gredos. Madrid, 1978, p. 157.

<sup>336</sup> Ibid., p. 168.

Sendos autores utilizaron la ironía para combatir la inercia y reacción mental y también para inducir al lector al fomento de la reflexión.

Debido a la importancia que en el panorama europeo el enciclopedismo francés estaba desempeñando, no sólo a nivel intelectual sino también a nivel político (como residencia de los gérmenes revolucionarios), Feijoo abogabó por el conocimiento de la lengua francesa frente a las clásicas para así conocer mejor su música.

Todas las ciencias y artes utiles hablan y escriben en frances o el frances habla y escribe todas las ciencias y artes utiles.<sup>337</sup>

Muchas de las ideas estéticas que posee Zamacola provienen de Feijoo pero éste tampoco sistematizó nunca su pensamiento bajo un corpus o teoría de la estética. A su vez, las de Feijoo provienen de la lectura de *Essay on Criticism* de Alexander Pope, considerado como el precursor de la ideología romántica y del que muchos autores franceses del XVIII como Rousseau tomaron como punto de partida en su concepción del hombre. Los prólogos de su *Colección* son una muestra de una aproximación estética a las ideas de muchos de los autores presentados pero sin una pretendida sistematización sobre ella. Zamacola ingenuamente, sin una doctrina a la que adscribirse, regenta una nueva ideología que más tarde culminará en los nacionalismos artísticos de principios del siglo XIX.

### 9.3. Estado de la música española en el siglo XVIII.

La transición del barroco al clasicismo no fue abrupta. La aparición y surgimiento de algunos rasgos que resultaron novedosos, modernos, son relevantes a la hora de poder establecer que un mundo nuevo estilo compositivo estaba emergiendo que hacia tambalear las rancias raíces del anquilosado barroco, aunque en España sus fulgores fueron poco satinados. Citando a Lopez-Calo podemos decir que:

La música profana en esta época en España no experimentó, como la sagrada, una simple transformación: para ella lo que sucedió en la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX significó algo mucho más profundo y esencial: poco menos que su nacimiento. Naturalmente, no del todo, pues música profana ya existía, como es evidente, en el Barroco en España- música de guitarra, de danza, canciones amorosas y cortesanas, zarzuela y ópera-; pero en tan limitado número y grado, que los pasos que dio en estos decenios le confirieron una importancia tan grande, que lo que antes de estas fechas existía casi no tiene nada que ver con lo que vino luego.<sup>338</sup>

El arte musical en España se encontraba antagónicamente dividido. Corrientes de otros países invalidaban los gustos y sabores netamente españoles. Lo extranjero que era a su vez síntoma de «modernidad» ideológicamente se imponía al asentado peso de la tradición. Progreso y retroceso luchaban por conquistar o mantenerse (en cada uno de los casos) los distintos ámbitos del panorama musical. Así, concatenadamente, se erigían dos mundos paralelos, el de la tonadilla escénica (que más tarde derivará en la *zarzuela*) y el de la ópera italiana, representantes cada una de ellas del estamento social de sus consumidores.

---

<sup>337</sup> Ibid., p. 171.

<sup>338</sup> Lopez-Calo, J., *Barroco-Estilo Galante-Clasicismo*, en *España en la música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca. 29 de octubre- 5 de noviembre, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p.18.

### **9.3.1. La estética musical dieciochesca**

Con la invasión de nuevas formas y estilo, la estética musical y sus fundamentos variaron considerablemente. Este cambio, no sólo lo hallamos presente en los niveles compositivos, sino también en los interpretativos. Zamacola ridiculiza en todo momento ese excesivo expresionismo dramatizante del ejecutor operático o instrumental, ya que contrasta con la sencillez y naturalidad de las manifestaciones compositivas e interpretativas de la música popular de sabor puramente tradicional. Para él éstos son los mejores parámetros que definen a la verdadera esencia de una nación. La música no ha de ser manierista. No es propiedad de uno sino del grupo que la deleita. Siempre ha de tener como referente al contexto social que la degusta y a la nación que impersona. La música ha de proveer tanto al auditor como al ejecutor de la libre imagen de su armonía y mesurado equilibrio. Ambos principios vienen garantizados por la simbiótica unión de música y poesía. La falta de esta última, garante del éxito, precipita el descalabro sonoro ya que este monismo tonal descarrila en su finalidad narrativa. La relación entre texto y música ha de ser inquembrable.

### **9.3.2. Prevalencia en el gusto del modelo vocal: Invasión del género operístico frente al Teatro Español**

A la hora de constatar la aparición e invasión escenográfica del género operístico en España diremos que ésta no se produce hasta los primeros años del XVIII coincidiendo con la llegada a nuestro país del marques de Scotti en 1719. Con su presencia se introduce en la Corte un ingente número de representaciones del estilo más italianista. Como precursor e impulsor de este género llevó a cabo labores de protector y mecenas musical. Esta importación fue descompensada, inversamente proporcional al caudal de composiciones que nuestra música exportaba ya que fueron pocas las composiciones españolas que traspasaron la barrera de los Pirineos. En su proyección a Europa pocas fueron las obras de nuestros maestros que alcanzaron la fama.

#### **9.3.2.a. Asentamiento definitivo del gusto por la ópera.**

Con la edificación del Palacio del Peral, que en su día hizo las labores de Casa de la ópera y la llegada de Farinelli, máximo exponente y virtuoso ejecutor, consagró la presencia de este género en todo el territorio nacional. La ópera italiana alcanzará triunfos apoteósicos. La corte más inclinada a saborear los frutos de otras naciones subvencionó su producción y fomentó su prolífica presencia en todos los teatros y corralas.

#### **9.3.2.b. Diseminación de repertorios operísticos.**

Tal fue su éxito alcanzado por las piezas operísticas de corte italiano que pronto se apreció el florecimiento de pequeñas compañías ambulantes que con sus minúsculo

aforos contribuían a su diseminación. Estas representaciones dentro del territorio nacional llegaron a las pequeñas capitales de provincias y ciudades menores, donde siempre vivían subsidiarias de los que en la corte se llevaba. Con este círculo de empresas itinerantes diferentes óperas podían ser degustadas al año por los ciudadanos no residentes en Madrid. Éstas, además propiciaron que las gentes de clases inferiores, (campesinado, criados, siervos, obreros...) accedieran a espectáculos hasta entonces restringidos a las clases sociales de alta condición (nobleza, clero, burguesía).

Corrales y pequeñas plazas a menudo sustituían la suntuosidad de los palcos y butacas de las casas de la ópera. La adventicia presencia de estas compañías en las pequeñas ciudades era anhelada por todos sus habitantes, ya que suponía el acceso mixto a espectáculos de tanto siervos como señores, donde todos disfrutaban de la misma representación. Este fenómeno afectó *so-ociológicamente* al fenómeno musical. Las capas más bajas, que hasta ese momento tan solo podían disfrutar del ámbito musical considerado como tradicional o folklore, pueden en este momento acceder, previo pago estipulado, a espectáculos de elevada condición social. El impacto de estas compañías dentro de la dimensión humana de ocio, de comerciantes, campesinos, lacayos, etc. habría de ser comparado con la aparición de las primeras retransmisiones televisivas hacia la segunda mitad del siglo XX. El cambio cultural, social, familiar, y otras múltiples esferas de la dimensión humana, trastocó, alteró el espectro de la acotadas manifestaciones de ocio en las clases más deprimidas.

### 9.3.2.c. Eclecticismo estilístico

La música operística que en estos momentos se disfrutaba no pertenecía prototípicamente al periodo clasicista y por tanto que hubiera marginado los elementos más distintivos del barroco, sino que ella misma aparecía como un fenómeno aislado dentro del panorama estético-evolutivo. Su masivo consumo en España trajo consigo el abandono de lo que se consideraba como obsoleto, es decir, las formas y modos contrapuntísticos del barroco. Esta pervivencia ucrónica, fuera de la facies temporal, propició el desarrollo de nuevos manierismos y lenguajes musicales que no poseen referentes fuera de nuestras fronteras. El excesivo gusto e inclinación por la importada ópera trajo consigo otra consecuencia implícita, el proceso la apertura hacia otros tipos de música y formas extranjeras provenientes de países alejados del panorama cultural español como fueron Alemania, Austria, etc. Así se produjo una suave y paulatina introducción del estilo clasicista germánico en sus vertientes sinfónica y camerística. Ante tanta rivalidad con la que competir, la música popular, la copla nacional, se ve cada vez más relegada a esporádicas apariciones.

Para Zamacola el sentir de la música italiana es artificial. No nace del interior del alma del compositor o músico que la interpreta. Es un fingir continuo. Su ejecución no se lleva a cabo de una manera sencilla, relajada, sino provocada, exabrupta, necesitada de una teátrica apariencia sentimental. Toda ejecución resulta increíblemente afectada, antinatural que nada tiene que ver con la espontánea y relajada performance de la música popular:

Muchos de vosotros tendreis acaso necesidad de una máquina semejante para sentir la divina melodía de la música italiana si seguimos sus pasos en nuestras contradanzas; pero por ahora os exónero de este penoso estudio, dando a los



tocadores la obligación de avisar á los contradanzantes todo lo concerniente la música, ordenando que si fuese de quadrilla de ciegos, haya lo ménos uno con un ojo, que distinga vuestro bayle, y avise lo necesario.<sup>339</sup>)

### 9.3.3. Premisa cientifista de la música

El estudio de la música desde el punto de vista artístico o desde el científico, poseedora de unas normas, leyes físicas y técnicas fue un importante tema de debate durante todo el periodo de la ilustración. La música en su devenir histórico comienza a poseer un primer acercamiento historiográfico. Sus primeros intentos trataron de reagrupar los periodos musicales por los que la música fue pasado en su particular evolución. Surgieron también numerosos tratados sistemáticos que trataban de ilustrar y enseñar diferentes apartados y técnicas de la ejecución musical. La música así iba engrosando sus páginas con nuevos enfoques. Novedosamente empezaron a florecer esbozos teóricos que trataban del tema de la acústica en los que la música fue tratada como una ciencia en su producción, propagación y percepción de los sonidos. En ellos el sonido era estudiado como un agente físico sometido a diferentes leyes. Los primeros intentos de establecer una específica frecuencia estándar para los diferentes tonos, los *pitch standards*, se realizaron a principios de este siglo. Por primera vez se llegó a la convención de establecer unos parámetros fijos en los sonidos musicales. Así se atribuyó 427 Hz a la nota la (a<sup>^</sup>), que con el paso del tiempo sus umbrales fueron variando hasta alcanzar actualmente un consensuado 440 Hz para dicha nota.

Esta concepción científica de la música, promovida por algunos autores de la ilustración, se halla fieramente condenada por autores tradicionalistas para quienes la música nunca abandonará su dimensión artística. En este bando se encuentran nuestro autor compartiendo puntos de vista en común con Eximeno, Feijoo, Roel del Rio, etc. Eximeno, el gran esteta y pedagogo del barroco, asienta sus teorías en el farragoso mundo de las corrientes sensualistas y empiristas tan en boga impidiéndole encontrar un terreno firme para sus personales tesis. Estas corrientes tan del gusto del academicismo dificultaba la obtención del presupuesto de la universalidad del gusto.

### 9.3.4. Rigores de la sofisticación musical

La artificiosidad de la composición y ejecución música es un tema ampliamente denunciado y condenado por este autor. El elaborado entramado de voces y texturas junto con la proliferación de ornamentación, floreos y pequeña figuración, dificultaba (y en muchas ocasiones) y oculta el vital mensaje del texto. El barroco por su extremado afán de complejidad y por haber otorgado mayor importancia a lo superfluo es el contraarte ya que va contra natura, contra lo espontaneo y genuino al alma musical, la sencillez. Las inquebrantables reglas de este periodo deben desaparecer, abandonar su

---

<sup>339</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de Fremín Villalpando, Madrid, 1796, p.85.

significación imperativa y convertirse en consejos, avisos que se rijan por el innato buen gusto musical proveniente de las manifestaciones de la música de corte más popular:

Hace ya mas de 12 años que vemos desaparecer de España á su música, y con ella las costumbres puras y sencillas de sus naturales que son inseparables. El mismo tiempo hace que hemos descuidado o mas bien abandonado, el antiguo sistema de buscar partes cantantes, [...] que las bellezas de su música estan hoy reducidas á vencer grandes dificultades, trastornando la sencillez de esta agradable ciencia, hasta hacerla del gusto churrigueresco mas refinado [...] siendo ya para tales músicos y apasionados indiferente que se entienda ó no la letra ó pronunciacion del cantante.<sup>340</sup>

Las tendencias neoclásicas empezaron a influir en los escritos de todos los autores inclinados a la reflexión musical. Las normas barrocas habían superado la línea del buen gusto. La ampulosidad policoral, el exhibicionismo individual se opone categóricamente a la sencillez de la melodía acompañada de fácil intelección textual. El ornato desmesurado de las líneas tonales es un exceso criticado ampliamente por todos los autores del momento.

Tomando como presupuesto inicial que cada país tiene su propia lengua, distintas unas de las otras, Zamacola halla en ella, en los niveles de su habla el elemento sobresaliente que perfila el carácter y valor de sus habitantes. Al igual que sucede con el idioma, cada nación ha de tener su música que ha de tener como referente la prosodia de su lengua. Este análisis será vital para conocer la verdadera música de las diferentes naciones para la que lenguaje y música son elementos concomitantes. Zamacola enfoca su análisis desde una psicología antropológica. La música de las diferentes naciones se ve condicionada por su expresión hablada. Para Eximeno, entre todas las naciones de Europa, la mejor parada en la unión de lengua y música es Italia, que debe servir de paradigma de España, Francia, Alemania, etc. El español como lengua no alcanza la plena musicalidad del italiano, idioma arquetípico, pero se halla muy cerca de la sonoridad de aquel. Zamacola no acepta este presupuesto y airadamente la tilda de *lengua afeminada*:

¿y hemos de ser tan negados los Españoles, que teniendo música análoga á nuestro carácter, queramos olvidarla para adoptar la italiana, compuesta sobre una lengua afeminada?

[...] la variedad de las costumbres, en el caracter de las naciones, y en que todas tienen sus diferentes maneras para expresar sus pasiones. Por esta razon la música italiana jamás podrá ser acomodada al gusto comun de los Españoles. Gusten enhorabuena los Italianos de ella, si sus costumbres y circunstancias están al tono de haber hallado la belleza ideal en tan miserable greguería.<sup>341</sup>

### 9.3.5. Presentación en el *Diario de Madrid* de sus presupuestos estéticos

<sup>340</sup> *Diario de Madrid*, 17 de enero de 1803.

<sup>341</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquin Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, pp. XXVIII, XXX.

En las cartas al Diario de Madrid de los días 5 y 6 de febrero de 1803 hallamos que *El Avisador de los Melómanos de Aquende* critica los cuatro pilares de la concepción estético-musical de Zamacola. Estos son:

1. Que la música es auxiliar de la poesía para expresar con más dulzura la letra o versos que se cantan.
2. Que las gentes de ahora sólo encuentran las bellezas de la música en la grande ejecución y en las dificultades que vencen los cantantes o tocadores.
3. Que el cantante, a quien no se entiende la letra, no es otra cosa que un instrumento más de la orquesta.
4. Que la música cantada debe ir subordinada a la poesía, y jamás como móvil principal, porque el espectador sólo va al teatro a oír y ver las escenas y situaciones que dispuso el poeta, expresados con la dulzura y actividad de la música, y no a escuchar un confuso tropel de instrumentos auxiliados por la letra, por lo que añade V. que los amantes de la actual melodía tenemos trocados los frenos.

Estos postulados se oponen a los principios determinantes de lo que es la música en su manifestación absoluta, es decir, sin el soporte de un texto o palabra escrita es concebida:

1. Mantiene su supremacía sobre el resto de las otras artes.
2. La creencia de que las palabras, en vez de ser un elemento esencial a la obra musical, por un lado son irrelevantes o por otro no hacen sino distraer la atención del oyente.
3. Nos ayuda a la fugaz contemplación de lo infinito, o por lo menos nos induce a la experiencia estética sobre las mundanales ideas, imágenes, y cosas.
4. Materia y forma son elementos equiparables dentro de la obra musical.
5. El sujeto de la pieza instrumental esta inmerso dentro de su propia esencia, mientras que el cuadro, poema, novela se halla fuera de la propia obra.

Lo que se observa frente a estos contrastados fundamentos es la tensión entre la idea de progreso y de lo entendido como la retrogradación. Estadios confrontados en la evolución musical. La ruptura con lo anterior en oposición a la acepción de lo nuevo, de la modernidad.

En el *Diario de Madrid* del día 15 de febrero de 1803, Zamacola expone su visión de lo que debe perseguirse en la música tomando como base la negación de los puntos aportados por *El Avisador*:

Señor Avisador de la Junta Melómana:

En efecto, hace ya catorce años que no se cantan en Madrid las coplas y letrillas de mi colección de seguidillas y casi el mismo tiempo que se va corrompiendo nuestro

gusto nacional, sin que sepamos distinguir por nuestro carácter y música si somos ya españoles o gente venida de Laponia, según las personillas y frialdad que observamos en nuestros paisanos.

Hecha esta declaracion, que puede llamarse de guerra para los que viven bajo las ideas del buen gusto, paso a satisfacer a los reparos que pone V. por su carta de 5 y 6 del corriente, pero con formalidad, porque el asunto lo requiere.

I. Por que el primer reparo contradice V. la opinion que fijé en la advertencia á el prólogo de mi segundo tomo de seguidillas; y fué que la música no es mas que un axiliar de la poesía para expresar con más dulzura la letra o los versos que se cantan, y en seguida propone V. la suya (y acaso la de algunos profesores que hasta ahora hemos venerado V. y yo como oráculos del arte) diciendo que la música jamas ha tenido oficio de dar expresión sino entre la gente baixa del pueblo, estamos en igual caso.

3. Prosigue V. y dice que soy un necio en publicar que el cantante a quien no se le entiende la música no es otra cosa que un instrumento mas de la orquesta, porque supone V. que la música separada de la prosodia o el habla es un language. Ya se ha visto por Eximeno que no lo es, ni quiere decir nada, y respecto que no tinene ni debe tener la música mas oficio que el dar mayor expresion y gracia a lo que se habla, V. sabrá decirme a qué clase pertenece el escarceo de la voz humana en un ária cuya letra no se entiende y le viviré agradecido.

4. Continúa V. diciendo que no tengo razon en lo que digo que la música es distinto language del habla. Esta duda está ya satisfecha en los reparos anteriores, y en cuanto a si los profesores que V. cita manifiestan en sus sinfonías y conciertos con los colores mas vivos cuándo se trata de amores, cuándo de zelos, cuándo es de noche, cuándo de día. cuándo pilla el galán a la dama, etc., nada tengo que decir sino pedir a Dios que le dé a V. cada dia mayores tragaderas.

Ultimamente, señor Avisador, diga V. a esos señores que componene la Junta Melómana que la música sencilla, aquella que es muy cantable y que va acomodada a la letra es la mejor, y no la que les admira por gorgorios y sacudidas de gazzate, porque ésta se halla fuera de la naturaleza. Agur y mandar. Don Preciso.<sup>342</sup>

#### **9.4. Nacimiento de un nuevo modelo musical, la *música absoluta*.**

##### **9.4.1. Un nuevo fenómeno sonoro**

---

<sup>342</sup> *Diario de Madrid*, 15 de enero de 1803.

Un cambio muy profundo se operó en la música europea a partir de la segunda mitad del siglo XVIII, acentuándose en sus últimos años y prolongándose hasta los principios de la siguiente centuria. Todas estas novedades quedan plasmadas en la obra de nuestro autor. En el *Libro de moda en la feria*, y *Elementos de la ciencia contradanzaria*, junto con numerosos artículos al *Diario de Madrid*, Zamacola nos esboza el estado de nuestro arte sonoro. Es España, como en otras naciones, se siguió dilatando un proceso de decadencia en el olvido del longevo Barroco, que durante dos siglos había ocupado (y anquilosado en sus últimas fases) el panorama artístico en todas sus manifestaciones, incluida la musical. En nuestro país, a diferencia de otros estados, no se puede decir que surgiera y tomara vida el estilo que hoy se denomina como clasicismo, ni ninguna de sus variantes anteriores; *estilo galante*, (*style galant*) de países como Francia o Inglaterra, *empfindsam (keit)* oriundo del norte de Alemania, considerado como un dialecto del anterior *galant*. Debido a la comparecencia de ciertos factores endémicos se mantuvo una producción musical autónoma ajena a los postulados de este novedoso movimiento europeo. La música en España siguió su curso evolutivo sin tomar conciencia de estilo o movimiento musical antagónico o vanguardista al Barroco, fenómeno que también se observó en otros países. Uno de estos factores fue el pertinaz influjo de la música italiana y su inveterada presencia en nuestras diversiones musicales. Esta impidió la filtración de nuevas formas y otras modas extranjeras, condicionando así el gusto del auditor hacia aquellas que no fueran fruto de sus habituales lenguajes y sonoridades.

La ópera italiana había llegado a asfixiar la exigua dimensión musical española. La música instrumental necesitaba una pronta liberación. Todas las vertientes y variaciones estilísticas de la música, incluida la religiosa (misas, salmodias, liturgias,.) de inviolable perpetuidad, dependían de la ópera en algunos de sus aspectos más prácticos.

#### **9.4.2. La música puramente instrumental en España**

Como ya se ha afirmado, en España la música instrumental, en su minúscula existencia, corría ajena al mundo de la omnipresente música vocal, (mayormente religiosa y operística). Esta llegó principalmente de la mano de compositores extranjeros; los italianos Brunetti, Boccherini, los germánicos, Haydn, J.C Bach, Stamitz, etc. Sus composiciones eran disfrutadas por las altas esferas sociales y sus correspondientes sedes como fueron la Capilla Real de Madrid, salones de la Corte, Teatros, etc. A esta nueva dimensión sonora la podemos dividir en dos grandes bloques; por un lado la que podríamos clasificar como sinfónica con mayor despliegue instrumental y formal, y por otro lado la camerística, de más íntima representatividad. Durante el reinado de Carlos III se decantó el gusto por esta última clase, que invitaba a la selección y privacidad de los oyentes y que llegó a intensificarse con la sucesión en el poder de su hijo Carlos IV. Este gusto real por la «moderna» música instrumental propició la aparición de nuevos formatos musicales prototípicos de esta época como son las sonata, sinfonía, concierto etc. Todo lo que era consumido por la corte imitativamente era degustado por su paralela popularidad en las mejores casas nobles, incrementándose así su producción y consumo dentro del último cuarto del setecientos.

La novedosa presencia de esta clase de música puramente instrumental en el primer clasicismo de corte claramente germánico, desarrolló un incipiente gusto por este nuevo estilo musical de individual talante, ajeno al intrusismo de la inveterada presencia de

textos y poesías. La música de cámara contempló la incorporación de nuevos ejecutores musicales pues los propios nobles audazmente comenzaron sus primeros pasos como músicos *amateurs* de la novedosa forma musical tripartita que recibía el nombre de «forma sonata» con su dialéctica composición; exposición, desarrollo y recapitulación. La aparición en escena del primigenio *pianoforte* y su cálida compenetración con otros instrumentos de la familia de la cuerda; violín, viola, violón, violoncello, viola da gamba y con la de viento; oboe, clarinete, flauta, supuso el desarrollo e incremento de nuevos repertorios musicales camerísticos.

Como suele suceder en nuestro panorama histórico musical, siempre poseemos una variedad autóctona más *acorde* con aquello que se hace o lleva en el resto de Europa. Es así es que nuestros músicos no se vieron envueltos en doctrinas o ideologías aunadoras del pensamiento para converger en un mismo modo de producción musical. Por el contrario, sus obras discurrieron libres, autónomas, al margen de las tendencias imperantes y fueron fruto del más personal y libre individualismo artístico.

Consideremos al Padre Soler como la figura más importante dentro del patrimonio musical del siglo XVIII. Sus seis *Quintetos* con violines, viola, violoncello y órgano o clave obligado, para la Real Cámara del Serenísimos Sr. Infante don Gabriel son el máximo exponente de la música de cámara propiamente española en los que se destaca su particular visión de esta nueva manifestación sonora europeísta:

No existe un solo ejemplo de composiciones similares que se le puede comparar, no sólo anterior, pero ni siquiera posterior.()

[...] Los quintetos del Padre Soler, sin pertenecer ya a la música barroca, tampoco están de lleno dentro de los cánones de la música clásica, ni siquiera del pre-clasicismo o primer clasicismo, si bien los elementos de este nuevo estilo superan con mucho a los restos del anterior.<sup>343</sup>

### **9.4.3. Amplia difusión del evento musical *absoluto* a través de su comercialización.**

Los dos principales teatros donde se ejecutaban las composiciones musicales más relevantes fueron los de *Caños del Peral* y el *Príncipe*. En estos momentos es cuando por primera vez comienza a comercializarse los eventos y espectáculos que tienen que ver con la música. Hasta entonces el disfrute musical se encontraba ontológicamente y antinómicamente diseñado para el disfrute de las diferentes capas sociales; la música popular como primigenia y esencial forma de expresión propia era la dimensión musical disfrutada por la mayoría de la población de España, pues tomaba los elementos más característicos e inherentes del pueblo que la conformaba; su lengua y sus tradiciones. En el otro lado opuesto se hallaba la música culta o música artística, superior, destinada a las clases pudientes, la nobleza y burguesía, únicas poseedoras de los ingresos suficientes para mantener a músicos y ministriles, para la adquisición de instrumentos musicales y partituras o para recibir el adiestramiento musical. En este *so-ocializante* momento con el previo pago de una pequeña cantidad las clases menos favorecidas pudieron acceder al aforo del teatro ocupando sus más elevadas cumbres, donde la

<sup>343</sup> Lopez-Calo, J., *Barroco-Estilo Galante-Clasicismo*, en *España en la música de Occidente*, Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca. 29 de octubre- 5 de noviembre, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p.27.

visión estaba restringida. Aunque la cuantía era inferior a las representaciones operísticas también se incluía una parte destacable de música instrumental tanto camerística como sinfónica dentro de sus repertorios.

#### **9.4.4 Dilatación del barroco. Nuevos repertorios. Nacimiento de nuevas técnicas reprográficas**

Debe destacarse que es en este siglo cuando por primera vez se *maximiza* la impresión musical. Las nuevas técnicas reprográficas, de clara importación europea, habían posibilitado la impresión musical a más bajo costo. La invención de la litografía a finales del XVIII (1796), supuso una nueva era dentro de la impresión. Este proceso químico basado simplemente en el efecto de repulsión entre agua y tinta grasa sobre una piedra caliza permitió a la música ser escrita eventualmente sobre papel. Esto propició una amplia difusión y mercantilización de nuevas partituras. El acudir a la imprenta musical para así seleccionar la mejor música se convirtió en un pasatiempo para los jóvenes músicos amateurs. Este nuevo proceso favoreció así la lenta pero fluida incorporación de la música instrumental a actividades de ocio musical doméstico. Dada la escasa relevancia de figuras dentro de la producción musical de este periodo en España son pocos los autores que se arriesgan a extraer características generales de tan arbitrarias y aisladas obras. En vez de conjuntar a individuos con una similar visión y composición de la música tal vez se debiera hablar de aquellas individualidades que crearon, fueron productores musicales durante este determinado acotado temporal, ciñéndolos por ejemplo a unas fechas, por ejemplo, 1775-1808, evitando reagruparlos bajo una inexistente concepción o superestructura ideológica que nunca llegó a consolidarse en nuestro país.

Estos casi treinta años de distante individualismo musical marcaron una extraña época en la producción musical española. La última fecha es elegida no al azar sino que representa un importante acontecimiento en el devenir de nuestra historia. En ese año se desató la guerra de la Independencia, suceso que sin duda influyó en las futuras composiciones y formación ideológica de nuestras posteriores figuras musicales. Si el Barroco musical en el resto de Europa quedó obsoleto y extinguido hacia la segunda mitad del siglo (c.a 1750, coincidiendo con la muerte de Bach), puede decirse que en España siguió dando sus últimos y agónicos coletazos en celebridades como Soler quien componiendo de una manera individual, ajena a lo que publicaba en el resto de Europa, se ha convertido en el epítome del inexistente clasicismo nacional.

Esta ralentizada transición supuso a su vez una suave evolución dentro del ámbito de la estética musical, sin opuestos intereses aunque sí decisivos. Una nueva concepción sinodal de la música aparece en escena; la clara oposición de la naturaleza musical como religiosa versus profana va a calar hondo dentro de la producción de nuestros compositores. Como ya se ha hablado en numerosas ocasiones anteriores el advenimiento de la Ilustración produjo una modificación en la forma de pensar y actuar de las gentes de la España setecentista decantándose por una nueva mentalidad más moderna, más avanzada que se opondría a los fosilizados ideales pasados. Con el triunfo de la revolución francesa, ya casi muriendo el siglo, nuevos paradigmas invaden las diferentes dimensiones artísticas y en especial la musical. Siempre han existido las diferencias ideológicas durante los diferentes periodos pero es a partir de este momento

cuando éstas más se apologetizan. No existen los términos medios, las aristas son extremadamente opuestas. La radicalidad en el pensamiento es lo que hace y determina a este siglo como uno de los cortes mas marcados de la historia occidental europea.

#### 9.4.5. La «música moderna»

El Padre Feijoo es uno de los primeros autores en expresar su queja y pesar sobre la nueva música denominada «moderna» o *música de moda*

¡Dichosa moda, que ha hallado el atajo para llevarse tras sí todos los elogios y ponderaciones, cansándose poco y discurriendo menos!<sup>344</sup>

La usurpación y denotación significativa de música moderna como la música operística y la puramente instrumental se ve reflejada en los escritos de nuestro autor en los que esta sale siempre descalabrada. El autor halla el antónimo de la modernidad en la referencia bíblica de «de los tiempos del diluvio» para delimitar una época tan *de mode*, tan pasada, obsoleta que nadie que se precie de actual la tendría en cuenta:

tratando de ignorante todo aquel que tuviese la osadía de querer baylar en nuestros días aquellas contradanzas, que justamente llamamos del diluvio.<sup>345</sup>

Nuestro autor parece inclinar su favor (compartiendo opinión con Eximeno), hacia la otra música, la que no es la moderna. A través de la ironía de la cita entendemos todo lo contrario a lo que en ella se dice:

La música antigua es como la filosofía peripatética (mal que le pese al Exjesuita Eximeno) porque ya aquellas agradables canciones de tiranas, polos, fandangos y seguidillas que en nuestra España hemos creído que eran características de la nacion son canciones que solo pueden agrandar á los oidos torpe del baxo pueblo, poco acostumbrado á sentir la divina melodía de una aria Italiana.<sup>346</sup>

A propósito de la música instrumental Zamacola hace una quejosa referencia de sarcástico dolor acerca de su futil naturaleza pues nada puede decir al alma ya que carece de la instructiva dirección del texto esclarecedor:

¡Ah! y que bien dicen nuestros Currutacos compositores, que los corazones de los hombres antiguos eran hechos de cal y canto, pues no percibían los efectos de la música italiana, y las excelencias de sus piezas. Volved los ojos, infelices profesores Españoles, y mirad como una sinfonía y un concierto hacen en Italia unas veces llorar a moco tendido, otras reis a carcajadas, y otras estremecer los montes, los valles, los pucheros, y los platos de la cocina: avergonzaos de ver una música, que ella por si sola exprime las pasiones amorosas de tal manera, que el amante mas amartelado puede echarse dormir pierna suelta, mientras tenga quien le toque una sinfonía que explique sus pasiones Madama.<sup>347</sup>

---

<sup>344</sup> Ibid., Discurso IX "De la música llamada de moda y sus defectos", párrafo III, "Que la música que llaman de moda ni tiene trabajo ni concepto, ni corresponde al sentido", p.364

<sup>345</sup> Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria*, Imprenta de la viuda de Joseph García, Madrid, 1796, p.80.

<sup>346</sup> Ibid., pp.82,83.

<sup>347</sup> Ibid., pp.83,84.



Con esta cita el autor delata su hondo pesar acerca de los malestares musicales que han sido causados por la invasión de esta nueva vertiente sonora. La melodía, la única integrante de este novedoso formalismo musical, carece de la elocuencia, del lirismo que la música antigua disfrutaba pues incluía dentro de su imanencia esencial la noble y más sentimental poesía.

Para suplir esa falta de exaltación expresiva de sentimientos personales en la pasiva audiencia que en la música vocal facilita la lírica, a menudo sus ejecutantes han de paliar, lubricar su ausencia con el reforzamiento y afectación en su interpretación de falsas pretensiones que reflejen los sentimientos impresos en la música que para Zamacola no son sino un engañoso teatro:

El ver á muchos profesores ó músicos de piano, violin, arpa, y otros instrumentos con la misma extravagante manía de hacer gestos y visages quando tocan para manifestar los afectos que sienten con una música las mas veces dura, escabrosa, y tan cargada de execucion, que nadie puede distinguir su armonia.<sup>348</sup>

y prosigue en su lamentación:

Desde entónces no vemos sino composiciones insípidas, insignificantes y desagradables en sus conciertos y sinfonias, y un tegido de estravagancias ridículas en sus duo, trios, quartetos, finales de óperas y otras piezas concertadas. Semejante música solo nos complace el odio y jamas el corazón, por mas que nosotros intentemos suplir la letra en aquellos pasages que casualmente salen sencillos, pues no hay nada quien entienda por lo comun la horrible algarabía que forman los chillidos de los violines, el ruido de los baxos, y la confusion de los que cantan cada uno por su lado, sin cuidar de otra cosa que de formar alguna armonia para satisfacer al odio de los que gustan estas dificultades.<sup>349</sup>

Su apreciación de la música instrumental se basa en las teorías de Eximeno:

Y de este notable absurdo se sigue lo que ya he dicho, que la música moderna, esa que vmds. se han declarado acérrimos protectores, no es mas que un acinamiento de tonos y sonidos estrepitosos para aturdir el oido, sin que excite la menor sensacion en las pasiones.<sup>350</sup>

---

<sup>348</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquin Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, pp.XXXIII.

<sup>349</sup> *Ibid.*, Tomo II, pp. XXVI,XXXVII.

<sup>350</sup> *Ibid.*, Tomo II, pp.XXXXI,XXXII.

## Capítulo 10 - Valoraciones estéticas de Zamacola

La música a diferencia de otras artes, no representa ideas o frases de nuestra objetivación, lo único que expresa es nuestra voluntad, sin la necesidad de otros intermediarios. Esta es la razón por la que la música actúa directamente en la voluntad, esto es, promoviendo al oyente a la búsqueda de emociones, pasiones, afectos y sentimientos, elevándolo rápidamente, e incluso transportándolo al rapto estético. Esta idea anagógica de elevación a través de la música se halla presente en diferentes concepciones estético-musicales de nuestra historia.

Schopenhauer en la ideación física de la música propone que este arte ha de representar las emociones «en lo abstracto». Esta abstracción debe ser entendida en su contexto. Afectos y pasiones en música son «abstractos-individuales». Los diferentes tonos de espectro musical pueden producir sensaciones antagónicas; dolor, placer, malestar, etc., a través de la fuente de los sentidos, sin referencia o apelar aún a la razón para entender y valorar una línea melódica o contexto armónico. Todo esto ya lo había extraído Zamacola de su lectura a los clásicos.

El hecho de que la música actúe directamente sobre la voluntad, es decir, sobre las emociones, sensaciones, pasiones, afectos del oyente, puede considerarse en ocasiones más un obstáculo que de una excelencia del hombre ya que éste perderá parte de su libertad en su condición de oyente pues no puede colocarse por encima de las manifestaciones sensuales implícitas que conlleva este arte. El oyente, para superar su influjo y efectos, debe desconectarse de ella y de sí mismo y mantener una déspota y fría distancia si no quiere verse envuelto en las emociones que ella pueda transmitir, y de hecho transmite. Estos afectos representados y provocados por la música, son imágenes de la voluntad. La contemplación desinteresada de las ideas provocadas por esas imágenes o apariencias es un acto de intuición genial artística.

El hombre vulgar, para Zamacola, no es aquel que por circunstancias de la vida se ve abocado al trabajo manual o a cualquier otro menester considerado de baja condición sino aquel que se deja influir por lo superfluo, lo novedoso, lo fútil, e intrascendente. Este hombre, el que encarna la figura del currutaco, versión española del *dilettante* es quien esconde su vulgaridad tras las mejores galas, permanece en el mundo como el ser inconsciente del que habla Schopenhauer, buscando sin obtener la satisfacción de sus apetencias vitales. El artista, por el contrario, llega a través del arte a la contemplación de las primeras objetivaciones de la voluntad, e incluso a su dominio. El hombre artista en Zamacola se trataría del hombre sencillo, quien a través de la dimensión lúdica de la música, la obtenida en la performance de música popular y de su elemento esclarecedor, la poesía, disfruta de la vida como si de una festividad continua se tratase, sintetizando ambas artes y elevándolas en su simbiótica unión a la categoría de *ars superius*, ya que el motor de su espíritu les lleva a los límites de la revelación de la voluntad.

Si para Schopenhauer el arte revela las ideas eternas, Zamacola ve en la música popular la persistencia de ellas, siendo esta última casi la revelación de lo que es la voluntad misma. Es la pura abstracción del dolor y la alegría. Esta ascensión anagógica contenida en la música, aunque no llega a materializarse en los escritos de Zamacola sí la intuimos en su ferviente inclinación y defensa de la música nacional como esencia eterna y emblema de un pueblo o nación.

Según Hegel, el desarrollo histórico de las artes representa un sistema en el cual, la música aparece en un momento del camino junto con la poesía. Esta idea es ampliamente compartida y defendida a ultranza por nuestro autor. La música tiende a disolverse en la «unidad de la política-musical» Zamacola mantiene junto con Hegel, la convicción de superioridad de la música vocal sobre la puramente instrumental o absoluta.

Caemos en un gran error al considerar y entender a una pieza poética como el soporte de significación de la música que le acompaña, como si ésta meramente se tratara de un soporte sonoro que necesita ser aclarado, descodificado, revelada su esencia a través de la palabra. La poesía y la música, en perfecta armonía y comunión, viven una vida de acertado maridaje, siendo una el soporte y condición de la otra, pero no llegando ninguna de las partes a asfixiar o anular a su íntima compañera. Cuando oímos una melodía en un instrumento y ésta carece de apoyo o aparato poético, la mente es capaz de suplirla fácilmente. La poesía revela un contenido específico, determinado, puntual, que no agota el campo que la imaginaria de la música puede provocar. Es así, que muchas de las estrofas poéticas cantadas están basadas en la repetición melódica de un mismo fragmento representándose en cada una de ellas diferentes contenidos y estos a pesar de su sucinto marco de actuación, no acaban por agotarla.

La polémica entre la superioridad de la música puramente instrumental frente a la vocal planteada hasta la saciedad por nuestro Zamacola quedará más tarde reflejada bien entrado el siglo XIX, por la nueva controversia axiológico musical de los porfiadores de la música absoluta versus música programática. Para algunos autores ambas facciones no son excluyentes ni se hallan en radical oposición.

### **10.1. Contienda entre los dos paradigmas musicales.**

Durante el siglo XVIII el «sonido puro» o el de la música puramente instrumental se sentía e interpretaba como un lenguaje difícil, oscuro, donde el oyente se hallaba perdido, pues la ausencia de un texto esclarecedor de aquello que la música intentaba decir hacía recelar al oyente ante tan polisémica actuación.

La música, y especialmente la instrumental, era concebida por los hombres cultivados como una variedad artística sin apego a la tradición, una apóstata que desertaba y olvidaba sus humildes orígenes. La música sin poesía se hallaba incompleta en sí misma. Zamacola confiere a la música una inercia interior al igual que Hegel que le lleva a tender hacia la poesía

Consciente de que la música está determinada, y no en pequeñas dosis, por la poesía, el oyente no puede escapar de los efectos de lo que en ella se dice, por lo que de alguna manera queda condiciona nuestra forma de percibir la melodía.

### **10.2. Defensa del modelo vocal desde la estética del sentimiento**

La armoniosa unidad poético-musical de la cual hace tanto apología Zamacola va ser una de las bases argumentativas de la defensa de la posterior música programática en los autores románticos. En el desarrollo de nuestro modo de escuchar la música es casi imposible negar la tendencia predominante a través de los siglos, que ha sido la de

concebir la música vocal en términos instrumentales en vez de suplir los contenidos o poesía, ya fueran implícitos o explícitos, en las obras instrumentales.

Zamacola mantiene siempre la superioridad de la música vocal sobre la instrumental, pero no acepta en la primera ni su sobrecargo ni su afectado manierismo.

### 10.3. Anatomía de sus categorías estéticas

#### 10.3.1. Lo sublime y lo sentimental

En el siglo XVIII era compartida la idea de que únicamente un espíritu superior puede llegar a la consecución de lo sublime. Esta categoría estética compartida por Kant y Burke desmitificaba valores como *lo sentimental*. La metafísica de la música instrumental se alimentaba de este nuevo nutriente concepto de *lo sublime*.

Estas categorías confrontadas de lo sentimental y lo sublime han engordado las teorías y estéticas que se acercan a la dimensión de la música en su manifestación instrumental. Esta diferenciación compartida por los distintos bandos estéticos parece también afectar a Zamacola. Nuestro autor se muestra preocupado por el maquillaje que decora a la música de su momento, el cual desfigura con sus intensos tonos la verdadera personalidad musical de nuestro país. A él nuestra esencia musical se le presenta adulterada, se le impide categóricamente su desarrollo y vinculación sentimental con lo inherente a ella pues el sentimentalismo interpretativo desfigura el exaudible discurso musical:

Y vmds. señores músicos, cantantes y executores, por cuyo conducto el público español ha ido insensiblemente corrompiendo su gusto nacional, corran de una vez el velo á la ilusion y ceguedad en que han vivido hasta ahora, y destierren vmds. de su idea toda música complicada y estrepitos, que nada dice al corazón, admitiendo en adelante los dulces y sencillos sonidos, que solo sirven para dar mayor sentimiento y expresión á la poesía que se canta.<sup>351</sup>

Mientras que para estos autores la música basada en un texto dialoga directamente con el corazón, la verdadera y libre música instrumental, nos eleva a lo sublime, haciéndonos patente la idea de «lo infinito». La música instrumental *admirablemente* se vincula a la idea de lo sublime. En muchos de ellos se observa el reduccionismo implícito en la idea de asociar música absoluta (tesis que concibe la música instrumental como la *verdadera* música) con la idea de lo sublime. Para Zamacola la verdadera música ha de fundirse en los ámbitos verbales y funcionales para así exaltarse y sublimarse, sobrepasando la barrera de lo finito y siendo una primera aproximación de lo infinito.

#### 10.3.2. El lenguaje sobre el lenguaje

---

<sup>351</sup>Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, pp. XXXXIII, XXXXIV.

La incipiente teoría romántica de asociar a la música pura absoluta como el «lenguaje del lenguaje» (el metalenguaje) asociado a lo sublime de la música instrumental procede de la estética del *empfindsam* de 1780 y 1790. El lenguaje imperante de la razón se acomodó por vía de la música instrumental en el lenguaje de la sensibilidad.

La estética del *Empfindsamkeit* se opone a la teoría de los afectos del barroco y plenamente compartida por nuestro autor y a aquella filosofía del arte en el periodo clásico y romántico que tendía a concebir la estética de la música como un sonido natural y no como una obra de arte.

Zamacola no sublima la esencia y función del discurso musical. La música es un lenguaje en sí mismo que a su vez se apoya en otro para alcanzar su plena realización. La «poética» es una idea artística en la que al igual que Platón las manifestaciones individuales deben participar en orden a erigirse como arte. La música ha de tender hacia su literarización para alcanzar su ideal de completud.

La estética del sentimiento, asociado en nuestro autor con lo simple y lo natural, en la idea de que el compositor e intérprete ha de expresarse a través de la música para hallar la admiración y simpatía de su audiencia, puede ser entendida como un producto sociohistórico de la estética de la ilustración, aún conociendo la oposición y enconada de Zamacola por sus postulados. Así como la pintura imita las formas y colores de la naturaleza, la música intenta emular los tonos, acentos, suspiros, modulaciones de voz, que no son más que maneras por las que la naturaleza por sí misma expresa sus sentimientos y pasiones.

### 10.3.3. La lógica en la música: Herder como modelo de exégesis musical.

En 1769 con la publicación de su *Fourth Grove of Criticism*, Johann Gottfried Herder por primera vez aparece hablando de la *lógica* en música con un patente desdén. Él, imaginándose como un exégeta musical, por primera vez interpreta y concibe las notas musicales como sonidos de los sentimientos [*Empfindung*]. Los tonos musicales provocan sensaciones de placer en el oído y en el alma, para luego así estos ser concebidos como melodía. La melodía tiene papel predominante sobre la armonía, apenas considerada en la teoría herderiana.

En *Ideas para una Filosofía de la Historia de la Humanidad* expone:

La lengua [...] Con mayor suavidad ligáronse las palabras rítmicamente y ordenáronse los sonidos; cual melodioso torrente resonaba el cantar del lenguaje y entrelazadas sus imágenes con armonía encantadora, elevábase a la rítmica belleza de la danza. Fue ésta la génesis del carácter sin igual de la lengua griega, no aherrojada por leyes implacables que no tenían cabida en esta hija de la música y de la danza, inspirada en el canto, enriquecida por las gestas de la historia [...].<sup>352</sup>

La idea primigenia de la supremacía de la melodía frente a la armonía fue la causa eficiente de la elevación y elegancia de las lenguas, pero la simbiosis de ambas es el agente generador del nacimiento de la prosodia, que con sus tonos, ritmos y acentos es la fuerza motriz de todas y cada una de las lenguas.

---

<sup>352</sup> Herder, J.G., *Ideas para una Filosofía de la Historia de la Humanidad*, Losada, Buenos Aires, 1959, pp. 403, 404.

Siguiendo a Herder aparece en escena J.N Forkel con quien el concepto de lógica musical gana mayor respeto estético. Partiendo del presupuesto de que la lengua es el ropaje a través del cual vestimos nuestro pensamiento, y sin el cual no podríamos entender y concebir el mundo, la armonía es la indumentaria que recubre a la melodía. La perfecta unión de ambos es lo que nos lleva al concepto de *música*. La armonía es el reglamento lógico ya que se nos presenta en la misma relación con la melodía, que la lógica para con la lengua. Así las relaciones interválicas que a primera vista se nos presenta como un flujo arbitrario y libre, dependen en gran parte del contexto armónico tonal que rige la composición musical.

Zamacola en el segundo tomo de su *Colección* defiende la simplicidad en la melodía como elemento primordial a la hora de inteligir y interpretar el mensaje textual que no es sino los accesorios que adornan a la vestimenta armónica.

[...] y destierren vmds. de su idea toda música complicada y estrepitosa, que nada dice al corazón, admitiendo en adelante los dulces y sencillos sonidos, que solo sirven para dar mayor sentimiento y expresión á la poesía que se canta.<sup>353</sup>

Interpretando a Zamacola podemos admitir que concibe las melodías como manifestaciones sonoras de las percepciones que maquillan y dilucidan el contenido y sentido de la música.

Si para Herder un tono era la representación de un sentimiento, Forkel y Zamacola van más allá de esta concepción monista del discurso sonoro concibiendo como más ricas, elaboradas y expresivas en sentimientos aquellas melodías reguladas por el sistema tonal. Para ambos la armonía es el pre-requisito que valida la adecuación y verdad de la expresión musical.

Nuestro autor encuentra el fundamento último que determina al discurso musical como propio, afín y verdadero en la osmótica relación entre melodía sustentada y regida por una armonía. Zamacola además nos habla de la in-adequación en la incorporación de elementos que trastocan y alteran la naturaleza de esa unión:

“aquellos profesores, ó llámense apasionados, que con su extraordinario luxo en el manejo de la guitarra, pretenden corromper la armonía de este sencillo instrumento, introduciendo grandes arias, que nada dicen ni significan en los corazones españoles; pero nosotros señores apasionados, debemos despreciar semejantes alteraciones, que se separan de la naturaleza de las cosas, y continuar cantando aquellas seguidillas, tiranas, polos y demas canciones características de nuestra nacion, teniendo presente que no está distante el día en que todo ese aparato y confusion que observamos en ellos será semejante á la arquitectura churrigueresca del siglo pasado, comparada con la sencilla y natural que aplaudian los hombres de juicio.”<sup>354</sup>

Ludwig Tieck siguiendo los postulados de Forkel mantiene la idea de la existencia de una oculta lógica en la música que facilita y regula la expresión sonora del sentimiento. Pero lo que media no es ni sentimiento ni pensamiento, facultades que organizan nuestro sistema categórico sino que localiza este concepto de lógica musical en algo más sustancial que va más allá y lo disuelve en una metafísica.

---

<sup>353</sup> Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos*, Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, p. XXXIV.

<sup>354</sup> Ibid., Tomo II, pp. XXXI, XXXII.

Todas estas manifestaciones parecen basarse en la concepción de la música como absoluta, pura o instrumental. En Zamacola de siempre se ha apreciado un absoluto rechazo hacia ella, pero no significa que reutilice el pensamiento de la época para esbozar su propia teoría estética en el cual la música no puede considerarse sin el apoyo textual. En los casos en la que ésta aparezca desprovista de soporte literario, la imaginaria será la que recree e invente la historia al discurso sonoro.

Nadie debe dudar que cuando oímos una música triste y amorosa, suplimos con la imaginación la poesía que le falta, agradándonos en cuanto nosotros mismos podemos hacer la aplicación de la letra sin la necesidad de intérprete; de que se sigue, que todo aquel que sea algo sensible a la música, debe buscar por sí la poesía que corresponde a cualquier caso.<sup>355</sup>

Zamacola establece así la presencia de una lógica en la música que es lo que él llama poesía. Esta (lógica renombrada como poesía) siempre está implícita en el discurso sonoro y es la que revierte significado y forma a la música. Es ella quien nos conduce al padecimiento del sentimiento musical. Para él esta lógica es necesaria para luego articular la expresión y contenido que desvela la poesía o texto que finalmente ha de acompañar al producto musical. Más aún, sin la regencia de ésta es cuando surgen los dislates musicales, que desde su posicionamiento invadían el panorama musical español.

He visto comunmente que otros jóvenes de uno y otro sexo por no reflexionar sobre la diferencia de los tonos, ya alegres, ya patéticos de nuestra música nacional, hacen el uso más ridículo y desatinado de las coplas ó cantares, aplicando las letras alegres burlescas y groseras a la música más seria y patética, y al revés, que cuando cantan música de botón gordo suelen usar de las coplas más serias y afectuosas. Esto quizá podrá agradar a aquellos para quienes es lo mismo el canto de un canario que el rebuzno de un asno; pero las personas que tienen discernimiento y sensibilidad no pueden sufrir este desatinado trastorno.

Esta arbitrariedad me ha hecho conocer, que no solo no tenemos hasta ahora una regla fija para el uso y aplicación de estos cantares, sino que persuadidos equivocadamente los aficionados de que la música de las seguidillas es adaptable a todo género de poesía de su clase, han creído que debe ser indiferente a todo cantante el usar las coplas que más les agrade; pero si ellos tuvieran la más pequeña idea de las impresiones que debe causar la música, hallarían bien presto, que es muy reprehensible este método, por apartarse enteramente de su naturaleza, y que la ignorancia, que es consiguiente en unas gentes que solo han aprendido a cantar por rutina, los ha hecho separar del verdadero camino que debe seguir.

El objeto de la música, señores aficionados, no es otro que el de dar la mayor expresión con el tono y la armonía a la poesía ó letra que se canta.<sup>356</sup>

#### 10.4. Evaluación del bifronte estadio musical

---

<sup>355</sup> Ibid., Tomo II, p. XXXVII.

<sup>356</sup> Ibid., Tomo II, pp. XXXV, XXXVI.

En la reconstrucción del sistema de las categorías zamacolianas observamos la antinomia *música vocal* vs *música absoluta*. Esta bipolarización emergente entre los nuevos teóricos adeptos de una u otra clase de música llevó a la confrontación de aquellos defensores de la música narrativa, la música vocal, a defenderla desde posiciones casi integristas (como a menudo suena Zamacola) frente a la exitosa presencia en los salones privados y teatros públicos de esa otra nueva dimensión musical, sin la ayuda del soporte literario, toda libre, toda significativa, como fue la música puramente instrumental.

E.T.A Hoffmann, en su reseña sobre la quinta sinfonía de Beethoven, establece pioneramente la diferencia entre música absoluta y música programática. A la primera le concede el estatuto tautológico de *musical* y a la segunda el de *plástica*.

El hecho de calificar a la música narrativa como «plástica» podría denotar que intrínsecamente no es musical ya que necesita de un aliado externo que es el soporte literario. Ésta define óptimamente los afectos y emociones ya que en muchas ocasiones está predeterminada en su texto frente a la «musical» que parece expresar y representar un indefinido «anhelo sin fin».

Zamacola comparte este punto de vista de indefinición e incertidumbre semántica de la música instrumental:

Desde entónces no vemos sino composiciones insípidas, insignificantes y desagradables en sus conciertos y sinfonías, y un tegido de extravagancias ridículas en sus duos, tríos, quartetos, finales de óperas y otras piezas concertadas. Semejante música solo nos complace el odio y jamas el corazón, por mas que nosotros intentemos suplir la letra en algunos pasages que casualmente salen sencillos, pues no hay quien entienda por lo comun la horrible algarabía que forman los chillidos de los violines, el ruido de de los baxos...<sup>357</sup>

La música instrumental en el pensamiento zamacoliano carece de directrices que induzcan o conduzcan al oyente hacia un determinado o preconcertado sentimiento o estado de ánimo. Representa la pura anarquía donde todos los elementos que conforman el discurso musical parecen rivalidar para alcanzar preponderancia frente al resto, impidiéndose así la *eufonía* y resultándole paradójico el uso del término *sin-fonía* ya que audazmente niega el origen etimológico de la palabra (es decir, *sonando conjuntamente*). Hofmann, al igual que Zamacola, describe a la música instrumental como la unión de un conjunto de fuerzas sonoras que parecen permitir la intimidad y comunión con lo supranatural en vez de acercarse a lo cotidiano, lo natural. La música instrumental se estructura y genera a través de la directrices armónicas en oposición a la narrativa que se fundamenta y legitima como arte melódico.

“[...] sin cuidar de otra cosa que de formar alguna armonía para satisfacer al oído de los que gustan de estas dificultades.”<sup>358</sup>

La moderna música instrumental para Zamacola frente a Hoffmann representa un documento de decadencia y estragado estado del gusto de la época en vez de un resultado y avance del irresistible paso del tipo entendido como «progreso». El compositor demanda una nueva libertad en el empleo de técnicas, instrumentos,

---

<sup>357</sup> Ibid., Tomo II, p.XXXVI.

<sup>358</sup> Ibid., Tomo II, pp.XXXVI, XXXVII.



armonías, formas, que intencionalmente lo único que persigue es el encantamiento del oyente. Esta música representa la banalidad:

Si los antiguos Espartanos desterraron a Timoteo, porque añadió la cuarta cuerda a su Lira, por temor de que se corrompiera la música, haciéndola tan complicada que nadie la entendiese ¿qué diría ahora si vieran la xerga de nuestras orquestas y conciertos, en que al paso que se huye de la sencillez, solo se trata de amontonar instrumentos para meter ruido? ¡Desgraciada organización la de aquel que solo gusta de esta algarabía de voces e instrumentos!<sup>359</sup>

La moderna *música absoluta* es primariamente armónica, se acerca más al modelo científico de ahí su preponderancia en el panorama musical donde el estatuto cientifista es perseguido por todas las ramas del saber. La manida melodía deja primar en la mente del compositor para buscar el juego de texturas, nuevos horizontes sonoros etc.:

[...] que solo encuentra las bellezas en la grande ejecución y en las dificultades que haya de vencer.<sup>360</sup>

La armonía, que para Rameau era el elemento génésico de la música, en oposición a Rousseau, quien hace la más ardiente apología de la esencialidad de la melodía, aparece recubierta de un aura neopitagórica, como *ciencia* que es misteriosamente dibujada en vez de ser ocultamente predispuesta. La armonía así pues, se convierte en la esencia de la música instrumental. Por el contrario, Zamacola no concibe el arte musical donde prime el ámbito armónico frente al melódico. Ambas dimensiones son íntimas partes del discurso musical y como ya se ha hablado, la armonía es la fuerza que imprime la lógica en la melodía. Esta además, necesita de una relación simbiótica con el texto, que es el soporte que facilita el recuerdo y memorización del fragmento musical y sin el cual la melodía sería un vago fluir sonoro.

la música unida a la poesía debe ir subordinada a la voz, como auxiliar del cantor que expresa los afectos, y jamás como móvil principal que sujete al poeta y al cantor a los caprichos del compositor de música<sup>361</sup>

#### **10.4.1. Ancestros de esta inveterada rivalidad. La prima e seconda prattica y la Querelle des anciens et des modernes**

Ambas disputas conllevan una parecida confrontación al que en este momento el panorama históricomusical estaba viviendo. Establecer la primacía de la lírica frente a la música o viceversa es la detonante en ambos casos. Hallar los presupuestos desde los

---

<sup>359</sup> Ibid., Tomo II, p.XXXVII.

<sup>360</sup> Ibid., Tomo II, pp. XXXIX, XXXX.

<sup>361</sup> Ibid., Tomo II, p.XXXXI.

cuales se puedan validar los juicios que erigen a una frente a la otra ha sido una constante a lo largo de los escritos estéticos.

### 10.4.2. La buena música

Zamacola en ocasiones parece hablar en ocasiones más de una ética que de una estética musical. Cuando habla del atributo *buena* en relación a la música, la enmarca en postulados quasiéticos. El arte musical es la íntima unión entre melodía más poesía. Su perfección se halla en la cohabitación de ambos elementos. Cuanto más perfecta es la compenetración de ambos, mayor unidad presentará la música. Esta esencia múltiple integradora de la música delimita dos escenas del arte musical, la poesía ilustra la melodía, la melodía eleva a la poesía.

Para que la música sea *buena* ha de perseguir su bien propio, es decir, debe consistir en «ser» según su propia naturaleza. Es así que Zamacola concibe como *malas*, *inadecuadas* a aquellas que nos privan parte de su verdadero ser., por ejemplo, la música puramente instrumental, música absoluta, etc., ya que la dimensión musical no se nos manifiesta en su integridad sin la patencia de sendos componentes. Únicamente la música vocal es la que representa y logra el ideal de *perfección*. Es y constituye en sí misma la suma de la heterogeneidad.

La música instrumental es la transgresión de los dominios del lirismo a los lares del más absoluto vacío expresivo. Zamacola ve en esta clase de música un intento de analizar y difuminar los límites prescritos de la música tradicional. Si la música vocal era la mezcla heterogénea, por excelencia, la instrumental representa la pura homogeneidad, la vacua intangibilidad del fluido sonoro, que nada nos dice y que nada ilustra.

La “buena” música no la concibe como algo distinto del arte musical sino que la identifica con la esencia de este arte. Su inmanencia como *buena* es resultado de su esencia. La *bonanza* musical concebida así la hace apetecible al oyente. En cuanto que este auditor apetece de esta u otra composición se puede decir que la exaudible música producida puede ser considerada como *buena*. Zamacola conviene en que la música concebida así no es buena porque la degusten sino que se gusta de ella porque es en sí buena. La buena música para él es algo objetivo, lógico, pues no depende del querer de un determinado estamento o grupo social. Si ésta es lo que todos apetece, no es realmente buena por el hecho de que todos la quieran sino que es apetecida y deleitada en cuanto que es perfecta a su naturaleza.

Zamacola considera que de todas las artes, la música es aquel en el que la *perfección* es condición *sine qua non*. Ésta se obtiene en la profunda interrelación de melodía y poesía.

### 10.5. Carácter representacional de la música

La propiedad de la música de representar algo más que sonidos es una de las cualidades que enaltecen a este arte frente a los demás. En las descripciones que se hacen acerca de la música se utilizan términos que van más allá de la descripción primariamente sonora.

Zamacola concibe a la música como un fenómeno no exclusivamente sonoro ni puramente estético, sino como una fusión incluyente de ambas dimensiones.

El problema que habitualmente se presenta en la música es la general tendencia a emplear descripciones que van más allá de las modalidades sensitivas. El fenómeno musical es complejo y ha de diseccionarse desde el punto de vista lingüístico. Tres campos son los que lo describen;

- primeramente por aquellos adjetivos que hacen referencia a la simple propiedad perceptual del sentido del oído, como por ejemplo “brillante”, “blando”, “agudo”, etc. Estos hacen primariamente referencia a los sentidos de vista, tacto, etc, pero que se hallan correctamente aplicados a objetos del sentido auditivo.

- finalmente, acudimos al uso de adjetivos estructurales, que nos sirven para describir las complejas propiedades del entramado musical; así muchos de estos términos pasan a ser miembros pertenecientes del lenguaje del arte musical pero originariamente pertenecieron a otras dimensiones, ni musicales, ni auditivas; *notas sostenidas, movimientos paralelos, ascendentes y descendentes figuras, etc.*

Esta triple adjetivación ha sido desde siempre utilizada para describir las características estructurales de la música occidental a pesar de estar en un principio orientada hacia objetos en vez utilizamos adjetivos que describen propiedades expresivas de la música: *triste, alegre, melancólica, tierna* que inicialmente son las apropiadas a los estados emocionales de los humanos que de los sonidos.

Zamacola a lo largo de sus prólogos, adscribe a la música como sometida a la adjetivación que hace referencia a simples propiedades percibidas por sentidos originales diferentes al auditivo y que luego subsecuentemente han emigrado hacia nuevas modalidades perceptivas.

no podría menos de verme precisado á cotejar nuestro animado y graciosos bayle español con el lánguido y fastidioso del minué y paspié, obra de aquellos estúpidos y aqixotados franceses del siglo pasado,

Prosigue Zamacola:

siendo aún más extraño, que esto sucedia en el mismo tiempo que estaban viendo, que el español que no bostezaba al oír sus lánguidas y desabridas arias, era porque procuraba dexar el puesto.<sup>362</sup>

Continúa con su sinestésica descripción:

He visto comunmente que muchos jóvenes de uno y otro sexo por no reflexionar sobre la diferencia de los tonos, ya alegres, ya patéticos de nuestra música tradicional hacen el uso más ridículo y desatinado de las coplas ó cántares<sup>363</sup>

Resulta tentador concluir que obviamente el campo semántico de la terminología acústica es muy reducido y vive del préstamo subsidiario de otras modalidades

---

<sup>362</sup> Ibid., Tomo I. p. XXV.

<sup>363</sup> Ibid., Tomo I, p. XXXIV.

sensuales, y por tanto que este arte no debería vivir del crédito lingüístico. La explicación que podemos alegar es que la tradición epistemológica ha dejado de lado este sentido, uno de los menos desarrollados en el hombre frente al animal. Como diría Heráclito en su selección sensorial «los ojos son mejores testigos que los oídos»

Todo esto condiciona toda concepción estética ya que desde plataformas adjetivas distintas se evalúan percepciones y sensaciones ceteriores. Condillac en la apertura de su libro *La Lógica*, en la primera parte *Como la naturaleza nos enseña la (sic) análisis; y como por este método se explica el origen y la generación, ya de las ideas, ya de las facultades del alma*, nos dice:

Si hubiéramos nacido sin vista, no conoceríamos la luz, ni los colores: si hubiéramos nacido sin oído, no tuviéramos conocimiento alguno de los sonidos: en una palabra, si nunca hubiéramos tenido sentido alguno, tampoco conociéramos ninguno de los objetos de la naturaleza.

[...] El alma es quien siente... El alma siente por la vista, por el oído, por el olfato, por el gusto y principalmente por el tacto.

[...] porque las necesidades y facultades son propiamente lo que llamamos la naturaleza de cada animal.<sup>364</sup>

Para Zamacola se presenta como urgente la búsqueda de una lingüística propia que delucidara claramente los designios e intenciones de este tan demediado arte.

---

<sup>364</sup> Condillac, E. *La lógica o los primeros elementos*, Imprenta Real de Madrid, Madrid, 1788, pp. 6, 8, 9.

## 1. Zamacola como figura pionera del incipiente periodismo español

Se ha de destacar en la figura de nuestro autor su versátil polimorfismo, ora historiográfico, ora jurídico, práctico, filológico, etc. Si todos estas diferentes aportaciones al panorama del saber nacional han sido recogidas en formato de libros o pequeños opúsculos, sus entregas en la prensa española deberían también ser compiladas y destacadas ya que dibujan e ilustran un comportamiento y caracterización de una determinada clase social en una acotada época de la historia española.

Sus artículos, principalmente satíricos, dibujan con una sutil ironía a los miembros de la estragada sociedad en el estadio de transición entre finales del XVIII y principios del XIX. Su visión caricaturesca de la vida y costumbres de esta época influyó sin duda en el estilo y talante de figuras en la literatura española como Mariano José de Larra.

La prensa actual, tan volcada en el aspecto político del devenir social, tal vez debería fomentar el vuelco hemerológico y liberar a la carga informativa de su función demiúrgica y conformadora de la desidiosa opinión pública y buscar el divertimento de sus adeptos lectores, objetivo siempre presente en nuestro autor.

## 2. Zamacola como analista y descriptor de la dimensión de ocio dieciochesco

Zamacola podemos considerarlo como un ingenioso dibujante de la dimensión humana de ocio. En sus escritos apreciamos principalmente la concepción lúdica de esta dimensión humana. La música como fenómeno *so-ociológico* tiene la capacidad de hermanar a los diferentes estamentos o clases, y propiciar la diversión y recreo de todos aquellos que participen de ella; el baile, la ópera, la tonadilla escénica, etc.

Como se verá en su aportación literaria como son las obras de talante costumbrista, *Libro de moda* y *Elementos de la ciencia contradanzaria*, en ellas relata y describe auténticas escenas cotidianas del ocioso burgués del XVIII, considerándose estos escritos como verdaderas fuentes para el estudio de este novedoso campo del saber.

## 3. Como perfilador de un nuevo estilo literario: el costumbrismo.

De las muchas acepciones que este concepto recoge, destacaremos las dos que convergen en nuestro autor, es decir, que se relate costumbres de cotidianas de una sociedad y que a su vez carezca de ulterior acción dramática, poética o novelesca. Es así que las primeras obras de nuestro autor, las ya mencionadas *Libro de moda* y *Elementos de la ciencia contradanzaria* describen las costumbres del *currutaco* madrileño en un tono festivo sin perseguir trama argumental alguna.

Con una rica ironía arremete contra el espíritu iluminista setecionista. Zamacola nos aporta una verdadera pintura de la vida social, con descripción y crítica implícita de los imperantes y estragados valores extranjeros. Su eje temático lo constituyen esa subespecie ontológica de lo que el denomina *currutacos*, *pirracas* y *madamitas del nuevo cuño*, siempre pendientes de los usos y modas extranjeros, que no dejan de ser intrascendentes y estafalarias.

Se intuye en sus escritos una denuncia de los nuevos hábitos, de «lo moderno», los que habían sustituido a aquellos avalados por la tradición y que pertenecen a la genuina esencia de lo nacional.

#### 4. Aportaciones al campo de la historiografía vasca.

Si hemos de ser coherentes y justos con la figura de Zamacola, la historiografía vasca debe incluir entre sus páginas la pionera labor desempeñada por la figura de nuestro autor, que hasta el momento no ha abandonado el tono desdeñoso.

La antropología aún una disciplina novedosa, y más la antropología vasca, en la obra de nuestro autor *Historia de las Naciones Bascas*, en su tercer tomo, encuentra uno de sus primeros fondos documentales.

Este trabajo fue una obra extensa dividida originariamente en tres volúmenes (muy al corte enciclopedista) donde se reúnen bajo el cedazo y criterios impuestos por Zamacola los principales eventos del devenir vasco. Con la minucia y a la vez tono de desarraigado destierro, perfila el contorno de una historia del país vasco, y decimos una por que estimamos que no todas ellas tengan que destacar los mismo eventos diacrónicos para sean tenidas en cuenta por la comunidad historiográfica. El valor de esta obra estimamos que reside en el tono y acople personal. En ella se narra desde los orígenes del pueblo vasco hasta la actualidad que vivió nuestro autor antes de salir al exilio, es decir, hasta aquellos sucesos conocidos por el nombre de *zamacolada*, no por propia autoría, sino protagonizados por su hermano, el diputado general de Vizcaya Simón Bernardo.

En esta obra se recoge dos posturas; por un lado la de distinguir al pueblo vasco del resto de las demás sociedades por su idiosincrática naturaleza y actuación y por otro lado habla de un visionario paneuropeísmo, de una Europa federada como el modelo que actualmente se persigue, por lo que no podemos considerar como orates las predicciones zamacolianas. Nada mejor que sus propias palabras para ilustrar lo concluido:

Hoy, pues, que juntas las naciones civilizadas de Europa, van conociendo la necesidad que hay de volver á adaptar aquel mismo sistema de gobierno de las primitivas sociedades, si se ha de gozar de alguna tranquilidad en el mundo, tiene el autir la honra de ofrecer al público esta Historia nueva en su clase, por si las materias que comprehende pueden prestar alguna luz para perfeccionar la grande obra que está ya indicada, de fixar una verdadera paz inalterable en Europa, reduciendola toda á una sola familia.

Lo que hemos pretendido realizar con esta tesis es una labor de restauración, casi catártica de su persona y obra, desmerecida y plenamente desatendida por la república histórica. Tildada por muchas celebridades como abigarrada o pretenciosa no dejan por ello de ser *opiniones*. La labor de esta obra reside en iniciar un campo inexistente y dar un novedoso enfoque a la labor historiográfica.

Unicamente nos queda rescatarlo de ese otro lado oculto al imperante monopolio actualmente vigente en materia vasca, donde los juicios y valoraciones de prefijadas

personalidades son institucionalizadas y inveteradamente transmitidas, sin que nadie presente el arrojo y valentía para desbancarlas por injustas o imparciales.

## 5. Compilador del acervo musical

Tras un afán arqueológico surgido en la segunda mitad del siglo XVIII, aparece la figura de Juan Antonio de Zamacola, quien preocupado por los tesoros musicales de la música tradicional, folklore o lo que el denomina como *música nacional*, comenzará una labor de compendio y colección de aquellas joyas de nuestro patrimonio musical, elaborando un corpus estético-musical donde los tintes rozan la apología más panegírica.

Zamacola, figura a caballo entre los siglos XVIII y XIX, observa la pigracia, el negligente estado del nuestro perfil cultural puramente nacional. El diletantismo, la falsa científicidad, los *eruditos a la violeta*, son figuras recurrentes en el panorama científico, artístico, cultural, social. La adscripción y sometimiento a todo aquello proveniente de Europa, condenó al ostracismo a las tradicionales fórmulas melódicas que formaban parte de nuestra genuina esencia musical. Ante tanta molición en la defensa de aquello que más inherentemente nos pertenecía, se erige como uno de los primeros porfiadores del folklore español, convirtiéndose así *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos escritas para ser tocadas a la guitarra. Tomos I y II* en una de las principales fuentes arqueológicas de nuestro grácil folklore.

## 6 Música popular como epítome de música bella

Lo que en esta tesis se pretende es dar una interpretación de lo expuesto en los prólogos iniciales a esta obra. En ella, el concepto de belleza tan sólo es aplicable a la música popular ya que es la única que causa agrado a todo a quien la escucha. Ésta es una plena manifestación de ella. La captación de lo bello, implícita en la ingenua y espontánea obra musical es aprehendida a través de una doble vía; la de los sentidos, que dada su natural condición, provoca la inconsciente inclinación en el oyente al baile, al canto y por otro lado, la de la inteligencia, quien la deleita y tras saborearla la juzga como buena, bella. Por su armoniosa naturaleza, basada en la simbiótica unión entre melodía texto, el gozo proveniente de su audición provoca un agrado especial, diferente al suscitado por la música instrumental, música pura o absoluta, ya que el grado de la representabilidad textual es superior en elocuencia al sonoro-musical.

En Zamacola el fundamento de la belleza de la música popular no estriba en la voluntad del que la valora, la escucha sino en la perfección que el oyente le trata de conferir. La comprensión y conocimiento son factores que inclinan nuestros juicios favorables. La belleza como propiedad inmanente en la música popular, no reside en el agrado que produce a la audiencia que la disfruta sino en las propiedades que hacen grata su audición. Es así que un ambiente distendido, donde se difuminan las barreras sociales, donde se fomentan los encuentros y cortejos amorosos, donde el individuo abandona su

*mismidad* para entregarse a la *alteridad* del fenómeno musical, de otras corporeidades y donde no figura las egregias presencias de los célebres compositores, interpretes, directores de orquesta, etc., propiciará el gusto colectivo hacia esta clase de música.

Para Zamacola, todo individuo posee un innato conocimiento de la buena música. Este innatismo es lo que le hace propenso a inclinar su gusto sobre la música popular, la única que representa la idea de perfección, la que recoge en pequeñas fórmulas musicales las grandes diferencias transculturales, transnacionales. A cada país le es propia una clase de música distinguible de todas las demás pero que participa de esa superestructura cultural que es el folklore. Estas diferentes músicas populares van a presentar a su vez el grado de máxima idoneidad para la caracterización e *impersonación* del alma o carácter de una nación. El desarrollo de la idea de «particularidad» dentro del imperante paneuropeísmo musical es una de las grandes aportaciones de Zamacola.

La naturaleza humana está provista de inteligencia y voluntad, inclinándose hacia la perfección de un modo consciente y libre. La música popular es la manifestación artística donde ambas facultades se hallan plenamente representadas. La inteligencia por un lado permite al individuo potenciar su re-creación personal a través del medio musical que propicia el rapto estético y la voluntad por otro, fomenta el re-encuentro grupal con la comunidad que comparte un mismo gusto y canon estético desde el que se juzgan, validan y consensuan los distintos aspectos de la dimensión musical.

## **7 Visión etico-teleológica de la música**

A lo largo de la exposición de sus dos prólogos, corpus donde se articula su conceptualización estética, se observa la caracteriología quasi *moral* aplicada al concepto de bonanza y belleza musical, que por otro lado aparecen como indisolubles. La música popular es buena por que es bella, y es bella por que es buena. Es buena y bella a la vez en cuanto que desarrolla, explana en grado último las características mas definitorias e inmanentes a un estado o nación.

La música popular, en su proba naturaleza, posee para Zamacola la suma de todas las posibles bondades; por lado, la técnica, ya que es elaborada por la pericia y espontaneidad de un ejecutor que representa e impersona a un pueblo pues carece del artificio compositivo de la música pura o absoluta, en la que es siempre impuesto al auditor el reconocimiento del autor y ejecutor, y por otro, la práctica donde la puesta y representación no se halla deliberadamente predispuesta sino que surge de la espiritosa reagrupación de sus integrantes, es arbitraria y siempre concebida a partir de la azarosidad de sus elementos.



Toda performance de música popular está sometida a la casualidad. Este es uno de los fenómenos que diferencian a la música popular de la música culta. La última tiene prefijadas su ubicación, actuación, ejecutantes repertorios, etc. El factor sorpresa también se halla presente pero en menor cuantía. En su porfía por la música popular Zamacola despunta a los fenómenos de *azarosidad, espontáneidad, franqueza naturalidad*, como los que inclinan al oyente a favorecerla frente a la música artística.

## **8. Nacimiento de un nuevo paradigma: la «música nacional»**

La atemperada música nacional posee la capacidad expresiva de la improvisación que para Zamacola no derivará nunca en la atrofia y rutina de los músicos contemporáneo, sino que permite la pervivencia de esta clase de arte ya que siempre en toda performance se *re-crea y regenera* la obra ejecutada. Esta protéica improvisación la considera catártica en el devenir musical pues purifica y revitaliza las formas existentes, no anquilosándolas como los repertorios acabados, fijos, y perennes de la música superior.

La dimensión etérea de la música nacional la dignifica frente a la artística que se halla ésta sometida a la rigidez y severidad de los textos codificados y objetivados que son las partituras frente a la efímera y lúdica transmisión oral, donde tan sólo el oyente debe apelar a la memoria colectiva como fondo depositario de nuestro acervo, donde no existe la cuadratura del estricto recuerdo.

Zamacola en su apología de la música nacional lucha con resistencia contra la sublimación de la música como entidad superior. Intenta que ésta perviva en su etapa infantil frente al rebuscado ornato de el adolescente clasicismo y la madurez del pleno romanticismo. Intenta evitar un excesivo racionalismo en el mundo musical. Su obra *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser tocadas a la guitarra* es una prueba histórica contra esa dominación racional y progresiva de la nueva episteme musical emergente, donde todos los valores defendidos por nuestro autor van a ser erradicados de la escena musical.

## **9. Polarización de los mundos musicales**

La tendencia política implícita en la concepción zamacoliana de la música nacional no es sino la defensa del casticismo español frente a las invasiones ideológicas provenientes de allende los Pirineos.

Con el planteamiento y defensa de esta clase de música se halla en un momento sustancial de la situación polarizada hacia puntos opuestos en la que se encontraba la España primigeniamente moderna. Define como *apátridas* a todos aquellos que se alejan en gusto del deleite de esta música

Es un observador de cómo se escisionan los caminos de su música moderna y la vida actual que viven los habitantes de la España finisecular. La división de músicas en el que se asienta su teoría estética es así tan vieja como la eterna separación entre música

elevada, artística y música popular. La dimensión artística de superior y de la abyecta, se separan entre sí desde que la sociedad se estamenta o divide en clases sociales.

## **10. La música como elemento inherente a la dimensión lúdica y autotélica del ocio**

Reprocha todo esteticismo. Concibe la vida como partícipe de la dimensión musical, como inherente a ella. La mayoría de las acciones del hombre pueden ser acompañadas por escenas musicales. Reprocha lo artificial de la música elevada, su carencia de espontaneidad, libertad, etc., siempre sometida a sobrejuicios axiológicos sobre las propiedades cualitativas de la obra, compositor, ejecución, ejecutor, oyente etc. El hecho de que la música sea un elemento lúdico de la vida no es compartido por el talante cientifista de los espíritus ilustrados del momento. En este desplazamiento de puntos de vista se observa el talante transicional de la figura de nuestro autor, a caballo entre dos paradigmas estéticos como es equilibrado clasicismo y el sentimental romanticismo.

Zamacola testimonia la falta de capacidad crítica musical de los españoles, quienes ven como su pasado y tradición son eliminados como frutos manidos, impuros. Solamente con la pervivencia de nuestras antigüedades músicas conoceremos nuestras raíces, entenderemos a nuestros ancestros. Manteniendo el contacto con lo ya conocido podremos aplicar nuestro conocimiento al devenir futuro.

## **11. Oposición a la emergente idea de *genio* romántico**

La preocupación por la figura del compositor, la palabrería sobre su personalidad, la avidez y destreza en la apropiación de sus obras en cuanto documentos biográficos, han contribuido para Zamacola a la alienación y tendencia de la audiencia con respecto a la música, en demérito de su comprensión.

Zamacola no busca la construcción severa y rígida de la obra musical, su estructuración tonal, formal, existencial a través de la performance. El compositor o hacedor de música debe abandonarse a la inspiración o a sus capacidades compositoriales subjetivas. De nuevo se ve un abandono del racionalismo para entregarse al libre sensualismo de Condillac. No nos debemos impresionar por la idea de progreso musical ya que este siempre relativo y en la medida que avanzan los siglos éste siempre queda obsoleto. Para él si uno se vende a la novedad, *lo moderno* y se coloca por encima de lo ya conocido, se cae uno en el puro retroceso, en la regresión, en el anacronismo., ya que elimina de la esfera musical formas reaccionarias que le confirieron y aportaron material genético a la gran música, en su existencia.

## **12. Visión etico-teleológica de la música**

Como posteriormente opinará Kant, Zamacola estima que la buena música debe incluir una inclinación teleológica, ya que la finalidad se percibe en el propio objeto música. La composición, al margen de la representación de un fin dado por el compositor debe expresar y re-crear en cada una de sus ejecuciones la esencia y alma íntima de un pueblo o nación.

Para Zamacola la acepción de música nacional nos invita a la contemplación reflexiva del cómo ha de ser y representar la música, de conocer lo que esta dimensión artística ha de incluir en su esencia.

Para un correcto enjuiciamiento de lo que debe ser una bella música ha de incluir en su interior la categoría de «lo característico». Concibe como bella música a aquella que logra hallar perfección al oído e imaginación a través de la íntima y relajada unión de melodía y poesía. La determinación abstracta de «lo característico» se refiere, por tanto, a la finalidad que la música debe cumplimentar, la íntima relación de la obra musical resaltando realmente el contenido que ha de representar.

Rechaza con hostilidad aquellas producciones de gusto bárbaro y malo, como para él son las óperas italianas, las sinfonías alemanas, las danzas francesas, ya que nulizan la representación de la categoría de lo característico, lo propio, lo nacional. Estas obras ejemplifican lo contingente, lo caduco y perecedero pues dada su foránea extracción nunca podrán alcanzar la hipóstasis de lo bueno, bello, necesario, de aquellas composiciones musicales puramente españolas como seguidillas, tiranas, polos, boleros, etc.

### **13. Rechazo de la floreciente música absoluta**

La insatisfacción que provoca la música de naturaleza netamente instrumental impide la aspiración de lograr la plena culminación del arte musical. Esta es solamente la representación de la nulidad del vacío, a la que falta la fuerza expresiva de la poesía que le confiere su contenido substancial y sin ella la música se transforma en un continuo sonoro carente de significado, un fenómeno falso y contradictorio, una extravagancia.

Desde entonces no vemos sino composiciones insípidas, insignificantes y desagradables en sus conciertos y sinfonías, y un tejido de extravagancias ridículas en sus duos, tríos, quartetos, finales de óperas y otras piezas concertadas. Semejante música solo nos complace al oído, y jamás al corazón.

Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser cantadas a la guitarra*. Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, p. XXXVI

La música instrumental posee una palpable falta de carácter, ya que el verdadero temperamento en el arte musical incluye por una parte, un contenido esencial de los fines (representar el talante de una nación) y por otra parte, retener firmemente ese fin, caracterizarlo, como es el caso de las pequeñas composiciones de pleno sabor nacional, de modo que la individualidad de cada pueblo perdería toda su existencia si hubiera que

renunciar a ello. Nuestra música nacional para Zamacola solo puede vivir y sobrevivir como hispana y libre del influjo bárbaro.

La música foránea no puede despertar un interés verdadero. De ahí su frecuente queja a cerca de la falta del sentido profundo, de visión artística y genio en la audiencia:

De este absurdo ha nacido que habiendo hecho vmds. estragar el gusto Público, ya no atienden las gentes á otra cosa para decidir de primorosa Cantarina a qualquiera muger, y llenarla de aplausos, sino á observar si ha vencido muchas dificultades, dándose por contentas de no haber entendido la letra, con tal que hayan complacido su oído con algunos gorgoritos, carrerillas ó volatas, que es lo que compone en el día todo su gusto.

Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser cantadas a la guitarra*. Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, p. XXXI

Esta deslealtad e hipocresía del oyente de finales del XVIII vuelca a Zamacola a buscar en la música que el concibe como nacional, los intereses verdaderos y plenos, encarnados en caracteres que permanecen fieles a sus contenidos. En ellas tono y palabra se funden como sonido articulado en sí, cuyo objetivo se orienta hacia la representación de imágenes y pensamientos. Lo audible y lo visible hallan su consumación en la humilde composición formal de origen puramente nacional; la copla de seguidilla, tirana, etc.

La melodía en la concepción zamacoliana es la prosa que narra el lirismo de la poesía como culminación del arte musical. La música persigue la revelación puntual de una idea o carácter. Zamacola niega la existencia de su universalidad.

me dirán algunos insensatos, la música no tiene patria, porque el corazón humano, que es donde debe obrar, está en todas partes en el mismo grado de perfección, y por consiguiente no hay duda que debe haber ciertos sonidos que yeran á todos. Esto es un delirio de la imaginación de algunos filósofos. El hombre en cualquier parte tiene dispuesto su corazón á las pasiones; pero éstas se manifiestan de distinta manera en los distintos países, según las circunstancias en las que se hallan.

Zamacola, *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser cantadas a la guitarra*. Imprenta de la Hija de Joaquín Ibarra, Madrid, 1805, Tomo II, pp. XXVIII, XXIX.

Recapitulando sobre lo expuesto en lo que hemos interpretado como su concepción estético-musical, señalaremos que Zamacola:

1. Esboza intuitivamente los postulados ideológicos de la futura concepción estético-musical del Romanticismo.
2. El arte musical, como producción del espíritu de un pueblo pertenece a la dimensión superior de lo humano.

3. Asienta las primeras bases que aparecerán en los nacionalismos europeos, defendiendo la pervivencia y superioridad de lo que él entiende como música nacional.
4. Estimula el esfuerzo arqueológico de la compilación y recolección de humildes composiciones musicales, hasta entonces desdeñadas e ignoradas por su baja extracción en las emergentes historias de la música.

La investigación sobre su figura ofrece posibilidades para el estudio de una protosociología de la música. Figura transicional entre dos nuevos mundos, ubica el gusto musical como delimitador de pertenencia a clase social, enfoque hasta entonces no analizado. Aquellos interesados en la sociología de la música pueden hallar en él un pionero en este campo de estudio.

Toda esta tarea pedagógica de nada sirvió a Don Preciso, quien a pesar de su ingente labor arqueológica, compilando las últimas joyas de lo que en el panorama musical del dieciocho se había disfrutado, fue olvidado e ignorado tras los siglos que nos distancian desde su fecha de defunción. El olvido y estado de negligencia en el que hallamos a la figura de Zamacola puede que se haya debido a que siendo un exaltador de lo que era la formalidad de la música española, representando el orden más castizo y popular, tal vez su figura pueda únicamente ser hoy entendida, cuando se ha producido ya un lapso temporal de dos siglos.

Así hemos de estar agradecidos a Zamacola por su labor pionera y rompedora, y por su ímprobo esfuerzo que ha servido para que hoy disfrutemos, a pesar de la falta de ilustrativa impresión musical de lo que se cantaba y bailaba en la España del XVIII.

## BIBLIOGRAFIA DE ZAMACOLA

Zamacola, J.A., *Libro de moda ó Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas del nuevo Cuño. Escrito por un Filósofo Currutaco y aumentado nuevamente por un señorito Pirracas*, Imprenta de Fremin Villalpando, Madrid, 1795.

Zamacola, J.A., *Elementos de la ciencia contradanzaria, Para que los Currutacos, Pirracas y Madamitas del Nuevo Cuño puedan aprender por principios á baylar las Contradanzas por sí solos, ó con las sillas de su casa, &c. &c. &c.*, en la Imprenta de la Viuda de Joseph García, Madrid, 1796.

Zamacola, J.A., *Discursos morales, políticos e históricos inéditos de Don Antonio de Herrera, cronista del Rey don Felipe Segundo*, Imprenta de Ruíz, Madrid, 1804.

Zamacola, J.A., *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos para ser tocadas a la guitarra, vol. I y II*, Imprenta de la Hija de Joaquin Ibarra, Madrid, 1805.

Zamacola, J.A., *Tribunales de España. Práctica de los Juzgados del Reyno y resumen de las obligaciones de todos los Jueces y Subalternos, para la instrucción de los jóvenes que se dedican al estudio de las leyes y enseñanza de los Escribanos, Litigantes, procuradores, Agentes y demás oficios y clases del Estado. Por Don Juan Antonio de Zamacola, Escribano Real del Colegio de Madrid, de Provincia y Comisiones de la Real Casa y Corte del Juzgado, de Imprentas y Librerías del Reyno. Tomo I*, Imprenta de la hija de Joaquin Ibarra, Madrid, 1806.

Zamacola, J.A., *Historia de las Naciones Bascas de una y otra parte del Pirineo Septemtrional y costas del mar Cantábrico desde sus primeros pobladores hasta nuestros días, con la descripción, carácter, usos, costumbres y leyes de cada uno de los estados Bascos que hoy existen*, edición facsímil de Editorial Amigo del Libro Vasco, Vizcaya, 1983 de la originaria publicada por la Imprenta de la Viuda de duprat, Auch, 1818.

Zamacola, J.A., *Perfecciones Analíticas de la Lengua Bascongada. A imitación del sistema adoptado por el célebre idiologista D. Pablo Pedro de Astarloa en sus admirables Discursos Filosóficos sobre la primitiva lengua por J.A. de Z.*, Imprenta de la Casa de la Misericordia, Bilbao, 1822.

## BIBLIOGRAFIA SOBRE ZAMACOLA

- AA.VV., *Diccionario Biográfico de los Diputados Generales, Burócratas y Patricios de Bizkaia (1800 – 1876)*. Ed. Juntas Generales de Bizkaia.
- Areitio, D., *Un escritor vizcaino. Recordando a Don Preciso*, en *Vida Vasca*, VII, 1930, pp. 47-49.
- Basurto, R., y Altzibar, X., *Joan Antonio Zamacola (1758- )* Secretaría General de Política Lingüística, Servicio de Publicidad, Eusko Jaurlaritzaren, Gazteiz, 1991.
- Branet, A., y Barada, J., *Notes sur Juan Antonio de Zamacola*, en *RIEV*, XVII, 1926, pp. 453-463.
- Cossio, J.M., *Una Biografía de DON PRECISO*, en *Revista de Bibliografía Nacional*, Madrid, 1944.
- Danarantz, J.B., *Astarloa, Zamacola et Erro*, en *RIEV (Revista Internacional de Estudios Vascos)*, III, 1909, pp. 375-395.
- García-Matos Alonso, C., *Un folklorista del siglo XVIII: «Don Preciso»*, en *Revista Musicológica*, Madrid, 1981, pp. 295-308.
- Hergueta Martín, D., *Don Preciso: su vida y su obra*, en *Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas*, Madrid, 1929, 1930.
- Mañaricua., A.E., La «Historia» de Juan A. de Zamacola, Seaparata del N°6 de Estudios Vizcaínos, Revista del centro de Estudios Históricos de Vizcaya, Bilbao, Julio-Diciembre 1972.
- Mogrobejo, E. de, *Blasones y Linajes de Euskal Herria* de, en el tomo X. Ed. Amigos del Libro Vasco. Bilbao, 1991.
- Nieto Fernández, N., *La obra de Juan Antonio de Zamacola*, Caja de Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1989.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Abert, A.A., Opera Research, en Olleson, E., Modern Musical Scholarship, Oriel Press, Stocksfiled, Inglaterra, 1980.
- Adorno, T., Disonancias. Música en el mundo dirigido, Rialp, Madrid, 1966.
- Agawu, K., Ambiguity in tonal music: a preliminary study, en Pople, A., Theory, analysis and meaning in music, Cambridge University Press, Cambridge, 1994, pp. 86-105.
- Aguilar Piñal, F., Bibliografía de Autores Españoles del Siglo XVIII, Vol.I, C.S.I.C. Instituto Cervantes, Madrid, 1981.
- Aragón, M.A., Traducciones de obras francesas en la Gaceta de Madrid en la década revolucionaria (1790-1799), Universidad de Oviedo, Oviedo, 1992.
- Areitio, D., Un escritor vizcaino. Recordando a Don Preciso, en Vida Vasca, VII, 1930, pp. 47-49.
- Artola, M., y Marañón, G., Los afrancesados, Sociedad de estudios y Publicaciones, Madrid, 1953.
- Atienza, J., Nobiliario Español. Diccionario Heráldico de Apellidos Españoles y Títulos Nobiliarios, Aguilar, Madrid, 1959.
- Bagues, V., Historia de los matadores de toros, 1738-1943; semblanzas de todos los espadas con alternativa, desde los tiempos primitivos del toreo a pie hasta nuestros días; prólogo de Enrique Vila, epílogo de "Don Indalecio", Imprenta Castells-Bonet, Barcelona, 1943.
- Basurto, R., Viajeros, hidalgos y burgueses : Vizcaya y Guipúzcoa en la segunda mitad del siglo XVIII, 1985.
- Basurto, R., y Altzibar, X., Joan Antonio Zamacola (1758- ) Secretaría General De Política Lingüística, Servicio De Publicidad, Eusko Jaurlaritzaren, Gazteiz, 1991.
- Bent, I., Analytical Thinking in the First Half of the Nineteenth Century, en Olleson, E., Modern Musical Scholarship, Oriel Press, Stocksfiled, Inglaterra, 1980.
- Berenson, F.M., Interpreting the Emotional Content of Music, en Krausz, M., The Interpretation of Music, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- Berger, A., Music as Imitation en Perspectives on Musical Aesthetics, W.W. Norton & Company, New York, pp. 302-312.
- Bernstein, J.M., The Fate of Art. Aesthetic Alienation from Kant to Derrida and Adorno, Polity Press, Cambridge, 1993.
- Branet, A., y Barada, J., Notes sur Juan Antonio de Zamacola, en RIEV, XVII, 1926, pp. 453-463.
- Buendía López, J.L., Los escritores y el flamenco, en Historia del Flamenco, Vol. V, Tartessos. Sevilla, 1995.



- Cadalso, J., *Noches lúgubres*, S.A.P.E, Madrid, 1986.
- Cadalso, J., *Los eruditos a la violeta*, S.A.P.E, Madrid, 1986.
- Cámara de Landa, E.*, Textos sobre música de tradición oral española mencionados en la revista de Ethnomusicology, en *Revista de Musicología*, Vol. XX 1997, N° 2, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, SedeM, Madrid, 1998, pp. 903-935.
- Castillo de Lucas, A.*, Retablo de tradiciones populares españolas, *Cosano, Madrid, 1968*.
- Censo de Archivos del País Vasco. Bizkaia, *Eusko Ikaskuntza, Sociedad de Estudios Vascos, Donostia, 1988*.
- Chase, G.*, *The Music of Spain*, J.M. Dent & Sons, Londres, 1942.
- Cook, N.*, *Music, Imagination and Culture*, Clarendon Press, Oxford, 1992.
- Cooke, D.*, *The Language of Music*, Oxford University Press, Londres, 1962.
- Cossio, J.M.*, Una Biografía de DON PRECISO, en *Revista de Bibliografía Nacional, Madrid, 1944*.
- Cruthfield, W.*, The Prosodic Appoggiatura in the Music of Mozart and his Contemporaries, en *Journal of the American Musicological Society*, Vol. XLII, Verano N°.2, William Byrd Press, Richmond, Usa, 1989.
- Cruz, M.*, Filosofía de la Historia, *Paidós Básica. Barcelona, 1996*.
- Cumming N.*, Metaphor in Roger Scruton's aesthetics of music, en *Pople, A.*, Theory, analysis and meaning in music, *Cambridge University Press, Cambridge, 1994*, pp. 3-28.
- Dahlhaus, C.*, *Foundations of Music History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.
- Dahlhaus, C.*, *Realism in Nineteenth-Century Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- Dahlhaus, C.*, *The Idea of Absolute Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1991.
- Dahlhaus, C.*, *Esthetics of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.
- Danarantz, J.B.*, Astarloa, Zamacola et Erro, en *RIEV (Revista Internacional de Estudios Vascos)*, III, 1909, pp. 375-395.
- Davies, S.*, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1994.
- De Schloezer, B.*, y *Scriabine, M.*, Problemas de la música moderna, *Seix Barral, Barcelona, 1973*.
- Defourneaux, M.*, Pablo de Olavide, *Presses Universitaires de France, Paris, 1959*.

Diccionario Biográfico de los Diputados generales, Burócratas y Patricios de Bizkaia (1880 -1876), *Juntas Generales de Bizkaia*.

Diderot, D., Sobre la interpretación de la naturaleza, *Anthropos, Madrid, 1992*.

Dipuis, L., Francia y lo francés en la prensa periódica española, en *Literatura Española del siglo XVIII y sus fuentes españolas, Cuadernos de la cátedra Feijoo, N° 24, Oviedo, 1968, pp. 95-127*.

Domínguez Ortiz, A y Viñas y Mey, C., *La sociedad española en el siglo XVIII*, Instituto Balmes de Sociología, Madrid, 1955

Domínguez Ortiz, A., *Las Claves del Despotismo Ilustrado. 1715-1789*,

*Donostia de, J.A.*, El modo de Mi en la canción popular española, en *Anuario de Música, Instituto Español de Musicología del CSIC, Barcelona, 1946*.

Dupuis, L., *Francia y lo francés en la prensa periódica española*,

*Eitner, L.*, Neoclassicism and Romanticism 1750-1850. Sources and Documents. *Vol. I, Prentice-Hall, Londres, 1971*.

El fuero, privilegios, franquezas y libertades del M.N y M.L señorío de Vizcaya, Junta de Cultura de la Excma. *Diputación de Vizcaya, Bilbao, 1951*, en *Literatura española del siglo XVIII y sus fuentes españolas, Oviedo, Cuadernos de Cátedra Feijoo, n° 24, 1968* en *Revista de Musicología, Vol. XX 1997, N° 2, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, SedeM, Madrid, 1998, pp. 895-901*.

*Encisco Recio, L.M.*, La Gaceta de Madrid y el Mercurio histórico y político, Seminario de Historia, *Universidad de Valladolid, 1957*.

*Enggass, R., y Brown, J.*, Italy and Spain 1600-1750. Sources and Documents, *Prentice-Hall, New Jersey, 1970*.

*Evans, M.*, Listening to Music, *Mc Millan, Hong Kong, 1990*.

*Eximeno y Pumades, A.*, Dell'origine e delle regole della musica colla storia del suo progresso decadenza e rinnovazione, *Nella stamperia di Michel Angelo Barbiellini, Roma, 1774*.

*Feijoo, P.*, Guerra de la Convención y Guerra de la Independencia en Bizkaia 1789 – 1814, *Diputacion Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, Bilbao, 1989*.

*Fernández Manzano, R.*, De las melodías del reino nazarí de Granada a las estructuras musicales cristianas, *Diputación Provincial de Granada. Granada 1985*.

*Fernández Sebastián, J.*, El Bascongasdo. 1º periódico de Bilbao (1813-1814), *Eusko Legisbiltarre, Parlamento vasco, 1989*.

*Fogal, R.E.*, Traditional Music and the Middel Class in Argentina, en *Card, C., Hasse, J.*, Discourse in Ethnomusicology: Essays in Honor of George List, *Ethnomusicology Publication Group, Bloomington, Indiana 1978, pp. 267-284*.

*Frith, S.*, *Performing Rites. On the value of Popular Music*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1998.

- Frith, S., Towards an aesthetic of popular music, en *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, editado por Leppert, R., y McClary, S., Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp. 133-150.
- Fubini, E., *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza Música, Madrid, 1994.
- Gaceta de prensa española, Vol. II, N° 9*, Madrid, 1943, pp. 540-550.
- Gallego, A., La música en tiempos de Carlos III, *Alianza Música, Madrid, 1988*.
- Gans, E., Art and Entertainment, en *Perspectives on Musical Aesthetics*, W.W. Norton & Company, New York, pp. 40-53.
- Gans, E., The Beginning and End of Esthetic Form, en *Perspectives on Musical Aesthetics*, W.W. Norton & Company, New York, pp.66-79.
- García Villada, Z., Metodología y Crítica Históricas, *El Albir, Barcelona, 1977*.
- García-Matos Alonso, C., Un folklorista del siglo XVIII: «Don Preciso», en *Revista Musicológica, Madrid, 1981, pp. 295-308*.
- Gíl Novales, A., *Las sociedades patrióticas. (1820 – 1823)*, Ed, Tecnós, Madrid, 1975.
- Gillespie, C.M., The Aristotelian Categories, en *Barnes J., Articles on Aristotle. 3. Metaphysics, Duckworth, Londres, 1979*.
- Ginsberg, M., *Essays in Sociology and Social Philosophy, Penguin Books, Middlesex, Inglaterra, 1968*.
- Gobierno Universal del Señorío de Vizcaya: cargos, personas que los desempeñaron, *Publicación de la Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1943*.
- González Palencia, A., Libros vascuences en la censura en los siglos XVIII y XIX, *Vida Vasca, N°25, 1948*.
- González Palencia, A., *Estudio histórico de la censura gubernativa en España, 1800 – 1833 en Tipografía de Archivos, Madrid, 1934 – 1943*.
- González Vidal, J.M., Un periodista y tres periódicos satíricos murcianos, *Academia Alfonso X El Sabio, Murcia, 1978*.
- Guichot y Sierra, A., *Noticia histórica de las Clasificaciones de las Ciencias y de las Artes y vocabulario de las mismas*, Artes Gráficas, Sevilla, 1912.
- Harré, R., *Is There a Semantic for Music?* en *Krausz, M., The Interpretation of Music, Clarendon Press, Oxford, 1995*.
- Harrison C., y Wood P., *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas, Blackwell, Oxford, 1994*.
- Hegel, G.W.F., El sistema de la eticidad, *Editores Nacional, Madrid, 1983*.
- Hegel, G.W.F., *Estética I y II, Península. Barcelona, 1989*.
- Hegel, G.W.F., *Introducción a la estética, Península, Barcelona, 1979*.

- Herder, J.G., *Traite sur l' origine de la langue. Suivi de l' analyse de MÉRIAN et des textes critiques de HAMANN*, Aubier, *Flammarion, París, 1977.*
- Herder, J.G., *Ideas para una Filosofía de la Historia de la Humanidad*,
- Hergueta Martín, D., Don Preciso: su vida y su obra, en *Revista de Museos, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1929, 1930.*
- Hernaiz, J.I., *Teoría, historia y sociología del arte*, Prensa y Ediciones Iberoamericanas, Madrid, 1986.
- Herr, R., y Fernández Mel, E., *España y la revolución del siglo XVIII*, Aguilar, Madrid, 1988
- Hilton, W., A dance for Kings: The 17<sup>th</sup>-century French Courante. Its character, step-patterns, metric and proportional foundations, en *Early Music, Vol. 5,Nº2, Abril, Oxford University Press, 1977, pp. 160-172.*
- Hodge, J., *Aesthetic Decomposition: Music, Identity, and Time* en Krausz, M., *The Interpretation of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- Hoyos Sainz, de L., Hoyos Sánchez, N., *Manual de folklore : la vida popular tradicional*, Istmo, Madrid, 1985
- Iglesias, F., *Historia de una empresa periodística*, Prensa Española, Madrid, 1980.
- Ingarden, R., *The Work of Music and the Problem of Its Identity*, Macmillan Press, Usa, 1986.
- Iriarte, Tomás de., *Fábulas Literarias*, Alba, Madrid, 1998.
- Iturriza y Zabala, J.R., *Historia General de Vizcaya*, Imp. De Cipriano Lucena, Bilbao, 1885.
- Johnson, W.W., *Intelligent Listening to Music*, Pitman Books, Kent?, 1934?.
- Jovellanos, G.M., *Prosa escogida*, Edición, introducción y notas de Félix Herrero Salgado, Colección Novelas y Cuentos, Madrid, 1976.
- Juan Bautista de Erro y Azpiroz : 1773-1854, Imprenta de la Diputación Provincial de Guipúzcoa, San Sebastián, 1954.
- Juretschke, Hans., *Los afrancesados en la Guerra de la Independencia*, Rialp, Madrid, s.d.
- Kant, I., *Crítica de la razón pura*, Alfaguara, Madrid, 1999.
- Kant, I., *Ideas para una historia universal en clave cosmopolita y otros escritos sobre Filosofía de la Historia*, Estudio preliminar de Roberto Rodríguez de Aramayo, en *Tecnos, Madrid, 1987.*
- Kästner, A., *Historia de la prensa española desde 1500 a 1800* en *Gaceta de prensa española*, Madrid, 1943, II, nº 9.
- Kerexeta, J., *Fogueraciones de Bizkaia del siglo XVIII*, Instituto Labayru, *Estudios de etnología y etnografía*, Bilbao, Bizkaia Kutxa, Bilbao, 1992.

Kerman, J., *Contemplating Music. Challenges to Musicology*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1985.

Kivy, P., *Authenticities. Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1995.

Kivy, P., *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990.

Kivy, P., *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1991.

Kraut, R., Perceiving the Music Correctly, *en Krausz, M., The Interpretation of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1995.

Leech, P., Aesthetic Representation of Mind en *The British Journal of Aesthetics*, Vol. 19, N°1, Invierno 1979, Oxford University Press, Londres.

Leppard, R., On Music. An Anthology of Critical and Personal Writings, *PRO/AM Music Resources, USA, 1993*.

Lester, J., *Compositional Theory in the Eighteen Century*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1996.

Levarie, S., y Levy, E., *Musical Morphology. A Discourse and a Dictionary*, The Kent State University Press, Ohio, 1983.

Levinson, J., *Music, Art, & Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca, New York, 1990.

Lippman, E.A., *A History of Western Musical Aesthetics*, University of Nebraska Press, USA, 1994.

Lippman, E.A., *A Humanistic Philosophy of Music*, New York University Press, New York, 1977.

Lolo, B., Música en España en el siglo XVIII. Reflexión sobre el estado de la cuestión, *en Revista de Musicología*, Vol. XX 1997, N° 2, *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, SedeM, Madrid, 1998, pp. 277-300.

**LÓPEZ CHÁVARRI, E., MÚSICA POPULAR ESPAÑOLA, LABOR, BARCELONA, 1958**

Los vascos en la Historia de España, *Publicaciones de la Junta de Cultura de Vizcaya, Bilbao, 1959*.

Luazare, S.A., Romero, P.P, Landabore, A., *Resurrección del Diario de Madrid o Nuevo cordón crítico general de España ...* Se hallará en casa de Luis Correa..., Madrid, 1748.

Manzano Alonso, M., Aspectos metodológicos en la investigación etnomusicológica, *en Revista de Musicología*, Vol. XX 1997, N° 2, *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, SedeM, Madrid, 1998, pp. 991-999.

Mañaricua, A.E., *Historiografía de Vizcaya*, *Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1973*.

- Mañaricua., A.E., *La «Historia» De Juan A. De Zamacola, Separata Del N°6 De Estudios Vizcaínos, Revista Del Centro De Estudios Históricos De Vizcaya*, Bilbao, Julio-Diciembre 1972.
- Martín Moreno, A., *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Alianza Música, Madrid, 1985.
- Martin, R.L., *Musical Work in the Worlds of Performers and Listeners*, en Krausz, M., *The Interpretation of Music*, Clarendon Press, Oxford, 1995.
- Martinez Olmedilla, A., *Nuevas memorias de un afrancesado*, Impr. Saez, Madrid, 1952.
- Matthay, T., *Musical Interpretation. Its Laws and Principles, and Their Application in Teaching and Performing*, T.M.P.S Editions, Londres, 1914.
- Mercader, Ribá, J., *José Bonaparte, Rey de España.*, CSIC, Madrid, 1971.
- Mink, L.O., *Historical Understanding*, Edited by Brian Fay, Eugene O. Golob, and Richard T. Vann, Cornell University Press, Ithaca, 1987.
- Miró Bachs, A., *Cien músicos españoles*, Ave, Barcelona, 1955.
- Molina, R., *Cante flamenco*, Taurus, Madrid, 1986.
- Moreno, N., *Catálogo de la Colección de Reales Cédulas del Archivo Histórico Nacional, Tomo II (Año 1802 a 1874)*, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural, Comisaría Nacional de Archivos, Madrid, 1977.
- Natiez, J.J., *Music and Discourse. Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1990.
- Navarro García, L., *Un nuevo tipo de seguidilla ¿la seguriya?* en *Historia del Flamenco, Vol. I, Tartessos. Sevilla*, 1995.
- Nieto Fernández, N., *La Obra De Juan Antonio De Zamacola*, Caja De Ahorros Vizcaína, Bilbao, 1989.
- Oria, J.A., *La Moda, gacetín semanal, de música, de poesía, de literatura, de costumbres, 1837-1838*, Academia Nacional de Historia, Buenos Aires, 1938.
- Ormaechea, A.M., *Los afrancesados, en Bizkaia 1789 – 1814*, Diputación Foral de Bizkaia, Departamento de Cultura, Bilbao, 1989.
- Palau y Dulcet, A., *Manual del librero hispano-americano, Vols. II y VII*, Julio Ollero, Madrid, 1970.
- Palmer, R., *The sound of History, Songs & Social Comment*, Pimlico, Londres, 1996.
- Pelinski, R., *Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor*, , Vol. XX 1997, N° 2, *Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología*, SedeM, Madrid, 1998, pp. 895-901.
- Pérez Lacasa, J., *Catálogo del Archivo de Música del Palacio Real de Madrid, Patrimonio nacional*, Madrid, 1993.

Pizarroso Quintero, A., y Aguilera Castillo, César., *Historia de la prensa*, Centro de Estudios Ramón Areces, Madrid, 1994.

Planeta, Barcelona, 1990.

Ransome, A., Towards and authentic vocal style and technique in the late baroque performance, en *Early Music*, Vol.6, N°3, Julio, Oxford University Press, Londres, 1979.

Read, H., The meaning of Art, *Penguin Books, Suffolk, Gran Bretaña*, 1951.

Real, Alarcón, M., Historia de los libros de oro de las tertulias de pintores y escultores valencianos, *Excmo. Ayuntamiento de Valencia, Delegación de Cultura, Valencia*, 1985.

Rioja, E., El acompañamiento guitarrístico en los primeros tiempos del flamenco, en *Historia del Flamenco*, Vol. II, Tartessos. Sevilla, 1995.

Roca, de R., *Manifestación crítica del Diario de Madrid de 10 de mayo de 1808* ...Isidro Martín Marqués, Impresor de la Real Imprenta y del Santo Oficio, Toledo, 1825.

Rochlitz, R., *Language for One, Language for All: Adorno and Modernism*, en *Perspectives on Musical Aesthetics*, W.W. Norton & Company, New York, pp. 21-40.

Rodríguez Calderón, J.J., Don Líquido ó El Currutaco Vistiéndose. Escena Unipersonal. Para representarse en casa particular, *Imp. José Ferrer de Orga, Valencia*, 1816.

Rodríguez Ferrer, M., *Los Vascongados*. Ed. Gran Enciclopedia Vasca, Bilbao, 1976.

Rogers, P.P. y Lapuente, F., *Diccionario de seudónimos literarios españoles, con algunas iniciales*, Gredos, Madrid, 1977.

Rousseau J.J., Herder, J.G., On the Origin of Language, *The University of Chicago Press, Chicago*, 1986.

Rousseau, J.J., Escritos de combate. Discurso sobre las ciencias y las artes, *Alfaguara, Madrid*, 1979.

Rowell, L., Thinking about Music and Introduction to the Philosophy of Music, *University of Massachussets Press, USA*, 1984.

Ruiz Mayordomo, M.J., La danza histórica, herramienta para construir la Historia de la Música y de la Danza, en *Revista de Musicología*, Vol. XX 1997, N° 2, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, SedeM, Madrid, 1998, pp. 301-314

Said., E.W., *Musical Elaborations*, Vintage, Londres, 1991.

Sanchez Blanco, A., *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*

Sánchez, Siscart M., Notas sobre la evolución del concepto “mímesis” en la teoría musical del XVIII, en *Revista de Musicología*, Vol. XX 1997, N° 2, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, SedeM, Madrid, 1998, pp. 393-400.

Sánchez-Blanco Parody, F., *Europa y el pensamiento español del siglo XVIII*, Alianza Universidad, Madrid, 1985.

- Sbarbi, L., *Monografía sobre refranes, adagios y proverbios castellanos*. Madrid, Ed. Atlas, 1980
- Schwartz, D., *Poetry as Imitation en Perspectives on Musical Aesthetics*, W.W. Norton & Company, New York, pp. 297-301.
- Schwartz, H., *Music as Emotion, en Perspectives on Musical Aesthetics*, W.W. Norton & Company, New York, pp. 293-296.
- Scott, C., *Music: Its Secret Influence Throught the Ages, Rider and Company, Londres, 1955.*
- Scruton, R., Notes on the Meaning of Music, *en Krausz, M., The Interpretation of Music, Clarendon Press, Oxford, 1995.*
- Seris, H., *Manual de Bibliografía de la Literatura Española, Centro de Estudios Hispánicos, Syracuse, New York, 1948.*
- Sheppard, A., *Aesthetics. An Introduction to the Philosophy of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1987.
- Silbermann, A., *The Sociology of Music*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1967.
- Soler, A., *Contradanza de colegio: villancico, Wien, Universal, 1970.*
- Struck, O., *Source Readings in Music History. Antiquity and the Middle Ages*, W.W. Norton & Company, Londres, 1965.
- Struck, O., *Source Readings in Music History. The Baroque Era*, W.W. Norton & Company, Londres, 1965.
- Struck, O., *Source Readings in Music History. The Renaissance*, W.W. Norton & Company, Londres, 1965.
- Struckhof, W.V., *Elementos de estética, tres conferencias de introducción al examen substancial del arte, Biblioteca del Colegio Libre de Estudios Superiores, Buenos Aires, 1947.*
- Tovar Martín, V., *El siglo XVIII español, en Historia del Arte, en Historia 16, Madrid, 1989.*
- Trueba, de A., *Curiosidades histórico-literarias de Vizcaya, Imp. de C. Perez, Bilbao, 1878.*
- Unzueta Echevarria, A., *Juan Domingo de Zamacola y Jauregui y su obra social, cultural y literaria en el Perú (siglo XVIII), Servicio Central de Publicaciones del Gobierno Vasco, Vitoria, 1992.*
- Vega Toscano, A., *Los cantes de ida y vuelta en el flamenco: La guajira, en Revista de Musicología, Vol. XX 1997, N° 2, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología, SedeM, Madrid, 1998, pp. 971-979.*
- Vega, J.B., *La escuela Bolera, en Historia del Flamenco, Vol. II, Tartessos. Sevilla, 1995.*
- Ventós, X.R. de., *El arte ensimismado, Península, Barcelona, 1978.*



Vergara Martín, G.M., *Diccionario geográfico popular de cantares, refranes, adagios, proverbios, locuciones, frases proverbiales y modismos españoles*, Librería de los Sucesores de Hernándo, Madrid, 1923.

Voltaire, F., *Miscelánea filosófica, Publicaciones de la Escuela Moderna, Barcelona, 1916.*

Wolff, J., *The ideology of autonomous art*, en *Music and Society. The politics of composition, performance and reception*, editado por Leppert, R., y McClary, S., Cambridge University Press, Cambridge, 1992, pp.1-12.

Wollheim, R., *Art and its Objets*, Cambridge University Press, Cambridge, 1992.

Ybarra Bergé, J., *Datos relativos a Simón Bernardo de Zamácola y la Zamacolada*, Diputación Provincial de Vizcaya, Junta de Cultura, Bilbao, 1941.

Young, P.M., *Great Ideas in Music, Robert Maxwell, Londres, 1967.*

Zamacola y Jauregui, J.D., *Apuntes para la historia de Arequipa, Biblioteca Arequeipa, Arequipa, 1954.*

Zamacola y Jauregui, J.D., *Historia de la fundación del nuevo pueblo de San Fernando de Socabaya. Con cuyo motivo se hace una ligera descripción de la ciudad de Arequipa y se refieren algunas antigüedades (1796). Con prólogo y notas del R.P. Víctor M. Barriga, Biblioteca Arequeipa, Arequipa, 1954.*