

AURELIA PESSARRODONA  
*Universitat Autònoma de Barcelona*

# Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor

El ritmo es uno de los elementos más importantes de la tonadilla de la segunda mitad del siglo XVIII, no solo como representación de aires y bailes de moda, sino también como organizador de la narración teatral y como eficaz transmisor de ideas al público. En mi investigación doctoral sobre las tonadillas de Jacinto Valledor identifiqué unos patrones rítmicos que aparecen muy asiduamente en el repertorio tonadillesco: anfibracos y yambos en compás ternario y, sobre todo, binario compuesto, que crean fluctuaciones en los acentos. El propósito de este artículo es rastrear diversos aspectos de estos ritmos, como su posible vinculación con el ritmo de tango o habanera o con el paso llamado topetillo, propio del repertorio coréutico hispano de la época. Asimismo, se plantea el hecho de que estos ritmos pudieron llegar a identificarse con el mismo concepto de tonadilla.

Palabras clave: tonadilla, Valledor, ritmo, tango, habanera, folías, baile.

*Rhythm is one of the most important elements in the tonadilla during the second half of the eighteenth century, not only as a manner of representing fashionable tunes and dances, but of organising the theatrical story and as an effective manner of transmitting ideas to the audience. In my doctoral research into Jacinto Valledor's tonadillas, I identified certain rhythmic patterns that very regularly appear in the tonadilla repertoire: amphibrachic and iambic in triple time and, especially, compound duple time, which create changes in the accents. The objective of this article is to trace various aspects of these rhythms, such as their possible relationship to the tango or habanera rhythm or to the step known as the topetillo, typical of the Spanish choreutic repertoire of the period. The fact that these rhythms may even be identified with the very concept of tonadilla is also considered.*

*Keywords: tonadilla, Valledor, rhythm, tango, habanera, folías, dance.*

## Introducción

El ritmo es uno de los aspectos más importantes de la tonadilla de la segunda mitad del siglo XVIII, un género especialmente gestual donde el movimiento implícito en la música tenía mucho que decir. No en vano uno de los aspectos más tratados en la reciente monografía de Elisabeth Le Guin sobre el género es el ritmo, entendido como ordenante de la narración dramática, hasta el punto de poner en boca de un imaginario Iriarte que en las tonadillas “el argumento avanza con una velocidad admirable, gracias a la ordenación rítmica de la música”<sup>1</sup> y dedicando toda la tercera parte del libro a este tema. En mis investigaciones sobre el género también

<sup>1</sup> “The argument moves along with an admirable speed, thanks to the rhythmic ordering of the music”, E. Le Guin: *The Tonadilla in Performance: Lyric Comedy in Enlightenment Spain*, Berkeley-Los Angeles-Londres, University of California Press, 2013, p. 35.

he incluido el estudio semiótico de los ritmos —sobre todo de música de danza— como conformantes de significados en una dramaturgia musical que buscaba la máxima eficacia escénica con gran economía de medios<sup>2</sup>.

Dentro del mundo rítmico de la tonadilla dieciochesca, queda un fenómeno todavía por estudiar y que aparece en las tonadillas por doquier: figuras rítmicas en compases ternarios y, sobre todo, binarios compuestos con una nota larga después de una nota breve situada al inicio de cada golpe del compás, lo que desde un punto de vista métrico corresponde a pies yambos y anfibracos. Son unos patrones rítmicos no relacionados concretamente con ningún tipo de danza o baile y suelen aparecer en coplas entendidas como canciones estróficas. Leonardo J. Waisman describe estos ritmos como una de las características hispanas que Martín y Soler usó en sus obras:

La rítmica ternaria moderada o rápida, con puntillo en el segundo tiempo o ausencia de ataques en el tercer tiempo, a la manera (perdóneseme la incongruencia cronológica) del segundo modo rítmico de la escuela de Notre Dame. Este tipo de pie rítmico, en algún momento característico de la cantata italiana, también se nacionalizó en España durante los siglos XVII y XVIII, diferenciándose de la *sarabande* francesa por su tempo y carácter. En particular es típico de las negrillas y, más adelante, de las tiranas, pero aparece mucho en las tonadillas escénicas<sup>3</sup>.

Resulta muy interesante la apreciación que hace este mismo autor acerca de la incompreensión de este ritmo en una pieza de Martín y Soler, concretamente en la cavatina-serenata del príncipe “Ho visto ai pianti miei” de *Una cosa rara*:

El carácter exótico de este ritmo es testimoniado por la incompreensión de que ha sido objeto. Un par de errores en el arreglo para cuarteto de cuerda publicado por Artaria en 1788 consisten en transformar las anacrusas de negras en anacrusas de corchea, volviéndolas más “normales para un vienés”. Mary Hunter habla de “*clumsy declamation*” (declamación desmañada) en esta pieza, que necesita justificación a través de una lectura en clave humorística<sup>4</sup>.

---

<sup>2</sup> De modo similar a como Allanbrook analizó las óperas de Mozart, Wye J. Allanbrook: *Rhythmic Gesture in Mozart: “Le nozze di Figaro” and “Don Giovanni”*, Chicago, University of Chicago, 1983. Véanse A. Pessarrodona: “Desmontando a Malbrú. La dramaturgia musical de la tonadilla dieciochesca a partir de *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785) de Jacinto Valledor”, *Dieciocho*, 35, 2, 2012, pp. 301-332; *id.*: “Tópicos músico-coréuticos en la tonadilla escénica dieciochesca: funciones semióticas de las músicas de danzas y bailes en las tonadillas de Jacinto Valledor”, *Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito / Music and Knowledge in Transit*, Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo, Iván Iglesias (eds.), Lisboa, Edições Colibri, 2012; *id.*: “La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca”, *Bulletin of Spanish Studies*, abril, 2015, pp. 1-28, *id.*: “Representaciones musicales de lo francés en tonadillas dieciochescas”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, en prensa. Para ello agradezco toda la ayuda recibida por parte de la coreóloga María José Ruiz Mayordomo, quien me ha hecho entender la tonadilla desde la danza, el teatro y el cuerpo.

<sup>3</sup> Leonardo J. Waisman: *Vicente Martín y Soler: Un músico español en el Clasicismo europeo*, Madrid, ICCMU, 2007, p. 540.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 553; la referencia a Hunter es Mary Hunter: *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna. A Poetics of Entertainment*, Princeton, Princeton University Press, 1999, p. 47.

Esta falta de comprensión se debe a que estos ritmos no siguen la lógica de los acentos del compás. Según la tratadística europea ya desde el siglo XVI, las notas acentuadas dentro de un compás —o *note buone*— eran las impares<sup>5</sup>, pero en los ritmos objeto de este estudio esta regla se solapa con la tendencia dieciochista a acentuar notas largas entre breves<sup>6</sup>. Esto conlleva la acentuación de notas en tiempos débiles —*note cattive*—, dando como resultado ritmos *alla zoppa*<sup>7</sup> con un conflicto interno entre acento métrico y acento rítmico<sup>8</sup>.

Esto incluso podía complicarse con la prosodia del texto, no necesariamente ligada a estos metros. Como se observará en los ejemplos propuestos a lo largo del trabajo, la única regla que se mantiene en el compás en 6/8 es la de hacer coincidir la última sílaba fuerte de los versos con el inicio del compás correspondiente, mientras que en aquellos en 3/8 se respeta más la relación entre sílabas acentuadas e ictus en cada compás. Con ello se produce un alargamiento de la última sílaba no acentuada, lo cual se asemeja a fenómenos cadenciales habituales en géneros del repertorio tonadillesco como seguidillas y tiranas, en los que se acentúa la última sílaba del verso atacándola en tiempo débil y alargándola con ornamentos. De hecho, años después Manuel García hijo describirá esta práctica, así como el gusto por las síncopas y el desplazamiento de acentos, en su *Tratado completo del arte del canto* (1847):

el español siembra su canto de numerosos mordentes que le sirven atacar las notas, así como de síncopas frecuentes que desplazan el acento tónico con el fin de añadir más sal al efecto mediante un ritmo inesperado. Es sólo al final de la frase cuando el canto coincide con el acompañamiento. La última sílaba del verso no recae sobre el tiempo fuerte del último compás, como en italiano, sino sobre el último tiempo, es decir, sobre el tiempo débil del compás precedente. (...) Todos los

<sup>5</sup> La tratadística europea de la época también lo menciona, como es el caso del *Versuch einer gründlichen Violinschule* de Leopold Mozart (1756, capítulo XII, párrafo 9) o el *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* de Türk (1787, capítulo VI, sección II, párrafo 13). Véase al respecto Emilia Fadini y Maria Antonietta Cancellaro: *L'accentuazione in musica. Metrica classica e norme sette-ottocentesche*, Milán, Rugginenti, 2009, p. 71.

<sup>6</sup> Tal como lo comenta Quantz en el *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1789, capítulo xvii, sección vi, párrafo 10), Leopold Mozart en su *Versuch...* (capítulo xii, párrafo 8) o, más adelante, Czerny en su *Vollständige theoretisch-practische Pianoforteschule* ([1840], capítulo I, párrafo 2 A). Véase E. Fadini y M. A. Cancellaro: *L'accentuazione...*, p. 85.

<sup>7</sup> Ratner, basándose en Rousseau y Koch, define los ritmos *alla zoppa* como “consisting of a long note between two short ones, the first short note being on a strong beat”, Leonard Ratner: *Classic Music: Expression, Form and Style*, Nueva York-Londres, Schirmer Books-Collier Macmillan Publisher, 1980, p. 74. Rousseau da la siguiente definición en su *Dictionnaire de musique* (1753-64): “Terme italien qui annonce un mouvement contraint, et syncopant entre deux Temps, sans syncoper entre deux Mesures; ce qui donne aux Notes une marche inégale et comme boiteuse. C'est un avertissement que cette meme marche continue ainsi jusqu'à la fin de l'Air”, Jean-Jacques Rousseau: *Dictionnaire de musique*, vol. XIII de *Oeuvres complètes*, Genève, Slaktine, 2012, p. 184. Koch se limita a explicarlo con una imagen de una negra entre dos corcheas y dos grupos de una corchea entre dos semicorcheas, Heinrich Christoph Koch: *Musikalisches Lexikon*, Frankfurt, 1802, p. 130 (ed. facs. Hildesheim, Verlagsbuchhandlung, 1964).

<sup>8</sup> Parto de la interpretación de ritmo, metro y acento de Christopher F. Hasty: *Meter as Rhythm*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1997, p. 15.

finales resultan bruscos, excepto en el *polo*, en el que la última nota es larga y temblorosa y la voz adopta una fisonomía melancólica<sup>9</sup>.

García conocía muy bien estas prácticas, alejadas de las italianas, por su padre, proveniente del mundo tonadillesco. En efecto, los ritmos objeto de este estudio plagan el repertorio de tonadillas, tal como ya indicaba Waisman en la primera cita copiada y así lo corroboré en mi tesis doctoral sobre la obra de Jacinto Valledor conservada<sup>10</sup>. De este compositor nos ha quedado la música de 24 tonadillas, aunque consta que hizo muchísimas más, sobre todo en relación con su estancia en Barcelona como primer músico de la compañía de cómicos españoles de la Casa de Comedias de esta ciudad<sup>11</sup>. Aunque pueda parecer un número muy limitado de obras, este hecho mismo me permitió realizar una edición crítica especialmente acurada y un análisis muy pormenorizado teniendo en cuenta el contexto teatral de cada obra.


En este artículo propongo algunas consideraciones acerca de estos ritmos extraídas, sobre todo, del análisis de las obras de Valledor. El hecho de que se trate de un repertorio limitado facilita el análisis no sólo de ciertas características de estos ritmos, sino sobre todo de sus funciones dentro de la dramaturgia del género, proporcionando así herramientas para comprender mejor el género de la tonadilla y emprender posteriores investigaciones.

### Entre ritmos pastorales y síncopas ¿de ultramar?: la célula rítmica 3+2

En su artículo sobre las pastorelas, Pilar Ramos comenta la presencia de ciertos patrones rítmicos habituales en seguidillas, tonadillas y pastorelas insertas en villancicos de mediados del siglo XVIII. Son números escritos normalmente en 6/8, aunque ocasionalmente también pueden aparecer en 3/8 y 12/8, y presentan estos tres patrones rítmicos, según los incipits de las pastorelas de villancicos de Jaime Torrens:

Ritmo A 

Ritmo B 

Ritmo C 

Ejemplo 1. Ritmos presentes en pastorelas de Jaime Torrens según Ramos<sup>12</sup>

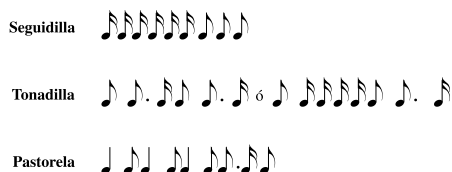
<sup>9</sup> Manuel García: *Tratado completo del arte del canto*, traducción y ed. Lucía Díaz Marroquín y Mario Villoria, Kassel, Reichenberger, 2012, p. 270.

<sup>10</sup> A. Pessarrodona: “La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)”, tesis doctoral, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2010.

<sup>11</sup> Véase por ejemplo A. Pessarrodona: “Catálogo descriptivo de libretos de tonadillas impresos en Barcelona en el siglo XVIII”, *Recerca Musicològica*, 16, 2006, pp. 17-63.

<sup>12</sup> Pilar Ramos: “Pastorelas and the pastoral tradition in 18th-century Spanish villancicos”, *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800. The Villancico and Related Genres*, Tess Knighton, Álvaro Torrente (eds.), Aldershot, Ashgate, 2007, pp. 283-305: 288.

Anteriormente, la autora cita los esquemas rítmicos que Marta Sánchez identifica en 47 villancicos de Juan Francés de Iribarren localizados en la catedral de Málaga, diferenciando entre seguidillas, tonadillas y pastorelas:



Ejemplo 2. Patrones rítmicos de las seguidillas, tonadillas y pastorelas en los villancicos de Juan Francés de Iribarren según Marta Sánchez<sup>13</sup>

Dejando de lado el caso de las seguidillas, bastante más complejas<sup>14</sup>, todavía quedaría por vislumbrar si había unos patrones rítmicos relacionados con las tonadillas y las pastorelas, ya que la misma autora reconoce ciertas fluctuaciones en los compositores consultados:

It is clear from Music Example 11.2 [Ejemplo 1] showing the rhythms of the incipits of Torrens's *pastorelas* that, even if some of his *tonadillas* are in 6/8, their incipits do not use rhythm A. Conversely, in Jaime Torrens's and Juan Francés de Iribarren's *tonadillas*, rhythms B predominates<sup>15</sup>.

Y seguidamente añade haber encontrado bastantes ejemplos del ritmo B en tonadillas editadas por Subirá<sup>16</sup>.

Lo que he observado en las tonadillas de Valledor es una presencia muy amplia del ritmo B, con la tendencia a alargar los tiempos débiles de compases ternarios o binarios compuestos en metros anfibracos y yambos y creando así fluctuaciones con los acentos del compás, tal como se ha descrito anteriormente.

De hecho, si echamos un vistazo a tonadillas entendidas como canciones sueltas insertas en sainetes anteriores a la consolidación del género teatral en cuanto tal, vemos un predominio muy claro del ritmo B (Ejemplo 3):

<sup>13</sup> Marta Sánchez: *XVIII Century Spanish Music: Villancicos of Juan Francés Iribarren*, Pittsburgh, Pennsylvania, Latin American Literary Review Press, pp. 59-62, *ápu*d P. Ramos: "Pastorelas...", p. 288.

<sup>14</sup> Véase, por ejemplo, E. Le Guin: *The Tonadilla...*, pp. 116-118.

<sup>15</sup> P. Ramos: "Pastorelas...", p. 289. Asimismo, pude comprobar que el ritmo B no aparece en las tonadillas de los villancicos de Antonio Soler, que, como indica Paulino Capdepón, suelen estar en compases compuestos como el 6/8 o el 12/8 pero con ritmos trocaicos y dactílicos, Paulino Capdepón: *Die Villancicos des Padre Antonio Soler (1729-1783)*, Frankfurt-Main, Peter Lang, 1994, pp. 168 y 178. De hecho, en los villancicos del Padre Soler editados por el propio Capdepón solo aparece esta célula en compás 6/8 con ritmos *sautillants* y troqueos de carácter pastoral, como sucede en el villancico *Pastorcillos del valle* (1758) y *El asturiano* (1759, con aire de gaita para representar al asturiano). Véase Antonio Soler: *Villancicos*, 4 vols., Paulino Capdepón (ed.) Madrid, Sedem, 1992, vol. III, pp. 30-32 y 171-180.

<sup>16</sup> José Subirá: *La tonadilla escénica*, Madrid, Tipografía de Archivos, 1920-30, III. Concretamente en *Los señores fingidos* (1753) de Guerrero, pp. 1-8; *Una mesonera y un arriero* (1757?) de Misón, pp. 9-18; *Los vagabundos y ciegos fingidos* (1772?) de Ventura Galván, pp. 52-67 y *La gitaniella en el Coliseo* (1776) de José Castel, pp. 104-116 (*ibid.*).

1. "Tonadilla del Macaquino" del sainete *Los despropósitos* (1752), con música de Antonio Guerrero etc.

To - na - da del ma - ca - qui - ño trai - go, se - ño - res por que

2. "Tonadilla del cachumbo" *idem.* etc.

De Puer - to Ri - co ven - go pe - ro tan po - bre (cachumbo)

3. Tonadilla del baile *La huerta de Casani* (1752) con música de Antonio Guerrero etc.

Mis mos - que - te - ros, ven - go de Ir - lan - da.

4. "Tonadilla de la paloma", del sainete *Los señores fingidos* (1753), con música de Antonio Guerrero

Pa - lo - mi - to de mi vi - da ¿por qué de - jas, de - jas tu pa - lo - ma?

5. "Tonadilla de los naufragos", *idem.* etc.

En el puer - to de la Ha - ba - na u - na, u - na chus - ca

6. Tonadilla del sainete *Los malcasados* (1755), con música de Antonio Guerrero etc.

Au - di - to - rio siem - pre ex - cel - so, a - ten - ded a es - ta gi - ta - na

7. Tonadilla o jopeo del sainete *El gracioso detenido* (1757), con música de Antonio Guerrero etc.

Es - pé - ra - te, A - ya - la, a - guar - da, que - ri - do

8. Tonadilla del sainete *La residencia del chiste* (1757), con música de Guerrero etc.

Di - ce u - na ma - ja a un ma - ji - to si e - res ma - ca - re - no

9. "Tonadilla Andante para acabar" del sainete *El chasco del casamentero* (1759), con música de Antonio Guerrero etc.

Mos - que - te - ros, ca - zue - la y la gra - da. a - ten - ded a es - ta nue - va to - na - da

10. Tonadilla del sainete *El sacerdote de los gitanos* (s.a.) etc.

Ca - lan - dri - ta que can - ta en el al - men - dro y en el al - men - dro

11. Segunda tonadilla, *idem.* etc.

To - na - di - lla fes - ti - va, mis mos - que - te - ros, mis mos - que - te - - - ros.

Ejemplo 3. Incipits de "tonadillas antiguas" (canciones sueltas) insertas en sainetes<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Todos los documentos se conservan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid (en adelante BHMM). 1 y 2 Mus 63-31; 3 Mus 70-12; 4 y 5 Mus 64-15; 6 Mus 61-14; 7 Mus 63-37; 8 Mus 64-19; 9 Mus 63-1; 10 y 11 Mus 61-13.

En referencia a las pastorelas, Pilar Ramos considera que, lejos de buscar una razón de carácter localista, estos ritmos formarían parte de la gran familia de la tradición pastoral internacional, especialmente popular durante el siglo XVIII:

Antes que hablar de las pastorelas en términos de tradiciones “extranjeras” o “locales”, deberían ser consideradas como un género que en un momento determinado –el inicio del siglo XVIII– el *topos* de la música pastoral (tan tradicional en el género que se encuentra ya en piezas de Juan del Encina) se integra en un nuevo discurso: la tradición pastoral (internacional). La asimilación del estilo o tradiciones pastorales en un género ya existente como el villancico no puede ser entendido sin tener en cuenta dos aspectos específicos: en primer lugar, la flexibilidad del villancico en tomar prestados estilos y secciones diferentes hasta el punto de que, como género vivo, su forma se veía constantemente transformada; y en segundo lugar, el concepto de una cualidad “natural” o universal de simplicidad en la música pastoral: en otras palabras, la imagen de un pastor “rústico” idealizado está muy relacionada con la pastorela<sup>18</sup>.

En efecto, ese sería el caso de la pastorela. Pero en las obras conservadas de Valledor se aprecia el uso con finalidad distinta de los ritmos A y B, con la tendencia a asociar el ritmo A justamente a esta imagen idealizada de lo pastoral que indica Pilar Ramos al final de la cita anterior. Encontramos un claro ejemplo en *Madrid a la vista* (1785), tonadilla a solo en la que una pastorcilla que ha ido a visitar la capital cuenta al público madrileño todas las barbaridades que allí ha visto, añorando su idealizada tierra. Esta narración se da en el n.º V<sup>19</sup>, que consiste en unas coplas bipartitas donde la descripción satírica de Madrid se realiza con un *Allegretto* en 2/4 y aire de villano –posible caricatura de los habitantes de la Villa y Corte–, y el recuerdo del campo con un aire pastoril en *Andante*, 6/8 y ciertas referencias a la música de la gaita gallega (Ejemplo 4)<sup>20</sup>. Este ambiente bucólico es anunciado mediante un solo de flauta (Ejemplo 5) a modo de sinécdoque del mundo rural.

<sup>18</sup> “Rather than speak of *pastorelas* in terms of ‘foreign’ or ‘local’ traditions, they should be thought of a genre in which at a particular time –the very beginning of the 18th century– the topic of shepherd music (so traditional in the genre that it is to be found as early as the pieces of Juan del Encina) encountered a new discourse: the pastoral (international) tradition. The assimilation of the pastoral style or traditions into an existing genre like the villancico cannot be understood without taking into account two specific aspects: first, the flexibility of the villancico in borrowing different styles and sections so that the form was constantly being transformed and ‘updated’ as a living genre; and second, the concept of a ‘natural’ or a universal quality of simplicity in shepherd music: in other words, the image of an idealized ‘rustic’ shepherd is a correlate of the *pastorela*”, P. Ramos: “Pastorelas...”, pp. 302-303.

<sup>19</sup> Parto de la separación en números que hice en mi tesis doctoral para facilitar las referencias, ya que las partituras originales no indican esas separaciones. Véase A. Pessarrodona: “La tonadilla escénica...”, vol. II para el estudio y vol. III para las transcripciones.

<sup>20</sup> A. Pessarrodona: “Tópicos músico-coréuticos...”.

The image shows a musical score for a piece titled "Aire pastoral con referencia a la gaita gallega in Madrid a la vista de Jacinto Valledor". The score is in 6/8 time and features several instruments: Flautas I-II, Trompas I-II, Violín I, Violín II, Voz (Voice), and Bajo (Bass). The key signature has one flat (B-flat). The score begins at measure 105, marked with a box containing the number 105. The Flute I-II part starts with a rest and then enters with a melodic line marked [Tutti] and [sf]. The Trompa I-II part plays a simple harmonic accompaniment. The Violín I and II parts play a rhythmic pattern marked *p* (piano) and *sf* (sforzando). The Voz part has lyrics in Spanish: "Es o - tra gai - ti - lla cuán - to me mo - les - ta, cuán - to me mo - les - ta. Vuél - vo - me a mi cho - za y el ca - so ter - mi - nó y el ca - so ter - mi - nó." The Bajo part plays a simple harmonic accompaniment marked *p*. There is a "Cb." (Cello) marking above the Bass line in the final measure.

Ejemplo 4. Aire pastoral con referencia a la gaita gallega en Madrid a la vista de Jacinto Valledor, n<sup>o</sup> V, cc. 105-109<sup>21</sup>

The image shows a musical score for a piece titled "Solo de flauta para anunciar el campo". The score is in 4/4 time and features a Flauta (Flute) part. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked "Andante". The flute part plays a simple melodic line.

Ejemplo 5. Solo de flauta para anunciar el campo, Madrid a la vista de Jacinto Valledor, n<sup>o</sup> V, cc. 75-78

En otras obras de Valledor también se encuentra este estilo pastoral pero con un sentido significativamente distinto: en la tonadilla a solo *La española* (anterior a 1778) La Caramba lo usa para cantar al público una pieza en un supuesto estilo francés pero, tras ver el poco éxito de la propuesta, decide cambiar radicalmente y hacer unas seguidillas mucho más animadas<sup>22</sup>. Como se puede observar en el Ejemplo 6, la canción en estilo francés presenta los elementos típicos del *topos* pastoral: compás binario compuesto, ritmos dactílicos y troqueos y melodía rústica<sup>23</sup>. La identificación de este estilo con lo francés podría deberse a la moda de la *provençalité*, que en el

<sup>21</sup> Para las transcripciones sigo los criterios detallados en el tercer volumen de A. Pessarrodona: "La tonadilla escénica...".

<sup>22</sup> *Ibid.*, vol. II, pp. 110-140.

<sup>23</sup> Raymond Monelle: *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, pp. 215 y ss.



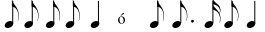
mismo contexto de las tonadillas se encuentra en la *farandole* del baile de teatro *Las bodas de Camacho*, anónimo<sup>24</sup> (Ejemplo 7), musicalmente muy similar a la canción de *La españolizada*.

Ejemplo 6. La españolizada de Jacinto Valledor, n<sup>o</sup> V, cc. 5-9

Ejemplo 7. Farandole de Las bodas de Camacho, cc. 1-16

<sup>24</sup> BHMM, Mus 613-2. Podría tratarse de la música del ballet de Domenico Rossi que en 1789 se programó en los entreactos de varias óperas en el Teatro de los Caños del Peral. Emilio Cotarelo: *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid, Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1917, p. 317.

Ambos estilos, tanto el de la canción con estilo asimilable a la *farandole* como el pastoral con referencias a la gaita gallega, presentan características muy similares dentro del *topos* pastoral. Aunque cada uno activara en la mente del espectador de tonadillas significaciones muy diferentes según sus contextos, aquello que tienen en común es su contraposición con el entorno tonadillesco urbano.

Sin embargo, los ritmos vistos en el ritmo B del Ejemplo 1, así como en las tonadillas sueltas (Ejemplo 3) e incluso en los fragmentos de *Madrid a la vista* (Ejemplos 4 y 5), presentan una curiosa particularidad: las síncopas de corchea y negra en el segundo tiempo, dándose un patrón rítmico que he optado por llamar célula rítmica 3+2, consistente en un golpe subdividido en tres notas más otro golpe de igual valor subdividido en dos notas. En las tonadillas analizadas suele aparecer como **Célula Rítmica 3+2** . Incluso en melodías construidas sólo con el ritmo B puede aparecer implícita esta célula rítmica, tal como lo muestra el acompañamiento de la tonadilla incluida en el sainete *El poeta* (1756) de Antonio Guerrero (Ejemplo 8):

**Allegro** ♩ = 120




Voz

Aho-ra sí, aho-ra no. Sí aho-ra sí quie-ro yo.

Bajo

*p* *f* *p* *f*

Ejemplo 8. Inicio de la tonadilla del sainete *El poeta* (1756), con música de Antonio Guerrero<sup>25</sup>

Esta célula es la que está en la base del ritmo de tango o ritmo de habanera, sobre todo de su patrón rítmico  compás binario simple<sup>26</sup>. Es la célula rítmica principal de multitud de bailes como tanguillos, zapateados, tientos flamencos, etc., como se muestra en los Ejemplos 9-13. Los tanguillos, el tanguillo zapateado y el tango flamenco están escritos en compás binario simple (2/4) y en el primer golpe encontramos o bien un tresillo de corcheas o bien la figuración de semicorchea, corchea y semicorchea, mientras que el segundo está compuesto por dos corcheas o una corchea y dos semicorcheas. El zapateado, escrito en 6/8, presenta la misma célula rítmica adaptada a un compás binario compuesto: con tres corcheas en el primer golpe y un dosillo de corcheas en el segundo. También suele observarse un acento en la última nota –corchea o dos semicorcheas– de esta célula rítmica, tanto con *sforzando* como con un

<sup>25</sup> BHMM, Mus 61-22.

<sup>26</sup> Gerard Béhague: "Tango", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie (ed.), 2ª ed., Londres, MacMillan, 2001, vol. 25, pp. 73-75: 73.

acompañamiento que la enfatiza, en ocasiones incluso con otro grado tonal. Puede darse otro acento en la segunda nota de los grupos de tres notas, como sucede con la figuración de semicorchea, corchea y semicorchea o incluso en los acentos de las corcheas del zapateado.

**Animado**

;Por-

Piano

qué di - rá la Ma - nue - la que Ma - ri Jua - na no es - tá ca - sa - da,

cuan - do su far - so ma - rí - o tie - ne a Ma - nue - la he - chi - sa - da?

Detailed description: This musical example consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in 2/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The second system shows the vocal line in 2/4 time, with lyrics in Spanish. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, including triplets and chords.

Ejemplo 9. Inicio de *La chismosa*, tanguillo cómico de Castellanos<sup>27</sup>

**Alegre**

Piano

*p* El com - pa - ñe Ma - nuel Ta - blo - nes con la Qui - ca, su pri - ma her - ma - na —

a ven - der bo - cas y ca - ma - ro - nes — en un bar - co se fue a la Ha - ba - na.

*f*

Detailed description: This musical example consists of two systems. The first system shows the piano accompaniment in 2/4 time, starting with a piano (*p*) dynamic. The second system shows the vocal line in 2/4 time, with lyrics in Spanish. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, including triplets and chords, and ends with a forte (*f*) dynamic.

Ejemplo 10. *Vámonos pa Cai*, fragmento del tanguillo<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Castellanos: *La chismosa*. Tanguillo cómico, letra de Jofre, s.l., Repertorio Jofre, [19—].

<sup>28</sup> J. Mostazo: *Vámonos pa Cai*. Tanguillo, letra de R. Perelló y S. Cantabrana, Barcelona, Editorial Musical Iberoamericana, 1936.

Ejemplo 11. Fragmento de La tanguera, tanguillo zapateado cc. 17-24<sup>29</sup>

Ejemplo 12. Fragmento de zapateado<sup>30</sup>

Ejemplo 13. Fragmento de tango flamenco<sup>31</sup>

Ciertamente, estos ejemplos están muy alejados en el tiempo con respecto a las tonadillas de Valledor, pero el vínculo entre la “tonadillesca” célula rítmica 3+2 y el ritmo de tango o habanera lo confirma la presencia de esta célula en tangos o similares insertos en tonadillas dieciochescas. En la *Tonadilla a dúo de Tomasa y Colás* de Antonio Rosales<sup>32</sup> aparece un “sonsonete alegre / q<sup>e</sup> en Cádiz cantan” cantado y bailado por dos auténticos andaluces, la granadina Mariana Raboso y su marido el sevillano Vicente Sánchez “Camas”<sup>33</sup>. Como se observa en el Ejemplo 14, el

<sup>29</sup> Monreal: *Colección de bailes españoles*, Madrid, Monreal, editor de obras propias, 1971, p. 207.

<sup>30</sup> Vicente Asencio: *Zapateado*, Valencia, J. Piles, 1945.

<sup>31</sup> L. Soria: *Tango flamenco*, Madrid, Ildefonso Alier, s.f.

<sup>32</sup> BHMM, Mus 185-3. Begoña Lolo y Germán Labrador fechan esta obra entre 1775 y 1778, B. Lolo, G. Labrador: *La música en los teatros de Madrid. Vol. I: Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid, Alpuerto, 2005, p. 88.

<sup>33</sup> Además, ambos actores tuvieron muchos vínculos con el Teatro Español de Cádiz. Véase Emilio Cotarelo y Mori: *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico*, Madrid, Imprenta de José Perales y Martínez, 1899, pp. 575 y 594.

Allegro

Flautas I-II

Violín I

Violín II

LA RABOSO  
CAMAS

Bajo

Fl.

VI. I

VI. II

RAB.  
CAM.

B.

Fl.

VI. I

VI. II

RAB.  
CAM.

B.

LOS DOS (bailando)

— de la jin-clu-sa. To-ma que to-ma, da-me que da-me, tu sa-le-ri-to que ten-go jam-bre.

[poco]f

Si mi ma-dre me ha pa-ri-do —  
— se-nal que soy hi-ja su-ya, a-o-tras las crí-an sus pa-dres y son hi-jas —

Ejemplo 14. “Sonsonete de Cádiz”, Tonadilla a dúo de Tomasa y Colás de Antonio Rosales<sup>34</sup>

<sup>34</sup> BHM, Mus 185-3.

estribillo de este sonsonete de Cádiz está enteramente compuesto con la célula rítmica 3+2 y, de hecho, María José Ruiz Mayordomo considera que sería la fuente documental más temprana de un tanguillo de Cádiz<sup>35</sup>. Otro caso interesante es el tango que aparece en el baile de teatro *Los americanos o El encuentro feliz* de Antonio Cairón que, según Faustino Núñez, sería la manifestación de este género más antigua que ha encontrado en este repertorio<sup>36</sup> (Ejemplo 15).

Violín I

Bajo

pizz.

D. C. 6 veces Coda

Arco

Ejemplo 15. "Tango", *Los americanos o El encuentro feliz*, baile de teatro de Antonio Cairón (1818)<sup>37</sup>

<sup>35</sup> M. J. Ruiz Mayordomo: "El papel de la danza en la tonadilla escénica", *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*, catálogo de la exposición, Madrid, Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003, pp. 61-71: 65.

<sup>36</sup> Faustino Núñez: *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona, Carena, 2008, p. 237.

<sup>37</sup> BHMM, Mus 605-7.

Resultaría demasiado arriesgado intentar justificar estos ritmos con eventuales influencias americanas, pero entre estos testimonios sí que se observa el mismo fenómeno que describe Faustino Núñez para la evolución hacia la contradanza habanera:

La contradanza, escrita generalmente en ritmo de seis por ocho, fue transformando sus acentos paulatinamente hasta llegar a binarizarse, esto es, lo que en un principio fue un seis por ocho se fue convirtiendo en un dos por cuatro, resultando de esa binarización el patrón de habanera, que simbolizó todo un adelanto para la expresión musical de los siglos XIX y XX<sup>38</sup>.

Según los ejemplos propuestos, todo parece indicar que, en su evolución, estos patrones rítmicos, muy populares en la segunda mitad del siglo XVIII, se fueron amoldando a una escritura en 2/4 que incidía en la binarización del ritmo, tal como sucedió entre la contradanza y su versión habanera. Esto lo confirma el hecho de que el tango de *Los americanos* aparezca escrito según los patrones rítmicos objetos de este estudio.

Sin embargo, de esto no se puede inferir ningún origen geográfico concreto de estos patrones rítmicos. En el repertorio analizado no aparecen necesariamente relacionados con América, salvo en los casos expuestos del tango de *Los americanos* y en los números 2 y 5 de las tonadillas sueltas del Ejemplo 3. De hecho, para representar el exotismo americano Valledor prefiere ritmos mucho más hemiólicos, que en este repertorio también aparecen asociados a los negros africanos y que, por tanto, pudieron servir como *topos* musical de ultramar.<sup>39</sup>

En realidad, los ritmos objeto de este estudio y su combinación en la célula rítmica 3+2 impregnan buena parte de la música de las tonadillas, como ocurre con muchas canciones –normalmente intradiegeticas, es decir, interpretadas como tales dentro de la ficción de la obra– muy habituales en este repertorio y posiblemente extraídas del repertorio callejero, como el célebre Tríplici o el Zorongo (Ejemplos 16 y 17).

<sup>38</sup> Faustino Núñez: “La vuelta”, *La música entre Cuba y España*, Madrid, Fundación Autor, 1998, pp. 187-318: 187.

<sup>39</sup> Como se observa en el nº VI de *Los majos satisfechos*, a dúo (1774?), véase A. Pessarrodona: “La tonadilla escénica...”, vol. II, pp. 151-155. Sobre personajes negros y exotismo en las tonadillas véase Juan Pablo Fernández-Cortés: “Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)”, *La música y el Atlántico. Relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, María Gembero y Emilio Ros-Fábregas (coords. y eds.), Granada, Universidad de Granada, 2007, pp. 437-453; F. Núñez: *Guía comentada...*, pp. 232-233 y 239; E. Le Guin: *The Tonadilla...*, capítulo titulado “Intermedio. On the Stage of the Metropoli”, donde comenta los vínculos entre España y sus colonias americanas tomando como hilo conductor la tonadilla *La desdicha de tonadillas* de Esteve (1782).

Voz 


Bajo 

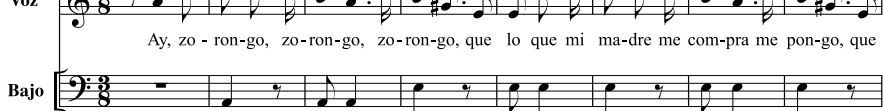
V. 


B. 

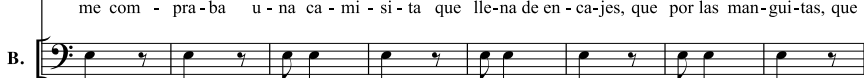
Ejemplo 16. Estribillo del tripili de Los maestros de la Raboso<sup>40</sup>


**Allegro**

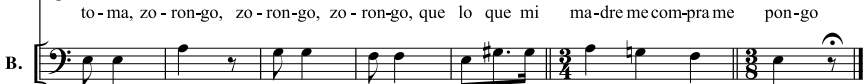
Voz 

Bajo 

V. 

B. 

V. 

B. 

Ejemplo 17. Zorongo incluido en La gitanilla por amor o La gitanilla fingida, ópera en un acto de Laserna<sup>41</sup>

<sup>40</sup> BHMM, Mus 188-7.

<sup>41</sup> BHMM, Mus 392-1. El mismo zorongo aparece en el sainete de Blas de Laserna *El tribunal del gusto* (BHMM, Mus 69-7), e *id. El último que llega* (Mus 135-10); y en *Si menor* en *id. La receta para otro* (1803, BHMM, Mus 165-13) y en Remessí, *La gitana pobre y el majo enamorado o El Zorongo* (1794, BHM, Mus 115-3) un tono más agudo, es decir, en modo de Mi (=Fa#) con la tercera fluctuante. Algunas de estas versiones difieren en la hemiolia final.



Así pues, a simple vista podría parecer que estos ritmos anfibracos y yambos y su combinación en la célula rítmica 3+2 pertenecen a la gran familia del *topos* pastoral, pero en el repertorio tonadillesco manifiestan gustos generalizados en el entorno músico-teatral del momento, muy posiblemente como reflejo de prácticas musicales de raíz popular, y de los que pudieron derivar los patrones rítmicos del tango o la habanera.

### El ritmo y el concepto: marcadores de *topos*

Además, el análisis de las obras de Valledor muestra que estos ritmos pudieron tener una función dramático-musical dentro del género, concretamente relacionada con el hecho mismo de empezar a cantar la tonadilla.

Un aspecto que llama la atención en las tonadillas de Valledor es la notable presencia de los ritmos objeto de este trabajo en los primeros números cantados, tanto si hay obertura<sup>42</sup> como si se carece de ella, como se observa en el siguiente cuadro:

---

<sup>42</sup> En realidad son números instrumentales introductorios muy breves, como corresponde a un género lírico que requiere gran economía de medios.

Cuadro 1. Oberturas, introducciones y presencia de ritmos yambos y anfibracos y de la célula rítmica 3+2 en compás 6/8

	[obertura]	Introducción con célula rítmica 3+2 o ritmos afines	Otros números con la célula rítmica 3+2
1. <i>Las seguidillas del apasionado</i> , a solo			
2. <i>Bellos apasionados</i> , a solo		I. Ritornelo y coplas ( <i>Andante</i> )	II. Coplas bipartitas (+ seguidillas) ( <i>Allegretto-Andante</i> )
3. <i>Desafío de las majas y soldados</i> , a cinco			
4. <i>El valiente Campuzano y Catuja de Ronda</i> , a cinco			IV. Coplas ( <i>Andantino</i> ); V. Coplas ( <i>Andante</i> )
5. <i>La ramilletera</i> , a cuatro		I. Coplas ( <i>Allegro</i> )	
6. <i>La españolizada</i> , a solo	I. Introducción de bolero	II. Estribillo y coplas ( <i>Andante staccato - Allegretto</i> )	
7. <i>Los majos satisfechos</i> , a dúo	I. Variación de la introducción de bolero	II. Coplas bipartitas (+ seguidillesco) (Despacio – <i>Allegro</i> )	III. Minué con base rítmica 3+2. ( <i>Andante</i> )
8. <i>Ya ha venido, mosqueteros</i> , a solo	I. Introducción de bolero	II. Coplas ( <i>Andante</i> )	
9. <i>Señores, señoras</i> , a solo			II. Coplas bipartitas (a modo de introducción) ( <i>Allegro</i> )
10. <i>La rosquillera</i> , a tres			II. Coplas; III. Minué ( <i>Andante</i> ); IV. Coplas ( <i>Andantino</i> ); VI. Coplas ( <i>Allegretto</i> )
11. <i>La maestra y la discípula</i> , a cuatro		I. <i>Through-composed. Andante.</i> Adapta la obertura con gesto de bolero. ( <i>Andante</i> )	VII. Cuarteto “a oscuras”: ritmos troqueos, yambos y célula rítmica 3+2 ( <i>Andante</i> )
12. <i>Buenas tardes, señores</i> , a solo	I. Obertura “operística”	II. <i>Through-composed</i> con forma de copla bipartita (+ aire seguidillesco) ( <i>Allegretto-Andante</i> )	
13. <i>La buena consejera</i> , a solo		I. Ritornelo y parte cantada en rondón-paspié con célula rítmica 3+2	
14. <i>El sargento Briñoli, oficial y criada</i> , a tres		I. Ritornelo y parte cantada, con apariciones esporádicas de la célula rítmica 3+2. ( <i>Allegretto-Andante</i> )	
15. <i>El chasco del abate</i> , a tres			V. Coplas ( <i>Allegretto</i> )
16. <i>La cantada vida y muerte del general Malbrí</i> , general			
17. <i>El instruido de moda</i> , a dúo			
18. <i>Madrid a la vista</i> , a solo	I. Obertura “operística”	II. Coplas ( <i>Andante</i> )	V. En la gaita gallega ( <i>Andante</i> )
20. <i>El italiano fingido</i> , a dúo	I. Obertura “operística”	II. <i>Through-composed</i> ( <i>Andante</i> )	
21. <i>El cuento de la verdad</i> , a solo	I. Introducción de bolero	II. Ritmos anfibracos. <i>Through-composed.</i> (“Despacio”)	
22. <i>Los genios opuestos</i> , a tres			
23. <i>Quien lo hereda no lo hurta</i> , a solo	I. Obertura “operística”	II. Minué con célula rítmica 3+2. ( <i>Andante sentado</i> )	
24. <i>Los majos de rumbo</i> , a dúo	I. Obertura “operística”	II. Coplas bipartitas (+ seguidillas) ( <i>Andante</i> )	

Como se desprende de esta tabla, 14 tonadillas de 24 (58,3%) presentan estos ritmos en el número introductorio, que en la mayoría de casos está en *Andante*. Se trata de una casuística nada desdeñable que sugiere la tendencia a que el primer número cantado tuviera estas características rítmicas. Este hecho pudo ser un remanente de las tonadillas entendidas como canciones sueltas que se cantaban en obras breves antes de la consolidación del género constituido como sucesión de números cantados, ya que, como hemos visto, las canciones con el nombre de tonadillas encontradas en sainetes de años 1750 presentan estos ritmos de modo sistemático (Ejemplo 3).

Todo esto sugiere una estrecha relación entre el concepto mismo de tonadilla y estos ritmos, y encajaría con el hecho de que aparezcan con asiduidad en tonadillas insertas en villancicos de Juan de Iribaren según los estudios de Marta Sánchez (Ejemplo 2). Siguiendo este planteamiento, desde un punto de vista dramático-musical estos ritmos en *Andante* pudieron llegar a constituir un marcador de *topos* de tonadilla con el cual se anunciaba al público que “empezaba la tonadilla”. Ciertamente, se trata de una hipótesis que debe contrastarse con un estudio en mayor profundidad sobre los inicios del género y sus vinculaciones con géneros afines como el mismo villancico, pero por el momento he podido observar que este hecho está presente con mucha asiduidad en obras de otros compositores, como la introducción del sainete con tonadillas *Todo y nada*, puesto en música por Rosales y en gran parte de las tonadillas editadas modernamente<sup>43</sup>.

Entre las obras de Valledor encontramos interesantes excepciones, como el llamativo recitativo acompañado con que empieza *El cuento del señorito* a modo de parodia de la ópera seria, o las coplas bipartitas de

---

<sup>43</sup> Por ejemplo, aparece en las siguientes tonadillas editadas por Subirá para voz y piano en la Unión Musical Española: *El pozo* de Esteve, *La beata* de Laserna (1781), *El presidiario* de Pablo del Moral (1803), *La maja limonera* de Aranaz (1765), *El canapé* de Palomino (1769), *Los vagamundos y ciegos fingidos* de Ventura Galván (ca. 1770), *El majo y la maja* de Manuel García (1798), *La consulta* de Fernando Ferandiere, *Fortunita, fortunita* de Esteve (1761), *Naranjera, petimetre y extranjero* de Marcolini (1774), *La gitanilla en el coliseo* de Castel (1776). En estas obras el número introductorio está en 6/8 o 3/8 y ritmos afines a la célula rítmica 3+2, tanto con puntillos como sin ellos.

En las tres tonadillas de Esteve, editadas por Cabañas Alamán (P. Esteve: *Tonadillas escénicas a solo*) aparecen estos ritmos en los números iniciales de *La guía de Madrid* (1781) y *La provisión de Madrid* (1782). Entre las tonadillas de Rosales editadas en B. Lolo, G. Labrador: *La música en los teatros...*, aparecen ritmos hispanos en el n° I de *El valenciano* y la célula rítmica 3+2 es la base del n° I de *El vizcaíno*. Finalmente, en las tonadillas editadas por A. Pessarrodona bajo el título *La “tonadilla” del segle XVIII i Catalunya* constan estos ritmos en el n° I *El soldado* de Pla (1761), el n° II (introducción) de *La buñuelera y el catalán* de Esteve (1775), además de *La ramilleteira* de Valledor; en la introducción de *Una graciosa de una compañía y un compositor de viejo* de Misson no aparece, pero sí en el n° III, consistente en la tonadilla –canción suelta– que el compositor ofrece a la graciosa para su repertorio.

*El valiente Campuzano y Catuja de Ronda* con las que se presenta a los guapos protagonistas y al Ventero. Así pues, podía prescindirse del topos de tonadilla si las necesidades dramáticas requerían algún otro *topos* más efectivo.

Dentro de esta casuística resulta especialmente relevante observar que, de las once tonadillas a solo de Valledor, nueve presentan estos ritmos en el primer número cantado, que suele ser la presentación y *captatio benevolentiae* de la actriz antes de explicar algo —una anécdota, un chiste, un chismorro, etc.— al público<sup>44</sup>. En estos casos tiene sentido que la cantante empiece con un número que anuncie la tonadilla de modo autorreferencial, ya que las obras con interlocutores solían iniciarse dentro de la ficción, metiendo al público dentro de la ilusión teatral desde el mismo comienzo de la obra.

Son especialmente interesantes los casos de *La españolizada* (antes de 1778), *Ya ha venido, mosqueteros* (1775) y *El cuento de la verdad* (1786). Tal como se expone en la Tabla 1, estas tres tonadillas empiezan con una pequeña obertura con estilo de introducción de bolero<sup>45</sup> y sigue con el primer número cantado en *Andante* y los ritmos comentados. Resulta interesante observar cómo en cada caso la misma música es tratada de manera diferente según el efecto dramático que se quiera dar. En *La españolizada* Valledor aprovecha las fluctuaciones rítmicas para añadir dramatismo al estado de ánimo de la actriz —La Caramba—, turbada y asustada por no saber qué cantar al público: escrita en Sol menor, la melodía aparece entrecortada a modo de *suspiratio* por la separación y unión de palabras y frases como “dudosa in —decisa” o “no sé qué — cantar” (Ejemplo 18) a partir de situar silencios en lugar de puntillos en la célula rítmica de pie anfibraco. Se trata del mismo recurso que usa Valledor en el n.º II de *Señores, señoras* (1775), también a solo, para que la actriz Francisca Laborda representara cómo se le rompe la voz al hacer un trino<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> A. Pessarrodona: “La mujer como mujer...”. Tal como se expone en este trabajo, la inmensa mayoría de tonadillas a solo eran hechas para que las interpretaran mujeres.

<sup>45</sup> Se trata de una “obertura” que pudo servir de comodín introductorio en el repertorio tonadillesco, ya que se ha encontrado también en *La marmotiña* (1796, BHMM, Mus 127-10) de Pablo Esteve y en *La esparraguera, valenciano y extranjero* (1774, BHMM, Mus 124-2), un curioso caso de autoplagio musical del mismo compositor.

<sup>46</sup> Véase A. Pessarrodona: “El cuerpo tonadillesco: el cuerpo cantante en el teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII hispánico”, *Música y corpografías*, Teresa Cascudo (ed.), en prensa.

Flautas I-II [p]

Trompas I-II p

Violín I p

Violín II p

Voz  
Du-do-sa in-de-ci-sa, no sé dón-de e-char, can-tar es pre-ci-so, no sé qué can-

Bajo p

Fl. [poco f] [p]

Tp. [poco f] [p] [f]

VI. I poco f p

VI. II poco f [p]

V. - tar, can-tar es pre-ci-so, no sé qué can - tar, no sé quéécan - tar, no sé qué can - tar.

B. poco f p [poco f] [p] [f]

Ejemplo 18. La española, n° II, cc. 7-16

En *Ya ha venido, mosqueteros* y en la más tardía *El cuento de la verdad* Valledor parte de una música muy similar pero ornamentando la línea vocal (Ejemplo 19). En un género como la tonadilla, en el que era necesario componer con gran rapidez era muy habitual reciclar material de obras

**Despacio**

Flautas I-II

Trompas I-II

Violín I

Violín II

Voz

Bajo

5

Fl.

Tp.

VI. I

VI. II

V.

B.

Du-do - sa in - de - ci - sa, no sé dón - de e - char, can-tar es pre-

8

Fl.

Tp.

VI. I

VI. II

V.

B.

ci - so, no sé qué can - tar, can-tar\_ es\_ pre - ci - so, no\_ sé qué can - tar,

Ejemplo 19. El cuento de la verdad de Valledor, n° II, cc. 1-15

anteriores, tanto del propio compositor como ajenas<sup>47</sup>. De hecho, *El cuento de la verdad* está enteramente compuesta a partir de elementos que remiten a otras obras del propio Valledor. Sin embargo, resulta interesante cómo se recicla este material previo: en este caso, Valledor adapta una melodía construida con los ritmos objeto de este trabajo según una interpretación más afectiva y teatral o más musical y virtuosística, dependiendo posiblemente de la intención de la obra y de las capacidades interpretativas de la actriz. De hecho, *La españolizada* se ajustaría más al talento cómico de La Caramba, mientras que *El cuento de la verdad* estaba compuesta para la italiana Rosina Pequeli [*sic*], que era una notable cantante lírica, tal como se desprende de otras obras de Valledor para ella<sup>48</sup>.

En definitiva, los ritmos objeto de nuestro trabajo no sólo pertenecían al universo sonoro general del repertorio tonadillesco como gustos de moda, sino que también servirían para introducir las tonadillas, adaptándolos según las exigencias tanto de los cantantes –o de las cantantes en las tonadillas a solo– y a su intención dramática.

### Un apunte coréutico: la síncopa y el topetillo

A pesar de que los ritmos objeto de este trabajo no parecen circunscribirse a un género coréutico concreto, hay un aspecto gestual que está relacionado con la tendencia a las síncopas en este repertorio. William Bussey ya observó que los ritmos sincopados de las zarzuelas de Durón eran rasgos hispanos posiblemente asociados a bailes autóctonos<sup>49</sup>. Vamos a ver seguidamente un vínculo entre estos ritmos y un gesto coréutico concreto: el topetillo.

Las investigaciones interdisciplinarias que desde hace unos años estamos llevando conjuntamente la coreóloga María José Ruiz Mayordomo y yo sobre la música de danza en el siglo XVIII nos han llevado a establecer una relación entre la síncopa y un paso de baile, denominado topetillo, que incluso pudo haber devenido un gesto coréutico asociado a lo hispano a ojos extranjeros. Ha sido posible llegar a esta conclusión a partir del estudio sobre el *Minuetto a modo di sghidiglia spagnola* del Quinteto en Do mayor n° 110 Op. 50 n° 5 (1795, G. 374) de Boccherini<sup>50</sup>, ya que en esta obra se

<sup>47</sup> Véase la nota 40.

<sup>48</sup> E. Cotarelo: *Don Ramón de la Cruz...*, p. 567; A. Pessarrodona: “La tonadilla escénica...”, vol. II, apartados dedicados a *El cuento del señorito*, *El italiano fingido* y *Los genios opuestos*.

<sup>49</sup> William Bussey: *French and Italian Influence on the Zarzuela, 1700-1770*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982, p. 27.

<sup>50</sup> M. J. Ruiz Mayordomo, A. Pessarrodona: “Sincretismos coréutico-musicales en la España del siglo XVIII: el Minuetto a modo di sghidiglia spagnola (1795) de Luigi Boccherini”, *Musicología global, musicología local*, Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos (eds.), Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 2273-2296. En este artículo tratamos este tema con mucha mayor profundidad.

observa el uso de patrones musicales propios de los pasos de seguidilla en el interior de una pieza construida como un minueto. Posteriormente lo hemos desarrollado en el caso del fandango del siglo XVIII<sup>51</sup>.

En el caso del minueto de Boccherini y de modo bastante similar en el fandango dieciochesco, el rasgo que nos dio la pista clave fue la presencia de síncopas entre el primer y el segundo tiempo en compás ternario, que coinciden justamente con el momento del topetillo dentro del paseo de seguidillas o del paso de fandango.

El topetillo consiste en un golpe dado por el pie desde atrás en la parte posterior del pie de delante que implica el posterior retroceso del pie. Aparece mencionado ya a mediados del XVII en el *Libro de danzar* de Juan Antonio Jaque, concretamente en la última variación de la jácara, como “paso adelante con el [pie] dere[ch]o, topetillo y salto y encaxe atrás con el Yzquierdo”<sup>52</sup>, y en el siglo XVIII aparece descrito como “tropecillo” por Pablo Minguet:

28. El tropecillo es un movimiento violento, que se forma de dos movimientos, de esta suerte: arrimar la punta del pie al talón del otro, y luego dar incontinenti un salto azia arriba, y volver el pie azia atrás, y quedar plantado, y al caer del salto, a manera de aso, teniendo el cuerpo un poco buuelto de lado.
29. El Tropecillo en buelta es de la misma suerte, que el que hemos dicho arriba, salvo que este tiene la diferencia en el salto; pues al levantar el cuerpo con el, da una buelta por la espalda muy violenta, y al caer de la buelta, sienta primero el un pie en el suelo, y después encaxa el otro por detrás<sup>53</sup>.

Este topetillo pudo llegar a convertirse en un elemento identificativo del *topos* localista español para los extranjeros, ya que coreografías teatrales del repertorio barroco francés incluían topetillos como gestos para caracterizar a personajes españoles, justamente situadas en ritmos del tipo que

---

<sup>51</sup> Aquí sólo expondré un breve resumen a partir del caso de Boccherini, de modo que aconsejo la lectura de nuestros trabajos para quien desee profundizar en el tema. Quiero insistir en que estos resultados son fruto de un trabajo hecho con María José Ruiz Mayordomo, cuya ayuda y colaboración siempre ha sido clave para mis investigaciones sobre los ritmos en las tonadillas. M. J. Ruiz Mayordomo, A. Pessarrodona: “El gesto coréutico en la música hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango”, comunicación, Congreso Internacional *Spaniards, Indians, Africans, and Gypsies. The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance*, abril 2015, City University of New York, *Música Oral del Sur*, en prensa.

<sup>52</sup> Juan Antonio Jaque: *Libro de danzar de D. Baltasar Rojas Pantoja*, [Último tercio del siglo XVIII], f. 11r. Se ha consultado el manuscrito original, que está custodiado en la Biblioteca Nacional de España, Ms. 17718.

<sup>53</sup> Pablo Minguet e Irol: *Arte de danzar a la francesa, añadido en esta tercera impresión con todos los pasos, o movimientos del danzar a la española, con seis danzas al último*, Madrid, El Autor, 1737, p. 46. Esta descripción, usando exactamente las mismas palabras, vuelve a aparecer en *id.*: *Breve Tratado de los passos del danzar a la española que oy se estilan en las seguidillas, Fandango y otros tañidos*, Madrid, El Autor, s.a, p. 9.



estudiamos. Tal es el caso de la “Entrée espagnole pour un homme et una femme” de *L’Europe galante* de Louis Guillaume Pecour y André Campra (Figura 1) o las folías de España tan como las anotó Raoul Auger Feuillet, que justamente están formadas a partir de los ritmos anfíbracos objetos del presente estudio (Figura 2).

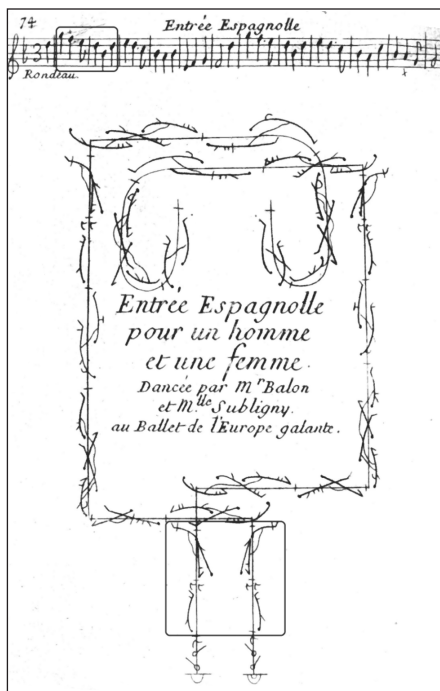


Figura 1. Partituras musical y coreográfica de la “Entrée espagnole pour un homme et une femme” del ballet *L’Europe galante* de Pecour y Campra<sup>54</sup>, con la indicación del topetillo y el compás musical correspondiente

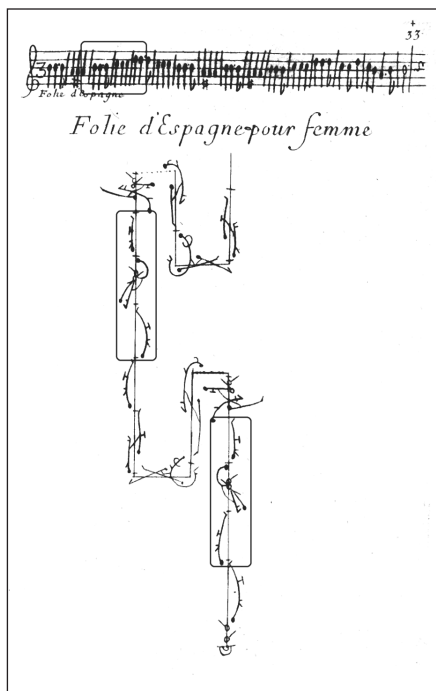


Figura 2. Partituras musical y coreográfica de la Folia de España, publicadas por Feuillet,<sup>55</sup> con la indicación del topetillo y el compás musical correspondiente

<sup>54</sup> Louis Guillaume Pecour: *Recueil de dances, contenant un tres grand nombre des meillieures entrées de ballet de ... tant pour homme que pour femme, dont la plus grande partie ont été dancées a l'opera, recueillies et mises au our par Mr. Feuillet*, Paris, chez sieur Feuillet, 1704, p. 74.

<sup>55</sup> Raoul-Auger Feuillet: *Recueil de dances, composes par Mr. Feuillet*, Paris, L'auteur, 1709, p. 33.

En el minuetto de Boccherini el gesto musical asociado al topetillo es la síncopa de negra del primero al segundo tiempo del compás de 3/4 (Ejemplo 20). La presencia de la síncopa encaja, por ejemplo, con la de las coplas de las seguidillas madrileñas de escuela (Ejemplo 21), justo en el momento en que se da el topetillo del paseo de seguidillas; y coincide, ampliado, con el ritmo de los topetillos del repertorio barroco expuestos anteriormente.

Ejemplo 20. Fragmento del pasaje central de B (cc. 13-16) del Minuetto a modo di sghidiglia spagnola de Boccherini

Ejemplo 21. Coplas de las seguidillas madrileñas de escuela<sup>56</sup>

Este Quinteto n° 5 del op. 50 de Boccherini también estaba pensado para un auditorio extranjero, ya que lo creó en 1795 como compositor de cámara de Federico Guillermo II de Prusia, cargo que ostentó entre 1786 y 1797, presuntamente desde España. La introducción de la síncopa en esa obra es uno de los rasgos que permiten la síntesis entre dos mundos coreúuticos tan opuestos como el minuetto y la seguidilla, dando un aire exótico y localista a un género tan galantemente europeo.

Todavía queda seguir estudiando el mundo danzario de la época para conocer mejor la relación entre ciertos gestos musicales y otros coreúuticos. Pero los casos vistos sugieren una estrecha relación entre ritmos sincopados, con el acento en una nota larga situada en una parte débil en compás ternario tal como sucede en los ritmos objeto de este estudio, y la gestualidad

<sup>56</sup> Manuel García Matos: *Danzas populares de España: Castilla la Nueva*, Madrid, Sección Femenina de FET y de las JONS, 1957, p. 127.

coréutica de los bailes nacionales de la segunda mitad del siglo XVIII, conocidos también en la época como sonsonetes populares<sup>57</sup> y que darán pie al Baile Bolero.

### Conclusiones

Dentro del universo riquísimo de la tonadilla del siglo XVIII todavía quedan muchos aspectos por estudiar, y para hacerlo hay que bucear en su contexto musical, teatral y cultural. En estas páginas hemos visto cómo un fenómeno rítmico que podría pasar fácilmente desapercibido hoy en día tendría en su contexto importantes connotaciones que nos dan pistas para seguir sus investigaciones.

En efecto, a partir del repertorio tonadillesco sobre todo de Jacinto Valledor, y contrastado con otras fuentes coetáneas y más modernas, se ha visto que ciertos patrones rítmicos muy habituales en las tonadillas a simple vista parecen pertenecer al amplio grupo del *topos* pastoral, pero vinculados al gusto, de larga tradición hispana, por ritmos fluctuantes y sincopados, concretamente por patrones que derivarán en tangos y habaneras, y que entonces se manifestaban en canciones de sabor popular, seguramente recogidas del repertorio callejero, y en gestos músico-coréuticos que a ojos, oídos y cuerpos extranjeros se identificaron con lo español. Hemos pasado, pues, de estar ante algo que en toda Europa representaba lo popular bucólico, galante e idealizado, a una visión localista, codificada incluso como algo ajeno y exótico por los extranjeros pero integrado de manera natural en el paisaje sonoro del setecientos español.

Además, a partir del análisis de estos ritmos dentro de la dramaturgia musical de las tonadillas de Valledor se infiere la tendencia a usarlos para iniciar las obras —sobre todo a solo— y, por tanto, pudieron haberse convertido en identificador de la tonadilla misma, como remanente de las canciones sueltas que, con este nombre y estos ritmos, solían incluirse en sainetes anteriores.

En este artículo se ha hecho una primera aproximación a estos fenómenos rítmicos, aportando información para seguir investigándolos. Es cierto que aún queda mucho por analizar, pero quisiera añadir una última sugerencia. Una cosa que sorprendió a William Bussey al analizar la zarzuela en un acto *El tío y la tía* (1767) de Antonio Rosales, obra de este mismo entorno tonadillesco, fue el no encontrar las síncopas de las zarzuelas barrocas:

---

<sup>57</sup> Tal como aparece en el libreto impreso de *El reconocimiento del tío y la sobrina* (1792), obra con la que Pablo Esteve y Pedro Rodríguez pretendieron renovar el género de la tonadilla dándole un corte ilustrado y sentimentalista. Véase A. Pessarrodona: “*El reconocimiento del tío y la sobrina* de Pedro Rodríguez y Pablo Esteve como intento de renovación de la tonadilla escénica”, *Miscelánea musical en homenaje a Josep Climent*, Jorge García (coord.), Valencia, Institut Valencià de la Música, 2009, pp. 345-400.

El resurgimiento de un estilo musical popular no representa el retorno a las sín-copas de los compositores de los siglos XVII y XVIII. La zarzuela de Rosales [...] no contiene conflictos rítmico-métricos o explotación de los patrones de hemiola como sucedía con las obras de Durón y Literes. En cambio, la música tiende a encajar en estructuras periódicas, las frases normalmente están compuestas por múltiplos de dos compases<sup>58</sup>.

Gracias a estudios más recientes ya no queda ninguna duda sobre la presencia del estilo galante en este repertorio<sup>59</sup>. Pero los ritmos objeto de este estudio pudieron ser fruto de la adaptación de aquella antigua tendencia rítmica, sobre todo en el repertorio de carácter popular, a la periodicidad y acentuación de la frase galante, con derivaciones posteriores como los ritmos de tango y habanera y el estilo de canto español que describe Manuel García.

Recibido: 13.10.2014

Aceptado: 25.03.2015

---

<sup>58</sup> “The resurgence of a popular musical style was not a return to the syncompations of seven-teenth- and early eighteenth-century composers. Rosales’s zarzuela [*El tío y la tía* (1767)] contains no rhythmic-metric conflicts or exploitation of hemiola patterns like those in the works of Durón and Literes. Instead the music tends to fall into periodic structures, the phrases usually composed of multiples of two bars”, W. Bussey: *French and Italian...*, p. 91.

<sup>59</sup> Lo comenté en el artículo “El estilo musical de la tonadilla escénica dieciochesca y su relación con la ópera italiana a través de la obra de Jacinto Valledor (1744 - 1809)”, *Revista de Musicología*, XXX, 1, 2007, pp. 9-48; lo trata también E. Le Guin: *The Tonadilla in Performance...*, parte 3.