

---

This is the **accepted version** of the journal article:

Pessarrodona, Aurèlia. «La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca». Bulletin of Spanish Studies, Vol. 93 Núm. 2 (2016), p. 211-238.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/287290>

under the terms of the  license

# LA MUJER COMO MUJER EN LA TONADILLA A SOLO DIECIOCHESCA<sup>1</sup>

AURÈLIA PESSARRODONA

## Abstract

Para completar el panorama femenino del XVIII español todavía falta estudiar un aspecto inédito y clave: la importancia de la mujer en la tonadilla *a solo*, en la que la protagonista —casi siempre una mujer— subía al escenario para contar, cantando, algo directamente al público.

Este artículo es un primer acercamiento a la figura de la *tonadillera* entendida como un *arquetipo* de mujer que, desde el escenario, comunica no sólo con el texto, sino también con el cuerpo, el gesto y la música. Este trabajo se elabora a partir de las tonadillas a solo de Jacinto Valledor, y muestran un modo de *ser mujer* emancipado y muy moderno gracias a un género popular “marginal”, aunque siempre constreñido a las coordenadas ideológicas y morales de la época.

## Abstract (in english):

In order to complete the landscape of eighteenth-century Spanish lyric theatre, the role of women in the *tonadilla a solo* repertoire must still be studied in depth. In this genre, the leading singing character, almost always a woman, comes on stage with the function of telling or singing a compendium of her ideas directly to the public.

This article observes the significance of the *tonadillera* -the female singer of the *tonadillas*- as an *archetype* of the kind of woman who communicates not only by means of telling the text, but also throughout her body, her gestures and her music. The article's sources are Jacinto Valledor's *tonadillas*, where an emancipated type of woman may often be found: it is a popular theatre repertoire composed and performed *in the margins* of the more conventional lyric theatre of his time.

**tonadilla, tonadillera, siglo XVIII, Jacinto Valledor, mujer, música, voz, gesto**

## 1. Introducción

El siglo XVIII representa el inicio de la emancipación de la mujer. En palabras de Sánchez-Blanco, durante este siglo ‘la mujer, por su parte, empieza a defender su propio

---

<sup>1</sup> Este artículo ha sido realizado gracias a una ayuda de movilidad posdoctoral del Ministerio de Educación de España, financiada mediante el Programa Nacional de Movilidad de Recursos Humanos del Plan Nacional de I-D+i 2008-2011, para investigar en el Dipartimento delle Arti (Settore Musica e Spettacolo) de la Università di Bologna (Italia). Para su realización he contado con la ayuda de los Prof. Lorenzo Bianconi, Marco Beghelli, Marco De Marinis y Anna Laura Mariani, de la Universidad de Bologna; la Prof. Anna Maria Villalonga, de la Universidad de Barcelona, y la Prof. Annamaria Cecconi, del Conservatorio “A. Vivaldi” de Alessandria (Italia); pero sobre todo me gustaría dedicar este artículo a tres mujeres clave en mi estancia en Bologna: Patrizia Garelli, Lucía Díaz Marroquín y Miroslava Hristova.

punto de vista'.<sup>2</sup> Se ha hablado largo y tendido acerca del papel de la mujer en el siglo XVIII, sobre todo en dos líneas complementarias: una que se puede denominar “de las Luces”, a partir del pensamiento ilustrado con trabajos como los de Mónica Bolufer u Oliva Blanco;<sup>3</sup> y otra “de las sombras” —o de “aberración de la Ilustración”—,<sup>4</sup> representada sobre todo por el ensayo de Carmen Martín Gaité *Usos amorosos del siglo XVIII en España*.<sup>5</sup>

En ambos sentidos se muestra un cambio diametralmente opuesto en cuanto a la concepción de la mujer, tanto intelectual como social y culturalmente: una apertura en su reconocimiento en cuanto a tal, dentro de una ideología ilustrada que necesitaba justificar la división de los sexos desde una posición racionalista, y también dentro de unas nuevas modas sociales que buscaban emparentarse con lo extranjero a través de la exhibición en paseos, con cortejos, academias, etc. Asimismo, también se observa un desarrollo de la carnalidad femenina a través de la construcción identitaria del *majismo* que equipara lo *auténticamente nacional* con lo *popular*, sobre todo asociado al pueblo bajo madrileño.

Pero aún se obvia la que posiblemente sea la manifestación más original de la feminidad en el siglo XVIII hispánico: la tonadilla a solo. Si tenemos en cuenta solamente las obras que se encuentran en los fondos de los teatros públicos madrileños de la Biblioteca Histórica de Madrid, un 98 % de las tonadillas a solo de la segunda mitad del siglo XVIII e inicios del XIX fueron creadas para que las cantasen mujeres.<sup>6</sup> De hecho,

---

<sup>2</sup> F. Sánchez-Blanco, *La Ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788-1808)* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007), 315.

<sup>3</sup> M. Bolufer, *Mujeres e ilustración: la construcción de la feminidad en la ilustración española* (Valencia: Institución Alfons el Magnànim, 1998); O. Blanco, *La polémica feminista en la España ilustrada. La defensa de las mujeres de Feijoo y sus detractores* (Toledo: Almad, Ediciones de Castilla-La Mancha, 2010).

<sup>4</sup> Véase Frédéric Prot, ‘Las afinidades equívocas del petimetre con el discurso ilustrado en la España del siglo XVIII’, *Dieciocho*, XXV:2 (Fall 2002), 303-18.

<sup>5</sup> 1ª ed., Barcelona: Lumen, 1981.

<sup>6</sup> Lo he podido corroborar a partir de J. Subirà, *Catálogo de la sección de música [de la Biblioteca Municipal de Madrid]* (Madrid: Ayuntamiento, Sección de Cultura, 1965): de 556 tonadillas a solo computadas solamente he encontrado ocho que fueron hechas expresamente para hombres, principalmente para Miguel Garrido: *Yo soy un majito* de José Castel (Mus 110-7), *Los celos de Garrido* de Esteve (Mus

resulta significativo que el término *tonadillera* se mantenga aún hoy en día para la cantante de tonadillas entendidas éstas como canciones sueltas, mientras que la palabra *tonadillero* todavía está asociada al compositor de tonadillas dieciochescas.

Algunas de estas tonadilleras dieciochescas fueron María Antonia Fernández *La Caramba*, Polonia Rochel, María Mayor Ordóñez —*La Mayora* o *La Mayorita*— o Francisca Laborda, nombres muy familiares entre los especialistas en teatro lírico español de la segunda mitad del XVIII. Pero no se trataba sólo de grandes nombres de la escena, sino especialmente de mujeres que subían al escenario para *mostrar* un particular modo de *ser mujer*. Sobre este fenómeno sólo existen aproximaciones muy parciales, como son el caso de biografías de cantantes<sup>7</sup> o acercamientos a la posible técnica vocal de estas intérpretes.<sup>8</sup> Aun faltaría una aproximación desde la complejidad dramaturgico-musical de un género poliédrico estrechamente emparentado con su día a día.

Desde el ámbito de los estudios literarios y culturales se ha reivindicado la importancia de la presencia femenina en la tonadilla escénica, sobre todo como fenómeno vinculado a la provocación carnavalesca en general y al majismo en particular,<sup>9</sup> y todavía

---

183-11), *El hidalgo admirado* de Esteve (1779, Mus 88-16), *La humorada de Garrido* de Esteve (1786, Mus 92-1), *El vizcaíno* de Rosales (Mus 168-11) y *Las quejas*, anónima (Mus 91-14); y anteriormente Misón había hecho *El novato* (1758) para el actor Juan Manuel y *No me llamo Entramoro* (1760, Mus 183-2) para el actor José de Molina conocido como *Entramoro*. Algunas de las otras tonadillas no consta el nombre del/de la intérprete, de modo que el número de tonadillas a solo para hombres podría ser mayor; pero incluso así el porcentaje de tonadillas a solo para mujeres seguiría siendo apabullante.

<sup>7</sup> Además de las biografías que inserta Cotarelo en su referencial *Don Ramón de la Cruz y sus obras. Ensayo biográfico y bibliográfico* (Madrid: Imprenta de José Perales y Martínez, 1899, consultable en línea: <<http://bibliotecadigitalhispanica.bne.es>>), cabe citar su trabajo *María Ladvenant y Quirante, primera dama de los teatros de la corte* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra, 1896) y dos biografías de María Antonia Fernández *La Caramba*: una de Nicolás González Ruiz: *La Caramba. Vida alegre y muerte ejemplar de una tonadillera del siglo XVIII* (Madrid: Ediciones Morata, 1944) y otra de Antonina Rodrigo: *María Antonia la Caramba. El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco* (Madrid: Prensa Española, 1972).

<sup>8</sup> María Asunción Flórez, 'Los vientos se paran oyendo su voz: de "partes de música" a "damas de lo cantado"'. Sobre la evolución de la técnica vocal en el teatro español de los siglos XVII y XVIII', *Revista de Musicología*, XXIX: 2 (2006), 521-536.

<sup>9</sup> Véase, por ejemplo, el trabajo de Alberto Romero Ferrer: 'Dionisio versus Apolo. Risa, provocación y erotismo en el teatro ilustrado: las estrategias de la tonadilla escénica', *El Bosque*, IX (septiembre-noviembre 1994), pp. 105-113.

sin tener en cuenta el fenómeno concreto de la tonadilla a solo *femenina*. Por ejemplo, comenta Alberto González Troyano en su artículo ‘En torno a la *tonadilla* escénica’:

Muchas de las majas protagonistas de las tonadillas van a exhibir unos rasgos de mujer laboralmente activa, alardeando de sus dotes de seducción con opinión propia y con una capacidad para luchar por sus cosas, que no se corresponde con la conducta pasiva femenina generalmente desplegada en las escenas de teatro español dieciochesco.<sup>10</sup>

Pero estas tonadilleras no siempre corresponden al estereotipo de la maja ni tiene por qué ser así, tal como comenta Rebecca Haidt en su ensayo sobre la aparición de mujeres trabajadoras en géneros como el sainete y la tonadilla, donde relaciona el fenómeno con la realidad social del momento.<sup>11</sup> En el caso de las tonadillas a solo, las protagonistas son mujeres, normalmente la *tercera dama* o *graciosa de cantado* de la compañía, que suben al escenario para contar algo al público: explican anécdotas de sus vidas, dan consejos, satirizan, etc.; en definitiva, muestran una particular visión —*tonadillesca*— de la cotidianidad y de la vida en general. Esto acaecía siempre dentro de las coordenadas de un género distendido, nada pretencioso y “catárticamente” transgresor, pero también impregnado de ciertos elementos ideológicamente ilustrados y estéticamente galantes y (neo)clásicos.

El objetivo de este artículo es llevar a cabo un primer acercamiento a la figura de la cantante de tonadillas más allá de anecdotismos o de tópicos preconcebidos acerca del teatro lírico dieciochesco. Esta aproximación se dirige a la tonadillera como *arquetipo* de mujer que sube al escenario y comunica no sólo con el texto, sino también con su cuerpo, su gesto y la música. Se trata de una reflexión a partir del análisis de las tonadillas a solo de Jacinto Valledor (1744 – 1809), quien posee un número de obras reducido pero

---

<sup>10</sup> En *El siglo que llaman ilustrado. Homenaje a Francisco Aguilar y Piñal*, ed. Joaquín Álvarez Barrientos y José Checa Beltrán (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996), 487-492 (p. 490).

<sup>11</sup> Rebecca Haidt, ‘Plato’s Cave and the Stocking-macker’s Garret: Shadows of Gender and Genre in Eighteenth-century *Sainetes* and *Tonadillas*’, *Dieciocho* anejo 4 (Spring 2009), 1-11.

adecuado para profundizar y ejemplificar los aspectos tratados.<sup>12</sup> De este modo se pretende dar a conocer este aspecto aún ignorado y tan importante del panorama de la feminidad dieciochesca, así como proporcionar ciertas pistas —o claves— a las intérpretes para abordar este repertorio.

## 2. El fenómeno de la tonadilla a solo

La tonadilla escénica era, en esencia, un producto teatral de consumo cuya pretensión principal consistía en proporcionar a los espectadores un goce rápido, distendido y divertido. En este sentido es ilustrativa la siguiente cita de Iza Zamácola, dirigida precisamente a los compositores de tonadillas:

Es necesario que confesemos, señores profesores [compositores de tonadillas], que el único barómetro para saber si al público le agrada la música que oye, es que al salir del espectáculo la vaya cada uno rumiando o tarareando entre sí hasta su casa.<sup>13</sup>

Para conseguir este propósito, los autores de tonadillas —*ingenio* y compositor— tenían que conocer los cambiantes gustos del público, obviamente no sólo desde un punto de vista musical. La base del éxito de la tonadilla era, pues, el aplauso del público, de modo que todo —intérpretes, música, contenido, etc.— estaba destinado a *agradar* a unos espectadores ávidos de diversiones placenteras que les permitieran dar la vuelta a la

---

<sup>12</sup> El punto de partida de este estudio es el trabajo realizado para mi tesis doctoral, inédita, ‘La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744 - 1809)’, dirigida por el Dr. Francesc Bonastre, 3 vols. (Barcelona: Universidad Autónoma, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Arte y Musicología, 2010), ampliado por investigaciones posteriores realizadas sobre todo en mis estancias en la Universidad del Sarre y en la de Bolonia. Aunque nos haya quedado poca obra de Valledor, tuvo un papel muy destacado en el cultivo del género en Barcelona, entre aproximadamente 1774 y 1785, con alguna ausencia entre medio. Por otra parte, es el autor de la tonadilla que ha causado mayor interés por los estudiosos: *La cantada vida y muerte del general Malbrú* (1785). Véase al respecto 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 XXXV*:2 (Fall 2012), 301-332.

<sup>13</sup> Don Preciso (pseudónimo de Juan Antonio Iza Zamácola), *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Madrid: Fermín Villalpando), 1788, en Javier Suárez-Pajares, ‘Collection of Texts’, *The Origins of the Bolero School, Studies in Dance History*, IV:1 (Spring 1993), 108.

cotidianidad que vivían y reírse de ella; en pocas palabras, que les provocara una catarsis auditiva y visual, humorística, liviana e incluso saludable.

Todo esto se agudiza en la tonadilla a solo. A partir de mis investigaciones sobre la tonadilla escénica, propongo la posibilidad de considerar la tonadilla a solo como un subgénero con características específicas dentro del género lírico de la tonadilla —o *tonadilla escénica* según la nomenclatura dada por José Subirà y ya establecida por convención, aunque cabe tener presente que en la época el género nunca fue denominado así—. Las características más destacadas y probablemente definitorias de la tonadilla a solo desde un punto de vista narratológico y dramático-musical son, además del hecho de que estaban destinadas a un solo intérprete vocal, la *referencia a una acción externa* y la *ruptura de la cuarta pared*. Según Subirà, ‘las tonadillas unipersonales o a solo eran satíricas, “refraneras”, narrativas, metafóricas, simbólicas, psicológicas y autobiográficas’;<sup>14</sup> pero aquello que las caracteriza es, sobre todo, que un —casi mejor una— intérprete vocal salía al escenario a contar algo directamente al público a modo de narrador extradiegético. Por lo general, las tonadillas a solo consisten, principalmente, en la explicación de unos hechos, normalmente pasados y subjetivizados por la visión de la actriz, mientras que las tonadillas con interlocutores suelen mostrar esta acción directamente al público a través de la ilusión teatral y sin el tamiz de una voz emisora.<sup>15</sup> Ésta sería la tendencia general según el repertorio estudiado, pero cabe decir que también se observan interesantes cambios y variantes, dentro de las múltiples posibilidades que

---

<sup>14</sup> J. Subirà, *La tonadilla escénica*, 3 vols. (Madrid: Tipografía de Archivos, 1928-1930), II, 100.

<sup>15</sup> Según el repertorio analizado, también se encuentran tonadillas *a dúo* —normalmente hombre y mujer— en que uno de los intérpretes explica una anécdota y el otro hace el papel de escuchante-replicador, lo cual podría entenderse como llevar al escenario la relación que normalmente se daba entre cantante y público en la tonadilla a solo. Véase, por ejemplo, *Los majos satisfechos* y *Los majos de rumbo*, ambas de Valledor, en A. Pessarrodona, ‘La tonadilla escénica’, II, 140-161 y 500-518.

proporciona la relación entre un emisor que cuenta —cantando— y un público que recibe.<sup>16</sup>

Dado que el objetivo principal de la tonadilla a solo era el favor inmediato del público, se buscaba constantemente su complicidad haciéndolo partícipe de la representación mediante recursos metadramáticos, autorreflexivos y de ruptura de la cuarta pared que contravenían la *ilusión escénica* neoclásica pero que servían para crear un ambiente propicio para la representación.

Un recurso eficaz era la identificación del personaje con el actor. En este repertorio las tonadilleras normalmente hacen de sí mismas, dirigiéndose al público incluso con apelaciones directas a individuos concretos, aunque anónimos. Se trataba, pues, de proporcionar una representación no-ilusionística, a pesar de todos los estereotipos y convenciones que pudiera haber en estas narraciones. Sólo en una de las tonadillas a solo conocidas de Valledor, concretamente en *Madrid a la vista* (1785), la intérprete no hace de sí misma, sino de una pastorcilla que visita la capital.

Todos estos recursos no constituían una novedad en sí, ya que la transgresión, el metateatro y la no-ilusión de las tonadillas dieciochescas no sólo estaban muy emparentada con la de los sainetes coetáneos,<sup>17</sup> sino también con una larga tradición de teatro breve de raíz popular y carnavalesca.<sup>18</sup> Lo verdaderamente sorprendente sería su

---

<sup>16</sup> Por ejemplo, hay casos en que la anécdota contada acaba infiriendo en su propia narración, como sucede en *Señores, señoras* de Valledor (1775, véase § 5.1), donde Francisca Laborda explica que un abate le sugirió cantar a la italiana para gustar al público, ella demuestra que lo probó cantando una cavatina —por tanto, intradiegetica—, pero acaba sufriendo un accidente vocal que le lleva a cantar en su verdadero estilo, el seguidillesco. Otro caso interesante es *La españolizada* (1774?, véase también el § 5.1), tonadilla de temática metateatral —o metamusical— en el que la actriz se plantea, delante del público, qué estilo musical les puede gustar más.

<sup>17</sup> Véase Michele Coulon, *Le sainete à Madrid à l'époque de Don Ramón de la Cruz* (Pau: Publications de l'Université de Pau, 1993), 208.

<sup>18</sup> Véanse, por ejemplo, A. Romero Ferrer, art. cit., y César Real Ramos y Luis Alcalde Cuevas, 'La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo del siglo XVIII', en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*. Actas del Simposio Internacional (Salamanca, 1994), ed. por Rainer Kleinertz (Kassel/Berlin: Reichenberger, 1996), 125-145. Para el fenómeno del monólogo diegético y su vinculación con el teatro carnavalesco, véase Brian Richardson, 'Point of View in Drama Drama: Diegetic Monologue, Unreliable Narrators, and the Author's Voice on Stage', *Comparative Drama*, XXII: 3 (Fall 1988), 193-214.



uso sistemático en un género lírico breve insertado en los teatros públicos españoles con un papel tan destacado de la mujer. De hecho, esta presencia tan abrumadora de la mujer con voz propia no se da en ningún género coetáneo, ni español ni europeo.

### **3. La mujer como arma de seducción**

Según se desprende de las obras de Valledor, la relación con el público estructura la dramaturgia musical de las tonadillas a solo, ya que suelen desarrollarse dentro de un marco autorreferencial concreto: la inicial *captatio benevolentiae* y un penúltimo número que, a modo de *bisagra*, termina la acción y anuncia, metateatralmente, el último número.<sup>19</sup> Éste suele constituirse a modo de brevísimo fin de fiesta, *vaudeville* o “apoteosis” normalmente desvinculado de la acción y basado en algún género cancionístico-coréutico de moda —seguidillas, tiranas, etc.—. En medio de este marco autorreferencial transcurre la “acción”, que suele ser la narración de unos hechos diversos contados al público.

De hecho, las tonadillas a solo están construidas a partir de una particular retórica del agasajo al público, no sólo mediante las *captatio benevolentiae* y llamadas a los aplausos finales, sino también por guiños de todo tipo —conceptuales, musicales, gestuales, etc.— dirigidos a los espectadores. Si la búsqueda de entretenimiento directo ya es consustancial en un género lírico de consumo rápido —y breve— como la tonadilla escénica, se acentúa en este subgénero en el que la relación actriz-público queda desprovista —o casi— de cualquier pared ilusionística.

Seguramente la estrategia más básica para agradar al público sería que estas tonadillas fueran interpretadas por mujeres, aprovechando toda su carga seductora encima de un escenario. Al fin y al cabo —y muy a pesar de los moralistas y preceptistas

---

<sup>19</sup> Véase A. Pessarrodona, ‘La tonadilla escénica’, II, 543-6.

ilustrados y neoclásicos—, el teatro era el ámbito de sublimación —necesaria— de deseos y fantasías varias; tal como afirma Lucía Díaz Marroquín, el teatro es, principalmente, una forma de catarsis capaz de romper, aunque sea mediante estrategias decoroso-verosímiles, las coordenadas de la vida cotidiana del espectador.<sup>20</sup> Y dentro de estas coordenadas la sugerencia erótica tenía un papel importante. Como comenta Erich A. Nicholson: ‘La actuación teatral como la asistencia a sus representaciones liberaba miedos, deseos, tabúes, fantasías, y también aspiraciones positivas relativas a la abierta exhibición tanto de mujeres como de la sexualidad’.<sup>21</sup> De hecho, según Evangelina Rodríguez Cuadros, es muy posible que la profesionalización de la actriz fuera de la mano de la aparición del público que paga y que, por tanto, tiene el derecho a exigir.<sup>22</sup>

Los *autores* de las compañías eran muy conscientes de ello y sabían cómo aprovecharlo. El hecho de que se contabilice un porcentaje tan elevado de tonadillas a solo creadas ex profeso para mujeres resulta muy elocuente, e incluso convendría ver hasta qué punto la presencia femenina configura este subgénero en cuanto tal. En este sentido, ante la falta de estudios actualizados sobre el origen y la genealogía de la tonadilla escénica, es difícil afirmar cuál sería el antecedente directo de estas tonadillas a solo con un papel tan destacado —y transgresor— de la mujer en escena; pero Rodríguez Cuadros apunta ciertos aspectos similares en las jácaras del Siglo de Oro:

La jácara, sobre todo en su versión cantada, ofrecía a la actriz [...] la posibilidad de derrochar en su mímica y entonaciones cualidades que subrayaban la doblez irónica y el desgarrado expresivo (teñido siempre de la ambigüedad de desplante social que mostraba el género) de un teatro tosco o popular de contenido rufianesco y, no pocas veces, de evidente lupanar. En el *cuero*, *voz* y *desplazamientos corporales de la actriz* radicarían, por una parte, las malévolas alusiones de contenido erótico y el sacar partido semántico a la estricta partitura visual, a los dichos caprichosos o al código lingüístico de la germanía.<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> L. Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos* (Kassel: Reichenberger, 2008), 175.

<sup>21</sup> Erich A. Nicholson, ‘El teatro: imágenes de ella’, en *Historia de las mujeres*, vol. III, *Del Renacimiento a la época moderna* (Madrid: Taurus, 2000), 311-312.

<sup>22</sup> E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos* (Madrid: Castalia, 1998), 583.

<sup>23</sup> E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor*, 637, subrayado mío. Por otra parte, la tesis doctoral de Mimma de Salvo proporciona una gran cantidad de datos para profundizar en las facetas musical y coréutica de las actrices de los Siglos de Oro. Véase M. de Salvo, *La mujer en la práctica escénica de los Siglos de*

No sería extraño, pues, que el desgarró, la ironía y, en definitiva, la *carnalidad* femenina de la jácara se trasvasara a la tonadilla a solo para mujeres adaptados al contexto de la segunda mitad del siglo XVIII, en el que la mujer adquiere un papel destacado en la vida social y pasa a protagonizar las nuevas modas.<sup>24</sup>

En cualquier caso, en la tonadilla a solo la mujer reafirma su *carnalidad* simplemente con su misma presencia como emisora y protagonista. Como comenta Rodríguez Cuadros, la misma condición de actor implica ser un cuerpo que transmite:

Es evidente que para el teatro clásico español, como para cualquier otro teatro del que queramos hacer historia e interpretación, el actor (un cuerpo) debe ser considerado no ya como un mero soporte ilustrador sino como creador y generador de significados. Ahora bien, desde los orígenes del teatro, el actor ha sido un cuerpo sometido a la mediación; por él y a través de él transitan los deseos y los rechazos, la catarsis particular y ceremonial de los espectadores.<sup>25</sup>

En el caso de la mujer estos significados se complican por todas las connotaciones que conllevaba su cuerpo, extremadamente problemático desde un punto de vista moral. Asimismo, el poder de atracción de la sugerencia erótica en el teatro era extremadamente fuerte, al igual que el de la risa y el humor. Como sustenta Lucía Díaz Marroquín, ‘curiosamente, el mismo efecto transgresor de la barrera del decoro que puede provocar la risa es el que da lugar, en otras ocasiones, al efecto de la sugerencia erótica’.<sup>26</sup>

De hecho, la sensualidad explícita de las intérpretes de tonadilla fue blanco de críticas por parte de moralistas ilustrados. Por ejemplo, decía Francisco Mariano Nipho en 1763:

Quien y quien va [al teatro] porque Amphrisa hace ciertos ademanes, particularmente en las tonadillas, que encienden suave y peligrosamente el fuego de la sensualidad (...). Este y aquél y ambos van porque Anarda es graciosa, más que de oficio, de rostro, y hace ciertos juguetes sobrepuestos al papel que excitan el interior cosquilleo de nuestra enfermiza y carnal complacencia.<sup>27</sup>

---

*Oro: la búsqueda de un espacio profesional* (Valencia: Universidad, Facultad de Filología, Departamento de Filología Hispánica, 2006, consultable en línea: <<http://roderic.uv.es/handle/10550/25761>>), 335-368.

<sup>24</sup> Desde un punto de vista de técnica vocal, María Asunción Flórez considera las cualidades vocales propias de las tonadilleras dieciochescas provendría de una tradición de actrices-cantantes hispánica adaptada a una nueva técnica vocal operística de origen italiano. Véase M. A. Flórez, ‘Los vientos’, 531-536.

<sup>25</sup> E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor*, 68.

<sup>26</sup> L. Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, 176.

<sup>27</sup> Francisco Mariano Nipho, *Diario Extranjero*, 19 abril 1763, ápuđ Emilio Palacios, ‘La descalificación moral del sainete dieciochesco’, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, Actas del Coloquio

A pesar de la censura, las procacidades de las actrices en el escenario al cantar las tonadillas a solo debían de ser más que evidentes. En este sentido, resulta muy ilustrativo el caso de la propia Gabriela Santos, la esposa de Valledor. Ambos se casaron antes de que éste compusiera la música de las tonadillas para ella que se han conservado;<sup>28</sup> sin embargo, las letras de estas tonadillas no tienen ningún reparo en explicitar los pensamientos más provocativos y moralmente menos *correctos* de la Santos.

Un caso arrollador es *El regalo de una polla*, tonadilla a solo cuyo libreto fue impreso en Barcelona en 1774 y cuya música, lamentablemente, está perdida.<sup>29</sup> En esta tonadilla, para Navidad, la Santos sale al escenario para repartir un pavo entre el público. En sus coplas centrales la Santos decide dar cada parte del pavo al sector del público más adecuado: las plumas a la gente de letras y a los mosqueteros para que levanten el vuelo, los cañones de las plumas a los militares, etc.

En este reparto se explicita la metáfora más malvada y a su vez más sugerente de esta tonadilla: la identificación de las gallinas con las mujeres. Gabriela Santos dice que le parece que las alas subirán a los ‘aposentillos’ para ‘intentar una lid / con las de las madamas’ (vv. 90-91) y más adelante decide dar los ojos a las ‘gallinas, / porque me miren más’ (vv. 133-134). En este último caso la Santos está pidiendo más atención a las mujeres del público, que posiblemente no veían con buenos ojos las interpretaciones — quizá demasiado sugerentes— de la tonadillera. Por último, la culminación de la identificación de la mujer con el pavo se da en las seguidillas finales:

La mujer que reparte  
cuanto ella tiene  
a quien se lo agradezca  
mérito adquiere.

---

celebrado en Madrid, 20-22 de mayo de 1981 (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1983), 215-233 (p. 218).

<sup>28</sup> A. Pessarrodona, ‘La tonadilla escénica...’, I, 115.

<sup>29</sup> Sobre los libretos barceloneses de tonadillas véase A. Pessarrodona, ‘Catálogo descriptivo de libretos de tonadilla impresos en Barcelona’, *Recerca Musicològica* XVI (2006), 17-63.

[...]  
Pues mis amados,  
ya que soy yo la polla,  
dad más aplausos. (vv. 143-164)

Este texto desvela que lo que la actriz ofrece al público es ella misma, lo cual guarda un gran parecido con otras obras coetáneas, como por ejemplo el sainete anónimo *El confitero del chiste* (1760), en que las actrices de la compañía se comparan con bombones que ofrecen al público y que son los que se van a comer durante la temporada.<sup>30</sup> El sentido erótico de este final es evidente, ya que la misma Santos ha estado dando partes del cuerpo del pavo y ha reconocido que su propia compañía le atribuye un ‘genio liberal’. Además, si bien en este caso parece ser que se trataba de un pavo, *polla* normalmente era sinónimo de gallina joven,<sup>31</sup> que en la jerga de la época podía significar *maja* pero también *prostituta*.<sup>32</sup> Así pues, la provocación de esta tonadilla es obvia gracias a sus juegos metafóricos y, seguramente, se acentuaba interpretado por el *cuerpo* de la Santos.

#### 4. Buenas consejeras

Pero no todo era procacidad más o menos explícita en la tonadilla a solo. La carnalidad de la mujer también podía ser aprovechada para otros fines menos instintivos y más cercanos a la pulcra ideología ilustrada. Muchas de las obras de Valledor ponen de manifiesto otro hecho muy habitual en las tonadillas a solo femeninas: la mujer experimentada da consejos al público —sobre todo femenino— acerca de los hombres. En muchas tonadillas a solo las intérpretes explican anécdotas sobre pretendientes a cortejo en las que, viendo sus ocultas intenciones, ellas deciden decir ‘no’ a tales propuestas. La moraleja que se desprende de ello suele ser advertir a las mujeres de las

---

<sup>30</sup> Mireille Coulon, ‘El sainete de costumbres teatrales en la época de Don Ramón de la Cruz’, en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI*, 235-47 (p. 237).

<sup>31</sup> Ya en el *Diccionario de Autoridades* de 1737, 312,2.

<sup>32</sup> Nigel Glendinning, ‘Goya y las tonadillas de su época’, *Segismundo*, III (1966), 102-20 (p. 112).

mañas de los hombres. Entre las tonadillas a solo de Valledor hay excelentes ejemplos, siendo el más claro la obra que lleva por título, precisamente, *La buena consejera* (1778?).

Dice Bárbara Ripa en sus seguidillas finales:

Un consejo, queridas,  
os quiero yo dar,  
para vuestro gobierno  
lo habéis de tomar.  
Si alguno llega  
con expresiones  
no dar asenso  
a sus razones.  
El que más fino  
se os prometiere  
ése es más falso,  
no hay que creerle.  
Y si es que alguno  
os regalare  
recibir pronto  
y escarmentarle.  
Pero alerta, señoras,  
que el más hidalgo  
espera luego el premio  
de lo que ha dado.  
No hay que creerlos  
que son fuertes taimados  
toditos ellos. (vv. 87-109)<sup>33</sup>

Estas tonadillas a solo se centran en la temática más habitual del género de la tonadilla escénica: las relaciones entre hombres y mujeres, a menudo vinculadas a las nuevas modas sociales y riéndose —desde la crítica, el sarcasmo o la sonrisa condescendiente— de sus dudosas bases morales. Se trata, por tanto, de otra faceta de la construcción poliédrica acerca de la seducción que se da en el género de la tonadilla escénica: la *seducción como argumento*, bien explicado en las tonadillas a solo, bien mostrado en las tonadillas con interlocutores. De todos modos, la repetición de los argumentos pone de manifiesto su convencionalidad.

---

<sup>33</sup> Para las citas de las obras de Valledor, tanto literarias como musicales, parto de la edición crítica que realicé en mi tesis doctoral: A. Pessarrodona, 'La tonadilla escénica', III.

La narración de esta anécdota queda justificada por una pretendida intención moral: mostrar al público el recato propio de una mujer. De esta manera se conseguía que estas tonadillas encajaran dentro de las coordenadas ilustradas que entendían el teatro como *escuela de costumbres*. Tal como decía el censor Santos Díez en un informe de 1790, la tonadilla podía ser útil dentro de la preceptiva ilustrada como *sátira cantada*:

En el teatro sólo tienen uso las *tragedias*, que imitando las acciones de personajes, sirven de ejemplo a los primeros hombres de la República; las *comedias*, en que se ridiculizan los vicios en general y sirven de ejemplo para la vida privada, y la *sátira*, que si es dramática la llamamos *sainete* o *entremés* y si es cantada la llamamos *tonadilla*.<sup>34</sup>

Sin embargo, la pretendida intención moral y educativa de estas tonadillas a solo seguramente era una excusa para mostrar dobles sentidos, episodios sugerentes e incluso altamente procaces. Por ejemplo, la anécdota que explicaba la Ripa en *La buena consejera* antes de cantar esas moralizantes seguidillas finales que se han citado anteriormente tenía este tono:

Todo fue ofertas,  
todo ademanes;  
con palabritas  
quería colarse,  
y así cuenta que todos  
van al pillaje.  
Luego sigue y me dice:  
'siquiera, reina,  
un vasito de helado  
fuerza es que beba.'  
Yo le dije: 'No tomo  
cosas heladas  
porque después del frío  
da la terciana.' (vv. 47-60)

Por tanto, en las tonadillas a solo la provocación queda integrada dentro de una pretendida *escuela de costumbres*, poniendo en evidencia el doble juego de un tipo de teatro que se mantiene en la frontera entre lo preceptivo y lo marginal. Asimismo, el significativo hecho de que la tonadillera, como mujer experimentada, dé consejos al

---

<sup>34</sup> Ápod J. Subirà, *La tonadilla escénica*, I, 310.

público lo permite la propia esencia de la actriz como *ser en el límite* que se sitúa justo en el margen entre aquello moral y socialmente aceptado y la sublimación de lo irracional. De este modo la libertad carnal y carnavalesca de este subgénero podía ser *útil* a la sociedad para enseñar acerca de ciertos comportamientos —sobre todo masculinos— gracias a la supuesta experiencia de esas mujeres que, por pertenecer al ámbito teatral —fuera de los comportamientos aceptados socialmente—, *podían* vivir eso e incluso contarlo, aunque perteneciera al más manido estereotipo.

Donde se manifiesta más claramente esta función “educativa” de la tonadilla dentro de los patrones ilustrados es en otro tipo de tonadillas a solo, las que Subirà denominaba *tonadillas satíricas* (v. *supra* § 2). A partir de 1785 en las tonadillas de Valledor se acentúa la tendencia a que la cantante exponga, en coplas satíricas, críticas a ciertos aspectos de la sociedad del momento. Son ejemplos excelentes *El cuento de la verdad* (1786) y *Quien lo hereda no lo hurta* (1790). Este énfasis en la finalidad educativo-moralizante de las obras posiblemente se debió al auge de la ideología ilustrada en los teatros, principalmente madrileños, que se manifestó sobre todo en los años 1790 y que llevó a la drástica Reforma de 1799.<sup>35</sup>

Por ejemplo, el nº IV de *El cuento de la verdad* son unas coplas que tienen, al final de cada letra, una sección seguidillesca a modo de estrambote que hace hincapié en la certeza de lo dicho. Así es la primera copla:

Hay muchos que se mantienen  
sobre la faz de la tierra  
que no tienen qué comer  
ni saben dónde les venga.  
Muchos hay muy petimetres  
y sólo comen livianos  
y por eso los verán  
por las alas tan sopladados.  
Y por eso es tan cierto  
que sí, que no hay que dudar.

---

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, A. Pessarrodona ‘*El reconocimiento del tío y la sobrina* de Pablo Esteve y Pedro Rodríguez como intento de renovación de la tonadilla escénica’, en *Miscelánea musical en homenaje a Josep Climent, canónigo prefecto de música de la catedral metropolitana de Valencia, con motivo de su octogésimo aniversario*, coord. Jorge García (Valencia: Institut Valencià de la Música, 2009), 345-99.



Siga, siga el capricho,  
ay, ay, que ésta es la verdad. (vv. 20-31)

En estos casos, la voz de la tonadillera pierde su subjetividad para criticar aspectos de la sociedad desde la más absoluta abstracción. Ya no se parte de la supuesta —aunque estereotipada— experiencia propia, carnal, de la intérprete, sino que es una experiencia común y objetiva que hay que criticar. Podría decirse que en estos casos la intérprete deviene sólo el medio para lanzar ciertas ideas que provocaran la risa del público, casi como una cómica sibila por cuya boca habla un ente abstracto, ciertamente sarcástico pero con aire moralizante.

## 5. Algunas armas de seducción de las tonadilleras

Así pues, la presencia misma de la mujer sería una potente arma de seducción en la tonadilla a solo; de modo que su feminidad se debía de acentuar con diversas estrategias. Según Rodríguez Cuadros, las actrices del Siglo de Oro tenían estrategias de aproximación al público que iban más allá de la mera palabra: gestos, maquillaje y afeites, tocado y forma de componer el cabello, uso de aderezos y vestuario e, incluso, el mismo hecho de vestirse de hombre.<sup>36</sup> De buen seguro que estas estrategias eran compartidas por las intérpretes de tonadillas a solo;<sup>37</sup> sin embargo, la propia naturaleza dramático-musical del género jugaba con estrategias de seducción que, como se ha apuntado en la cita de Rodríguez Cuadros acerca de la carnalidad de la jácara (v. § 3, texto subrayado por mí),

---

<sup>36</sup> E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor español en el Barroco: hipótesis y documentos*, (Madrid: Castalia, 1998), 606-26. Es más, el hecho de que las mujeres interpretaran papeles masculinos fue muy habitual en los primeros años del cultivo de la tonadilla como género autónomo (véase Germán Labrador, 'Una mirada sobre la tonadilla escénica: música, texto e intérpretes al servicio de un nuevo ideal estético', en *Paisajes sonoros en el Madrid del siglo XVIII. La tonadilla escénica*. Catálogo de la exposición (Museo de San Isidro, Madrid, mayo-junio, 2003) (Madrid: Museo de San Isidro, Ayuntamiento de Madrid, 2003), 39-47 (p. 44), pero no lo he observado en las tonadillas a solo. Aunque aún falta hacer un estudio más sistemático, este travestismo no tendría sentido en unas obras en que se tiende a que las actrices hagan de sí mismas.

<sup>37</sup> Es conocido el caso de María Antonia Fernández *La Caramba*, cuya originalidad en el escenario la llevó a ser referencia de la moda femenina del momento. Véanse Nicolás González Ruiz: *La Caramba y Antonina Rodrigo, María Antonia la Caramba*.

servían para potenciar aún más esta feminidad intrínseca del cuerpo de la tonadillera: la voz y el *gesto*; concretamente la *voz cantada* y el *gesto bailado*.

### 5.1. La voz

Entre las tonadillas de Valledor encontramos tres obras de temática metamusical y metateatral en las que la protagonista reflexiona sobre la interpretación misma o sobre sus propias capacidades vocales/actorales para gustar al público. Son *La españolizada* (1774?), *Señores, señoras* (1775) y las seguidillas finales de *Ya ha venido, mosqueteros* (1775). Estas obras proporcionan, pues, otra perspectiva de la visión caleidoscópica que este género da de la seducción: la reflexión sobre la seducción escénica misma, lo que podría denominarse *metaseducción*.

*Señores, señoras* es especialmente interesante para el tema que nos ocupa porque plantea el poder de seducción de la propia voz de la cantante como objeto en sí mismo con un tratamiento especialmente *carnal*. Tras la *captatio benevolentiae* del nº I, en el nº II Laborda inicia la explicación de la anécdota: estaba en su casa pensando qué cantar para gustar al público cuando apareció un abate a la italiana que le sugirió que cantase una aria. Resultan muy interesantes los pensamientos que tiene Laborda acerca de lo que no debería cantar: considera que tiene que evitar cantar a lo majo porque ‘ya cansa’; pero tampoco se atrever a cantar ‘a lo serio’ porque es consciente de las limitaciones de sus capacidades vocales. En este sentido, cuando la actriz comenta que al hacer un trino se le atasca la voz, Valledor compone un grupeto de semicorcheas sobre la palabra ‘trino’ y una frase entrecortada —cambiando los puntillos por pausas de semicorchea— para las palabras ‘se me atasca una tajada’ (Ejemplo musical 1).<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Estos elementos pierden totalmente su sentido en la segunda letra. Así pues, Valledor parece buscar la adecuación entre la música y la letra —e incluso la acción dramática de la actriz— al menos en la primera copla; y también es posible que en la interpretación de la segunda copla se matizaran estos recursos con algo tan sencillo como sustituir las pausas de semicorcheas por los puntillos que le corresponderían.

Oboes I-II *p* *[f]* *[p]* *[f]*  
 Trompas I-II *[p]* *[f]* *[p]* *[f]*  
 Violín I *p* *f* *p* *[f]* *[p]* *[f]*  
 Violín II *p* *f* *p* *[f]* *[p]* *[f]*  
 Voz  
 pues si quie ro ha-cer un tri - no se me a-tas-ca u-na ta - ja-da, se me a-tas-ca u-na ta - ja-da.  
 "Si us -té hi-cie - ra es -to se - ria un án - gel de bu - cle y ca - pa, un án - gel de bu - cle y ca - pa.  
 Bajo *p* *f* *[p]* *f*

**EJEMPLO MUSICAL 1: cc. 29-35 del nº II de *Señores, señoras*. Representación del trino y de sus consecuencias vocales**

El abate acaba convenciendo a la muchacha para que se atreva a cantar un aria y el resultado se da en el nº III, una cavatina con letra en italiano macarrónico, que la muchacha afronta de un modo bastante solvente (Ejemplo musical 2). La impresión que da esta pieza es que, a medida que la muchacha vence los obstáculos, va creciendo la dificultad de las agilidades: las vocalizaciones van alcanzando notas sucesivas —si bemol, do, mi bemol— hasta que, de un modo inesperado, se ve obligada a toser por un percance vocal (Ejemplo musical 3).

Oboes I-II

Trompas I-II

Violín I

Violín II

Voz

Bajo

son pie - to - sa e son a - man - te e son a -

man - te ("Bravo") e son a - man - te, ("Bravo". "Va bene?" "Bonissimo, andiamo")

**EJEMPLO MUSICAL 2 : cc. 7-16 del nº III de *Señores, señoras*. Inicio de la parte cantada**

Ob.

Tp.

VI. I

VI. II

V.

B.

ah (Esto es mucho cuento.) ah (tosiendo.) Eje, eje.

**EJEMPLO MUSICAL 3: cc. 48-52 del nº III de *Señores, señoras*. Últimas vocalizaciones y final abrupto.**

En el número siguiente vienen las consecuencias del accidente vocal de Laborda. Sin ninguna introducción instrumental, la protagonista empieza a cantar casi inmediatamente después de que se atascara la cavatina anterior. Los mordentes que aparecen en los primeros compases justo encima de las negras con las que se canta las palabras ‘aria’ y ‘ahogo’ (Ejemplo musical 4) seguramente fueron pensados para acentuar humorísticamente la inestabilidad de la voz de Laborda tras su accidente.

The musical score is for a scene in Act IV of 'Señores, señoras'. It is marked 'Allegretto' and in 3/4 time. The score includes parts for Violin I, Violin II, Voice, and Bass. The lyrics are: 'Mal-di-ta se-a el a ri - a que me he a-tas-ca - do y por po-co me a - ho - go con el en-ju-a - go'. Dynamics include [p] and [f].

**EJEMPLO MUSICAL 4: cc. 1-8 del nº IV de *Señores, señoras*: consecuencias vocales de la malograda cavatina anterior**

Así Laborda se percata de que ése no es su estilo de canto, sino el majó, como lo demuestra en las seguidillas siguientes. El asunto de la tonadilla es, pues, el debate entre el estilo propio —el “nacional”— y el estilo italianizante, basado en el gusto por la voz como objeto en sí. En cambio, el transcurso dramático-musical de esta tonadilla muestra un tratamiento muy *carnal* de la voz: su escritura vocal está muy ligada a un cuerpo, concretamente al de Francisca Laborda y a sus capacidades vocales y actorales hasta el punto de mimetizar gestos extramusicales —incluyendo toses— seguramente muy asociados a otros mímicos. Así pues, el tratamiento vocal de *Señores, señoras* demuestra que la voz implica un cuerpo, explicitando aquello que es consustancial a cualquier manifestación en que el emisor se exprese cantando: la existencia de una *carnalidad* asociada a la misma voz, lo que, parafraseando a Roland Barthes, sería su *grano*.

Sin embargo, como hemos visto en el epígrafe anterior, la carnalidad que manifiesta esta voz es sumamente controvertida debido a toda su carga provocativa y tentadora. Dejando de lado la cuestión de la técnica vocal de las tonadilleras,<sup>39</sup> su voz conllevaba una potente carga seductora por el mero hecho de tratarse de una mujer que canta. Se ha hablado largo y tendido del poder de seducción de las voces agudas, concretamente de la femenina; en palabras de Michel Poizat:

(...) la voix féminine comme telle est fantasmaticquement inscrite dans le registre de la séduction satanique, voire de la dangerosité mortifère comme le développe le mythe des sirènes. Cette construction fantasmatique (...) est particulièrement solide dans l'imaginaire judéo-islamo-chrétien, et reste encore très vivace.<sup>40</sup>

Este poder de seducción de la voz aguda femenina se acentúa en el caso de una mujer que canta encima de un escenario. Tal como explica Rodríguez Cuadros, la transgresión más rotunda del Siglo de Oro en cuanto a la presencia femenina en el teatro era, justamente, que la mujer sobre el escenario tomara la palabra en el contexto de un siglo de ortodoxa autoridad.<sup>41</sup> Esto se exagera en la tonadilla a solo por tratarse de *palabra cantada*, aunque fuera en un contexto sociocultural distinto: el ilustrado y (neo)clásico siglo XVIII. Como comenta Díaz Marroquín en referencia a la retórica de los afectos del Barroco, el hecho de que una mujer cantara encima del escenario implicaba una carga erótica añadida:

(...) tal y como reflejan testimonios como el de Cerone, la voz de la mujer resulta en sí una desviación con respecto a la virtud y el *decorum* representados por la voz masculina. Seguramente sea ésta, precisamente, una de las razones de la preferencia del público teatral por la presencia de actrices cantantes sobre el escenario: nada puede representar el papel de objeto del deseo erótico con más intensidad que la voz femenina en una época en la que la voz masculina representa convencionalmente, a su vez, la rectitud ética en contextos sacros.<sup>42</sup>

En este sentido, la insistencia en las *captatio benevolentiae* iniciales podría entenderse en un contexto en el que la mujer todavía tenía que justificar el hecho de tomar

---

<sup>39</sup> Como aproximación véase M. A. Flórez, 'Los vientos', que considera que las cantantes de tonadillas —las "*damas de cantado*"— debían de tener asimilada la técnica vocal belcantista; pero todavía faltaría analizar el repertorio conservado.

<sup>40</sup> Michel Poizat, *La voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, (París: Éditions Métailié, 1991), 126.

<sup>41</sup> E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor*, 598.

<sup>42</sup> Lucía Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, 151.

la voz. Las *captatio benevolentiae* eran una convención teatral proveniente del discurso retórico clásico, pero su presencia en las tonadillas a solo de Valledor coexiste con el discurso femenino de la España —y la Europa— dieciochesca, en el que las mujeres autoras —por ejemplo, escritoras— todavía sentían la obligación de disculparse y de justificarse por expresarse; como dice Milagros Rivera, es la ‘necesidad de hacerse perdonar el sonido de su propia voz’.<sup>43</sup> En las tonadillas a solo la protagonista no necesita justificar el hecho de cantar por ser mujer, ya que no se trata de ninguna intromisión en un ámbito ajeno. Asimismo, la *captatio benevolentiae* teatral en sí no era privativa de la mujer. Pero la preponderancia de esta convención teatral en estas tonadillas a solo podría coincidir con la necesidad por parte de la mujer dieciochesca de justificar su propia voz a la hora de expresarse y, por tanto, encajaría con este *topos* dieciochesco de sumisión femenina. Los siguientes versos del nº I de *La buena consejera* de Valledor son un buen ejemplo de ello:

Mirad compasivos  
y tenerle lástima  
a esta pobrecita  
desafortunada (vv. 9-12)

En este sentido resulta muy significativo que la única tonadilla a solo de Valledor en que la intérprete vocal no hace de sí misma, *Madrid a la vista*, no empiece con una *captatio benevolentiae*.

La voz de la cantante de tonadillas plantea todavía otro problema de índole menos física o más “metafísica”: *quién emite esa voz*. Se desconocen la mayoría de autores de los libretos pero lo más posible es que fueran hombres, al igual que lo eran los compositores.<sup>44</sup> Según Rodríguez Cuadros, ‘es indudable que la actriz, la farsanta, la

---

<sup>43</sup> M. Rivera Garretas, *Textos y espacios de mujeres. (Europa, siglos IV-XV)*, (Barcelona, Icaria, 1990), 28, ápod M. Bolufer, *Mujeres e Ilustración*, 318.

<sup>44</sup> Salvo el caso —quizá excepcional— de *La Anita*, con texto de Joaquina Comella y música de Blas de Laserna. Véase María Angulo Egea, ‘Una tonadilla escénica. *La Anita* de Joaquina Comella con música de Blas de Laserna’, *Salina*, XII (noviembre 1998), 76-90.

comediante, la autora [...] fueron, ante todo, soportes de *intencionalidades* del autor (y de cualquier elemento ideológico al que éstas condujeran)'.<sup>45</sup> Pero las tonadillas a solo dieciochescas plantean una situación mucho más ambigua que se manifiesta de un modo curioso: a menudo las propias tonadilleras se nombran, si no autoras, al menos responsables de las obras que cantan. Por ejemplo, en *La españolizada* (antes de 1778) de Valledor *La Caramba* expone sus miedos por no saber en qué estilo cantar para satisfacer al público, si francés o español.

Así pues, ¿hasta qué punto se trata de la voz de las propias cantantes o de un instrumento en las manos de otros autores, por lo general hombres: compositor, libretista o incluso *autor* de las compañías? ¿Estas obras instrumentalizarían a las mujeres con la mera intención —materialista— de atraer al público o existiría un *feed-back* entre tonadilleras y tonadilleros para realizar las obras que más las realzaran? ¿O incluso podría considerarse que los autores “físicos” eran los instrumentalizados por las “divas” tonadillescas para potenciarlas al máximo? Son preguntas difíciles de responder con exactitud, pero lo que se desprende de las tonadillas analizadas de Valledor es que por parte del compositor existe un deseo de potenciar las cualidades de las tonadilleras.

El caso del matrimonio Valledor-Santos lo pone de manifiesto. Hemos visto ya cómo *El regalo de una polla*, una obra con música del marido, exponía la carnalidad de la Santos de un modo más que evidente (véase § 3). Resulta interesante comprobar cómo esta conjunción entre ambos también se daba desde un punto de vista musical. Entre las tonadillas de Valledor cuya música ha sido localizada hay dos para su esposa, *Seguidillas del apasionado* (1768) y *Bellos apasionados* (1772). La primera resulta una bonita muestra de aprecio del compositor a la cantante en una brevísima tonadilla, mientras que la segunda pone de manifiesto la unión entre ambos en la misma construcción de la obra,

---

<sup>45</sup> E. Rodríguez Cuadros, *La técnica del actor*, 577.



mucho más madura que la anterior. En su n° III Valledor exprime el talento teatral de su mujer con un número en el que expone el nerviosismo y los miedos de la escena: mientras su aspirante a cortejo estaba en su casa, llegó su pareja —posible alusión al propio Valledor— y se creó un momento de gran tensión entre ambos. En las seguidillas finales la conjunción entre Valledor y la Santos se explicita en que la voz de ella queda subsumida dentro del todo orquestal de una manera especialmente orgánica que no se volverá a encontrar hasta obras de Valledor de los años 1785.<sup>46</sup>

Esto pone de manifiesto otro hecho interesante: la aparición de la voz del propio compositor, según la teoría, tan sugerente, de Carolyn Abbate sobre la presencia de diversas “voces” —en tanto que sujetos emisores— en las obras musicales, concretamente líricas.<sup>47</sup> La voz de Valledor no aparece sólo en momentos especialmente inspirados desde un punto de vista musical, sino que también lo hace de otras maneras notablemente ingeniosas, por ejemplo añadiendo connotaciones humorísticas a la obra. Un ejemplo excelente es *La españolizada*, en la que la enorme desproporción entre la sosería de la canción “a la francesa” y el garbo de las seguidillas finales induce a pensar en una manipulación de carácter caricaturesco para dejar en ridículo lo francés.<sup>48</sup>

En cualquier caso, resulta demasiado fácil pensar que esa visión de la feminidad que aparece en las tonadillas a solo está pasada por el tamiz de otros intereses ajenos a *lo femenino*. Seguramente existía un deseo de mostrar cierto modelo de feminidad absolutamente consensuado por las propias cantantes y, por supuesto, por el público. Al fin y al cabo, son obras que ponen en bocas y gargantas de mujer unos textos y unas músicas que tenían que ser pensadas “en femenino”.

---

<sup>46</sup> A. Pessarrodona, ‘La tonadilla escénica’, II, 37-40.

<sup>47</sup> Carolyn Abbate, *Unsung Voices. Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* (Princeton: University Press, 1991).

<sup>48</sup> A. Pessarrodona, ‘La tonadilla escénica’, II, 110-40.

## 5.2. El gesto

Lo que sí es cierto es que en el momento en que las cantantes de tonadillas interpretaban esas obras las hacían suyas: el *yo* se identificaba con la tonadillera a ojos de los espectadores, independientemente de los —otros— autores que estaban detrás, quizá presentes, quizá instrumentalizados por ella. La tonadillera no sólo ponía cuerpo a su voz, sino también a algo tan resbaladizo a ojos de los estudiosos —sobre todo para aquellos demasiado ceñidos al documento— como su gesto.

La intérprete de tonadillas a solo no solamente decía cantando, sino que también se movía. Ya se ha hablado de la sugerencia erótica vinculada a una gestualidad más o menos explícita. Ciertamente, la exactitud del gesto de las tonadilleras se nos escapa, al igual que se escapaba a los censores del momento, por lo cual era el ámbito de mayor libertad interpretativa desde un punto de vista moral. Adentrarse en el gesto escénico de las tonadilleras merece un estudio más profundo,<sup>49</sup> pero me parece oportuno al menos anotar algunos aspectos gestuales que se pueden extraer del análisis de las obras.

La propia naturaleza dramático-musical del género favorecía el uso del componente gestual vinculado a la música. De hecho, Díaz Marroquín considera que la libertad gestual exhibida por la cantante en el Renacimiento y en el Barroco podía tener vinculación con el mismo acto de cantar:

Entre las objeciones que moralistas y teóricos musicales plantean a la profesión del actor predominan las que se refieren a la presencia de las mujeres sobre el escenario. Resultan frecuentes las alusiones a la desenvoltura de su actitud, a la promiscuidad con sus compañeros de profesión en la que tienen lugar viajes, ensayos y representaciones, y, especialmente, a lo que puede considerarse como una revolucionaria *libertad gestual* nacida, seguramente, mucho más de la necesidad física de explotar al máximo sus posibilidades microcósmico-vocales que de la de atraer la atención de los compañeros de reparto (...).<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> Aunque hay tonadillas que son preciosos testimonios sobre la formación del actor en el siglo XVIII, como las seguidillas finales de *Ya ha venido, mosqueteros* (A. Pessarrodona, 'La tonadilla escénica', II, 172-176).

<sup>50</sup> L. Díaz Marroquín, *La retórica de los afectos*, 171-172.

Así pues, la libertad gestual vendría en parte condicionada por el movimiento que requiere el cuerpo cantante. Pero hay casos en que la música también implicaría cierta gestualidad. Líneas más arriba se ha visto el caso de *Señores, señoras*, en que la voz imitaba unos accidentes vocales que seguramente se traducían en mímica. Resulta asimismo evidente en los casos en que la música busca imitar los afectos y acciones —más o menos exagerados o caricaturescos— de la tonadillera, como puede observarse, por ejemplo, en las diversas *captatio benevolentiae* de Valledor, especialmente en la de *La españolizada* y en el interesante recitativo acompañado con que comienza *El cuento del señorito* (1786).

Sin embargo, no sólo la intérprete de tonadillas se mueve con gestos más o menos insinuantes, procaces o simplemente dramáticos —es decir, según las necesidades del drama—, sino que la música también puede indicarle patrones de movimiento y gestualidad según ciertos *topoi* músico-coréuticos. Hay obras en la que se indica expresamente que algún número era bailado, como ocurre en las seguidillas finales de *La españolizada*. Pero en las tonadillas de Valledor la música de danzas y bailes tenía funciones semiótico-dramatúrgicas que iban mucho más allá del mero gesto proxémico, ya que podían servir como *topoi* con diversas funciones dramatúrgicas asociadas a la carga significativa del baile o danza en cuestión dentro de su contexto sociocultural.

En otros lugares comento la utilización de *topoi* músico-coréuticos como estrategias de creación de significados en las tonadillas de Valledor,<sup>51</sup> pero aquí conviene apuntar, al menos, la función y el significado que tenían como recurso interpretativo para las cómicas, dado que un minué no tenía ni la misma gestualidad ni las mismas connotaciones socioculturales que unas seguidillas.

---

<sup>51</sup> ‘Tópicos músico-coréuticos en las tonadilla escénica dieciochesca: funciones semióticas de la música de danzas y bailes en las tonadillas de Jacinto Valledor’, en *Musics and knowledge in Transit / Músicas e saberes em trânsito/Músicas y saberes en tránsito*, ed. Susana Moreno Fernández, Pedro Roxo e Iván Iglesias, edición digital en DVD (Lisboa: Colibri, 2012); y ‘Desmontando a Malbrú’.

Pongamos el ejemplo de *Buenas tardes, señores*, donde la tonadillera expresa su deseo de ser considerada petimetra y tener cortejo a pesar de su juventud. Para reivindicar su validez como petimetra, en el nº III de esta tonadilla la muchacha hace un despliegue de sus cualidades: es amable, afable, sabe dar conversación y, además, está al día de todas las modas francesas. Para ello Valledor usa una canción estrófica con dos secciones para exponer y contraponer dos *topoi* asociados a Francia: uno con aire marcial y de contradanza y otro *aminuetado*.

La primera sección está en Despacio, compás de 2/4, y su aire general es marcial, lo cual tiene vinculación con el polisémico concepto de *marcialidad*, que en la época se asociaba a las nuevas modas sociales, en parte relacionadas con cierto esnobismo extranjerizante, y era definido como ‘hablar con desenfado, tratar a todos con libertad y desechar los melindres de lo honesto’.<sup>52</sup> Aquello que más destaca en esta sección es la abundantísima profusión de puntillos, parodia del gusto francés por este tipo de ritmos y por la *inegalité*.<sup>53</sup> La abundancia es tal que se convierte en una auténtica caricatura de los gustos franceses y, por extensión, de todo aquello que está proclamando la protagonista. De este modo tan sencillo pero tan efectivo desde un punto de vista dramático-musical Valledor consigue que la lícita reivindicación de la muchacha devenga caricaturesca y hasta roce lo ridículo (Ejemplo musical 5).

---

<sup>52</sup> M. A. Ramírez y Góngora, *Óptica del cortejo* (Barcelona: Piferrer, 1790), 6.

<sup>53</sup> A. Pessarrodona, ‘La tonadilla escénica’, II, 54 y 564-65; íd., ‘Desmontando a Malbrú’, 312-3.

1. Co-mo yo soy nue-ve - ci - ta, po- bre - ci - ta, i - no - cen - ti - ta, na die ha  
 2. No por - qué soy par - vu - li - ta, po- bre - ci - ta, i - no - cen - ti - ta se pien-

ce... ca - so de... mi, na die ha - ce... ca - so de... mi.  
 sen... que... no lo en - tiendo, - se pien - sen... que... no... lo en - tien - do,

**EJEMPLO MUSICAL 5: cc. 10-17 del n° III de *Buenas tardes, señores*. Inicio de la parte cantada**

Estos rasgos también pueden asociarse a la contradanza francesa por su carácter binario y excesivamente punteado ya que, como indica Allanbrook al comparar los dos modelos de contradanza binaria —la alemana y la francesa—, considera que “rows of dotted notes are the exception, and they occur principally in the French character dances”. Poco después la misma autora proporciona un excelente ejemplo de estas contradanzas binarias francesas: la conocida como *La Résolue* (Ejemplo musical 6).<sup>54</sup>

**EJEMPLO MUSICAL 6: Inicio de la contradanza *La Résolue***

<sup>54</sup> Wye J. Allanbrook, *Rhythmic gesture in Mozart: “Le nozze di Figaro” and “Don Giovanni”* (Chicago, Londres: University of Chicago, 1986), 57-58, ejemplo d.

La segunda sección difiere mucho de la primera. Está en *Allegretto*, compás de 6/8 y un aire aminuetado y pastoral. La música deja los exagerados puntillos para presentar figuraciones más equilibradas y sosegadas de corcheas y negras. Es muy posible que el cambio de estilo dotara a la escena de un aire galante y pastoral para representar su sugestivo texto (Ejemplo musical 7).

**Allegretto**

The musical score is for a section in 6/8 time, marked *Allegretto*. It features five systems of staves. The first system includes Flautas I-II, Violín I, Violín II, Voz, and Bajo. The second system includes Fl. (Flute), VI. I (Violin I), VI. II (Violin II), Voz, and B. (Bass). The lyrics are in Spanish and include dynamic markings such as *f* (forte) and *p* (piano).

**Lyrics:**  
 Y en cuan - to a - gra - de - ci - da, y en cuan - to a - gra - de -  
 Ya si - que - ro cor - te - jo, ya si - que - ro cor -  
 ci - da no me que - do a - trás yo, no me que - do a - trás yo.  
 te - jo, ya han de la - fies - ta, ya han de la - fies - ta.

**EJEMPLO MUSICAL 7: cc. 41-49 del n° III de *Buenas tardes, señores***

Así pues, en este número Valledor lleva a cabo un *decoro de la nación* con función caricaturesca dentro de la dramaturgia musical de la tonadilla escénica. Pero también expone la reivindicación de la condición femenina adulta —ya no niña— de la cantante, aunque ello significara la adopción —exagerada y caricaturesca— de las modas superficiales del momento.

En cambio, las seguidillas finales pertenecen a otro ámbito absolutamente diferente.

Dice su letra:

Los hombres de estos tiempos  
son fuertes cañas,  
pero yo les entiendo  
todas sus maulas.  
Diga *usté*, amiguito,  
¿no es aquesto cierto  
que se anda tras de una  
que acá conocemos?  
Yo también, querido,  
estoy de saqueo,  
mas no de doblones  
sino del afecto. (vv. 57-68)

Valledor plasmó esta sugerente declaración de intenciones con un aire cercano al —futuro— ole, baile de la Escuela Bolera con tempo moderado y compás ternario.<sup>55</sup> En los Ejemplos musicales 8 y 9 se puede comprobar que el inicio de esta sección contrastante y el del famoso *Ole de la Curra* presentan la misma figuración acéfala de cuatro semicorcheas alternada con un motivo de corchea, tresillo de semicorchea y corchea, así como una construcción armónica similar en modo menor —La menor—. Es improbable que en los años en que se compuso esta tonadilla el baile del ole tuviera entidad propia tanto musical como coreográficamente; en cualquier caso, el aire moderado y sugerente de este pasaje, en el que la actriz se dirige a un hombre —ficticio o del público— y confiesa que está ‘de saqueo’, le añade una sensualidad “castiza” que permite a muchacha mostrarse más abierta con el público hasta el punto de hacer confesiones íntimas de éste y de ella misma.

---

<sup>55</sup> Véase A. Pessarrodona, ‘La tonadilla escénica’, II, 264-265.

Violín I *p*

Violín II [*p*]

Voz Di-ga us-té a mi - gui - to. <sup>3</sup> ¿no es a - ques - to cier - to

Bajo [*p*]

5

VI. I

VI. II

Voz que se an - da tras de u - nas <sup>3</sup> que a - cá co - no - ce - mos?

B.

EJEMPLO MUSICAL 8: cc. 21-28 del nº V de *Buenas tardes, señores*. Pasaje con aire de ole

Allegretto

Piano

etc.

EJEMPLO MUSICAL 9: inicio del *Ole de la Curra*<sup>56</sup>

Estos ejemplos de *Buenas tardes, señores* muestran que las alusiones a bailes y danzas en las tonadillas tenían connotaciones que iban más allá del mero gesto proxémico, y podían incluir implicaciones humorísticas e ideológicas y seguramente influían en la gestualidad de la tonadillera. Hay que tener presente que el gesto asociado a los *topoi* músico-coréuticos usados estaba absolutamente integrado en los cuerpos de las tonadilleras, los compositores y el público por formar parte del universo danzario de moda del momento. Por tanto, es más que posible que los gestos de las intérpretes de las tonadillas a solo estuvieran ligados a la gestualidad implícita de estos *topoi*, de un modo

<sup>56</sup> Extraído de *Colección de bailes españoles arreglados para piano (tal como se bailan)*, arreglos de F. García Navas (Madrid: Sociedad Anónima Casa Dotésio, [s. a.]).



muy similar a como Laertes, en el *Wilhelm Meister* de Goethe, considera que la música y el cuerpo tienen que ir unidos en la representación teatral con música:

(...) yo no me las doy de gran actor ni de cantante, pero sé que cuando la música dirige los movimientos del cuerpo, los aviva y les da su ritmo, cuando ya me vienen dadas la declamación y la expresión que el autor [*'Kompositeur'*] quiso poner en su obra, me siento un hombre un distinto de cuando tengo que representar un drama en prosa en el que yo mismo he de construir el ritmo y la declamación, corriendo además el peligro de que mis compañeros puedan estropear mi labor.<sup>57</sup>

No sería nada extraño que este ideal, expresado en la misma época de las tonadillas aunque en otro contexto, fuera el modo de interpretar los cantantes de tonadillas en general y las tonadilleras en particular. Esto indicaría el carácter global de la formación de los cantantes de tonadilla, que incluiría declamación, canto y baile.<sup>58</sup>

## 6. Conclusiones

La búsqueda de catarsis marginal que subyace en la tonadilla a solo implicaría, ciertamente, usar el anzuelo de la mujer, pero también expresar al máximo sus posibilidades lírico-escénicas para tal fin. No es sólo el cuerpo de la mujer aquello que atrae, ni lo sugerente de los argumentos narrados ni tampoco la cadencia de unas músicas más o menos pegadizas o virtuosísticas, sino todo el espectáculo tonadillesco en sí, incluyendo el poder sugestivo de la voz femenina y del movimiento de su cuerpo asociado a la música.

Por tanto, se puede afirmar que la tonadilla a solo sería el ámbito músico-escénico dieciochesco donde la *carnalidad* de la mujer se constituye como tal; en otras palabras, constituiría la sublimación de la mujer dieciochesca, al menos sobre la escena. La imagen general femenina que proporcionan estas tonadillas a solo es la de una mujer

---

<sup>57</sup> Johann W. von Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister* (Madrid: Cátedra, 2000), libro II, capítulo XI, 208. En esta versión de Miguel Salmerón se ha traducido "*Kompositeur*" por "autor", lo cual quita importancia al peso de la música en este párrafo.

<sup>58</sup> Posiblemente esta educación "global" del intérprete de tonadillas estuviera en la base del proyecto de Blas de Laserna de crear una escuela de cantar tonadillas, propuesto en un memorial del 17 de mayo de 1790 pero que quedó sin efecto. Véase J. Subirà, *La tonadilla escénica*, I, 203-4.

absolutamente emancipada y dueña de sí misma, con criterio sobre su vida e incluso sobre su sexualidad. Deviene, pues, un prototipo de mujer realmente muy moderno, no ligado necesariamente al estereotipo de la maja.

Esto tiene que entenderse dentro de su contexto escénico, social e incluso antropológico. Es un tipo de mujer que por su condición teatral se mantiene en los márgenes, y por eso precisamente puede mostrarse de un modo tan espontáneo. La tonadilla a solo dieciochesca consistiría, pues, en un ámbito de sublimación de deseos que logra, incluso, llevar a su terreno algunos elementos de la preceptiva ilustrada.

En cualquier caso, la voz de las tonadilleras, lo que cuentan y cómo lo cuentan, es clave para completar la panorámica de la feminidad en el siglo XVIII hispánico. Este trabajo es sólo una primera aproximación a partir de los ejemplos que proporcionan las tonadillas de Valledor; pero es obvio que este tema requiere mucha más dedicación, no sólo rescatando las obras en ediciones críticas y estudios, sino que propongo, también, trabajos sobre tonadilleras concretas desde un punto de vista incluso actoral para dilucidar las cualidades interpretativas de estas mujeres de cara a trasladarlas a nuestros días y conseguir que estas tonadillas sigan seduciendo siglos después.