

# UC Riverside

## Diagonal: An Ibero-American Music Review

### Title

El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido

### Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/1673z6wk>

### Journal

Diagonal: An Ibero-American Music Review, 4(2)

### Author

Aurèlia, Pessarrodona Pérez

### Publication Date

2019

### DOI

10.5070/D84247239

### Copyright Information

Copyright 2019 by the author(s). This work is made available under the terms of a Creative Commons Attribution License, available at <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Peer reviewed



## El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido\*

AURÈLIA PESSARRODONA PÉREZ  
Conservatorio Superior de Música del Liceo, Barcelona

### Resumen

En este artículo se usa el concepto de “cuerpo cantante” para estudiar el cuerpo del cantante como creador de significados en el escenario, tanto performativos (vocales, gestuales) como de configuración de identidades (personajes, género, su propio carisma, etc.), y cómo aparecen en las obras musicales del pasado. Para estudiarlo se han escogido las seis tonadillas a solo compuestas para el actor Miguel Garrido que se localizan en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. La razón de esta elección es doble. Por una parte, el éxito de Garrido como gracioso de compañía fue tal que estas obras permiten analizar cómo un cuerpo cantante tan específico como él pudo influir en la composición de su repertorio. Y, por otra parte, estas seis piezas para Garrido representan una rara excepción en un subgénero como el de la tonadilla a solo, interpretado principalmente por mujeres. La metodología usada para estudiar la presencia del cuerpo cantante en estas seis tonadillas a solo para Garrido parte de un marco teórico especialmente original e innovador: la semiótica del cuerpo de Jacques Fontanille, explicada en su libro *Soma et Sema* (2004), y su versión musical desarrollada por Eero Tarasti dentro de su semiótica existencial (*Semiotics of Classical Music*, 2012).

**Palabras claves:** tonadilla, cuerpo cantante, Miguel Garrido, semiótica, siglo XVIII

### Abstract

In this article the concept of the “singing body” is used to study the body of the singer as a creator of meanings onstage, in a performative sense (vocal, gestural) as well as a configurator of identities (roles, gender, charisma, etc.), and how it appears in music of the past. The selected repertory has been the six *tonadillas a solo* (for one voice) composed for the actor Miguel Garrido, housed in the Municipal Historical Library of Madrid. The reason of this choice is twofold. On one hand, Garrido’s success as a comic actor (*gracioso*) was so important that these *tonadillas* allow to study how such a specific singing body could influence the composition of his repertory. And, on the other hand, these six pieces for Garrido represent a rare exception in a subgenre like the *tonadilla a solo*, which was principally performed by women. The methodology to analyze the presence of the singing body in these six *tonadillas a solo* for Garrido takes as a starting point an innovative and original theoretical framework: Jacques Fontanille’s semiotics of the body, explained in his book *Soma et Sema* (2004), and its musical version developed by Eeron Tarasti within his *existential semiotics* (*Semiotics of Classical Music*, 2012).

**Keywords:** tonadilla, singing body, Miguel Garrido, semiotics, eighteenth century

---

\* Parte de este trabajo se ha hecho con la ayuda “Juan de la Cierva Incorporación” (2015–2017) que obtuve para trabajar en el Departamento de Arte y de Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona, concretamente en los grupos MUSC e IFMuC. Agradezco, además, a la Dra. Tess Knighton, al Dr. Juan Pablo Fernández-Cortés y a la soprano y profesora de canto Anna Flores por sus sugerencias y comentarios sobre el tema.

## Introducción

La tonadilla es uno de los géneros más originales del teatro musical dieciochesco. Formó parte de los géneros breves del espectáculo teatral hispánico, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XVIII, y consistía en pequeñas obras músico-escénicas compuestas por una sucesión de números cantados que solían representar argumentos muy divertidos, reflejo de la cotidianidad de la época.

La manera tradicional de estudiar este género ha sido tomando como punto de partida la vida y la obra de los compositores (Pedrell, 1898: I; 1909 y 1910; Gómez, 1913; Subirá, 1933: 106-184 para los compositores y 185-199 para los intérpretes; Gurbindo, 2001; Fernández-Cortés, 2001; Lolo y Labrador, 2005; Pessarrodona, 2010 y 2018; Morales, 2018). Sin duda, es una aproximación necesaria y conveniente; no obstante, recientemente se ha empezado a entender la tonadilla a partir de su naturaleza poliédrica, descentralizándola del papel del autor musical: por ejemplo, desde la significación de los personajes —sobre todo femeninos— en su contexto socioeconómico (Haidt, 2011), desde la performatividad (Le Guin, 2014) y desde el *cuerpo cantante*. Este último caso lo apunté en un capítulo del volumen *Música y cuerpo*, editado por Teresa Cascudo (Pessarrodona, 2015b), y en él empecé a tratar la influencia de la corporeidad en la música de las tonadillas, tanto de cuerpos individuales (intérpretes, concretamente Francisca Laborda a través de tonadillas de Valledor) como de cuerpos abstractos (los de los personajes encarnados, estereotipados y caricaturescos).

En ese volumen Miguel Ángel Aguilar-Rancel y yo coincidimos, de manera muy significativa, en usar el término *cuerpo cantante* para designar el mismo fenómeno: el cuerpo del cantante como emisor vocal y creador de significados sobre el escenario. Dice Aguilar-Rancel (2015: 87):

(...) el cuerpo crea significados paralelos, coincidentes o no con el significado de las palabras portadas por la línea vocal —lingüístico—, o por esta última en sí misma —paralingüístico—. En este punto, y más allá de movimientos, gestos, vestuario y otros “atrezos”, el cuerpo en sí mismo tiene una vigorosa potencialidad expresiva, y puede sugerir significados elusivos, sean diseñados expresamente o no por el responsable escénico. El tipo físico que produce la voz, siendo alto, bajo, obeso o atlético introduce impresiones y significados que pueden influir en las sensibilidades del público. El sexo del cuerpo-cantante, o el género deducido —si aquel no es evidente— constituyen un último y relevante generador de insinuaciones o significados.

Teresa Cascudo, en la introducción, lo resume del modo siguiente: “La vocalidad en particular genera corporalidad, pero también genera presencia” (Cascudo, 2015: xviii). En efecto, el cantante implica su cuerpo, como emisor de la voz cantada —aunque en la tonadilla podía haber intervenciones habladas o *parolas* puntuales—, como presencia sobre el escenario, como intérprete de tal o cual personaje y, en general, como creador de significados. Sería del “grano de la voz” de Roland Barthes: cuando oímos una voz estamos percibiendo también el cuerpo que lo emite, con todo lo que ello conlleva.

Las partituras del pasado son trazas de los cuerpos que las interpretaron, que incluso pudieron influir en su composición. En el caso de la tonadilla este aspecto es especialmente relevante, ya que muchas de ella fueron compuestas para actores<sup>1</sup> concretos. Los autores de estas tonadillas, tanto

<sup>1</sup> Eran “actores-cantantes”, pero en este trabajo se ha optado por “actores” para abreviar.

compositores como libretistas, conocían muy bien las capacidades actorales y el potencial corporal de los intérpretes y sabían cómo aprovecharlos. Esto es especialmente evidente en las tonadillas a solo, compuestas para un actor que, normalmente interpretándose a sí mismo, salía a contar algo directamente al público. Aunque en ocasiones eran creaciones de compromiso perfectamente intercambiables, en muchos casos son obras hechas a medida para lucimiento de ciertos actores (baile, canto, carisma humorístico, etc.).

En este ensayo se analizará la corporeidad —el “grano”— inherente en la música de este repertorio, es decir, cómo los cuerpos cantantes influyeron en la composición de estas obras. Para ello partiremos del cuerpo de uno de los mejores intérpretes de tonadillas, Miguel Garrido (Madrid, 1745 – Madrid, 1807), en las seis tonadillas a solo que se compusieron para él localizadas en la Biblioteca Histórica de Madrid (= E-Mm), con libretos anónimos:

- Con música de Antonio Rosales: *El vizcaíno* (1777-1778, Mus 168-11; ed. en Lolo y Labrador, 2005; existe una grabación en Garrido, 2003), una divertida parodia de los vascos.
- Con música de Pablo Esteve, el compositor de la compañía de Manuel Martínez:
  - *El hidalgo admirado* (1779; Mus 88-19): Garrido interpreta el papel de un hidalgo que, procedente del campo, ha llegado a Madrid y critica los vicios que ve en la capital.
  - *La humorada de Garrido* (1786; Mus 92-1): Garrido aparece disfrazado de mujer astróloga, que hace una satírica predicción para el año siguiente.
  - *Los celos de Garrido* (sin año, Mus 183-11, Tea 219-183): Garrido, víctima de los celos por el éxito de sus compañeros Antonio Robles y Sebastián Briñoli, imagina una pelea donde los vence.
- Con música de José Castel: *Yo soy un majito* (sin año, Mus 110-7): por petición de una admiradora, Garrido muestra sus cualidades vocales cantando en estilo serio.
- Con música anónima (y texto posiblemente de Garrido): *Las quejas* (sin año, Mus 91-14, Tea 219-76 bis): Garrido se lamenta de que las mujeres no le hagan caso después de haber salido vestido de mujer en el escenario.

La razón de esta elección es doble. Por una parte, el éxito de Garrido como gracioso de compañía fue tal que estas obras permiten analizar cómo un cuerpo cantante tan específico como él pudo influir en la composición de su repertorio. Y, por otra parte, estas seis tonadillas a solo para Garrido representan una rara excepción en un subgénero como el de la tonadilla a solo, principalmente femenino. En E-Mm, donde se encuentran los fondos musicales de los antiguos teatros públicos de esta ciudad, se cuenta solo una decena escasa de tonadillas a solo para hombres —seis de las cuales son para Garrido— al lado de la abrumadora cifra de casi 570 para mujeres. La razón es clara: los *autores* (directores artísticos y empresarios) de los teatros públicos, así como los compositores y libretistas conocían muy bien el poder de atracción de esas carismáticas actrices sobre el escenario a través de sus palabras, voces, gestos... en definitiva, su cuerpo (Pessarrodona, 2016b). Así pues, este trabajo pretende también arrojar luz sobre el poder de seducción de otros tipos de cuerpos, el masculino del gracioso en general y de un gracioso en particular: Miguel Garrido.

### Marco teórico: dialécticas corporales

Esta distinción entre *cuerpo individual* y *cuerpo en general* no es baladí para este trabajo. Tal como expone Erika Fischer-Lichte (2011: 159-162), la presencia del cuerpo del actor sobre el escenario se ha entendido históricamente desde la contraposición entre el *cuerpo fenoménico* del actor (su cuerpo físico como estar-en-el-mundo) y el *cuerpo idealizado* del personaje, creado por el lenguaje de

la obra. Dicho muy resumidamente, correspondería a la dualidad materialismo / idealismo, y como ejemplos extremos de cada uno tendríamos la *performance* y el teatro literario.<sup>2</sup>

La dialéctica entre el cuerpo fenoménico y el cuerpo idealizado es fundamental para este trabajo. Sin embargo, entre el cuerpo real de Garrido y el de los personajes que podía encarnar hay grados. Una cosa es el cuerpo físico concreto, otra cómo ese cuerpo se construye en sus interpretaciones en relación con lo que el público espera de él —en la mayoría de estas obras Garrido se interpreta a sí mismo— y otra el cuerpo físico concreto encarnando un personaje idealizado.

En este sentido resulta de gran utilidad el marco teórico que ofrece la semiótica del cuerpo desarrollada por Jacques Fontanille en *Soma y sema* (2016; ed. original de 2004) ya que, aunque no pertenezca propiamente ni la teoría teatral ni musical, presenta unas categorías semiótico-corporales que permiten establecer “grises” entre ambos extremos. Siguiendo la estela empezada por Merleau-Ponty, Fontanille logra crear un entramado semiótico a partir del cuerpo mismo como creador y receptos de signos. Dicho de manera muy resumida, en el capítulo 1 Fontanille distingue entre la *carne* como “instancia enunciante en cuanto *principio de resistencia/impulso* material, pero también en cuanto *posición de referencia*” y, asimismo, “la sede del *núcleo sensoriomotor* de la experiencia semiótica”; y el *cuerpo propio*, que es “el portador de la identidad en construcción y en devenir”. Ambas entidades son dos caras del *ego*: su realidad corporal física y su imagen creada, construida en y por la actividad discursiva o, como dice Fontanille, el *Mí* y el *Sí* (en francés *Moi* y *Soi*): “La carne es el sustrato del *Mí* del actante, y el cuerpo es el soporte de su *Sí*” (Fontanille, 2016: cap. 1). El *Sí* es aquella parte de nosotros en la que el *Mí* se proyecta para crearse a sí mismo a través de su actividad. Pero Fontanille diferencia dos modos de construcción de la identidad corporal “en *Sí*”: “por un lado, una construcción por repetición, por recubrimiento continuo de las identidades transitorias, y por similitud (el *Sí-idem*), y por otro lado, una construcción por mantenimiento y permanencia de una misma dirección (el *Sí-ipse*)” (Fontanille, 2016: cap. 1).

Eero Tarasti ha ampliado esta teoría en el ámbito de la semiótica musical pasándola por el cedazo de Greimas y de la lógica de Hegel. Dicho muy resumidamente, en la teoría de Tarasti la relación entre el *Mí* y el *Sí* se articula en cuatro niveles entrecruzados a través de las cuatro modalidades del ser, fácilmente comprensibles con los verbos modales ingleses. Tarasti (2012: 135-138), siguiendo la “x” semiótica de Greimas, da forma de z a esta dialéctica entre *Mí* y *Sí*:

**Mí-Sí<sub>4</sub>**, *an-mir-sein*: nuestro ego corporal. Energía cinética primaria, gestualidad, entonación. Manifiesta lo más corporal y básico de nosotros (“will”)

**Mí<sub>3</sub>-Sí<sub>2</sub>**, *für-sich-sein*: *Mí* reducido y subordinado al *Sí* a través de las prácticas sociales, Instituciones, etc. Soluciones individuales, aplicaciones, estrategias (“know”)



**Mí<sub>2</sub>-Sí<sub>3</sub>**, *für-mich-sein*: el ego descubre su identidad y busca una corporeidad más permanente mediante el hábito. Identidad musical, ciertas formas cinéticas (“can”)

**Mí<sub>4</sub>-Sí<sub>1</sub>**, *an-sich-sein*: aspectos normativos, abstractos, de nuestra sociedad, comunidad y cultura. Tópicos, formas abstractas, categorías virtuales, estilos (“must”)

<sup>2</sup> La síntesis de esta dualidad llegaría con Grotowski, quien consideraba que el personaje idealizado (la mente) se da a través del cuerpo concreto del actor (Fischer-Lichte, 2011: p. 169), de manera muy similar a como se entiende en este trabajo.

La propuesta de Tarasti, aunque no sea una semiótica puramente corporal como la de Fontanille ni tampoco teatral, ayuda a entender la dialéctica entre aquello propio de Garrido, su *Mí* más carnal, y los diversos grados de estereotipo y convencionalismo hasta llegar a la encarnación de un personaje abstracto e ideal (*Sí1*). Si tenemos en cuenta los verbos modales que usa Tarasti, podríamos establecer lo siguiente:

- *Mí1-Sí4*: lo que *haría* Garrido desde su cuerpo (de manera instintiva).
- *Mí2-Sí3*: lo que solo *podía* hacer Garrido.
- *Mí3-Sí2*: aquello que *sabía* hacer Garrido en aquella situación (tanto suya como del personaje).
- *Mí4-Sí1*: aquello que se *tenía* que hacer en esa situación, fuera Garrido o cualquier actor.

La diferencia principal entre Fontanille y Tarasti es que el primero entiende sus categorías como *identidades* corporales, mientras que el segundo las concibe como *modalidades* del ser en lo que él llama *semiótica existencial*. De todos modos, tanto el *Sí-idem* de Fontanille como los niveles intermedios del *Mí* y del *Sí* (2 y 3) de Tarasti nos ofrecen la posibilidad de categorizar grados entre el cuerpo carnal de Garrido y sus encarnaciones interpretativas. En este trabajo se analizará cómo estas identidades corporales configuran el *cuerpo cantante* de Garrido y cómo pudieron influir en la música de estas tonadillas a través de gestos musicales (los “somatemas” de Barthes: motivos musicales que denotan cuerpos). Lo veremos alrededor de tres ejes: el de la creación escénica de las propias identidades corporales, el de la gestualidad de la acción teatral y el del tratamiento vocal.

### ¿Quién era Miguel Garrido?

Emilio Cotarelo (1899: 518) describió a Garrido como “príncipe de los graciosos de su tiempo”. La figura del gracioso provenía de la comedia nueva del Siglo de Oro, donde normalmente interpretaba al criado como contrapunto divertido del galán (Prades, 1963: 251). A finales del siglo XVII se fue desarrollando un teatro más espectacular y visual que textual (Angulo, 2005: 386),<sup>3</sup> que hizo que a lo largo del siglo XVIII los graciosos se fueran especializando en los papeles más cómicos, con un humor más gestual (Doménech, 2005: 413-414). El teatro breve fue, sin duda, el que mejor aprovechó las cualidades de los graciosos, sobre todo a medida que estos fueron desapareciendo de las comedias por influencia de la nueva sentimentalidad y de gustos más burgueses (Angulo, 2005: 409).

Aunque Garrido hubiera nacido en Madrid, seguramente aprendió el oficio en los teatros “de provincias”, como era habitual en la formación del actor de la época (Álvarez Barrientos, 1988: 459). Estuvo al menos en Murcia (Pina, 2006: 110) y Sevilla, desde donde volvió a Madrid en 1773 para incorporarse a la compañía de Manuel Martínez ya como primer gracioso. Se mantuvo en este puesto durante treinta y un años, hasta su jubilación en 1804. Gracias a sus méritos artísticos en 1784 empezó a percibir el mismo salario del primer galán y en 1788 los comisarios de la Junta de Teatros mencionaban su “notoria habilidad” (Cotarelo, 1899: 520).

Sin embargo, como apunta Le Guin (2014: 86), en cierto sentido Garrido fue víctima de su propio talento. A lo largo de su carrera Garrido insistió a la Junta de Teatros para que le rebajaran sus obligaciones, sobre todo la de tener que cantar en cada función, a veces incluso dos tonadillas

<sup>3</sup> De hecho, la palabra *espectador* fue un neologismo incorporado en España durante esta época (Álvarez de Miranda, 1988: 45-66).

(Cotarelo, 1899: 518). Pero el éxito de Garrido era tal que la Junta de Teatros rechazó siempre sus peticiones. Por este motivo, Le Guin (2014: 86) llega a afirmar que “*the players were little more than slaves to the public taste*”. Al fin consiguió jubilarse en 1804, aunque hizo intervenciones esporádicas en espectáculos posteriores,<sup>4</sup> y murió el 28 de junio de 1807, en la Calle de San José de Madrid, cercana a los Teatros del Príncipe y de la Cruz. Fue enterrado en la capilla de Nuestra Señora de la Novena por pertenecer a la congregación de actores (Fernández, 1995: 321).

El éxito de Garrido como actor cómico ha quedado testimoniado en muchas obras hechas para él, como los sainetes de Ramón de la Cruz *La competencia de graciosos*, *Garrido celoso* y *¡Válgame Dios por Garrido!* (Cotarelo, 1899: 520), así como en numerosas obras de teatro musical como zarzuelas y, sobre todo, tonadillas. Son dignas de mención las que interpretó junto a otra gran cantante de tonadillas, María Antonia Fernández *La Caramba*, como *La buñuelera y el catalán* (1775) de Pablo Esteve (editada en Pla y otros, 2008: 83-124), *La desdicha de tonadillas* (1782, Le Guin, 2014: 83-91) o *El majo y la italiana fingida* de Laserna (1778, ed. para voz y piano: Laserna, 1970).

### Presentación “carnal”: *Los celos de Garrido*

Si partimos de aquello más “carnal” en el sentido que le da Fontanille hay que empezar analizando la imagen física de Garrido, su aspecto visual más primario y aquello que condiciona su presencia en el escenario. En *Los celos de Garrido* se hace la siguiente presentación:

El arrebolado vuelve a vuestros pies puesta su persona de chusco a la ley.	En tan larga ausencia cuánto suspiré porque sois toditos mi único bien.
---	--

Según estos versos, la tonadilla fue compuesta para el retorno de Garrido a los teatros después de una larga ausencia cuyos motivos se desconocen. En *Las quejas* indica que “me alegro de verme bueno”; por tanto, la creación de un repertorio tan excepcional como este se podría justificar por ausencias destacadas de Garrido.

Los primeros versos de *Los celos de Garrido* empiezan describiendo a Garrido como “arrebolado”, una deformación de “arrepollado”, es decir, con forma de repollo. El repertorio de Garrido está repleto de referencias a su físico, gordo y bajo de estatura. Por ejemplo, en una ocasión dijo al actor Simón de Fuentes, alto y delgado: “usté es un hombre, yo medio; / y si nos sacan las tripas, / que cabría las de usted, creo, / en una taza, y no caben / las mías en un barreño” (cit. Cotarelo, 1899: 520). En esta misma tonadilla pero más adelante él mismo se llama “pigmeo” y “almoldiguilla”. Estas cómicas descripciones coinciden con el retrato *Garrido en traje de gitano* de Manuel de la Cruz y grabado por Juan de la Cruz, para el *Cuaderno de trajes de teatro* (1788, suplemento de Cruz, 1777; Fig. 1, izquierda).

<sup>4</sup> Como la comedia en tres actos *El ángel lego y pastor*, San Pascual Bailón de Antonio Pablo Fernández, del 17 al 26 de marzo de 1805 (salvo el 22), cuyo anuncio en el *Diario de Madrid* especificaba que “desempeñará el papel de Gracioso el Sr. Miguel Garrido”.



**Figura 1:** Comparación entre el retrato de Miguel Garrido<sup>5</sup> y el de José Espejo<sup>6</sup> (1788, suplemento de Cruz, 1777)

Este físico correspondería al estereotipo teatral del gracioso en el siglo XVIII, tal como afirma María Angulo (2005: 409):

Entre las cualidades actorales de los graciosos, además de la interpretación histriónica..., estaba su aspecto físico, que debía ser simpático y contrastar con la altura y donaire exigible a los galanes y damas. Por lo general, eran bajitos y rechonchos, como los célebres Espejo y Gabriel López *Chinita*.

En la Fig. 1 vemos que el retrato de Garrido se asemeja mucho al de José Espejo que aparece en la misma colección. Estos rasgos estarían emparentados con la *turpido et deformitas* que, ya desde Cicerón, se consideraban excelentes recursos humorísticos (Checa, 1999: 15-16 y 20-21). En el contexto dieciochesco, el cuerpo del gracioso aparecía en contraposición con el modelo social de masculinidad, representado en el escenario por el primer galán, normalmente calificado como con “buen talle”. Un excelente ejemplo sería el actor Isidoro Máiquez, retratado por Goya.

<sup>5</sup> Museo de Historia de Madrid, Inv. 2505, disponible en línea: <<http://www.memoriademadrid.es>> [consulta: 20 febrero de 2017]. Este retrato representa a Garrido haciendo de gitano en una tonadilla de Diego de la Riva, compositor de famosas tonadillas sobre gitanos como *Gitano celoso* y *gitana solitaria*, a dúo, la segunda parte de *La solitaria* (E-Mm Mus 107-12) y *Los gitanos*, a dúo, la tercera parte de *La solitaria* (E-Mm Mus 107-2).

<sup>6</sup> Museo de Historia de Madrid, Inv. 3098, disponible en línea: <<http://www.memoriademadrid.es>> [consulta: 20 febrero de 2017]. En esta imagen Espejo aparece interpretando el sainete de Ramón de la Cruz *El careo de los majos*.



Muchas obras del repertorio de Garrido muestran su capacidad para aprovechar cómicamente su imagen carnal. Por ejemplo, representó a Sancho Panza en la obra de Juan Meléndez Valdés *Las bodas de Camacho* (1784), como contrapunto a Don Quijote, interpretado, precisamente, por Simón de Fuentes. El eco de ese espectáculo resuena en la tonadilla de Jacinto Valledor *La cantada vida y muerte del general Malbrú*, compuesta justo un año después, donde Garrido interpreta a un divertido “Duque de Malborough” con ínfulas quijotescas pero aspecto claramente sanchesco (Pessarrodona, 2012: 324-326).

La presentación de nuestro protagonista en *Los celos de Garrido* se da a través de un número bipartito en Sol mayor con dos letras. La primera parte aparece escrita en un estilo muy habitual en los primeros números cantados de las tonadillas a solo: compás de 3/8 con predominio de ritmos anfíbracos y yámbicos que tienden a acentuar la segunda parte de cada compás, lo cual da como resultado patrones rítmicos similares a los de tango y habanera (Pessarrodona, 2015c). De hecho, aparecen ritmos similares al inicio de *La humorada de Garrido*, *Las quejas* y *El vizcaíno*. La mayoría de tonadillas como canciones sueltas —previas a la consolidación de la tonadilla como género músico-escénico autónomo— existentes en los fondos de los teatros públicos de Madrid custodiados en E-Mm presentan estas mismas características rítmicas. Así pues, es posible que quedaran como remanentes en las tonadillas a solo para indicar que se daba inicio a la tonadilla (*ibid.*).

Andante

Violín 1 *p*

Violín 2 *p*

GARRIDO

Bajo *p*

Vn. 1

Vn. 2

GAR.

B.

El ar-re-bo-lla-do vuel-ve a vues-tros pies... pues-ta su per-so-na de chus-co a la  
Con ce-ño e-no-ja-do que al-gu-nas es-tán, no sé qué mo-ti-vo pa-ra e-l-lo ten

ley... En tan lar ga au-sen-cia cuán-to sus-pi-ré... por-que sois to-di-tos mi ú-ni-co bien.  
dran. sí a-ca-so Bu-ñue los y Ro-bles se-rán... cau-sa que me ol-vi-den al-gu-nas de a-cá...

**Ejemplo musical 1:** Pablo Esteve, *Los celos de Garrido*, nº 1, cc. 26-41 (sin vientos)<sup>7</sup>

Dentro de esta escritura convencional se aprecian pequeños detalles que sugieren una estrecha relación entre la música y la gestualidad performativa del propio Garrido, al menos en la

<sup>7</sup> En los originales de estas obras los números musicales no aparecen numerados. Aquí se ha hecho para facilitar las referencias a las obras. Por otra parte, como se comenta más adelante, en los originales la voz de Garrido aparece siempre escrita en clave de Do en primera línea, pero se ha optado por apuntarla en su octava real según la convención para la voz de tenor.

primera letra: la palabra “vuestros” presenta un intervalo de sexta descendente a modo de *catabasis*, enfatizada por un silencio de semicorchea. Este motivo musical descendente se da justo en la expresión “vuestros pies”, sugiriendo la idea de reverencia. La música siguiente repite esta melodía con otras palabras, pero de una manera más *legata* —sin silencios— que suavizaría estos efectos retórico-gestuales. Un poco más adelante, Esteve juega otra vez con el efecto teatral de las pausas musicales, dividiendo la palabra “suspiré” con una pausa de semicorchea que crea una *suspiratio* que muy posiblemente Garrido aprovecharía como elemento cómico.<sup>8</sup>

La segunda parte del número consiste en un *Andante* seguidillesco en 3/4, precedido por cuatro compases en *Allegro* especialmente importantes para el tema que nos ocupa, ya que en ellos Garrido pide al público que le mire, con un texto deíctico en el que reclama la atención hacia su propio cuerpo: “ya se ve, / eche usted, / mire usted, / ya se ve”. La insistencia del sencillo motivo con el que canta este texto —ornamentado, además, con mordentes en los violines— sugiere una cómica interpretación donde Garrido mostraría su físico, quizá con posturas diferentes en cada una de estas apelaciones. Estos compases conducen al aire de seguidilla que empieza con el texto “mire usted qué gracejo”, máxima expresión de la autoconciencia de su carisma sobre el escenario o, dicho a manera de Fontanille, su *Sí-idem* construido por repetición y similitud a través de la propia interpretación. De hecho, este carisma es el principal poder de seducción de Garrido, que lo hace merecedor de ser “el amo del gallinero”, una especie de “macho alfa” entre las mujeres. Esteve puntualiza especialmente la palabra “gallinero” —referencia a las mujeres— acentuando cada sílaba con *staccati* y rompiendo con un silencio la sílaba “ne”, lo cual sugiere una interpretación especialmente divertida por parte de Garrido.

Así pues, en este número observamos que, dentro de una escritura que correspondería a los estándares de las tonadillas a solo, hay pequeños gestos musicales que sugieren tanto la interpretación gestual de Garrido como su presencia carnal y corporal. Esto coincide con lo que afirma Fontanille (2016: cap. 1): “el *Mí* y el *Sí* del actante se presuponen y se definen recíprocamente”.

---

<sup>8</sup> El mismo recurso aparece en el nº 2 de *La españolizada* (1774?) de Jacinto Valledor, donde se muestran los miedos de la intérprete vocal (seguramente *La Caramba*) a través de silencios a modo de *suspiratios* en este mismo patrón rítmico (Pessarrodona, 2015c: 106-109).

[Allegro] Andante

Oboes I-II *f*

Trompas I-II *f*

Violin 1 *f* *p*

Violin 2 *p* *f* *p*

GARRIDO  
 ya se ve, e che\_us - té, mi re\_us - té, ya se ve, mi-re us-té mi gra - ce - jo si me re - ce ser  
mi-re us-té si-es-te gar\_bo no de-be...ser el

Bajo *f* *p*

Ob. *f*

Tp. *p* a 2

Vn. 1

Vn. 2

GAR.  
 a - mo\_ del ga - lli ne - ro, del ga - lli ne - ro.  
 due - ño\_ de\_a-quel ga na - do, de\_a-quel ga na - do.

B.

Ejemplo musical 2: Pablo Esteve, *Los celos de Garrido*, n° 1, cc. 66-75<sup>9</sup>

<sup>9</sup> En estos ejemplos se han transcrito las trompas tal como aparecen en los originales.

## La presentación de Garrido como actor

La tonadilla *Yo soy un majito* empieza, también, mostrando la autoconfianza de Garrido:

You soy un majito como ustedes ven, hijo de Madrid, me llamo Miguel. sé galantear desde mi niñez a cuantas muchachas	me parece bien. Tejo mis cabriolas, bailo a lo francés, canto tonadillas de gusto y placer, y en muchos asuntos hago mi papel.
--	--

Dentro del universo tonadillesco resulta significativa esta presentación tan autocomplaciente. Lo habitual era que las tonadillas a solo empezaran con un saludo al público, que normalmente incluía una *captatio benevolentiae* para agasajarlo y preparar su favor (Pessarrodona, 2018: 30-31). En cambio, en estas tonadillas Garrido, consciente de su éxito entre el público, no siente la necesidad de suplicar su benevolencia. Solo lo hace en el nº 3 de esta misma tonadilla, antes de cantar unas seguidillas en estilo serio.

Estos versos iniciales de *Yo soy un majito* son un perfecto catálogo de los talentos actorales y personales de Garrido. Se presenta como un majo, es decir, como un habitante de Madrid orgulloso de su ciudad (Haidt, 2011: cap. 6 y 7). Después comenta su talento conquistando mujeres, un poder de seducción basado más en su carisma que en su físico carnal.<sup>10</sup> Lo más interesante de este pasaje es cómo Garrido muestra su identidad teatral: sabe bailar, sabe cantar tonadillas e interpreta papeles muy diferentes. Estamos, pues, ante la construcción de la identidad teatral de Garrido que, como se ha apuntado en el epígrafe anterior, se crea por similitud y repetición a través de sus actos en el escenario y que corresponderían a lo que la gente esperaba de él, lo que en las categorías de Fontanille sería su *Sí-idem*, un paso intermedio entre el *Mí carnal* y el *Sí social* más estereotipado y abstracto.

[Allegretto]

Oboes 1-2

Trompas 1-2

Violín 1

Violín 2

GARRIDO

Bajo

A la li-la-la, li-lai - ló, a la li-la-la, li-lai - lé, Ten-gan a-ten - ción y les can ta - Ten-gan a-ten - ción y les con ta -

<sup>10</sup> Ni tampoco en su vida real, ya que Según los comisarios de la Junta de Teatros en 1788, Garrido vivía “con su mujer y en arreglada conducta” (Cotarelo, 1899: p. 520).

Ob.

Tp.

Vn. 1

Vn. 2

GAR.

B.

-ré u - na mis - ce - lá - nea a la pi - pan - fué, a la (pi), a la (pi), a la pi - pan fué, a la (pi), a la (pi), a la pi - pan - fué.  
-ré lo que me que - ri - a a la pi - pan - fué, a la (pi), a la (pi), a la pi - pan - fué.

**Ejemplo musical 3:** José Castel, *Yo soy un majito*, n° 1, cc. 49-61<sup>11</sup>

Estos versos están cantados con un aire muy similar al del primer número de *Los celos de Garrido*, esta vez en *Andantino*, 6/8 y un Re menor general que alterna con su relativo Fa mayor. Dentro de esta convención el *Mí* de Garrido se hace presente a través de varias tarabillas y expresiones cómicas. Lo vemos en el “*a la lilala, etc.*” (Ej. 3), cantado en la dominante La mayor que proporciona sonoridades frías mayorizadas al pasaje; y después en las divertidas repeticiones de la expresión “*pipanfué*”, que insisten en la declamación rítmica de la sílaba inicial “*pi*”, dando a la absurda palabra un aire onomatopéyico.

En estos versos Garrido hace mención de su talento para el baile. En las obras objeto de este estudio no hay ningún momento explícito de danza, pero el aireailable de la mayor parte de las músicas de las tonadillas sugiere que en ellas la danza flotaba en el ambiente. Por otra parte, existen numerosos ejemplos del talento de Garrido para el baile, sobre todo humorístico. Es el caso de la tonadilla atribuida a Antonio Rosales *El remedo de los graciosos* (entre 1773 y 1782), donde Garrido y la actriz María de la Chica *La Granadina* bailan un divertidísimo fandango como si fueran pigmeos (Pessarrodona y Ruiz Mayordomo, 2016: 90-91) o la tonadilla de Esteve *La dama y el abate* (E-Mm Mus 180-2), donde Garrido baila un minueto que parodia a los abates italianos.

### Papeles ficticiales y cuerpos abstractos

Hasta ahora hemos visto cómo Garrido se encarnaba a sí mismo en el escenario y cómo construía su identidad corporal al menos en los niveles del *Mí* y del *Sí-idem*. En cambio, en *El hidalgo admirado* Garrido interpreta a otro personaje: un hidalgo de campo que llega a la ciudad. La escena inicial es francamente divertida: el hidalgo aparece corriendo por el escenario exclamando la expresión latina “*exiforas, maleficium / exiforas, tentación*” a modo de exorcismo para evitar las tentaciones de la capital. Cada letra termina con la acotación “*corre y se santigua*”, caricaturizando así la beatería extrema del personaje.

<sup>11</sup> Los pasajes con declamados indicados con grafía rítmica en los originales se presentan en estos ejemplos con figuras rítmicas de cabezas en aspa, pero en realidad su entonación no requería ninguna altura precisa.

Esteve ilustra musicalmente esta aparición del personaje con un estilo muy distinto al que hemos visto en otros números iniciales de las tonadillas a solo para Garrido: en *Allegro* en Si bemol mayor y compás binario con profusión de ritmos punteados. Este estilo musical, con cierto aire de marcha, es usado en el repertorio tonadillesco para representar extranjeros presuntuosos y esnobs —sobre todo franceses—, así como nativos fuertemente influidos por las modas extranjerizantes —los petimetres— (Pessarrodona, 2016b: 167-196). En este caso, el estilo binario, punteado y marcial de la música resulta una manera efectiva para representar el carácter ridículamente solemne, sentencioso y moralista del hidalgo. Así pues, esta música no presenta la carne (*Mí*) de Garrido, ni su cuerpo construido como gracioso, sino el del personaje, un *Sí-ipse*, representando metafóricamente un cuerpo abstracto caricaturizado. La música se usa aquí como elemento de caracterización, como si se tratara del vestuario o el maquillaje.

Esta representación musical contrasta con la actitud del personaje en escena: la música de Esteve lleva implícito un gesto grave y sentenciador, muy distinto al gesto físico de Garrido sobre el escenario: correr de un lado para otro y santiguarse repetidamente. El contraste entre ambos gestos —auditivo y visual— acentúa la comicidad de la escena.

A pesar de tratarse de un personaje ficcional, estereotipado y caricaturesco, en la representación musical del hidalgo también está presente el *Mí* de Garrido; al fin y al cabo, es un personaje hecho para él. Por ejemplo, en los cc. 125-129 del n° 1 (Ej. 4) Esteve añade *staccati* para acentuar los conceptos que el hidalgo critica, así como la divertida repetición de varias sílabas con *acciacature*.

GARRIDO

de-pe-cu-nia, de-pe-cu-nia, de-pe-cu-nia, y o-tros de jui cio, y o tros de jui, jui, jui - cio.  
la ca-be-za, en la ca-be-za, en la ca-be-za, y en los bol-si-llos, y en los bol-si, si, si-llos.

Bajo

**Ejemplo musical 4:** Pablo Esteve, *El hidalgo admirado*, n° 1, cc. 125-129 (voz y bajo)

Asimismo, en el n° 2, unas coplas donde el hidalgo detalla todo aquello que le ha escandalizado en Madrid, Esteve incluye un pasaje totalmente ilógico con un “ju” que representa su enojo, la repetición insistente de un “no” y risas absurdas (Ej. 5).

[Allegro spiritoso]

Violín 1

Violín 2

GARRIDO

Pe-ro a mí no me gus-ta, ju, ju, no, no, no, no, ja, ja, ja, ja, y no-lo di-go

Bajo

**Ejemplo musical 5:** Pablo Esteve, *El hidalgo admirado*, n° 2, cc. 69-80

Algo parecido encontramos en *El vizcaíno* de Antonio Rosales, donde el vasco que Garrido encarna en las coplas es un mero pretexto para desplegar los recursos cómicos de Garrido. El inicio es toda una declaración de intenciones: en la segunda parte del n° 1, con aire seguidillesco, Garrido alterna ciertas apelaciones directas al público—sobre todo a las mujeres—con divertidas expresiones sin sentido, en declamado rítmico (Ej. 6). Este surrealista pasaje es un avance de lo que ocurre en las coplas, donde Garrido parodia a un vasco. El tiempo rápido de estas coplas (*Presto*) y su texto incomprensible proporcionan al pasaje un aire de trabalenguas (Ej. 7). En este último caso el *Sí-ipse* queda subsumido por el *Mí* y su manifestación en el *Si-idem*, es decir, lo que Garrido sabía hacer como gracioso, como demostraba por repetición y similitud en sus actuaciones.

Violín 1

Violín 2

GARRIDO

Bajo

(Ja, ja) no te ta-pes, eh (va - mos), no ten-gas pu - dor (no) — que si tu me *quíés* (ca - bal) te *re - che - ro* yo.  
 con que ya ve us - té (ca - bal) si se - rá ra - zón (digo) el que ya se ve (pues) — la de gus - to yo.  
 (chi, chi) A - tién - da - ló pues (ca - bal) que tie - ne in - ven - ción y tú, ca - ri - ñi, *prés - ta - me a - ten - ción*  
 Plan - tá - ba - se pues (a - sí) con cir - cuns - pec - ción, es - cu - pí - a bien y to - dos chi - tón

Ejemplo musical 6: Antonio Rosales, *El vizcaíno*, n° 1, cc. 43-47 (sin vientos)

[Presto]

GARRIDO

Bajo

Pan - dos, pin - dos, pen - dos, to - das e - ran nie - tas de Pan - dos Pi - ran - das, ma - dres, tías, a - bue - las.  
 Pin - dos, pues las o - tras es - ta - ban sol - te - ras, por - que, pan - dos, pin - dos, ya ca - sa - das e - ran.

Ejemplo musical 6: Antonio Rosales, *El vizcaíno*, n° 2, cc. 15-19

### El cuerpo sexualizado e identidades de género

Dentro de la representación carnal y corporal de Garrido es especialmente importante la *identidad de género*. Hemos visto como en estas tonadillas Garrido hace alarde de su masculinidad y de su poder de seducción, pero no tanto por su *Mí* carnal, sino más bien por su identidad construida sobre el escenario, su *Si-idem*.

En este sentido, *La humorada de Garrido* es especialmente interesante. Fue seguramente una de las interpretaciones más exitosas de Garrido, ya que se anunció en el *Diario Curioso, Erudito, Económico y Comercial* dentro de las funciones de la compañía de Martínez en el Taetro del Príncipe

al menos desde el 6 al 15 de noviembre de 1786, un tiempo especialmente largo para una tonadilla. Hasta el día 11, el texto del anuncio indicaba: “Canta la 1ª tonadilla, intitulada *La humorada de Garrido* él mismo, a solo”, lo cual no solo sería una rareza sino sobre todo un reclamo para el público.

La noticia en la prensa, obviamente, no revela lo más importante de la tonadilla: Garrido aparece vestido de mujer. La imagen inicial sería especialmente impactante, como sugiere la súbita pausa del c. 23 de la larga introducción instrumental, con la anotación “Parada de representado” en el guion de voz y bajo. En las partes instrumentales se indica que en esa pausa iba una parola, por desgracia perdida. Esta introducción presenta una música en 6/8 y La mayor con un aire pastoral —enfaticado por el uso de flautas en lugar de oboes— que podría intentar representar una feminidad de corte bucólico e idealizado, que contrastaría con el aspecto real de Garrido vestido de mujer. Resulta interesante observar cómo los ritmos habituales, yámbicos y anfibracos, en estos primeros números cantados son transformados en otros más pastorales, como los trocaicos: con un simple cambio en el acento rítmico Esteve consigue *invertir* el género de esta obra.

El travestismo no era extraño en la tradición del teatro hispánico. En los géneros breves del Siglo de Oro era habitual que hombres se vistieran de mujer con intención paródica (Martínez, 2011: 23-25). Asimismo, en el teatro musical había sido norma que las mujeres interpretaran papeles masculinos. Esta convención continuó en los primeros años de la tonadilla, como podemos ver en muchas obras de Luis Misón, como la tonadilla a solo *Un tambor francés* (1763; E-Mm Mus 90-13), donde María de Guzmán interpreta a un soldado. Sin embargo, en los años de *La humorada de Garrido* ya se había consolidado un teatro musical más verosímil, gracias a la influencia de la ópera cómica italiana, donde predomina el uso de las voces naturales masculinas para hacer obras más realistas. Pero lo interesante para el tema que nos ocupa es que aquí Garrido se entromete en un ámbito básicamente femenino, la tonadilla a solo, haciendo él mismo de mujer. Se podría decir que la dialéctica cómica que encontramos en esta obra es entre el *Mí*, masculino, de Garrido y el *Sí-ipse* de la tonadilla a solo, el cuerpo femenino, que coincidiría con el *Mí* carnal de las intérpretes de tonadillas. Es, pues, la zeta de Tarasti llevada a sus últimas consecuencias. De hecho, el *Mí* masculino de Garrido acaba asumiendo su *Mí* femenino, describiéndose a sí mismo como “rechonchita” en las seguidillas finales.

El propósito de este Garrido travesti es el de anunciar las predicciones para el año siguiente, 1787. Dice en el nº 1: “Así que en hembra / me transformé / la astrología / llegué a saber. / ¡Cuánto vale en el día / ser mujer!”. La enumeración de tales predicciones se da en las coplas del nº 3 y consisten, entre otras, en la mala calidad de la literatura coetánea, los vicios sociales, la ridiculez de las modas más modernas y las relaciones entre hombres y mujeres. Con ello se buscaría parodiar otras tonadillas a solo de esos años donde sus intérpretes—mujeres, por supuesto—enumeran vicios sociales de la época para satirizarlos (Subirá, 1928-1930: I, 101-102; Pessarrodona, 2006: 222-223) como en *La gacetilla* de Blas de Laserna (1784; grabada en Laserna, 2009) o *El juicio del año* de Esteve (1779),<sup>12</sup> donde también se hacen predicciones para el año siguiente.

---

<sup>12</sup> Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, M/494. Existe una transcripción para voz y piano hecha por Subirá (Esteve, 1973).



[Allegretto]

The musical score is for a piece titled 'La humorada de Garrido', measures 22-32. It is in 3/4 time and G major. The score includes parts for Violin 1, Violin 2, GARRIDO (soprano), and Bajo (bass). The tempo is marked [Allegretto]. The score features dynamic markings of *p* (piano) and *f* (forte), and includes triplets and a *simile* marking. The lyrics are in Spanish and describe a scene where Garrido, disguised as a woman, is being interrogated by a man.

Violin 1  
Violin 2  
GARRIDO  
Bajo

Sal - gan las sa - la - das, sal - gan las re - chus - cas, que en dan - do yo un gri - to el mun - do se a  
y aun - que re - chon - chi - ta, si al gu - na me en - fa - da es - ti - ran do el cue - llo crez - co cua - tro

[simile]

Vn. 1  
Vn. 2  
GAR.  
B.

sus - ta Y las ma jas más ma jas, y las ma - jas más ma jas, cuan - do yo  
va ras. Y las pei - no de mo da, y las pei - no de mo da con... mis u -

quie ro, co - mo a los pi - chon - ci - tos, las, tuer - zo el cue - llo, las, tuer - zo el cue - llo,  
ñi - tas, ya - qui ya fi - na - li - zo mi - to - na - di - lla, mi - to - na - di - lla.

Ejemplo musical 5: *La humorada de Garrido*, nº 4, cc. 22-32 (sin trompas)

En *La humorada de Garrido* parece que el mismo hecho de disfrazarse de mujer confiere a Garrido el poder de saber astrología. Sin embargo, cabe decir que en la España del siglo XVIII la astrología no era una actividad propiamente femenina. Una de las pocas astrólogas mujeres de la época fue Teresa González, alias *La Pensadora del Cielo*, que sufrió la censura de la época y las críticas hasta el punto de que aprovechó el prólogo de su obra *El estado del cielo para el año de 1778* (González, 1777) para reivindicar encarecidamente el derecho de las mujeres para ejercer esa ciencia (Urzainqui, 2006: lviii-lxvi y 63-92). Quizá esta tonadilla se haría eco de este suceso, de otras obras lírico-escénicas de temática similar<sup>13</sup> o, simplemente, de cierta imagen estereotipada de la mujer adivina gitana, ocultista pero en realidad más quiromántica que astróloga (Olivares, 2009).

<sup>13</sup> Por ejemplo, la ópera bufa *L'astrologa* (1761) de Piccinni y Pietro Chiari, interpretado en el Teatro de Aranjuez en 1769 (Cotarelo, 1917: 201).

La tonadilla termina con el reverso de la feminidad inicial: si bien empezaba con una imagen bucólica e idealizada de la mujer, en las seguidillas finales vemos su versión más “descarnada” y urbana: la maja. Así lo cuenta Garrido al inicio del número: “En jarras plantadita / puesta en batalla, / la que quiera camorra / salga a campaña”. El majismo femenino que pretende mostrar —mejor dicho, caricaturizar— Garrido es, pues, altamente agresivo, como encontramos a menudo en este repertorio teatral.<sup>14</sup> En la parte central de estas seguidillas Garrido detalla sus “armas de mujer”: su voz, sus uñas y, en general, su actitud, perfectamente indicada ya desde el inicio con la posición “en jarras”. Este temperamento agresivamente majo aparece acentuado en los cc. 22-25 gracias a un pasaje con aire afandangado, típico de las seguidillas majas. No en vano la palabra *fandango* era sinónimo de bulla y gresca (Pessarrodona y Ruiz Mayordomo, 2016: 94).

### La mimesis de la acción teatral

El cuerpo de Garrido también está muy presente en las acciones teatrales representadas por la música. Es, pues, un cuerpo que desarrolla la acción a través de sus movimientos, un *Mí* que deviene *Sí-idem* en sus actos.

Tenemos un ejemplo excelente en el nº 3 de *Los celos de Garrido*, donde se da la pelea imaginaria entre Garrido y sus rivales ficticios, Robles y Briñoli. El número anterior prepara el ambiente batallante mediante elementos del topos musical militar: tonalidad general de Re mayor asociada a la guerra y a lo militar (Steblyn, 2002: 239), el heroico compás de C y el uso explícito de clarines y timbales, no usuales en este repertorio. A continuación, ya en el nº 3 Garrido explica las respectivas batallas de una manera tan vívida que las recrea: la diégesis o *telling* se convierte en mimesis o *showing*, algo muy habitual en las tonadillas a solo (Pessarrodona, 2015b: 116-117). El número tiene dos letras con una estructura paralela donde cada una sirve para ilustrar las correspondientes batallas (Ej. 6). La narración de cada entrada del enemigo se da en el relativo Si menor, donde Garrido indica deícticamente por dónde entrarían sus enemigos, y a continuación se da un brevísimo pasaje instrumental en *staccato* (cc. 16-18) que nos hacen imaginar los pasos de los rivales casi en *mickey-mousing*. Acto seguido, Garrido describe el armamento militar de los rivales virtuales en nueve compases con un tenso desarrollo armónico que acrecienta el suspense: sobre un bajo cromático ascendente, la música para por la subdominante—Mi menor—y la dominante—Fa# mayor—hasta concluir en la tónica, Si menor, con una cadencia de seguidilla. Tras un brevísimo puente instrumental también en *staccati*, Garrido describe el inicio de la batalla con varios versos en los que cada uno explica una acción. Estas acciones son recíprocas, como si se tratara en una partida de ajedrez: primero Garrido se planta, después se acerca el enemigo, etc. Estas acciones se narran/representan en una nueva progresión armónica, en este caso de Sol mayor a La mayor, que añade tensión a cada acción enumerada. Su construcción melódica, individualizada para cada verso, facilitaría la interpretación gestual de cada movimiento descrito. De hecho, la palabra “*ansina*” hace referencia a la propia postura que adoptaría Garrido en el escenario.

Este pasaje manifiesta la capacidad de la música escénica dieciochesca para imitar la gestualidad de la acción, lo cual llegó a desarrollar lo que se ha conocido como “realismo cómico”,

<sup>14</sup> Véase, por ejemplo, la pelea de las majas en el cuarteto de *El desafío de las majas y soldados* de Valledor (Pessarrodona, 2015a: 110).

presente en los *intermezzi* italianos ya desde inicios de siglo (Troy, 1979: 91-94). Según Wye Allanbrook (2014: 15), en la ópera bufa del siglo XVIII impera la mimesis cómica, que resume con el lema “*enargeia es energeia*”, es decir: “*in opera buffa, vivid character depiction —enargeia— is accomplished by energeia, or by showing us glimpses of men and women ‘at work’*”. Los personajes se representan musicalmente a través del movimiento de sus actos externos, que se despliegan “*in constant gestural contrast—in the ‘dialogued style’, the ‘tone of nature’*” dentro de un constante flujo musical (*ibid.*: 16). La mimesis cómica está presente en las tonadillas desde su inicio e incluso podría decirse que fue decisiva en la construcción del género como drama musical autónomo (Pessarrodona, 2015b). Entronca, de hecho, con la tendencia general del siglo XVIII hispánico hacia un espectáculo y un humor teatral más visual que literario o textual. En el caso de los graciosos, esta comicidad visual tenía una gran dosis de gestualidad, seguramente muy influida por la *Commedia dell’Arte* (Doménech, 2005). Esta cita de *El Memorial Literario* (1784) ilustra perfectamente la importancia del gesto teatral imitativo como recurso cómico:

Y para presumir de saber pintar la lucha de una sierpe, de un toro, de un león..., la carrera de un caballo, la caza de un jabalí, de una garza, de un halcón... ¿Quién no se reirá de ver ejecutar con las manos, y aún con los pies, el paso y trote de un caballo; con los quiebrros del cuerpo y esfuerzo de brazos, la lucha del negro más prodigioso con la serpiente? (s.a. 1784: 103).

Pero esta gestualidad podía ser tan exagerada que escandalizara a la censura, tal como narró el teórico Andrés Prieto en 1835 en referencia al actor Mariano Querol, otro gran gracioso contemporáneo de Garrido:

(...) había llegado a adquirir tanta elasticidad y movimiento en los músculos de su rostro, y tanta agilidad en sus manos y dedos que, como desempeñaba los papeles de figurón, y otros caracteres de bajo cómico en los que por lo regular, va envuelta la malicia y la truhanada, fue amonestado algunas veces por el magistrado, porque manifestaba con demasiada claridad con su acción y gesto cosas que, dichas y hechas con ligereza, complacerían, y dándoles demasiada expresión, repugnan a la decencia (Prieto, 2001: 100).

En cualquier caso, la música de Esteve manifiesta el cuerpo teatral de Garrido en relación con la acción que está narrando. Pero Esteve coordina la música no solo con la gestualidad teatral de Garrido, sino también con los cuerpos imaginarios de Robles y Briñoli. En efecto, la mimesis musical de Esteve llega a tal punto de eficacia que, con pocas notas, logra hacer presentes los cuerpos ausentes.

[Allegro]

Violín 1 *p* *f* *p*

Violín 2 *p* *f*

GARRIDO  
 Sal - drá el tal Ro-bles por a-quel la-do de es  
 Sal - drá Bri - ño - li por o - tro la - do con

Bajo *p* *f*

Vn. 1 *p*

Vn. 2 *p*

GAR.  
 co - pe - tas y es - pa - das, de es - co - pe - tas y es - pa - das to - do car - ga - do,  
 mor ri - ón y lan - za con mor - ri - ón y lan - za, y es - cu - do al bra - zo,

B. *p ten.*

Vn. 1 *f*

Vn. 2 *f* *p*

GAR.  
 to - do car - ga - do. Yo me plan - ta - ré an -  
 y es - cu - do al bra - zo.

B. *f* *p*

Vn. 1 *p* *f*

Vn. 2 *f*

GAR.  
 si - na, él se me i rá a - rri - man - do, yo ter - cia - ré la ca - pa, y el que - rrá dar - me un ta - jo.

B. *f*

Ejemplo musical 6: Pablo Esteve, *Los celos de Garrido*, nº 3, cc. 13-38 (sin vientos)

## Expresión de las emociones

En este mismo número de *Los celos de Garrido* encontramos otro elemento de mimesis cómica: la gestualidad referida a la expresión de las emociones, una de las principales preocupaciones de la preceptiva teatral de la época. Es, por tanto, una gestualidad más kinésica y facial que proxémica. No se trata de la mimesis de una acción externa, sino de la expresión exterior de una

emoción interior, tal como indicaba la tratadística de la época. Por ejemplo, en 1788-1789 en *El espíritu de los mejores diarios que se publican en Europa* se incluyó una traducción parcial de *Ideen zur einer Mimik* de J. J. Engel (1785-1786), donde se recomienda a los actores la observación directa de cómo las pasiones del alma modifican el cuerpo, incluido el rostro, con la intención de adaptar esos gestos en sus interpretaciones (Doménech y otros, 2012: 43-44). Engel añadía que esta gestualidad debía darse siempre con decoro y moderación, una apostilla que, como sugiere el caso citado de Mariano Querol, los graciosos incumplirían de manera sistemática con el propósito de hacer reír.

The musical score is for 'Los celos de Garrido' by Pablo Esteve. It is in 2/4 time and G major. The score includes parts for Violin 1, Violin 2, a Bassoon (Bajo), Violin 1 and Violin 2, and a Bass (B.). The vocal line is for Garrido (GAR.). The lyrics are: 'que es-tá de ce - los... en - fu-re - ci - do... Ju,... ju,... que es mu-chala in-gra-ti - tud. Pe-ro no, pe ro no, pe-ro no'. Dynamics include f, dolce, p, and mf.

**Ejemplo musical 7:** Pablo Esteve, *Los celos de Garrido*, nº 3, cc. 59-75

El mismo título de *Los celos de Garrido* indica que la tonadilla gira alrededor de un afecto: los celos. En los compases 66-68 del mismo nº 3 (Ej. 7) se representa la furia que le desencadena esos celos con varios “ju”, uno como apoyatura y otro con una melodía descendente cromática, a modo de surrealista mugido. Estos “jus” —que ya hemos visto en *El hidalgo admirado*— serían una representación del enfado más propia del *Mí carnal* de Garrido que de su *Sí-idem*. Los “jus” por sí mismos debían de ser muy divertidos, pero su comicidad quedaría acentuada por el rápido cambio de afecto que se da a continuación, la alegría por el apoyo que recibe del público, que Garrido expresa cantando el texto “pero no” en una melodía ascendente en *staccato*, es decir, en movimiento contrario con el “ju” anterior.

Algo similar ocurre en otra tonadilla inspirada en un afecto, *Las quejas*, secuela de *La humorada de Garrido*, donde este se lamenta de que las mujeres del público le ignoren desde que salió vestido de mujer. En su nº 1 Garrido manifiesta su rabia cantando la expresión “hecho un veneno” con un *glissando* ascendente que muestra su agitación (Ej. 8). Aquí tenemos, de nuevo, el *Mí enfadado* de Garrido; y, de igual manera, esta rabia aparece en cómico contraste con lo que Garrido ha cantado (y quizá también bailado) anteriormente: el alegre estribillo “alajé”.

[Allegro]

GARRIDO  
Ya se ve, mi-re-us-té, pa-ra qué, (jehl) a-la-jé, a-la-jé, a-la-jé

Bajo

Andante poco

GAR.  
he-cho un ve-ne-no, he-cho un ve-ne-no.

B.

Ejemplo musical 8: *Las quejas*, n° 1, cc. 56-77 (solo voz y bajo)

Más adelante, en el n° 3, es donde Garrido expresa más claramente el sentimiento de tristeza que le provocan los celos. Como vemos en el Ej. 9, las palabras “morir”, “penar”, “sentir” y “rabiar” aparecen acentuadas con lacrimógenas apoyaturas reforzadas por las flautas. A continuación Garrido se lamenta en un pasaje en *La frigio mayorizado*, aprovechando la inestabilidad armónica de una música que no resuelve dentro de un entorno general de Re menor. El uso de sonoridades frías mayorizadas para representar lamentos aparece en otras tonadillas coetáneas, como por ejemplo en las seguidillas “lacrimógenas” (n° 2) que canta la Madama en *La cantada vida y muerte del general Malbrú* de Valledor (Pessarrodona, 2012: 320-321). Pero el *Mí* de Garrido se hace patente en esta música de dos maneras más concretas. Por un lado, este pasaje aparece escrito sobre un pedal de La en forma de bajo tambor de corcheas, con el que el anónimo compositor (¿Esteve?) parece querer plasmar los angustiados latidos del corazón de Garrido. Aquí, pues, el *Mí* de Garrido se representaría mediante una especie de *hypotyposis* icónica que nos permite oír el interior de su carne, de una manera similar —aunque bastante más sutil— a la representación de los latidos en el melodrama cómico italiano.<sup>15</sup> Y, por otro lado, allí donde está más presente el doliente *Mí* de Garrido es en los lamentos “ah” sobre el semitono re y do#, acentuados por el del bajo si b y la, que armónicamente corresponden a dos cadencias frías en La mayor, divididas por pausas para crear un efecto de *suspiratio*.

### La vocalidad de Garrido

Muchos de los recursos que hemos visto hasta ahora están relacionados con la propia vocalidad de Garrido, que debía de ser lo suficientemente flexible como para abordarlos con solvencia y comicidad. De hecho, el principal vehículo de expresión verbal del cuerpo cantante es su voz, que se da casi siempre de manera cantada. En el caso de estas tonadillas, Garrido tenía que poder alternar fácilmente entre la voz cantada y la voz hablada: aunque las parolas no fueran consustanciales al género de la tonadilla, hemos visto que muchos de los gestos más carnales de Garrido se refieren a un uso declamado de la voz dentro de un discurso cantado. En este sentido,

<sup>15</sup> Por ejemplo, el “tippiti” y el “tappatà” con los que Serpina y Uberto reproducen los latidos de sus corazones en *La serva padrona* de Pergolesi, muy similar al “ti, ti, ti” usado con la misma finalidad en *El majo y la italiana fingida* de Laserna, precisamente parodiando la ópera italiana.

cabría añadir otro recurso cómico: interpolaciones habladas a otros miembros del espectáculo, como ocurre en el nº 2 de *Las quejas* donde Garrido interrumpe su discurso cantado dirigiéndose a la orquesta—“toque usted más *piano* que no se oye”—o al apuntador (Le Guin, 2914: 73-74)—“Apunta, maldito, que me falta un verso”—justo en el momento en que iba a decir una palabra malsonante o comprometedora.

[Allegro]

Flautas 1-2

Violín 1

Violín 2

GARRIDO

Bajo

Es-to es mo - rir, es-to es pe - nar, es-to es sen - tir, es-to es ra - biar.

Vn. 1

Vn. 2

GAR.

B.

3#

Fl. 2

Fl. 1

Vn. 1

Vn. 2

GAR.

B.

das! Que a - sí a tu ar - re - bo - lla - do pu - dis - tes

Vn. 1

Vn. 2

GAR.

B.

ol - vi - dar ¡Ah, ah, ah, ah! Pe-ro na - di - ta a mí se me da.

Ejemplo musical 9: *Las quejas*, nº 3, cc. 39-65

La vocalidad de Garrido requeriría un estudio más profundo que incluyera más obras, sobre todo zarzuelas y óperas. Además, la escritura de las voces masculinas en las tonadillas es especialmente ambigua, ya que aparecen casi siempre en la misma clave que las mujeres, do en primera línea. Sin embargo, de estas seis tonadillas podemos deducir que Garrido era tenor: su tesitura habitual va —tomando el la central como la<sub>4</sub>, según el índice registral internacional— de un fa<sub>4</sub> escrito (excepcionalmente un do, como veremos) a sol<sub>5</sub>, que cantado en su voz sería una octava más grave. No sería extraño que Garrido cantara en su tesitura más grave en obras de mayor envergadura para ayudar a diferenciar vocalmente los papeles. De hecho, en la zarzuela *La fontana del placer* de José Castel (1776) el papel que interpreta Garrido está enteramente escrito en la clave de tenor, do en cuarta línea, al contrario que las demás voces masculinas, y en los concertantes se encarga de la línea vocal más grave (Castel, 2016).<sup>16</sup> En cualquier caso, tal como afirma Elisabeth Le Guin (2014: 87), Garrido no sería el equivalente de bajo bufo.<sup>17</sup> Por lo contrario, pertenecería a la tradición hispánica de papeles cómicos masculinos con voces agudas, como el tenor cómico de las zarzuelas posteriores.

En este sentido resultan muy interesantes las seguidillas finales de *Yo soy un majito* y *Los celos de Garrido*, ya que ofrecen dos tratamientos de la voz cantada de Garrido absolutamente diferentes. En el primer caso, Garrido intenta demostrar sus capacidades vocales cantando unas seguidillas virtuosísticas en “*Cantabille*” [sic].<sup>18</sup> Al inicio de la parte cantada (Ej. 10) Garrido muestra su “estilo serio” de canto con un pasaje lleno de ornamentos rápidos que podrían indicar cierto conocimiento de la técnica del bel canto. Sin embargo, el rango vocal abarca solo una octava entre sol<sub>3</sub> (con un fa# excepcional) y sol<sub>4</sub>, su tesitura habitual. Así pues, el virtuosismo vocal de estas seguidillas estaría adaptado a la tesitura más cómoda para Garrido, ayudado además por el doblaje, casi constante, de los violines primeros.

---

<sup>16</sup> La música para los demás cantantes masculinos de esta zarzuela (los excelentes tenores Vicente Sánchez Camas y José Mayor Ordóñez Mayorito) aparece escrita en el manuscrito original en clave de do en primera línea. En los concertantes Garrido suele cantar al unísono con Camas, que interpreta el personaje de Celio, de tesitura bastante similar, pero en ocasiones Garrido canta una voz más grave, llegando hasta el re<sub>3</sub>. En cambio, el personaje de Narciso, interpretado por el Mayorito, es bastante más agudo, de tenor ligero.

<sup>17</sup> La tradición hispánica sería, en general, de voces agudas. Tal como se afirma en la tonadilla *La ópera casera* de Pablo del Moral, “en España hay mucha escasez de bajos” (E-Mm Tea 222-125, f. 5r).

<sup>18</sup> El error aparece en todas las partes, a modo de hiperitalianización caricaturesca.





Oboes 1-2 *p* *f*

Trompas 1-2 *f* a 2

Violin 1 *p* *f*

Violin 2 *p* *f*

GARRIDO *(Tiple)* *(De bajo)*

Sal - ve, j - lus - tre lu - gar de Fon - ca - rral, de Fon - ca - rral, de Fon - ca - rral,

Bajo *p* *f*

**Ejemplo musical 11:** Esteve, *Los celos de Garrido*, n° 4, cc. 41-45

A pesar del indudable interés de todo el pasaje, aquí nos centraremos en la primera subsección, que es la más propiamente vocal. En estos compases la música presenta un aire pastoral en *Allegretto*, 6/8 y Re menor (junto con el relativo Fa mayor) para recrear el ambiente rural del pueblo. En este contexto musical, Garrido canta imitando las dos voces extremas, el tiple y el bajo, de una imaginaria obra polifónica (Ej. 11). Para ello Esteve juega deliberadamente con los extremos del *Mí* vocal de Garrido: el la<sub>4</sub> es su nota más aguda y el do<sub>3</sub> la más grave. Además, la instrumentación ayuda al contraste vocal: el tiple aparece doblado solo por los primeros violines en *piano* y *staccato*, mientras que el bajo es acompañado por todos los instrumentos en un rotundo *forte* en *staccato* (presumiblemente *marcato*, ya que en la notación original no se distingue entre ambas articulaciones). Además, Garrido podría usar el falsete en el tiple, no solo para llegar más fácilmente al la<sub>4</sub> —una nota que ya pertenecería a su registro de cabeza—, sino también como parodia de las voces blancas. Otras obras para Garrido también sugieren su capacidad para usar la voz de falsete, como la tonadilla *Las lecciones*, segunda parte (1780), también de Esteve (E-Mm Mus 114-10), donde parodia una maestra de canto entonando unas seguidillas majas en italiano macarrónico y, literalmente, “en tono de mujer”.

### Conclusiones: hacia el *giro corporal*

A lo largo de estas páginas hemos visto cómo el *cuerpo cantante* viene dado de manera carnal y se construye corporalmente sobre el escenario a través de la interpretación vocal y gestual, según lo que se espera de cada cantante concreto y el rol que esté interpretando. De acuerdo con las categorías de Fontanille, esto se articula entre el *Mí carnal*, el *Sí-idem* y el *Sí-ipse*. Sin embargo, lo hemos visto en un cuerpo cantante muy concreto y especialmente complejo, el de Garrido, en un repertorio hecho para él en el que normalmente se interpreta a sí mismo. En este análisis hemos observado como el carisma personal y actoral de Garrido era tal que su carne y su cuerpo interfieren constantemente no solo en el texto y la acción, sino incluso en la música de estas obras.

Esta música plasma el cuerpo cantante de Garrido a través una interesante dialéctica entre, por una parte, las convenciones de la práctica compositiva del género y, por otra parte, la carne y el cuerpo del actor, con gestos musicales que el autor correspondiente sabía poner en el lugar adecuado para facilitar el lucimiento cómico que el público esperaba de Garrido. Estos gestos son, pues, el “grano” de Garrido. En un ejercicio de abstracción, podríamos considerar que en el análisis de Garrido como cuerpo cantante la zeta de Tarasti se da como sigue:

**Mí-Sí4:** los gestos más primarios, onomatopéyas, expresiones absurdas. Recursos pensados para su voz.

**Mí3-Sí2:** el actor Garrido es consciente de su carisma teatral sobre el escenario como actor, cantante, bailarín y hombre.



**Mí2-Sí3:** recursos cómicos del ego de Garrido: trabalenguas, interpelaciones a la orquesta. Gestualidad para representar la acción y los afectos.

**Mí4-Sí1:** Garrido interpreta otros papeles. Bel canto convencional.

Sin embargo, esta clasificación es especialmente compleja, ya que estas obras, al estar pensadas para Garrido, rezuman constantemente su corporeidad más personal. De hecho, en estas tonadillas no aparece nada que no fuera escrito expresamente para él. Por otra parte, también hemos observado que la concepción visual de esta música puede llevar a la plasmación de cuerpos ausentes, así como a la representación corporal de personajes estereotipados, por ejemplo mediante *topoi* coreomusicales como aires de marcha o seguidillas majas.

La conclusión más extrema del trabajo sería que solo un nuevo Garrido podría volver a interpretar estas tonadillas en su plenitud. Pero esto, en lugar de parecer limitante, tiene que servir como incentivo para que intérpretes (cantantes e instrumentistas) e investigadores empiecen a entender este repertorio *desde el cuerpo*: sentirlo empáticamente y no solo como meras notas apuntadas en un papel. Ciertamente, solo contamos con manuscritos musicales y libretos en 2D de este repertorio, pero hay que tomar consciencia de que eran obras pensadas en 3D (e incluso 4D) concebidas de manera muy visual alrededor de cuerpos: bien los de los cantantes en los que recaían las miradas, bien cuerpos contruidos musicalmente. Desde aquí se propone, pues, un *giro corporal* para el estudio e interpretación de este repertorio.

## Lista de referencias

- s. a. (1784): “Introducción a los teatros”, *Memorial Literario, Instructivo y Curioso de la Corte de Madrid* (noviembre), pp. 102-105.
- Aguilar-Rancel, M. A. (2015): “Corpografías de Tolomeo: cuerpo cantante y género en puestas en escena recientes de la ópera *Giulio Cesare*”, en Cascudo, T. (ed.): *Música y cuerpo*, pp. 83-107.
- Allanbrook, W. J. (2014): *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*, Oakland: University of California Press.
- Álvarez de Miranda, P. (1988): “Una voz de tardía incorporación a la lengua: la palabra espectador en el siglo XVIII”, en *Coloquio internacional sobre el teatro español del siglo XVIII*, Abano Terme: Piovan Editore, pp. 45-66.
- Angulo, M. (2005): “El gracioso en el teatro del siglo XVIII”, en *La construcción de un personaje: el gracioso*, ed. Luciano García Lorenzo (Madrid: Fundamentos, 2005), pp. 383-424.
- Álvarez Barrientos, J. (1988): “El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad”, *Revista de Literatura*, 100, pp. 445-466.
- Cascudo, T. (ed.): *Música y cuerpo. Estudios musicológicos*, Logroño: Calanda, 2015.
- Castel, J. (2016): *La fontana del placer*, estudio y edición de J. P. Fernández-Cortés, Madrid: CSIC, Monumentos de la Música Española, 82.
- Checa, J. (1999): “Poética de la risa”, en Sala Valldaura, J. M. (ed.): *Scriptura 15: Risas y sonrisas en el teatro de los siglos XVIII y XIX*, Lleida: Universidad, pp. 11-27.
- Cotarelo, E. (1899): *Don Ramón de la Cruz y sus obras*. Madrid: José Perales y Martínez.
- . (1917): *Orígenes y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*, Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos.
- Cruz, Juan de la (1777): *Colección de trajes de España*, Madrid: Casa de M. Copin.
- Doménech, F. (2005): “Trufaldines y Cobielos (La influencia de la *Commedia dell’Arte* en el gracioso del siglo XVIII)”, en García Lorenzo, L. (ed.): *La construcción de un personaje: el gracioso*, pp. 413-424.
- , y otros (2012): *La expresión de las pasiones en el teatro del siglo XVIII*, Madrid: Fundamentos.
- Esteve, P. (1973): *El juicio del año*, versión para voz y piano por José Subirá, Madrid: Unión Musical Española.
- Fernández, M. (1995): *Parroquia madrileña de San Sebastián. Algunos personajes de su archivo*, Madrid: Caparrós.

Fernández-Cortés, J. P. (2001): “José Castel (1737?-1807), un tonadillero maestro de capilla”, *Revista de Musicología*, 24, 1-2, pp. 115-134.

Fischer-Lichte, E. (2011): *Estética de lo performativo*, Madrid: Abada; ed. original: 2004.

Fontanille, J. (2016): *Soma y sema. Figuras semióticas del cuerpo*, Lima: Universidad; ed. original: 2004.

García Lorenzo, L. (2005): *La construcción de un personaje: el gracioso*, Madrid: Fundamentos.

Gómez, J. (1913; ed. de 1986): “Don Blas de Laserna, un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero”, en Iglesias, A. (ed.): *Escritos de Julio Gómez*, Madrid: Alpuerto, pp. 69-165.

González, T. (1777): *Estado del cielo para el año de 1778*, Madrid: Manuel Martín.

Gurbindo, B. (2001): “José Castel (1737-1807) y la tonadilla. Entre Tudela y Madrid”, *Nassarre*, 17, 1-2, pp. 243-304.

Haidt, R. (2011): *Women, Work and Clothing in Eighteenth-Century Spain*, Oxford: Voltaire Foundation.  
Laserna, B. (1970): *El majo y la italiana fingida* de Laserna, ed. para voz y piano por José Subirá, Madrid: Unión Musical Española.

———. (2009): *El mundo al revés*, CD de *La Dispersione*, dir. Joan B. Boïls, Enchiriadis.

Le Guin, E. (2014): *The Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*, Berkeley / Los Ángeles / Londres: University of California Press.

Lolo, B. y Labrador, G. (2005): *La música en los teatros de Madrid: Antonio Rosales y la tonadilla escénica*, Madrid: Alpuerto.

Garrido, G. (dir.) (2003): *El Maestro de baile y otras tonadillas*, Ensemble Elyma, K617, Harmonia Mundi.

Martínez, R. (2011): “Mari(c)ones, travestis y embrujados. Heretodoxia sexual del varón como recurso cómico en el teatro breve del Barroco”, *Anagnórisis*, 3 (junio), pp. 9-37.

Morales, J. A. (2018): “Antonio Guerrero (1709-1776), compositor de tonadillas en el Madrid del siglo XVIII”, tesis doctoral inédita, Granada: Universidad de Granada.

Olivares, C. (2009): “El gitano imaginario y la cristalización del mito”, *Gaceta de Antropología*, 25-2. Disponible en línea: < [https://www.ugr.es/~pwlac/G25\\_37Carmen\\_Olivares\\_Marin.html](https://www.ugr.es/~pwlac/G25_37Carmen_Olivares_Marin.html) > [consulta: diciembre 2018].

Pedrell, Felipe (1898): *Teatro lírico español anterior al siglo XIX*, La Coruña: Canuto Berea.

———. (1909, 1910): “Músics vells de la terra. Segona sèrie. Segles XVII y XVIII. Pau Esteve y Grimau”, *Revista Musical Catalana* 6 (1909), pp. 279, 299, 365; 7 (1910), pp. 45-52.

- Pessarrodona, A. (2010): “La tonadilla escénica a través del compositor Jacinto Valledor (1744-1809)”, tesis doctoral inédita, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- . (2012): “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, pp. 301-332.
- . (2015a): “Concertantes, finales y acción en las tonadillas de Jacinto Valledor”, *Nassarre*, 31, pp. 101-137: 110.
- . (2015b): “Cuerpo tonadillesco, cuerpo cantante: una aproximación al teatro musical breve de la segunda mitad del siglo XVIII”, en Cascudo, T. (ed.): *Música y cuerpo*, pp. 109-142.
- . (2015c): “Ritmos de tonadilla. Algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 25, pp. 80-116.
- . (2016a): “La mujer como mujer en la tonadilla a solo dieciochesca”, *Bulletin of Spanish Studies*, 93-2, 211-238.
- . (2016b): “Representaciones musicales de lo francés en tonadillas dieciochescas”, *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 46-1, pp. 167-196.
- . (2018): *Jacinto Valledor y la tonadilla*, Sant Cugat del Vallès: Arpeggio.
- y Ruiz Mayordomo, M. J. (2016): “El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto”, *Música Oral del Sur*, 13, pp. 75-104: 94.
- Pina, C. I. (2006): “La música civil en Murcia de Felipe V a Carlos III: del barroco cambio dinástico al esplendor de la Ilustración”, tesis doctoral inédita, Valladolid: Universidad.
- Pla, M. y otros (2008): *La ‘tonadilla’ del segle XVIII i Catalunya*, Barcelona: Tritó.
- Prades, J. J. (1963): *Teoría sobre los personajes de la comedia nueva*, Madrid: CSIC.
- Prieto, A. (2001): *Teoría del arte dramático*, Madrid: Fundamentos, p. 100.
- Steblyn, R. (2002): *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. 2ª ed., Rochester: University.
- Subirá, J. (1928-1930): *La tonadilla escénica*, Madrid: Tipografía de Archivos, 1929-1930.
- . (1933): *La tonadilla escénica. Sus obras y autores*, Barcelona: Labor.
- Tarasti, E. (2012): *Semiotics of Classical Music: How Mozart, Brahms and Wagner Talk To Us*, Berlin/Boston: De Gruyter.

Troy, Ch. (1797): *The Comic Intermezzo. A Study in the History of Eighteenth-Century Italian Opera*, Ann Arbor: UMI.

Urzainqui, I. (2006): *Catalin de Rita de Barrenechea y otras voces de mujeres en el siglo XVIII*, Vitoria, Ararteko.

Pessarrodona Pérez, Aurèlia. “El cuerpo cantante en las tonadillas a solo para Miguel Garrido.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 4, no. 2 (2019): 1–30.