

EL FANDANGO EN LA DRAMATURGIA MUSICAL TONADILLESCA: EL GESTO EN SU CONTEXTO¹

Aurèlia Pessarrodona

Universidad Autónoma de Barcelona

María José Ruiz Mayordomo

Compañía Esquivel (Danza & Música)

Resumen:

Aires de danzas y bailes de sabor popular —los llamados en la época *sonsonetes populares*— plagaban las tonadillas de la segunda mitad del siglo XVIII, hasta el punto de ser considerados elementos consustanciales a este género. En el presente artículo proponemos estudiar cómo los compositores de tonadillas usaban estos *sonsonetes populares*, y para ello partimos del fandango, concretamente el teatral a tres partes. A través del análisis de diversos casos vemos cómo los compositores de tonadillas manipulaban y adaptaban un material sonoro y coréutico sobradamente conocido por el público según la intención dramática de la obra, desde la síntesis caricaturesca hasta usos metafóricos y conceptuales.

Palabras clave:

fandango, tonadilla, siglo XVIII, danza, historia de la danza, danza histórica, gesto, baile bolero, baile de teatro, cuerpo danzante

THE FANDANGO IN DRAMATURGY MUSICAL TONADILLESCA: THE GESTURE IN ITS CONTEXT

Abstract:

Dance musics of popular flavour —the so-called *sonsonetes populares* at the time— plagued the *tonadillas* of the second half of the eighteenth century, to the point of being considered an inherent feature of this genre. In the present article we would like to study how the composers of *tonadillas* used these *sonsonetes populares*, and for this purpose we take as a starting point the *fandango*, concretely the theatrical with three parts. Throughout the analysis of some cases we observe how the composers of *tonadillas* manipulated and adapted a sound and dance material well-known by the audience, according the dramatic intention of the play, from caricatural synthesis to metaphorical and conceptual uses.

¹Este artículo es una ampliación de la comunicación que presentamos en el congreso *Teatro musical español del siglo XVIII (teatro breve): géneros y nuevas perspectivas* (RESAD, Madrid, 14-16 de noviembre de 2015).

Keywords:

fandango, *tonadilla*, eighteenth century, dance, dance history, early dance, bolero dance, theatrical dance, dancing body.

Pessarrodona, Aurèlia y Ruiz Mayordomo, María José. "El fandango en la dramaturgia musical tonadillesca: el gesto en su contexto". *Música Oral del Sur*, n. 13, pp. 75-103, 2016, ISSN 1138-857

Dedicado a Aurora Pons, *in memoriam*

INTRODUCCIÓN

En ella no hallaréis fandango, jota,
tiranás, ni boleras, ni jopeos;
que de las verdaderas tonadillas
sonsonetes son propios, por ser *nuestros*. (Rodríguez y Esteve 1792, subrayado nuestro)

Con estos versos la actriz Manuela Montéis presentaba al público asistente al Teatro de la Cruz de Madrid en febrero de 1792 la obra *El reconocimiento del tío y la sobrina*, “tonadilla por mal nombre y por bueno intermedio de música y representado”, que constituyó un interesante intento de renovación del género llevado a cabo por el dramaturgo Pedro Rodríguez y el compositor —ya jubilado— Pablo Esteve, a partir de la adopción de elementos sentimentales propios del espíritu ilustrado de finales de siglo (Pessarrodona 2009: 348-356).

Estos versos pertenecen, concretamente, a la “Advertencia” que la actriz Manuela Montéis recita al público para indicar que justamente aquello que van a presenciar no es propiamente una tonadilla, ya que carece de los *sonsonetes* que caracterizan el género: fandango, jota, tirana, boleras y jopeo. Asimismo, los espectadores que hubieran adquirido el libreto impreso de la obra (Rodríguez y Esteve 1792: 3) habrían podido leer su “Prólogo”, que contiene el texto siguiente:

Dícese, que se llama Tonadilla por mal nombre, a causa de que para ser una verdadera Tonadilla le faltan aquellos *sonsonetes populares, propios nuestros, y los que á su imitación inventan los Compositores, que es por los que constituyen un genero de composición de que*

carecen y carecerán siempre los Extranjeros, mediante á que sus idiomas no la permiten; razon por que debería ser mas estimada de nosotros, siendo cierto como lo es, que nuestra lengua es capaz de las gracias y músicas de todas, y tiene ademas otras peculiares suyas, que admiran y celebran hasta los que no pueden imitarlas; pero afectamos ser como los Indios, que estiman en mas la frágil claridad del vidrio que les llevamos, que la solidez del oro, de que abundan sus países (Rodríguez y Esteve 1792: 5-6, subrayado nuestro).

Dejando de lado el tinte “nacionalista” del texto, en él se afirma que la presencia de estos *sonsonetes populares* en la tonadilla era realmente tan abrumadora que llegó a constituir un rasgo definitorio del género. Sin embargo, resulta muy interesante observar que, según estas líneas, los compositores de tonadillas no se limitaban a la simple copia de estos *sonsonetes populares*, sino que el proceso de creación se realizaba *desde arriba*, es decir, tomando este material musical como inspiración para imitarlo y recrearlo.

El objetivo de este trabajo es comenzar a estudiar cómo el compositor de tonadillas manipulaba estos *sonsonetes populares*, y para ello partimos del fandango, que sin duda constituyó uno de los géneros músico-coréuticos más carismáticos y representativos del setecientos español, incluso fuera de nuestras fronteras. Esta manipulación incluiría el lógico paso por el cedazo del gusto de unos compositores con formación musical “académica” y de una plantilla orquestal determinada, dando pie a una recreación *popularista* y estilizada de estos *sonsonetes*. Pero cabe ver cómo eran insertados dentro de la dramaturgia musical tonadillesca. Así pues, el objetivo de este artículo es estudiar un aspecto todavía inédito del fandango coreomusical: su función dentro de los géneros músico-escénicos breves dieciochescos, sobre todo la tonadilla.

Recientemente el fandango ha sido objeto de importantes estudios,² a los que hemos aportado la restauración de uno de teatro de finales del siglo XVIII con música de Bernardo Álvarez Acero³ a partir de la coreografía del *Fandango del Siglo XVIII*, que se cuenta entre los más antiguos dentro de la tradición escénica bolera,⁴ incluyendo el análisis de las relaciones entre música y gesto coréutico (Ruiz Mayordomo y Pessarrodona 2015). Este estudio nos ha proporcionado herramientas clave para estudiar la presencia del fandango en la tonadilla desde la gestualidad asociada con su música y en relación con los fandangos

²Destaca el Congreso Internacional “Spaniards, Indians, Africans and Gypsies: The Global Reach of the Fandango in Music, Song and Dance” (City University of New York, abril 2015), del que surgieron los trabajos publicados en el nº 12 (2015) de *Música Oral del Sur*.

³Cuyo manuscrito musical se encuentra en la Biblioteca Histórica de Madrid (=BHM) como *Fandango nº 2* bajo la signatura Mus 627-6. En el Apéndice 1 de nuestro anterior trabajo incluimos su transcripción (Ruiz Mayordomo y Pessarrodona 2015: 711-712).

⁴Conocemos su coreografía gracias a la transmisión directa —ágrafa— de Mercedes Zúñiga León, nieta de dos leyendas en el entorno bolero Mercedes León y Albano Zúñiga y nieta de la legendaria bailarina y maestra bolera de mediados del siglo XX *La Quica*.

coréuticos que han pervivido a través de la tradición escénica bolera, así como sus posibles funciones dentro del entramado dramático-musical del género.

Cabe decir que no se trata de un trabajo con voluntad exhaustiva —lo cual es imposible con un repertorio tan extenso y aún desconocido como el del teatro breve musical del siglo XVIII hispánico—, sino de empezar una línea de investigación, y para ello nos centraremos en el fandango a tres partes, tomando como base nuestro trabajo anterior. Así pues, dejamos para próximas investigaciones otras tipologías de fandangos, como los específicamente cantados.⁵

Para realizar este propósito resulta necesario, precisamente, partir del *cuerpo danzante* de la época, es decir, aquellos gestos musicales que todos los integrantes de la representación de la obra —compositor, cantante, público— conocían *desde el cuerpo* y podían ser identificados a partir de empatía corporal. Ello entronca con la línea metodológica que desde hace años estamos usando para estudiar la *bailabilidad* de la música del siglo XVIII hispánico (Ruiz Mayordomo, Pessarrodona 2013 y 2015; Pessarrodona, Ruiz Mayordomo 2013). Se trata de una metodología transversal que incluye de modo integrado coreología y musicología, teoría y práctica: no sólo es transdisciplinar, sino que, dada la doble faceta artística práctica y teórica de cada uno de los miembros de este equipo, tomamos como eje de nuestra investigación la “*research in the arts*” desarrollada sobre todo por Henk Borgdorff (2012; Pérez Arroyo 2012: 23-24) y que no asume separación entre teoría y práctica, es decir, entre el sujeto investigador y el objeto investigado, la misma obra de arte. En nuestras investigaciones el *sujeto investigador* y el *objeto investigado* coinciden en el *cuerpo danzante español del siglo XVIII*: buscamos *razonar*, de manera analítica, aquello que un cuerpo del siglo XVIII tenía totalmente integrado y que con sólo sentir la música sabía qué y cómo bailar.

Si bien en nuestros anteriores trabajos partíamos del cuerpo danzante aristócrata y burgués —música de Boccherini— y del bailarín profesional —fandango de teatro—, en este caso se trata del cuerpo danzante de los actores de las compañías de los teatros públicos madrileños, intérpretes multifacéticos capaces de hablar, cantar, bailar e incluso eventualmente tocar instrumentos —guitarra, castañuelas— de cara a crear espectáculos “globales” con gran peso de los elementos visuales y auditivos, pero para cuyo trabajo no precisaban la especialización propia del bailarín profesional.

⁵Algunos casos son las canciones denominadas “fandango” —o identificables como tales— que aparecen en la música para el entremés *El gracioso detenido* de Antonio Guerrero (BHM Mus 63-37) o en las tonadillas *Lo que pasa en la calle de la Comadre el día de la Minerva* de Misón (BHM Mus 180-29), *La maestra y la discípula* de Valledor (BHM 153-7; Pessarrodona 2010: II, 231-233) y *Los murmuradores*, de Esteve, a solo para *La Caramba* (BHM Mus 92-16). Son fandangos que siguen la misma estructura musical de los “fandangos del sur” que identifica Miguel Ángel Berlanga (2000: 179-180) y que desde un punto de vista coreográfico parecen guardar relación con la *subida* —sección con aumento de velocidad— que encontramos en el *Fandango del Reto*, de tradición bolera, e incluso en testimonios dieciochescos, como el *Fandango* de Minguet (1754).

EL FANDANGO A TRES PARTES

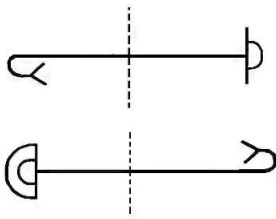
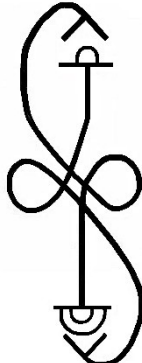
Tal como ya apuntamos en nuestro anterior trabajo, el fenómeno del fandango durante el siglo XVIII fue especialmente amplio y complejo, por lo que en aquella ocasión decidimos centrar nuestro estudio en el fandango escénico o “de teatro” con mudanzas a tres partes — con forma recurrente, es decir, con tres secciones que se repiten—, aunque indicamos la existencia de otros tipos de fandango como sería el social o de salón —con forma discursiva, a partir de la yuxtaposición de secciones— o los fandangos entendidos como canciones. En la Tabla 1 se observa cómo los fandangos del siglo XVIII que han pervivido en la tradición escénica bolera apuntan en este sentido.

TABLA 1: fandangos de tradición bolera y su relación con los del siglo XVIII

Tradición bolero	Forma coreográfica	Soporte musical del siglo XVIII	Entorno interpretación
Fandango del Siglo XVIII	Recurrente, mudanzas a tres partes	Fandango orquestal de Acero	Baile de teatro (“bailes nacionales”)
Fandango Antiguo “del Reto”	Discursivo / corrido. Coplas encabalgadas	Fandangos instrumentales de Scarlatti, Nebra, Soler, Boccherini, etc. (incluso Gluck o Mozart)	Posiblemente baile de salón.
Fandango del Candil	Discursivo / corrido con coplas cantadas Variantes “madrileña” y “andaluza”	?	Fandango cantado y bailado en varios entornos (“candil”)

Para entender la presencia de elementos afandangados relacionados con el fandango de teatro a tres partes conviene resumir las características principales que apuntamos en el anterior artículo. La forma a tres partes se basa en la repetición de mudanzas compuestas por la sucesión de tres partes o secciones conocidas como *copla*, *pasada* y *paseo*; cada una de ellas quedaba a su vez conformada por el encadenamiento de pasos —entendidos como unidades articulares y no como pasos andados— determinados, conforme a una poética de

composición específica. Desde el punto de vista espacial (Cuadro 1), la sección *copla* presenta relación frontal entre la pareja de bailarines, mientras que la sección *paseo* consiste en el desplazamiento paralelo en sentido contrario de los componentes, y en la tercera sección denominada *pasada*, dichos componentes de la pareja cambian de lugar entre sí, pasando a ocupar el lugar opuesto.

Copla	Paseo	Pasada
		
Posición enfrentada Escaso desplazamiento	Desplazamiento en paralelo	Desplazamiento cambiando de lugar

Cuadro 1: Distribución espacial del fandango a tres partes

Esta distribución espacial corresponde con la descripción que hizo Antonio Cairón de la coreografía del fandango de teatro (Cairón 1820, 110-113; *cf.* Ruiz Mayordomo y Pessarrodona 2015: 685), el testimonio escrito más cercano a nuestro periodo de estudio. Pero no se trata de un hecho aislado, sino que esta forma coreográfica se inscribe en una larga tradición coréutica hispánica de bailes a tres partes que se remonta al siglo XVI, apareciendo recurrentemente en el Siglo de Oro en bailes como la española, el canario o la jácara, y que ha pervivido hasta nuestros días también en la danza tradicional (*ibid.*: 713-715).

Aquello que resultó más revelador de nuestro anterior trabajo fue observar la adecuación entre gestos musicales y coréuticos —en referencia tanto a la estructura formal como a las unidades articulares— entre los fandangos estudiados, el orquestal de Acero y el *Fandango del Siglo XVIII*, coréutico de tradición bolera pero cuya música original estaba perdida por haber dejado de utilizarse.

Desde un punto de vista estrictamente musical, el fandango se basa en la alternancia de compases en La M y Re m, I grado y iv grado del modo de mi con la tercera elevada (= la), y el solapamiento de los finales y los inicios de las frases en las caídas de los compases. La sensación general de la música del fandango es la de un constante vaivén entre los dos grados, enfatizados por los sensuales semitonos que los separan, que hemos relacionado con el erotismo del fandango como baile de requerimiento y rechazo, sobre todo para los extranjeros (Ruiz Mayordomo y Pessarrodona 2015: 698-699).

Esta música guarda gran relación con la unidad articular base, el *paso de fandango*, que en cierto modo resume la gestualidad intrínseca del fandango, aunque específicamente lo encontramos conformando parte del encadenamiento de unidades articulares de la copla y del paseo. Esta unidad articular es en esencia la misma que la de la seguidilla o bolero, conocido comúnmente como *paso de sevillana*: tres apoyos en avance y retroceso oblicuo con cambio de ángulo ornamentado en su mitad por un *topetillo* (Pessarrodona y Ruiz Mayordomo 2013: 2286-2287). La diferencia principal entre estos pasos es el cambio de impulso: el paso de seguidilla es tético, ya que empieza justo en el tiempo fuerte del compás, mientras que el de fandango es anacrúsico y el impulso inicial lo da el encaje en el último tiempo del compás, que en el *paso de seguidilla* era, simplemente, un modo para terminar el paso y comenzar otro encadenamiento de unidades articulares.

El encaje anacrúsico como impulso inicial del *paso de fandango* y como gesto dinámico general del baile guarda relaciones con la misma escritura musical del fandango (Fig. 1). El gesto musical que mejor propicia este impulso anacrúsico son los semitonos que se crean entre compases gracias a la armonía modal, usada. En este contexto armónico modal, los semitonos descendentes adquieren una función similar a la *sensible* dentro del entorno tonal. Si observamos la Fig. 1, el pasaje del c. 2 al 3 crea una serie de semitonos descendentes que funcionan como elemento de tensión dinámica hacia la resolución armónica en la caída del c. 3. Además, en este caso el dinamismo se acentúa por la presencia del si *b* en el bajo como “sensible” de la —dentro del modo de mi con la como primer grado— y por el cromatismo del violín primero que añade el sol *#*. La tensión de este gesto musical propicia el golpe del *encaje* justo en el último tiempo del c. 2 para dar impulso al paso siguiente en avance del pie golpeado desde atrás. Asimismo, en este inicio del baile el gesto dinámico queda impelido gracias a la melodía descendente inicial (c. 2), muy habitual en los fandangos dieciochescos y que sirve como amplificación del gesto de tensión dinámica descrito.

El mismo gesto se reproduce pero al revés en la caída del compás siguiente, dando como resultado un efecto similar pero armónica y direccionalmente mucho menos dinámico al tratarse del paso del I grado al iv. Sin embargo, para enfatizar este momento del *encaje* y salida del pie contrario Acero optó por reforzar tímbricamente la anacrusa y la caída del c. 3 con acordes en cuerdas dobles de los violines.

The image shows a musical score for measures 1-4 of 'Fandango nº 2' for orchestra by Bernardo Álvarez Acero. The score includes staves for Oboes I-II, Trompas I-II in D, Violines I, Violines II, Violas, and Bajo. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The music features a variety of rhythmic patterns and dynamics, with a forte (f) marking. Vertical lines and arrows are drawn over the score to indicate choreographic gestures associated with the music.

Figura 1: cc. 1-4 del *Fandango nº 2* para orquesta de Bernardo Álvarez Acero con la indicación de los gestos coréuticos asociados

Pero la relación entre gestualidad coréutica del fandango y su música no se limita al paso base y la construcción musical modal, sino que impregna toda la obra con pequeños detalles que hemos sintetizado en la Tabla 2. Dicho muy sucintamente, los dos pasos más característicos de la copla, con la que se empieza a bailar justo después de la introducción musical, son el paso de fandango, ya comentado, y el paso de paseo de fandango,⁶ que consiste en tres pasos con cambios de apoyo con reparto rítmico interno irregular, largo-corto-largo (Ruiz Mayordomo y Pessarrodona 2015: 693-694). Ambos pasos presentan acentos diferentes, ya que el paso de fandango tiene un apoyo fuerte en el segundo tiempo del compás de 3/4 y el paso de paseo de fandango tiende a acentuar el cuarto apoyo, que corresponde al inicio del segundo tiempo del compás de 6/8. La combinación de ambos pasos está relacionada con la polirritmia intrínseca de la música del fandango, que suele oscilar entre los compases de 3/4 y el 6/8.

Sigue una sección con una música que optamos por denominar “maquineta”, constituida básicamente por una melodía en sucesión de semicorcheas que despliega los dos acordes básicos, normalmente sobre un bajo con corcheas, dando como resultado una música reiterativa y “neutra” donde los bailarines pueden realizar fácilmente el paso de la pasada, que consiste en un paso de fandango y una borea abierta punteada en vuelta. Ante un transcurso musical tan uniforme, aparecen breves melodías descendentes en los violines al

⁶En cuanto a la unidades articulares, sus denominaciones únicamente tiene sentido dentro de la sección correspondiente. Por ejemplo: el *paseo* de fandango en la sección *copla* es diferente de la unidad así denominada en la sección *paseo*. Esta polisemia puede llevar a confusión en el momento de utilizar un término sin especificar la sección, especialmente si se carece de la suficiente soltura en el manejo de léxico asociado a los vocablos coréuticos.

final de los compases a modo de “avisos” que indican a los bailarines el cambio de paso. Sin embargo, la sección siguiente comienza con un cambio de acentuación en el segundo tiempo del compás, lo cual indica la realización del paso de paseo —en el paseo—, con acento en el segundo tiempo, al que le siguen dos punteados que coinciden con el acento de tres negras en el segundo compás. En esta sección aparece otra de las características habituales del fandango musical dieciochesco, el pedal de la —como nota común entre los dos acordes, Re menor y La mayor— en corcheas en el bajo —a modo de Trommelbass—, que en este caso da un soporte estable y mecánico similar a la “maquineta” que facilita el deslizamiento lateral de los bailarines con los dos punteados.

Tabla 2: resumen de las características músico-coréuticas del fandango a tres partes con la música del *Fandango* para orquesta de Acero (desarrollado en Ruiz Mayordomo y Pessarrodona 2015)

Sección coreutica	Compases musicales	Unidad articular	Gestos musicales
Copla	2-14	Paso de fandango y paso de paseo de fandango (1 c.)	- Polirritmia 3/4 -6/8 - Impulso sonoro de los semitonos del modo de mi (paso en anacrusa)
Pasada	14-20	Paso de fandango + borea abierta punteada en vuelta (2 cc.)	- Sección de 6 cc. (en lugar de 4) para cambiar de pie. - “Maquineta”, 3/4, con eventuales “avisos” musicales para cambiar de paso.
Paseo	20-2 (repetición)	Paso de paseo con dos punteados (2 cc.)	- Cambio de acentuación de la frase: inicio acéfalo, acento en el segundo tiempo (3/4). - En el segundo compás: acento de tres negras (2 – 3 – 1) para los punteados. - Pedal de la en el bajo (<i>Trommelbass</i>).

FANDANGOS A TRES PARTES REDUCIDAS

Una vez identificados los rasgos principales de la gestualidad músico-coréutica del fandango a tres partes, pasemos a ver cómo éstos se adaptaban a otro entorno, el de la tonadilla, donde priman la economía de medios, la intención lúdica y la inmediatez comunicativa. Un buen ejemplo es el fandango inserto en las seguidillas finales de *La maja bailarina*, a dúo, de José Castel (sin año, BHM Mus 104-13). En estas seguidillas la Maja se propone enseñar a un Francés a bailar unas seguidillas y un fandango; se trata, por tanto, de inserción de música con función kinésica intradieética, es decir, para ser bailada dentro

de la propia ficción dramática. Dicho fandango ocupa los cc. 54-63 y muestra las características musicales básicas de este género en escasos diez compases que resultan suficientes para poder identificar las diferentes secciones coreográficas gracias a algunos gestos musicales equiparables a los encontrados en el fandango de Acero.

Tal como se muestra en la Fig. 2, en primer lugar encontramos la introducción de fandango —que no se baila— con su típica melodía descendente que amplifica el impulso sonoro del semitono y que a su vez conduce al ataque del paso de fandango desde la anacrusa. Los dos compases siguientes corresponden a la copla, ya que presentan el mismo impulso sonoro que los dos primeros compases de la copla del fandango de Acero (Fig. 1) facilitando así la ejecución del paso de fandango. Otro gesto musical determinante es la acentuación rotunda del compás de 3/4 en el c. 60, después de tres compases prácticamente iguales en los que la música oscila entre el 3/4 de los violines y el 6/8 del bajo. Este gesto tan rotundo y diferenciado indicaría la inserción de una unidad articular coréutica que se correspondiera con estos acentos, como la *borea punteada en vuelta* que completa el paso de la pasada. De este modo se puede establecer que los cc. 57-58 serían para el *paseo lateral* y a continuación se daría la *pasada*, que llevaría a concluir con un final del tipo *preparación y remate en vuelta quebrada* que indica al público el momento en que el baile ha tocado a su fin.

EL FANDANGO EN LA DRAMATURGIA MUSICAL TONADILLESCA: EL GESTO EN SU CONTEXTO

Introd.
(no se baila)

A: copla (dos pasos de fandango)

B: paseo lateral (3 punteados + 2 pasos)

Oboes I-II

Trompas I-II
(notas escritas)

Violín I

Violín II

(Bailan.) (El aire que acomode a los que le bailan.)

Bajo

C: pasada (paso de fandango + borea punteada en vuelta)

D: preparación y remate en vuelta quebrada

Ob.

Tp.

VI. I

VI. II

B.

Figura 2: Fandango de las seguidillas finales(cc. 54-63) de *La maja bailarina* de José Castel con indicación de los gestos coréuticos asociados

Los gestos musicales de este fandango no permiten realizar la coreografía del *Fandango del Siglo XVIII* tan cómodamente como ocurría con en el *Fandango* orquestal de Acero. No sería descartable que esta música correspondiera a una de las posibles coreografías puntuales y efímeras perdidas en el tiempo. Pero lo que sí que la música nos indica claramente, es que nos encontramos ante un fandango a tres partes con introducción y final y con cada sección reducida a la mínima expresión identificable, tal como corresponde a un género breve como la tonadilla.

FANDANGOS TRUNCADOS Y VARIADOS

En otros casos hemos encontrado usos parciales del fandango, en los que o bien falta alguna sección o bien la estructura se ha visto modificada. En la tonadilla a solo *Las músicas* de Blas de Laserna (sin año, BHM Mus 79-22) la tonadillera baila el fandango, pero la música corresponde sólo a la introducción y a dos secciones bailadas.

(Baila el fandango.)

Violin I-II

Bajo

VI. I-II

B.

A

B

Figura 3: fandango de la tonadilla a solo *Las músicas* de Blas de Laserna

Como podemos observar en la Fig. 3, este fandango de Laserna queda reducido a seis compases, en los que se distinguen la introducción y dos partes de dos compases cada una. La primera de estas partes sería la copla, ya que musicalmente está constituida por la retahíla de semicorcheas que caracterizaba el segundo compás de las coplas de los casos vistos anteriormente. La segunda parte presenta uno de los gestos que nos llevó a identificar la sección *paseo* en el *Fandango* de Acero: el acento en el segundo tiempo del compás con la aparición de una corchea tras unos compases mucho más uniformes en los que predominaban semicorcheas, gesto que coincide con la unidad articular denominada *paseo* dentro de la sección de idéntico nombre.

En realidad, ambas secciones podrían intercambiarse sin problema, ya que el ritmo de esta segunda coincide con el inicio de la copla del *Fandango* de Acero (Fig. 1), pero la situación de esta segunda sección, después de la sucesión de semicorcheas bailadas, facilita que su interpretación fuera como proponemos. De todos modos, esto pone de manifiesto que un mismo gesto musical podía tener usos coreográficos diversos según su contexto musical. En cualquier caso, este ejemplo nos muestra cómo la voluntad economizadora de la tonadilla llevó a incluir fandangos con menos secciones de las habituales pero igualmente reconocibles.

En *La maja petardista*, a tres, de Castel (sin año, BHM Mus 145-7) encontramos una versión distinta del fandango: en el último número de la tonadilla —un Vivo en 3/8 y Sol mayor—, Mariana, Garro y Juan Manuel bailan un fandango con *taconeo*, que consiste en una sección en 3/8 que difiere de la música conocida del fandango (Fig. 4). Ésta aparece tras la introducción, que no se baila, y dos compases que equivaldrían a la copla y en los que se da el gesto musical que hemos denominado “maquineta”, descrita anteriormente. En el *Fandango* de Acero esta “maquineta” aparecía en la sección *pasada*, y permitía la ejecución de sus unidades articulares, un *paso de fandango* seguido de una *pasada* consistente en una *borea abierta punteada en vuelta*. Así pues, la “maquineta”, con su sencillez musical, facilitaría la presencia del mismo *paso de fandango*, tanto de la copla como en el inicio de la pasada.

El pasaje correspondiente al *taconeo* consiste en dos grupos iguales de cuatro compases que siguen la estructura 3 + 1: tres compases con la misma estructura rítmica —y gestual— y su resolución. La tradición coréutica hispánica nos dio la clave para entender cómo se bailaría este *taconeo*, ya que encontramos la secuencia 3 + 1 con el mismo ritmo en bailes como la folía descrita en el *Libro de Danzar de D. Balthasar de Rojas Pantoja*, concretamente en la entrada y las mudanzas tercera y cuarta (Jaque: 11v-15r) y en el paso llamado “jerezana baja” que aparece en varios bailes boleros antiguos como el *Fandango del Candil*. En ambos casos se resuelve con tres *topetillos* y una vuelta, lo cual nos confirma la estrecha relación entre el ritmo ternario con acento en el segundo tiempo y el gesto del *topetillo*, que llevamos observando desde hace tiempo y se va corroborando a lo largo de nuestras investigaciones (Ruiz Mayordomo y Pessarrodona 2013 y 2015; Pessarrodona 2015: 109-113).

De esta manera se clarifica que el *taconeo* durante el siglo XVIII e inicios del XIX difería considerablemente de cómo lo entendemos ahora. Este hecho lo corrobora la iconografía de la época: tal como se observa en el grabado de Pierre Chasselat (Fig. 5), el calzado utilizado para bailar el fandango no permitía un golpe fuerte de tacón, ya que era mucho más plano que el actual. Era un golpe de todo el pie, tal como ya viene definido en el *Diccionario de autoridades* (1739: 210) a través de la voz *taconear*: “pisar, causando ruido, haciendo fuerza, y estribando en el tacón. Úsase frecuentemente por pisar con valentía, y vanidad, haciendo gala, y planta. Es voz familiar”. Asimismo, es anotado cinéticamente en *For the Furthur Improvement of Dancing* (Essex 1710: 8, Fig. 6) y posteriormente en *Principes de Corégraphie* (Magni 1765: 8; Fig. 7). A la vista de toda esta documentación, el *taconeo* resulta ser un golpe en el suelo ejecutado con todo el pie si bien se efectúa desde el talón por una cuestión de imposición debido al tipo de calzado.

Introducción copla, paso de fandango

Violín I

Violín II

(Bailan el fandango los tres.)

Maja, Garro,
Juan Manuel

Digo, ele, ala, ele

Bajo

C: en lugar de la pasada, tres "taconeos" + media vuelta (2 veces) C

dolce

dolce
(Taconeo.)

Qué bo - ni - tos son us - te - des.

Final

Figura 4: fandango en el último número (cc. 19-36) de *La maja petardista* de José Castel



Figura 5: *Le fandango* de Pierre Chasselat (Dugazon, 1821?)

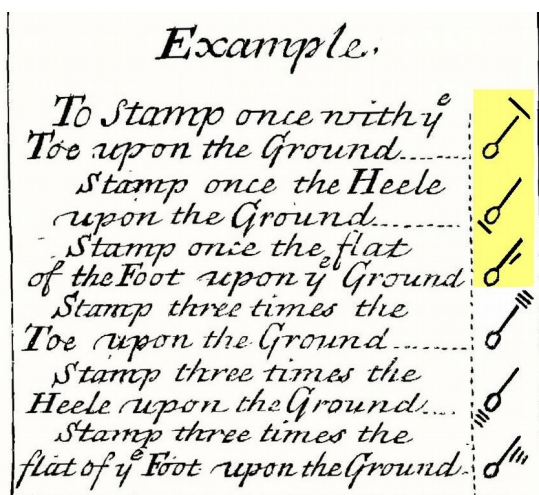


Figura 6: Anotaciones para las diferentes maneras de pisar en *For the Furthur Improvement of Dancing* de Essex (1710)

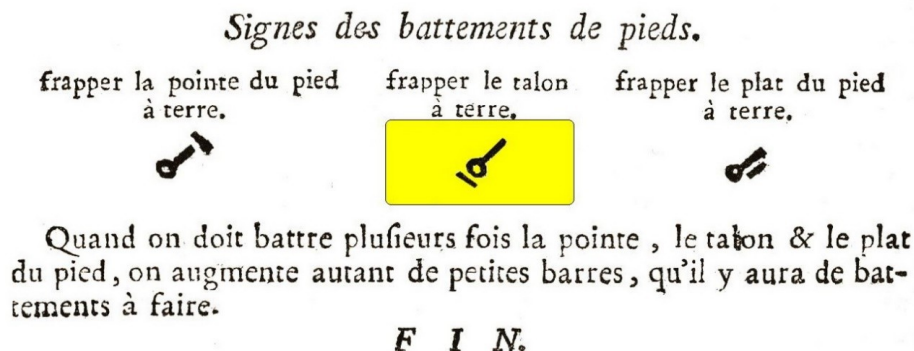


Figura 7: Anotaciones para las diferentes maneras de golpear con el pie en *Principles de Chorégraphie* de Magni (1765)

FANDANGOS "PIGMEOS", REDUCIDOS A LA MÍNIMA EXPRESIÓN IDENTIFICABLE

En las seguidillas finales de la tonadilla *El remedo de los graciosos* (BHM Mus 113-3), a dúo, atribuida a Antonio Rosales y compuesta entre 1773 y 1782 (Lolo y Labrador 2005: 86), encontramos un fandango bailado por *La Granadina* y Miguel Garrido haciendo de pigmeos, que hemos reproducido en el Apéndice 1. En este caso, si realizamos un paralelismo con la divertida escena que se representa, podemos decir que se trata de un fandango "pigmeo", ya que está reducido a su mínima expresión: sin tan siquiera introducción, encontramos cuatro compases a modo de "maquineta" que despliegan los acordes de La mayor y Re menor en un entorno general de La mayor, mientras los actores bailaban soltando expresiones como "ea", "anda", "ele" y "vaya". Tan sólo con esta simple música —susceptible de ser repetida si era necesario— el público podía identificar el fandango, y los actores tenían libertad para bailar imitando divertidamente a los pigmeos.⁷

Yendo aún más lejos en la síntesis y reducción del fandango, resulta especialmente interesante el caso de las seguidillas finales de *El yesero y su mujer*, a dúo, de Pablo Esteve (sin año, BHM Mus 113-1), en las que aparece el *fandango más breve jamás escrito*.⁸ Como

⁷Apuntamos la posibilidad de que lo hicieran agachados, ya que el texto del número hace muchas referencias a que los actores buscan reproducir la escasa estatura de los pigmeos.

⁸Salvo aquellos que vienen apuntados en los manuscritos musicales sólo como "fandango", sin escribir la música, como sucede en la tonadilla *La conducta de los majos*, general, de Pablo Esteve (1783, BHM Mus 178-17), donde simplemente se indica "toca un violin de la orquesta el fandango".

se observa en la Fig. 8, este fandango consiste tan sólo en la introducción y dos compases, uno en Re menor y otro en La mayor, que se repiten las veces que sea necesario —según la acotación, “sigue lo mismo hasta la parola”—. En este caso no se trata propiamente de la “maquineta”, aunque la melodía de los violines se le asemeja al estar articulada en sucesiones de semicorcheas muy relacionadas con el acorde de cada compás, incluyendo las melodías descendentes del último tiempo como “avisos”.

Sigue lo mismo hasta la parola



Oboes I-II

Trompas I-II

Violín I

Violín II

Yesero
Mujer

Bajo

(Bailan) Ele ele ala, que se meneaba, ala ala ea, suene la biguela [sic].

Figura 8: fandango inserto en las seguidillas finales de la tonadilla *El yesero y su mujer* de Pablo Esteve

En ambos casos se trata de buscar la máxima síntesis musical del fandango, y ésta se basa en la alternancia de acordes de I y iv del modo de mi con la tercera elevada correspondiente y la melodía más sencilla posible y que permitiera mayor versatilidad de pasos. Asimismo, se observa una tendencia general a que esta música fuera la que hemos denominado “maquineta”: como hemos visto en el caso del fandango de *La maja petardista* de Castel, las coreografías analizadas muestran que la “maquineta” estaba relacionada con el paso de fandango. De todos modos, la sucesión de semicorcheas de la “maquineta”, apoyada por corcheas en el bajo o notas largas en los vientos, resultaría el sostén musical más neutro para realizar la coreografía de fandango que fuera más adecuada según cada caso y sería, por tanto, el recurso musical más eficaz y directo para identificar el fandango, junto con la alternancia de compases en los grados I y iv del modo de mi con la tercera elevada.

EL FANDANGO COMO *TOPOS*

Una vez el fandango era identificable mediante los recursos musicales comentados, el compositor podía servirse de ellos como *marcadores de topos*, yendo más allá de la mera función kinésica del baile y jugando con los significados inherentes que el concepto de *fandango* tenía en la sociedad de la época.

La semiótica musical entiende como *topos* un estilo o género que, una vez identificado por el oyente, proporciona información para la cognición de la pieza en cuestión (López Cano 2004: 596).⁹ Los *topoi* fueron un recurso muy habitual en la música del siglo XVIII, ya que estaban altamente codificados según las convenciones sociales y culturales del momento (Mirka 2008: 2). Dentro de la dramaturgia musical tonadillesca los *topoi* eran de gran utilidad para transmitir informaciones al público en obras breves que requería la máxima concisión (Pessarrodona 2012a) e incluso podían devenir excelentes recursos humorísticos mediante su caricaturización (Pessarrodona 2016).

En el repertorio tonadillesco encontramos casos en los que el fandango es usado como *topos* más allá de su función coréutica. Por ejemplo, así aparece en el ritornelo instrumental de la tonadilla de *El examen de Espejo*, segunda parte (1760, Mus 180-7; Fig. 9) de Misón, en el que se hace un muestrario de varios *sonsonetes populares* —una jota, un fandango y unas seguidillas— con el objetivo de preparar al público para una obra en la que José Espejo deberá mostrar su talento para interpretar tonadillas mediante un divertidísimo examen. En este caso, aquello que identifica el fandango es la repetición de un motivo rítmico asociable al inicio de la copla o de la pasada según el caso estudiado de Acero, con la tendencia a acentuar el segundo tiempo del compás tras dos semicorcheas.

⁹Recientemente se ha publicado un exhaustivo monográfico sobre el tema (Mirka 2014).



Figura 9: cc. 20-24 del n° I de *El examen de Espejo, segunda parte*, de Luis Misón (1760)

Sin embargo, lo más habitual era que el *marcador de topos* de fandango fuera la “maquineta”. Un caso muy interesante en este sentido se da en las seguidillas finales de *La rosquillera*, a tres, de Jacinto Valledor (entre 1775 y 1777), tal como ya se ha comentado en otro lugar (Pessarrodona 2010: II, 216-221 y 2012b). Desde un punto de vista formal este número se puede calificar de “seguidillas matriuskas”: en el repertorio tonadillesco es muy corriente encontrar seguidillas epilogales con secciones contrastantes en su interior, concretamente en la sección correspondiente a las coplas,¹⁰ pero lo sorprendente de este caso es que esta sección insertada consiste en unas brevísimas seguidillas reducidas a su mínima expresión que en su interior tienen un fandango. Esta estructura tan bizarra tiene una razón dramático-musical, ya que las seguidillas “exteriores” —en Sol mayor— funcionan como marco metateatral donde se explica aquello que se desarrolla en las seguidillas pequeñas —en Sol menor—: una anécdota que sucedió entre los tres personajes —una Rosquillera, su marido y un Abate que la pretende—, que resume la acción de los números precedentes. En las seguidillas pequeñas el Abate pretende a la Rosquillera y en el fandango es donde el marido intenta atacar al osado Abate (Fig. 10).

En este caso la música del fandango ha quedado reducida a la “maquineta”. El movimiento mecánico y rápido de sus semicorcheas junto con las corcheas insistentes del bajo proporciona un marco musical muy adecuado para el desarrollo de la escena, ya que crea un efecto equiparable al de las persecuciones aceleradas típicas del cine mudo cómico (Chion 2008: 46-47). Así pues, la música del fandango se desentiende de su coreografía para convertirse en la banda sonora sobre la que se desarrolla el movimiento de persecución de los actores sobre el escenario, añadiéndole un cómico efecto que podría calificarse como “maquinal”.

¹⁰Es decir, en la parte normalmente cantada que coreográficamente corresponde al momento en el que los bailarines desarrollan la coreografía en su sitio (García Matos 1957: 29).

Pero la asociación entre el fandango y la escena de persecución presenta un vínculo semántico más profundo que el de la mera imitación del movimiento rápido de los actores sobre el escenario. En este caso Valledor también juega con la polisemia del término *fandango*, que metafóricamente era sinónimo de jarana, bulla y gresca. El primer diccionario que recoge esta acepción es el *Nuevo diccionario de la lengua castellana* de Vicente Salvà (1846: 510), que añade, además, la expresión *mal fandango* definida como “expr. fam. para denotar un negocio embrollado o que promete un mal resultado”. Sin embargo, el término *fandango* ya tenía este sentido en la época del repertorio del presente trabajo, tal como lo ejemplifica la siguiente cita de la tonadilla *Las vivanderas celosas*, tonadilla cuyo libreto fue impreso en Barcelona en 1778 y que fue musicado por Tomás Presas (Pessarrodona 2006: 60-61):

LAS CUATRO ¡Ay, qué contento,
que ahora habrá fandango
sin instrumentos! (vv. 176-178)

EL FANDANGO EN LA DRAMATURGIA MUSICAL TONADILLESKA: EL GESTO EN SU CONTEXTO

Introducción

Trompas I-II

Violín I

Violín II

ABATE

Bajo

Salida

"remate"

Coplas

Sí us-ted gus-ta de un pa-je, si us-ted gus-ta de un pa-je, dul-ce per-li - ta, dul-ce per - li - ta, aun-que me ve de a

Bajo

p

Ch

Tp

p

Fandango fusionado

Vl. I

Vl. II

ROS.

PER.

ABA.

B.

Va - sy el pe - ta - te.

Mar-che el fan - tas - ma

ba - te no soy de mi - sa.

¡Ah, in - ci-vil

Fl.

Tp

Vl. I

Vl. II

ROS.

PER.

ABA.

B.

Final del fandango Se retoman las seguidillas

Trae la na - va - ja. Le ha-ré u-na fal-tri - que - ra en su gran pan - za.

gen - tel

f

p

f

"remate"

Figura 10: cc. 22-34 de las seguidillas finales de *La rosquillera* de Valledor (entre 1775 y 1777)

Valledor, pues, usa un fandango para representar, precisamente, el “fandango” metafórico que se ha creado entre los personajes. Por tanto, este fandango de *La rosquillera* de Valledor demuestra cómo un *topos* músico-coréutico dentro del contexto dramático-musical de la tonadilla podía perder su función puramente coréutica —como baile— para pasar a denotar otros movimientos en escena, tanto reales como metafóricos.

La tonadilla a dúo *La curiosa escarmentada* de Laserna (1796, BHM Mus 109-6) ofrece otro uso del fandango desligado del puramente coréutico y cuyo sentido sólo se comprende por el contexto dramático. El nº III de esta tonadilla consiste en un recitativo acompañado donde el personaje realizado por Vicente Sánchez Camas lee una carta en la que le informan de que su esposa —interpretada por Mariana Márquez— ha fallecido, lo cual en realidad forma parte de una estratagema de la mujer para poner a prueba a su marido. El recitativo acompañado permitía la recitación cantada del texto junto con la expresión de los afectos correspondientes mediante episodios orquestales (Quetin 2003: 70). Sin embargo, lo más sorprendente de este caso es que justo después del anuncio de una noticia tan funesta como la muerte de la esposa la orquesta responde con un fandango, concretamente a dos compases correspondientes a la copla y los dos siguientes como la pasada (Fig. 11). El rotundo contraste entre la noticia, expresada con el solemne recitativo, y el fandango provoca un efecto humorístico por oposición que se comprende gracias al número siguiente, un *Allegro* en 2/4 en el que Camas canta con gozo el texto “Traedme una copa / que sea de Francia / a menos mujeres / hay mayor ganancia”. Esto lleva a pensar que el fandango inserto en el recitativo manifiesta la alegría que provoca al marido la reciente muerte de su esposa, aunque al final de la obra se descubre que el hombre, sabedor de la estratagema, en realidad quería escarmentar a su desconfiada mujer.

En este caso Laserna usa el fandango como sinónimo de alegría y fiesta, tal como ya recoge el *Diccionario de Autoridades* de 1732: en una primera acepción como “baile introducido por los que han estado en los Reinos de las Indias, que se hace al son de un tañido muy alegre y festivo”, y en una segunda que dice “por ampliación se toma por qualquiera función de banquete, festejo u holgura a que concurren muchas personas” (1732: 719). Estas acepciones, que se repiten en las ediciones del *Diccionario* coetáneas al repertorio estudiado, muestran la clara asociación entre el fandango y manifestaciones de alegría, de la que se sirve Laserna para mostrar la reacción —fingida— del marido ante la muerte de la esposa. El efecto cómico del contraste entre el recitativo y el fandango resultaría muy eficaz en escena, e incluso permitiría a Camas mostrar su alegría con algún paso de baile.

CONCLUSIONES

Los fandangos analizados han permitido mostrar cómo los compositores de tonadillas podían manipular los *sonsonetes populares* según la intención dramática de cada obra. De entrada, la necesidad de economía de medios propia de un género breve como la tonadilla no permitía bailes de gran desarrollo, de manera que los fandangos tonadillescos a menudo se vieron variados, truncados e incluso reducidos a su mínima expresión inteligible y bailable. Esta máxima síntesis, como hemos visto, solía corresponder principalmente con lo que hemos optado por denominar “maquineta”, la parte musical del fandango más fácil de identificar, gestualmente más neutra y más cómoda para bailar con cualquier paso.

De hecho, el fandango era un material sonoro y coréutico perfectamente conocido por todos los presentes al espectáculo, lo cual permitía al compositor de tonadillas usarlo más allá del mero baile para crear juegos dramáticos y conceptuales de gran eficacia escénica aprovechando la polisemia del baile dentro del contexto social y cultural de la época.

Todavía quedan muchos *sonsonetes populares* por estudiar dentro del amplio repertorio del teatro musical breve del siglo XVIII, pero los casos expuestos ponen de manifiesto que su presencia en las tonadillas no se limitaba en absoluto a dotar a la obra de aires popularizantes o “casticistas”. Un factor básico dentro de la manipulación de estos materiales era su función dentro de la construcción dramático-musical de la obra en cuestión, ya que eran susceptibles de adquirir multitud de funciones escénicas diferentes según el contexto dramático en el que se dieran durante el transcurso de la obra. Estos *sonsonetes populares* constituían un recurso comunicativo más de los que poseía el autor musical dentro de su paleta compositiva para construir la música de un género breve y humorístico en el que la acción dramática se desarrolla a través principalmente del transcurso musical (Pessarrodona 2012a: 330). Si bien es cierto que manifestaban los gustos de moda, hay que entenderlos siempre dentro de su contexto, tanto dramático como cultural y social, con todos sus matices, significados y facetas.

AURÈLIA PESSARRODONA
MARÍA JOSÉ RUIZ MAYORDOMO

Allegro

Oboes I-II y Clarinete
Trompas I-II (notas escritas)
Violin I
Violin II
CAMAS
Bajo (y Fagot)

Fandango

Aun-que tan tris-te nue-va a dar no a-cier-to vues-tra que-ri-da Pe-pa a yer ha muer-to.

Figura 11: inicio del nº III de *La curiosa escarmentada* de Blas de Laserna (1796)

OBRAS CITADAS

Berlanga, Miguel Ángel. Bailes de candil andaluces y “fiestas” de los verdiales: otra visión de los fandangos. Málaga: Diputación, 2000.

Borgdorff, Henk. The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia. Leiden: Leiden University Press, 2012.

Cairón, Antonio. Compendio de las principales reglas del baile. Madrid: Imprenta de Repullés, 1820.

Chion, Michael. La música en el cine. Barcelona: Paidós, 2008 (primera edición: París: Librairie Arthème Fayard, 1995).

Dugazon, Gustave. Danses nationales de chaque pays, dédiées aux dames arrangées et composées par Gustave Dugazon, ornées de vignettes. París: Gide fils, 1821? [En línea]: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000161553&page=1> [Consulta: 31/3/2016].

Essex, John. For the Furthur Improvement of Dancing. Londres: I. Walsh & P. Randall, 1710.

García Matos, Manuel. Danzas populares de España: Castilla la Nueva, I. Madrid: Sección Femenina de FET y de las JONS, 1957.

Jaque, Juan Antonio. Libro de Danza de D. Balthasar de Rojas Pantoja. Manuscrito del último tercio del siglo XVII. BNE: original (Ms/17718) y dos copias (Ms/14059-15 y Ms/18580-5, una consultable online en la Biblioteca Digital Hispánica <<http://bdh.bne.es>>).

Lolo, Begoña; Labrador, Germán. La música en los teatros de Madrid, I: Antonio Rosales y la tonadilla escénica. Madrid: Alpuerto, 2005.

López Cano, Rubén. De la retórica a la ciencia cognitiva. Un estudio intersemiótico de los tonos humanos de José Marín (ca. 1618-1699). Tesis doctoral. Valladolid: Universidad, Facultad de Filosofía y Letras, 2004. [En línea]: <http://rlopezcano.blogspot.com.es/> [Consulta: 31/3/2016].

Magni, Jean Claude. Principes de corégraphie. Paris: Duchesne, De la Chevandiere, 1765.

Minguet, Pablo. Reglas y advertencias generales para tañer la bandurria (...). Madrid: Joaquín Ibarra, 1754.

Mirka, Danuta. “Introduction”. En Mirka, Danuta; Agawu, Kofi (eds.) Communication in Eighteenth Century Music. Cambridge: University Press, 2008, pp. 1-10.

(ed.) The Oxford Handbook of Topic Theory. New York and Oxford: Oxford University Press, 2014.

AURÈLIA PESSARRODONA
MARÍA JOSÉ RUIZ MAYORDOMO

Pérez Arroyo, Rafael. La práctica artística como investigación. Propuestas metodológicas. Madrid: Alpuerto, 2012.

Pessarrodona, Aurèlia. "Catálogo descriptivo de libretos de tonadilla impresos en Barcelona en el siglo XVIII". *Recerca Musicològica*, 2006, nº 16, pp. 17-63.

"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*, Fall 2012 (a), nº 35-2, pp. 301-331.

"El reconocimiento del tío y la sobrina de Pablo Esteve y Pedro Rodríguez como intento de renovación de la tonadilla escénica". En: García, Jorge (coord.) *Miscelánea musical en homenaje a Josep Climent canónigo prefecto de música de la catedral metropolitana de Valencia, con motivo de su octogésimo aniversario*. Valencia: Institut Valencià de la Música, 2009, pp. 345-399.

"Representaciones musicales de lo francés en tonadillas dieciochescas", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 2016, nº 1, pp. 167-196.

"Ritmos de tonadilla. Algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2015, nº 28, pp. 80-116.

"Tópicos músico-coréuticos en la tonadilla escénica dieciochesca: funciones semióticas de la música de danzas y bailes en las tonadillas de Jacinto Valledor". En Moreno Fernández, Susana; Roxo, Pedro; Iglesias, Iván (eds.) *Músicas e saberes em trânsito / Músicas y saberes en tránsito / Musics and Knowledge in Transit*. Lisboa: Edições Colibri; Instituto de Etnomusicologia, Centro de Estudios em Música e Dança; SIBE - Sociedad de Etnomusicología, 2012 (b).

Pessarrodona, Aurèlia; Ruiz Mayordomo, María José. "Aproximación al pensamiento coréutico-Musical de Boccherini a través del 'célebre' minueto". *Estudios sobre el Clasicismo Musical*, Sant Cugat del Vallès: Arpeggio, 2013, pp. 43-76.

Quetin, Laurine. *L'opéra seria: de Johann Christian Bach à Mozart*. Ginebra: Minkoff, 2003.

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua...* Tomo tercero. Que contiene las letras D.E.F., Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1732.

Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los proverbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua... Tomo sexto. Que contiene las letras S.T.V.X.Y.Z., Madrid: Imprenta de la Real Academia Española, 1739.

Rodríguez, Pedro; Esteve, Pablo. El reconocimiento del tío y la sobrina, tonadilla por mal nombre, y por bueno intermedio de música y representado. La poesía es de D. Pedro Rodríguez. La composición musica de Don Pablo Esteve y Grimau. Madrid: Oficina de Ramón Ruiz, 1792, BNE, T/14.988/10, T/24.062 y T-i/103, t.4.

Ruiz Mayordomo, María José; Pessarrodona, Aurèlia. “Sincretismos coréutico-musicales en la España del siglo XVIII: el Minuetto a modo di sghidiglia spagnola (1795) de Luigi Boccherini”. En Gan, German; Torres, Elena; Ramos, Pilar (coords.) Musicología global, musicología local. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 2273-2296.

“El gesto coréutico en la música hispánica de la segunda mitad del siglo XVIII: una propuesta de interpretación históricamente informada del fandango”. Música Oral del Sur, 2015, nº 12, pp. 667-719. [En línea]:

<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/export/sites/default/publicaciones/pdfs/31-mayordomo.pdf> [Consulta: 31/3/2016].

Salvá, Vicente. Nuevo diccionario de la lengua castellana, que comprende la última edición íntegra, muy rectificada y mejorada, del publicado por la Academia Española..., París: Vicente Salvá, 1846.

Las vivanderas celosas, tonadilla general con música de Tomás Presas, Barcelona: Carlos Sopera, 1778.

Apéndice 1: fragmento de las seguidillas finales de *El remedo de los graciosos*, atribuida a Antonio Rosales (entre 1773 y 1782)

The musical score is for a piece titled "El remedo de los graciosos", attributed to Antonio Rosales (1773-1782). It is a fragment of the final seguidillas. The score is written for a chamber ensemble consisting of Oboe, Trompas I-II, Violin I, Violin II, LA GRANADINA, GARRIDO, and Bajo. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The score includes lyrics in Spanish and dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *a 2* (second ending).

LA GRANADINA
Yo soy u-na pig-me-a que co-si-da la tier-ra res

GARRIDO
Y yo soy un pig-me-o que co-si-di-to al sue-lo

GR.
pin-go que es un gus-to

GA.
bai-lo que es un con-ten-to.

EL FANDANGO EN LA DRAMATURGIA MUSICAL TONADILLESCA:
EL GESTO EN SU CONTEXTO

Fandango

The musical score is for a piece titled "Fandango". It is written for a band consisting of the following instruments and voices:

- Ob.** (Oboe): Treble clef, key of D major. It plays a melody with a "a 2" (second octave) marking.
- Tp.** (Trumpet): Treble clef, key of D major. It plays a melody with a "a 2" (second octave) marking.
- VI. I** (Violin I): Treble clef, key of D major. It plays a fast, rhythmic melody.
- VI. II** (Violin II): Treble clef, key of D major. It plays a fast, rhythmic melody.
- GR.** (Guitar): Treble clef, key of D major. It plays a fast, rhythmic melody.
- GA.** (Guitar): Treble clef, key of D major. It plays a fast, rhythmic melody.
- B.** (Bass): Bass clef, key of D major. It plays a fast, rhythmic melody.

The lyrics "ea anda ele vaya" are written below the GA. staff.

AURÈLIA PESSARRODONA
MARÍA JOSÉ RUIZ MAYORDOMO