Los gustos estragados: una tonadilla compostelana de 1799[1]

Javier Gándara Feijóo
Universidade de Santiago de Compostela
javier.gandara.feijoo@usc.es

Resumen

La tonadilla, nacida y cultivada ampliamente en Madrid, fue un género escénico-lírico cuyo desarrollo ha sido documentado en otras zonas del planeta, especialmente Cataluña, Cuba, México, Perú y Venezuela. No obstante, su presencia en Galicia permanece sin tratar hasta el momento. En este artículo se estudia la primera y única tonadilla creada en el noroeste peninsular ibérico de la que tenemos noticia. Partiendo de una metodología cualitativa, se trabajan aquí diversos aspectos: la música elaborada en 1799 por Melchor López (maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela), la letra preexistente tomada de un escrito homónimo de Tomás de Iriarte (de él no se conoce otra partitura) y el contexto de representación de la pieza (atendiendo a la reforma teatral ilustrada que en ese mismo año se aprueba en Madrid). Entre los resultados más destacables, cabe decir que esta obra rompe con varias características atribuidas a la tonadilla como género escénico: la pieza consta de una estética clásica en vez de barroca, fue creada para ambiente doméstico (no propiamente teatral) y se adapta a Galicia por incorporar dentro de las seguidillas epilogales una muiñeira.

Palabras clave: tonadilla; reforma teatral; Tomás de Iriarte; Melchor López; seguidilla-muiñeira y Galicia.

Los gustos estragados: a Compostela *Tonadilla* from 1799

Abstract

The *tonadilla*, born and cultivated in Madrid, was a theatrical genre whose development has been documented in other areas (especially Catalonia, Cuba, Mexico, Peru, and Venezuela). However, its presence in Galicia remains untreated so far. This article studies the first *tonadilla* created in the Iberian northwest of which we have news. From a qualitative methodology, different aspects are treated here: the music created in 1799 by Melchor López (chapel master

1. Este artículo ha sido elaborado gracias a las *Ayudas de apoyo predoctoral* de la Xunta de Galicia (ED481A e IN606A), así como a una beca de investigación en Madrid convocada conjuntamente por la Casa de Velázquez y el Consello da Cultura Galega (PR970A). El texto se enmarca en las *Ayudas de consolidación y estructuración de unidades de investigación competitivas del Sistema Universitario Gallego GPC* (ED431C, IN607A, ED431B, IN607B, ED431F e IN607D) y en el proyecto del Grupo Organistrum *Galicia-América: música civil, ideología e identidades culturales a través del Atlántico (1800-1850)*, financiado este último por el Ministerio de Ciencia e Innovación de España (PID2020-115496RB-I00). Agradezco a Montserrat Capelán Fernández la supervisión de este trabajo. También me gustaría dar las gracias a los evaluadores anónimos y editores de *Resonancias* por sus sugerencias y correcciones.

Fecha de recepción: 18-10-2022/ Fecha de aceptación: 11-05-2023.

of the Cathedral of Santiago de Compostela), the pre-existing lyrics taken from a homonymous text by Tomás de Iriarte (of which no other score known so far is preserved) and the context of representation of the piece (bearing in mind the theatrical reform that in that same year was approved in Madrid). Among the most important findings, it should be said that this work breaks with several characteristics attributed to the *tonadilla* as a stage genre: the piece has a classical aesthetic (instead of baroque), was created for a domestic environment (not strictly theatrical) and is adapted to Galicia by incorporating a *muiñeira* within the final *seguidillas*.

Keywords: Tonadilla; Theatrical Reform; Tomás de Iriarte; Melchor López; Seguidilla-muiñeira and Galicia.

Introducción

Los gustos estragados es una tonadilla con letra de Tomás de Iriarte[2] (reconocido escritor neoclásico) y música de Melchor López[3] (maestro de capilla de la Catedral de Santiago de Compostela). Se conserva dentro de una encuadernación con villancicos al Santísimo en el archivo de la citada basílica gallega[4] y, como puede verse en la Figura 1, lleva por título *M y J. Los gustos estragados. Tonadilla, por D. Tomas de Yriarte; puesta en Musica a 3. voces y Forte=Piano, por D. Melchor Lopez Ximenez. Año de 1799*.[5] Esta obra constituye la primera tonadilla (escénica) compuesta en Galicia de la que se tiene noticia. Además, su partitura se erige probablemente en la única conservada para la letra iriartiana de *Los gustos estragados*, pieza de la que no se conocía música (Subirá 1929, 27-28;[6] Varela 1981, 26-31). Mayor relevancia adquiere este hecho si tenemos presente que tampoco quedan composiciones para los otros dos libretos tonadillescos de Tomás de Iriarte: *El lorito* y *La primavera*.

2. Tomás de Iriarte nació en Puerto de la Cruz (Tenerife) el 18 de septiembre de 1750. Su tío, Juan de Iriarte, lo introdujo en ambientes aristocráticos de Madrid. Aunque conocido principalmente por su actividad como escritor, Tomás tuvo muy presente la música. Ello se aprecia en algunas de sus *Fábulas*. También es sabida su faceta compositiva: es autor del melólogo de 1790 *Guzmán el Bueno* y un conjunto de cánones hoy custodiados en el Conservatorio Superior de Música de Madrid y en un archivo privado. A mayores, cabe resaltar el papel de Iriarte como intérprete de violín y viola en las entonces llamadas "academias armónicas", así como de órgano en otros ambientes. Para más información sobre este escritor y su relación con la música, puede consultarse Pliego (2008) o Pérez Mancilla (2018).

3. Melchor López Jiménez nació en Hueva (Guadalajara) el 19 de enero de 1759. Siendo aún niño, se trasladó a Madrid, donde vivió con su tío (sacerdote de la iglesia de San Nicolás de Bari). En esta ciudad ingresó al Real Colegio de Niños Cantores de Su Majestad, institución en la que recibió formación musical de profesores como José Lidón y se vio influenciado por el Clasicismo de Boccherini, Brunetti y Haydn. En 1784, consiguió el cargo de maestro de capilla en la Catedral de Santiago de Compostela, manteniéndose en dicha ciudad hasta su fallecimiento en 1822 (a excepción de los seis meses que residió en Madrid durante 1794, debido al fallecimiento de su padre). En Galicia, el músico vivió en el seminario (hoy Palacio de Rajoy) con los seises. Se conservan en el Archivo de la Catedral de Santiago casi seiscientas de sus obras, mayoritariamente religiosas, pero también profanas. Si se quiere profundizar en más aspectos de este autor, consúltese Alén (1995) o Garbayo (2007; 2013).

4. Este archivo fue autónomo del administrativo de la Catedral de Santiago de Compostela hasta no hace muchas décadas, momento en que se anexionaron, aunque gozando de cierta diferenciación. Originalmente, la música custodiada aquí debía ser ordenada y conservada por el maestro de capilla. El primer inventario conocido de las partituras es de 1892, mientras que el catálogo lo elaboró progresivamente López-Calo entre las décadas de 1960 y 1990. Con respecto a todo este asunto, es recomendable consultar a Díaz (1993).

5. Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Música, L.E. 10, fols. 153-159. Esta es la obra que López-Calo (1993, 188) denomina erróneamente *La gustosa tonadilla, por D. Tomás de Iriarte, puesta en música a 3 voces y forte-piano por D. Melchor López Jiménez. Año de 1799*.

6. Este investigador comenta que *Los gustos estragados* pudo haber sido creada para la comedia iriartiana de un solo acto *La librería*. Es también Subirá quien indica que no existe ningún libreto ni música de la obra en la Biblioteca Municipal de Madrid (hoy Biblioteca Histórica Municipal).

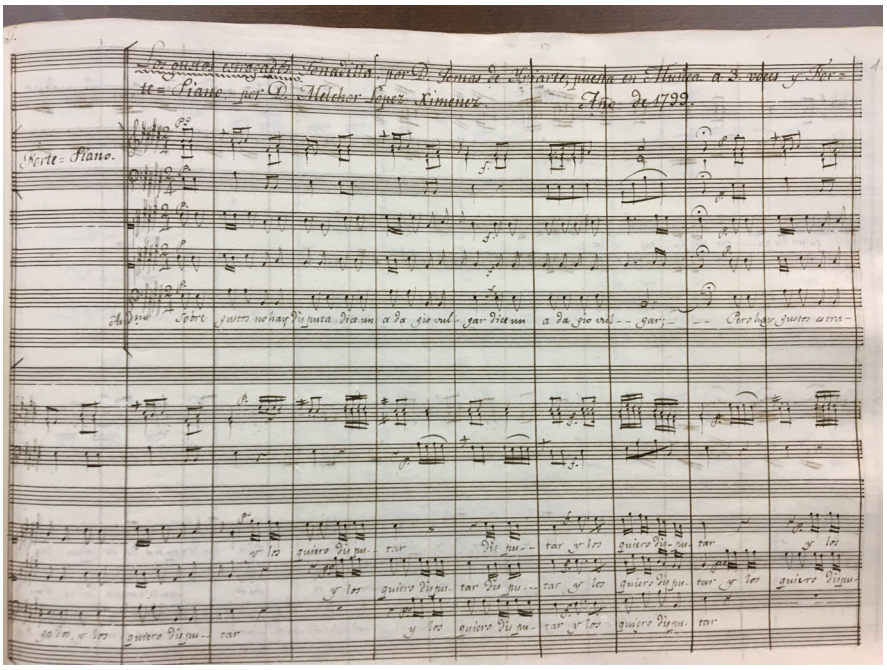

Figura 1 / Manuscrito de la tonadilla compuesta por Melchor López en 1799. Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Música, L.E. 10, fol. 153.

El presente artículo tiene por objetivo principal analizar la citada pieza compostelana dentro de su entorno, atendiendo a posibles elementos identificadores de lo gallego y discerniendo si estos constituyen símbolos identitarios o meros rasgos pintorescos. Para ello, se establecen desde un enfoque etnosimbolista[7] varios paralelismos con el folclore galaico, otras tonadillas (madrileñas[8] fundamentalmente, pero también americanas) y los villancicos gallegos que el propio Melchor López creó en ambiente santiagués. Partiendo de una metodología cualitativa centrada en documentación de archivo, se tratan cuestiones tanto musicales como textuales. Todo ello se vincula al contexto socio-cultural que incidió en la obra: la reforma teatral aprobada ese mismo año de 1799, el movimiento neoclásico que articula esta composición musical y el ámbito doméstico para el que fue concebida.

La tonadilla,[9] género surgido y cultivado ampliamente en los teatros de Madrid durante la segunda mitad del siglo XVIII, se desarrolló también en otros lugares de la Monarquía

7. Paradigma para el estudio de las identidades colectivas. Establece que los elementos que las caracterizan parten de contingencias históricas que se produjeron muy a largo plazo (no exclusivamente en los últimos doscientos años, como afirma la perspectiva modernista). Aunque el etnosimbolismo considera el nacionalismo como una doctrina contemporánea, afirma que los sentimientos de pertenencia a una comunidad, etnia o nación (memoria, símbolo, identidad...) son claramente previos (Moreno 2016; Smith 1986).

8. En este artículo, la utilización de gentilicios relacionados con la tonadilla o el villancico no corresponde a una intención esencialista, sino a precisar de la forma más neutral posible el lugar en que fueron elaboradas algunas piezas teatrales. Por ejemplo, al escribir "tonadilla madrileña" se quiere indicar simplemente que una composición en concreto se configuró en Madrid, no que la obra necesariamente encarne una determinada esencia. Ello está en concordancia con acepciones asépticas que la RAE atribuye a vocablos como madrileño: "perteneciente o relativo a Madrid". Agradezco a los evaluadores anónimos y editores de la revista que me hiciesen ver la importancia de esta aclaración.

9. Calificada como "escénica" por Subirá (1928-1933) para diferenciarla de otras composiciones con el mismo nombre. Sin embargo, tal adjetivo no aparece en las fuentes dieciochescas. Investigadores como Le Guin (2013), Morales (2018) o Pessarrodona (2015) han elegido regresar a la nomenclatura original "tonadilla". Aquí se opta también por esta vía.

Hispánica, como Cataluña, Chile, Cuba, México, Perú y Venezuela, entre otros. Sin embargo, su presencia en Galicia se desconocía hasta ahora. Los manuscritos musicales conservados al respecto en el noroeste peninsular ibérico son muy escasos, lo que podría llevar a pensar que dicho género no se distribuyó en territorio gallego a finales del Antiguo Régimen. Sin embargo, hay documentación administrativa que apunta más bien a lo contrario, pues en la misma se nombran títulos tonadillescos (cuyas partituras no se conservan)[10] para representar en los teatros ("coliseos" o "casas de comedia") de Santiago de Compostela o Ferrol.[11] La mayoría de estas piezas parecen importadas de Madrid, pues sus títulos coinciden con los preservados en la capital. Por ello cobra especial relevancia *Los gustos estragados*.

Estado de la cuestión

Resulta significativo que las primeras reflexiones conservadas sobre el género escénico de la tonadilla dieciochesca aparezcan vinculadas directamente a la reforma escénica. Son textos del mismo período (fuentes primarias) que se centran fundamentalmente en el caso madrileño. La mayoría constituyen críticas negativas por parte de los ilustrados a los espectáculos existentes, destacando *Memoria sobre las diversiones públicas* (Jovellanos 1790) o "Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid" (Díez 1799). Con todo, también se encuentran publicaciones en las que se defendía a lo tonadillesco, sobresaliendo fragmentos de *La Música* (Iriarte 1779) y "Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte" (autor no especificado 1787).[12]

Algunas pesquisas realizadas a lo largo del siglo XIX y principios del XX tratan el género lírico que nos ocupa como reacción a la Ilustración y el reformismo, especialmente la gran aportación de Cotarelo (1904). Desde una perspectiva nacionalista, muchos de los autores de estos textos tienden a resaltar las confrontaciones entre lo autóctono y lo foráneo, atribuyendo lo primero a la tonadilla y lo segundo a la Ilustración y el Neoclasicismo. Destacan al respecto los trabajos de Pedrell (1897), Gómez (1925-1926) y, sobre todo, Subirá (1928-1933). Sin embargo, habrá que esperar a las labores del filólogo hispanista Andioc (1976; 2005) para contar con un estudio profundo de la reforma y su incidencia en el teatro de la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, la atención que el francés le dedica a la tonadilla es minoritaria si se compara con otros géneros. Tampoco alude prácticamente a cuestiones ajenas a Madrid.

Recientemente han proliferado publicaciones alrededor de la lírica escénica dieciochesca, aportaciones importantes de musicólogos sobre el caso madrileño y su contexto político-social: Labrador (2006; 2020), Le Guin (2012), Leza (2009), Lolo[13] (2002; 2003; 2008), Presas

10. Tales papeles pertenecían a las compañías escénicas itinerantes que los llevaban consigo allá donde pudiesen realizar funciones, de ahí que no se custodien hoy.

11. Por ejemplo, la compañía de Manuel de Lucía y Antonia Iglesias indica en 1778 al Ayuntamiento de Ferrol que representará las tonadillas *Aquí vuelve señores* y *La venta*: Archivo Municipal (Ferrol), libro de actas municipales 382, fol. 157. Otro caso fue el de la actriz María del Carmen Suárez, quien se dirige en 1805 al Ayuntamiento de Santiago para solicitar permiso de representación de la tonadilla *La vieja burlada*: Archivo Histórico Universitario (Santiago de Compostela), Fondo municipal, Libro de actas 299, fol. 32.

12. Morales (2020, 101) y Pessarrodona (2020, 61) indican que este texto pudo ser escrito por Pedro Pablo Trullenc y Joaquín Ezquerra de Oca.

13. Los proyectos de investigación llevados a cabo por dicha profesora y su equipo en la Universidad Autónoma de Madrid también se ocuparon de transcribir-grabar música (CD *El maestro de baile y otras tonadillas: música en los teatros de Madrid en el siglo XVIII*), así como de realizar exposiciones (Lolo 2003).

(2009; 2019), Roldán (2021) y, muy especialmente, Budyka (2021). Esta última autora es quien estudia directamente la relación de la reforma teatral con la cartelera de la capital, si bien atiende principalmente a la zarzuela. Además, resultan importantes aquí las investigaciones filológicas de Romero (1991; 2013) y filosóficas de Salmerón (2019) por analizar la estética ilustrada con respecto al ámbito escénico de la metrópoli. Asimismo, hay textos centrados en la visión que desde el teatro de la capital se tenía sobre otros lugares y habitantes de la Monarquía Hispánica (Abascal 2021; Abascal y Roldán 2019; Fernández-Cortés 2007; Gándara 2022a, 2022c).

Existen trabajos sobre la tonadilla fuera de Madrid. Para el caso americano, destacan las novedosas contribuciones de Capelán (2015; 2016; 2017; 2019) sobre la incidencia del reformismo borbónico en el Nuevo Mundo. También resultan de gran importancia las publicaciones de Izquierdo (2016), García (2018) y Vera (2018; 2019; 2021) en cuanto al referido género teatral en Perú y México. Estos textos establecen puentes entre la metrópoli y las colonias, mostrando que la recepción de la tonadilla en América no constituyó un proceso pasivo. En efecto, algunos de los referidos investigadores indican que el género se adaptó a las diferentes idiosincrasias (al igual que ocurrirá en Galicia), utilizándose incluso como herramienta de reivindicación de las independencias americanas a inicios del XIX.

Por su parte, Pessarrodona (2006; 2014; 2015; 2019a; 2019b; 2020) estudia lo tonadillesco atendiendo a lo catalán, aunque no exclusivamente. La investigadora escribe asimismo sobre lo coreográfico en la tonadilla, incidiendo en la importancia de la rítmica. Ello entronca con las aportaciones de Le Guin (2013), quien considera que uno de los elementos distintivos del género que nos ocupa eran precisamente los bailes. Estos tenían una fuerte impronta del folclore, como se verá en este artículo. Resulta útil al respecto el libro de Núñez (2008) sobre los bailes preflamencos, publicación con muchos datos extraídos de fuentes tonadillescas madrileñas, incluyendo alusiones a los personajes gallegos y la música que los caracterizaba, dos asuntos analizados detalladamente en Gándara (2022b). A pesar de la buena situación de que gozan los estudios teatrales, no existe todavía ninguna publicación sobre la tonadilla en Galicia ni alrededor de la incidencia de la reforma teatral dieciochesca en el noroeste peninsular ibérico.

Con relación a Iriarte, autor del texto de *Los gustos estragados*, hay un gran corpus científico. Ello se debe a su importancia como literato en la segunda mitad del siglo XVIII. Sería imposible aquí realizar una explicación detallada de todo lo escrito al respecto. Sí puede decirse que la mayoría de las publicaciones muestran una perspectiva eminentemente filológica por la profesión del citado erudito neoclásico. No obstante, también existen contribuciones desde la musicología, como los trabajos de Pliego (2008) y Pérez Mancilla (2018) sobre los cánones iriartianos. Del mismo modo, en los últimos años han confluido ambas perspectivas, siendo un interesante ejemplo de ello la reciente aportación de Pérez Martell (2020) tratando la inclinación clásica de Iriarte en *La Música*. Asimismo, lo musicológico se ha unido a lo filosófico, destacando las contribuciones de Hernández Mateos (2012), quien analiza al escritor aquí señalado en su tesis doctoral sobre el pensamiento de Antonio Eximeno.

Existen investigaciones que estudian al compositor de la obra que nos ocupa: Melchor López. Destacan aquí las aportaciones de Trillo (1980; 1982) y Villanueva (1994) por centrarse en los elementos gallegos que el referido músico incorporó a sus villancicos para la Catedral de Santiago durante la última década del siglo XVIII. Por su parte, López-Calo (1972;

1992-1993), Alén (1995) y Garbayo[14] (1996; 2007) ahondaron en numerosas cuestiones biográficas y contextuales sobre Melchor López. Sin embargo, del citado músico se trabajó fundamentalmente la producción religiosa, por lo que este artículo abre una nueva vía de estudio sobre la obra de este autor al abordar su música profana.

Aspectos literarios: Iriarte o la transformación de un género barroco en neoclásico[15]

Tomás de Iriarte constituye uno de los escritores hispanos más relevantes en la segunda mitad del siglo XVIII. Aunque tinerfeño de nacimiento, desarrolló gran parte de su carrera en Madrid, donde se vinculó a la reforma teatral de la segunda mitad del setecientos. Ello se aprecia ya en su texto *Los literatos en Cuaresma* (1773), escrito en el que se tratan asuntos de educación y cultura. Paralelamente, el autor muestra a lo largo de su vida una cierta inclinación por el arte de los sonidos. Su ya aludido poema *La Música* (1779), especialmente el canto cuarto titulado "Uso de la música en el teatro", es una de las escasas defensas ilustradas de la tonadilla (aunque critica del género la influencia de lo extranjero, así como los cambios bruscos en lo sonoro). Al igual que Leandro Fernández de Moratín, Iriarte pretende volver a una versión prístina de estas piezas escénicas breves (Romero 1991), pero adaptándolas a la estética neoclásica. Algo similar intenta la referida reforma teatral (Budyka 2021), especialmente el *Concurso público de tonadillas* promovido desde las élites (suplemento de la *Gaceta de Madrid*, publicado el 2 de diciembre de 1791).

Todo ello colisionará con la práctica existente, pues lo tonadillesco solía constar de una fuerte impronta del teatro áureo anterior, especialmente de la estética barroca que tanto agradaba al público (Capelán 2019). Así, predominaban en las creaciones más antiguas del género (fechadas a mediados del siglo XVIII) los argumentos dotados de varias acciones, enredos, saltos temporales y comportamientos susceptibles de ser considerados moralmente inadecuados.[16] Dicha inclinación hacia lo barroco entre la mayoría de la población dieciochesca no era exclusivamente teatral, sino que también se daba en la vestimenta de la vida real. Recuérdese que el Motín de Esquilache, el cual supuso la expulsión del primer ministro de Carlos III, explotó en 1766 por la prohibición de capas y sombreros de ala ancha (chambergos), muy propios del siglo anterior.

La temática reflejada por Tomás de Iriarte en *Los gustos estragados* se aleja, por tanto, de la tradición barroca ya comentada. La pieza se centra en argumentar que existen personas que se enamoran de quienes no deberían (tienen el "gusto estragado") y ello les trae desdicha. Se ofrece así una defensa ilustrada de los matrimonios con cónyuges igualitarios, tanto en edad

14. Este investigador informó también de la influencia que en Melchor López ejerció la producción de Haydn (Garbayo 2013).

15. Los estilos artísticos y sus periodizaciones, como etiquetas historiográficas que son, resultan muchas veces reduccionistas. Para el caso que nos ocupa de esta tonadilla ibérica, aplica lo indicado por Waisman (2016, 67): "Los términos utilizados para periodizar y describir la música europea pueden ser útiles como referencias, ya que, debido a nuestra formación, dependemos de ellos para comprender el mundo artístico, pero es imprescindible que los entendamos como meras referencias externas, como puntos de comparación para medir aspectos particulares de nuestra historia musical".

16. Todo ello acompañado musicalmente de una orquesta barroca que sustituía ya en estos momentos incipientes a la primigenia guitarra. La formación constaba de violines, trompas, oboes y bajo continuo (desempeñado seguramente por el clave, el violoncello y/o el contrabajo).

como en estamento. Lo primero se debía seguramente al problema de natalidad que entonces acuciaba, mientras que lo segundo vendría dado por el inmovilismo social que respaldaba la Ilustración española. Esta crítica se aprecia en textos de la misma época escritos por diferentes intelectuales (promotores de la reforma escénica), como la obra teatral *El sí de las niñas* (1806) del ya aludido Moratín. También en las producciones del propio Iriarte, tituladas *El señorito mimado o la mala educación* (1787) y *La señorita malcriada* (1775). Además, la censura de "vicios" similares (comportamientos moralmente reprobables: adicción al juego, adulterio, agresividad, supersticiones...) se encuentra en obras de arte visual, siendo un caso paradigmático los *Caprichos* de Goya, especialmente su anuncio en el *Diario de Madrid* del 6 de febrero de 1799.[17]

Estructuralmente, *Los gustos estragados* refleja claramente la referida inclinación prístina de Iriarte, pues la obra consta del habitual plan tripartito (entable-coplas-seguidillas), muy propio de lo tonadillesco en sus orígenes a mediados del siglo XVIII, sobre todo en aquellas obras "a solo". Dicha configuración se había ido perdiendo con el paso de los años, pretendiendo recuperarla la aludida reforma teatral. Esta división en tres partes no solo era una vuelta a los orígenes, sino que además evitaba la excesiva duración de las tonadillas de finales del XVIII, momento en el que eran ya pequeñas óperas por la proliferación de "números" o movimientos en su interior. El deseo de acortar la extensión se aprecia, de hecho, en el ya mencionado concurso de tonadillas que se convocó en 1791: "Que su coste o duración no pase de veinte a veinte y dos minutos, que es lo que debe durar el mayor intermedio de esta naturaleza".

En la primera parte de la pieza que nos ocupa se dice que existen diversos gustos, pero algunos son equivocados. En las coplas se relata que un Adonis se enamora de una Venus que acaba por no hacerle caso. Complementando a lo anterior, las seguidillas epilogales afirman que las mujeres alegres traen lo bueno, mientras que las serias y calladas no tanto y que conviene no relacionarse con ellas. Llama la atención que las seguidillas continúen el argumento del entable y coplas, algo no común en las primeras tonadillas barrocas. Cuestión similar ocurrirá en Venezuela con la tonadilla *Los frenos trocados*, de Blas de Laserna: en ella se sustituyen las seguidillas epilogales originales de la península ibérica (con temática ajena al resto de la creación) por un final continuista elaborado por un autor local sin identificar (Capelán 2017). Tanto un caso como el otro tienen que ver con la unidad de acción teatral que fomenta el Neoclasicismo y la reforma teatral ilustrada. Cuando esta última entra en vigor oficialmente con la Real Orden de 21 de noviembre de 1799,[18] se lee entre lo promulgado: "Todo dramma compuesto con regularidad no consta más que de una acción principal o primaria y de alguna o algunas secundarias, que llaman episodios".

Cabe apuntar que en las coplas de Compostela no se dispone de toda la letra que Iriarte había creado[19] para *Los gustos estragados*, sino que solamente aparece lo siguiente: "Hay Adonis que

17. Dice: "Coleccion de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al agua fuerte, por Don Francisco Goya. Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la eloqüencia y la poesia) puede tambien ser objeto de la pintura: ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda sociedad civil, y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, la ignorancia ó el interés, aquellos que ha creido mas aptos á subministrar materia para el ridículo, y exercitar al mismo tiempo la fantasia del artífice".

18. Basándose en "Idea de una reforma de los Theatros Públicos de Madrid que allane el camino para proceder después sin dificultades y embarazos hasta su perfección" (Díez 1799).

19. Iriarte, Tomás de. s/f. "Poesías". http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poesias--15/html/fef940ac-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

se inclina/ a una Venus caprichosa,/ engañosa, desdeñosa,/ que si ayer le miró fina,/ hoy le envía a pasear.// ¿No es verdad, señores míos,/ no es verdad,/ que este gusto es estragado/ y se puede disputar?". Resulta altamente probable que se cantase el resto de versos escritos por Iriarte, puesto que al finalizar la sección de coplas se dispone una barra final de compás con dos puntos (repetición) tras la cual se lee, además: *D.C. à la señal*. Parece referirse a la apertura de los dos puntos, ya que no se aprecia otra marca; esta se encuentra donde empieza precisamente la letra de *Hay Adonis*... El mismo método empleará Melchor López al final de las seguidillas: colocación de dos puntos para indicar repetición y tras ellos la expresión *D.C. hasta el Fin*, solo que aquí sí dispone la nueva letra para la repetición, no bajo los pentagramas con música, sino en versos al final de la tonadilla.

Al aludir a Adonis y Venus en las coplas de esta tonadilla, Iriarte se refiere a un chico y chica jóvenes, reflejando asimismo el gusto por la Antigüedad tan típico de sus creaciones (Pérez Martell 2020) y las de los neoclásicos en general. Al mismo tiempo, el autor establece un paralelismo con lo ocurrido a dichos personajes mitológicos: el amor entre ambos había terminado en infortunio, pues un celoso Ares (amante de Venus) había matado a Adonis transformándose en jabalí mientras este estaba de caza. Igualmente significativa es la repetición a modo de refrán de las palabras finales en el fragmento reseñado de Iriarte: "¿No es verdad, señores míos,/ no es verdad,/ que este gusto es estragado/ y se puede disputar?".

Dicho texto recuerda al de la tonadilla con música de Pablo Esteve *Los tercos y contra gusto no hay disputas*,[20] obra que critica irónicamente defectos con el refrán "esso no le importa a usted/ contra gusto no ay disputa". Probablemente nos encontremos ante procedimientos literarios compartidos en piezas muy diferentes estilísticamente, pero inspiradas ambas en el refranero popular. Otra tonadilla con la que cabe establecer analogías es la de Blas de Laserna *El gusto estragado*.[21] El texto y música no coinciden con la creación iriartiana que nos ocupa, pero la temática sí guarda parecido, pues ambas producciones se centran en la crítica de vicios, un argumento recurrente en el teatro de entonces. Tras un análisis comparativo de las dos fuentes, es posible afirmar que Melchor López y Tomás de Iriarte emplean personajes mitológicos por influencia del Neoclasicismo, mientras que Blas de Laserna opta por las clases populares como en la tradición barroca.

Aspectos musicales y lugares de representación: la impronta de lo doméstico

El manuscrito musical compostelano[22] está configurado de forma muy ordenada y meticulosa, constando de sistemas con cinco pentagramas cada uno. Los dos superiores (en clave de Sol y Fa) se dedican al fortepiano, instrumento de origen profano que se incluyó a finales del Antiguo Régimen también en el ámbito religioso, especialmente durante Semana Santa,

20. Biblioteca Histórica Municipal (Madrid), Teatro y música escénica, Mus 116-14.

21. Biblioteca Histórica Municipal (Madrid), Teatro y música escénica, Mus 80-3.

22. Configurado por el propio Melchor López con tinta negra sobre papel sin marcas de agua, ocupando seis folios por ambos lados y el anverso del séptimo. El documento, en notación musical típica de finales del XVIII y letra humanística, parece una versión "en limpio" de la obra, pues la fuente no presenta prácticamente tachones. Esta pieza se ubica en uno de los gruesos volúmenes encuadernados que dicho maestro de capilla tenía con obras propias y adaptaciones de composiciones ajenas en su residencia del Seminario de Confesores compostelano. Sería muy positivo que, en un futuro, se llevasen a cabo estudios documentales de este y otros muchos manuscritos de Melchor López, pues arrojarían valiosa información.

cuando no podía utilizarse el órgano (Alén 1987, 46). Por su parte, los restantes pentagramas (en clave de Do en primera dos de ellos y de Fa en cuarta el otro) son para las voces (dos tiples y un bajo). A partir del segundo sistema, Melchor López deja un pentagrama vacío entre la parte del piano y la vocal para separar lo instrumental de lo demás, aspecto que hace aún más legible la partitura.[23]

La música de la composición otorga gran importancia a melodías sencillas y efectivas que dobla la mano derecha del fortepiano, mientras que la izquierda realiza un acompañamiento sutil alejado ya del bajo continuo. Se muestra así una estética clasicista (combinada con elementos galantes) dentro de una estructura coincidente con la del libreto tonadillesco. El entable de esta obra se dispone en la tonalidad de Mi mayor, las coplas en La mayor y las seguidillas en Fa mayor. Sobre los compases, conviene apuntar que entable y coplas están en 2/4, mientras que las seguidillas se encuentran en el habitual 3/4 en una primera sección, 6/8 en una segunda y de nuevo 3/4 en la tercera. Como se puede intuir, dichas seguidillas poseen la típica forma tripartita (ABA) que caracterizaba a estas piezas epilogales de las tonadillas, probablemente por influencia del *aria da capo*. Destaca lo ocurrido en su sección segunda o B, pues se intercala una "gaita"[24] o muiñeira,[25] tal y como se aprecia en la Figura 2.

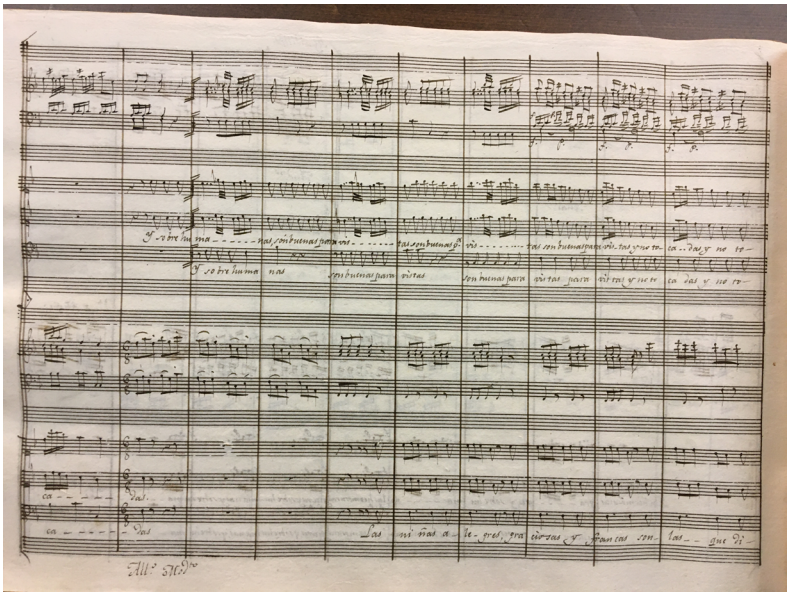

Figura 2 / Inicio de la muiñeira en el manuscrito de *Los gustos estragados*. Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Música, L.E. 10, fol. 157.

23. Joám Trillo transcribió esta música sin llegar a publicarla, respetando de forma minuciosa lo expresado en la fuente conservada (alturas, dinámicas, articulaciones, *tempi*...). Incluso mantuvo las claves históricas de Do en primera línea para las voces de tiple. Lo que sí mudó fue la colocación del fortepiano ("piano"), disponiéndolo ahora en los pentagramas inferiores de cada sistema, tal y como se suele proceder en las partituras actuales. También colocó el inicio de cada número tonadillesco en principio de página, asunto que en el manuscrito dieciochesco no ocurre. Con ello, facilitó la lectura a los intérpretes. Le agradezco mucho a Joám Trillo por haberme facilitado su detallada transcripción.

24. Nombre que en aquel tiempo se utilizaba más frecuentemente para designar a la música asociada a un baile gallego.

25. El uso de la palabra "muiñeira" para referirse a dicho baile comenzó a utilizarse en el ámbito académico hacia el último cuarto del siglo XVIII. Dentro de Galicia, una de las fuentes más antiguas con el citado vocablo es el recitado y aria *Pastores que al portal habéis venido-¡Ay, qué gusto!*, compuesto por Melchor López en 1786. Agradezco a Joám Trillo esta información. Paulatinamente, "muiñeira" iría desplazando a "gayta" (muy en boga todavía a inicios del XIX en lugares como Madrid o América).

La plantilla de esta tonadilla parece propia de ambiente doméstico,[26] al quedar reducida la orquesta habitual del género a un fortepiano.[27] Las tres voces que tiene la pieza actúan camerísticamente, pues suelen cantar a la vez, excepto en las coplas (donde hay una voz solista primero y un *tutti* vocal después). Todo ello lleva a pensar que la composición se concibió para alguna vivienda de la ciudad, pudiendo ser los músicos de la propia capilla catedralicia los cantantes-intérpretes.[28] No era extraño que estos actuasen fuera de las funciones litúrgicas para mejorar sus no muy boyantes economías. En los meses de enero a septiembre de 1799 –incluso ya el año anterior– hay muchas peticiones de "aiudas de costa" y aumentos de salario por parte de músicos de la Catedral al Cabildo.

Lo más probable es que *Los gustos estragados* se ejecutase en la residencia del propio Melchor López,[29] ubicada en el Seminario de confesores compostelano (hoy Palacio de Rajoy, donde la obra ha sido recientemente reestrenada de forma escenificada).[30] Este era un lugar frecuentado por los citados músicos catedralicios siguiendo indicaciones de sus superiores para hacer academias.[31] Así se lee en el acta capitular del 26 de enero de 1799: el violinista Siquer "suplicaba al Cavildo se dignase acordar que todos los Músicos concurriesen dos días en una Semana a Casa del Maestro de Capilla". Tras ello, "se acordó que todos los Musicos concurran a los sitios y horas que determinare el Señor Dean, afin de tener las Juntas que manda la Constitucion [...] y que el Maestro de Capilla presida en las juntas para dirigirlas".[32]

El género de la tonadilla estaba muy presente en las academias armónicas de finales del Antiguo Régimen (Alonso 1998, 37-38). Estos eventos habían surgido hacia 1785 y en ellos actuaban muchas veces cantantes italianos cuando no había funciones operísticas. Algo similar pudo haber ocurrido con la academia compostelana de Melchor López, en la que los

26. Sobre teatro musical en representaciones domésticas de la península ibérica, véase Pessarrodona (2019a).

27. Instrumento, al mismo tiempo, vinculado a lo escénico en diversos contextos. Por ejemplo, en Santiago de Cuba durante la primera década del XIX, un veterano tenor catedralicio decía despectivamente sobre el maestro de capilla Juan París: "es buen músico, no podré negar, teatral de fortepiano" (*vid*. Waisman 2014, 612).

28. Se puede consultar lo que cobraron durante 1799 en: Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fols. 208-211. Varias de las solicitudes se deniegan, tal y como se ve en: Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fols. 190 y 221. Seguramente los rechazos se debieron a la mala situación que estaba atravesando la basílica compostelana en general y el depósito de música en particular a causa de la gran cantidad de dinero que se tuvo que destinar a guerras de España contra potencias europeas como Inglaterra o Francia (Alén 1995, 13). A todo ello, cabe sumar los inconvenientes económicos que para el clero supuso la desamortización iniciada con el Real Decreto del 19 de septiembre de 1798.

29. Tampoco es descartable que la obra se interpretase en el Colegio de Huérfanas compostelano, vinculado en cierto modo a la capilla de música y donde residían algunas hijas de músicos catedralicios como el violinista Juan Perrault: Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fol. 215.

30. Concretamente, el 21 de marzo de 2023. Puede consultarse una grabación en Organistrum. 2023. "Los gustos estragados. Tonadilla escénica. Música: Melchor López. Texto: Tomás de Iriarte". https://www.youtube.com/watch?v=D4LcGnd2q4Y. Esta representación en tiempos modernos fue organizada por la Sección de Artes Escénicas, Musicales y Audiovisuales del Consello da Cultura Galega con la colaboración del Grupo de Investigación Organistrum, Agadic y el Centro Dramático Galego. La actividad obtuvo gran recibimiento, agotándose las 65 plazas disponibles para el público una semana antes de la fecha establecida.

31. Las academias musicales fueron eventos habituales en el mundo hispano durante la segunda mitad del XVIII (Marín 2014, 468-474), donde algunos intérpretes catedralicios solían actuar (Leza 2014a, 53). Se alude a estas reuniones musicales en Compostela durante el magisterio de Melchor López en Trillo y Villanueva (1980, 12): "funciona á perfeizón a academia de música catedralícia en torno ao Mestre de Capela e aos músicos de instrumento".

32. Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 67.

músicos italianos de la Catedral participarían,[33] pudiendo ser ellos quienes cantasen *Los gustos estragados*. No obstante, la junta[34] duró pocos días ese año, ya que el 29 de enero de 1799 se acuerda su suspensión: "habiéndose propuesto algunos incombenientes que podrán seguirse, de tener la Capilla de Música las Juntas que previene el Cavildo antecedente, [...], se acordó que por ahora se suspendan dichas Juntas".[35]

Los problemas a los que alude el texto anterior fueron dos. Primero un enfado entre los músicos de la capilla y Siquer, persona influyente[36] que curiosamente unos años atrás había ayudado a compañeros catedralicios a fugarse a teatros portugueses.[37] El segundo contratiempo consistió en un desencuentro entre el mismo Siquer y el Cabildo, pues el primero había expuesto la citada controversia de las juntas al provisor (juez eclesiástico) sin antes consultar a los canónigos.

En el acta capitular del 12 de febrero de 1799 se refleja todo ello y se reincide en la suspensión de las academias hasta después de Pascua.[38] Esta insistencia podría indicar que algunos conciertos se habían continuado realizando hasta entonces, pese a la reciente supresión de finales de enero. Por otra parte, era habitual que se cancelasen este tipo de eventos en Cuaresma, que en 1799 comenzó justo el 13 de febrero. Sin embargo, la posible vuelta de la academia musical tras Semana Santa no ha quedado registrada en la documentación consultada. Se han buscado para el presente artículo los memoriales de Siquer quejándose de la situación vivida en las juntas,[39] pero no se han obtenido resultados. También se han hecho pesquisas en las cartas de esos años,[40] sin nueva información al respecto.

Además de lo referido con relación a las academias compostelanas, existe otro indicio a favor de que la obra *Los gustos estragados* se interpretó en casa de Melchor López. Con este sacerdote y músico vivían los seises, a los cuales él debía alimentar e instruir (tareas encomendadas al compositor en las constituciones vigentes de la Catedral).[41] Por tanto, no sería descabellado suponer que la tonadilla que aquí nos ocupa se utilizase para cumplir con la función educadora (tanto humana como musical) de los citados niños. Cabe recordar al respecto que "se tiene

33. Sobre la movilidad de los músicos entre instituciones de ámbito hispano, véase el detallado estudio de Leza (2014b, 61-76). Si se desea profundizar en cuestiones historiográficas al respecto, consúltese Carreras (2005, 17-52).

34. El término "junta" se utilizaba en los libros de actas capitulares compostelanos para referirse a las academias.

35. Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 68.

36. Este intérprete mantenía una estrecha relación con sus superiores, siendo el encargado de comprar música instrumental para la Catedral. Así lo refleja documentación conservada en Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Capilla de música: instrumentistas, IG 218, documento suelto sin paginación. Algunas obras como los conciertos de Viotty y Mestrino, cuartetos de Pleyel, sinfonías de Haydn y Girovez se decidió finalmente no adquirirlas, según se ve en Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Fondos del depósito: libranzas y recibos, IG 1022 A, documento suelto sin paginación. Para más información sobre la música instrumental en Compostela, consúltese Garbayo (1995; 2007; 2013).

37. Por ejemplo, a los italianos Roque Ghirolami y José Durelli en 1793 (Alén 1994).

38. Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 70.

39. Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Memoriales varios despachados en cabildo 1720-1799, IG 303.

40. Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Correspondencia 1791-1799, IG 326, subcarpeta 1798-1799.

41. Lo mismo se aprecia en las Constituciones del Seminario de la misma ciudad en 1789: Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), *Fundación original del seminario de confesores*, IG 183, sin foliación. También se ve en las actas capitulares del cabildo compostelano correspondientes al 04/09/1798: "En este Cabildo con vista del Memorial del Canonigo Maestro de Capilla se acordó se le abonen los gastos atrasados que dice suplio para la manutencion de los Niños de Coro, presentando la relacion, y Quenta Jurada de su importe y lo mismo execute en las que presente mensualmente": Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), libro de actas capitulares 63, IG 0569, fol. 36.

constancia documental de que algunos maestros de capilla componían con frecuencia un repertorio específico para ellos [los seises], ya fuera con texto latino o en romance" (Marín y Sánchez 2020, 278). Asimismo, el argumento moralista de la pieza que nos ocupa se ajusta perfectamente a la máxima neoclásica del *docere delectare*.

El folclore gallego en la tonadilla de Melchor López: ¿elemento identitario?

Como se ha indicado ya, las seguidillas epilogales de *Los gustos estragados* incluyen una muiñeira intermediada. Algo similar había realizado en Madrid José Castel con su tonadilla de 1776 *La jardinera*,[42] donde se intercala una "gaita" en el número epilogal. Por su parte, Tomás Presas introduce hacia 1786 dicho baile (asociado en muchas ocasiones al noroeste peninsular ibérico) en las seguidillas finales de *La boda del gallego*.[43] Al fin y al cabo, la utilización de ritmos dáctilos para representar a pastores y/o habitantes de Galicia constituía una práctica arraigada en el género tonadillesco desde su origen y desarrollo en Madrid (Subirá 1929). Véase al respecto la Figura 3.

Figura 3 / Gaita en los papeles de voz pertenecientes a la tonadilla madrileña *La gallega*, creada por Blas de Laserna en 1783. Transcripción a partir de Real Biblioteca (Madrid), Música manuscrita, MUS/MS/1639.

Melchor López también prestó atención a lo gallego al incorporar personajes e idioma galaicos en varios de sus villancicos para la Catedral de Santiago de Compostela[44] durante la década de 1790 (Trillo y Villanueva 1980). Destacó especialmente la obra *Da Ulla a meu cabo veño*, de la cual se transcribe en la Figura 4 un fragmento a modo de gaita. Estas eran piezas influenciadas por las obras paralitúrgicas con estereotipos gallegos iniciadas en Madrid en el siglo XVII y extendidas posteriormente por diversos lugares de la península ibérica y Latinoamérica. Es precisamente Melchor López, junto con Marcos Parcero, quienes las introducen en el noroeste peninsular (donde ya existía una tradición de villancico en castellano), solo que sin el componente de burla hacia lo galaico que se aprecia en otras latitudes (Villanueva 1994).

42. Biblioteca Histórica Municipal (Madrid), Teatro y música escénica, Mus 162-3.

43. Biblioteca Histórica Municipal (Madrid), Teatro y música escénica, Mus 114-15.

44. Una de las más poderosas gracias principalmente al "Voto": impuesto que se cobraba en la península ibérica para las arcas de la Catedral compostelana (Rey Castelao 1993). Una gran parte de lo recaudado se destinaba precisamente a financiar la capilla de música.

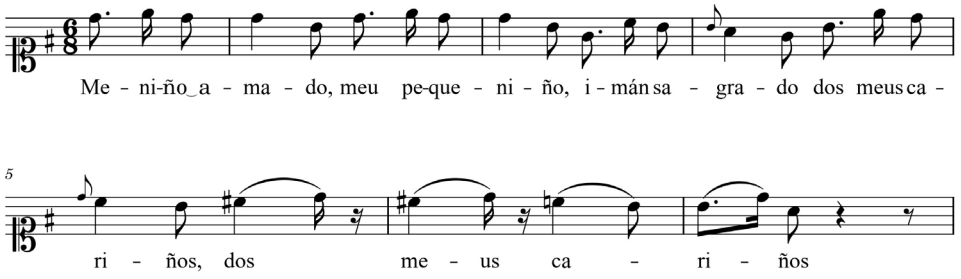

Figura 4 / Ritmos dáctilos en el papel de tiple perteneciente al villancico gallego *Da Ulla a meu cabo veño*, compuesto por Melchor López en 1790. Transcripción a partir de Villanueva (1994, 415-416).

Cuando el maestro de capilla compostelano crea su tonadilla en 1799, recupera una práctica compositiva que él mismo había introducido en el noroeste peninsular ibérico con los villancicos. Sin embargo, realiza cambios en el procedimiento, pues su muiñeira en *Los gustos estragados* ya no consta de los ritmos dáctilos que caracterizaban a los gallegos de sus composiciones paralitúrgicas compostelanas o a los personajes galaicos que proliferaban en la tonadilla y villancicos madrileños desde décadas atrás. Cabe tener presente que los dáctilos no constituyen realmente un recurso folclórico de origen gallego, sino un *topos* musical que curiosamente escasea en el noroeste peninsular hasta finales del XVIII (Gándara 2022b, 135-138).

Sostengo que los patrones rítmicos en la muiñeira de *Los gustos estragados* (véase Figura 5) se inspiran, más bien, en la música tradicional de Galicia. Desafortunadamente, no existen recopilaciones folclóricas de la época, por lo que las comparaciones tienen que establecerse con los cancioneros llevados a cabo por autores de los siglos XIX y XX (atiéndase a las Figuras 6 y 7). El punto en común con las melodías seleccionadas reside en las interválicas pequeñas (segundas y/o terceras) y la repetición de una determinada célula cuyo ritmo se dispone en compás de 6/8 y pies tribraquios (no dáctilos).

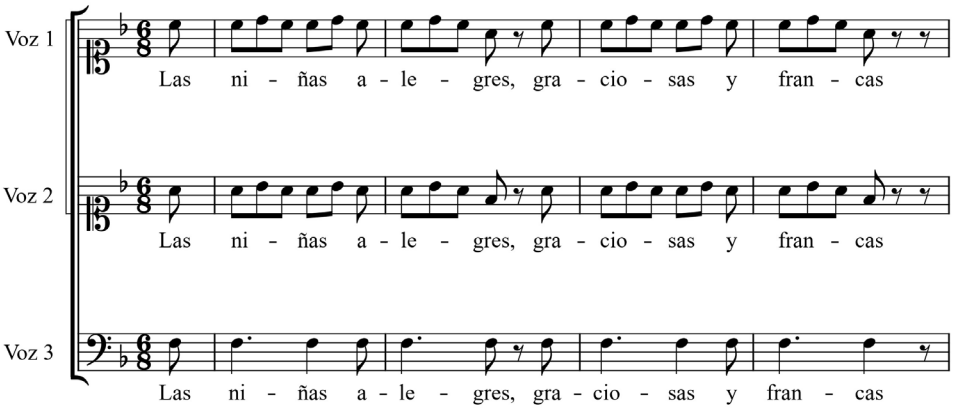

Figura 5 / Inicio de las voces en la muiñeira de *Los gustos estragados*. Transcripción a partir de Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Música, L.E. 10, fol. 157.

Figura 6 / Tercera sección de una muiñeira sin letra del cancionero *Ayes de mi país*, elaborado por Marcial Valladares en 1865. Transcripción a partir de Do Pico y Rei (2010, 133).

Figura 7 / Comienzo de la pieza 332 para gaita del *Cancionero musical de Galicia*. Transcripción a partir de Sampedro (1942, 87).

El fragmento señalado de *Los gustos estragados* constituye no solo una pieza peculiar y alejada del canon, sino también una posible metáfora musical de Galicia. Al fin y al cabo, Melchor López estaba completamente asentado en el noroeste peninsular: desde 1784 vivía y trabajaba en Santiago de Compostela (donde fallecerá en 1822), sin problemas graves ni escándalos (en la documentación no se reflejan, al menos). Además, vincularse a una determinada identidad colectiva en la Edad Moderna no dependía exclusivamente del lugar de nacimiento o la genealogía (recuérdese que el compositor que nos ocupa procedía de La Mancha), sino también de la integración social y la vecindad, siendo posible adquirir así la condición de natural (Herzog 2006).

Actualmente predomina la tendencia a considerar los elementos identitarios como necesariamente nacionales y contemporáneos, obviando en muchas ocasiones las cuestiones étnicas vigentes en el pasado (Moreno 2016). Las mismas no siempre se corresponden directamente a la etiqueta de "nación", pero generaban en su época sentimientos de pertenencia y comunidad. De este modo, y aunque el galleguismo no había surgido propiamente en 1799 (no ocurre hasta 1840-1916), ya en el siglo XVIII algunos intelectuales vinculados a Galicia reivindicaron una idiosincrasia propia (Beramendi 2021). Por tanto, me atrevo a afirmar que la obra compostelana aquí tratada parte de la tradición teatral madrileña, pero galleguizándola. Ello no resulta extraño si se tiene presente el proceso de criollización que la tonadilla experimentó en territorio iberoamericano (Capelán 2015 y 2017; Izquierdo 2016).

Conclusiones

La partitura aquí analizada constituye una pieza de interés por demostrar que la tonadilla también se cultivó en Galicia: es la primera obra del género con música creada en el noroeste peninsular ibérico. En los libros de actas municipales de Ferrol y Santiago se hallan títulos de tonadillas, pero los mismos parecen alusiones a composiciones importadas de Madrid (varias veces se nombran junto a comedias hispanas y tanto unas como otras se conservan con el mismo título y fecha similar en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid).

Además de lo anterior, la partitura compostelana de *Los gustos estragados* constituye la única musicalización conocida del libreto homónimo creado por Tomás de Iriarte (texto muy influenciado por la reforma teatral de la segunda mitad del XVIII). Melchor López llevó a cabo tal labor compositiva en 1799, dotando a la obra de una melodía de inspiración folclórica en una parte de sus seguidillas. Muy probablemente la creación se estrenó en la vivienda compostelana del citado maestro de capilla, ubicada en el hoy conocido como Palacio de Rajoy. Según las actas capitulares conservadas en el Archivo de la Catedral de Santiago de Compostela, en dicha residencia se celebraron academias ese año 1799. Asimismo, que la plantilla instrumental de esta tonadilla esté destinada a un fortepiano podría constituir otro indicio de que la obra se concibió para el ámbito doméstico.

El propio Melchor López (en colaboración con Marcos Parcero) había introducido también en Galicia el villancico con música y personajes gallegos hacia 1790. Sin embargo, mientras el villancico se asentó en Galicia y creó una tradición en el siglo XIX (especialmente en la Catedral de Mondoñedo), sobre la tonadilla no han aparecido fuentes que permitan afirmar lo mismo. Probablemente, la falta de arraigo de lo tonadillesco en suelo gallego se debió a la inexistencia entonces de una infraestructura teatral firme en el noroeste peninsular ibérico. Esta era una situación diferente a la de las capillas de música catedralicias que, a pesar de las múltiples dificultades económicas desde finales del XVIII, poseían en Galicia una estabilidad de la que carecía la escena profana.

En conclusión, la obra que se ha tratado en este trabajo supone un caso relevante no solo por lo ya expresado, sino también por no amoldarse a las principales características atribuidas a la tonadilla como género escénico barroco, vocal-orquestal y eminentemente madrileño (ejemplificado en creaciones como *Los tercos y contra gusto no hay disputas* de Esteve o *El gusto estragado* de Laserna). De hecho, la pieza compostelana aquí seleccionada se aleja de procedimientos musicales heredados del pasado, su plantilla es camerística (acompañamiento instrumental de fortepiano, en vez de orquesta) y la autoría musical corresponde al maestro de capilla de una catedral gallega. La reforma teatral dieciochesca y el movimiento neoclásico, como telón de fondo, determinaron en gran medida esta divergente configuración literaria y musical.

Bibliografía

Abascal Sherwell Sánchez, Epifanía. 2021. “La representación de América y lo foráneo en el teatro breve español del siglo XVIII. Identidad racial y marginalidad en la España de la Ilustración”. Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid.

Abascal Sherwell Sánchez, Epifanía y Cristina Roldán Fidalgo. 2019. "Visiones de la alteridad en el teatro musical español del siglo XVIII: la imagen del extranjero en la tonadilla escénica". En *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, editado por Adela Presas y Miguel Salmerón, 207-234. Madrid y Sant Cugat: Arpegio.

Alén Garabato, María Pilar. 1987. "Las capillas musicales catedralicias desde Carlos III hasta Fernando VII". En *Congreso Internacional España en la Música de Occidente*, editado por Emilio Casares Rodicio, Ismael Fernández de la Cuesta y José López Calo, 39-49. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.

_____. 1994. "Músicos italianos en la Catedral de Santiago de Compostela (ca. 1760-1810)". *Revista de Musicología* 17 (1-2): 61-96. https://doi.org/10.2307/20796983.

_____. 1995. *La capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela: renovación y apogeo de una etapa privilegiada (1770-1808)*. Sada: Ediciós do Castro.

Alonso Cuesta, Juan Antonio y José Pallarés Moreno. 1999. *Guzmán el Bueno. Escena trágica unipersonal con música en sus intervalos*. Algeciras: Instituto de Estudios Campogibraltareños.

Alonso González, Celsa. 1998. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Álvarez Barrientos, Joaquín y Begoña Lolo Herranz, eds. 2008. *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música y Universidad Autónoma de Madrid.

Andioc, René. 1976. *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Fundación Juan March y Castalia.

_____. 2005. *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Autor no especificado. 1787. "Origen y progresos de las tonadillas que se cantan en los coliseos de esta Corte". *Memorial literario instructivo y curioso de la Corte de Madrid* 12 (45): 169-180.

Beramendi, Justo. 2021. *De provincia a nación. Historia do Galeguismo político*. Vigo: Xerais.

Boccherini, Luigi. [Finales XVIII]/2018. "Inés de Castro". En *Dos versiones de la Escena de Inés de Castro*, G. 541, editado por Gustavo Sánchez. Barcelona: Arpegio.

Budyka Jitkova, Olga. 2021. "Los espectáculos musicales y la reforma teatral: la Ilustración en los teatros públicos de Madrid". Tesis de Doctorado, Universidad de Salamanca.

Capelán Fernández, Montserrat. 2015. "Las Reformas Borbónicas y la música venezolana a finales de la Colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica". Tesis de Doctorado, Universidade de Santiago de Compostela.

_____. 2016. “Música y teatro como armas bélicas: propaganda profernandina en Venezuela durante la Guerra de la Independencia española”. *Quintana* 15: 93-104. http://hdl.handle.net/10347/16239.

_____. 2017. “La tonadilla escénica en Venezuela o el proceso de criollización de un género hispano”. *Anuario musical* 72: 137-152. https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2017.72.05.

_____. 2019. “Entre el Barroco y el Neoclasicismo: la pugna entre las autoridades y el público por la cartelera teatral venezolana”. *Atalanta* 7 (1): 181-195. https://doi.org/10.14643/71G.

Carreras López, Juan José. “Música y ciudad: de la historia local a la historia cultural”. En *Música y cultura urbana en la Edad Moderna*, editado por Miguel Ángel Marín, Andrea Bombi y Juan José Carreras, 17-52. Valencia: Universitat de València.

Claro Valdés, Samuel. 1981. “Música teatral de América”. *Revista Musical Chilena* 35 (156): 3-20. https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12394.

Cotarelo y Mori, Emilio. 1897. *Iriarte y su época*. Madrid: Sucesores de Rivadeneira.

_____. 1904. *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España*. Madrid: Establecimiento tipográfico de la Revista de Archivos, Museos y Bibliotecas.

Del Adalid y Gurrea, Marcial. [1890]. *Cantares viejos y nuevos de Galicia*. La Coruña: Canuto Berea y Cía.

Díaz Fernández, José María. 1993. “El archivo”. En *La catedral de Santiago de Compostela*, coordinado por José Raúl Seoane Prieto y José Manuel García Iglesias, 429-458. Santiago de Compostela: Xuntanza Editorial.

Díez González, Santos. 1799. “Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid. Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799”. En Kany, Charles Emil. 1929. “Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799”. *Revista de la biblioteca, archivo y museo* 6 (23): 249-284.

Do Pico Orjais, José Luís e Isabel Rei Sanmartim. 2010. *Ayes de mi país: o cancioneiro de Marcial Valladares*. Baiona: Dos Acordes.

Fernández-Cortés, J.P. 2007. “Sonsonetes y cumbés: aproximación a las relaciones de la tonadilla escénica con el Nuevo Mundo a partir de algunas obras de Luis Misón (ca. 1720-1766) y Blas de Laserna (1751-1816)”. En *La música y el Atlántico: relaciones musicales entre España y Latinoamérica*, editado por María Gembero y Emilio Ros-Fabregas, 437-454. Granada: Universidad de Granada.

Filgueira Valverde, José. 1942. “Introducción y notas bibliográficas”. En *Cancioneiro Musical de Galicia de Don Casto Sampedro y Folgar*, editado por José Filgueira Valeverde, 7-47. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Gallego Gallego, Antonio. 1988. *La música en tiempos de Carlos III: ensayo sobre el pensamiento musical ilustrado*. Madrid: Alianza Música.

Gándara Feijóo, Javier. 2022a. "América y la figura del indiano en el teatro musical de la Península Ibérica durante la Ilustración". En *Los caminos de América*, editado por Patricia Calvo, Eudald Cortina y Valeria González, 195-202. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

_____. 2022b. "Entre autóctono y foráneo: el personaje gallego en la tonadilla". *Revista de Musicología* 45 (1-2): 123-148. https://doi.org/10.2307/27204756.

_____. 2022c. "La tonadilla escénica en ámbito cortesano: dos ejemplares conservados en la Real Biblioteca". *Avisos. Noticias de la Real Biblioteca* 96: 5-7.

_____. 2022d. "Música boccheriniana en la Catedral de Santiago: la Scena dell'Ines di Castro". En *Estudios musicales del Clasicismo 6: los Boccherini (homenaje a Yves Gérard)*, coordinado por Germán Labrador, 43-54. Madrid y Sant Cugat: Arpegio.

Garbayo Montabes, Francisco Javier. 1996. "La viola y su música en la catedral de Santiago entre el barroco y el clasicismo". Tesis de Doctorado, Universidade de Santiago de Compostela.

_____. 2007. "La viola en el ámbito eclesiástico hispano: la orquesta de la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela y el uso de dos violas en la música del Maestro Melchor López (1783-1822)". *Anuario Musical* 62: 229-256. https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2007.62.24.

_____. 2013. "Estilo galante y sinfonías de F.J. Haydn en la capilla de música de la Catedral de Santiago de Compostela durante el magisterio de Melchor López (1783-1822): la renovación del repertorio instrumental". *Anuario musical* 68: 263-292. https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2013.68.155.

García Gutiérrez, Óscar Armando. 2018. "La tonadilla escénica: una fuente del discurso teatral mexicano del siglo XIX". *América sin nombre* 23: 179-185.

Gómez, Julio. 1925a. "Don Blas de Laserna (I), un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 7: 406-430.

_____. 1925b. "Don Blas de Laserna (II). Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 8: 531-548.

_____. 1926a. "Don Blas de Laserna (III). Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 9: 88-104.

_____. 1926b. "Don Blas de Laserna (IV). Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero". *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo del Ayuntamiento de Madrid* 10: 222-240.

Haidt, Rebeca. 2011. "Los majos, el españolísimo gremio del teatro popular dieciochesco: sobre casticismo, inestabilidad y abyección". *Cuadernos de Historia Moderna* 10: 155-173. https://doi.org/10.5209/rev_CHMO.2011.38675.

Hernández Mateos, Alberto. 2012. "El pensamiento musical de Antonio Eximeno". Tesis de Doctorado, Universidad de Salamanca.

Incenga y Castellanos, José. 1910. *Cantos y bailes populares de España: Galicia*. Madrid: Unión Musical Española.

Iriarte Nieves-Ravelo, Tomás. 1773. *Los literatos en Cuaresma*. Madrid: La Gazeta.

_____. 1775. *La señorita malcriada: comedia moral en tres actos*. Barcelona: Por la viuda de Piferrer.

_____. 1779. *La Música*. Madrid: Imprenta Real de la Gazeta.

_____. 1782. *Fábulas literarias*. Barcelona: Imprenta de Eulalia Piferrer.

_____. 1787. "El señorito mimado o La mala educación". En *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte*, editor no especificado, tomo IV. Madrid: Imprenta de Benito Cano.

Izquierdo König, José Manuel. 2016. "El militar retirado de Pedro Jiménez de Abril (Arequipa, 1784-Sucre, 1856): una tonadilla inédita en el Perú Independiente". *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 1 (2): 1-28.

Jovellanos, Gaspar Melchor. 1796-1812. *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid: Imprenta de Sancha. [Similar a un manuscrito de 1790 titulado *Los espectáculos y diversiones públicas*].

Labrador López de Azcona, Germán. 2006. "Rasgos culturales de trascendencia sonora en la tonadilla escénica: a la búsqueda de un registro musicado de la cultura popular en el Madrid del siglo XVIII". En *III Jornadas Nacionales. Folklore y sociedad*, editor no especificado, 151-172. Ciudad Real: CIOFF-España.

_____. 2020. "*Delicado Orfeo de este siglo*: Luis Misón en el canon de la música española de mitad del siglo XVIII". En *Estudios musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, editado por Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador, 1-21. Madrid y Sant Cugat: Arpegio.

Le Guin, Elisabeth. 2012. "Tonadillas and Diplomacia in Enlightenment Madrid". *Early Music* 40 (3): 421-440.

_____. 2013. *La Tonadilla in Performance. Lyric Comedy in Enlightenment Spain*. California: University of California Press.

Leza Cruz, José Máximo. 2009. "El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)". *Revista de Musicología* 32 (2): 503-546.

_____. 2014a. "El coro y la capilla de música: puestos y funciones". En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII*, editado por José Máximo Leza, 47-54. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

_____. 2014b. "Una red profesional: la movilidad de los músicos". En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII*, editado por José Máximo Leza, 61-76. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Lolo Herranz, Begoña. 2002. "La tonadilla escénica, ese género maldito". *Revista de Musicología* 25 (2): 439-469.

_____, ed. 2003. *Paisajes sonoros en el Madrid del s. XVIII: la tonadilla escénica*. Madrid: Museo de San Isidro.

López-Calo, José. 1972. *Catálogo musical del Archivo de la Santa Iglesia Catedral de Santiago*. Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Excelentísima Diputación Provincial de Cuenca.

_____. 1992. *La música en la Catedral de Santiago: catálogo del archivo de música I*. La Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.

_____. 1993. *La música en la Catedral de Santiago: catálogo del archivo de música II*. La Coruña: Diputación Provincial de A Coruña.

Marín López, Miguel Ángel. 2014. "La academia de música". En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII*, editado por José Máximo Leza, 468-474. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

Marín López, Javier y Virginia Sánchez López. 2020. "Educación musical en la España del siglo XVIII: realidad, representación y parodia en un villancico de seises de 1726". *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses* 211: 275-314.

Martín Moreno, Antonio. 1985. *Historia de la música española. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial.

Morales de la Fuente, José Antonio. 2018. "Antonio Guerrero (1709-1776), compositor de tonadillas en el Madrid del Siglo XVIII". Tesis de Doctorado, Universidad de Granada.

_____. 2020. "Luis Misón y el *Memorial literario* de 1787". En *Estudios musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, editado por Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador, 97-114. Madrid y Sant Cugat: Arpegio.

Moreno Almendra, Raúl. 2016. "Corrientes teóricas para el estudio de las naciones y el nacionalismo. Críticas y alternativas al paradigma modernista". *Revista de Estudios Políticos* 171: 225-253.

Núñez, Faustino. 2008. *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*. Valencia: Carena.

Pedrell Sabaté, Felipe. 1897. *Teatro lírico español anterior al siglo XIX: documentos para la historia de la música española*. La Coruña: Canuto Berea y Cía.

_____. 1922. *Cancionero musical popular español*. Valls: Eduardo Castells.

Pérez Mancilla, Victoriano. 2018. "*La Música*, pero también música: nuevos cánones de Tomás de Iriarte". *Anuario Musical* 73: 193-200.

Pérez Martell, José María. 2020. "La tradición clásica en La Música de Tomás de Iriarte". *Fortunatae* 32 (2): 557-575.

Pessarrodona Pérez, Aurèlia. 2006. "El valiente Campuzano y Catuja de Ronda de Jacinto Valledor como parodia de las comedias de bandoleros". En *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria*, editado por Dolores Fernández y Fernando Rodríguez, 505-514. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.

_____. 2014. "Una tonadilla ilustrada en contexto barcelonés: *El Eclipse* (1778) de Jacinto Valledor". *Cuadernos dieciochistas* 15: 335-366.

_____. 2015. "Ritmos de tonadilla: algunas consideraciones a partir de la obra conservada de Jacinto Valledor". *Cuadernos de Música Iberoamericana* 28: 87-114.

_____. 2019a. "Cimarosa a la Garrotxa: recepció i pràctica domèstica de l'òpera italiana del segle XVIII i inicis del segle XIX a Olot". *Revista catalana de musicologia* 12: 223-258.

_____. 2019b. *Jacinto Valledor (1744-1809): tonadillas, obras del período 1768-1778*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas.

_____. 2020. "Guerrero y Misón en la conformación de la tonadilla como género teatral autónomo". En *Estudios musicales del Clasicismo: estudios en torno a Luis Misón*, editado por Aurèlia Pessarrodona y Germán Labrador, 61-96. Madrid y Sant Cugat: Arpegio.

Pliego de Andrés, Víctor. 2008. *Cánones de don Tomás de Iriarte a tres y cuatro voces más bajo*. Madrid: editorial no especificada.

_____. 2009. "El loco vano y valiente (1771): de ópera italiana a zarzuela española". *Revista de Musicología* 32 (2): 547-562.

Presas Villalba, Adela. 2019. "Ni comedia ni tragedia...controversias en torno a la zarzuela en la segunda mitad del siglo XVIII". En *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, editado por Adela Presas y Miguel Salmerón, 99-137. Madrid y Sant Cugat: Arpegio.

Rey Castelao, Ofelia. 1993. *El Voto de Santiago: claves de un conflicto*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

Roldán Fidalgo, Cristina. 2021. *El espectáculo de la variedad: la folla en los teatros de Madrid del siglo XVIII*. Madrid: Maia.

Romero Ferrer, Alberto. 1991. "Un ataque a la estética de la razón. La crítica ilustrada frente a la tonadilla escénica: Jovellanos, Iriarte y Leandro Fernández de Moratín". *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 1: 105-128.

_____. 2013. "*Ya no se va al teatro por la comedia, sino por sainetes y tonadillas*: Nifo frente al sainete en la batalla teatral de la Ilustración". *Anuario de Estudios Filológicos* 36: 123-145.

Salmerón Infante, Miguel. 2019. "Estéticas académica, mundana y popular del teatro musical español en la segunda mitad del dieciocho: Iriarte, Nipho y Laserna". En *Estudios musicales del Clasicismo: debates estéticos sobre el teatro musical español del siglo XVIII*, editado por Adela Presas y Miguel Salmerón, 19-36. Madrid y Sant Cugat: Arpegio.

Sampedro y Folgar, Casto. 1942. *Cancionero musical de Galicia*. Pontevedra: Museo de Pontevedra.

Smith, Anthony. 1986. *The Ethnic Origin of Nations*. Oxford: Blackwell Publishing.

Subirá Puig, José. 1928. *La tonadilla escénica. Concepto, fuentes y juicios: origen e historia*. Madrid: Tipografía de Archivos.

_____. 1929. *La tonadilla escénica. Morfología literaria, morfología musical*. Madrid: Tipografía de Archivos.

_____. 1930. *La tonadilla escénica. Transcripciones musicales y libretos. Noticias biográficas y apéndices*. Madrid: Tipografía de Archivos.

_____. 1932. *Tonadillas teatrales inéditas. Libretos y partituras con una descripción sinóptica de nuestra música lírica*. Madrid: Tipografía de Archivos.

_____. 1933. *La tonadilla escénica*. Barcelona: Labor.

_____. 1949-1950. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (melodrama)*. Barcelona: Instituto Español de Musicología del CSIC.

_____. 1963. "El filarmónico D. Tomás de Iriarte". *Anuario de Estudios Atlánticos* 9: 439-464.

Tafall Abad, Santiago. 1931. "La capilla de música de la Catedral de Santiago: notas históricas. Discurso que Don Santiago Tafall Abad tenía escrito y dispuesto para su recepción como académico de número". *Boletín de la Real Academia Gallega* 232:73-82.

Trillo, Joám y Carlos Villanueva Abelairas. 1980. *Vilancicos galegos da Catedral de Santiago*. Sada: Ediciós do Castro.

Trillo, Joám. 1982. "Grandeza y decadencia de las capillas de música". *Ritmo* 527: 20-24.

Varela de Vega, Juan Bautista. 1981. "La tonadilla escénica española y lo popular". *Revista de Folklore* 12: 26-31.

Vera García, Rey Fernando. 2018. "Primer acercamiento al estudio de la tonadilla escénica en Nuevo México durante el siglo XVIII: edición de la letra de la tonadilla a solo: *Ya tienes México Grande, sobre la crítica que se hace de las cosas de teatro*". *Revista de Literaturas Populares* XVIII (1): 158-190.

_____. 2019. "Un ejemplo de teatro musical popular novo hispano del siglo XVIII: el caso de la tonadilla a solo *Los retratos yrónicos". Estudios de Historia Novohispana* 61: 141-149.

_____. 2021. "Una edición anotada del apunte de teatro de la tonadilla a tres *Los cómicos de México* o *Los indianos mexicanos* de Don Blas de Laserna". *Dieciocho* 44 (1): 159-188.

Villanueva Abelairas, Carlos. 1994. *Los villancicos gallegos*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

Waisman, Leonardo. 2014. "La segunda mitad del siglo: recepción del estilo galante". En *Historia de la Música en España e Hispanoamérica: la música en el siglo XVIII*, editado por José Máximo Leza, 610-625. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.

_____. 2016. "Periodización historiográfica y dogmas estéticos: un ejercicio sobre villancicos coloniales". *Resonancias: revista de investigación musical* 20 (38): 55-69.

Fuentes documentales

Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Capilla de música: instrumentistas, IG 218.

Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Correspondencia 1791-1799, IG 326, subcarpeta 1798-1799.

Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Fondos del depósito: libranzas y recibos, IG 1022 A.

Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), *Fundación original del seminario de confesores*, IG 183.

Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), libro de actas capitulares 63, IG 0569, fols. 36, 67, 68, 70, 112 y 123.

Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Libro 3 de cuentas del depósito de música 1778-1810, fols. 190 y 221.

Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Memoriales varios despachados en cabildo 1720-1799, IG 303.

Archivo de la Catedral (Santiago de Compostela), Música, L.E. 10, fols. 153-159.

Archivo Histórico Universitario (Santiago de Compostela), Fondo municipal, Libro de actas municipales 299, fol. 32.

Archivo Municipal (Ferrol), libro de actas municipales 382, fol. 157.

Biblioteca Histórica Municipal (Madrid), Teatro y música escénica, Mus 80-3.

Biblioteca Histórica Municipal (Madrid), Teatro y música escénica, Mus 114-15.

Biblioteca Histórica Municipal (Madrid), Teatro y música escénica, Mus 116-14.

Biblioteca Histórica Municipal (Madrid), Teatro y música escénica, Mus 162-3.

Real Biblioteca (Madrid), Música manuscrita, MUS/MS/1639.

R