



Carmen Blázquez Izquierdo

Conservatorio de música de Elche

**“BRAVÍSIMO
DE LA MÚSICA QUE GOYA
CONOCIÓ EN LOS TEATROS DE
MADRID (1775-1825)”**

**BRAVÍSIMO. ABOUT THE MUSIC THAT GOYA MET IN MADRID'S
THEATERS (1775-1825)**

RESUMEN

Francisco de Goya vivió una época fundamental en la Historia del teatro español, y más exactamente del teatro con música en los coliseos públicos madrileños en la transición del siglo XVIII al siglo XIX. Aunque no hay testimonios escritos de sus preferencias personales, Goya dejó un buen número de obras sobre estos asuntos (retratos, pinturas, dibujos y grabados), que permiten hacer una panorámica del tema. En este artículo he utilizado una selección de estas obras para realizar un recorrido por los teatros madrileños de su tiempo: los protagonistas, las comedias que más gustaban y especialmente la música más aplaudida. El objetivo era mostrar que Goya fue testigo, entre el gran público madrileño, de acontecimientos claves en la cultura teatral española. El resultado quiere ser una visión general de estos hechos a través de los ojos del propio Goya.

PALABRAS CLAVE

Música teatral en tiempos de Goya, Teatros de Madrid en tiempos de Goya, Obras de Goya sobre teatro, Goya y el teatro español

ABSTRACT

Francisco de Goya lived a fundamental time in the History of Spanish Theater, and more exactly of the theater with music in Madrid public coloseums in the transition from the 18th to the 19th century. Though there are no written testimonials about his personal preferences, Goya did leave a good number of works on theses matters (portraits, paintings, drawings and engravings), that allow to make a panorama about the subject. In this article I have used a selection of these works to make a tour through Madrid theaters of his time: the protagonists, the comedies that most liked and especially the most applauded music. The objective was to show that Goya was a witness, among the great public in Madrid, of the key events in the spanish theatrical culture. The result wants to be a general vision of these facts through the eyes of Goya himself.

KEYWORDS

Spanish theatrical music at time of Goya, Madrid theaters in time of Goya, Goya works about theater, Goya and the spanish theater

BRAVÍSIMO DE LA MÚSICA QUE GOYA CONOCIÓ EN LOS TEATROS DE MADRID (1775-1825)

Carmen Blázquez Izquierdo
Conservatorio de música de Elche

Francisco de Goya (1746-1828), un joven y ambicioso pintor de provincias (Zaragoza), que a principios de la década de los setenta en el Siglo de las Luces había hecho el recomendado Grand Tour por Italia para aprender sobre arte, se instaló de manera estable en Madrid en enero de 1775; tenía veinte y ocho años. La capital española será desde entonces su punto de referencia vital, hasta que siendo ya anciano se marche al exilio en Francia en 1824. La ciudad de la corte en España no era por aquel tiempo una gran capital europea (no llegaba a los 150.000 habitantes y tenía fama de ser peligrosa, sucia e incómoda). Tampoco se podía considerar un centro artístico de primer nivel, aunque como en Londres, París, Viena o Roma, las clases pudientes siguiesen la moda del gusto neoclásico. Era, eso sí, el espejo donde se reflejaban todas las contradicciones, divisiones y desacuerdos de la trastocada sociedad española: frente a los pocos partidarios de la apertura a la Europa ilustrada (procedentes de las clases medias y altas), receptivos a los avances científicos y culturales, estaba la gran mayoría de gente iletrada, recelosa de lo extranjero, que valoraba sobre todo las tradiciones como signo de patriotismo y que todavía respetaba el control totalitario de la Iglesia y la Santa Inquisición en las cuestiones morales.

Esta dramática escisión cultural será la que viva, sienta y pinte Goya, confrontado por un lado a un movimiento intelectual ilustrado, atractivo pero poco original en el caso español, y por otro a una cultura popular, muchas veces violenta y salvaje pero de una riqueza extraordinaria. Todo ello trabajando durante casi cincuenta años al servicio de sucesivos reyes de la dinastía de los Borbones (Carlos

III 1759-1788, Carlos IV 1788-1808 y Fernando VII 1808, 1814-1833, con el interregno del no reconocido José I, 1808-1813): primero en la Real Fábrica de Santa Bárbara como pintor de cartones para los tapices destinados a las dependencias reales (1775-1792), después como pintor del rey (1786) y finalmente como pintor de cámara (1789, primer pintor en 1799), puesto fijo este que le garantizó una vida segura y por el que se sentirá agradecido (Hughes 2004).

Goya se relacionó en la capital española no sólo con la familia real y con la alta aristocracia (el Infante don Luis, los Osuna, Alba, Osorio, etc.), sino también con ministros, altos funcionarios, militares, intelectuales y por supuesto con artistas (pintores, arquitectos, actores, cantantes o toreros). Y disfrutó siempre que pudo de las fiestas y diversiones, de la música y del baile, artes a las que fue gran aficionado y que es seguro practicó, al menos hasta quedar sordo. Se sabe que tocaba con seguridad el tiple, lo que queda manifiesto en una carta a su amigo Martín Zapater (1747-1803) fechada el 22 de julio de 1780, en la que pide una de aquellas guitarrillas o vihuelas chicas de cuatro órdenes: *"Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece que con una estampa de N^o S^a del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén, una bota y un tiple, y asador y candil, todo lo de más es superfluo"*¹ (citado por Gomis Corell 2000, 111). En las cartas a Zapater hay más alusiones a sus aficiones musicales de juventud, como fueron: cantar coplas de pique, arte que le encantaba y que no se le daba mal, teniendo en cuenta que exigían gran rapidez de ingenio; o su admiración por un cantante y guitarrista famoso en Madrid – Paco Trigo - a quien reco-

mienda a Zapater, para que le ayude a darse a conocer; y sobre todo evidencia su aprecio por la música popular, tanto por las tiranas, que eran intercambiadas por los dos amigos para copiárselas en secreto, posiblemente por su carácter crítico, como por las seguidillas, de las que tanto gustaba escuchar hasta que la enfermedad le sumió en la sordera (Agueda 1982).

EL TEATRO EN EL MADRID DE GOYA

En la capital, Goya debió admirar y disfrutar el teatro – como era habitual entre todas las clases sociales de la ciudad -, dentro del que hizo amistades, tanto entre los autores como entre los actores y cantantes, y del que salieron protagonistas para sus cuadros. El teatro fue una fuente de inspiración para el pintor. Un ejemplo de esto es *El hechizado por fuerza* (ca.1798, National Gallery), pintura para el palacio El Capricho de la duquesa de Bebavente, donde recrea una escena del Acto II de la “comedia de figurón” (caricatura satírica de alguna costumbre o vicio) de Antonio Zamora (1665-1727), representada tal como la debió ver en directo. Otra famosa “comedia de figurón”, *El dómine Lucas* de José de Cañizares (1676-1750), se ha relacionado con el *Capricho 50, Los Chinchillas* (Helmann 1970), escena que nos rememora las pantomimas o escenas mudas insertadas en las comedias de la época. Estas “farsas” o “trovas” de Zamora y Cañizares (imitaciones de las comedias de Trufaldines que se habían puesto de moda en Madrid desde principios del siglo XVIII), estu-

vieron entre las piezas más representadas durante todo el siglo.

Otro buen ejemplo de la influencia del teatro en Goya es una de las pinturas que realizó en su quinta, entre las llamadas *pinturas negras*: se trata de *Judith y Holofernes* (ca. 1823, El Prado), representación teatralizada del tema donde la protagonista recuerda a una famosa actriz de su época, Rita Luna, muy admirada por el arrebatado furioso con el que interpretaba las escenas violentas, en especial en dos comedias exitosas, *La esclava de Negro Ponte* de Luciano Comella (1751-1812), en la que Rita Luna mataba al Negro Ponte, y *Judith*, donde le cortaba la cabeza al rey Holofernes (Helmann 1970, 268).

En Madrid, había tres “coliseos” públicos en tiempos de Goya: el de Los Caños del Peral o “italiano” - construido a principios del siglo XVIII -, que se dedicó casi en exclusividad a la ópera, y los dos llamados “nacionales”, más antiguos, *La Cruz* y *El Príncipe*, reformados ambos a mediados del siglo XVIII para usos del nuevo teatro ilustrado, aunque también se siguieron representando en ellos las obras de los clásicos, las comedias de magia y, como no, las de capa y espada, que eran las más aplaudidas por sus ingeniosas puestas en escena y fabulosas aventuras. Estos coliseos, en concreto los dos “nacionales”, estaban divididos en secciones bien diferenciadas por los precios de la localidad. Al público en general – “la turba multa” que dice Moratín (Helman 1970, 257) - poco le importaban los autores, ya que a lo que iba era a divertirse, por lo que



Figura 1
El hechizado (1797/1798)



Figura 2
Los Chinchillas (1797/1799)



Figura 3
Judith (1820/1823)

mostraba de forma abierta durante las representaciones su gusto o disgusto por la obra, no sólo con aplausos sino con gritos y altercados, que procedían la mayor parte de las veces de las gradas y el patio, donde se situaban los más bullangueros (la llamada “mosquetería”); lo que le interesaba sobre todo a la gente – tanto a los “Chorizos” en *El Príncipe* como a los “Polacos” de *La Cruz*, e incluso a los “Panaderos” de *Los Caños*² - era ver a sus cómicos y cantantes preferidos, por eso al principio de cada temporada las compañías anunciaban las obras que se iban a representar en cada teatro, con los nombres de los actores, actrices y cantantes, y sus papeles. La función teatral habitual en los años finales del siglo XVIII y primeros del XIX consistía en una comedia en tres partes o jornadas; entre la primera y la segunda parte se colocaba un entremés, que fue suprimido desde 1780, y entre la segunda y la tercera iba un intermedio cómico cantado, tal que el sainete o la tonadilla. Estos intermedios eran tan importantes como la comedia, y podían ser el objeto de la preferencia del público (un caso claro será el de las tonadillas y sainetes de Ramón de La Cruz, obras que atraían al público por ellas mismas), incluso por delante de la comedia principal. La entrada valía distinto según fuera una comedia sencilla (o de diario, las más baratas), o fuera de teatro (con decorado y maquinaria añadidos, entrada alta), o se tratara de una ópera (las más caras). En general, las entradas no eran baratas, pero los documentos demuestran que a los “nacionales” acudían sobre todo los trabajadores de la capital (Andioc 1976).

La música dentro del teatro cómico tenía sus antecedentes en el siglo XVII (las loas o introducciones, los entremeses, jácaras, finales de fiesta, mojigangas o bailes están evidenciados en las acotaciones de los libretos y en los textos teatrales, y atestiguan una gran riqueza de formas), bien como acompañamiento, como música de ambientación o como solista, pero fue en el siglo XVIII cuando se incorporaron otras partes musicales de carácter, dentro de los ya citados intermedios. Estos podían ser cuadros vivientes o pantomimas, melólogos, sainetes o tonadillas, que irían sustituyendo a los entremeses y formas antiguas. La música (instrumental, cantada o bailada – seguidillas, boleros, jotas...-), se convirtió así en una constante esencial en la comedia dieciochesca, además de que otras formas musicales propias como la ópera, el ballet o la zarzuela fueron adquiriendo al tiempo un puesto principal en los teatros.

La creciente importancia de la música para la escena hizo que ya en el último tercio del siglo XVIII hubiera plantillas orquestales estables en los teatros madrileños y compositores que trabajaban de manera seguida para las compañías teatrales, caso por ejemplo de Pablo Esteve Grimau (1730?-1794), que trabajó en la compañía de Manuel Martínez como maestro músico (equivalente a un actor “primer galán”) entre 1778 y 1790 (Barba 2015).

Por lo que respecta al repertorio, el clásico (Calderón principalmente) se mantuvo como favorito hasta la década de los setenta, cuando empezó a ser superado en importancia, tanto en el número como en el total de representaciones, por comedias de autores contemporáneos³; la imposición de la nueva estética teatral, ilustrada y racional, tendrá importantes obstáculos en los censores, en los patrocinadores (a veces instituciones relacionadas con la Iglesia) y en las propias compañías de teatro, que intervenían directamente en la elección de las obras, y que preferían las tradicionales comedias populares de más éxito, capaces de atraer al mayor número de espectadores, a otras nuevas, reformadas pero todavía alejadas del gusto general del público madrileño. Así lo criticaba Moratín, uno de los mejores representantes en su época del teatro nuevo - “teatro bueno” lo llamaba él -, en la memoria que elaboró para Godoy en diciembre de 1792: “*Para el examen y admisión de las piezas que han de representarse interviene el Corregidor, el Vicario, un Censor que nombra el Vicario, otro Censor nombrado por el Corregidor, otro Censor religioso de la Victoria, y además de éstos, el Autor de la compañía, el Galán, la Dama, el Gracioso; cualquiera de ellos se halla con derecho de juzgar la obra y desecharla o admitirla según le parece.*” (Andioc 2005, 569-570).

El poeta y dramaturgo Leandro Fernández de Moratín (1760-1828) fue uno de los mejores amigos de Goya. En febrero de 1792 estrenaría en *El Príncipe* una obra con un título muy significativo, *La comedia nueva o El Café*, cuya finalidad era hacer una crítica al teatro convencional de la época, tanto al drama histórico como a la comedia popular, y promocionar la dramaturgia ilustrada. Goya y Moratín compartieron muchos intereses y aptitudes. El escritor había viajado por Italia e Inglaterra bajo la protección de Godoy para ver los teatros y museos más destacados. Cuando Goya lo retrate en 1799 (RABASF), Moratín ya era un

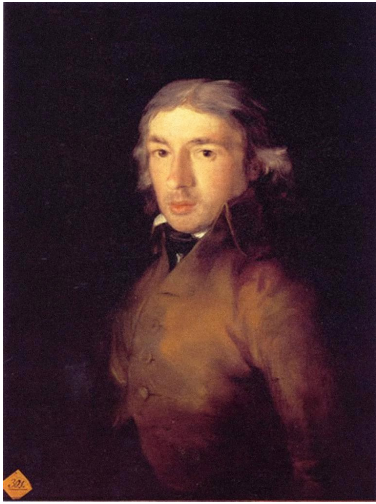


Figura 4
Moratín (1799)



Figura 5
El sí pronuncian (ca. 1797)

autor de éxito, por comedias como la citada y sobre todo por *El viejo y la niña*, en la que ridiculizaba los vicios propios de su época, igual que Goya estaba haciendo al tiempo en los *Caprichos*. Son los mismos temas y prototipos los que aparecen tanto en las comedias como en los dibujos y grabados, vistos desde la distorsión de la caricatura (Moratín) o de la sátira (Goya): la mala educación de los jóvenes, las supersticiones absurdas, los vicios, el matrimonio concertado y sus malas consecuencias. Por ejemplo, en el capricho *El sí pronuncian y la mano alargan al primero que llega* Goya utiliza la *Sátira* (1787) de su amigo Gaspar Melchor de Jovellanos (1744-1811), para camuflar su propia crítica a los matrimonios arreglados y absurdos, a los que consideraba una tragedia social.

El teatro - "escuela pública de costumbres" - tuvo para los ilustrados un valor muy alto, concebido como un método ideal para la educación del pueblo dentro de un ordenamiento. Esto explica las culpas que aquellos hicieron caer sobre los autores de las comedias de formato tradicional y de los populares entreactos, por corromper el gusto del vulgo al alimentar la bajeza con necios entretenimientos (los sainetes y tonadillas de Ramón de la Cruz serán objeto de feroces críticas por esto): las tonadillas, y especialmente las seguidillas, fueron reprobadas por chabacanería, porque en ellas se cantaban indecencias y groserías, y proyectaban además una imagen falsamente pintoresca del pueblo (el majismo que las clases altas habían adoptado como moda); los

dramones históricos con sus espectaculares tramoyas lo eran por falsos e irreales; y las comedias de magia, las que más gustaban entre todas - la "piedra filosofal" para encandilar en las temporadas altas, como decía Jovellanos en el *Memorial literario* de 1787 (Gallego 1988, 85) - con sus transformaciones, sus brujas y sus diablos volando, lo eran por ser monstruosas y fomentar la superstición.

Pero estas eran las cosas que el público más admiraba y con las que aplaudía a rabiar, por eso los intelectuales ilustrados exigían su censura, dentro de un plan general de reformas culturales, y también políticas; no pretendían una revolución sino cambiar el antiguo orden por otro más moderno, en el que no tenían cabida estos entretenimientos populares. Para ello promovieron los cauces legales y policiales necesarios, para organizar todo lo que rodeaba a la función teatral, como forma de crear ejemplos de comportamiento. Pretendían conseguir un mecanismo uniforme de censura que atendiese a criterios específicos de utilidad pública y para lograrlo muchos escritores incluso se convirtieron en censores. Tal fue el caso de los Moratín - Nicolás y Leandro -, de José Clavijo y Fajardo, Ignacio López de Ayala o Jovellanos. Se trataba de lograr que se consolidase un repertorio reformado acorde a los nuevos intereses, de promocionar además la crítica y la opinión apoyándose en una legislación que otorgase garantías (Rubio Jiménez 2013). Así se fueron sucediendo desde los años sesenta del siglo XVIII los informes, memoriales y escritos⁴ proponiendo reformas para el teatro (también en el caso de los bailes

de máscaras), siempre con la figura del censor como protagonista y con una especial atención al ordenamiento policial de los espectáculos, monopolizado en Madrid por la Junta de teatros. Sin embargo, los ilustrados (los “modernos”) no lograrían sus aspiraciones, ya que los censores de enfrente (los “tradicionalistas”) eran más fuertes y tenían mayor arraigo social, y en nombre de la patria, la religión y lo establecido acabaron ganando la guerra, y no sólo la batalla del teatro.

Goya también trató los temas populares madrileños en su pintura. Lo hizo desde el distanciamiento estético, muchas veces con una actitud ambigua y equívoca, incluso cuando tocó el casticismo o majismo tan de moda en los años finales del siglo XVIII, o cuando pintó los mismos temas que aparecían en las tonadillas y sainetes más populares de esos años; por ejemplo en *La pradera de San Isidro* (1788, El Prado), cartón para tapiz donde proyecta una

visión idealizada de la fiesta madrileña, en semejanza a la convencional imagen pintoresca que pocos años antes había popularizado Ramón de la Cruz en el sainete del mismo título. Y es que Goya, pintor de su tiempo y artista liberal consciente de que vivía de su trabajo, estuvo siempre determinado por las ideas y convenciones de moda que sobre lo popular tuvieran sus protectores, sus clientes y también por la de sus amigos ilustrados (Moratín, Iriarte, Jovellanos, Ceán Bermúdez, etc.) (Ortega y Gasset 1963). En esto no fue diferente a otros pintores españoles contemporáneos suyos, en especial en las primeras etapas de su producción. Pintó las temáticas populares de la capital española desde un punto de vista idealizado, amable, sin mostrar la fealdad, la suciedad o la dureza de la vida de las clases bajas, aunque su mirada sí tuvo una diferente perspectiva a la de sus contemporáneos, era una mirada de igual, desde abajo, con una teatralidad verosímil que le otorga realismo (Bozal 2003).



Figura 6

La pradera de San Isidro (1788)

LA ÓPERA Y LA MÚSICA DE BAILE DE LAS QUE GOYA TUVO NOTICIAS

Goya no estuvo cerca del mundo de la ópera y el ballet, pues tenía gustos teatrales y musicales más cercanos al público general madrileño, pero sí queda constancia de su admiración por la música culta en una carta a Zapater escrita en 1789: “Esta noche les dan a los Reyes una música excelente, los músicos de la ópera y los de los corrales, a las nueve de la noche hirá muchísima gente, ojalá pudiera

yo acerlo contigo (...), después de oyda la música te digo a sido magnífico pasaban de cien ynstrumentos.” (Agueda 1982, 194⁵). Además de esto, sí retrató a personas muy representativas dentro del ámbito de la ópera y el ballet, y tuvo que tener noticias sobre estos espectáculos, además de que el asunto de los bailes públicos le fue querido, sobre todo los bailes de máscaras.

Una de las personalidades destacada del mundo operístico en Madrid que Goya retrató fue Vicente Joaquín Osorio de Moscoso y Guzmán (1756-1816), XV marqués de Astorga y XI conde de Altamira, entre otros títulos que tenía como Grande de España. Fue uno de los aristócratas de mayor influencia en su tiempo (consejero de estado, director del Banco de San Carlos, Caballero Mayor, presidente de la Junta Central durante la Guerra de la Independencia), además de gran coleccionista de pintura y arte y hombre interesado en la ópera. Lo retrató en 1787, durante los años en los que Goya, orgulloso de su posición como artista, se dedicó a pintar a aristócratas y “personajes elevados” de la sociedad española. El retrato fue encargado por el Banco de San Carlos (precursor del Banco de España), junto al de otros directivos, y muestra al conde sentado delante de su escritorio (era conocida su pequeñísima estatura), con el rostro iluminado y en concentrada actitud (ca. 1787, Banco de España). El aristócrata debió quedar satisfecho con el trabajo del pintor, ya que le encargó otros tres retratos sucesivos (el de su mujer con su hija pequeña en brazos y el de sus dos hijos). Pero lo interesante aquí es la relación que este marqués de Astorga tuvo con la ópera, ya que fue una de las personas de mayor poder de decisión en el teatro de Los Caños del Peral durante los años noventa de aquel siglo XVIII, en el momento de mayor relevancia del género operístico italiano en Madrid.



Figura 7

Vicente Osorio de Moscoso (1787)

La historia de la ópera en Madrid, y con ella la del ballet, pues ambas disciplinas fueron de la mano en su desarrollo en España durante el siglo XVIII, había comenzado con la construcción de un teatro en un antiguo lavadero público llamado Los Caños del Peral, para representar las comedias de *Trufaldines*⁶. Con este nombre se conoció popularmente a las compañías de comediantes italianos que llegaron a la capital española en 1703 para trabajar en la corte del nuevo rey borbón (Felipe V), haciendo representaciones de la *commedia dell'arte*⁷.

Aquellas compañías de *Trufaldines* estuvieron bajo la protección del marqués de Scotti, establecido en Madrid en 1719 dentro del séquito de Isabel de Farnesio (la segunda mujer del rey Felipe V). Aníbal Scotti (1676-1752) tuvo importantes cargos en la corte española y fue clave en la orientación artística de la casa real; como director del teatro de Los Caños, encargó derruir aquel primer edificio en el lavadero para construir un nuevo coliseo conocido como Real Teatro de Los Caños del Peral, dedicado ahora sí a la representación de óperas italianas⁸; el edificio se inauguró en 1737 (placa del Ayuntamiento de Madrid), aunque la primera representación está fechada el 16 de febrero de 1738, con la ópera *Demetrio* de Johann Adolph Hasse (1699-1783) sobre el libreto de Pietro Metastasio (1698-1782) y a cargo de la compañía de G.M^a Mazza y G.A. Pierazzini (Carreira 2000, 34). El teatro de Los Caños estuvo activo durante dos años, hasta que en 1739 tuvo que cerrar por diferentes razones (limitación del repertorio, elevados costes, rivalidad entre las compañías y la pérdida de influencia de Scotti). Después de esto, los italianos representaron sus óperas en el Teatro del Buen Retiro, cortesano, mientras en el de Los Caños se llevaron a escena entre 1743-1746 algunas óperas en español y también representaciones bailadas por parte de compañías nacionales. Cuando Carlos III llegó al trono en 1759 cesó el patrocinio real de la ópera italiana y hasta la reapertura de Los Caños en 1786 no hubo prácticamente representaciones de ella.

En ese intervalo sí que hubo en Madrid un intento de reforma teatral por parte del Conde de Aranda (1719-1798), quien en 1768 creó bajo patronazgo real una nueva compañía de teatro, la de los Reales Sitios, poniéndola bajo la dirección de José de Clavijo y Fajardo (1726-1806), para que se representase repertorio en francés, danza y canto italiano en los

teatros de los palacios de Aranjuez, La Granja y El Escorial. En La Granja estrenaría en 1775 Vicente Martín y Soler (1754-1806) su ópera bufa *Il tutore burlado*, una ópera que luego fue traducida al español y convertida en zarzuela, siendo estrenada en 1778 con el título *La Madrileña*. Las traducciones y versiones de óperas para zarzuelas serían habituales en los teatros no solo madrileños sino españoles desde 1760. Una práctica que también llevaron a cabo, por encargo del conde de Aranda, los Iriarte - Bernardo y Tomás -, quienes además buscaron obras teatrales, tanto del teatro clásico español como del francés, que se pudiesen adaptar al gusto de su época⁹.

Unos años después, en 1786 se reabrió el Teatro de Los Caños para representar nuevamente ópera italiana y ballet, aunque esto no fue por el gusto del rey Carlos III hacia la música – nunca mostró interés alguno por ella -, sino por un plan de la Junta de los Reales Hospitales de Madrid para recaudar fondos. El rey les concedió a los hospitales el monopolio sobre las representaciones en este teatro, y la omnipotente Junta de teatros de Madrid se hizo cargo de la gestión de Los Caños tras un intento inicial de subarrendarlo, estipulando una renta anual para aquellos¹⁰. En 1791 se creó la Asociación para la representación de óperas italianas en Los Caños, formada por aristócratas que aceptaron respaldar el teatro con sus propias fortunas. El presidente de esta asociación sería el XV marqués de Astorga y XI conde de Altamira, quien era hermano mayor de la Junta de Hospitales. La dirección del teatro recayó desde abril de aquel mismo año en el napolitano Domenico Rossi, un famoso bailarín y coreógrafo, además de compositor de música para ballets, que había llegado a España en 1772 y a Madrid en 1781, y que estuvo al frente de Los Caños, salvo alguna breve interrupción, hasta mediados de 1799.

Fueron estos años, entre 1792-1795, los de mayor esplendor de este teatro, cuando se intentó atraer a un público que lo hiciera viable, para lo que se realizaron programaciones variadas y amplias en las que además de óperas italianas y ballets había también conciertos vocales e instrumentales y representaciones de oratorios en cuaresma. Sin embargo, esto no se logró y las pérdidas se fueron acumulando. Según contó Cotarelo, fue la pésima gestión de Rossi lo que llevó a la quiebra al

teatro (Cotarelo 1917), debido a los excesivos gastos por contratar grandes grupos de cantantes y bailarines que afrontaran las distintas representaciones de óperas – se representaron más óperas serias que cómicas, lo que requería cantantes más caros - y ballets, además de a famosas solistas internacionales tales como Luisa Todi, Brigida Banti o Mariana Vinci. Aunque también pudo tener que ver en el hundimiento de la compañía la falta de un patrocinio estable y la presión inflacionista en la economía española por las guerras (Robinson 2000). Así pues, la renta anual para los hospitales de Madrid nunca se cumplió y como empresa deficitaria el teatro de Los Caños solo se pudo sostener a medias por las aportaciones de efectivo que hicieron el marqués de Astorga y los otros miembros de la Asociación. Hasta que se produjo la intervención del rey Carlos IV, quien en noviembre de 1797 publicó el edicto que autorizaba a la compañía de actores españoles de los Reales Sitios a actuar en Los Caños, incluso con representaciones de danza. Esto supuso el fin del monopolio de los italianos y el acercamiento de las programaciones de los teatros nacionales a la de Los Caños. Lo siguiente fue que a finales de diciembre de 1799 el gobierno, tal vez movido por sentimientos xenófobos en una situación de guerra internacional, decidió prohibir las representaciones “extranjeras” - óperas o ballets -, o que no estuviesen en lengua española, aunque ya en el mes de agosto la compañía de Los Caños había cerrado acorralada por las deudas.

Después de aquello, y hasta que el teatro de Los Caños fuese demolido por R.O. de 7 de enero de 1817, se sucedieron varios cambios en la dirección y gestión del teatro, y muchos proyectos y peticiones para utilizarlo, pero no se volvió a arrendar a una compañía italiana hasta 1808, cuando en el contexto de la influencia francesa se levantó la prohibición de representar obras extranjeras. Estuvo esta compañía italiana haciendo representaciones hasta 1810 y luego el teatro, cada vez en peores condiciones físicas, se dedicó sobre todo a las fiestas de carnaval y los bailes de máscaras. Estos bailes con máscaras para fiestas públicas habían sido prohibidos en 1716 por Felipe V y sólo durante la reforma del conde de Aranda se habían autorizado en el teatro de Los Caños, entre 1765-1773. Con ellos se pondrían de moda en Madrid, y luego en

todo el país, dos bailes españoles: el sensual fandango (la *Miscelánea* fue el fandango que se bailó por aquellos años en todo el país), y la graciosa seguidilla, una forma antigua que también podía ser cantada (Rico 2012, 662).

Los bailes con máscaras, también pintados por Goya (por ejemplo *Danzantes enmascarados bajo un arco*, 1815, Museo Goya), fueron de nuevo permitidos en 1808 por José I, no sólo en el teatro de Los Caños y en los otros teatros madrileños sino a nivel del público general, así que estos divertimentos tuvieron durante estos años otra vez una gran aceptación y el baile se convirtió en la principal diversión de los madrileños (Roldán 2015). En estas fiestas, los bailes más ejecutados en los intervalos ya no serán los pantomímicos o las danzas consideradas extranjeras, sino los dos bailes españoles de mayor arraigo popular (considerados incluso con carácter de "bailes nacionales"): el ya conocido fandango y el bolero - forma de seguidilla cantada y bailada con predominio de saltos -, que fue el preferido del público madrileño, y del español, y que también triunfaría en París y en otras ciudades europeas con la expansión de la música española en las primeras décadas del siglo XIX. Sobre el éxito de estas formas de baile, existe una anécdota que confirma la gran difusión que tuvieron en la sociedad madrileña desde finales del siglo XVIII. Esta fue una historieta que se hizo popular en la época y que se mantuvo durante años, que contaba que Manuel Godoy (1767-1851) nada más conocer a la reina María Luisa, muy aficionada a la música, logró convertirse en su favorito bailando fandangos, seguidillas y boleros, y cantando "aires nacionales". Sin embargo, el propio Godoy reconoció en sus memorias que este bulo fue una argucia para hacerle daño: "Véase en esto lo que es hablar sin informarse y recoger mentiras... para escribir la Historia, pues jamás ni he cantado, ni he tocado, ni conozco la música, lo cual tengo por desgracia. La envidia sabe mucho para inventar." (Citado por Álvarez 1949, 72). Otro hecho musical importante en el teatro de Los Caños durante los años de ocupación francesa fue que José Bonaparte dio prioridad a la formación de una orquesta estable para la ejecución de un programa variado (óperas serias y bufas, oratorios, conciertos instrumentales y vocales y sobre todo ballets y bailes populares), en la que había muchos profesores españoles, de la Real Capilla principalmente, bajo la tutela de José Lidón (1748-1827) y la direc-

ción del primer violín, Melchor Ronzi (Romero Peña 2007, 215).



Figura 8

Danzantes enmascarados (ca. 1815)

En el teatro de Los Caños, durante los primeros años del siglo XIX cantaron y actuaron los más famosos intérpretes españoles, entre ellos la actriz y cantante Lorenza Correa y el tenor Manuel García, quienes además de en España también lograron triunfar en los escenarios internacionales. De Lorenza Núñez Correa (1773- ¿?) hay dos supuestos retratos: uno atribuido a Goya datado hacia 1803 (perteneciente a una colección particular), en el que está representada como una joven vestida a la moda; el otro es seguro de Goya (1805-1807, Museo del Louvre) y titulado *La mujer del abanico*, relacionado igualmente con esta famosa cantante española. Esta malagueña, hija, hermana y esposa de artistas del teatro, actuó en Málaga, Barcelona y en los coliseos de Madrid (desde 1787); también lo hará en importantes teatros italianos desde 1803, como La Scala de Milán (1811), donde Rossini escribió para ella el papel de la reina Zenobia de su ópera *Aureliano en Palmira* (1813); asimismo trabajó en París, cantando incluso para Napoleón. En 1818 volvió a Madrid, donde será muy alabada su interpretación de Rosina en *El barbero de Sevilla* de Rossini, en el teatro El Príncipe. De los últimos años de su vida no se conoce mucho, salvo los viajes que hizo entre Madrid e Italia, país en el que se estableció definitivamente en 1831 para no saberse nada más de ella¹¹.



Figura 9

Lorenza Correa (Atrib.1803)



Figura 10

La mujer del abanico (ca.1805)

En cuanto al tenor Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez, conocido como Manuel García (1775-1832), existe en el Museo de Bellas Artes de Boston un retrato suyo de joven datado en los primeros años del siglo XIX y atribuido a Goya. Nacido en Sevilla, donde pudo estudiar en la catedral, este cantante y compositor fue uno de los músicos españoles más reconocidos internacionalmente en su época, cuando se estaba afirmando el nacionalismo musical. La característica a resaltar de su estilo compositivo es su capacidad de asimilar los diferentes lenguajes musicales de su entorno, tanto nacionales como de las principales tradiciones de la gran ópera europea (Mozart, Paisiello, Cimarosa, la ópera francesa, Rossini, etc). Entre su producción destacó *El poeta calculista*, un original unipersonal que fue estrenado en Los Caños en 1805, durante su etapa en Madrid, a donde había llegado en 1798 tras una fructífera etapa en Cádiz (1791-1798). En la capital iría rápido ganando fama e importancia como tenor (pasó de ser un simple cantante de tonadillas a obtener desde 1801 primeros papeles en óperas de Mozart y Paisiello), y también en el campo de la composición: su polo *Yo que soy contrabandista*, inserto dentro de *El poeta calculista*, le dio fama internacional (Moreno 2006). Manuel García salió de España en 1807 con dirección a Francia y ya no regresaría jamás. Triunfó como cantante en los más importantes escenarios europeos,

al tiempo que sus dotes compositivas también fueron reconocidas, e incluso sus facetas como guitarrista y profesor de canto aumentaron su prestigio. Como empresario fundó en 1824 una academia de canto en Londres, llevó la ópera italiana a Estados Unidos y produjo varias óperas en español en México. Volvió a París en 1829, donde ya retirado como cantante y aprovechando el auge de la música española en la capital francesa se centró en la enseñanza del canto en español (especialmente la seguidilla-bolera) y en la composición (sus *Caprichos Líricos Españoles* publicados en 1830 fueron su personal homenaje a la cultura española y a la pintura de Goya) ¹².



Figura 11

Manuel García (Atrib. ¿?)

ACERCA DE LA MÚSICA PARA TEATRO QUE GOYA CONOCIÓ

Fueron las comedias musicales, los intermedios con sainetes, tonadillas y zarzuelas, el teatro con música que seguro conoció Goya en los coliseos de Madrid, tanto en los públicos, a los que acudiría como tantos madrileños a ver y escuchar a los cantantes, actores y actrices preferidos, como en los teatros particulares de las clases altas; tan aficionadas fueron éstas al arte dramático que era habitual que los propios aristócratas y sus familias representaran delante de un público selecto pequeñas obras escritas por los más famosos autores¹³. En uno de estos teatrillos, el del palacio de María Faustina Téllez-Girón, duquesa viuda de Benavente (1724-1797), estrenó don Ramón de la Cruz su zarzuela *Clementina* en 1786, acompañada con música de Luigi Boccherini - entonces compositor y director de la formación instrumental que mantenía la hija, la XII duquesa de Benavente, María Josefa Alonso Pimentel (1750-1834) -, en cuyo texto de introducción escribió el dramaturgo que al estreno concurren, como era habitual que hicieran a las funciones que montaba esta Excelentísima señora "(...) todos los cuerpos más ilustres, más elevados y más instruidos nacionales y extranjeros que adornan la corte." (Recogido por Gallego Op. Cit., 81).

Don Ramón de la Cruz Cano y Olmedilla (1731-1794)¹⁴, exitoso dramaturgo en Madrid durante los años setenta y ochenta del siglo XVIII, y buen amigo de Goya, fue un renovador de la tradición de los entremeses o intermedios creando un nuevo tipo de teatro cómico con música. Autor de obras de teatro "serio" (tragedias y comedias clásicas), ha pasado a la historia sin embargo por ser quien más contribuyó con su teatro popular (sainetes, finales de fiesta, comedias con magia, comedias musicales y zarzuelas¹⁵) a la configuración de un retrato de Madrid y los madrileños (tipos y actitudes) que ha perdurado en el tiempo como modelo de representación urbana. A la vez, don Ramón de la Cruz ejerció un gran control de la vida teatral de la capital a través de su influencia directa en la programación de los teatros de La Cruz y El Príncipe. Sus trabajos más reconocidos fueron las zarzuelas de los años sesenta - recordar la colaboración con el compositor Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787) en tres zarzuelas históricas, *Briseida* (1768), *Las segadoras de Vallecas* (1768) y *Las labradoras de Murcia* (1769) -, y sobre todo los sainetes con música de la década de los setenta, has-

ta la supresión del entremés en 1780, hecho que le perjudicó notablemente. Sus obras eran por lo general contemporáneas, en relación con hechos acontecidos en la época, y estaban dirigidas a las clases medias; una manera de satirizar los defectos de la sociedad de su tiempo reproduciendo lo que veía y oía. Esto lo hizo a través de nuevas formas escénicas que salían de los espacios cortesanos para ir a los públicos, asumiendo características del teatro cómico internacional, como la opera bufa o la ópera cómica francesa: abundaban las canciones graciosas y ligeras, ejecutadas por personajes típicos de las clases populares expresándose en el lenguaje de los barrios bajos, y escenificadas en lugares muy reconocibles de Madrid (paseos, tertulias, mercados o lugares de recreo), a menudo a modo de parodia de las obras de teatro neoclásicas de su época¹⁶.

A las representaciones teatrales en los palacios de la Casa de Benavente Goya asistió con seguridad, ya que era asiduo visitante de la familia. La XII duquesa, María Josefa Pimentel, fue una de sus más importantes mecenas (pintó veinte y dos cuadros por encargo de esta familia); de él y de otros artistas, como Luigi Boccherini (1743-1805), quien ejerció como maestro de música de sus hijos, además de director, compositor e intérprete de la orquesta de cámara para las fiestas y los saraos que organizaba la Casa regularmente. En música, la Casa de Benavente rivalizó con los otros grandes mecenas en Madrid - la Casa de Alba y el palacio del infante don Luis de Borbón -, de ahí que se esforzase por lograr un contrato exclusivo (entre 1783 a 1789) con F.J. Haydn (1732-1809), el compositor más influyente en el panorama nacional español¹⁷. En esto, doña María Josefa Pimentel fue una adelantada. Mujer culta e inteligente, con gustos considerados extravagantes - "caprichosos" - incluso por la alta sociedad madrileña de su tiempo, fue inmortalizada por Goya en un hermoso retrato (1785, colección particular), donde muestra la vivacidad y la modernidad que debían caracterizar a esta mujer, vestida con lo último de la moda francesa en la época.

Sin embargo, dentro del mecenazgo del teatro y de las artes en Madrid - moda general entre las clases pudientes a finales del siglo XVIII -, debieron ser bastantes las personas que no tenían la sensibilidad o la capacidad de la de Benavente y pecaron de esnobismo o de ridiculez, o protegieron a malos músicos; así lo criticó el propio Goya en el *Capricho 38*. Se

trata de la segunda estampa del grupo de las asnerías, a la que titula *Brabísimo* y en la que hace alusión a la práctica social de la música. Esta exclamación era usada en los teatros para expresar admiración hacia la maestría musical; sin embargo, en este caso la intención es justo la contraria, es decir se trata de una crítica a los presuntuosos sin fundamento, tal y como el propio pintor aclaró en una anotación en el dibujo preparatorio: “*Protege las artes y dicen que lo entiende*”. Pero ya se ve que los protagonistas de la estampa no entienden nada de música: un mono imita el rasguear de

una guitarra de doce cuerdas, la más complicada de tocar, pero la tiene colocada al revés por lo que es imposible que le saque algún sonido musical; el burro escucha atentamente, personificando con sus orejas grandes pero inútiles a los que no tienen ningún sentido del oído, ridículo que es acentuado por los dos personajes con rostros grotescos que aplauden riendo el iluso concierto. En el manuscrito de la Biblioteca Nacional se explica la leyenda diciendo “*Hasta los burros aplauden por moda la música mala, cuando ven otros que dicen brabísimo.*” (Hermann 1993, 121).



Figura 12

XII duquesa de Benavente (1785)

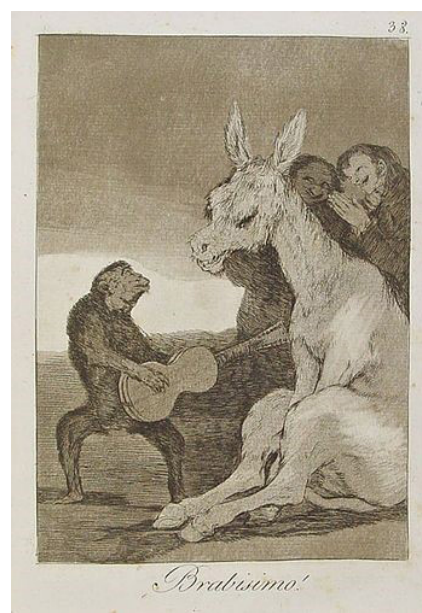


Figura 13

Brabísimo (1799)

Goya también inmortalizó a algunos de los más famosos intérpretes de teatro en el Madrid de su tiempo, dejando así constancia de la importancia social de estas personas y sobre todo del proceso de dignificación de la profesión de comediante que estaba teniendo lugar. Destacan en número los retratos que hizo de actrices y cantantes, lo que demuestra la promoción que la mujer tuvo en el teatro del siglo XVIII. Fue el empuje de la Ilustración lo que permitió que la mujer adquiriese un nuevo papel dentro de las artes, y aunque la polémica sobre las capacidades intelectuales y morales de las mujeres recorrió todo el siglo XVIII y más allá, sí hubo en España importantes defensores de un feminismo moderado, como fue el religioso Benito J. Feijoo (1676-1764) con su discurso

Defensa de las mujeres (1726), inserto en su obra *Teatro crítico universal* (1726-1740). El progreso de las mujeres en el mundo del teatro durante el siglo XVIII se notó en especial por la presencia de las mismas como autoras, cuyo número ascendió a más de cien (Palacios 2000); algunas llegaron a estrenar en Madrid contemporáneamente a Goya, como María Rosa de Gálvez (1768-1806), dramaturga y poetisa malagueña que escribió diecisiete obras para el teatro, ocho de las cuales se estrenaron entre 1801 y 1805 en los teatros madrileños siendo interpretadas por los actores más de moda, tal que Isidoro Máiquez, y apareciendo reseñadas en la prensa más importante de la capital (Cabrera 2005).

A Isidoro Máiquez (1768-1820) también lo retrató Goya (1807, Museo del Prado, no expuesto). Este actor y director de escena fue igualmente un reformista del teatro de su época, y manifestó tal independencia de carácter y un compromiso tan serio con su profesión que consiguió convertirse en leyenda. Nacido en Cartagena, tras actuar por diferentes ciudades españolas llegó a Madrid en 1791 y comenzó a trabajar en el teatro del Príncipe, donde pronto destacó por su método de interpretación naturalista (o "realista"), escalando rápidamente posiciones hasta convertirse en primera figura¹⁸. Consiguió que Godoy le costeara un viaje a París para estudiar con el famoso actor trágico F.J. Talma (1763-1826). Máiquez adaptó su nuevo método de interpretación a la realidad de los teatros madrileños y lo enseñó a actores jóvenes, quienes a su vez lo pasaron a la siguiente generación, en una aportación decisiva para el desarrollo de la disciplina. Fue además un gran defensor de los derechos de los actores y frente a muchos detractores defendió la utilidad social de los cómicos y su necesaria valoración.



Figura 14
Isidoro Máiquez (1807)

Y es que los juicios contra el "mundo de la farándula" eran recurrentes en la época, no faltando las acusaciones de ser personas indeseables por llevar mala vida. Tal fue el caso del escritor Cándido M.^o Trigueros (1736-1798),

quien en 1788 había publicado varias críticas muy negativas en el *Diario de Madrid* sobre el mundo teatral madrileño, incluso personalizando en figuras muy reconocidas como La Tirana, Rita Luna, María Bermejo o Manuel García Parra. Hubo entonces varias respuestas a Trigueros, entre ellas la de este último, el actor y músico Manuel García Parra (de Villanueva), marido de Lorenza Correa, que ese mismo año 1788 publicó *El manifiesto por los teatros españoles y sus actores* a modo de defensa, arremetiendo contra los "malos compatriotas" que vilipendiaban a los actores españoles sin razón ni fundamento alguno salvo la causa de querer hacer mal (Cañas 1992).

Dentro de este contexto, las mujeres en el teatro debieron enfrentarse a condiciones de trabajo y de vida todavía más duras que los hombres, mas teniendo en cuenta que cuando se retiraban, pasaban de moda, enfermaban o se hacían mayores no contaban con un respaldo económico seguro salvo el de sus familias, o algún trabajo menor (cobradoras de "lunetas" - asientos - era el más frecuente), a lo que había que sumar la baja valoración social que tenían estos trabajos. Tradicionalmente, las mujeres comediantes arrastraban la condición de ser frívolas y de comportamiento ligero, en especial en lo referente a su vida privada, aunque esto no les restó brillo en su profesión ni influencia en la sociedad madrileña. Este fue el caso de Rita Molinos, criticada en los círculos aristocráticos de la capital por ser la supuesta amante de Manuel Godoy, aunque al tiempo fuese muy alabada por su maestría en el canto (Bergua 1976, 282-83). Goya la pintó hacia 1815 (colección privada) ya en su plenitud, después de todos los terribles acontecimientos de la guerra, cuando el príncipe de la Paz, en el exilio, ya no tenía nada que ver con ella.

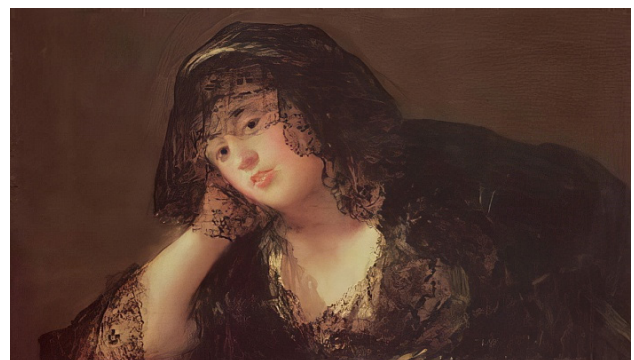


Figura 15
Rita Molinos (ca. 1815)

Las cómicas que alcanzaban el estatus de primera dama, si además eran buenas cantantes (la especialización musical de las solistas comportaba mayor perfección técnica - dificultad - y por tanto un mayor reconocimiento), obtenían prestigio dentro del gremio, lo que también suponía mayores ingresos, aunque esto al final no era garantía de una vida cómoda. Por poner un caso, cabe recordar a María Pulpillo "La Pulpillo" (1763-1809), actriz y cantante nacida en Granada, primera figura teatral y aclamada tonadillera en Madrid, hija del director teatral Mateo Pulpillo y casada con Blas Laserna (1751-1816), uno de los más renombrados compositores de música para la escena en la época de Goya (en especial de tonadillas y sainetes, muchos con libretos de Ramón de la Cruz); sin embargo, cuando en 1794 solicitó su jubilación con poco más de treinta años, dio como razones su agotamiento y la repugnancia que le provocaba su oficio, aunque no debió tener un buen retiro, ya que murió pronto y muy pobre, siendo enterrada "de limosna" (Palacio 1899).

Tonadilleras famosas hubo muchas, pero la más célebre en Madrid durante los años de esplendor de esta forma musical entre 1775 y 1790, con probabilidad fue "La Caramba". La tonadilla escénica sería definida después por el escritor y viajero francés A. Laborde (1773-1842) como la ópera cómica española "en forma de intermedio, mezclada de declamación, canto y música" (citado por Subirá 1949, 106). Para Subirá, la tonadilla deriva de la "tonada" con la que se concluían los entremeses, y habría sido Luis Misón quien la creó alrededor de 1755, alcanzando su apogeo en las décadas setenta y ochenta, cuando se nutrió de las melodías y los ritmos populares, para acabar decayendo a finales del siglo XVIII por la imitación de los estilos cómicos italianos (Subirá 1949, 107). Eran piezas breves, intercaladas bien en las comedias o bien en tragedias o incluso en las zarzuelas, y podían ir desde un solo personaje hasta más de diez ("tonadillas generales"), generalmente con acompañamiento orquestal. Muchas requerían un alto nivel de canto, a la vez que el popular "gracejo", y por norma tenían el carácter satírico y la ambientación de época propias de estos géneros cómicos musicales. Entre los escritores estuvieron don Ramón de la Cruz, Luciano Comella, e incluso el respetado poeta y músico Tomás de Iriarte (1750-1791), autor del poema didáctico *La música* (1779) e introductor en España de la escena dramáti-

ca unipersonal con música (melólogo) con su famoso *Guzmán el Bueno* (1791); y entre los compositores los más reconocidos fueron los ya citados Luis Misón, Pablo Esteve y Blas Laserna, a los que se sumarían Galván, Castel, Marcolini, Rosales, Ferandiere, Valledor y muchos otros.

En cuanto a María Antonia Vallejo Fernández "La Caramba" (1751-1787), que llegó a Madrid desde su Motril natal en 1776 y pronto se convirtió en sobresaliente de canto, fue una grandísima tonadillera (Rodrigo 1992). Esta hermosa mujer incluso llegó a marcar la moda en Madrid durante aquellos años, hasta el punto de popularizar un complicado lazo para el pelo, una especie de moña de buen tamaño hecha con sedas muy caras llamado por ella "caramba". Es el aderezo que adorna el cabello de muchas de las aristócratas retratadas por Goya a finales del siglo XVIII y al que él mismo se refiere en una estampa relacionada con los *Caprichos* titulada *Hasta la muerte*. Se trata de una escena satírica en la que el pintor ridiculiza la estúpida y eterna coquetería de una vieja aristócrata, quien frente al espejo se está colocando en la cabeza una "caramba" con la pretensión de estar a la moda, mientras una joven la mira con envidia y dos petimetres se ríen en su cara.



Figura 16
Hasta la muerte (1799)

Por todo lo expuesto, es más de admirar si cabe el trabajo de algunas de aquellas actrices y cantantes que lograron dignificar su trabajo y alcanzar un alto mérito social, tal fue el caso de las cómicas La Tirana, Rita Luna y Antonia Zárate, a quienes Goya también retrató.

María del Rosario Fernández Ramos “La Tirana” (1755-1803) fue la más admirada actriz de tragedia de su tiempo. Nacida en Sevilla (Cotarelo 1902), su apodo le vino de estar casada con el actor Francisco Castellano, especializado en papeles trágicos de tirano. En 1773 llegó a Madrid para trabajar en la compañía de los Reales Sitios y en 1780 se incorporó a los teatros públicos de la capital, alcanzado el puesto de primera dama al año siguiente. En la prensa de la época abundan los elogios a su figura y a su manera de interpretar, por lo que se comprende su fama. “La Tirana” fue pintada por Goya en dos ocasiones. La primera en 1794 (colección particular), en un retrato de medio cuerpo, hecho tal vez a modo de recordatorio por su jubilación ese mismo

año¹⁹; la segunda en un cuadro de gran tamaño, de fecha incierta (¿1799?), donado a la Real Academia de San Fernando en 1816 por su sobrina – Teresa Ramos, también cómica – donde aparece de cuerpo entero de pie, una tipología reservada a personas de gran relevancia social, y destacada sobre el fondo de un jardín palaciego, lo que aumenta más su prestigio. Es un retrato excepcional, donde el personaje aparece “actuando”: va vestida con moda afrancesada, adornada como una reina (tal vez caracterizada como la reina *Gelmira* de la tragedia de P.L.B de Belloy (1727-1775), con la que ella obtuvo gran éxito - y presenta una actitud altanera y distante, una gallardía que la opinión de la época valoraba de esta actriz en el escenario. No se conoce el motivo del encargo de este magnífico cuadro, pero es evidente la intención de dignificar a la protagonista y a la vez el oficio que le había dado la fama.



Figura 12
La Tirana (1794)



Figura 13
La Tirana (¿1799?)

La rival de “La Tirana” en sus años finales fue la joven cómica Rita Alfonso García “Rita Luna” (1770-1832), comediente nacida en Málaga y también muy dotada de carisma para la tragedia. Trabajó sobre todo en el teatro de La Cruz, donde triunfó en los años finales del siglo XVIII (en la prensa quedaron noticias de las ovacio-

nes delirantes que el público le regaló), abandonando la escena en 1806, posiblemente por disgustos profesionales y personales; esta aflicción la llevó a un desequilibrio tal que tras su retiro destruyó todo lo que tenía que ver con su profesión y se dedicó a realizar obras de caridad (Tordera 1997). Esta actriz fue famosa

como ya dije sobre todo por la furia con la que abordaba las escenas de violencia, tal que en *La esclava de Negro Ponte*. Goya la retrató en su madurez, cuando ya vivía retirada en El Pardo, representada como una señora elegante pero con una mirada entristecida (colección particular).

Por último mencionar a Antonia Zárate Aguirre (1775-1811). Nacida en Barcelona, se inició en la compañía de su padre, el también actor Pedro Zárate, y luego de casarse con el cantante y empresario Bernardo Gil Aguado alcanzó la fama en los coliseos públicos madrileños con la compañía que éste dirigía (Cotarelo 1902). Goya hizo también dos retratos de esta actriz, lo que demuestra su prestigio personal. En el primero (1805-1806, National

Gallery of Ireland) aparece como una elegante joven sentada en un sofá estilo francés, pero su profunda mirada dirigida al espectador delata melancolía. El segundo (ca. 1811, Hermitage), pudo ser un encargo que hizo a Goya su hijo, el dramaturgo y pedagogo Antonio Gil de Zárate, tras la muerte temprana de su madre, por lo que el pintor habría hecho una versión libre basada en el retrato anterior. El hermoso rostro aparece remarcado por una pañoleta y un velo, y en él vuelven a destacar los grandes ojos llenos de nostalgia.



Figura 19

Rita Luna (principios del s.XIX)



Figura 20

Antonia Zárate (1805/1806)



Figura 21

Antonia Zárate (ca. 1811)

Como conclusión, decir que Goya fue contemporáneo de un momento histórico para el desarrollo del teatro español, y más concretamente para el teatro con música que se hacía en Madrid, una época de gran apasionamiento por los asuntos teatrales y sus protagonistas, en especial por las mujeres cómicas, más incluso si eran buenas cantantes. No hay constancia escrita directa de los gustos personales que Goya pudo tener en este asunto, pero sí la hay respecto a la música que más le gustaba, aquella llena de melodías y ritmos populares, lo que nos permite sobreentender que nuestro pintor tuvo la misma afición por los géneros

teatrales más difundidos, como el resto del gran público madrileño. El alto número de retratos que Goya hizo de personas protagonistas de la escena teatral madrileña de su tiempo igualmente permite deducir la importancia social de éstas y la relación expresa que el gran pintor aragonés tuvo con el mundo del espectáculo en la capital.

REFERENCIAS

- Álvarez, A. (1949). Escenarios madrileños de la vida de Godoy (pp.69-108). *Revista de la biblioteca, archivo y museo*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid.
- Álvarez, J. y Lolo, B. (Coords) (2008). *Teatro y música en España: los géneros breves en la segunda mitad del siglo XVIII*. Madrid: UAM.
- Águeda, M. (1982). *Francisco de Goya: cartas a Martín Zapater*. Madrid: Istmo.
- (2001). "La Tirana" de Francisco de Goya. Madrid: Ediciones El Viso.
- Andioc, R. (1976). *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*. Valencia: Fundación Juan March.
- (2005). *Del Siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Barba, M. (2015). *Las orquestas de los coliseos madrileños Príncipe y Cruz durante la segunda mitad del siglo XVIII* (pp.165-185). Cuadernos dieciochistas. Salamanca: USAL.
- Bergua, J. B. (1976). *Goya y la duquesa de Alba*. Madrid: Clásicos Bergua.
- Bozal, V. (2003). *Imagen de Goya*. Barcelona: Lumen.
- Cabrera J.L. y Luque A. (2005). *El valor de una ilustrada: María Rosa de Gálvez*. Málaga: Ayuntamiento de Málaga.
- Cañas, J. (1992). *El manifiesto por los teatros españoles y sus actores, de Manuel García de Villanueva* (pp.27-38). Anuario de estudios filológicos. Cáceres: UEX.
- Carreira, X. M. (2000). Ópera y ballet en los teatros públicos de la península ibérica (pp.29-40). En Boyd, M y Carreras, J.J. (Eds.) *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.
- Cotarelo, E. (2004, 1ª Ed. 1917). *Origen y establecimiento de la ópera en España hasta 1800*. Madrid: ICCMU.
- (2007, 1ª Ed.1902). *Actrices españolas en el siglo XVIII. María Ladvenant y Quirante y María del Rosario Fernández "La Tirana"*. Madrid: ADE.
- (2009, 1ª Ed.1899). *Don Ramón de la Cruz y sus obras: ensayo biográfico y bibliográfico*. Madrid: Imprenta José Perales.
- (2009, 1ª Ed.1902). *Isidoro Máiquez y el teatro de su época*. Madrid: ADE.
- De Palacio, E. (1899). *María Pulpillo* (pp. 143-146). Tomo X (8-3-1899). Madrid: Ilustración Española y Americana.
- Doménech, F. (2007). *Los Trufaldines y el Teatro de los Caños del Peral (La commedia dell'arte en la España de Felipe V)*. Madrid: Fundamentos.
- Ezquerro, J. (1959). *La duquesa de Alba y Goya*. Madrid: Aguilar.
- Fernández, J.P. (2005). *El mecenazgo musical de las Casas de Osuna y Benavente (1733-1844)*(tesis doctoral en línea). Granada: UGR. (Consulta 28-9-2019).
- Gallego, A. (1988). *La música en tiempos de Carlos III*. Madrid: Alianza Música.
- Gomis, J.C. (2000). *La música de tradición popular en los cartones de Goya. Escenas, instrumentos, significados* (pp. 111-122). *Ars Longa*, 10. Valencia: UV.
- Helman, E. (1970). *Jovellanos y Goya*. Madrid: Taurus.
- (1993). *Transmundo de Goya*. Madrid: Alianza Editorial.
- Hughes, R. (2004). *Goya*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Moreno, A. (2006). Manuel García en la perspectiva (pp. 107-118). En Romero, A. y Moreno, A. (Eds.) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Cadiz: UCA.
- Ortega y Gasset, J. (1963). *Goya*. Madrid: Espasa Calpe.
- Palacios, E. (2000). Noticia sobre el Parnaso dramático femenino en el siglo XVIII (pp. 81-131). En García Lorenzo, L. *Autoras y*

actrices en la historia del teatro español. Murcia: UM.

Rico, Cl. (2012). De las ceremonias de los bailes. Política, identidad y representaciones a través del baile español del siglo XVIII (pp. 645-669) (en línea). *Bulletin Hispanique*. Bordeaux: Presses universitaires. (Consulta 2-11-2019).

Riquelme, J. 2014. *Tomás de Iriarte. Hacer que hacemos. Teatro cómico neoclásico* (en línea). Valencia: Ediciones La Torre y PUV (Consulta 12-10-2019).

Robinson, M.F. (2000). Aspectos financieros de la gestión del teatro de Los Caños del Peral, 1786-1799 (pp. 41-63). En Boyd, M y Carreras, J.J. (Eds.) *La música en España en el siglo XVIII*. Madrid: Cambridge University Press.

Rodrigo, A. (1992). María Antonia “La Caramba”. *El genio de la tonadilla en el Madrid goyesco*. Granada: Albaida.

Roldán, C. (2015). *Bailes y danzas en los teatros de Madrid (1800-1808)*. Madrid: Arpegio.

Romero, M.^a. (2007). Proyectos empresariales en Los Caños del Peral a principios del siglo XIX (pp.211-221) (en línea). *Cuadernos de Filología Hispánica*. Madrid: UCM. (Consulta 4-11-2019).

Rubio, J. (2013). Censura y teatro en el siglo XVIII o la verdad de la mentira (pp. 57-84) (en línea). *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*. Cádiz: UC. (Consulta: 10-10-2019).

Saldoni, B. (1986). Lorenza Correa. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*. Tomo 1. Madrid: Ministerio de Cultura.

Subirá, J. (1949). La música teatral en la época de Goya (pp. 91-116). En *Goya, cinco estudios*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.

Tordera, A. (1997). Historia e historias del teatro: la actriz Rita Luna (pp.339-359). En Rodríguez, E. (Coord.) *Del oficio al mito: el actor en sus documentos*. Valencia: UV.

¹ Solicitaba aquí las cosas necesarias para vivir en Zaragoza mientras iba a pintar en la Basílica del Pilar.

² Estos calificativos se asignaron a los apasionados de los teatros públicos madrileños, aunque en realidad debieron ser defensores de las compañías y cambiarían de teatro cuando lo hicieran las mismas a las que seguían.

³ El cambio se notó de manera clara desde 1765 por la prohibición de representar los autos sacramentales, lo que dejó hueco a otras representaciones.

⁴ Entre los más destacados la *Memoria para el arreglo de los espectáculos y diversiones públicas* (1790, revisada en 1796), de Jovellanos.

⁵ Carta n.º 112 del 23 de junio de 1789.

⁶ El nombre deriva de “Truffaldino”, un personaje con máscara de rústico.

⁷ Sólo cantaron de manera marginal alguna ópera en los años veinte de aquel siglo (Doménech Rico 2007).

⁸ El empresario de las obras fue Francisco Palomares, quien tuvo parte del control del teatro hasta 1792, cuando se reconoció judicialmente la propiedad municipal del mismo.

⁹ Tomás de Iriarte colaboró en esta reforma teatral traduciendo obras, con la pretensión de ofrecer lecturas que pudieran elevar el nivel educativo y cultural de la población española (Riquelme 2014, 23-24).

¹⁰ 120.000 reales. Propusieron 150 representaciones por temporada, otorgando permiso para hacer conciertos y otros espectáculos y encargaron un reglamento policial (11 de diciembre de 1786) con los códigos de conducta.

¹¹ Baltasar Saldoni hizo una breve biografía de Lorenza Correa en su *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*.

¹² Toda la familia de Manuel García destacó en la música: su segunda mujer fue la soprano Joaquina Briones, su hijo Manuel Patricio García fue un reconocido maestro de canto del siglo XIX y autor de uno de los mejores tratados de canto de la historia, y sus dos hijas, María Malibrán y Pauline Viardot, también alcanzaron gran reconocimiento dentro del mundo musical de su tiempo.

¹³ La duquesa de Alba fue representada en un cuadro anónimo interpretando a Raquel, la protagonista de la tragedia del mismo nombre estrenada en 1778, obra de Vicente García de la Huerta (1734-1787), y al parecer participó en varias obras teatrales con música (Ezquerro 1928).

¹⁴ Su primer biógrafo fue Cotarello (1899).

¹⁵ La diferencia entre sus formas musicales para la escena está en la mayor o menor presencia de música, ganando la zarzuela o “zarzicomedias” con música.

¹⁶ Fue el caso de *Inesilla la de Pinto*, versión popular del tema trágico de Inés de Castro, puesto de moda en 1723 por A.H. de la Motte.

¹⁷ Por este acuerdo, el músico vienés estaba obligado a enviar al menos doce obras al año para ser interpretadas en privado por músicos que trabajaban para esta Casa (Fernández 2005, 545 y sigs.).

¹⁸ Cotarello dedicó a este célebre actor una monografía que lo inserta en su contexto, trazando un panorama general del teatro en España entre 1794 a 1820 (Cotarello 1902).

¹⁹ En el retrato lleva un papel en la mano con su nombre, la firma de Goya y el año de factura. La Tirana estaba enferma de tuberculosis desde 1787 y aunque se mantuvo en la escena, en 1792 pidió retirarse, lo que se le concedió en 1794. Este cuadro ha sido relacionado con otro retrato de Goya de ese mismo año, el de Félix Colón de Larreategui, un militar que tuvo una estrecha relación con la actriz y su familia (Agueda 2001, 19-20).

