

J o s é S u b i r á

LA MUSICA TEATRAL EN LA EPOCA DE GOYA

Son dos las conmemoraciones de don Francisco de Goya, el insuperable pintor aragonés, que lleva celebradas este siglo xx. Verificóse la anterior dieciocho años atrás, con motivo del primer centenario de su fallecimiento, y actualmente se ha efectuado la otra, correspondiendo al segundo centenario de su natalicio. Muy especialmente ahora, esos homenajes han sido variadísimos, y como la música no podía permanecer al margen, se le ha concedido la importancia debida en Corporaciones oficiales, cual la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, y en instituciones docentes, cual el Centro de Instrucción Comercial de Madrid. En este Centro dieron conferencias sobre la situación artística en la época de Goya los señores don Fernando Chueca, don Fernando J. de Larra, don Andrés Ovejero, don Eduardo Navarro, don Enrique Lafuente, el Director General de Bellas Artes Excmo. Sr. Marqués de Lozoya y el autor del trabajo presente; y hubo sendas representaciones escénicas de obras declamadas cuyos autores eran Moratín y Ramón de la Cruz y de cinco tonadillas escénicas, a algunas de las cuales, cuando se representaban en el siglo xviii, asistiría don Francisco de Goya, y se dió un concierto de piano constituido por piezas para clave de la época del artista homenajeado y por algunas posteriores, que se habían inspirado en la producción de aquel artista.

Solicitada mi colaboración, que agradezco sobremanera, para "Goya (Cinco estudios)", me ha parecido muy oportuno reconstruir lo más sustancial de mi citada conferencia en el Centro de Instrucción Comercial de Madrid, conservando el título de esa exposición doctrinal e histórica. Y ahora, sin más preámbulos, entraré en materia.

I. EL MUNDO MUSICAL DURANTE LOS AÑOS DE GOYA

Evoquemos, ante todo, la situación del mundo musical durante la vida del insigne pintor. Este gran aragonés había nacido en 1746 y falleció en 1828. ¿Qué panorama ofrecía la creación musical durante aquellos ochenta y dos años?

Cuando Goya nació, existían tres luminarias, todas ellas camino de la senectud, y las tres —por uno de esos raros misterios que ofrece la Naturaleza—, nacidas en el mismo año de 1685. Esas tres luminarias eran Juan Sebastián Bach, el artista germano que jamás abandonó su país; Jorge Federico Haendel, el sajón inquieto y cosmopolita que se haría finalmente súbdito inglés, y Domenico Scarlatti, el músico italiano que pasó largos lustros en la península ibérica y residió en Madrid unos treinta años.

Uno, aquel Bach de la música instrumental, las Cantatas y las Pasiones que ahora inmortalizan su nombre, expiró a la sombra de su iglesia de Santo Tomás, en Leipzig, sin que se le conociera entonces en ningún país sino como intérprete —mérito que llevó consigo a la tumba—; y su luz, como la de los grandes luceros que parpadean incesantemente en el horizonte nocturno, sólo pudo hacerse perceptible mucho después del momento en que principiaba a difundir sus fulgores. Otro, aquel deslumbrador Haendel de óperas alemanas, italianas e inglesas que arrebataron entonces a los filarmónicos por doquier, y de sublimes oratorios como el *Mesías*, cantado aun hoy por todo el orbe para despertar renovadas exaltaciones y contagiosos entusiasmos en el público, tampoco era conocido por España sino, a lo sumo, por muy contadas personas. El tercero, aquel Scarlatti de las sonatas para el clave dieciochesco, escritas unas en Lisboa y las más en Madrid tras efímeros éxitos juveniles como operista en su natal país italiano, fué todo un caballero santiaguista —cual lo había sido antes el pintor de *Las Meninas*— y expiró en la calle madrileña de Leganitos; pero sus obras, tan gráciles en su finura y tan plagiadas hoy por doquier, no trascendían al público, por constituir patrimonio de la Corte, como lo constituía también la voz indescriptible de su compatriota Farinelli.

Esos tres músicos nacidos en 1685 testimonian variadas formas de un arte sometido aún al régimen de la “peluca”; mas, con todo, los tres

La música teatral en la época de Goya

perseguían nuevas expansiones, porque el contrapunto les parecía supervivencia de un pretérito que reclamaba renovación, y la polifonía se mostraba insuficiente para sus apetencias novísimas.

Cuando Goya tenía cuarenta y un años de edad, y le faltaban otros tantos, ni uno más ni uno menos, para morir nimbado por una inmortalidad cuyos efectos percibimos con nitidez en estas conmemoraciones, aquellas tres luminarias eran sombras augustas del Olimpo. Entonces difundían sus fulgores otras luminarias, que también eran tres. Mozart, el divino Mozart, había creado ya sus trascendentales óperas *Las bodas de Fígaro* y *Don Juan*; mas aquí seguía desconocido aún. Haydn, el pulcro Haydn, había logrado tal difusión entre los filarmónicos españoles, que una cofradía gaditana solicitó y obtuvo de él la composición de *Las Siete Palabras*, y, por otra parte, don Tomás de Iriarte lo había ensalzado en su poema *La Música*, bien pronto difundido universalmente, al escribir:

*Sólo a tu numen, Hayden prodigioso,
las Musas concedieron esta gracia
de ser siempre tan nuevo y tan copioso
que la curiosidad nunca se sacia
de tus obras mil veces repetidas...*

Gluck, el severo Gluck, falleció por entonces, después de haber escrito nobilísimas óperas con las que desencadenó en París una ruidosísima tormenta de la que serían ardorosos fomentadores los gluckistas y los piccinistas, cuyas proezas dejaban en mantillas a las de nuestros "polacos" y "chorizos". Aunque apenas había llegado aquí su producción, su nombre sí, y había llegado inspirando tal reverencia, que el propio Iriarte proclamó lo que sigue:

*Gluck, inventor sublime, por quien éste
será ya el siglo de oro de la escena.*

Las nuevas expansiones anheladas y extendidas por esas tres luminarias refulgentes, producen una renovación en la vida social de los músicos. Es el arte más libre, y los compositores también. Vinculados antes a tareas "burocráticas" en las casas reales o nobles y en las capillas catedralicias o parroquiales que los tenían a su remunerado

servicio, entréganse ahora con mayor soltura y menos trabas a su profesión, desentendiéndose de caprichos ajenos y de agobiadoras exigencias. Gluck y Mozart rompieron ese vínculo, aunque no Haydn, que los supervivió. Por otra parte, la producción musical gana en amplitud a la vez que desborda un clasicismo sereno, sobrio, creador de normas, forjador de conservaturismos, instaurador de tradiciones futuras. El panorama, pues, difiere sustancialmente del reinante cuando Goya vino al mundo.

Cuando Goya lo abandona para siempre, octogenario ya, otra generación había sembrado nuevos ideales artísticos, merced a sus anhelos renovadores, su posición liberadora y su protesta contra la tiranía de los preceptos escolásticos, los cuales habían dejado de ser aquellos establecidos por la polifonía y el contrapunto, y eran los impuestos por el arte sinfónico vienés. A la sazón radiaba el espíritu romántico del siglo XIX.

Dos años antes de morir Goya, había descendido a la tumba el compositor Weber cuyas óperas *Freyschütz* y *Oberon* anunciaron la buena nueva en el terreno lírico. Un año antes había seguido ese mismo camino del más allá Luis van Beethoven, titán de sinfonías, cuartetos y sonatas, y cincelador meticuloso de la ópera *Fidelio* con sus tres oberturas *Leonora*. En el mismo año que Goya, moría también Franz Schubert, si poco afortunado con sus óperas juveniles, inmenso, en cambio, por su lirismo en los "lieder" conmovedores o insinuantes que hoy, como ayer, subyugan y enternecen. En ese mismo año 1828 eran mozalbetes, no entrados en quintas aún, varios preclaros músicos de un porvenir más o menos próximo: Liszt, Mendelssohn, Schumann, Chopin, Verdi, Wagner... Y un año más tarde Berlioz escribía su audaz *Sinfonía fantástica*, magnífico exponente de singular enardecimiento y nuncio de nuevos derroteros musicales, aun en gestación. Porque Berlioz, entiéndase bien, no era luminario como Beethoven, Schubert y Weber, sino un deslumbrante foco al que acudían todos los jóvenes compositores como acuden las mariposas al foco eléctrico.

Ahora bien, Goya, sordo y caduco, probablemente murió sin conocer más que de nombre a las tres luminarias de esa última generación, de igual modo que en sus mocedades le había dejado insensible el centelleo, inaccesible para él, en verdad, de las tres primeras luminarias. Si la existencia de Mozart pudo pasarle inadvertida, no así la de Gluck, y

La música teatral en la época de Goya

menos la de Haydn, dos artistas germánicos sobre quienes informó Iriarte en su poema *La Música*, editado por vez primera en 1779.

Sí que le fué conocida la música teatral española, una vez instalado en Madrid. ¡Cuánto le atraerían desde entonces, en los coliseos del Príncipe y de la Cruz, aquellos cantantes que le permitirían oír un vastísimo repertorio de comedias con música, sainetes líricos, tonadillas escénicas y tal o cual ópera italiana representada por ellos mismos para emular con acierto a los cantantes de importación o de paso! ¡Tan vasto y multiforme era su repertorio! Esto, dicho así, con tan rotunda precisión, puede sorprender a muchos; mas para juzgar las cosas pretéritas con acierto, es necesario verlas tal como habían sido, sin aplicarles el criterio con que se juzgan las modernas. Y no hay que establecer caprichosas comparaciones con ciertos fenómenos, como el del “scarlattismo”, cuya influencia fué limitadísima fuera del ámbito palatino a cuya sombra prosperó, sin que tuviese resonancias en el mundo musical madrileño más allá de aquel ambiente cortesano. Y sobre todo hay que evitar la confección de sutiles fantasías, trazadas a la medida del propio gusto, desdeñando o desconociendo la realidad histórica.

II. LA ORGANIZACIÓN TEATRAL ESPAÑOLA EN LA ÉPOCA DE GOYA

Tracemos este aspecto muy sucintamente. Entonces una Junta de teatros monopolizaba y dirigía la organización general con facultades omnímodas, e incluso podía meter en la cárcel a los actores que, designados por ella para entrar en una compañía, se negasen a obedecer. Frente a la labor creadora del “ingenio” o productor de obras teatrales, había la labor directiva del “autor” o jefe de cada compañía teatral. La “autoría” podía recaer incluso en actrices que no sabían leer, como sucedió con María Hidalgo, una vez viuda del actor Guerrero.

Integraban la compañía un primer galán y un sobresaliente, graciosos, tirano o traidor (que recibía los golpes y sufría los desgarrones de la vestimenta, por lo que solía pedir “ayuda de costas”), barbas o vejetes, y partes de por medio. El personal femenino tenía una primera dama, una sobresaliente o segunda dama, una graciosa o tercera dama, y varias partes de por medio. Desde la tercera para abajo cantaban tonadillas, no así las dos primeras damas. Un músico, un apuntador, un

tramoyista y un cobrador completaban los cuadros de compañía. Los sueldos eran de dos clases: partido, o cantidad fija asignada para todo el año, y ración o cantidad percibida tan sólo en los días que se actuaba. A esto se añadían gratificaciones en Navidades, Carnaval y Corpus.

El año teatral comenzaba el domingo de Resurrección. Se daban funciones a diario hasta el Corpus y desde el otoño hasta Carnaval, siendo éstas las últimas del año. Durante el verano sólo había funciones los domingos y días festivos, concediéndose la preferencia a las comedias de magia, como *María la Rabicortona* y *El espíritu foletto*, precursoras de *La pata de cabra* y *Los polvos de la madre Celestina*. Durante la cuaresma no había función, aunque sí a veces volatines y más tarde conciertos.

Las compañías en Madrid eran dos; actuaban alternativamente en los dos coliseos, pasando en el otoño al Príncipe la que en la primavera había actuado en la Cruz y viceversa. Las "legiones de apasionados" y las "bandas de gritadores" tomaban parte activa en el éxito. Constituyéronse así los "polacos" o partidarios de Mariana Alcázar, y los "chorizos" o partidarios de María Ladvenant, y al desaparecer estas actrices de la escena, continuaron esos bandos, en defensa de la compañía respectiva, a los que se añadió el de los "panduros" cuando se dieron óperas en los Caños. Para distinguirse lucía cada bando su correspondiente cinta de seda: los "polacos" la llevaban de color azul celeste, y los "chorizos" de color amarillo.

Había localidades de varias clases y precios: lunetas o butacas; tras éstas, el "patio" donde permanecía de pie la "mosquetería" terrible. A los lados, gradas con barandilla y asiento, y corredor. En el centro, la *cazuela* reservada a las mujeres. En los pisos superiores, los *apostentos* o palcos en los lados, y al fondo otro gran palco, llamado *tertulia*, ocupado por gente seria sobre todo sacerdotes y religiosos.

Cuando Goya vino a Madrid, era primera dama la famosa María Ladvenant, y al año siguiente pudo aquél presenciar el entierro de ésta, cuya pompa no conoció nada igual. Por entonces expuso el Marqués de Langlé, con referencia a los teatros madrileños, algunos rasgos típicos presididos por la exageración y alimentados por la sátira. "Los extractos —decía ese autor en idioma francés al escribir su *Voyage en Espagne*, del que se hicieron varias ediciones— alegran con tonadillas bastante chistosas... Las actrices, en general, son muy lindas. Los actores

La música teatral en la época de Goya

son morenos, bajos, y causan espanto, sobre todo cuando ríen o cuando lloran. La gente se sienta en el patio, habla como en la calle, y allí se roban relojes. La orquesta jamás está de acuerdo. El apuntador no sabe leer. Clérigos, monjes y frailes asisten al espectáculo a veces. En un mismo palco se ven escarapeías, capuchas, un velo, una garganta desnuda, una toca, un penacho, sombreros redondos, sombreros planos y sombreros con flores”.

Varios lustros después trató la materia otro autor francés, en una producción documentadísima y escrita sin frivolidades. Era ese autor Alexandre de Laborde. Su obra, en cinco sustanciosos volúmenes, lleva el título *Itineraire descriptif de l'Espagne* y alcanzó varias ediciones. Háblase ahí de las comedias, con sus tres jornadas, y de los intermedios que las exornaban. Entonces la tonadilla iba tras el primer acto, sustituyendo al obligado entremés de tiempos atrás; otra tonadilla y un sainete se intercalaban entre los dos actos últimos. Según Laborde, el espectador fijaba su atención sobre la tonadilla o sobre el sainete; esto le distraía y olvidaba lo más atractivo de la obra principal. Con frecuencia un mismo actor que acaba de aparecer en la comedia con su traje de príncipe o de general, se presentaba a continuación en el sainete vestido como un alcalde, un zapatero, un viñador o un mendigo. Por seguir con algunas prendas de su anterior papel en la comedia ante la falta de tiempo para quitárselas, solían verse los símbolos de la grandeza bajo los harapos de la miseria. Tales mescolanzas e interrupciones destruían la ilusión y el interés. Y claro está, el extranjero desconocedor de tales costumbres teatrales, solía confundirse por suponer que el sainete proseguía con el asunto de la obra principal y que su intriga había requerido tal cambio de vestidos y de modales.

Esto, tan extraño para los extranjeros de entonces, y para nosotros poco menos que inconcebible, pudo verlo Goya, durante su estancia en Madrid, años y más años.

III. LA OPERA

¿Y la Opera? Aunque la implantaron Felipe V de Borbón en Madrid y su rival Carlos III de Austria en Barcelona durante la guerra de sucesión, tuvo arraigo difícil, sobre todo entre el pueblo del futuro dos de mayo.

El mismo año en que nacía Goya, murió Felipe V, el filarmónico rey y protector de Farinelli en nuestra Corte. Su inmediato sucesor, Fernando VI, es un melómano más entusiasta de la ópera italiana que aquél, por lo cual prodiga en los coliseos del Buen Retiro y de los Sitios Reales los espectáculos de tal índole, haciendo incluso forzosa la entrada de los transeuntes al local cuando escaseaba la concurrencia elegante.

El Teatro de los Caños, establecido como "corral" a principios del siglo XVIII para que actuase allí una compañía de "trufaldines", quedó asentado en el mismo puesto donde hoy gime su dolorida situación el llamado teatro Real, y pasó por varias situaciones hasta que la ópera, como espectáculo de taquilla, se fijó ahí hacia fines de aquel siglo. Aun así, en esta última fase, la ópera no alcanzó los sufragios de los más, aunque su influencia pesó de un modo inevitable y letal sobre los compositores del Príncipe y de la Cruz, lo mismo que desde mucho antes el nuevo estilo había pesado sobre los maestros de capilla, que abandonaban las severas tradiciones polifónicas para prodigar con afición creciente los abusos condenados por el P. Feijóo, al escribir su tratado sobre "La Música en los templos".

Dos operetistas españoles, el catalán Domingo Terradellas y el valenciano Vicente Martín Soler, brillaron como operetistas en extranjeros países. En Italia estudiaron el futuro maestro de capilla en la catedral barcelonesa don José Durán y el futuro maestro de capilla en Zaragoza don Javier García, conocido por el *Spagnoletto*; ambos traen a la música religiosa de su numen la incoercible influencia italiana. Desde fines del siglo tienen éxitos efímeros algunos operetistas españoles más, allende el Pirineo, mientras que aquí se malogran los esfuerzos del guitarrista Fernando Sor y del organista Carlos Baguer y del vicemaestro de la Capilla Real don José Lidón que estrenaron óperas a la italiana.

En los albores del siglo XIX penetró en España la opereta francesa. Bajo ese transitorio influjo, compone algunas operetas españolas Manuel García, que vino a Madrid como tonadillero, figurando entre sus producciones de aquel género teatral los polos aun famosísimos "Yo que soy contrabandista" y "Cuerpo güeno, alma divina", incrustados, respectivamente, en sus operetas *El poeta calculista* y *El criado fingido*. Bien pronto Manuel García deja España y triunfa en las escenas italianas, lo mismo que Lorenza Correa, precedente, como él, del teatro tonadillesco.

La música teatral en la época de Goya

El acatamiento reverencial que muchísimos sienten por la ópera —y con frecuencia sin conocerla sino de nombre o a través de su evolución muy posterior— ha vertido una injusta desestima sobre otros géneros teatrales de menor volumen. Sin embargo, en arte jamás debe privar el criterio cuantitativo, sino el cualitativo; y por eso de igual modo que la más hinchada y altisonante sinfonía puede quedar empuñada ante los breves compases de una Invención de J. S. Bach, o de un sencillo número del *Album de Juventud*, de R. Schumann, también la ópera más encopetada y aparatosa puede quedar achicada ante obras líricas de ínfimas proporciones. Y así lo sentiría en principio el pintor Goya, durante aquellas décadas de su madurez, camino de la senectud. Piénsese, por comparación, la superioridad de cualquiera de sus *Caprichos*, en total cuatro breves trazos, como quien dice, sobre muchos lienzos que ocupaban una pared cubiertos de colorines pretenciosos.

IV. LA “CÓLERA” ESPAÑOLA

El desamor a la ópera, en nuestro país, entonces, se debió a la “cólera” española. A la “cólera”, sí; es decir, al arrebató impulsivo, el amor a la celeridad y el deseo de resolver las cosas con la mayor prontitud, eliminando pausas y tropiezos, y atropelladamente, por decirlo así.

La palabra “cólera”, usada en tal sentido, había sido introducida desde antiguo tanto en el léxico popular como en el lenguaje culto, y se la ve en variadísimas obras relacionadas algunas con la música más o menos directamente.

El doctor don Juan Amat, autor de un *Tratadillo de Guitarra Española y Vandola*, impreso por primera vez en Barcelona el año 1586 y reimpresso reiteradamente por diversas poblaciones, decía lo que sigue: “La cólera ha sido la causa más principal que haya sacado esta obrecilla, porque creo que ninguno es tan flemático como es menester para enseñar el arte de tañer la guitarra; y así no se maravillen los que deseen ser instruídos en este arte, si al cabo de tres días sus maestros están cansados de enseñarles, porque nos tiene tan oprimidos a los españoles este humor colérico, que cualquier cosa que emprendemos, por corta que sea, nos parece muy larga”.

J o s é S u b i r á

Cerca de un siglo después Calderón estrena, en 1660, su ópera *La púrpura de la Rosa*. Y escribe una loa preliminar para disculpar el atrevimiento. Anúnciase ahí, efectivamente, el propósito de introducir el estilo de una obra todo música, para que otras naciones vean competidos sus primores en España. Al oír esto la Tristeza, que es uno de los interlocutores en esa loa preliminar, interroga con inquietud:

*¿No miras cuánto se arriesga
en que cólera española
sufra toda una comedia
cantada...?*

A esa “cólera”, sin darle tal designación, aludió Iriarte, pasado con creces un siglo desde la citada manifestación calderoniana. Justificando la predilección de la zarzuela por el pueblo español, con el consiguiente desvío ante la ópera, declara en el poema *La Música* que aquel es un género teatral

*en que el discurso hablado
ya con frecuentes arias se interpola,
o ya con dúo, coro y recitado;
cuya mezcla, si acaso se condena,
disculpa debe hallar en la española
natural prontitud, acostumbrada
a una rápida acción, de lances llena,
en que la recitada cantilena
es rémora tal vez que no le agrada.*

Pero no se crea que en tiempos de Iriarte, la voz “cólera”, como sinónima de prontitud, arrebató, impulso vivo o cosa parecida, hubiera caído ya en desuso. ¡Quiá; nada de eso! Si acaso, habría pasado a ser palabra vulgar y por eso dejó de citarla ahí. Pues pocos años antes, en 1764, Andrés de Sotos escribió en prosa llana un *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templar y tañer rasgado la guitarra de cinco órdenes o cuerdas...* Esta obra, popularísima bien pronto y por largo tiempo, es un tratadillo minúsculo basado en el de Amat, y su advertencia preliminar declaró: “En nuestra España milita tanto la cólera

en los ánimos, que por esta pasión muchas veces se ve no hay constancia en las cosas". Tampoco podía haberla, pues, en el estudio metódico de la guitarra, por cuanto ningún profesor tenía la paciencia necesaria para enseñar esa habilidad, y su tratadillo se proponía resolver tal problema. Cuando se publicó ese minúsculo folleto de Sotos, Goya tenía veinte años de edad, y como el pintor era un entusiasta de la guitarra y de su música fácil, según consta documentalmente, cabe suponer que aprendió a tañerla utilizando el librito de Sotos...

V. COMEDIAS ARMÓNICAS Y ZARZUELAS

España pudo vivir sin ópera; mas no sin música teatral. Este aditamento sonoro es imprescindible desde mucho antes que la ópera viniese al mundo bajo el cielo italiano. Lo exigen con frecuencia Lope, Calderón, Tirso de Molina, y Ruiz de Alarcón en el siglo de oro, así como Antonio Zamora y José Cañizares en la primera mitad del siglo XVIII. Hay comedias con asuntos "a lo divino" y con asuntos "a lo humano". Para todas ellas, si lo requieren las circunstancias, se halla el compositor; unas veces lo es el músico de la correspondiente compañía teatral, y otras, las más, lo es un músico ajeno al tablado. Particularmente el organista y vicemaestro de la Capilla Real, don José de Nebra, fallecido cuando Goya estaba instalado ya en Madrid, figuró con perseverancia como autor de comedias armónicas. Desgraciadamente, la mayor parte de esa música se ha perdido.

Con referencia a la segunda mitad del mismo siglo, son conocidos los respectivos textos musicales. La Biblioteca Municipal de Madrid conserva medio millar de esas producciones. Hay comedias con coros o con cuatros; las hay con coplas o con arias, con seguidillas y tiranas, con minuets y rondoes, con cavatinas y pastorales, con alemandas y padedús. Entre las más famosas resalta *La Espigadera*, estrenada en 1778 —tal vez con asistencia de Goya— con letra de don Ramón de la Cruz y música de Esteve; mas no fué tan afortunada su segunda parte, representada poco después, porque fracasó. Allá la música tiene arias y dúos a profusión.

En circunstancias especiales se cantaron otras dos comedias con música. Las había premiado en concurso público el Municipio madri-

leño, el año 1784. A la titulada *Los menestrales*, de Cándido María Trigueros, le puso abundante música Laserna, figurando ahí arias en italiano, tiranas en castellano y canciones cual aquella, alusiva al nacimiento de los dos gemelos del Príncipe de Asturias, que dice así:

*Carlos robusto,
Graciosa Luisa;
¡Qué grata risa!
¡Qué eterno gusto!*

Esa obra, no obstante el galardón concedido, se hundió el primer día. La otra, sobre la cual se han escrito modernamente noticias disparatadas, era *Las bodas de Camacho*. Al texto literario de Juan Menéndez Valdés le puso música el compositor Esteve. Allí no había ningún número cantado a solo, sino tan sólo cuatro coros, ni uno más ni uno menos. La representaron la famosa actriz *La Tirana* —retratada por Goya dos veces— y el gracioso Miguel Garrido, pero no cantaron ahí nada naturalmente, contra lo que dicen algunos, pues, su intervención fué exclusivamente declamatoria. La obra se mantuvo algunos días, y más que por ella en sí, por lo bien que la defendieron los actores. ¿Asistiría Goya, como otros tantos, a esos estrenos, atraído por la novedad y la expectación? Si se hallaba en Madrid entonces, es muy posible que sí.

Las comedias con música tenían a veces números exclusivamente instrumentales, como cierta marcha fúnebre de *El castigo en la traición*. ¿A qué traición pudo referirse aquel asunto? Lo ignoramos en absoluto, pues el texto musical no es más explícito; sólo sabemos, por el título de la obra, que la traición tuvo su castigo, y por las partichelas conservadas, que hubo un cadáver al cual se dedicó esa Marcha fúnebre. Es música muy sobria y muy breve, sin toques de trompetas ni redobles de timbales evocativos. Y como está vaciada en compás ternario, queda excluída la sospecha de que acompañase a un cortejo fúnebre. El acento doloroso planea sobre esas notas por encima del formulario convencionalismo con que trazara sus notas el compositor Esteve, en virtud de su cargo oficial, como compositor adscrito a una de las dos compañías madrileñas.

Fué la zarzuela, en sus albores, un producto netamente palatino y cortesano. Sin el real capricho de Felipe IV, ese género no habría nacido, al menos con el carácter y forma que tuvo durante el primer siglo de

La música teatral en la época de Goya

su vida, y sin la existencia y la denominación del palacete de la Zarzuela, ese género, una vez nacido, lo cual no hubiera sido muy difícil, habría tomado otra denominación.

Aquel rey solía pasar de caza varios días seguidos. Para no aburrirse cuando el mal tiempo le obligaba a permanecer en esa posesión campestre, acudían desde Madrid los actores de las compañías. Las comedias, con sus tres actos, resultaban demasiado extensas; y se pensó entonces en reducir sus jornadas a dos tan sólo, dotándolas de abundante música. Calderón de la Barca inauguró este género de producciones líricas. Y con él y tras él durante un siglo la zarzuela será solemne, suntuosa, entonada; sus personajes, dioses, emperadores, magnates, héroes; sus asuntos elevados y con frecuencia trágicos por el tono. Estacionándose así la zarzuela con ese empaque primitivo, se agota, decae y parece ir al hundimiento.

¿Se derrumbó la zarzuela, a los embates de la ópera italiana influida por Farinelli y protegida por Fernando VI? Suponerlo así constituiría magno error, y sostenerlo revelaría crasa ignorancia. Porque la tonadilla escénica nace cuando cesan las óperas palatinas en Madrid, y la zarzuela renace cuando la tonadilla escénica mostraba una juventud floreciente. La música por fortuna conservada, nos lo demuestra con máxima claridad, de igual modo que muestra una evolución precursora del renacimiento zarzuelístico. Porque, al promediar el siglo XVIII, la zarzuela pierde su estirada seriedad y su gravedad encopetadísima. Lo mismo que existían, en pie de igualdad, la ópera seria y la ópera bufa italianas, también se pensó en imprimir a la zarzuela un carácter cómico.

Ello acaeció, concretamente, el año 1768, cuando hacía dos años que Goya se hallaba en Madrid, teniendo por libretista innovador a don Ramón de la Cruz. Ya parecían un pasado sin retorno aquellos títulos evocadores de grandilocuencias y de mitologías: "El golfo de las Sirenas", "El laurel de Apolo", "El jardín de Falerina", como lo parecían otros títulos formuladores de hondos sentimientos: "Los celos hacen estrellas o el amor hace prodigios", "Veneno es de amor la envidia", "Muerte en amor es la ausencia". Se había dejado en paz a Telemaco, a Júpiter, a Anfión, a Danae, a Apolo. Aquel año 1768 el Conde Aranda permite que los actores madrileños trabajen por su cuenta en las noches de verano, y los cómicos, para aumentar el atractivo, decidieron cantar

zarzuelas y tonadillas. La primera zarzuela, heroica por fidelidad a la tradición, es *La Briseida*. Su estreno causó tal sensación, que el libretista don Ramón de la Cruz percibió, además de 1500 reales, una “molienda de chocolate”, y el compositor, que lo era el célebre maestro de capilla del convento de la Encarnación don Antonio Rodríguez de Hita, y que renunció a percibir un solo céntimo, fué obsequiado con una caja de oro que pesaba seis onzas, media docena de pañuelos a 22 reales cada uno, seis pares de medias a 45 reales, dos bandejas y una tarea de chocolate. Aquel mismo verano ambos autores estrenan la zarzuela “burlesca”, es decir cómica, *Los segadores de Vallecas*, naciendo así, de una vez, la zarzuela cómica española.

En años sucesivos don Ramón de la Cruz es consecuente productor de libretos zarzuelísticos, entre ellos *Las labradoras de Murcia*, con música de Rodríguez de Hita; *En casa de nadie no se meta nadie* o *El buen marido*, con música del maestro de capilla del convento de la Victoria don Fabián García Pacheco; *Las foncarraleras* o *Jugarla del mismo palo* y *Amor puede más que el oro*, con música de don Ventura Galbán, célebre tonadillero de la época; *El licenciado Farfulla*, con música compuesta por Rosales introduciendo aires españoles en vez de arias serias. La lista podría proseguir.

El mismo Rosales le puso música a la zarzuela, en un solo acto, por excepción, *El tío y la tía*, que gozó de gran popularidad. Antes que estos autores había compuesto don Luis Misón —el inaugurador de la tonadilla escénica independiente, por cierto— tres zarzuelas acerca de las cuales ha dicho una pluma doctoral y absurdamente, que eran del “tipo neoclasicista”, como se hubiera podido afirmar, con igual razón, que eran de “estilo gótico florido”; pero sobre las cuales no es posible formular la menor opinión, porque de su paradero se perdió todo rastro, y de su existencia se sabe tan sólo por libretos stampados a la sazón o por otras referencias de segunda mano. De otra zarzuela escrita por el mismo tonadillero Misón, y cuya música se desconoce igualmente, la misma pluma declaró que era “del más puro sainetismo”, aberración equivalente a la de manifestar que tal o cual sainete de don Ramón de la Cruz es “del más puro sinfonismo”. Porque la Historia de la Música española está en parte por “hacer”, en parte por “deshacer” y por “rehacer” en parte, debido a las numerosas aberraciones que sobre ella se han escrito ya de buena, ya de mala fe.

VI. EVOCACIONES FOLKLÓRICAS EN NUESTRA MÚSICA TEATRAL

Cuando hacía dos años que se había jubilado Mariana Alcázar, graciosa “particular en lo jocoso y majas ordinarias”, según expresión de la época, y faltaban otros dos para que abandonase las tablas y el mundo *La Caramba*, que, por reformadora del gremio majo, había igualado a majas y usías, apareció aquel *Voyage en Espagne* del Marqués de Langle, trazado con gran donaire y donosura, y con desenfado y despreocupación no menores. Tenía entonces Goya cerca de cuarenta años, y por sí mismo pudo advertir la certeza o exageración consignada en el párrafo siguiente: “En todas las plazas de Madrid, bajo todos los balcones, en todas las fuentes, se canta, se danza, se charla, se puntea la guitarra o se toca la flauta desde las once de la noche hasta las dos, las tres o las cuatro de la madrugada”. Añade la misma pluma que hombres, mujeres y niños tañían la guitarra, sin que se pudiese oír ningún instrumento más delicioso durante las horas nocturnas.

Con frecuencia la guitarra acogía, para realzarlo o desvirtuarlo, aquello que primitivamente había podido presentar un carácter bien distinto. Sobre todo, tratándose de música instrumental. Porque nada parece tan mudable como la música. Una melodía sufre alteraciones, si es popular, al pasar entre el pueblo de boca en boca; o al forjar “diferencias” el compositor erudito, como lo demuestran nuestros vihuelistas del siglo xvi. Típica es la historia de la zarabanda, danza tan picaresca y lasciva que se dispuso castigar con doscientos azotes, más seis años de galera si era varón, o con destierro del país si era mujer, a quien la bailara en las calles o en las casas. Esto acaeció en 1583. Y no obstante esa prohibición de los Señores Alcaldes de la Casa y Corte de su Magestad, la zarabanda figuró entre las danzas que, según tradicional costumbre, se pusieron para acompañar la procesión del Corpus en Sevilla diez años después. Un siglo más tarde, la zarabanda, idealizada artísticamente, y liberada de todo complemento coreográfico, formará parte ineludible, fuera de nuestro país, en las partitas o suites alemanas, las suites francesas y las suites inglesas de todo un J. S. Bach, incorporándose así obras maestras de noble prestancia a la literatura musical más trascendente.

Adversos rumbos torcieron la grave majestad del minuet en los

tiempos de Goya y en el Madrid de su contemporáneo don Ramón de la Cruz. Esta ceremoniosa danza cortesana viene desde Francia a nuestra nación hacia fines del siglo xvii, y con letra castellana, forma parte de obras escénicas presididas por el buen tono. Mas cuando era mozalbete Goya, el minué se había aplebeyado, como se ve por Felipe Roxo de Flores en su *Tratado de recreación instructiva de la Danza*, y entraba en el repertorio de pordioseros guitarristas en los barrios bajos, para que lo danzasen majas, chisperas y manolos bullangueros, en competencia con petimetras airosas y currutacos superfinos. Sin embargo, a veces ese minué se desplebeyiza por obra de altos compositores, sin perder su sencillez para estar a tono con determinadas obras. Tal sucede, por ejemplo, con aquel deleitoso minué que, simulando el de los ciegos, se tañía en la tonadilla de Misón *Lo que pasa el día del Corpus en la calle de la Comadre*, pieza de costumbres cuyo dilatado rótulo sugiere al punto una evocación goyesca de alto valor artístico.

VII. SAINETES LÍRICOS Y TONADILLAS ESCÉNICAS

Los sainetes líricos y las tonadillas escénicas eran, como declaraba el citado autor francés Laborde, aquellos intermedios introducidos en las jornadas de toda comedia. El sainete lírico representa una prolongación del entremés cantado y del "baile" tan difundidos en el siglo anterior. Su música fué copiosísima, mas casi únicamente se conserva la compuesta en los tiempos de Goya, ascendiendo a cerca de medio millar las obras existentes. Entre aquel caudal que he examinado viendo una por una todas esas obras en la Biblioteca Municipal de Madrid, hay cerca de 300 seguidillas; y además, en cifras muy inferiores al centenar se encuentran ahí cuatros, coros, minués, pastorelas, jotas, etcétera. Por excepción figuran canciones italianas y francesas, pasos de vizcaínos y cumbés propios de la raza negra. Algunas de esas piezas no desentonan, por su finura, de las más graciosas arias procedentes del teatro operístico italiano.

La tonadilla escénica es la ópera cómica española de la segunda mitad del siglo xviii. Ya Laborde la definió en su citado *Voyage en Espagne* como "una especie de ópera cómica en forma de intermedio, mezclada de declamación, canto y música", y añadió que la música

La música teatral en la época de Goya

nacional, es decir netamente hispánica, sólo podía encontrarse en las tonadillas antiguas, pues las modernas estaban disfrazadas al estilo italiano.

Acusaría ignorancia suma y revelaría torpeza magna el sostener que, al invadir nuestro país la ópera italiana, desapareció la zarzuela en aquel remolino y que entonces se levantó la tonadilla con gesto de rencor y resentimiento. Quien primero le dió vida independiente a la tonadilla escénica, derivándola de la "tonada" con que venían concluyendo los entremeses, fué aquel insigne maestro don Luis Misón, calificado a la sazón en letras de molde como "inimitable, gustoso, delicado Orfeo de este siglo", es decir, del siglo XVIII. Una vez nacida, su crecimiento, prosperidad y decadencia cubren un ciclo de medio siglo largo, coincidiendo con la vida de Goya. Así como no surgió al desaparecer la zarzuela, tampoco la mató un supuesto populacherismo de mal gusto. Antes al contrario, al florecer la tonadilla renace la zarzuela; y al imitarse en aquélla el estilo de Guglielmi, Anfossi, Cimarosa y Paisiello, cae mortalmente herida de una hinchazón ajena a su índole y su espíritu propios. Así la juzgó Iriarte en su poema *La Música*:

...Antes era
canzoneta vulgar, breve y sencilla,
y es hoy a veces una escena entera,
a veces todo un acto,
según su duración y su artificio.

Sobre su mérito informa cierto Memorial de don Pablo Esteve —el artista que figura históricamente entre sus más fecundos cultivadores— al declarar esto: "No solamente se halla en las tonadillas la ciencia de la música... sino también lo cómico y el sentimiento de la Poesía, que es obligación de un Maestro compositor".

Había tonadillas a solo, a dúo, a tres y más personajes, que alguna vez llegaron a la docena, y en ciertos casos intercalaron coros. Las que requerían numerosos actores se denominaban "tonadillas generales". Siempre, durante muchísimos años, intermediaron los actos de las comedias, dramas, tragedias o zarzuelas que se representaban en los coliseos españoles. Madrid sólo contaba entonces con dos, a saber: el del Príncipe y el de la Cruz; por tanto mal podían reservarse las tona-

ñillas a teatrillos populares que no existían, aunque así lo han supuesto algunos. No pocas de esas producciones requerían un gran dominio del canto para su debida interpretación; otras reclamaban un gracejo chispeante en la expresión; las más, con su carácter satírico y sus cuadros de costumbres, constituyen hoy dechados útiles de un ambiente de época tan intenso como el de los sainetes de don Ramón de la Cruz o los dibujos de don Francisco de Goya. A su cultivo contribuyeron el mismo don Ramón y el poeta Iriarte, así como los más insignes músicos de aquel tiempo: los catalanes Misón y Esteve, los navarros Aranaz y Laserna; Guerrero, Palomino, Castel, Galván, Rosales, Valledor, Ferandiere, Moral y el cantante Manuel García. Algunos de sus intérpretes, como este famoso García (padre de la Malibrán y de la Viardot), o como Lorenza Correa, pasaron de tonadilleros en el Príncipe y la Cruz a cantantes de ópera en las principales escenas líricas de la Europa musical.

Las tonadillas escénicas ascendían desde el tablado para el cual se destinaban a las mansiones reales y a los palacios de la más encopetada nobleza. Así, por ejemplo, desde el Palacio Real pasaron unas 500 tonadillas al Conservatorio de Madrid en 1873, y, por otra parte, la Biblioteca Nacional conserva un volumen manuscrito cuya portada reza: "Seguidillas a solo para diversión de la Sma. S.^a Princesa de Asturias", donde se cobija cerca de medio centenar de piezas procedentes del repertorio tonadillesco, cada una de las cuales declara el nombre de quien la estrenó y el año en que se la compuso. Admirada la tonadilla escénica de propios y extraños en el siglo XVIII y principios del XIX, las elogiaban un Beaumarchais en Francia, un Burney en Inglaterra y un Rossini en Italia.

Algunos, ahora, en nombre de prejuicios estéticos, han pretendido rebajar ese género artístico para elevar así la valía más o menos falaz de obras musicales inspiradas en otros principios, nacidas en otros ambientes y destinadas a otros fines, con la particularidad de proceder a la comparación poseyendo un conocimiento confuso de aquello que se pretendía realzar y, al mismo tiempo, un desconocimiento confuso de aquello que se pretendía escarnecer. Tales reproches del siglo XX podían tener apoyo y raíz en otros que datan del siglo XVIII y a los que había contribuído Leandro Fernández de Moratín con su famosa producción *La comedia nueva o El café*, donde se ridiculizaba al proveedor de letras

La música teatral en la época de Goya

de tonadillas don Luciano Comella en el personaje don Eleuterio Crispín de Andorra. Y lo que son las cosas. Aquel palmetazo dejaba insensibles a los espectadores porque si éstos reían de buena gana con tan grotesco personaje así como con los defectos y los excesos atribuidos a la tonadilla escénica, llegaba este intermedio teatral, y los mismos espectadores, sin aprovechar la lección moratiniana, solazábanse con la tonadilla de turno. Así, años y años; y lo mismo en Madrid que en Barcelona, y en Zaragoza que en Valladolid, y en Valencia que en Sevilla.

Como la tonadilla representa un pasado remoto, pudieron lanzarse informaciones tan erróneas cual aquella de que la "tirana" había sido una derivación tonadillesca del fandango; o aquella de que, durante el reinado de Misón, Esteve y Laserna tuvo la tonadilla sus mejores tiempos y que con Valledor conoció la decadencia, siendo así que Misón inauguró este género teatral, y Laserna lo cerró, y Valledor, personaje accesorio en la vida musical madrileña, ocupó un puesto central en dichos extremos. También se ha manifestado que entre sus intérpretes sólo cabía citar tres, a saber *La Caramba*, *La Tirana* y Lorenza Correa, agregándose que esta última había sido una tonadillera de fugaz renombre, cuando, en realidad, *La Tirana* jamás fué dama de cantado, sino primera actriz trágica, y Lorenza Correa brilló fuera de España entre las tiples de ópera que se granjearon universal renombre.

Las tonadillas escénicas cayeron en el olvido, y lo mismo que ellas, las más celebradas óperas de aquel tiempo, que corrían por el mundo. Al caer en el olvido las tonadillas, acabaron desconociéndose su contenido y su calidad. Y al desconocérselos, pudieron crearse leyendas en torno a la supuesta inferioridad de aquel género teatral eminentemente español antes de su italianización asoladora.

Olvidada la tonadilla escénica durante un siglo, como quien dice, o a lo sumo deficientemente conocida por muy pocos, me afané por conocerla en sus fuentes inéditas de la Biblioteca Municipal de Madrid, donde hay cerca de dos mil obras con partes de voz y bajo y partichelas. Mis esfuerzos de investigación y rehabilitación culminaron en *La tonadilla escénica* (3 volúmenes) y *Tonadillas teatrales inéditas* (1 vol.), editadas por la Real Academia Española. Varios de los textos publicados por primera vez en esas obras mías se cantaron en diversas poblaciones europeas, entre ellas París, declarándose aquí en el correspondiente programa, sobre la firma del hispanista Henri Collet, que los compo-

tores Misón, Castel, Esteve y otros podían colocarse, merced a su producción tonadillesca, en el mismo nivel artístico que los franceses Monsigny, Philidor y Dalayrac, o que los italianos Cimarosa y Paisiello. Tal ensalzamiento, por lo desinteresado, no puede ser más enaltecedor para la obscurecida gloria del arte musical español en uno de sus aspectos apenas conocido hoy entre nosotros.

Aparte su propio valor, lo tiene también la tonadilla escénica desde el punto de vista folklórico; pues la tonadilla, antes de su italianización, es decir en la época de la juventud de Goya, hacía buen acopio de melodías y ritmos populares, aunque el folklore no había nacido aún como ciencia, ni Eximeno había declarado —contra lo que erróneamente se le atribuye— que debería constituir cada pueblo su propio sistema musical sobre la base del canto popular.

VIII. AUTOS SACRAMENTALES

Alguien ha dicho, extraviadamente, que, tras la invasión operística italiana efectuada por intermedio del cantante Farinelli y bajo la protección de sus monarcas protectores, el auto sacramental acogió, como refugio, un tipo de música que era el último representante de una tradición y en el cual pervivía con bastante vitalidad una música de alto abolengo. Juzgando con lucidez históricocrítica, parece asombroso que tan gratuita afirmación pudiera pasar a las letras de molde.

Los autos sacramentales venían ligados desde siglos atrás a la música escénica en España, y Goya pudo ver los últimos, porque dados sus abusos, Carlos III los prohibió en 1765, es decir cuando el pintor aragonés tenía muy poco más de veinte años, por lo que tal vez los presenciara en Zaragoza, mas no en Madrid. Habían alcanzado su mayor prosperidad artística en tiempos de Lope y de Calderón. Esfumaron lo historial para cultivar lo alegórico; mas, con frecuencia, introdujeron danzas y canciones populares, con lo que seguían manteniendo su entronque, a veces vulgarísimo, con las melodías y danzas que hoy denominaríamos folklóricas.

Para juzgar la música de los autos sacramentales hacia mediados del siglo XVIII habría que conocerla; mas, así como la música de comedias y tonadillas y sainetes, en gran parte posterior a la de los

La música teatral en la época de Goya

últimos autos sacramentales, se conserva al por mayor, la de éstos se ha perdido casi en absoluto. Ahora bien, consta que, generalmente, los compositores de autos eran los mismos productores de tonadillas y sainetes; por consiguiente aquellas obras tendrían el mismo valor estético que éstas. Tal conclusión cae en la esfera de lo axiomático.

Una de las pocas producciones de aquel género conservadas es la música del auto sacramental *La lepra de Constantino*, con música de don Manuel Pla, la cual, por cierto fué cantada el mismo año que con Luis Misón se inauguraba la tonadilla escénica, es decir, en 1757. Adivínase por el título de esta obra que allí aparecería aquel Constantino del "In hoc signo vincis" a quien se debe la promulgación del Edicto de Milán, y es lógico suponer que la tal lepra se referiría, metafóricamente a la turbamulta de los adversarios, vencidos en buena lid. Pues bien, un número de ese auto sacramental (publicado por mí en la colección "Los Maestros de la Tonadilla Escénica") es una seguidilla. El texto místico halló su molde en el ritmo propio de la danza española, si bien ésta quedó espiritualizada, naturalmente, para ponerse a tono con la situación escénica; pues ya estaban alejadísimos aquellos tiempos en que, según frase cervantina muy divulgada, la seguidilla llevaba aparejados "el brincar de las almas, el retozar de la risa, el desasosiego del cuerpo, y, finalmente, el azogue de todos los sentidos".

IX. MELÓLOGOS Y PANTOMIMAS

Cuando Goya había llegado a la plenitud, y la tonadilla había alcanzado su esplendoroso desarrollo, se introdujeron como intermedios de las comedias españolas dos tipos de creación musical, que poco antes habían adquirido prosperidad y relieve en otros países, considerándose los como creaciones de buen tono y perfecto gusto, lo cual revela que nuestros compositores no vivían ajenos a las novedades filarmónicas del mundo, ni las miraban desdeñosamente por una supuesta incomprensión para elevarse a tales alturas. Hablemos de esos tipos musicales con brevedad, y permítasenos exponer que han sido estudiados con detalle en nuestro libro *Historia de la Música teatral en España*, laureado con el "Primer Premio Nacional de Musicología 1945".

El melólogo es un género de composición dramática en el cual el

actor declamaba su parte, mientras que la orquesta ofrecía un comentario musical al asunto o la situación psicológica, verificándolo ya de un modo ininterrumpido, ya alternando con la recitación y actuando en las pausas de la misma. A esta forma musical se la llamó de varios modos. Uno de ellos fué “melòdrama”; pero tal denominación origina equívocos, pues unas veces se refiere a la ópera de carácter serio, otras al libreto, y otras a producciones teatrales puramente declamadas, con argumentos ora trágicos, ora espeluznantes. En España, siguiendo el modelo francés, comenzó teniendo un solo actor, y de ahí sus denominaciones “unipersonal”, “soliloquio”, “monólogo”, etc. Cuando se aumentaron a dos y a tres sus personajes, la denominaron “dílogo” y “trílogo” o “trinólogo”. Nosotros aceptamos la voz “melólogo” por considerarla genérica y expresiva.

J. J. Rousseau, con su “Pygmalion”, suministró el modelo del melólogo. Le imitó al punto don Tomás de Iriarte con su obra, famosa durante varios lustros, “Guzmán el Bueno”, la cual tiene diez números musicales. ¿Quién fué el compositor de esta obra? Creyeron algunos que se trataba de don Luis Misón, sin considerar que éste había fallecido algunos años antes de que Rousseau suministrara el modelo. Alguien apuntó el anacronismo, pero no pudo precisar la paternidad musical de la obra. Sin embargo, consta, por los fondos musicales manuscritos de la Biblioteca Municipal de Madrid, que le puso música el propio Iriarte, y así lo declara también el mismo libreto, como me fué dable señalar hace unos veinte años.

Al melólogo iriartiano le salió pronto, merced a otra pluma, una segunda parte: *El hijo de Guzmán el Bueno*. Y durante unos veinte años se imprimieron melólogos y más melólogos, tras su aceptación en las escenas. Los había trágicos y heroicos: *Aníbal*, *Idomeneo*, *Adriana en Naxos*. Y los hubo cómicos: *Perico de los Palotes*, *El mercader aburrido*, *El famoso Traga-aldabas*. Y los hubo satíricos, cual aquel titulado *El poeta escribiendo un monólogo*.

La “pantomima trágica” o “scena muda” —así, con s líquida— se cultivó, contemporáneamente con el melólogo, a fines del siglo XVIII y principios del XIX. Era un mimodrama que no se debe confundir con el baile coreográfico. El literato suministraba, sin finuras literarias, un minucioso guión al cual debía atenerse el compositor para que los actores acomodaran sus acciones y movimientos a la música siguiendo el de-

La música teatral en la época de Goya

arrollo mímico del argumento. Fué Comella un consecuente proveedor de melólogos y de "scenas mudas". Estas solían fundar sus asuntos en temas bíblicos (*Sansón*), mitológicos (*Medea y Jasón*, *El robo de Elena*) e históricos. A esta última especie corresponde la titulada *El asalto de Galera*; presentaba la lucha entre moros y cristianos, y merced al compositor Laserna, la expresión psicológica tiene gran realce. La obra comenzaba con una Marcha que, según el manuscrito musical existente, "se acabará cuando se hayan marchado todos los españoles que hay en el teatro". Naturalmente que ahí se denominaba "teatro" a la "escena" y no al conjunto del edificio, y, por otra parte, aquellos "españoles" hacían referencia al grupo de "actores y comparsas" que desempeñaban el papel de "españoles" en dicha representación teatral.

X. RESUMEN PANORÁMICO DE LA MÚSICA TEATRAL EN LA ÉPOCA DE GOYA

Para terminar el presente estudio resumiremos el panorama de la música teatral durante la época de Goya. Se dirá, no sin razón, que sus mayores contribuyentes son músicos desconocidos o conocidos a lo sumo de referencia. Ahora bien, ¿supone tal hecho una inferioridad, o más bien responde a un fenómeno corriente del cual participaban todos los países donde tuviera espléndido cultivo la ópera? En este último género teatral, como en cualesquiera otros, son muchos los llamados y pocos los elegidos. Abundan, sí, las personalidades prestigiosas, pero su luz no suele ser la de una luminaria ni la de un faro, sino antes bien la de una bengala y aun la de un fuego fatuo visto con cristal de aumento.

El poeta Iriarte, en su poema *La Música*, cita con máximo elogio al operista Jommelli, calificándolo como

cuervo censor, maestro esclarecido

y agrega que su muerte

a Nápoles dejaba sin consuelo

J o s é S u b i r á

Asimismo tuvo loanzas para otros operistas más, al enumerar sus nombres en los siguientes endecasílabos:

*Galuppi, Vinci, Pergolese, Leo,
Haendel, Porpora, Lully, Pérez, Feo,
Trajeta, Majo, Cafaro, Piccini,
El anciano Saxon, Nauman, Sacchini,
Paesielo, Anfossi y otros infinitos...*

Entre esos “infinitos” hubiera podido incluir Iriarte a cuatro operistas italianos residentes en Madrid: Coradini, Corselli, Mele y Conforto. Y además, a otros muchos cuyas obras habían sido escuchadas en España con delectación: Mazzoni, Rutini, Marescalchi, Fischietti, Telici, Scolari, Marcello da Capua, Guglielmi, Cimarosa, Bianchi, Gazzaniga, Sarti, Fabrizzi, Caruso, Tritto, Andreozzi, Salieri, Zingarelli, Paèr, Della-María, Nasolini, Palma, Pavesi, Mayr, Puccita, Mosca y *tutti quanti*. Sus obras, famosísimas a la sazón, sólo subsisten en los archivos cuando más, sin que por eso pueda sostenerse, sin inferir imborrable agravio a la cultura artística y al sentido común, que constituyen inmensos montones de basura filarmónica. Todas ellas, no obstante su mayor o menor excelsitud, quedaron olvidadas al alzarse en el firmamento musical la estrella de Rossini.

¿Podían tener mejor fortuna y merecer peor trato el repertorio teatral español de aquel tiempo? Claro que no. Ni habrá que hacer fuego con él, como se hace con la leña del árbol caído, ni habrá que juzgarlo tan despiadadamente como ha sucedido más de una vez.

Cuando todos los países cultos avivan el interés por revalorizar a sus pretéritos artistas, debemos imitar aquí tan ejemplar conducta. Urge, pues, conocer mejor a los compositores teatrales que tuvo España durante el siglo XVIII y principios del XIX. Larga su lista, por cierto, a los años en que vivió Goya corresponden aquellos que —imitando la contextura expositiva de Iriarte— he incluido en la siguiente relación rimada.

*Ferreira, Pla, Galbán, Castel, Guerrero,
Nebra, Rodríguez de Hita, Luis Misón,
Aranaz, Ferandiere, Abril, Acero,
Laserna, Esteve, don Joseph Lidón,*

L a m ú s i c a t e a t r a l e n l a é p o c a d e G o y a

*Rosales, Valledor, Moral, García,
más otros infinitos de valía,
si entonces victoriosos y admirados,
muy luego obscurecidos y olvidados.*

No tenían esos artistas las preocupaciones técnicas y estéticas de los artistas actuales, y mal se puede juzgar su obra con el criterio que rige para enjuiciar las de hoy. Aquel era el siglo del candil, y no de la electricidad; el de los viajes en diligencia, y no en avión. Eran otras, por tanto, las luces, y era otro el ritmo, en materia musical. Sin embargo, las mejores obras de aquellos músicos hispánicos —al igual que las de don Ramón de la Cruz en su literatura escénica y las de don Francisco de Goya en sus dibujos y sus pinturas— tanto más interés suelen ofrecer cuanto más acusan el realismo casticista o cuanto más agudizan el costumbrista pintoresquismo.

¡Cuán impropio, absurdo y erróneo sería establecer un parangón entre la música de Domenico Scarlatti y la escrita después, es decir, en la época de Goya, para los teatros madrileños! Componer para clave con destino a la cámara real, y componer para voces y orquesta con destino a los coliseos públicos, representan menesteres sin el menor punto tangencial. En consecuencia, quien hiciese filosofía barata en torno al scarlattismo y sus influencias nulas sobre las actividades líricas posteriores, para rebajar éstas, procedería con tan poca lucidez crítica como quien la hiciera en torno al chopinismo y sus nulas influencias sobre la ópera cómica francesa en el siglo XIX. Ahora bien, tales comparaciones son fáciles de entablar, y tanto más hacederas cuanto más se conoce la música de aquel insigne compositor italiano y menos se conocen obras musicales del teatro español que deleitaban en la segunda mitad del siglo XVIII.

El venenoso anhelo de imitar a los compositores italianos tenidos por insignes en la música escénica, produjo el fatal hundimiento de la tradición española desde fines del siglo XVIII. Se pretendía calcar el refinado gusto extranjerizante —como ahora se calca a un Strawinsky, por ejemplo, ante el “pavor” de quedar rezagado—. Pronto se advirtió la penuria latente en esas obras pretenciosas e impersonales, y los más cuerdos pedían que se desempolvasen las tonadillas de un Misón y las

de un Rosales, pues podría percibirse así el daño sufrido acá por una servil sumisión a la “moda” extranjera.

Al expirar Goya, en 1828, ya no existía nada, absolutamente nada, netamente hispánico en nuestro repertorio musical escénico. Entonces invadía Rossini coliseos y salones, granjeándose máximas reverencias. Los primeros en otorgárselas eran quienes, por considerarse versadísimos en las novedades hijas del buen gusto, repudiaban la tradición ibérica en nombre de las mismas. Aquel mismo año, precisamente, lanzó don Manuel Bretón de los Herreros la voz de alarma en su célebre *Sátira contra el furor filarmónico o más bien contra los que desprecian el teatro español*. Más tarde, aquellos músicos de otros países —que no eran, claro está, ni un Beethoven ni un Weber— por culpa de los cuales se había menospreciado y arrinconado a los nuestros, cayeron a su vez en el olvido también. Y ahora la reconstructiva labor de curiosos y bienintencionados investigadores ha permitido que apunten su derecho a revivir con dignidad no pocos de nuestros olvidados compositores, y con gloria más de uno, tras la resurrección que, sin el amor desinteresado a la verdadera Historia y a la efectiva cultura patrias, no hubiera sido posible conseguir.