

UNA VISIÓN DECIMONÓNICA DE LA ESPAÑA DE CARLOS IV: DISEÑOS PARA LA ZARZUELA *PAN Y TOROS* (1864) EN LAS COLECCIONES MUNICIPALES DE MADRID

A NINETEENTH-CENTURY VISION OF CHARLES IV SPAIN: DESIGNS FOR THE ZARZUELA *PAN Y TOROS* (1864) IN THE MUNICIPAL COLLECTIONS OF MADRID

Guillermo Juberías Gracia¹

Recibido: 01/10/2019 · Aceptado: 05/11/2019
DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.2019.25685>

Resumen

La Biblioteca Histórica y el Museo de Historia de Madrid atesoran el borrador autógrafo de la partitura, el manuscrito original del libreto y los figurines diseñados para el estreno en 1864 de la zarzuela *Pan y Toros*, compuesta por Francisco Asenjo Barbieri, una de las más célebres del repertorio musical español de mediados del siglo XIX. El presente artículo arroja datos inéditos sobre este patrimonio documental y artístico escasamente difundido, asegurando al pintor Manuel Castellano como autor de los figurines y localizando las fuentes de las que se sirvió para ambientar esta obra en la España de Carlos IV. Del mismo modo, se analizan dos diseños para el escenario del segundo acto, conservados en el libreto original de José Picón. A lo largo del artículo se trazan vínculos entre este repertorio dedicado al espectáculo y otras obras literarias y pictóricas inspiradas en ese mismo periodo histórico, demostrando cómo ese imaginario goyesco acabó siendo determinante para la configuración de la imagen nacional de España en las artes del siglo XIX.

Palabras clave

Zarzuela; Pan y Toros; figurines; Manuel Castellano; goyesco.

Abstract

The Historical Library and the Museum of History of Madrid hoard the score, the original libretto and the dress designs for the 1864 premiere of the zarzuela *Pan y Toros* composed by Francisco Asenjo Barbieri, one of the most famous pieces of the Spanish musical repertoire from mid-19th century. This article generates unpublished data on this scarcely disseminated heritage, assuring the painter

1. Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza. C. e.: guillermojuberias@unizar.es

Manuel Castellano as author of the dress designs and locating the sources used to set this work in the Spain of Charles IV. In the same way, two designs are analyzed for the setting of the second act preserved in the original libretto by José Picón. Throughout the article, several links are drawn between this repertoire dedicated to the show and other literary and pictorial works inspired by that same historical period, as well as demonstrating how that goyaesque imaginary became decisive for the configuration of the national image of Spain in the arts of the nineteenth century.

Keywords

Zarzuela; Pan y Toros; dress designs; Manuel Castellano; goyaesque.

.....

1. LA ESPAÑA DE CARLOS IV (1788-1808) REVISITADA EN LAS ARTES VISUALES DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX

Durante las últimas décadas han vivido un renovado auge los estudios acerca de los conceptos de nación e identidad,² resultando especialmente interesantes los planteamientos del politólogo Benedict Anderson, quien definió la nación como «una comunidad imaginada, fruto de un proceso intelectual que parte de la existencia de un grupo humano relacionado por la economía, la política, la lengua, la religión, la geografía, la cultura y la Historia».³ En la España de mediados del XIX –en correspondencia con los movimientos nacionales experimentados en Europa– tuvo lugar el nacimiento de un nacionalismo cultural de raíz romántica. Realmente, fue una expresión más del proceso de construcción del Estado liberal experimentado durante el reinado de Isabel II (1833-1868), momento en el que la confesionalidad religiosa fue sustituida progresivamente por una confesionalidad cultural. Este fenómeno tuvo su correspondencia en el ámbito artístico, en el que, frente a la tradicional preponderancia de las iconografías sacras, los temas históricos fueron muy utilizados, en perfecta consonancia con el sentimiento romántico.

La consecuencia más directa de este fenómeno fue el control que el Estado ejerció sobre la enseñanza de la Historia, privilegiando ciertos episodios o gestas, idealizando algunas épocas y sometiendo a otras a un premeditado olvido, en pos de la construcción de un canon nacional español.⁴ Así, la génesis del Estado nacional desde el punto de vista de la cultura se realizaba como una proyección hacia el exterior (reivindicando lo propio frente a lo ajeno) y hacia el pasado (ejerciendo una selección cuidadosamente ideada de los períodos pretéritos).⁵

En este fenómeno cobró una importancia vital la visión que desde el mundo de la cultura y el espectáculo se ofrecía de la Historia nacional, siendo especialmente polémico el periodo correspondiente al reinado de Carlos IV (1788-1808) y su funesto desenlace en la Guerra de la Independencia (1808-1814). De esta época interesó especialmente el fenómeno del *majismo*, un casticismo opuesto a las influencias extranjeras, en una época en la que las clases populares reaccionaron contra los influjos foráneos, fundamentalmente franceses. A partir de mediados del siglo XIX, fueron muy habituales las obras literarias, artísticas y musicales ambientadas en esa etapa de la historia reciente de España. Por ello, como sucedió en *Pan y Toros*, el imaginario de Goya y de la corte de Carlos IV sirvió de inspiración a numerosos

2. Esta investigación ha sido desarrollada gracias a la realización de una estancia de investigación en el Instituto de Historia del CSIC (Madrid), entre marzo y abril de 2019 bajo la dirección de la Dra. Idoia Murga Castro. La estancia fue financiada gracias al Programa de Estancias de Investigación CAI-Ibercaja. Investigación apoyada por el grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, subvencionado con fondos FEDER y Gobierno de Aragón.

3. ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Verso, 2006, 5-7.

4. Sobre esta cuestión reflexionó Ignacio Peiró Martín, analizando las conmemoraciones y homenajes que, organizados en España desde el siglo XIX, contribuyeron a la construcción de esa identidad política y cultural nacional. PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española*. Madrid, Akal, 2017.

5. BURDEAU, Georges: *Traité de science politique*. París, Librairie générale de droit et de jurisprudencia, 1980.

artistas que apostaron estéticamente por una revisión de las temáticas castizas, asuntos que además gozaron de un gran éxito comercial en el extranjero.⁶ De manera paralela, en el tercer cuarto del siglo XIX gozó de gran predicamento entre artistas y colecciónistas la revisión idealizada del siglo XVIII, con la pintura de casacón. Ejemplo de ello fue *La Vicaría* de Fortuny y las reinterpretaciones elaboradas con posterioridad por otros creadores.⁷ Frente a esa visión nostálgica y tardorromántica del maestro catalán y de sus seguidores, hubo casos de recuperaciones más realistas del siglo XVIII español, como los figurines aquí investigados.

En el ámbito de la pintura, Lafuente Ferrari habló de una primera generación de pintores goyescos, nacidos en vida del artista, siendo especialmente representativos Leonardo Alenza y Eugenio Lucas Velázquez.⁸ Sin embargo, desde mediados del XIX, la pintura de género conoció una gran popularidad y fue entonces cuando las temáticas dieciochescas vivieron su apogeo hasta las dos primeras décadas del siglo XX. Entre los pintores decimonónicos, Mariano Fortuny asoció el imaginario de la España de Goya y de Ramón de la Cruz a la pintura de género. Emulando su éxito, muchos otros artistas como Francisco Domingo, Josep Llovera, Ángel Lizcano, o, ya en el ocaso de la centuria, Ignacio Zuloaga, recurrieron a estos asuntos, no sólo para el cuadro de caballete sino también para la realización de ilustraciones, grabados o trabajos para las artes del espectáculo. Todo ello coincidió con una puesta en valor del maestro aragonés, como demuestra el hecho de que cada vez era más reproducido entre los copistas del Museo del Prado.⁹

La pintura de género mantuvo una relación muy estrecha con la literatura decimonónica y con las artes del espectáculo. Es sabido que Fortuny se inspiraba en los sainetes de Ramón de la Cruz y en las comedias de Leandro Fernández de

6. Para profundizar sobre esta cuestión de la fortuna de los asuntos castizos en el sistema artístico parisino, se recomienda la lectura de: REYERO HERMOSILLA, Carlos: «Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 8 (1991), 314-322. En ese fenómeno de revisión de la época y de la figura de Goya, jugaría un papel esencial la muestra de obras del pintor aragonés en las colecciones reales y en el Museo de la Trinidad: VEGA GONZÁLEZ, Jesusa y VIDAL RIVAS, Julián: «El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya» en ARCIPIEGA GARCÍA, Luis (ed.): *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. Valencia, Universidad de Valencia, 2013, 341-422. También fue fundamental para la vitalización del imaginario goyesco la puesta en valor de las obras del artista desde su propia región natal. Eruditos aragoneses como Valentín Carderera o Francisco Zapater coleccionaron y, sobre todo, difundieron la obra del pintor de Fuendetodos entre sus coetáneos: LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (comisario): *La memoria de Goya (1828-1978)*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.

7. REYERO HERMOSILLA, Carlos: *Fortuny o el arte como distinción de clase*. Madrid, Cátedra, 2017, 340-343. Sobre la versatilidad de la figura de Goya en sus reinterpretaciones y la recepción crítica del maestro aragonés: GLENDIN-NING, Nigel: *Goya y sus críticos (y otros ensayos, edición e introducción a cargo de Jesusa Vega)*. Madrid, Ediciones Complutense, 2017.

8. LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987.

9. En 1898 se decidió reservar un libro para registrar exclusivamente a los copistas de Goya. Este creciente interés coincidió con una puesta en valor del artista desde la dirección del Museo del Prado, lo que se tradujo en la creación de una primera sala monográficamente dedicada a los cartones para tapices de Goya en 1875 y otra gran estancia destinada a la exposición de obras variadas del pintor aragonés en 1898. Numerosos críticos interpretaron estas salas como una genuina expresión de la «escuela pictórica española». Para más información: JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: «Ideología y poder en los discursos museográficos: la creación de «salas de Goya» en los museos españoles (1875-1915)», *Potestas*, 14 (2019), 143-163.

Moratín para sus cuadros de ambientación dieciochesca, llegando a pedir a sus familiares que le enviaran al extranjero algunas de estas obras.¹⁰

Fruto de las sinergias entre críticos, pintores y literatos, las temáticas inspiradas en la España de Carlos IV se dieron simultáneamente en diferentes manifestaciones creativas. Así, en el campo de la literatura, fueron tremadamente influyentes los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós. Uno de ellos se dedicó por completó a la corte de Carlos IV, viendo la luz en 1873.¹¹ Para la ilustración de estas series noveladas, Galdós contó con reconocidos artistas españoles como Arturo Mélida –autor de un interesante dibujo que muestra a Goya como pintor de cámara–, Alejandro Ferrant, Ángel Lizcano o Apeles Mestres.¹²

Las artes del espectáculo no fueron ajenas a este gusto por los escenarios inspirados en la España de finales del XVIII y comienzos del XIX. A mediados de esta centuria, la zarzuela y el sainete se convirtieron en las funciones favoritas del público, habiendo conocidos autores que dieron una nueva vida a estos géneros, recurriendo para ello a esa misma inspiración dieciochesca presente en la pintura y la literatura. En el caso de los sainetes el referente más inmediato fueron las obras de Ramón de la Cruz, recuperadas por literatos como Tomás Luceño y Becerra, autor de numerosos sainetes, entre ellos: *¿Cuántas, calentitas, cuántas?*, subtítulo: *Continuación de «Las castañeras picadas de don Ramón de la Cruz»*.¹³ En otras ocasiones un sainete de Ramón de la Cruz sirvió para inspirar una novela, como sucedió con *La casa de Tócame Roque o Un crimen misterioso*, de Ramón Ortega y Frías en 1877, y también una obra pictórica, como la representación de la misma corralla madrileña realizada por Manuel García «Hispalet» hacia 1886, conservada en el Museo del Prado.¹⁴

Las zarzuelas de Ramón de la Cruz también fueron revisitadas a mediados del XIX. Entonces la música española se debatía entre las innovaciones asumidas de las escuelas extranjeras y la revisión de la tradición musical española, especialmente de la música popular.¹⁵ En esa época, España vivió un renacimiento del género gracias al impulso recibido de compositores como Francisco Asenjo Barbieri, Emilio Arrieta y autores literarios como Ventura de la Vega, Antonio García Gutiérrez o Adelardo López de Ayala.¹⁶ Todos ellos quisieron asentar la ópera cómica española

10. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana y MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado (I)*. Madrid, Museo del Prado, 2017, 16.

11. PÉREZ GALDÓS, Benito: *Episodios Nacionales. La corte de Carlos IV*. Madrid, Imp. De J. Noguera a cargo de M. Martínez, 1873.

12. MILLER, Stephen: «Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los Episodios Nacionales», *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1989, 329-335.

13. LUCEÑO, Tomás: «Mi teatrillo», *El Teatro*, Madrid, 6 de febrero (1910).

14. Museo Nacional del Prado (MNP). Número de inventario: P006935.

15. En la segunda mitad del siglo XIX se puso énfasis en la recopilación y publicación de la música popular española de tradición oral. Juan José Carreras dedicó una parte importante de su obra *La música en España en el siglo XIX* a explicar la relación entre las tendencias musicales nacionales y el desarrollo del nacionalismo cultural decimonónico en España. CARRERAS LOPEZ, Juan José: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, 151-161.

16. La consolidación de su prestigio en la esfera pública llevaría a la erección en 1913 de un monumento dedicado a los saineteros madrileños Ramón de la Cruz, Barbieri, Ricardo de la Vega y Chueca. *Ibidem*, 542.

como antesala a la aparición de una gran ópera nacional.¹⁷ En la zarzuela isabelina de los años 50 y 60 del siglo XIX, para asegurar el éxito de público se priorizaron las temáticas galantes y de enredos en ambientaciones históricas, fruto de la traducción de obras cómicas francesas. *Pan y Toros* fue pionera en la introducción de los asuntos castizos, adelantándose a finales de la centuria cuando con el auge del teatro por horas triunfaron el gusto por el costumbrismo madrileño y andaluz, de inspiración goyesca y dieciochesca. En su temática española, *Pan y Toros* fue un paso más allá en el propósito latente en esta época de creación de una ópera nacional.¹⁸

El resultado de esta moda del casticismo goyesco fue la génesis de una imagen de España acorde al proceso de homogenización cultural llevado a cabo desde las instituciones políticas.¹⁹ En el arte, lo español fue asimilado a ese casticismo madrileño y al andalucismo, frente a las expresiones de los regionalismos periféricos que reivindicaban identidades alternativas. Además, la época de Carlos IV ofrecía un imaginario de lo español en consonancia con el centralismo cultural defendido desde las instituciones, el cual, al mismo tiempo, resultaba enormemente comercial. Sin embargo, estas revisiones de la España de Carlos IV no siempre se hicieron desde la idealización, ejemplo de ello fue *Pan y Toros*. A lo largo de la zarzuela se transmite una visión contestataria del reinado de Carlos IV y del poder otorgado a Godoy, creando una potente oposición entre los ilustrados y la aristocracia reformista –capitaneada por Goya, la princesa de Luzán, Peñaranda o Jovellanos–, frente a los antiliberales y antipatriotas –el corregidor Quiñones o Pepita Tudó– sospechosos de influir en el monarca, fácil de manipular. Por lo tanto, la visión es profunda, planteando una España todavía sumergida en el Antiguo Régimen, con un final ejemplar para la zarzuela con el nombramiento del ilustrado Jovellanos como ministro.

Por otra parte, con el objetivo de alcanzar la máxima calidad en la puesta en escena, los directores contaron con la colaboración de reputados artistas a la hora de diseñar los decorados y los figurines. Especialmente conocida fue la labor de Federico de Madrazo en la ejecución de figurines teatrales. La extensa correspondencia mantenida por la familia Madrazo permite tener una constancia documental del proceso de ejecución de esos diseños, calcados de obras originales conservadas en archivos y bibliotecas, para posteriormente ser modificados y adaptados en el taller del artista.²⁰ Fruto de esa colaboración entre compositores de zarzuela, libretistas y artistas, tendrían lugar los trabajos de Manuel Castellano para la elaboración de los figurines de *Pan y Toros*, una de las obras cumbre en la producción zarzuelística

17. MEJÍAS GARCÍA, Enrique: «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico», en BRANDENBERGER, Tobias: *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlín, Lit Verlag, 2014, 21-43.

18. *Ibidem*, 29.

19. ARCHILÉS CARDONA, Ferrán y GARCÍA CARRIÓN, Marta: «En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración», *Historia Contemporánea*, 45 (2012), 483-518. Para profundizar sobre la castellanización de la cultura española y la utilización del pasado durante el siglo XIX, se recomienda la lectura de: VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: *Pasado y tradición. La construcción del imaginario visual español en el siglo XIX*. Madrid, Polifemo, 2016.

20. Una de las últimas aportaciones a la labor de Federico de Madrazo como figurinista fue: SÁNCHEZ DEL PERAL y LÓPEZ, Juan Ramón: «Federico de Madrazo y los figurines de *Giovanna la Pazza* para la actriz Adelaide Ristori», *Boletín del Museo del Prado*, 52 (2016), 64-75.

de Barbieri, y a la vez una de las mejores y más tempranas expresiones de este casticismo goyesco en las artes del espectáculo.

2. PAN Y TOROS (1864) DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI: UNA EXPRESIÓN DEL NACIONALISMO CULTURAL DECIMONÓNICO

Pan y Toros podría ser considerada como la obra fundacional de las temáticas neogoyescas en la zarzuela española.²¹ Los años 50 y 60 del siglo XIX fueron la época de mayor apogeo de este género dramático, gracias a su capacidad de calar en todas las clases sociales.²²

Algunos autores han visto en ella una representación del nacionalismo cultural en la zarzuela, siendo un buen ejemplo de cómo su compositor se preocupó por impulsar la música en España, realizando una intensa labor historiográfica de investigación de los modelos musicales tradicionales que sirviesen de inspiración a las nuevas creaciones.²³ En este sentido, Barbieri aplicó un historicismo musical, basándose en los numerosos repertorios de música antigua que había ido colecciónando durante los años anteriores.²⁴ La compuso en 1864 y se estrenó el 22 de diciembre de ese mismo año en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. Gozó de gran éxito en su estreno y en las sucesivas representaciones, pero fue prohibida en 1867 por el Censor de Teatros del Reino, Narciso Serra, al apreciar ciertos elementos subversivos en su argumento, capaces de incitar una revuelta. Al año siguiente, con el advenimiento de la revolución Gloriosa y el destronamiento de Isabel II, la zarzuela volvió a los escenarios.

Cabe introducir brevemente a los creadores de esta pieza. Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894) fue un compositor musical madrileño, autor de numerosas zarzuelas. *Pan y Toros* fue una de sus producciones más celebradas, representadas y reproducidas con posterioridad, por detrás de *El barberillo de Lavapiés*, de 1874. En el momento en el que la compuso ya había estrenado otras zarzuelas como *Jugar con fuego*, en 1851, o *Los diamantes de la corona*, en 1854. El libreto fue obra de José Picón (1829-1873), quien era arquitecto de formación, pero había abandonado esta profesión para dedicarse a la creación literaria, alentado por el éxito de su obra *El solterón*, en 1859.²⁵ La inquietud latente en Barbieri de modernización del anquiloso panorama musical español fue encauzada por José Picón en el libreto de la obra. El libretista no dudó en introducir críticas hacia el estado cultural obsoleto de la España de Carlos IV, subterfugio para cuestionar las carencias del pueblo llano

21. No es propósito de este artículo llevar a cabo un análisis detallado de la obra, pero resulta necesaria una breve introducción a la misma para poder estudiar el conjunto de figurines y modelos conservados en las colecciones municipales madrileñas, entendiendo que su elaboración fue supervisada por el compositor Barbieri y que tampoco pueden comprenderse sin tener en cuenta el libreto de José Picón.

22. Véase: TEMES, José Luis: *El siglo de la zarzuela (1850-1950)*. Madrid, Ediciones Siruela, 2014, 38-53.

23. En 2017 tuvo lugar una exposición sobre Barbieri titulada: *Barbieri. Música, fuego y diamantes*, organizada por la Biblioteca Nacional y Acción Cultural Española: CASARES RODICIO, Emilio (comisario): *Barbieri. Música, fuego y diamantes*. Madrid, Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española, 2017.

24. CASARES RODICIO, Emilio: «Francisco Asenjo Barbieri. Pensando en España», en *Ibidem*, 17-23.

25. SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor y CASARES RODICIO, Emilio: *Historia gráfica de la Zarzuela: los creadores*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, 71.

durante el reinado de Isabel II. Un pasaje ilustrativo en este sentido es el alegato de Goya al enterarse de la muerte de Ramón de la Cruz:

¡Oh patria de pan y toros!
¡Te reconozco en tus obras!
En cada pueblo edificas
plaza de toros suntuosa,
cuando a Calderón y a Lope
¡No das ni una estatua sola!

Su título hace referencia a una obra muy difundida a comienzos del XIX en España, *Pan y toros: oración apologetica en defensa del estado floreciente de España en el reinado de Carlos IV*. Frecuentemente se ha atribuido a Jovellanos, aunque algunos autores la identifican como obra de León de Arroyal, otro autor coetáneo célebre por sus sátiras.²⁶ La parte más conocida del discurso era la final:²⁷

Haya pan y haya toros, y más que no haya otra cosa. Gobierno ilustrado: pan y toros pide el pueblo. Pan y toros es la comidilla de España. Pan y toros debes proporcionarla para hacer en lo demás cuanto se te antoje *in secula seculorum*. Amén.

A lo largo de la obra se lleva a cabo una crítica feroz al estado de atraso en el que se encontraba España:

Ha ofrecido a mi vista una España niña y débil, sin población, sin industria, sin riqueza, sin espíritu patriótico y aun sin gobierno conocido: unos campos yermos, y sin cultivo: unos hombres sucios y desaplicados; unos pueblos miserables, sumergidos en sus ruinas [...] un vulgo bestial: una nobleza que hace gala de la ignorancia; unas escuelas sin principios; unas universidades fieles depositarias de las preocupaciones de los siglos bárbaros [...]

Tanto la recuperación de referentes musicales antiguos como el propósito de acabar con el atraso cultural del país, fueron características de esa voluntad de regeneración artística que décadas después quedaría culminada en el «nacionalismo musical» de compositores como Granados, Albéniz o Falla, actualmente sujeto a revisión.²⁸

26. REAL RAMOS, César y ALCALDE CUEVAS, Luis: *Prosistas del siglo XVIII*. Barcelona, Hermes, 1997, 167.

27. JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Pan y toros: oración apologetica en defensa del estado floreciente de España*. Madrid: Santiago Fernández, 1812.

28. Hoy en día se está llevando a cabo una revisión por parte de autores como Elena Torres, quien ha demostrado que el «nacionalismo esencialista» fue una construcción ideada por críticos de comienzos del siglo XX, utilizada para prestigiar las creaciones de Falla frente a otros creadores: TORRES CLEMENTE, Elena: «El «nacionalismo de las esencias», ¿una categoría estética o ética?» en RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, 27-51. Por otra parte, en el caso de estos compositores se dio también una estrecha relación con la vanguardia literaria, fundamentalmente con la Generación del 98, además de con las nuevas expresiones artísticas de la mano de creadores como Ignacio Zuloaga. Buen ejemplo de ello sería la ópera *Goyescas*, compuesta por Enrique Granados, que contó con decorados diseñados por Zuloaga en su estreno parisino en 1919. En ella se recuperó una vez más ese universo de la España de Carlos IV. Véase: JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: «*Goyescas* (1915): pintores y escenógrafos al servicio de la ópera de Granados», *Goya en la Literatura*,

Pan y Toros es una zarzuela organizada en tres actos por la que desfilan personajes de la época de Goya. Entre estos conviene destacar a la princesa de Luzán, Pepita Tudó, la Tirana, la duquesa de Alba, Peñaranda, Pedro Romero, Pepe Hillo, Costillares, Jovellanos, además del propio Goya. El argumento escenifica una conspiración organizada por Peñaranda, la princesa de Luzán, Goya y Jovellanos –que se erige como el gran héroe nacional–, frente a la deriva afrancesada del gobierno de Quiñones, Godoy y su amante Pepita Tudó. Los toreros Pedro Romero y Pepe Hillo –retratados en vida por Goya²⁹ también son personajes activos en el argumento de la zarzuela.

Desde el punto de vista musical, Barbieri empleó tres registros musicales diferentes que le sirvieron para hacer un retrato de clases sociales distintas. Al pueblo llano lo identificó con las seguidillas y las canciones populares, a la camarilla con la contradanza y los episodios históricos y pasajes más solemnes con música culta de carácter operístico, llegando a incluir –con el oboe y la trompeta en tono menor para darle un carácter menos agitador– una estrofa de *La Marseillesa* «Aux armes citoyens/ Formez vos bataillons».³⁰ Barbieri no trató a los personajes de forma individual, sino que fue capaz de construir colectividades a partir de sus propias personalidades, utilizando el canto popular no solo como mero acompañamiento para el divertimento del público, sino como una obra plena, llena de matices y de fuerza dramática. Emilio Casares señaló cómo los interludios orquestales intervienen en la acción, ya sea al comienzo de cada cuadro a modo de introducción o sosteniendo las partes habladas.³¹

3. LOS DISEÑOS DE PAN Y TOROS CONSERVADOS EN EL MUSEO DE HISTORIA Y LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE MADRID

Explicado el contexto de creación de esta zarzuela y su trascendencia dentro de la producción de Barbieri, el presente artículo busca poner en valor el conjunto de figurines y diseños de escenografía para *Pan y Toros* conservados en las colecciones municipales de Madrid. Para ello, en los siguientes epígrafes, se explica el origen de la donación, lanzando una hipótesis sobre la problemática cuestión de la autoría de los figurines y analizando su técnica, estilo e iconografía. Finalmente se valoran dos diseños para escenario insertos en el manuscrito del libreto original.

en la Música y en las Creaciones Audiovisuales. *Actas del Seminario Internacional*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, 245-256.

29. El retrato de Pedro Romero forma parte en la actualidad del americano Kimbell Art Museum, número de inventario: 285 (NIG 1966.12). Pepe Hillo protagonizó varias de las escenas de la serie de aguafuertes de *La Tauromaquia*, en concreto la estampa nº 29: *Pepe Hillo haciendo el recorte al toro* y la 33: *La desgraciada muerte de Pepe Hillo en la plaza de Madrid*. Pedro Romero también es protagonista de una de las estampas de la serie: *Pedro Romero matando a toro parado*.

30. Así lo explica Emilio Casares en: CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*, Madrid, Ediciones del ICCMU, 1994, 263.

31. *Ibidem*, 265.

3.1. LA DONACIÓN DE LOS FIGURINES Y LOS MANUSCRITOS DE LA PARTITURA Y EL LIBRETO A LA BIBLIOTECA HISTÓRICA DE MADRID

Conviene aclarar cómo el manuscrito de Barbieri con el borrador autógrafo de la partitura, el manuscrito del libreto de Picón y los figurines de Castellano acabaron siendo donados a la Biblioteca Histórica de Madrid (figura 1). La partitura fue regalada por Barbieri a Antonio Peña y Goñi, crítico musical y taurino, con el objeto de sellar las paces entre ambos tras unas críticas negativas del segundo en prensa. Años más tarde, Antonio Peña regaló el manuscrito a José Bilbao y Sevilla, quien lo donó a la Biblioteca Histórica de Madrid. Manuel Machado, director de esta institución, explicó todas estas cuestiones en una carta dirigida al alcalde de la ciudad.³² El Ayuntamiento de Madrid expresó su agradecimiento a dicha donación en sesión pública.³³

Los figurines y el manuscrito del libreto de la zarzuela se conservaban en la colección particular de la familia Picón. De José Picón pasaron a la biblioteca de su sobrino, el periodista, novelista y crítico de arte Jacinto Octavio Picón, poseedor de una rica colección integrada por aproximadamente 15.000 libros. Juan Manuel Ortiz Picón, nieto del anterior, explicó cómo llegaron a la Biblioteca Histórica de Madrid:³⁴

Años después –en tiempos de la República, siendo alcalde de Madrid el señor Salazar Alonso– donaron a la Biblioteca Municipal el autógrafo original de la famosa zarzuela *Pan y Toros*. Obra de don José Picón que mi abuelo había conservado, encuadrando el manuscrito conjuntamente a figurines del atuendo de los personajes de dicha obra; figurines dibujados por Federico de Madrazo y M. Castellanos.

La donante fue María Octavia Picón, hija de Jacinto Octavio Picón. En abril de 1935 el alcalde de Madrid escribió una diligencia en la que instaba a la Comisión Gestora Municipal a redactar un escrito de agradecimiento a la donante. En ella se refería a los figurines como obras de Federico de Madrazo y Manuel Castellano.³⁵ El alcalde indicaba el valor de esta donación, que venía a completar la realizada días antes:

Cedida también generosamente, pocos días hace, con igual destino, la partitura, asimismo manuscrita, de Barbieri, esta segunda donación viene a completar para nuestra Biblioteca la joya valiosísima y archimadrileña que constituye la totalidad de la obra *Pan y Toros*.

32. Archivo de la Biblioteca Histórica de Madrid (ABHM). «Carta de Manuel Machado al alcalde», Madrid: 30-03-1935.

33. ABHM. Minuta «Agradecimiento de la Comisión Gestora Municipal por la donación de José Bilbao», Madrid: 09-04-1935.

34. Sus hijos donaron una parte a la biblioteca de la Academia Española, de la que Picón era bibliotecario, y también otra a la Biblioteca Nacional. Otra parte fue vendida, entre otros, al académico Agustín González de Amezúa, bibliófilo amigo de la familia. Información contenida en la obra: ORTIZ PICÓN, Juan Manuel: *Una vida y su entorno (1903-1978). Memorias de un Médico con vocación de biólogo*. Madrid, CSIC, 1993.

35. ABHM. Diligencia del 21-04-1935. El agradecimiento quedó expresado en la minuta del 07-04-1935 conservada en la misma biblioteca.

Finalmente, los figurines pasaron de la Biblioteca al Museo de Historia de Madrid, donde se conservan en la actualidad.³⁶



FIGURA 1. PAN Y TOROS, PARTITURA ORIGINAL DE FRANCISCO ASENJO BARBIERI, 1864, BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL DE MADRID, LICENCIA CREATIVE COMMONS.

3.2. LA PROBLEMÁTICA CUESTIÓN DE LA AUTORÍA DE LOS FIGURINES

Otro asunto a valorar es la participación de Federico de Madrazo en la realización de los figurines. Tradicionalmente habían sido atribuidos a este artista y a Manuel Castellano como una obra conjunta. Sin embargo, José Luis Díez puso en duda la atribución en su obra sobre Federico de Madrazo en 1994. El pintor había recibido encargos de figurines teatrales desde 1834, cuando colaboró en la realización de trajes para *Blanca de Borbón*, la tragedia de Antonio Gil y Zárate.³⁷ En ese año también trabajó realizando figurines para los uniformes del Estamento de Próceres, en el taller de José de Madrazo.³⁸ Tres años más tarde se encargó de los diseños para

36. Agradezco personalmente a Ana de Castro Puente, conservadora del Museo de Historia de Madrid, la ayuda prestada para la realización de esta investigación, mostrándome los figurines aquí estudiados para poder analizarlos estilística y técnicamente. También agradezco a Ana Costa, del servicio de reproducción de imágenes del museo, su trabajo facilitándome reproducciones de estos dibujos.

37. DÍEZ GARCÍA, José Luis (coord.), *Federico de Madrazo y Kuntz*. Madrid, Museo del Prado, 1994, 82 y 83. En estas páginas se realiza un breve recorrido por la figura de Federico de Madrazo como figurinista.

38. Sánchez del Peral y López, Juan Ramón: *Op. Cit.*, 64-75.

la obra *María de Molina*, de Mariano Roca de Togores. En 1859 llevó a cabo los de *Giovanna la Pazza* para Adelaide Ristori y durante los años siguientes asesoró en la celebración de bailes de disfraces de carácter histórico, como el celebrado por los duques de Fernán Núñez en 1863.

A pesar de esta experiencia atesorada por Madrazo en el campo del diseño teatral, estilísticamente no parece existir una parentela clara entre sus obras y los figurines de *Pan y Toros*. Aun así, es probable que colaborase de alguna manera en la zarzuela. José Luis Díez relaciona con el encargo de *Pan y Toros* un dibujo conservado en la Colección Mariano de Madrazo en el que se representan tipos populares del Madrid de Fernando VII.³⁹ En él aparecen dos andaluzas acompañadas de una anciana, una mujer sentada en el suelo, abanico en mano, un contrabandista y dos miembros de la guardia nacional.

Aunque no hay constancia de ningún documento que acredite la participación de Madrazo, sí he podido localizar una carta de mayo de 1869 en la que escribió a Barbieri transmitiéndole la pregunta de su hija Cecilia sobre dónde podía adquirir la música de esta zarzuela.⁴⁰ En julio de ese mismo año Madrazo volvió a dirigirse al compositor recordándole el encargo de Cecilia.⁴¹ La amistad entre ellos debió de continuar durante los años siguientes. En otra carta fechada un 21 de junio sin indicar el año –aunque tuvo que ser anterior a 1875, pues en ella se hace a referencia a Fortuny todavía vivo–, Madrazo invitó a Barbieri a asistir a su estudio, donde tenía algunas obras de Mariano Fortuny (óleos, acuarelas y aguafuertes) que podrían gustar al compositor.⁴² En definitiva, la atribución de estos figurines a Federico de Madrazo responde tan sólo a una creencia familiar de los Picón, que posiblemente tenga su origen en el interés que el pintor demostró por esta zarzuela.⁴³

En cambio, la participación de Manuel Castellano en la obra sí se ha podido contrastar a través de constancia documental. Barbieri conoció al artista madrileño en su juventud, gracias a los trabajos realizados por este en la desaparecida decoración del techo del Teatro de la Zarzuela,⁴⁴ inaugurado en 1856. Mantuvieron una relación

39. Díez García, José Luis (coord.): *Op. Cit.*, 83.

40. Biblioteca Nacional de España (BNE). Sala Cervantes. Signatura: RES/262/166: «Carta de Federico de Madrazo a Francisco Asenjo Barbieri», 04-05-1869.

41. BNE. Sala Cervantes. Signatura: MSS/14010/1/4: «Carta de Federico de Madrazo a Francisco Asenjo Barbieri», 18-07-1869.

42. BNE. Sala Cervantes. Signatura: MSS/14010/1/4. «Carta de Federico de Madrazo a Francisco Asenjo Barbieri», 21-06, año desconocido, anterior a 1875.

43. Fruto del contacto entre Federico de Madrazo y el compositor se conservan en la Biblioteca Nacional de España, entre los papeles de Barbieri, varios dibujos del pintor, correspondientes a estudios, no vinculables a *Pan y Toros*. BNE. Sala Cervantes. Signatura: VITR/7/14/2. «Dibujos de Federico de Madrazo», 1885-1889. Varias décadas después, en 1903, Ricardo de Madrazo escribió a su hermana Cecilia diciéndole que le había enviado por correo certificado *Pan y Toros* y *La Gran Vía*. Posiblemente se tratase de las partituras de estas piezas, pues Cecilia fue una gran aficionada a la música y sabía tocar el piano. GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana y MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: *Op. Cit.*, 303.

44. Las obras fueron supervisadas por Barbieri. Las pinturas del techo realizadas por Manuel Castellano fueron sustituidas en 1866 por otras que tampoco han llegado hasta nuestros días, sin embargo, en el Museo de Historia de Madrid se conserva una litografía del techo pintado por Castellano. Número de inventario: 4259. Para más información: PAGÁN RODRÍGUEZ, Víctor: «Un teatro para un género, un género para un teatro», *Criticón*, 87-88-89 (2003), 621-636. Para conocer varios dibujos preparatorios de la pintura del techo del teatro: DÍEZ GARCÍA, José Luis: «Dibujos de teatro de Manuel Castellano en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, X (1989), 87-100. En este artículo se mencionan varios diseños de figurines ejecutados por Castellano, conservados en el Museo

cercana, de amistad, tal y como denota la correspondencia existente entre ambos. En 1858 Barbieri escribió a Castellano una carta relativa a un encargo de figurines para la obra *El rapto de las sabinas*.⁴⁵

Para *Pan y Toros* Castellano debió de retrasarse en la entrega de los figurines que estaba ejecutando. Por este motivo, Barbieri le escribió en noviembre de 1864 –un mes antes del estreno de la zarzuela– transmitiéndole su indignación y la necesidad de concluir cuanto antes este trabajo:⁴⁶

Los figurines de *Pan y Toros* nos están haciendo suma falta: esto no es decir que tú los acabes muy pronto y me los envíes, pero si no lo haces así, ya verás lo que te pasa, y además tampoco te daré el folleto de Pepe Hillo; sobre caer tú [sic.] en la más alta indignación y sufrir la furibunda cólera de todo un maestro de seguidillas [...]

La correspondencia mantenida por Barbieri y Castellano continuó después de la obra, siempre en tono relajado y de cercanía entre ambos. Tal y como puede apreciarse en la carta enviada por el compositor, en ningún momento se hace referencia a que otro pintor estuviese trabajando en la realización de los figurines de la zarzuela. Del mismo modo, en ninguna de las cartas que Barbieri y Madrazo intercambiaron se hace referencia a que el segundo hubiese participado en esta empresa.

Si la comparación con otras obras de Federico de Madrazo arrojaba dudas, desde el punto de vista estilístico la parentela entre estos figurines y otras obras de Manuel Castellanos es evidente. El legado de Manuel Castellano fue cedido a la Biblioteca Nacional de España y se encuentra integrado por unas 18.000 fotografías, una parte de ellas entregada en 1872 por el propio coleccionista y las restantes cedidas por su hermano en 1880 a la muerte del pintor. A esta inmensa colección fotográfica habría que sumar 1.500 dibujos, 1.485 grabados y 800 litografías que también se conservan en esta institución.⁴⁷ Entre estos dibujos existe un álbum de gran interés para este estudio, pues contiene 515 dibujos sobre indumentaria realizados por Castellano, la mayor parte de ellos en las mismas condiciones que los figurines de *Pan y Toros*, a lápiz de grafito sobre papel amarillo avitelado y verjurado.⁴⁸ A pesar de las diferencias temáticas de los dibujos –a las que hay que sumar la diversidad estilística y de acabado, desde el mero boceto hasta obras trabajadas con carboncillo y aguada para lograr un sentido más volumétrico–, pueden establecerse paralelismos con algunos de los figurines realizados para *Pan y Toros*. Así se aprecia en *Pedro Romero*

del Prado gracias al legado que las nietas del artista hicieron al Museo de Arte Moderno de Madrid. Sin embargo, ninguno de ellos pertenece a *Pan y Toros*.

45. BNE. Sala Cervantes. Signatura: MSS/12937/13: «Carta de Francisco Asenjo Barbieri a Manuel Castellano», 31-12-1858.

46. BNE. Sala Cervantes. Signatura: MSS/12937/13: «Carta de Francisco Asenjo Barbieri a Manuel Castellano», 11-1864.

47. Para más información sobre la colección Castellano, sobre todo en lo relativo a la fotografía: Sánchez Cano, David: «El coleccionismo de fotografía en España y la colección Castellano», BSAA arte, 74 (2008), 249-272. Sobre los retratos fotográficos conservados en esta colección: Onfray, Stephany: «Tras la imagen del coleccionista: influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid», De Arte, 15 (2016), 224-237.

48. El álbum presenta 197 hojas, en los que 501 dibujos aparecen adheridos a las páginas y 14 se encuentran sueltos. Al igual que en los figurines de *Pan y Toros*, algunos de los dibujos tienen toques de aguada: BNE. Sala Goya Bellas Artes: «Indumentaria: colección de calcos hechos por Dn. Manuel Castellano». Signatura: DIB/16/19.

y *Costillares*, de la citada colección de la Biblioteca Nacional de España, que remite directamente a los figurines para toreros de la zarzuela.

3.3. REFERENTES ICONOGRÁFICOS Y ESTILÍSTICOS DE LOS FIGURINES

La colección alberga un extraordinario interés, ya que en pocas ocasiones contamos con un repertorio tan amplio de figurines del siglo XIX pertenecientes a una misma zarzuela, acompañados de las explicaciones sobre el atuendo y las telas de los trajes. Se trata de treinta y un dibujos para vestuario, todos ellos de extraordinario detalle, en los que tanto los diseños como sus comentarios demuestran un conocimiento profundo de la indumentaria española de finales del siglo XVIII, consecuencia de haber realizado una labor previa de documentación. Algunos de los personajes representados también fueron retratados por Goya, y, sin embargo, no se aprecia una correspondencia directa entre el figurín y el retrato goyesco. Aun así, la obra del pintor de Fuendetodos pudo servir de inspiración para el diseñador a la hora de elegir ciertas prendas de vestir.⁴⁹

Conviene analizar más detalladamente algunos de los figurines de la colección. Una representación peculiar es la del personaje de Goya, retratado en «capa de grana con embozos de tablero de damas, azul y negro, sombrero negro».⁵⁰ El título de la composición es *Goya de calle*. Se trata de una imagen muy poco habitual del pintor de Fuendetodos, cuando normalmente los artistas decimonónicos solían incurrir en la repetición de la imagen de Goya configurada por el retrato de Vicente López, o, en todo caso, en las referencias de los autorretratos que hizo el propio pintor. El retratar a Goya con bicorno es inusual, pues cuando se presentaba al pintor con sombrero, habitualmente se utilizaba el sombrero de copa que el artista portó en su célebre autorretrato de los *Caprichos*.

Por otra parte, llaman la atención algunos figurines realizados más detalladamente y en mayores dimensiones. Es el caso del titulado *Doña Pepita o la Princesa*.⁵¹ El atuendo se describe:

Falda de raso verde esmeralda, todos los cuadros y cenefa que indica hechos con terciopelo carmesí (o felpa), cuerpo y chupa del color de los terciopelos de la falda con vueltas de rase blanco, y toda la botonadura de oro y cuentas verdes esmeralda, pañuelo interior de gasa blanco y azul, mantilla blanca y zorongo con los colores del traje, zapato verde y hebilla de oro con tacón encarnado.

El dibujo representa a una dama con esa indumentaria, a la que habría que añadir un abanico cerrado y un reloj. Resulta muy ilustrativo por su detallismo, todos

49. Para profundizar en el conocimiento de la indumentaria de la época de Goya ha sido muy útil el estudio de Concha Herranz Rodríguez: HERRANZ RODRÍGUEZ, Concha: «Indumentaria goyesca», en *Congreso Internacional Goya 250 años después. 1746-1996*. Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, 251-270.

50. Museo de Historia de Madrid (MHM). Número de inventario: 1990/008/0016.

51. MHM. Número de inventario: 1990/008/0026.

los elementos aparecen representados de manera muy clara, facilitando el trabajo posterior de confección y del propio Barbieri, que se encargaba personalmente de supervisar que todo se realizase de la manera más adecuada, tal y como refleja su correspondencia. El mismo diseño –con tan solo una modificación en la falda para introducir una tela y una cenefa diferente– es reproducido en otro de los figurines realizados a gran tamaño, el titulado *La Tirana, la princesa o Doña Pepita*.⁵² Resulta llamativo que el mismo modelo sirva para personajes tan distintos, lo que podría indicar que el diseñador lo llevó a cabo sin contar todavía con la ayuda del libreto.

El análisis pormenorizado de estas creaciones revela la labor de documentación seguida para su elaboración. Así se aprecia en el figurín diseñado para el personaje del torero Costillares.⁵³ En él se reproducen con detalle todos los elementos del traje de torero de finales del XVIII, incluido el lazo de seda negro que adornaba la cabeza y que sería sustituido pocos años más tarde por la montera,⁵⁴ tal y como se representa en el figurín *Torero*. El mismo lazo se aprecia en los retratos goyescos como el de Pedro Romero y también en las estampas de *La Tauromaquia*, como por ejemplo en *Pedro Romero matando a toro parado*, la estampa número treinta de esta serie.

También el traje representado en el figurín del capitán es muy preciso, con la casaca, la solapa de terciopelo, el bicorno y el cinturón del sable. Remite a retratos como el del general José de Urrutia de Goya, pintado hacia 1798 y en propiedad de la Casa de Osuna cuando fueron ejecutados estos diseños.⁵⁵

Los dos últimos diseños inventariados presentan mayores dimensiones que los demás y en ellos se introducen algunas notas de color mediante la técnica de la aguada. Uno de ellos representa a una religiosa y el otro a una dama cortesana del siglo XVIII leyendo un libro.⁵⁶

Tal y como era habitual en el diseño de figurines, el autor de estas obras se basó en ediciones de estampas de la época en la que se ambientaba la zarzuela. En este caso he podido constatar la copia de modelos de Antonio Rodríguez Onofre (1765- ca. 1825). Este pintor y grabador de origen valenciano se dedicó a la edición de colecciones de estampas sobre tipos y trajes de España, junto a otros artistas coetáneos a él como Francisco de Paula Martí o José Vázquez. El autor de los figurines de *Pan y Toros* copió algunos de sus diseños en la obra *Colección General de los trajes [sic.] que en la actualidad se usan en España: principiada en el año 1801*.⁵⁷

52. MHM. Número de inventario: 1990/008/0027.

53. MHM. Número de inventario: 1990/008/0012.

54. DE SOUSA CONGOSTO, Francisco: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, Ediciones Itsmo, 2007, 309.

55. Museo Nacional del Prado. Número de inventario: P000736.

56. MHM. Números de inventario: 1990/008/0030 y 1990/008/0031.

57. RODRÍGUEZ ONOFRE, Antonio: *Colección General de los Trajes que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801*. Madrid, Librería del Castillo, 1801. Parte de las estampas que forman parte de esta colección pueden consultarse en la Biblioteca Digital Memoria de Madrid: [http://www.memoriademadrid.es/buscar.php?accion=buscarAvanzado&página=&busqueda_libre_02_tipo=autor&busqueda_libre_02=Antonio%20RODR%CD-GUEZ%20\(1756-1823\)](http://www.memoriademadrid.es/buscar.php?accion=buscarAvanzado&página=&busqueda_libre_02_tipo=autor&busqueda_libre_02=Antonio%20RODR%CD-GUEZ%20(1756-1823)). Fecha de consulta: 17-03-2017.



FIGURA 2. PETIMETRA. LA PRINCESA DE LUZÁN, 1864, LÁPIZ SOBRE PAPEL. IMAGEN CORTEZA DEL MHM.



FIGURA 3. PETIMETRA CON MANTILLA DE FRANELA GUARNECIDA CON CINTA DE TABLERO, DE MADRID, 1801, AGUAFUERTE Y BURIL SOBRE PAPEL VERJURADO. MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

Así, el figurín llamado *Petimetra, La princesa de Luzán* (figura 2),⁵⁸ es una copia de la estampa titulada *Petimetra con mantilla de franela guarnecida con cinta de tablero, de Madrid* (figura 3). La única diferencia es que el figurinista llevó a cabo una simplificación de los elementos que componían el vestido de la petimetra y de la propia escena. Lo mismo sucede con el figurín *Caballero de baile*,⁵⁹ que reproduce la estampa *A palacio, Petimetra de serio; Goya de calle* (figura 4) es copia a su vez de *Petimetra con capa* (figura 5); *Menestral o manolo*⁶⁰ es copia de *Es lunes, no trabajo. Menestral, o El torero* (figura 6)⁶¹ reproduce *No me alborote Vmd. la sangre, Majo de Sevilla* (figura 7).

58. MHM. Número de inventario: 1990/008/0005.

59. MHM. Número de inventario: 1990/008/0004.

60. MHM. Número de inventario: 1990/008/0017.

61. MHM. Número de inventario: 1990/008/0002.



FIGURA 4. GOYA DE CALLE, 1864, LÁPIZ SOBRE PAPEL. IMAGEN
CORTESÍA DEL MHM.



FIGURA 5. PETIMETRE CON CAPA, DE MADRID, 1801,
AGUAFUERTE Y BURIL SOBRE PAPEL VERJURADO. MUSEO
NACIONAL DEL PRADO.

El dibujante también tomó como referencia la obra del grabador madrileño Juan de la Cruz Cano y Olmedilla (1734-1790) *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos*.⁶² En ella el grabador –en colaboración con dibujantes como su sobrino Manuel de la Cruz, Luis Paret o José Muñoz y Frías entre otros– debió de tomar como referencia el desfile de tipos de diferentes clases sociales y procedencias geográficas que podía verse en el Madrid de finales del siglo XVIII.⁶³ Así, el dibujo titulado *La Tirana*,

62. DE LA CRUZ CANO Y OLMEDILLA, Juan: *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprehende todos los de sus dominios: dividida en dos volúmenes, con ocho cuadernos de a doce estampas cada uno*. Madrid, Casa de M. Copín, 1777. La edición que he consultado es una de las cuatro conservadas en la Biblioteca Nacional de España: BNE. Sala Goya. Bellas Artes. Signatura: ER/3393.

63. Un estudio sobre esta colección de trajes fue realizado por Álvaro Molina Martín y Jesusa Vega González en: MOLINA MARTÍN, Álvaro y VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, 190-221. Agradezco a Álvaro Molina su colaboración al señalarme la fuente de la que fueron copiados estos figurines.



FIGURA 6. MENESTRAL, O EL TORERO, 1864, LÁPIZ SOBRE PAPEL.
IMAGEN CORTESÍA DEL MHM.



FIGURA 7. MAJO DE SEVILLA, 1801, AGUAFUERTE Y BURIL
SOBRE PAPEL VERJURADO. MUSEO NACIONAL DEL PRADO.

la princesa o Doña Pepita (figura 8), es copia de la estampa número 6, *Maja / Elegante* (figura 9); *Matón, torero o majo*⁶⁴ reproduce la estampa número 11, *Andaluz*; o el figurín *Doña Pepita o la Princesa. Gran maja de serio*, reproduce el grabado número 12, *Petimetra con manto en la Semana Santa*. Por tanto, exceptuando el caso del *Andaluz*, el resto de trajes copiados son madrileños, en consonancia con la temática de la zarzuela.

Cabría preguntarse cuál fue el aspecto definitivo de los atuendos y su fidelidad a los figurines. Al respecto arroja información una fotografía conservada en la colección Castellano de la Biblioteca Nacional de España, fechada hacia 1864.⁶⁵ En ella se representa a dos bailarinas de esta zarzuela, lo que nos permite conocer con mayor

64. MHM. Número de inventario: 1990/008/0025.

65. BNE. Sala Goya. Bellas Artes. Signatura: XX (6397264.1)



FIGURA 8. TIRANA, LA PRINCESA O DOÑA PEPITA, 1864, LÁPIZ SOBRE PAPEL. IMAGEN CORTEZA DEL MHM.



FIGURA 9. MAJA/ELEGANTE, 1777, AGUAFUERTE Y BURIL SOBRE PAPEL AVITELADO. BIBLIOTECA NACIONAL DE ESPAÑA.

precisión los trajes que finalmente fueron elaborados. Se trata de una pequeña *carte de visite* en la que se muestra a dos artistas vestidas de majas, por delante de lo que parece una escenografía. El atuendo que portan es muy similar al del figurín para manola, con la diferencia de que las actrices llevan manga larga cuando el dibujo dejaba los brazos al descubierto, lo que revela un cierto nivel de adaptación de los diseños originales.

3.4. UNA ESCENOGRAFÍA PARA PAN Y TOROS CONSERVADA EN EL LIBRETO ORIGINAL

Además de la elaboración de figurines, el diseño del escenario permitió situar la escena en el Madrid de la época de Carlos IV. Insertos en el libreto escrito por José Picón se conservan dos diseños desconocidos de una escenografía correspondientes al segundo acto. El primer diseño que aparece en el libreto es un plano muy sumario del fondo del escenario (figura 10), en el que simplemente se representa el callejón y, de manera esquemática, se introducen apuntes sobre los diferentes elementos que deberán formar parte del decorado; es el caso de los «árboles», una «fachada

de casa vieja y pintoresca» o «ventanas con rejas» entre otras indicaciones. En el segundo diseño se aprecian los mismos elementos, ahora desarrollados con mucho más detalle (figura 11). La escena aparece constituida por un callejón ascendente que separa una taberna –identificada por el cartel «Horchata de cepa»– del interior de una vivienda. Detrás de esta se ubica un edificio más rico. Todos los elementos que aparecen representados se corresponden con los descritos en la introducción al segundo acto:

Noche oscura. A la derecha del espectador, en primer término, y ocupando la mitad de la escena, una casucha baja de techo medio derruido, suprimido el muro de frente, para que el interior se halle a la vista del público. Dentro de la casa, dos puertas a la derecha que comunican a otras habitaciones: a izquierda, primer término, una puerta que comunica a la calle y una ventana con celosía: en segundo término, puerta grande en el fondo: la Ciega, vestida de dueña, dormida de bruces sobre una mesa de pino, alumbrada por un candil, colgado de la pared.

Fuera de la casa, a la izquierda, y frente al espectador, la puerta de una taberna con una rama de olivo y un jarro colgado encima de un letrero que dice: «Horchata de cepas». Entre la puerta de la taberna y la casucha de la derecha, un callejón tortuoso y sombrío en cuesta rápida que marcha al fondo del teatro con dos bocacalles a izquierda, perdiéndose a lo lejos. Por encima, y más allá del tejado de la casucha, se ven algunas copas de árboles, un pretil o callejón con antepecho que comunica en ángulo recto con el anterior, y en el fondo del teatro con fachadas al callejón y al pretil, un lujoso palacio cuyos balcones abiertos, permiten ver los salones iluminados coa arañas y la multitud que baila, canta y alborota. La escena muy oscura y alumbrada sólo con luna nublada y un miserable farolillo de una Virgen colocada en la esquina chaflanada de la segunda bocacalle de la izquierda.

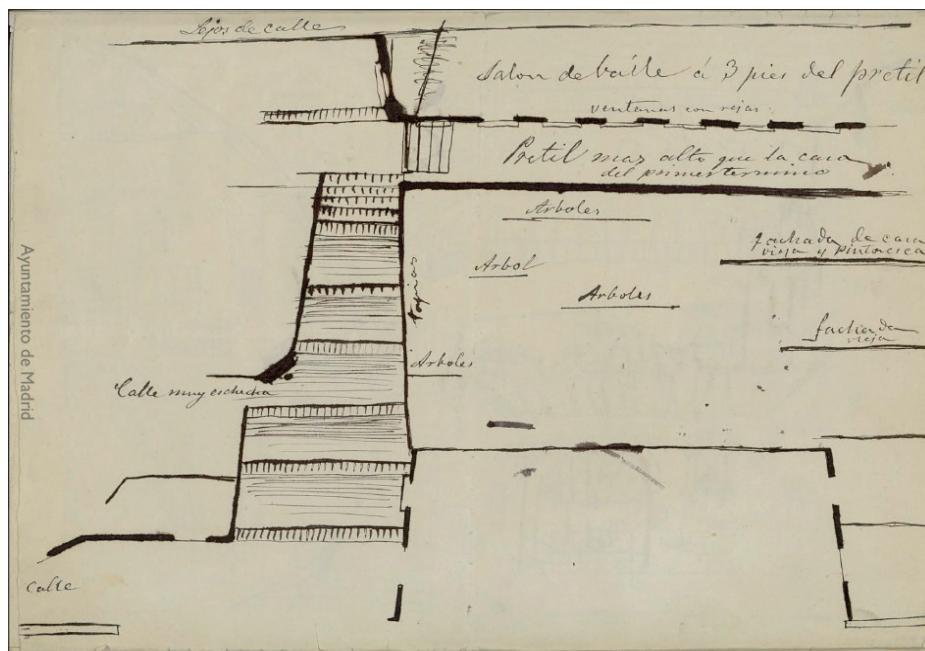


FIGURA 10. PLANO DEL ESCENARIO DEL SEGUNDO ACTO DE PAN Y TOROS, 1864, MANUSCRITO ORIGINAL DEL LIBRETO DE JOSÉ PICÓN. BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL DE MADRID. LICENCIA CREATIVE COMMONS.



FIGURA 11. DISEÑO PARA EL ESCENARIO DEL SEGUNDO ACTO DE *PAN Y TOROS*, 1864, MANUSCRITO DEL LIBRETO ORIGINAL DE JOSÉ PICÓN. BIBLIOTECA HISTÓRICA MUNICIPAL DE MADRID. LICENCIA CREATIVE COMMONS.

Tanto la descripción en el texto escrito como la representación a través del diseño permiten establecer paralelismos con la pintura de género en boga a mediados del siglo XIX, en la que habitualmente las escenas eran ambientadas en calles de Madrid, con castizos establecimientos identificados con carteles en sus fachadas, como se aprecia en obras de Eugenio Lucas Velázquez o Ángel Lizcano Monedero. Los diseños de escenarios para zarzuelas y sainetes durante el siglo XIX reflejaron a la perfección el costumbrismo triunfante en la pintura de género española, apreciándose esas transferencias entre pintura, diseño y literatura a las que hacía referencia al inicio de este artículo.⁶⁶

4. CONCLUSIONES

A lo largo del presente artículo se ha llevado a cabo un análisis pormenorizado del imaginario gráfico perteneciente a la zarzuela *Pan y Toros* conservado en las colecciones municipales madrileñas. El estudio de los figurines y los diseños para el escenario revelan el gran valor patrimonial que poseen estas frágiles piezas, no sólo por su calidad artística sino también por ser uno de los conjuntos de diseños para zarzuela más completos de los realizados a mediados del XIX en España. A través de este estudio ha podido documentarse la autoría de Manuel Castellano

66. Esta tendencia de crear fondos escénicos a la manera de cuadros de género se mantuvo hasta comienzos del siglo XX. Ejemplo de ello fueron los fondos del primer estreno de la ópera *Goyescas* en Nueva York en 1916, un espectáculo también inspirado en la España de Carlos IV: JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: *Op. Cit.*, 245-256.

para los figurines, cuestión que contribuirá al conocimiento sobre este pintor madrileño, cuya polifacética personalidad convendría investigar para completar el panorama del arte decimonónico español. En este sentido, la investigación aquí presentada también contribuye a esclarecer las fuentes utilizadas por los diseñadores de figurines y de escenografías para sus trabajos. Así, los figurines del Museo de Historia de Madrid no pueden entenderse sin establecer un paralelismo con los grabados de Antonio Rodríguez y Juan de la Cruz. Los diseños para *Pan y Toros* demuestran la permeabilidad existente entre las artes del espectáculo, la pintura de género, la indumentaria y la literatura, campos que contribuyeron a la génesis de una cultura nacional que conviene revisar desde el ámbito de la Historia del Arte, para comprender mejor la imagen proyectada por España, dentro y fuera de sus fronteras.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Londres, Verso, 2006, 5-7.
- ARCHILÉS CARDONA, Ferrán y GARCÍA CARRIÓN, Marta: «En la sombra del Estado. Esfera pública nacional y homogeneización cultural en la España de la Restauración», *Historia Contemporánea*, 45 (2012), 483-518.
- BURDEAU, Georges: *Traité de science politique*. París, Librairie générale de droit et de jurisprudence, 1980.
- CARRERAS LOPEZ, Juan José: *Historia de la música en España e Hispanoamérica. Vol. 5. La música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2018, 151-161.
- CASARES RODICIO, Emilio (comisario): *Barbieri. Música, fuego y diamantes*. Madrid, Biblioteca Nacional de España y Acción Cultural Española, 2017.
- CASARES RODICIO, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. I. El hombre y el creador*. Madrid, Ediciones del ICCMU, 1994, 263.
- DE LA CRUZ CANO y OLMEDILLA, Juan: *Colección de trajes de España, tanto antiguos como modernos, que comprende todos los de sus dominios: dividida en dos volúmenes, con ocho cuadernos de a doce estampas cada uno*. Madrid, Casa de M. Copín, 1777.
- DE SOUSA CONGOSTO, Francisco: *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid, Ediciones Itsmo, 2007, 309.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis: «Dibujos de teatro de Manuel Castellano en el Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, X (1989), 87-100.
- DÍEZ GARCÍA, José Luis (coord.), *Federico de Madrazo y Kuntz*. Madrid, Museo del Prado, 1994, 82 y 83.
- GLENDINNING, Nigel: *Goya y sus críticos (y otros ensayos, edición e introducción a cargo de Jesusa Vega)*. Madrid, Ediciones Complutense, 2017.
- GUTIÉRREZ MÁRQUEZ, Ana y MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J.: *Epistolario del Archivo Madrazo en el Museo del Prado (I)*. Madrid, Museo del Prado, 2017, 16.
- HERRANZ RODRÍGUEZ, Concha: «Indumentaria goyesca», en *Congreso Internacional «Goya 250 años después. 1746-1996»*. Marbella, Museo del Grabado Español Contemporáneo, 1996, 251-270.
- JOVELLANOS, Gaspar Melchor de: *Pan y toros: oración apológica en defensa del estado floreciente de España*. Madrid: Santiago Fernández, 1812.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: «Goyescas (1915): pintores y escenógrafos al servicio de la ópera de Granados», *Goya en la Literatura, en la Música y en las Creaciones Audiovisuales. Actas del Seminario Internacional*. Zaragoza, Institución Fernando El Católico, 2019, 245-256.
- JUBERÍAS GRACIA, Guillermo: «Ideología y poder en los discursos museográficos: la creación de «salas de Goya» en los museos españoles (1875-1915)», *Potestas*, 14 (2019), 143-163.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique: *Antecedentes, coincidencias e influencias del arte de Goya*. Madrid, Fundación Amigos del Museo del Prado, 1987.
- LOZANO LÓPEZ, Juan Carlos (comisario): *La memoria de Goya (1828-1978)*. Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2008.
- LUCEÑO, Tomás: «Mi teatrillo», *El Teatro*, Madrid, 6 de febrero (1910).
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique: «Cuestión de géneros: la zarzuela española frente al desafío historiográfico», en BRANDENBERGER, Tobias: *Dimensiones y desafíos de la zarzuela*. Berlín, Lit Verlag, 2014, 21-43.

- MILLER, Stephen: «Aspectos del texto gráfico de la edición 1881-1885 de los Episodios Nacionales», *Actas del III Congreso Internacional de Estudios Galdosianos*. Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria, 1989, 329-335.
- MOLINA MARTÍN, Álvaro y VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: *Vestir la identidad, construir la apariencia. La cuestión del traje en la España del siglo XVIII*. Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 2004, 190-221.
- ONFRAY, Stephany: «Tras la imagen del coleccionista: influencia y protagonismo de Manuel Castellano en el desarrollo y la conservación del retrato fotográfico en Madrid», *De Arte*, 15 (2016), 224-237.
- ORTIZ PICÓN, Juan Manuel: *Una vida y su entorno (1903-1978). Memorias de un Médico con vocación de biólogo*. Madrid, CSIC, 1993.
- PAGÁN RODRÍGUEZ, Víctor: «Un teatro para un género, un género para un teatro», *Criticón*, 87-88-89 (2003), 621-636.
- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio: *En los altares de la patria. La construcción de la cultura nacional española*. Madrid, Akal, 2017.
- PÉREZ GALDÓS, Benito: *Episodios Nacionales. La corte de Carlos IV*. Madrid, Imp. De J. Noguera a cargo de M. Martínez, 1873.
- REAL RAMOS, César y ALCALDE CUEVAS, Luis: *Prosistas del siglo XVIII*. Barcelona, Hermes, 1997, 167.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos: «Soy de España. El casticismo de los pintores españoles en el Salón de París durante el II Imperio», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, 8 (1991), 314-322.
- REYERO HERMOSILLA, Carlos: *Fortuny o el arte como distinción de clase*. Madrid, Cátedra, 2017, 340-343.
- RODRÍGUEZ, Antonio: *Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801*. Madrid, Librería del Castillo, 1801.
- SÁNCHEZ CANO, David: «El coleccionismo de fotografía en España y la colección Castellano», *BSAA arte*, 74 (2008), 249-272.
- SÁNCHEZ DEL PERAL Y LÓPEZ, Juan Ramón: «Federico de Madrazo y los figurines de Giovanna la Pazza para la actriz Adelaide Ristori», *Boletín del Museo del Prado*, 52 (2016), 64-75.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Victor y CASARES RODICIO, Emilio: *Historia gráfica de la Zarzuela: los creadores*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2001, 71.
- TEMES, José Luis: *El siglo de la zarzuela (1850-1950)*. Madrid, Ediciones Siruela, 2014, 38-53.
- TORRES CLEMENTE, Elena: «El «nacionalismo de las esencias», ¿una categoría estética o ética?» en RAMOS LÓPEZ, Pilar: *Discursos y prácticas musicales nacionalistas (1900-1970)*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2012, 27-51.
- VEGA GONZÁLEZ, Jesusa y VIDAL RIVAS, Julián: «El devenir de la Historia del Arte, sus prácticas y sus consecuencias: el caso de Francisco de Goya» en ARCINIEGA GARCÍA, Luis (ed.): *Memoria y significado: uso y recepción de los vestigios del pasado*. Valencia, Universidad de Valencia, 2013, 341-422.
- VEGA GONZÁLEZ, Jesusa: *Pasado y tradición. La construcción del imaginario visual español en el siglo XIX*. Madrid, Polifemo, 2016.