

# LA MÚSICA DE TRADICIÓN POPULAR EN LOS CARTONES DE GOYA

## ESCENAS, INSTRUMENTOS, SIGNIFICADOS

JOAN CARLES GOMIS CORELL

Universitat de València

EN sus cartones para tapices, Goya pintó, entre otras, escenas de música y bailes populares habituales en su tiempo, en las que unas veces el acontecimiento musical es, por él mismo, el protagonista del tema, y, en otras, los instrumentos —algunos de los más arraigados entre el pueblo, como la dulzaina, la gaita, las castañuelas, la bandurria y, sobre todo, la guitarra— y sus intérpretes son elementos secundarios, esencialmente descriptivos, pero necesarios para la detallada definición y, por tanto, completa comprensión de la escena representada.

Ahora bien, conociendo los planteamientos pictóricos de Goya —“*mi vista jamás descubre ni líneas ni detalles. No cuento los pelos de la barba al individuo que pasa ni los botones de su traje, y mi pincel no debe ver mejor que yo*”, afirmaba Goya, según Lucien Mathéron, su primer biógrafo francés— y sabiendo que incorporó estas escenas costumbristas a su obra más por moda y encargo que por propia voluntad,<sup>1</sup> es necesario preguntarse si aquellas representaciones consistieron sólo en una traslación de la vivacidad y cotidianeidad de las manifestaciones musicales populares con la intención de describir ambientes agradables y gratos al gusto de la Corte o si, en realidad, trascendiendo la complaciente descripción de tipos y situaciones, e incluso la misma fidelidad organográfica, las dotó de contenidos sustanciales.<sup>2</sup>

Goya, es innecesario decirlo, estaba atento a la realidad de su tiempo y, sin duda, a las manifestaciones

musicales del pueblo. Con toda certeza disfrutó de ellas y participó de sus actitudes, pues incluso parece que sabía tocar el *guitarro*, como se desprende de una carta dirigida el 22 de julio de 1780 a su amigo Zapater para solicitarle las cosas que precisaría cuando fuera a Zaragoza a pintar en la basílica del Pilar:

Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece que con una estampa de N<sup>o</sup> S<sup>a</sup> del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén, una bota y un tiple, y asador y candil, todo lo de más es superfluo. 3

En consecuencia, nuestro propósito será contextualizar y descubrir las actitudes que estos actos musicales tenían en aquella época como manera de desentrañar los valores, significados e intenciones de cada escena. Asimismo, también incidiremos en algunas descripciones y especificaciones organológicas, unas por la puntual fidelidad a determinados instrumentos de aquella época, y otras porque servirán para corregir errores que se cometen frecuentemente en la descripción de las escenas de estos cartones.

### 1. Desfiles, pasacalles y procesiones: la dulzaina y la gaita

La dulzaina, aerófono de lengüeta doble que también tuvo un uso culto durante la Edad Media,<sup>4</sup> se utiliza

<sup>1</sup> VV.AA.: *Goya, 250 aniversario*, catálogo de exposición, Madrid, Museo del Prado / Sociedad Estatal Goya 96 / Argenteria, 1996, págs. 331 y 333.

<sup>2</sup> Cf. Tomlinson, Janis A.: *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993. Cf. Bozal Fernández, Valeriano: *Goya y el gusto moderno*, Madrid, Alianza, 1994, págs. 92-97. Vid. Ortega y Gasset, José: *Papeles sobre Velázquez y Goya*, Madrid, Revista de Occidente, Alianza Editorial, 1980, págs. 291-310. Vid. Caro Baroja, Julio: *Temas castizos*, Madrid, Istmo, 1980, pág. 71.

<sup>3</sup> Cit. por Ansón Navarro, Arturo: “Religión y religiosidad en la pintura de Goya”, en *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1997, pág. 95. El tiple es, según el *Diccionario de Autoridades* (Madrid, Gredos, 1990, vol. III, O-Z, pág. 279), “[...] un instrumento especie de vihuela, y de su misma hechura, aunque más chico, porque tiene las voces muy agudas”. También se llama *guitarrilla*, instrumento que Covarrubias define como “*la guitarra pequeña de cuatro órdenes*” [de Covarrubias Orozco, Sebastián (ed. de Felipe C. R. Maldonado): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995, pág. 615].

<sup>4</sup> Vid. Ruiz, Juan [Arcipreste de Hita]: *Libro de buen amor*, Madrid, Cátedra, 1996, v. 1233a, pág. 308. Cf. Pedrell, Felipe: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, Barcelona, Juan Gili, 1901, [Valencia, Librerías Paris-Valencia, 1994], págs. 115-116. Vid. Querol, M.: *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, 1948, pág. 151. Cf. Gómez Muntané, M[ari]a Carmen: *La música en la Casa Real Catalano-aragonesa, 1336-1442, Vol. I, Historia y Documentos*, Barcelona, Antoni Bosch, [1979], págs. 77-82. Cf. Álvarez, Rosario: “Los





Fig. 1. *La boda*. Detalle del dulzainero.

ampliamente en la tradición musical hispana más genuinamente popular, como lo acreditan los diferentes nombres, además del genérico, con que es conocida en diversas zonas: *xaramita* en las comarcas del sur del País Valenciano,<sup>5</sup> *gralla* en Cataluña, *gaita* en Navarra, Segovia y zonas de Aragón, donde en algunos casos se la llama coloquialmente *chufaina*,<sup>6</sup> *bolingo* en el País Vasco y *pita* en Cuenca.

Goya introduce la dulzaina en dos cartones: los titulados *La boda* y *Los zancos*,<sup>7</sup> pintados ambos entre 1791 y 1792, en los que se representa un desfile nup-

cial y un pasacalle festivo, respectivamente. En ellos, el instrumento y sus intérpretes aparecen como complementos descriptivos que definen el tema principal y el ambiente alegre y jocosos que le es propio. De hecho, la dulzaina popular es un instrumento típicamente festivo, usado “*en las fiestas principales para bailar*”, como reseña el *Diccionario de Autoridades*.<sup>8</sup>

Las dulzainas representadas tienen, en ambos casos, las mismas características organológicas: tubo cónico liso terminado en pabellón acampanado, con arandelas metálicas de protección, elemento muy habitual en los instrumentos de madera –aunque en la dulzaina de *La boda* algunas parece que son sólo decoraciones pintadas–. No se ven los taladros, pero la posición de las manos de los instrumentistas revela que se trata de dulzainas de siete agujeros delanteros, sin llaves, y uno posterior para el pulgar de la mano izquierda, como son los modelos más habituales.

Su tamaño es el mismo que mantienen actualmente estos instrumentos, entre unos 30 y 35 centímetros, si bien la de *La boda* tiene una longitud un poco mayor. Aun así, no llega al tamaño de “*tres cuartas de largo*” –unos 63 cm, aproximadamente– que cuantifica el *Diccionario de Autoridades*.<sup>9</sup>

Hay que señalar que en *La boda*, las manos del dulzainero están dispuestas en una posición contraria a la habitual –es decir, la mano izquierda tapando los agujeros inferiores y la derecha los superiores– (fig. 1), debido a que fue un cartón destinado a tejerse en bajo lizo. Esta técnica era más rápida, pero reproducía los originales con menos precisión y, lo más importante, los invertía.<sup>10</sup> Una vez trasladada la escena al tapiz, el que realmente tenía que verse, la posición del dulzainero es la real, a la vez que toda la composición adquiere la estabilidad que proporciona la lectura visual del desfile de izquierda a derecha.

Una vez analizados estos instrumentos, es necesario mencionar la incorrección que se comete en algunos casos en que se define a los músicos de estos cartones como flautistas,<sup>11</sup> ya que se incurre en clara contradicción con las prácticas musicales populares. Aunque las características organológicas de los instrumentos se hubieran representado con inconcreciones –de hecho el *Diccionario de Autoridades* dice que la dulzaina “*parecese en la figura a lo que hoy llamamos flauta dulce*”–,<sup>12</sup> nunca debe hablarse de flautas, instrumentos de sonido débil y, en consecuencia, no aptos para actos musicales al aire libre. Contrariamente, las dulzainas, de potente y penetrante sonido, se han venido utilizan-

instrumentos musicales en los códices alfonsinos: su tipología, su uso y su origen. Algunos problemas iconográficos”, en *Symposium Alfonso X el Sabio y la música. Separata de Revista de Musicología*, Vol. X, nº 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 1987, págs. 83-84. Sobre el uso de la dulzaina en la Edad Media en otros países, dice Jean-Charles Davillier cuando, a su paso por la Ciudad de Valencia en 1862, ve el instrumento: “[...] especie de gaita, que no es sino la «doulçayne» de muestras antiguas novelas de caballería”. Vid. Bas Carbonell, Manuel (dir.): *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XIX*, [Valencia], Ayuntamiento de Valencia, [1994], pág. 112.

<sup>5</sup> Cf. Pedrell, Felipe: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, págs. 124-125.

<sup>6</sup> Cf. Vergara Miravete, Ángel: *Instrumentos y tañedores. Música de tradición popular en Aragón*, Zaragoza, Edicions de l’Astral (Publicaciones del Rolde de Estudios Aragoneses) / Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, [1994], págs. 89-111.

<sup>7</sup> *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, Madrid, 1985, núm. de inventario 799 y 801, págs. 293-294.

<sup>8</sup> *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, vol. II (D-Ñ), pág. 350.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Un tapiz de *La boda* se conserva en la colección real de Bélgica, y fue regalado por la reina Isabel II al rey Leopoldo de Bélgica. Cf. Herrero, Concha: “La Real Fábrica de Tapices y Francisco de Goya”, en *Tapices y Cartones de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional / Sociedad Estatal Goya 96 / Lunberg Editores, 1996, págs. 24-26, 197 y 199.

<sup>11</sup> Tomlinson, Janis A.: *op. cit.*, pág. 255. VV.AA.: *Goya, 250 aniversario*, catálogo de exposición, pág. 332.

<sup>12</sup> *Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1990, vol. II (D-Ñ), pág. 350.



do habitualmente en desfiles y pasacalles ya desde la Edad Media, como constata a principios del siglo XIV Ramon Muntaner en su *Crònica* cuando narra la coronación de Alfonso el Benigno en Zaragoza:

Si que ab altres que hi érem per la ciutat de València, ab nostres bornadors davant e ab nostres trompes, e tabals, e dolçaina, e tamor e d'altres estruments [...] partim-nos de la posada qui era dintre la ciutat, prop de la dita església de Sent Salvador: e així començam nostra festa, e anam per mig de la ciutat entrò a l'Aljaferia.<sup>13</sup>

Otra incorrección se comete, en este caso en el mismo título que identifica la obra, en el cartón titulado *Pastor tocando la dulzaina*,<sup>14</sup> pintado entre 1786-1787, ya que el instrumento que toca el personaje no es una dulzaina, como lo evidencian su forma y características morfológicas, pero también el contexto en que se inscribe.

El instrumento representado es un aerófono largo, de tubo fino, liso, ligeramente cónico en el exterior, que finaliza en un pequeño pabellón abierto. La embocadura, al tener el pastor la cabeza inclinada, no se aprecia con claridad, pero parece que la envuelve toda con los labios. El tubo no presenta ningún orificio visible, aunque por la posición de la mano izquierda del personaje puede inferirse la existencia, al menos, de tres agujeros: uno para el meñique, otro para el anular y otro para el índice, quedando el medio en el aire. En dicho sentido, deberíamos pensar en algún instrumento de la familia del *galoubet* (fig. 2), de los que el padre Tosca dice en su *Compendio Matemático* que “son casi innumerables las diferencias que ay de estos instrumentos, y son bien vulgares y conocidos”.

Ciertamente, algunos son muy característicos y están aún vigentes en la tradición musical popular peninsular —el *txistu* vasco,<sup>15</sup> las *gaitas* salamantina, zamorana y extremeña,<sup>16</sup> el *fluviol* mallorquín, la *flauta* ibicenca, etc.—,<sup>17</sup> pero son instrumentos de pico de bisel con canal —por lo que tienen una ventana en el tubo—, de tres agujeros —uno posterior para el dedo pulgar y sólo dos delanteros para el índice y el medio—, cuya longitud oscila entre los 40 y 60 centímetros, con lo que difieren del representado por Goya.

Basándose en la descripción más antigua —fecha da en 1795— que se conoce de este cartón, que identifica al personaje con un pastor que toca con una mano un ins-



Fig. 2. Galubet *discant* y galubet *stamienbass*. Michael Praetorius (1620).

trumento de viento, Sambricio lo tituló en 1946 *Pastor tocando la toa*,<sup>18</sup> instrumento del que no hemos encontrado ninguna referencia.<sup>19</sup>

Por su parecido morfológico podría ser una *trompeta recta* o *clarín*, pero, en tal caso, se trataría de un instrumento muy alejado de la práctica musical del siglo XVIII y, más determinante aún, de la tradición iconográfica, que lo había destinado fundamentalmente a la representación del Juicio Final.

Tampoco hay que pensar en una chirimía (fig. 3), a pesar de la relativa semejanza. En primer lugar, por su morfología: la chirimía era un instrumento de un tamaño menor, pero ante todo con más orificios —“largo de tres cuartas, con diez agujeros para el uso de los dedos”, según el *Diccionario de Autoridades*<sup>20</sup> que, necesariamente, tenía que tocarse con las dos manos.<sup>21</sup>

<sup>13</sup> Muntaner, Ramon: *Crònica*, Barcelona, 1992, pág. 124.

<sup>14</sup> Museo del Prado, *Catálogo de las Pinturas*, núm. inventario 2895, pág. 302.

<sup>15</sup> Sobre el *txistu* vasco vid. Sánchez Equiza, Carlos: *Del danbolin al silbo. Txistu, tamboril y danza vasca en la época de la Ilustración*, [Pamplona], Euskal Herriko Txistulari Elkarte, [1999].

<sup>16</sup> Sobre la gaita extremeña vid. García-Matos, Manuel (edición de Josep Crivillé i Bargalló): *Cancionero popular de la provincia de Cáceres (Lírica Popular de la Alta Extremadura, Vol. II)*, Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Español de Musicología / Consejería de Cultura de la Junta Regional de Extremadura, 1982, págs. XLIV-XLVI.

<sup>17</sup> Vid. Crivillé i Bargalló, Josep: *Historia de la música española, 7. El folklore musical*, Madrid, Alianza, 1988, págs. 364-370. Vid. Escalas i Llimonas, Romà (dir. y coord.): *Museu de la Música, 1 / Catàleg d'instruments*, [Barcelona], Ajuntament de Barcelona, Regidoria d'Edicions i Publicacions, [1991], págs. 274-275.

<sup>18</sup> VV.AA.: *Goya, 250 aniversario*, pág. 325.

<sup>19</sup> Constancia de la palabra *toa* la hemos hallado en Covarrubias, quien dice que se trata de un “animal salvaje, velocísimo, que sigue al ciervo y le da alcance. Díjose del nombre griego θοός, *thoos*, *velox*, del cual hace mención Plinio, lib. 8, cap. 34”. Por su parte, el *Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua* describe la *toa* como “maroma o sirga”.

<sup>20</sup> *Diccionario de Autoridades*, vol. I (A-C), págs. 321-322.

<sup>21</sup> Referencias y fotografías de la colección de chirimías de la catedral de Salamanca, la más numerosa de España, pueden consultarse en VV.AA.: *Las Edades del Hombre. La música en la Iglesia de Castilla y León* (catálogo de exposición), León, [Diócesis de Castilla y León / Caja



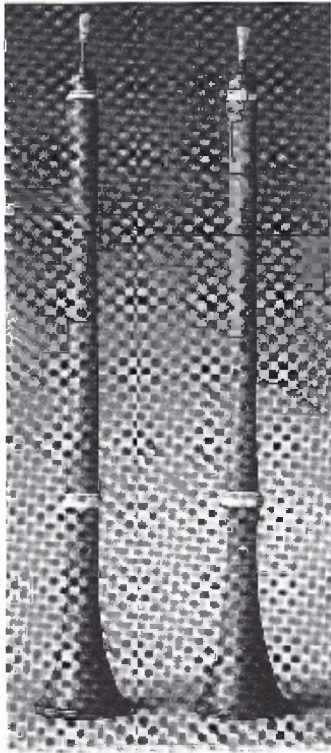


Fig. 3. Chirimías. Siglo XIX, segunda mitad (?). Calatayud, Colegiata del Santo Sepulcro.

En segundo lugar, también por razones iconográficas: la chirimía era propia de la música culta, principalmente durante los siglos XVI y XVII, y en época de Goya únicamente utilizada ya en la eclesiástica.<sup>22</sup> En consecuencia, este instrumento tampoco se aviene con el carácter pastoril y popular de la representación.

Sería más acertado, por tanto, pensar en algún tipo de caramillo, instrumento propiamente pastoril que, si bien organológicamente pertenece a una familia de acrófonos de lengüeta simple, tubo cilíndrico y seis agujeros, su morfología y significado van asociados desde la tradición mitológica –Terambo, pastor, hijo de Eusiro y la ninfa Idótea, tocaba un caramillo en el monte Otris con el que fascinaba a las ninfas–,<sup>23</sup> a la música pastoril, como constata en la práctica Sebastián de Covarrubias, quien al referirse al caramillo dice que “[...] destas flautillas usan los pastores en los campos”.<sup>24</sup>

Es, en cualquier caso, la representación de un instrumento musical indeterminado, una especie de híbrido entre *caramillo*, *clarín* y *galoubet* que con toda probabilidad responde, sin atender a la fidelidad organográfica de su representación pictórica, a la necesidad compositiva de recostar la figura del pastor sobre la mano derecha, quedándole libre sólo la izquierda para tocar, posición obligatoria para equilibrarse con la escena del *Cazador sentado al lado de una fuente*,<sup>25</sup> ya que parece ser que ambos tapices estaban destinados a formar *pendant* en el paño principal del comedor de los Príncipes en el palacio de El Pardo<sup>26</sup> (figs. 4-5).

En el cartón titulado *Procesión de aldea*,<sup>27</sup> donde Goya presenta un desfile de carácter religioso, aparece la gaita. Se trata de un instrumento característico, con el *soplete*, el *odre* del que salen los dos *bordones* o *roncones*, y el tubo melódico, denominado popularmente *puntero*. Ahora bien, si consideramos que la dulzaina también se ha usado siempre en las procesiones, debemos preguntarnos la particular intencionalidad de incluir la gaita en la representación de esta procesión.

Tomlinson ve en este cartón la condena ilustrada a estos actos devocionales populares, expresada mediante “el nada compasivo retrato de Goya del alcalde de la pequeña ciudad –ostentosamente vestido con una levita que ya llevaba unos treinta años en desuso–, el grueso clérigo y el patético gaitero”.<sup>28</sup> No obstante, aunque en principio la música, esencial en cualquier desfile procesional, es un elemento simplemente descriptivo del ambiente de la escena, la situación del gaitero en el centro de la composición, dirigiendo su mirada hacia el espectador y seguido del cortejo de fieles, le confiere un particular protagonismo: posiblemente son el gaitero y su música quienes concentran la condena ilustrada a las procesiones, no por su *patetismo*, difícil de cuantificar y valorar objetivamente, sino por las connotaciones que en la época tenía el término gaitero y su música.

Aunque la gaita también fue apreciada en principio en ambientes cortesanos, fue relegada con posterioridad a la música popular, siempre con carácter festivo y divertido. En dicho sentido, el *Diccionario de Autoridades*, siguiendo la etimología que Covarrubias da del término gaita,<sup>29</sup> dice que gaitero, además de ser “el que tiene por oficio tocar la gaita”, “se llama también a la persona que en el modo de vestir, su color y adornos falta al decoro de su edad, u de su estado [...]” y, además, menciona el refrán “a ruido de gaitero, érame yo casamentero”, con el que “se reprende a las mugeres

de Ahorros de Salamanca y Soria / Junta de Castilla y León], 1991, pág. 236. Vid. Escalas, Romà / Gibiat, Vicent / Barjau, Anna: “La colección de instrumentos renacentistas de la catedral de Salamanca. Estudio musicológico multidisciplinar”, *Revista de Musicología*, vol. XXII, 1999, núm. 1, Madrid, Sociedad Española de Musicología, págs. 54-62. Vid. Escalas i Llimonas, Romà (dir. y coord.): *op. cit.*, págs. 333-334.

<sup>22</sup> Sobre la música religiosa española del siglo XVIII vid. Gallego, Antonio: *La música en tiempos de Carlos III*, Madrid, Alianza, 1998, págs. 41-66.

<sup>23</sup> Cf. Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona, Paidós, 1981, pág. 503.

<sup>24</sup> De Covarrubias Orozco, Sebastián (cd. de Felipe C. R. Maldonado): *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Castalia, 1995, págs. 266-267. Cf. Pedrell, Felipe: *Diccionario técnico de la música*, Barcelona, Isidro Torres Oriol [Valencia, Librerías París-Valencia, 1992], pág. 71.

<sup>25</sup> *Museo del Prado. Catálogo de Pinturas*, núm. inventario 2896, pág. 302.

<sup>26</sup> *Ibidem*, pág. 302. VV.AA.: *Goya, 250 aniversario*, págs. 126-127, 316 y 324-25. Cf. Sancho, José Luis: “Salas del Palacio Real de El Pardo para las que se tejieron tapices sobre cartones de Francisco de Goya: identificación de las habitaciones y ajuste de las obras de Goya en los alzados de las paredes”, en *Tapices de Goya*, pág. 164.

<sup>27</sup> Madrid, colección particular.

<sup>28</sup> Tomlinson, Janis A.: *op. cit.*, pág. 204.

<sup>29</sup> De Covarrubias Orozco, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*, págs. 570-571 y 584-585.





Fig. 4. Pastor tocando la dulzaina (?).



Fig. 5. Cazador sentado al lado de una fuente.

que frecuentan los bailes, y festines públicos, porque dan a entender mucho deseo de casarse”.<sup>30</sup> Y, de hecho, el gaitero va seguido de un grupo de mujeres con mantilla, con lo que Goya parece que quiere definir la procesión como un acto social de galanteo más que devocional. Así pues, a pesar de su apariencia amable y descriptiva, esta escena tal vez estaría cercana a la intencionalidad de *Los Caprichos*, destinados a “la censura de los errores y vicios humanos”, entre los que destacan las estampas de cortejo y la sátira a los vicios del clero.

La crítica se manifiesta hábilmente encubierta: la gaita posee también unas connotaciones religiosas muy antiguas, ya que tratándose de un instrumento que desde sus inicios adquirió un carácter propiamente pastoril, es abundante su representación en las escenas de la Natividad, siempre en manos de un pastor gaitero.

## 2. El canto y su acompañamiento: la guitarra y la bandurria

En el siglo XVIII, principalmente en la segunda mitad, la misma moda que valoraba el costumbrismo en la pintura, favoreció que la guitarra popular se convirtiese en el instrumento predilecto de la Corte por voluntad de la reina María Luisa de Parma —quien desde su llegada a Madrid en 1765 para casarse con el futuro Carlos IV, mostró gran afición por la *tonadilla escénica*, con sus descripciones de *majos* y *majas* y las maneras de hablar y de comportarse del pueblo—<sup>31</sup> y en im-

portante instrumento de concierto. Boccherini, por aquellas fechas, la incluía dentro de la orquesta como instrumento solista y le dedicaba quintetos junto al cuarteto de cuerda clásico, composiciones que, a veces, finalizaban con movimientos escritos al estilo de los fandangos populares. Sin embargo, se distinguía claramente entre la guitarra de concierto y la popular que acompañaba el canto, como en 1771 establecía Fernando Fernandiere, profesor de música de la Corte, en su *Arte de tocar la guitarra española por música*.<sup>32</sup> Esta distinción se fundaba en la técnica interpretativa, ya que, a diferencia de la vihuela, instrumento punteado —por tanto, esencialmente melódico—, la guitarra rasguea las cuerdas —con lo que se limita su utilización al acompañamiento—, técnica mucho más fácil y, en consecuencia, más popular, de manera que, ya a principios del siglo XVII, Covarrubias asegura que la guitarra es “instrumento bien conocido y ejercitado muy en perjuicio de la música” y “[...] tan fácil de tañer, especialmente en lo rasgado, que no hay mozo de caballos que no sea músico de guitarra”.<sup>33</sup>

Será esta guitarra popular y sus tañedores, aquellos “que sin saber Solfa, templan, tocan, y cantan, con su buen ingenio solo, mejor que los que toda la vida van por Capillas cantando Villancicos”, como dice Andrés de Soto en 1760 en su método de guitarra,<sup>34</sup> los que Goya trasladará a sus cartones, pero sobre todo escogerá los momentos peculiares en los que suena la guitarra acompañando el canto por la significación reivindicativa que conllevan.

La encontramos, en primer lugar, en *El ciego de la*

<sup>30</sup> *Diccionario de Autoridades*, volumen II (D-Ñ), pág. 4.

<sup>31</sup> Sobre la tonadilla escénica en el siglo XVIII *vid.* Gallego, Antonio: *op. cit.*, págs. 88-98 y Huertas, Eduardo: *Teatro musical español en el Madrid ilustrado*, Madrid, El Avapiés, 1989, págs. 17 y ss.

<sup>32</sup> *Vid.* Martín Moreno, A.: *Historia de la música española, 4. Siglo XVIII*, Madrid, Alianza, 1985, págs. 333-338.

<sup>33</sup> De Covarrubias Orozco, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*, págs. 614-615 y 966.

<sup>34</sup> Sotos, Andrés de: *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a templan y tañer rasgando la guitarra de cinco órdenes o cuerdas y también la de cuatro o seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y también tiple...*, Madrid, imprenta de López y compañía, 1760 [Valencia, Librerías Paris-Valencia, 1991], pág. 7.





Fig. 6. *El ciego de la guitarra*. Aguafuerte. Detalle de la guitarra.

*guitarra*,<sup>35</sup> cartón de 1778 en el que, trascendiendo la representación organográfica de la guitarra, la música es la protagonista absoluta de la composición, ya que tiene como tema uno de los momentos más consustanciales de la tradición musical oral: el canto público de los romances de cordel y de oraciones por los ciegos.<sup>36</sup> Era costumbre que se remontaba a la Edad Media cuando, para ganarse la vida, los ciegos rezaban y cantaban oraciones en las plazas públicas, acompañados con instrumentos de cuerda, generalmente *sinfonías*

—también llamadas *viellas*, *zanfonías* o *zanfonas*—, como también constatan pintores como Georges de la Tour<sup>37</sup> o, más tardíamente, Ramón Bayeu en su cartón de *El ciego músico*.<sup>38</sup>

Con el paso del tiempo, la guitarra desbancó a los instrumentos de cuerda medievales, a la vez que los ciegos ampliaron su temática con la intención de atraer el mayor número posible de público.<sup>39</sup> Consiguientemente, las escenas de un ciego cantando en la calle eran habituales en aquellos años en cualquier población. De hecho, hacia 1796, pocos años después de que Goya pintara este cartón, escribe Marco Antonio de Orellana sobre la actividad de los ciegos de la Ciudad de Valencia, reunidos en la cofradía de la *Santa Vera Cruz*:

se compone de 60 entre hombres y mugeres, que, ya rezando oraciones que se les enseñan según varios cancioneros que corren impresos, ya cantando romances ellos y acudiendo a los pueblos circunvecinos, de donde son llamados para cantar, como cantan, los divinos oficios y misas, con no inferior magnificencia y solemnidad que pudiera cualquier capilla de concertadas voces y bien templados instrumentos; pues no sólo cantan, sí también tañen varios de ellos, dichos ciegos, y con indecible destreza, con lo que consiguen muy decente cóngrua y subvención para pasar su vida<sup>40</sup>

Organológicamente, la guitarra representada en este cartón se caracteriza por tener una caja grande con escotaduras no muy acentuadas, mástil largo con diapasón construido en palosanto —como lo evidencia su color oscuro— dividido, aunque no se aprecia con claridad, en nueve trastes —número bastante habitual entonces—, y clavijero plano, de perfil mixtilíneo y ligeramente angulado hacia atrás. En cuanto al número de cuerdas, la técnica pictórica de Goya no lo precisa en el cartón. Si atendemos a las clavijas, hay claramente cuatro en la fila superior del clavijero, mientras que en la inferior, al confundirse con el color oscuro del sombrero del personaje que está detrás, no se pueden cuantificar. En cualquier caso, dada la habitual simetría de las clavijas, se trataría, en principio, de una guitarra de cuatro órdenes dobles.

Sin embargo, aunque había guitarras de cuatro órdenes procedentes de época medieval,<sup>41</sup> en el siglo XVII

<sup>35</sup> Museo del Prado. *Catálogo de Pinturas*, núm. inventario 778, pág. 288.

<sup>36</sup> Cf. Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, [Barcelona], Círculo de Lectores, 1988, págs. 51-83.

<sup>37</sup> VV.AA.: *Los músicos de Georges de la Tour (1593-1652). Alegoría y realidad en la pintura barroca francesa* (catálogo de exposición), Madrid, Museo del Prado, 1994.

<sup>38</sup> Museo del Prado. *Catálogo de las Pinturas*, núm. inventario 2522, pág. 44. Vid. Sopena Ibáñez, Federico / Gallego Gallego, Antonio: *La música en el Museo del Prado*, Madrid, Patronato Nacional de Museos, Dirección General de Bellas Artes, Ministerio de Educación y Ciencia, 1972, págs. 222-223. En este cartón, Ramón Bayeu representa fielmente la descripción que hizo Covarrubias en 1611 de estas escenas [de Covarrubias Orozco, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*, pág. 897]: “[...] Vulgarmente llaman sinfonía un instrumento que suelen traer los ciegos con un perrillo que baila”.

<sup>39</sup> Un testimonio del amplio repertorio de oraciones que sabían y rezaban los ciegos para ganarse la vida lo encontramos en el *Lazarillo de Tormes* [Anónimo (ed. de Joseph V. Ricapito): *Lazarillo de Tormes*, Madrid, Cátedra, 1980, pág. 111], cuando describe al ciego a quien servía:

En su oficio era un águila. Ciento y tantas oraciones sabía de coro [...]. Allende desto, tenía otras mil formas y maneras para sacar el dinero. Decía saber oraciones para muchos y diversos efectos: para mujeres que no parían, para las que estaban de parto, para las que eran mal casadas, que sus maridos las quisiesen bien.

<sup>40</sup> Orellana, Marcos Antonio de: *Valencia antigua y moderna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, MCMXXIII, vol. II, pág. 433.

<sup>41</sup> Sobre la mayor frecuencia de la guitarra de cinco órdenes dice Covarrubias en 1611 [de Covarrubias Orozco, Sebastián: *Tesoro de la lengua castellana o española*, págs. 614-615]: “[...] Es la guitarra vihuela pequeña en el tamaño, y también en las cuerdas, porque no tiene más que cinco cuerdas, y algunas son de solas las cuatro órdenes. [...]” Cf. Álvarez, Rosario: *op. cit.*, pág. 77.



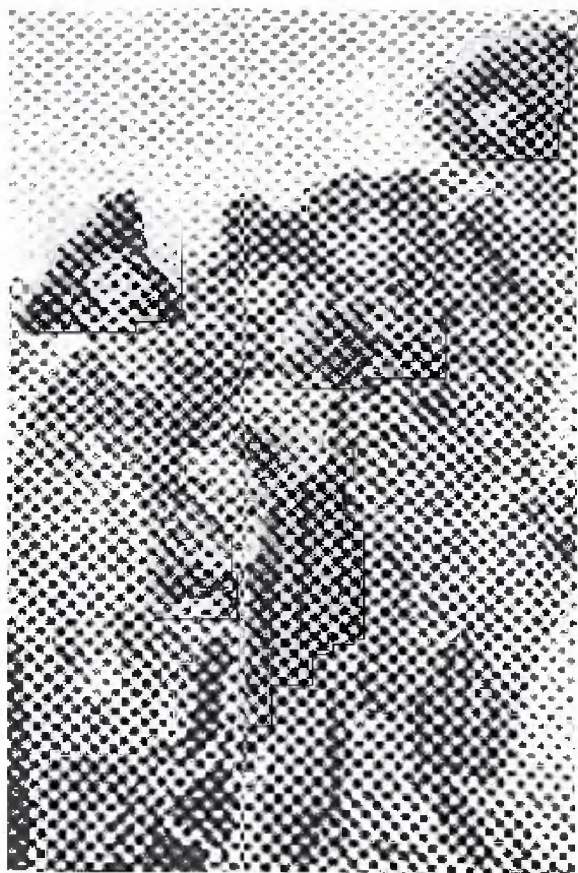


Fig. 7. *El ciego de la guitarra*. Tapiz. Detalle de la guitarra.

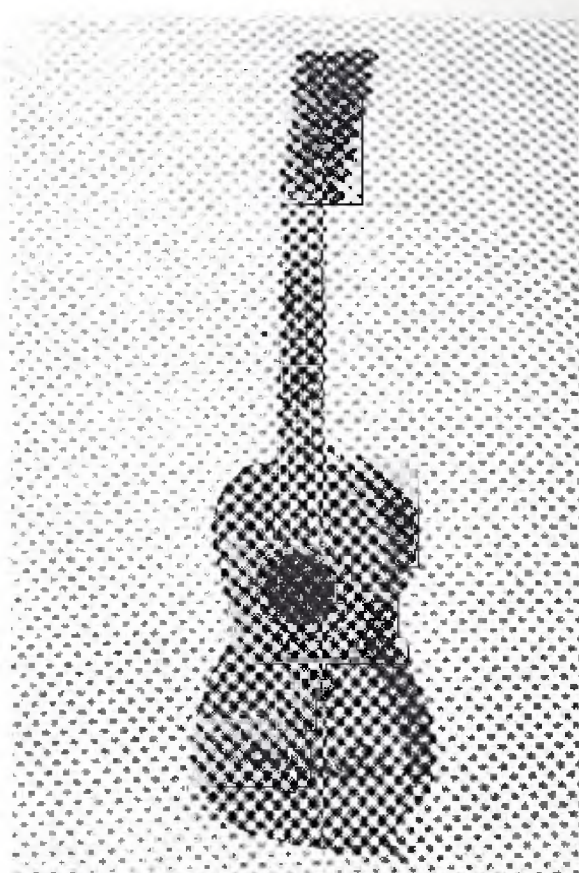


Fig. 8. Guitarra. Joseph Beneditid, Cádiz, 1783. Barcelona, Museu de la Música.

eran mucho más habituales las de cinco órdenes dobles, como confirma el *Diccionario de Autoridades*, que la define como “*instrumento músico de diez cuerdas*”,<sup>42</sup> guitarra popular hasta principios del siglo xx. Así se concreta en el tapiz, donde claramente son cinco los órdenes, aunque se representan simples, si bien no se corresponden con el número de clavijas, cuatro en la fila superior y tres en la inferior. Aun teniendo la *prima* simple, como algunas guitarras,<sup>43</sup> el número de clavijas es insuficiente. Por su parte, el diapasón tiene ocho trastes.

En el aguafuerte realizado sobre este tema,<sup>44</sup> es donde se aprecia claramente que se trata de una guitarra de cinco órdenes dobles, aunque en el clavijero hay seis clavijas en la fila superior y un número inconcreto en la inferior, otras seis, sería lo lógico, con lo que se corresponderían con seis órdenes dobles. El diapasón, ahora, tiene siete trastes (fig. 6).

La falta de correspondencia entre el número de cuerdas y el de clavijas, o la misma indeterminación del nú-

mero de órdenes, aspectos fundamentales a nivel organológico, pero no a nivel representativo pictórico, contrastan con la fidelidad con que Goya traslada al cartón otras características menos importantes organológicamente, pero determinantes para identificar el instrumento. Nos referimos a la decoración de la tabla armónica a base de molduras rococó construidas en marquetería de madera de ébano o palosanto con incrustaciones de nácar, decoración que, a tenor de los instrumentos conservados actualmente, era habitual en las guitarras de fabricación sevillana y gaditana de la misma época en que Goya pintó el cartón (figs. 7-8),<sup>45</sup> y no hay que olvidar que, junto a Madrid, el otro gran foco del majismo fue el andaluz, precisamente en torno a Sevilla, Cádiz y Jerez.

Es evidente que a Goya le importan, más que la fidelidad de la representación organográfica, la significación y el valor intrínseco del canto público del ciego y del instrumento: la reivindicación de la tradición poética antigua hispana, de la savia propia del pueblo.<sup>46</sup> Es

<sup>42</sup> *Diccionario de Autoridades*, vol. II (D-Ñ), pág. 98.

<sup>43</sup> Cf. Sotos, Andrés de: *op. cit.*, pág. 5:

La Guitarra Española tiene cinco órdenes, y tiene nueve cuerdas; una en el orden primero, y se llama prima, y los demás órdenes tienen dos cuerdas cada uno, y se llaman segundas, terceras, cuartas y quintas.

<sup>44</sup> VV.AA.: *Catálogo de las estampas de Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional / Sociedad Estatal Goya 96 / Lunewerg Editores, 1996, pág. 55. Wilson-Bareau, Juliet / Santiago, Elena: “*Ydioma Universal*”. *Goya en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional / Sociedad Estatal Goya 96 / Lunewerg Editores, 1996, págs. 100 y 114.

<sup>45</sup> Cf. Escalas i Llimonas, Romà (dir. y coord.): *op. cit.*, págs. 110-111 y 116-118.

<sup>46</sup> Cf. Romero Tobar, Leonardo: “Goya y la literatura de su tiempo”, en *Francisco de Goya y Lucientes. Su obra y su tiempo*, págs. 49 y ss.



la traslación pictórica del convencimiento que también manifestó claramente en 1776 Tomás de Iriarte en una de sus *Epístolas*:

Y, en verdad, Fabio, que la vez que llego  
a una esquina o portal, en donde un ciego,  
canta y vende sus coplas chabacanas,  
cercado de vulgar y zafia gente,  
me quito mi sombrero reverente,  
diciéndole con suma cortesía:  
Dios te conserve, insigne jacarero,  
que nos das testimonio verdadero  
de que aún hay en España poesía.<sup>47</sup>

Un carácter ambiental totalmente distinto tiene el cartón titulado *El majo de la guitarra*.<sup>48</sup> El bullicio<sup>49</sup> y la atención que despierta el romance del ciego —con “[...] *catorce* (sic) *figuras q[u]e le están escuchando [...]*”, dice Goya—,<sup>50</sup> dejan paso a la soledad y concentración del “*hombre sentado cantando con su Guitarra, y dos detrás q[u]e le están escuchando y otra figura a lo lejos*”, como lo describe el pintor.<sup>51</sup> Es, sin duda, el lamento individual e íntimo del hombre que calma su ansiedad, tal vez sus penas de amor, como interpreta Tomlinson,<sup>52</sup> con su canto. Era este canto lastimero y melancólico frecuente en la época. Escribe el viajero inglés Henry Swinburne en carta fechada en Nules, el 29 de noviembre de 1775:

Todas estas noches pasadas hemos oído a unas personas cantar poemas plañideros bajo nuestras ventanas con una guitarra que rasgan con las uñas, sin ninguna noción de melodía, sino simplemente como un tipo de acompañamiento, a veces alto, a veces bajo, pero muy burdo y monótono.<sup>53</sup>

Pero más allá de la descripción, Goya nuevamente reivindica a través de su personaje la tradición lírica genuinamente nacional, una poesía sencilla, incluso ingenua, de raíces medievales, en la que la canción de

amor, presente desde los orígenes de la lírica europea en lenguas vulgares, era su componente esencial.<sup>54</sup> En última instancia, una poesía tal vez incorrecta de formas e inadecuada intelectualmente según el gusto ilustrado, pero más propia y sentida que la fría poesía clasicista.

La guitarra representada se ajusta al carácter íntimo de la escena: es de un tamaño menor que la anterior, con las escotaduras de la caja más acentuadas y con el oído central de la tabla armónica pequeño, como queriendo significar visualmente que se trata de un instrumento de sonido hondo y escasamente amplificado (figs. 9-10).

El puente es largo; el mástil, relativamente corto y ancho, con siete trastes.<sup>55</sup> El clavijero, en forma de pala, está levemente angulado hacia atrás. Tiene diez clavijas posteriores, dispuestas en dos filas paralelas de cinco. Es, claramente, una guitarra de cinco órdenes dobles, aunque no se aprecian con nitidez en el cartón, dada la manera como se pintan, a base de pinceladas muy tenues con pigmento muy diluido, consiguiéndose así el efecto de la vibración de las cuerdas.

La traslación de esta escena al tapiz<sup>56</sup> mantiene los cinco órdenes, aunque aparecen sencillos. Por el contrario, sólo se reproducen ocho clavijas. Pero a pesar de la falta de correspondencia en algunos detalles, parece claro que Goya —y también los tejedores— es consciente de que la guitarra más popular es la de cinco órdenes dobles, aunque en los cartones, por motivos plásticos, y en el tapiz, muy probablemente por impedimentos técnicos —si bien ambos tapices están tejidos en alto lizo, técnica que permitía reproducir los originales con mayor perfección—, no se concrete así.<sup>57</sup>

Sin duda alguna, estas inconcreciones demuestran claramente que en Goya no hay un especial interés por la fidelidad organográfica en el traslado del instrumento musical a su obra, sino que persigue la contextualización del ambiente y la intencionalidad plástica de la composición y, sobre todo, el carácter y significados específicos de la escena.

<sup>47</sup> Cit. Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, pág. 51.

<sup>48</sup> Museo del Prado. *Catálogo de las Pinturas*, núm. inventario 743, pág. 276.

<sup>49</sup> Podemos hacernos una idea de este bullicio a través de la descripción que nos ofrece de él Jean-Charles Daviller a su paso por la Ciudad de Valencia en 1862:

[...] oímos un ruido extraño: era como un zumbido indefinido mezclado con voces gangosas y acompañado de acordes de timbre chillón y metálico. [...] observamos, adosados a una antigua puerta románica, dos “ciegos” [...]. Cantaban “oraciones”, es decir, especies de letanías en honor de varios santos, con un ritmo extraño y con las modulaciones más inesperadas.

Vid. Bas Carbonell, Manuel (dir.): *Viajeros franceses por la Valencia del siglo XIX*, pág. 112.

<sup>50</sup> VV.AA.: *Goya. 250 aniversario*, pág. 297.

<sup>51</sup> VV.AA.: *Goya. 250 aniversario*, pág. 311.

<sup>52</sup> Cf. Tomlinson, Janis A.: *op. cit.*, págs. 153-156.

<sup>53</sup> Codina Bas, Juan Bautista: *Viajeros británicos por la Valencia de la Ilustración (siglo XVIII)*, Valencia, Ajuntament de València, 1996, pág. 126.

<sup>54</sup> Vid. Schindler, Kurt: *Folk music and poetry of Spain and Portugal / Música y poesía popular de España y Portugal*, New York, Hispanic Institute in the United States, 1941 [Salamanca, Centro de Cultura Tradicional, Diputación de Salamanca / Hispanic Institute Columbia University, 1991]. Vid. Menéndez Pidal, Ramón: *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Espasa-Calpe, 1977, págs. 109-128. Frenk, Margit: *Lírica española de tipo popular*, Madrid, Cátedra, 1990 y *Estudios sobre lírica antigua*, Madrid, Castalia, 1978. Alín, José María (ed.): *Cancionero tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.

<sup>55</sup> Sobre el número de trastes de la guitarra dice Andrés de Sotos en su método [Sotos, Andrés de: *op. cit.* pág. 6]: “Cuatro trastes hay no mas de necesidad, y los demás son escusados, pues los puntos que se pueden hacer en los demás, tienen la misma consonancia que los puntos que se hacen en el primero, segundo, tercero y cuarto traste [...]”.

<sup>56</sup> VV.AA.: *Tapices y cartones de Goya*, Madrid, Patrimonio Nacional / Sociedad Estatal Goya 96 / Lunwerg Editores, 1996, pág. 88.

<sup>57</sup> Otro testimonio de la guitarra de cinco órdenes dobles lo encontramos en el grabado de la scric de *Tauromaquia* titulado *Auveugle enlevé sur les cornes d'un toureau* o *Dios se lo pague a usted* (título original de Goya), como claramente indican las dos filas de cinco clavijas en el clavijero. No obstante, la libertad de las líneas del dibujo hace que no todos los órdenes se aprecien realmente doblados.



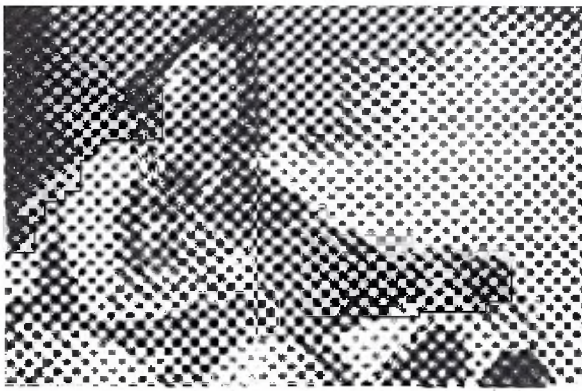


Fig. 9. *El majo de la guitarra*. Cartón para tapiz. Detalle.

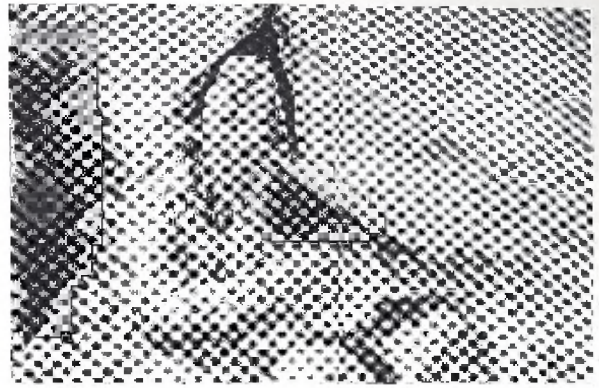


Fig. 10. *El majo de la guitarra*. Tapiz. Detalle.

Esto lo encontramos claramente reflejado en *La romería de San Isidro*,<sup>58</sup> una escena de 1820-1823 que, lejos ya del pintoresquismo alegre y decorativista impuesto por los encargos de la *Fábrica de Tapices de Santa Bárbara*, representa una tradición donde necesariamente tiene que sonar música tradicional.

Y Goya destaca significativamente la sonoridad de la escena. En primer término, encabezando la fila de romeros, coloca un grupo de personajes cantando y acompañándose de una guitarra, confiriéndole así a la palabra realizada por la melodía una significación especial dentro del tratamiento alucinante y desgarrado de la realidad en su pintura. Dice al respecto Julio Caro Baroja:

[...] tanto el guitarrista como el grupo distan mucho de tener la placidez de los representados en el cartón [*El ciego de la guitarra*] de cuarenta y pico de años antes. Goya ha pasado de los treinta y tantos a los setenta y tantos. Su visión del mundo es sombría. Allí, en el mismo medio que en su juventud le brindaba escenas alegres y placenteras, el viejo piensa en los horrores de la vida, en las miserias de que ha sido testigo.

En los tapices cantó la alegría en su forma más perfecta, la colectiva [...]. Goya pintó los tapices con alegría dieciochesca y juvenil. Pero a las formas colectivas de placer suceden en el tiempo, en su vida particular también, las formas colectivas de terror [...]. Ningún pintor, español o extranjero, ha reflejado la vida colectiva como la ha reflejado Goya, tanto en lo que tiene de placido como en lo que tiene de horrible. Los dos hombres de la guitarra, utilizando el mismo instrumento popular, se encuentran en dos polos opuestos. El ciego infeliz canta y sus canciones producen benévola curiosidad en un público ocioso de otoño castellano. Pero el energúmeno que toca la guitarra, rodeado de fantasmas en el comedor de la quinta

del sordo, representa a alguien muy distinto que un pobre hombre cantor real, callejero. Lo que canta debe ser horrendo [...].<sup>59</sup>

Si en los cartones habíamos observado inexactitudes organográficas a pesar del interés descriptivo propio de aquellas representaciones, en *La romería de San Isidro*, tanto la intencionalidad expresiva como el tratamiento técnico de la pintura, acordes al momento estético e intelectual del pintor, hacen innecesario todo detalle morfológico del instrumento, convirtiendo la guitarra en elocuente testimonio significativo. Si a nivel organológico es similar a las que se han visto, particularmente acentúa las escotaduras de la caja y alarga el mástil: es la deformación desgarrada de la realidad, en consonancia con el gesto roto del cantor.

Aunque hemos insistido en la popularidad y uso de las guitarras de cinco órdenes, Goya también pinta guitarras de seis órdenes dobles, lo que confirma la aseveración del *Diccionario de Autoridades* que la vihuela, instrumento particularizado desde el renacimiento por sus seis órdenes dobles frente a la guitarra de cinco, “oy comúnmente vale lo mismo que Guitarra”.<sup>60</sup>

Tenemos que retroceder hasta 1776-1777 para encontrar la representación de esta guitarra en el cartón titulado *El baile a orillas del Manzanares*.<sup>61</sup> El instrumento tiene una caja circundada por tres arandelas, con unas escotaduras bastante marcadas, mástil ancho en el que no se aprecia el número de trastes, y el clavijero en forma de pala ligeramente angulado hacia atrás. Las dos filas de seis clavijas indican sin ninguna duda que es una guitarra de seis órdenes dobles, aunque no se aprecien en el cartón.<sup>62</sup>

La diversidad de guitarras que muestra Goya responde a la convivencia de diversos instrumentos en la realidad musical de entonces, de la que también da testimonio el título del ya citado método de Andrés de Soto, *Arte para aprender con facilidad y sin maestro a*

<sup>58</sup> Museo del Prado. *Catálogo de las Pinturas*, núm. inventario 760, pág. 282.

<sup>59</sup> Caro Baroja, Julio: *Ensayo sobre la literatura de cordel*, págs. 52-53.

<sup>60</sup> *Diccionario de Autoridades*, vol. III (O-Z), pág. 486. Cf. Pedrell, Felipe: *Emporio científico e histórico de organografía musical antigua española*, pág. 52.

<sup>61</sup> Museo del Prado. *Catálogo de las Pinturas*, núm. inventario 769, pág. 285.

<sup>62</sup> El mismo instrumento se representa en el *Capricho núm. 38*. Aparece girada, con lo que se aprecia la espalda plana de la caja, pero tiene un clavijero con doce clavijas. Es el mismo instrumento de *El cantor ciego*, donde la confusión de líneas dentro del dinamismo propio del trazo de Goya queda aclarada en el clavijero, con una forma de pala muy ancha, que presenta tres filas de cuatro clavijas.



*templar y tañer rasgando la guitarra de cinco órdenes o cuerdas y también la de cuatro o seis órdenes, llamadas guitarra española, bandurria y vandola, y también tiple.* Fue un método destinado a los aficionados, como eran los personajes representados por Goya, por lo que proporciona noticias fiables.

En este cartón también aparece la bandurria, instrumento introducido en tierras hispanas en los primeros momentos de la reconquista,<sup>63</sup> pero que tomará su nombre en el siglo XIV.<sup>64</sup> Como su tañedor aparece prácticamente de espaldas, no puede observarse el instrumento con claridad para concretar sus particularidades. Parece de caja bastante ancha con la espalda plana —característica que aparecerá muy a finales del siglo XVIII, por lo que se trataría de un instrumento de construcción reciente en aquel momento—, con clavijero de forma mixtilínea, con cinco clavijas en el lado que queda visible, por lo que, atendiendo a la habitual simetría, sería una bandurria de cinco órdenes dobles, no de seis como las actuales, aumento que se introdujo en el siglo XIX. Más significativo a nivel musical es la representación del orquestamiento de la bandurria, instrumento de técnica punteada y, por tanto, melódico —con lo que estaría reproduciendo la melodía vocal que canta el guitarrista—, con el acompañamiento rasgueado de la guitarra.

### 3. Bailes populares: las seguidillas

Pero este último cartón es más importante por la representación de una escena de baile, donde la música se presenta en toda su integridad y plenitud, ya que se aúnan instrumentos, voz y danza.

En España, el baile, vinculado hasta el siglo pasado a las celebraciones religiosas,<sup>65</sup> muy especialmente a la procesión del Corpus Christi,<sup>66</sup> es sobre todo una forma de diversión. Así lo recoge Kant en su *Antropología*:

El español es mesurado y sumiso, de corazón, a las leyes, principalmente a las de su vieja religión. Esta gravedad no le impide deleitarse en los días de regocijo

(por ejemplo, al recoger su cosecha entre cantos y danzas), y cuando el domingo por la tarde suena el  *fandango*, no faltan trabajadores en aquel momento ociosos que dancen al son de esta música en las calles. Este es su lado bueno.<sup>67</sup>

De hecho, en el siglo XVIII, a pesar de las constantes prohibiciones de los sínodos y esfuerzos de predicadores y teólogos por proscribirlo porque lo consideraban pernicioso, el baile llegó a ser la forma preferida de diversión y la forma más entusiasta de expresión de los modos de ser nacionales. Julio Caro Baroja afirma que para el majismo “*el baile es un rito*”.<sup>68</sup> Y entre todos, las seguidillas, baile fundamentalmente manchego, aunque extendido por toda la geografía peninsular con diferentes particularidades,<sup>69</sup> fueron el más apreciado y frecuente.<sup>70</sup> Tomemos nuevamente como confirmación el testimonio del viajero inglés Henry Swinburne a su paso por Murviedro en noviembre de 1775:

El silencio que reina en esta augusta ruina [del teatro romano], que antiguamente resonaba con los aplausos de los procónsules y ciudadanos romanos, se ve roto solamente por las seguidillas de unos pocos cordeleros que han arreglado un cobertizo de paja contra el escenario [...].<sup>71</sup>

Las seguidillas, ya referidas en el *Cancionero de Palacio*, y cuya moda se había iniciado a finales del siglo XVI,<sup>72</sup> se afirmaron en el costumbrismo tradicional a partir del siglo XVII, tanto en ambientes rurales como ciudadanos, mediante su inclusión en el teatro musical escénico,<sup>73</sup> hasta el punto que a finales de la centuria, dada la afición a todo lo relacionado con el pueblo y sus costumbres, se imprimió en Madrid la *Colección de las mejores coplas de Seguidillas, Tiranas y Polos*, recogidas por Iza Zamácola y Ozerín, quien firmaba con el pseudónimo de Don Preciso.<sup>74</sup> Y que entraron en los ambientes cortesanos lo atestigua, además de la colección de *Seguidillas a solo para diversión de la Srma. Princesa de Asturias*, de 1780, las representaciones pictóricas de este baile para la decoración de estancias palaciegas.<sup>75</sup>

<sup>63</sup> Sobre la historia de la bandurria y sus características organológicas vid. Rey, Juan José / Navarro, Antonio: *op. cit.*, págs. 30-35, 51-54, 60-66, 73-77, 173 y 181-184. Cf. Álvarez, Rosario: *op. cit.*, págs. 74-76.

<sup>64</sup> Vid. Ruiz, Juan [Arcipreste de Hita]: *op. cit.*, v. 1233d, pág. 308.

<sup>65</sup> Vid. Carreras i Candi, F. (dir.): *Folklore y costumbres de España*, Tomo II, Barcelona, Alberto Martín, 1934, págs. 175-182. Vid. Caro Baroja, Julio: *El estilo festivo. Fiestas populares del verano*, [Barcelona], Círculo de Lectores, 1992, págs. 125 y ss. Vid. Crivillé i Bargalló, Josep: *op. cit.*, págs. 196-202. Cf. Gómez Muntané, M[ar]ía [del] Carmen: *El Llibre Vermell de Montserrat. Cantos y danzas*, Sant Cugat del Vallès, Amelia Romero, 1990, págs. 20-21 y 63-66. Vid. Rey [Marcos], Juan José: *Danzas cantadas en el renacimiento español*, [Madrid], Sociedad Española de Musicología, 1978, págs. 80-96. Benassar, Bartolomé: *Los españoles. Actitudes y mentalidad del s. XVI al XIX*, [Barcelona], Círculo de Lectores, 1990, págs. 197-199.

<sup>66</sup> Vid. Very, Francis George: *The Spanish Corpus Christi Procession. A Literary and Folkloric Study*, Valencia, Tipografía Moderna, Olive-reta, 1962.

<sup>67</sup> Kant, Immanuel: *Antropología en sentido pragmático*, Madrid, Alianza, 1991, pág. 270.

<sup>68</sup> Caro Baroja, Julio: *Temas castizos*, pág. 41.

<sup>69</sup> Cf. Pedrell, Felipe: *Diccionario técnico de la música*, pág. 412. Cf. Carreras y Candi, F. (dir.): *op. cit.*, Tomo II, págs. 252-255. Cf. Crivillé i Bargalló, Josep: *op. cit.*, págs. 216-221.

<sup>70</sup> Sobre los temas y contenidos de las seguidillas propias del majismo vid. Caro Baroja, Julio: *Temas castizos*, págs. 44-48.

<sup>71</sup> Codina Bas, Juan Bautista: *op. cit.*, pág. 126.

<sup>72</sup> Vid. Frenk [Alatorre], Margit: *Lírica española de tipo popular*, págs. 22-23.

<sup>73</sup> Vid. Huertas, Eduardo: *op. cit.*, págs. 139-162.

<sup>74</sup> Vid. García-Matos Alonso, María del Carmen: “Un folclorista del siglo XVIII: «Don Preciso»”, *Revista de Musicología*, 1981, núm. 2, Madrid, Sociedad Española de Musicología, págs. 295-308.

<sup>75</sup> Existe en el Museo Municipal de Madrid un tapiz sobre cartón de Ramón Bayeu sobre este mismo tema. Vid. Carreras y Candi, F. (dir.): *op. cit.*, Tomo II, págs. 240-241.



Goya también pintó una de estas representaciones en el ya citado cartón de *El baile a orillas del Manzanares*. No hay duda, “*aunque las posturas de los danzantes den a sus movimientos la majestuosidad de un minuto*”, como afirma Tomlinson,<sup>76</sup> de que son unas seguidillas, como se desprende de la descripción que hace el pintor del cartón:

un bayle a orillas del río Manzanares; dos Majos y dos Majas que baylan seguidillas, y otros dos que hacen Música uno de ellos canta con la guitarra, otro acompaña con una bandurria y otro en el mismo término que con las manos lleva el Compás<sup>77</sup>

Todos los personajes principales participan en la interpretación musical. La música llena todo el espacio pictórico. Sólo el realismo del paisaje, con la Casa de Campo y el Palacio Real delante de la iglesia de San Francisco,<sup>78</sup> le resta un poco de protagonismo al tema central del baile.

Igualmente, Goya hace una representación fiel del carácter del baile: las parejas de danzantes están situadas a unos tres o cuatro pasos de distancia, con los brazos en cruz y a los hombres repicando las castañuelas. En definitiva, la majestuosidad de la que habla Tomlinson está justificada por ser las seguidillas de “*graciosa modestia [...] que contrasta de modo notable con el deje y desenvoltura, a menudo exagerada, de los biles andaluces*”.<sup>79</sup>

En las seguidillas, la guitarra y las castañuelas son los instrumentos básicos para marcar el ritmo del baile.<sup>80</sup> Goya refleja compositivamente esta circunstancia, ya que sitúa al guitarrista —quien también canta las coplas, otro elemento fundamental de las seguidillas— frente al espectador, dirigiendo su mirada hacia él. Es más, el ritmo, elemento inherente a la música y, más si cabe, a la música de baile, queda reforzado por las palmas de uno de los asistentes, con lo que a la vez se acentúa el carácter alegre y festivo de la escena, ya que las palmas son un instrumento idiófono tan natural e instintivo como la propia voz humana. La bandurria, instrumento que, como ya hemos dicho, se limita a reforzar la melodía cantada duplicándola, y, por tanto, desempeña un papel musical secundario, tiene, al igual que su intérprete, una presencia visual menor: este instrumentista funciona básicamente como recurso compositivo para cerrar la forma circular en que se estructura la escena, apareciendo, en consecuencia, de espaldas al espectador y ocultando considerablemente el instrumento.

También aparece el baile de las seguidillas, esta vez acompañado sólo por la guitarra, en *La pradera de San Isidro*,<sup>81</sup> en una de las varias escenas que conforman este cartón. Dada la lejanía en la que se sitúa el baile, únicamente se distinguen la silueta de los danzantes y

el contorno de la guitarra, bastante grande respecto del tañedor.

#### 4. Conclusiones

Goya, en sus cartones con escenas y temas musicales, no persiguió la traslación organográfica fiel de los instrumentos participantes, en los que observamos indefiniciones e inconcreciones en los detalles que habría que atribuir, en principio, a la técnica y planteamientos pictóricos de Goya, más atentos a las calidades plásticas y a la unidad compositiva que a la copia del detalle verista, así como al propio concepto de cartón para tapiz, considerado únicamente como paso previo e instrumento de trabajo para tejer el paño.

Así, en los aerófonos, dentro de la corrección general de forma, tamaño y gestos interpretativos, no se recrea en pormenores importantes como la embocadura o el número exacto de taladros. Esto hará que, en ocasiones, los instrumentos representados no puedan identificarse con precisión, como en el cartón titulado inadecuadamente *Pastor tocando la dulzaina*. Tampoco importa, Goya “*componer el cuadro o la estampa, no como una multiplicación de imágenes, sino como una imagen total, formada por elementos indivisibles e inseparables y en la que, las formas no se definen por una visión parcial de ellas, sino por visión de totalidad, teniendo cada figura la cantidad necesaria de forma para ese conjunto, pero no toda ella*”.<sup>82</sup>

Lo mismo ocurre con las guitarras, en las que no hay correspondencia entre el número de órdenes y el de clavijas, ni entre los detalles formales plasmados en el cartón y los que luego se tejen en el tapiz. Sin embargo, Goya nos confirma la convivencia de guitarras de cinco y seis órdenes siempre dobles, con un número de trastes en el mástil que oscilaba entre siete y nueve.

En algunos casos, no obstante, observa determinadas particularidades, como la disposición de las manos del dulzainero en *La boda*, atendiendo a la técnica de bajo lizo con que iba a tejerse el tapiz, y el detallismo con que copia la ornamentación del instrumento de *El ciego de la guitarra*, identificándolo claramente con las guitarras coctáneas.

Pero, ante todo, Goya fue consciente de que si la representación de estas escenas perseguía trasladar de una manera directa a la pintura la realidad más inmediata, en dicho sentido, el retrato de ambientes y personajes anónimos en los cartones era un buen medio para mostrar las circunstancias, actitudes y significados de la sociedad que le circundaba.

Así, en unos casos presenta la música como elemento esencialmente descriptivo o configurador de escenas festivas o de solaz, como en *Los zancos* o *El baile a orillas del Manzanares*; en otros, se convierte en fun-

<sup>76</sup> Tomlinson, Janis A.: *op. cit.*, pág. 61.

<sup>77</sup> VV.AA.: *Goya, 250 aniversario*, pág. 287.

<sup>78</sup> *Ibidem*, pág. 288.

<sup>79</sup> Vid. Carreras y Candi, F. (dir.): *op. cit.*, Tomo II, pág. 252.

<sup>80</sup> Cf. D. E. M.: *Novísimo arte de tocar la guitarra por cifra, sin necesidad de maestro*, Madrid, A. de San Martín, 1881, [Valencia, Librerías París-Valencia, 1996], pág. 25.

<sup>81</sup> *Museo del Prado. Catálogo de las Pinturas*, núm. inventario 750, pág. 270.

<sup>82</sup> Domènech i Gallissà, Rafael: “La técnica de Goya”, en *Goya desde Goya. Textos reunidos y anotados por R.S.T.*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1993, pág. 44.



damento del verdadero significado del cartón. Unas veces, siguiendo las ideas ilustradas, critica determinadas manifestaciones de la religiosidad popular mediante las connotaciones despectivas que se atribuían a los gaiteros y su música, como en la *Procesión de aldea*. Otras, en el caso de *El ciego de la guitarra* y *El majo de la guitarra*, situándose en contra de aquellas mismas ideas, reivindica la tradición lírica antigua española frente a novedades extranjerizantes, convirtiendo el instrumento en sí, la guitarra, casi en un símbolo más allá del casticismo, entendido éste, siguiendo a Caro Baroja,

como “lo determinativo, lo más significativo, dentro de un ámbito popular en un momento”.<sup>83</sup>

En definitiva, podemos hacer extensibles a los cartones de temática musical las palabras de Pierre Vilar,<sup>84</sup> para quien Goya pintó, por una parte, “la vitalidad, la alegría de su siglo, el sabor popular de las majas y manolas, de las tonadillas de Ramón de la Cruz y de la tauromaquia [...]”, pero por otra, se convirtió “como Velázquez, en testigo de la miseria de los de abajo, el pintor de los mendigos y de los turgios; y de las miserias de los de arriba [...]”.

<sup>83</sup> Caro Baroja, Julio: *Temas castizos*, pág. 11.

<sup>84</sup> Vilar, Pierre: *Historia de España*, Barcelona, Crítica, 1987, pág. 79.