

Los Tapices de Goya como fuente para el estudio del folclore musical del Clasicismo español

Maria del Mar Bernabé Villodre (Universidad de Valencia, España)
maria.mar.bernabe@uv.es

Resumen: La obra de arte no siempre es una fuente fiable para el estudio de la Musicología. Las licencias que se conceden muchos artistas a la hora de la representación de los instrumentos musicales han sido ampliamente estudiadas; aunque, esto no sucede en el caso de los tapices de Goya. Debido a ello, surgió esta investigación que muestra cómo esos cartones pueden considerarse una importante fuente para el estudio de los instrumentos y el folclore musical del siglo XVIII español. Se muestra la obra de Goya como una fuente relevante para la organología, del aspecto sociológico, folclórico e, incluso, interpretativo.

Palabras clave: Goya, organología, folclore.

The tapestries of Goya as a source for the study of the musical folklore of Spanish Classicism

Abstract: The work of art is not always a reliable source for the study of Musicology. The licenses granted by many artists when it comes to the representation of musical instruments have been extensively studied; although, this does not happen in the case of the tapestries of Goya. Because of this, this research appeared that shows how those tapestry tapes, can be considered an important source for the study of the instruments and the 18th century Spanish musical folklore. The work of Goya is shown as a relevant source for organology, sociological, folkloric and even interpretive.

Keywords: Goya, organology, folklore.

1. Introducción

Los tapices de Goya plasman la vida del Madrid del siglo XVIII con gran fidelidad en cuanto a costumbres y tradiciones de la época. Pero, nos planteamos si reflejaba tan fielmente el ambiente que le rodeaba como para que sus cartones para tapices se convirtiesen en fuente fiable para el estudio del folclore musical; puesto que no suelen conservarse demasiados instrumentos de la época y, debido a ello, la literatura musical y el arte se convierten en las principales fuentes primarias para el conocimiento de éstos. Pero, el arte no sólo se utilizará para reconocer esos instrumentos de la época, sino que servirá para conocer en qué momentos de la tradición popular eran utilizados unos y otros, qué tipo de grupos musicales se organizaban...

Es bien reconocido que las obras de arte no son siempre fuentes fiables para el estudio de la Organología, debido a la escasa fidelidad en el reflejo del número de cuerdas, trastes, etc. Pero, el arte sí puede convertirse en una fuente de estudio musical si atendemos a las posiciones del instrumentista, a los diferentes agrupamientos instrumentales de cada época, a la situación en que determinados instrumentos eran utilizados... Las licencias que se conceden muchos artistas a la hora de la representación de los instrumentos musicales han sido ampliamente comentadas (GOMIS, 2000; VILLANUEVA, 1992); aunque, en los cartones para tapices de Goya la bibliografía es más limitada (GOMIS, 2000).

2. Objetivos

Se pretende mostrar cómo los cartones para tapices de Goya, realizados para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, sí pueden convertirse en una fuente fiable más de estudio para el folclore musical español del siglo XVIII.

Y, a nivel secundario:

- Mostrar cómo son más las ocasiones en que Goya plasma fielmente los instrumentos característicos de su época, sobre todo las guitarras (instrumento por excelencia de la España dieciochesca), que las que obvia detalles importantes para su reconocimiento por un organólogo experto.
- Mostrar cómo el análisis de sus cartones permite conocer el uso de los instrumentos en la vida popular del siglo XVIII, porque reflejan momentos tradicionales y en casi todos ellos la música ocupa un lugar destacado.
- Realizar clasificaciones de los agrupamientos musicales que desarrollaban su actividad en cada acontecimiento popular.
- Estudiar la posición de interpretación de cada instrumentista, contando con determinadas licencias “artísticas”, pero que coinciden con las que se permiten los instrumentistas ante el cansancio.

2.2. Las fuentes documentales y materiales

La producción pictórica de Goya para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara cuenta con un total de 60 obras. Debido a la temática que ocupa este trabajo no se ha realizado un análisis de todas ellas; de modo que, tras un análisis visual se han seleccionado aquellas que cuentan con instrumentos musicales: *La merienda a orillas del Manzanares* (fig. 1), *El baile de San Antonio de la Florida* (fig. 2), *El ciego de la guitarra* (fig. 3), *Muchachos jugando a soldados* (fig. 4), *El majo de la guitarra* (fig. 5), *Niños del carretón* (fig. 6), *Pastor tocando la dulzaina* (fig. 7), *La pradera de San Isidro* (fig. 8), *La boda* (fig. 9), y *Los zancos* (fig. 10).

3. Estado de la cuestión

A lo largo de toda la Historia de la Música se ha discutido mucho sobre la fiabilidad de la obra de arte como fuente para el estudio de la Organología y su utilización en la sociedad del siglo XVIII español. Se ha tendido a considerar que la obra de arte no es una fuente fiel para el estudio organológico, pese a que en muchas ocasiones el arte es la única fuente. Para tratar de clarificar esta cuestión, se han consultado las obras de Tranchefort (1991), de Michels (2002) y de Grout y Palisca (2001), en busca de imágenes de instrumentos musicales que sirvan como justificación de los detalles de los instrumentos plasmados por Goya; junto a esto se ha realizado una búsqueda de información en esos mismos manuales sobre el uso de cada instrumento.

En segundo lugar, para el análisis de los cartones desde esta perspectiva musical se han consultado cuatro artículos principales, aunque sólo uno estaba centrado en los instrumentos musicales. El primero de ellos, de Gomis (2000), defiende que Goya no se fija en los detalles instrumentales sino en lo que estos instrumentos suponen en las tradiciones del país, cómo era el ambiente de la España dieciochesca. De manera que, si bien de acuerdo con este estudio Goya no contribuye al estudio organológico (de las características instrumentales) con sus cartones porque no siempre muestra los detalles instrumentales, sí contribuye al mostrar los momentos y situaciones en que determinados instrumentos podían utilizarse. Esta última cuestión es muy importante para la clasificación instrumental, en lo referente a los usos de los instrumentos y cómo pueden variar éstos a lo largo de la Historia.

El segundo, de Pico (2004), plasma la importante presencia de la música y sus instrumentos en la sociedad española del siglo XVIII a través de los tapices de Goya. Así, la utilización del instrumento musical en Goya se convierte en testimonio de las diferentes situaciones en que eran usados unos y otros instrumentos. De manera que, Goya no representa

el instrumento que “le conviene” a su composición, sino aquel que realmente era utilizado en la fiesta o el acontecimiento social correspondiente.

En cuanto al artículo de Herrador y Fernández (2007) muestra cómo estos cartones de Goya plasman la importancia de la música en la vida cotidiana del pueblo y la importancia de determinados instrumentos por encima de otros que en Europa se vieron más favorecidos por su diferente devenir histórico-social. Consideración reforzada por los manuales de la Editorial Turner (VV.AA., 1996) y Grout y Palisca (2001).

Y de cara a reforzar la aparición de unos instrumentos u otros y de las danzas acompañadas por música instrumental, Subirá (1978) se centra en marcar la importancia de determinados géneros musicales en la época de Goya. Géneros y formas musicales que habrían influido en la representación de música instrumental y de acompañamiento de danzas en dicha obra.

Para proceder al análisis de la figura de Goya y su obra se han utilizado diversos documentos (HERRERO, 1992, 1996; CRUZADA, 1870; DE SAMBRICIO, 1946), todos ellos centrados en los cartones para tapices. Éstos comprenden diferentes piezas que han sido divididas en distintas series dependiendo de los autores (BOZAL, 2005; GLENDINNING, 1993; TOMLINSON, 1993). En este trabajo, se ha seguido la división en siete series propuesta por Tomlinson (1993); mientras que Valeriano Bozal (2005) y Glendinning (1993) consideran que su producción se puede dividir en cuatro series. Atendiendo a esto, las series se estructurarían de la siguiente manera: primera serie (escenas de caza realizadas para el comedor de El Escorial), segunda serie (temática de juegos populares y escenas de sociedad ociosa para El Pardo), tercera serie (estaciones del año y escenas de sociedad destinadas al comedor y el dormitorio de las Infantas en El Pardo), y cuarta serie (escenas de juego de la sociedad madrileña, elaboradas para el despacho de Carlos IV en El Escorial). Respecto a la cronología, Bozal (2005), Tomlinson (1993) y Mena (2008) muestran ciertas divergencias: por ejemplo, *La gallina ciega*, debido a la extensión en el tiempo entre el inicio y su entrega.

El estilo de Goya casi siempre se mueve entre el Rococó y el Neoclasicismo, muy difuminados por la demanda de naturalidad, de lo pintoresco muy idealizado (salvo en contados cartones como *El albañil herido* y *Pobres en la fuente*, y alguna escena violenta). Y, su temática oscila entre paisajes, escenas de sociedad (diversiones del pueblo, escenas de juego infantil, celebraciones religiosas) y de caza, siempre intentando mostrar la diversión del pueblo.

3.1. Primera Serie (1775)

Esta primera serie, dedicada a la caza y la pesca, estaba destinada al comedor del Palacio del Escorial de Carlos IV y su esposa. Se compone de las siguientes piezas: *La caza de la codorniz* o *Partida de caza*, *La caza del jabalí*, *Perros en trailla*, *Caza con mochuelo y red* o *Caza con reclamo*, *Cazador cargando su escopeta*, *El cazador y los perros*, *Pescador de caña*, *Muchachos cazando con mochuelo* y *Caza muerta*.

En esta serie no se observa la presencia de instrumentos musicales. En la actividad cinegética podían utilizarse una especie de clarines para marcar el inicio de la actividad, pero era una peculiaridad más propia de otras zonas de Europa como Inglaterra y no se aprecia en ninguna de las obras de esta temática realizadas por Goya que se limitaba a reflejar la realidad costumbrista española de su siglo.

3.2. Segunda Serie (1776-1778)

En esta segunda serie, en la que se reflejan escenas cotidianas del Madrid diecio-

checo y de gran simplicidad para los maestros tapiceros, hay una obra que cuenta con instrumentos musicales: *El baile de San Antonio de la Florida* (figura 1). Otras obras que conforman esta segunda serie son: *La merienda a orillas del Manzanares*, *El bebedor*, *El quitasol*, *La maja y los embozados*, *La riña en la Venta Nueva*, *Jugadores de naipes*, *La cometa*, *Muchachos cogiendo fruta* y *Niños inflando una vejiga*.



Figura 1. El baile de San Antonio de la Florida

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/El_baile_de_San_Antonio_de_la_Florida/

3.3. Tercera Serie (1778-1779)

Estaba destinada al ante dormitorio de los Príncipes de Asturias en el Palacio del Pardo de Madrid. Su temática principal es el tema folclórico, escenas populares de la sociedad madrileña de la época; así produjo los siguientes cartones: *La feria de Madrid*, *La acerolera*, *El cacharrero*, *El militar y la señora*, *El ciego de la guitarra* (fig. 2), *Niños del carretón* (fig. 5), *Muchachos jugando a soldados* (fig. 3) y *El majo de la guitarra* (fig. 4).



Figura 2. El ciego de la guitarra.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/El_ciego_de_la_guitarra.



Figura 3. Muchachos jugando a soldados.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Muchachos_jugando_a_soldados.



Figura 4. El majo de la guitarra.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/El_majo_de_la_guitarra.



Figura 5. Niños del carretón.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Niños_del_carretón.

3.4. Cuarta Serie (1779-1780)

Se destinaron al dormitorio de los Príncipes de Asturias en El Pardo y comprendía las siguientes piezas: *El columpio*, *El juego de la pelota a pala*, *La cita*, *El resguardo de tabacos*, *Las lavanderas*, *La novillada*, *Los leñadores*, *El muchacho del pájaro*, *El médico*, *El balancín* y *El niño del árbol*. La intencionalidad de estas obras es mayor que las de la serie anterior, puesto que intenta mostrar determinados hechos de la vida madrileña como la prohibición de las lavanderas de hablar con ciudadanos de clase media.

3.5. Quinta Serie (1786-1787)

En esta ocasión, los cartones estarían destinados al comedor del Pardo y tendrían como temática central las cuatro estaciones del año, aunque también estaba presente el tema didáctico social o de muestra de la situación de la época con intencionalidad adoctrinante. Las piezas de esta serie son: *La nevada o El invierno*, *El otoño o La vendimia*, *El verano o La era*, *La primavera o Las floreras*, *Los pobres en la fuente*, *El albañil herido*, *Niños con mastines*, *El niño del carnero*, *Riña de gatos*, *La marica en un árbol*, *Pastor tocando la dulzaina* (fig. 6) y *Cazador junto a una fuente*.

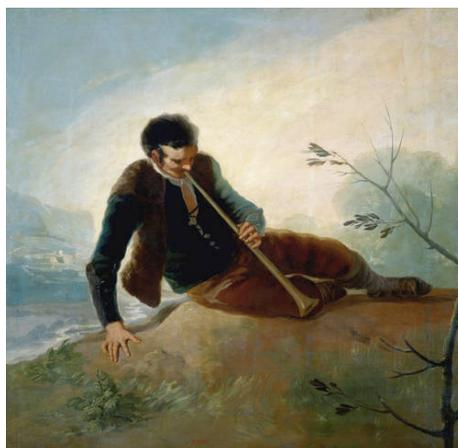


Figura 6. Pastor tocando la dulzaina.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Pastor_tocando_la_dulzaina.

3.6. Sexta Serie (1787-1788)

La gallina ciega, *El albañil borracho*, *La pradera de San Isidro* (fig. 7), *La ermita de San Isidro el día de la fiesta*, *Merienda campestre* y *Gato acosado*, componen esta serie que estaba destinada a los dormitorios de las infantas (hijas de Carlos IV) y mostraban los ambientes populares y folclóricos del siglo XVIII español.



Figura 7. La pradera de San Isidro.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/La_pradera_de_San_Isidro.

3.7. Séptima serie (1791-1792)

Sus cartones decorarán ahora determinadas estancias de El Escorial. Entre las obras de esta serie se cuentan: *Mujeres conversando*, *Las gigantillas*, *La boda* (fig. 8), *Los zancos* (fig. 9), *Las mozas del cántaro*, *Muchachos trepando a un árbol* y *El pelele*. En ellos primarán los motivos campestres, escenas de diversión y, al mismo tiempo, de gran dureza, ironía y mordacidad.



Figura 8. La boda.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/La_boda.



Figura 9. Los zancos.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Los_zancos.

4. La música en la época de Goya

El mundo de la música vivió grandes avances gracias a la Ilustración, que se extendieron rápidamente debido al libre movimiento de los intelectuales de la época y al mecenazgo de las grandes cortes europeas; pero, a todo esto, debe añadirse el aumento de poder de la burguesía, hecho que trajo consigo la popularización de la educación y el arte.

Este espíritu cultural desembocará en la aparición de las primeras historias de la música y antologías. Se asiste no sólo a un período de incremento de la producción artística en sus diferentes campos, sino también a un momento de recopilación del saber anterior y de reflejo de los nuevos descubrimientos intelectuales.

El arte musical se movía con una intencionalidad de universalidad, aspecto que

también podía verse en determinadas obras de Goya, si bien no en la producción de sus cartones que se mueven dentro de lo costumbrista español que no se podía ver en otras cortes europeas, sí puede verse en sus otras obras en las que no se ve sujeto a las limitaciones del gusto del comprador. Además, la música presentaba un estilo natural frente a las complicaciones interpretativas y compositivas del período anterior, frente a lo que los cartones de Goya eran contrarios ya que se mueve más en la línea de lo Rococó, del detallismo en sus vestimentas, paisajes. Si bien es cierto que las limitaciones técnicas de la producción de tapices llevaron a simplificar determinados detalles de sus cartones, adoptándose así a cierta simplicidad de estilo, tal y como imperaba en el arte europeo.

El estilo musical que coincide con su producción para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara es el Clásico (entre 1720 y 1800, época de Haydn y Mozart). La concepción melódica lineal, simétrica y articulada en frases de la misma longitud, llevó a unas composiciones de estructura marcada, con acompañamientos claramente diferenciados de la melodía. Comenzó a vivirse un período de depuración, de vuelta a la naturalidad (en los tapices de Goya puede comprobarse esa intención en sus paisajes y composiciones). Y, de gran importancia será la mayor presencia que va adquiriendo la música instrumental, hecho que puede comprobarse en los cartones de Goya que representan a instrumentistas solistas o de conjunto que no acompañan a bailarines (véanse fig. 2, fig. 4, fig. 6, fig. 8 y fig. 9).

La música popular española utilizaba instrumentos que no se utilizaban en la música culta del siglo XVIII, entre ellos las castañuelas que acompañaban los bailes de diferentes zonas españolas, tal como muestra la Fig. 1. Tranchefort (1991, p. 35) atribuye su uso a los “bailes andaluces del flamenco”, cuando es un instrumento característico de toda la península porque se usa acompañando a determinadas formas (seguidilla...). Aunque, al ver la obra de Goya se puede deducir que el pueblo participaba de juegos y diversiones en múltiples momentos de ocio, pero nada más lejos de la realidad de la España dieciochesca (NARGANES, 2010) en la que el pueblo tenía unas condiciones de vida precarias y no contaba con tiempo de esparcimiento.

De acuerdo con Michels (2002), los instrumentos, y podría decirse que la música primero, son fruto “de las necesidades mágicas y culturales” del ser humano. Así pues, el origen de uso de los instrumentos estaría localizado en la vida cotidiana, ya fuese en torno al trabajo, a los actos sociales de carácter festivo y/o religioso, y a los juegos.

Si bien es cierto que los instrumentos de cuerda han presentado un mayor desarrollo en la zona occidental del mundo, la zona oriental cuenta con amplios representantes en este sentido, pero con mayor número de instrumentos de percusión y viento. En Europa, se producirá, incluso, una diferenciación de “clases” en cuanto al uso de los instrumentos; es decir, la sociología musical tiene mucho que aportar a la historia de los estilos musicales, en general, a la Historia de la Música. De esta manera, se pueden encontrar ciertos instrumentos de viento metal que eran muy recomendados para la nobleza (trompeta, por ejemplo) y otros más adecuados para el llamado arte de la guerra, los pífanos (flauta travesera de madera con una sonoridad muy aguda) y el tambor militar (de sonido claro y seco). No sólo se utilizaban las flautas en el ámbito militar, también tenían un papel principal en las fiestas populares con acompañamiento de tambor. Servían para los denominados pasacalles que recogían a la gente para acompañarla al acontecimiento en cuestión, tradición que sigue presente en el litoral valenciano, principalmente.

La guitarra era considerada como un instrumento de acompañamiento de danzas, destinado al entretenimiento, por lo que era el instrumento por excelencia de las fiestas populares, de las salidas festivas y durante los momentos de descanso de las romerías. Aunque, en España vivió además un importante momento porque entraría en los salones corte-

sanos gracias a la producción de grandes maestros del período.

4.1. En el trabajo

En las actividades laborales, era muy común la utilización de la música. Ahora bien, principalmente durante el transcurso de actividades como la recolección de la cosecha se interpretaban canciones vocales cuyo ritmo era utilizado para marcar el compás de la actividad recolectora.

Los nobles se dedicaban a la caza y para esta actividad, en ocasiones, solían utilizarse las denominadas trompetas naturales que servían como punto de partida de la partida de caza. En los cartones para tapices de Goya de tema cinegético no puede observarse el uso de éstas, pero en muchas cortes europeas sí eran utilizadas (Inglaterra), lo que mostraría cómo pese al gran interés de la Familia Real no era vivida como un acontecimiento de gran magnitud e interés social.

Era muy común que las personas ciegas se dedicasen a ir de pueblo en pueblo interpretando romances y oraciones (entiéndase esto como otra forma de trabajar de la época). Herrador y Fernández (2007) clasifican esta actividad dentro de las representaciones festivas de los cartones de Goya; no obstante, si bien es cierto que podían aparecer en esos momentos para tratar de obtener mayor beneficio económico, se trataba de una forma de ganarse la vida por parte de éstos.

4.2. En los juegos infantiles

En relación con lo anteriormente expuesto, el tambor era el instrumento destinado a los conflictos bélicos. No únicamente cumplía la función de mantener el orden en las formaciones de los soldados, sino que ayudaba a continuar hacia delante, animaba al avance, al movimiento.

Los niños utilizan el juego simbólico como una forma de aproximación al mundo de los adultos que idealizan y por el cual sienten una gran fascinación, alejados de la crueldad de determinados aspectos de esa vida adulta. De modo que el tambor se convertirá en parte de esos juegos simbólicos infantiles que, en este caso de la obra de Goya (fig. 3), nos sitúa en el juego de guerra o juego de soldados. Pero, en otros cartones de Goya en los que no se encuentran instrumentos, Herrador y Fernández (2007) han mostrado cómo determinados juegos infantiles y juveniles que Goya reflejaba se realizarían acompañados por tonadillas vocales y rítmicas, como por ejemplo el juego del columpio, el corro y la gallina ciega.

4.3. En las celebraciones festivo-religiosas

Durante el siglo XVIII los instrumentos musicales que podían utilizarse dentro de las iglesias habían aumentado considerablemente con respecto a siglos anteriores, en los que el órgano era el instrumento principal. Aunque se producían variaciones entre una celebración en la iglesia y una celebración religiosa en la calle: las procesiones y celebraciones religiosas como las romerías permitían ciertas licencias instrumentales que no podían verse en la Iglesia. El propio Carlos III, en 1780, prohibió que se danzase e interpretase en los actos religiosos por su solemnidad (BUSTOS, 2009). También cuando los cortejos matrimoniales se dirigían a la iglesia eran acompañados por músicos, considerando Herrador y Fernández (2007) que no se acompañaban de cantantes sino sólo de instrumentistas tal y como se deduce de la obra de Goya.

En los bailes populares se utilizaban las castañuelas simples para acompañar a los

instrumentistas. Éstas eran tocadas por los bailarines que las colocaban dentro de la palma, sujetándolas a sus dedos mediante una cuenta entre ambas piezas.

5. Goya y la Música

En los siguientes epígrafes, se ha establecido la siguiente agrupación: por un lado, aquellos cartones en los que los instrumentos tienen un carácter solista porque es música para instrumento solo; y, por otro lado, aquellos cartones en los que los instrumentos se constituyen en acompañamiento para las danzas populares. Aunque, se ha añadido un elemento más de acuerdo con los objetivos del presente trabajo, los intérpretes solistas y los bailarines con instrumentos de acompañamiento de sonido indeterminado. Con ello, se intentará mostrar cómo estos cartones pueden ser utilizados como una fuente para el estudio de la música española de esta época en diferentes aspectos propios del mundo musical (el organológico, el sociológico y el de la interpretación instrumental).

5.1. Los instrumentos musicales en sus tapices

Los instrumentos más representados de acuerdo con la intención que perseguía en sus obras se corresponden con los más utilizados por la tradición popular española, es decir, los instrumentos más utilizados por el pueblo en sus acontecimientos lúdicos, festivos y religiosos, ignorando los instrumentos que solían formar parte de la música de las cortes europeas. Si la Familia Real quería unos tapices costumbristas, en los que el elemento folclórico y pintoresco primase, Goya no podía hacer más que reflejar en ellos los instrumentos que formaban parte de esas celebraciones y juegos tradicionales. Quizá podría considerarse que no sólo se trataba de mostrar ambientes a los que los diversos miembros de la Familia Real no podían acceder, sino que podría verse una intención de mostrar “al extranjero” lo que era típico del país para que conociese a su pueblo (no olvidemos que la Dinastía de los Borbón es de origen francés) y apreciase sus costumbres.

Entre esos instrumentos propios del siglo XVIII que ya se comentaron en el capítulo anterior, destacarán los siguientes: la guitarra, la bandurria, las castañuelas, el tambor y la dulzaina. Ante todo, debe señalarse que las denominaciones instrumentales citadas se han tomado de Gomis (2000), aunque posteriormente se realizarán las consideraciones oportunas acerca de las interpretaciones de éste con respecto a los instrumentos aparecidos en cada tapiz seleccionado y con respecto a lo que el propio Goya dejó estipulado con el título de algunos de sus cartones.

Llegados a este punto se ha realizado una división en los tapices que presentan instrumentistas solistas o grupos de música instrumental, y aquellos en los que los instrumentos ejercen una labor de acompañamiento a la danza. Para concluir se ha incluido un epígrafe centrado en el intérprete solista y del bailarín con instrumentos, pero no sólo desde un punto de vista del análisis postural con el instrumento sino desde el punto de vista sociológico. Es decir, estos cartones no pueden constituirse como una muestra de los instrumentos de la España neoclásica de Goya, sino que también muestran cuáles se usaban y en qué momentos, mostrando la mayor importancia de unos y otros, así como el prestigio que éstos habían adquirido en ese momento.

5.1.1. Instrumentos para música instrumental

En *El ciego de la guitarra* (fig. 1) se observa la guitarra como instrumento protagonista. Se aprecia así el interés que tenía en la época no sólo como instrumento de concierto

en la corte sino como instrumento popular, ya que se continuaba la tradición de los trovadores que con sus instrumentos iban interpretando romances por los pueblos. De manera que contribuye a conocer una tradición que no había desaparecido en el siglo XVIII español: la interpretación de romances con acompañamiento instrumental de cuerda en plazas y calles. Piezas que incluían motivos de la lírica tradicional, de acuerdo con Borrego (s.f.), para adaptarse al gusto costumbrista de la época y que era lo que le demandaba la Familia Real a Goya.

Sin embargo, respecto al interés organológico ya surgen discrepancias: puede distinguirse una caja grande, con mástil largo y clavijero bajo; pero no se distingue claramente el número de cuerdas porque una sección del mástil queda oculta o mezclada con la zona oscura del ropaje del protagonista. De acuerdo con el razonamiento de Gomis (2000) se trataría de una guitarra de cuatro órdenes dobles, pero la bibliografía sobre organología consultada muestra que no eran habituales en esta época, siendo más comunes las de cinco órdenes dobles. Esa falta de unidad entre clavijero, trastes, cuerdas, muestra cómo esta vez Goya no ha reflejado fielmente el instrumento preferido en todos los ambientes del siglo XVIII español, aunque sí queda reflejado como tal por el hecho de otorgarle ser el centro del protagonismo de su tapiz; al mismo tiempo que su obra se convierte, de acuerdo con lo expuesto en anteriores epígrafes y con Gomis (2000), en una forma de reivindicar la tradición poética del pueblo llano.

En *Muchachos jugando a soldados* (fig. 3) se observa un tambor, instrumento por excelencia de uso militar. Los niños son representados jugando a ser soldados con el gran realismo que les otorga el acompañamiento rítmico del tambor, en este caso. El instrumento aparece fielmente reflejado con los detalles característicos (especie de borde grueso que sirve para la sujeción del parche) y con dos baquetas. El hecho de que aparezcan esas dos baquetas ya centra el estudio organológico en un tambor militar o caja clara (MICHELS, 2002) y no en un tambor provenzal o tamboril en España; es decir, el detalle de la interpretación muestra el conocimiento de uno y otro en cuanto al uso que de éstos se hacía.

La guitarra de *El majo de la guitarra* (fig. 4) muestra un modelo similar al anterior, pero de menor tamaño, con el puente largo, el mástil corto y bastante ancho, con siete trastes y diez clavijas en hileras de cinco. Es un modelo existente en la época en que transcurre esta serie de cartones para tapices de Goya. Pero, tal y como señala Gomis (2000) lo importante es el carácter popular de la escena. Como ya se comentó en este trabajo se pretende mostrar cómo la Historia de la Música se sirve de algo más que de plasmaciones organológicas perfectas, puesto que el hecho de utilizar un instrumento u otro en determinados momentos y con una intencionalidad concreta, ayudan a comprender los motivos de la evolución estilística y formal de la música. Si Goya ha plasmado a un músico guitarrista con un instrumento de pequeñas dimensiones es porque era una característica común su utilización en España para las rondas de enamorados o para El Rosario de la Aurora, debido a la menor sonoridad de éstos, por ejemplo.

En *Niños del carretón* (fig. 5) Goya representó dos instrumentos musicales, uno de ellos de muy fácil interpretación (el tambor) y otro que resulta más complicado. Para la interpretación de este segundo instrumento se puede partir de la consideración de que esos niños pueden estar jugando a representar un desfile militar (aunque aparezca una niña que no está en el carro, sino que hace las veces de público) y que ese instrumento es una trompeta de juguete, un pito similar a los que se venden en las ferias para niños. A esa posible identificación ayuda la posición de las manos, con el dedo meñique de la mano izquierda levantado (porque puede utilizarse o no de apoyo para el instrumento) y la otra dispuesta próxima al instrumento; así como la posición de la embocadura que corresponde a un ins-

trumento de metal. Pero, esa misma posición de la embocadura podría remitir a una dulzaina, puesto que al introducir la lengüeta en la boca y desde ese ángulo puede no divisarse la pequeña distancia entre el instrumento en sí y la lengüeta; además, la posición de las manos con ese meñique que queda libre es la típica de muchos instrumentos de vientos de madera como la flauta dulce o la dulzaina. Ambas interpretaciones podrían resultar válidas de acuerdo con la situación en que se localizan: un juego infantil que requiere de instrumentos de gran capacidad sonora y que eran muy conocidos y utilizados en esa época.

Una dulzaina aparece representada en el *Pastor tocando la dulzaina* (fig. 6) de acuerdo con la denominación de la obra. Sin embargo, la posición de las manos no sería correcta porque la mano izquierda se dispone arriba y la derecha bajo, contándose con más agujeros de los que se reflejan en ella. Gomis (2000) considera que es un híbrido entre caramillo, clarín y galoubet, ambos instrumentos bastante similares en su estructura y forma de tocar. Pero, como instrumentistas de viento debemos hacer una apreciación que podrá resultar no demasiado ortodoxa: cuando un músico de viento se encuentra cansado y las notas de la partitura lo permiten, las “licencias” técnicas en solitario son posibles. Es decir, determinadas notas musicales en algunos instrumentos como la flauta dulce o el clarinete pueden consentir la alternancia de la posición de las manos y las digitaciones propias. Si se considera que aquí el pastor está cansado, pero quiere continuar con su melodía para calmar a su rebaño, dependiendo de la nota musical podría considerarse posible y no una licencia artística para hacer pareja con el otro cartón vecino. Ahora bien, si Goya conocía estos detalles o fue una licencia que se permitió, no se han encontrado fuentes al respecto, aunque su contacto con los ilustrados de la época podría haberle hecho entrar en contacto con estos ambientes musicales y con estos conocimientos prácticos.

Compartimos la clasificación de Gomis (2000) de la dulzaina como el instrumento representado en *La boda* (fig. 8) y en *Los zancos* (fig. 9). No puede tratarse de una flauta dulce porque sus características constructivas no permitían una sonoridad fuerte que era lo que hacía falta para llamar la atención de los habitantes hacia el acontecimiento que se estaba desarrollando en las calles, en este caso una boda y un desfile. El intérprete de *La boda* (fig. 8) aparece con las manos en posición contraria, pero esto se subsanaría en el tapiz en el que aparecía a la inversa por la técnica del bajo lizo, de acuerdo con Gomis (2000). En ambos casos aparecen representados con claridad, sin opciones de discusión, porque la disposición de los dedos de los protagonistas advierte de ello.

5.1.2. Instrumentos para música de danza

Las danzas en España eran acompañadas con instrumentos de cuerda y de percusión, en concreto era muy común la utilización de la guitarra y de las castañuelas. Esto es lo que puede comprobarse tras la visualización de los cartones *El baile a orillas del Manzanares o El baile de San Antonio de la Florida* (fig. 1) y *La pradera de San Isidro* (fig. 7). De nuevo, con Goya se puede comprobar el uso que los instrumentos tenían en las tradiciones lúdico-festivas y en las tradiciones religiosas (romerías).

En *El baile de San Antonio de la Florida* (fig. 1) aparece una guitarra de mástil ancho, clavijero de dos filas de seis, no se observan los trastes, de seis órdenes dobles, con escotaduras marcadas. De acuerdo con las obras consultadas (MICHELS, 2002; TRANCHEFORT, 1991) esta guitarra sí podía encontrarse en tiempos de Goya, quien siempre modifica sus guitarras en cada uno de sus tapices mostrando la amplia variedad organológica del país y la capacidad musical de los españoles. Incluso aparece una bandurria de cinco clavijas (no se ve más que un lado y no puede precisarse más) que situaría la obra en el siglo XVIII

porque en los inicios del XIX se modificó el número de clavijas; ésta era un instrumento de acompañamiento a la guitarra.

De gran importancia sería la utilización de las castañuelas que vinieron de Asia menor y Egipto. Las castañuelas que aparecen representadas eran las denominadas sencillas o simples porque eran las más adecuadas para su uso durante la danza, como es el caso. Gomis (2000) considera que el baile representado es una seguidilla porque era el más popular durante esa época y el siglo anterior, a lo que se une la gran afición a éstas por parte de la esposa del futuro Carlos IV; además de que se acompañaba de guitarras y castañuelas que marcaban el ritmo. Bustos (2009) nos ayuda a denominarlo seguidilla porque era el más popular de ese siglo, los fandangos que también eran muy populares precisaban 6 bailarines. Quizá pueda tratarse también de un bolero que tomó muchas características de la seguidilla (instrumentos, ritmos, posiciones). En este caso las representaciones de Goya sí responden a la realidad organológica de su época; además, ayudan a mostrar la utilización instrumental del siglo XVIII y cuáles eran las posturas de los intérpretes (aspecto en el que se ahondará en el siguiente epígrafe).

Por último, *La pradera de San Isidro* (fig. 7) representa una celebración de la romería de San Isidro celebrada el 15 de mayo. En el cartón pueden verse diferentes escenas en diversos planos, en una escena del fondo pueden apreciarse unos bailarines y una guitarra que los acompaña. Esta guitarra no puede apreciarse en detalle debido a la lejanía de los representados; de manera que esta pieza puede servir como estudio sociológico musical más que organológico. Sin embargo, con este retrato de la romería, de los divertimentos del pueblo durante su celebración, Goya ofrece una protesta ante la política reformista emprendida por la Corte de Carlos III y Carlos IV que trataba de eliminar ciertas diversiones que no ayudaban a la culturización del pueblo (Sánchez, 2008).

5.2. Los intérpretes en sus tapices

Si se toman como referencias el arte Románico y el arte Gótico puede verse fácilmente cómo las figuras se adaptaban al marco arquitectónico. Son muchos los ejemplos ya citados en los que puede verse cómo los objetos de la realidad cotidiana eran adaptados al marco espacial; de este modo, los instrumentos musicales en ellos representados, así como otros objetos, no son tomados como fuente fidedigna para el estudio de la organología de la época. Ahora bien, su utilización como fuentes puede emplearse desde diferentes puntos de vista que también son de gran relevancia e importancia para la Historia de la Música.

Un instrumento representado en una obra sea cual sea su soporte o escenario, está hablando acerca de su importancia en la época concreta, las diferentes opciones de agrupamientos musicales, las diversas situaciones en que podían encontrarse manifestaciones musicales y en qué lugares. También, puede ayudar a conocer determinados detalles sobre la interpretación del mismo: postura corporal, posición de las manos, usos variados del mismo...

5.2.1. Los instrumentistas solistas/grupales

Las posturas de los instrumentistas de cuerda están cuidadas, son poses naturales que se corresponden con las posiciones de los guitarristas, de acuerdo con las posibilidades interpretativas. De acuerdo con Tranchefort (1991), el rasgueo era más utilizado en la música popular que el punteo, y justo esa posición de rasgueo puede verse en la fig. 2 correspondiente a *El ciego de la guitarra*, mientras que en *El majo de la guitarra* (fig. 4) la posición de

la mano indica más una técnica de punteo que de rasgueo. Esta diferencia puede deberse a la propia composición que parece indicar una serenata dedicada a una mujer y su mayor delicadeza y respeto recomiendan el punteo y no el rasgueo.

Como ya se comentó *Pastor tocando la dulzaina* (fig. 6) no representa una adecuada postura para la interpretación de la dulzaina, en la que la mano izquierda ocupa la zona superior del instrumento y la derecha la inferior próxima a la campana del instrumento. Pero, puede tomarse no ya como una licencia del propio pintor que obvia la técnica interpretativa para hacer “pareja” con la obra vecina, sino que se puede tomar como una licencia a la propia técnica por parte del instrumentista. En algunos instrumentos es posible en determinadas posiciones el uso de una mano y alternada, licencias que nos permitimos por cansancio o por el estaticismo de una posición.

Los dulzaineros de *La boda* (fig. 8) y *Los zancos* (fig. 9) aparecen representados con las posiciones correctas: tanto manos como instrumento en posición adecuada para que la sonoridad tenga una mayor proyección hacia el exterior. Posición que también puede observarse en *Niños del carretón* (fig. 5). En estos instrumentos de viento es muy importante la proyección del sonido hacia el exterior, si bien no es muy común que en la música clásica el instrumentista exagere la posición elevando excesivamente la campana, en la música popular (por ejemplo, en el jazz) sí se observa más esta tendencia y de ahí que lo copiase Goya como fiel reflejo de la realidad.

En cuanto al niño del tambor en la fig. 5 se observa una correcta sujeción de la baqueta, ya que la otra debería aparecer agarrada como en *Muchachos jugando a soldados* (fig. 3) en la que una mano presenta la baqueta entre el pulgar y con el índice como sujeción y dirección. No obstante, podría criticarse la excesiva altura de la mano en la sujeción de la segunda baqueta.

5.2.2. Los bailarines con instrumentos

Los bailarines aparecen con castañuelas que eran el típico instrumento de acompañamiento de las seguidillas (principal pieza de danza popular de la época en la Corte y en el centro peninsular). Los hombres son los que interpretan el ritmo de acompañamiento con unas castañuelas simples en *El baile de San Antonio de la Florida* o *El baile a orillas del Manzanares* (fig. 1). La posición de las manos indica que aparecen sujetas con pequeñas cuerdas que unen ambas, tal y como era normal en el instrumento y puede comprobarse en imágenes de los principales tratados de instrumentos consultados (TRANCHEFORT, 1991).

6. Conclusiones

Las licencias artísticas de Goya suponen encontrar errores en la organología utilizada. No obstante, o más bien con todo ello, se pueden utilizar sus cartones para la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara encargados por los Borbones, como una fuente de estudio del uso que de cada instrumento se hacía en la sociedad madrileña de su época, además de para estudiar las posiciones de los intérpretes, las técnicas utilizadas en determinados casos (punteo o rasgueo), y las combinaciones instrumentales dependiendo del acontecimiento.

De acuerdo con Gomis (2000), las licencias de Goya en los instrumentos de viento no permiten realizar un exhaustivo estudio de la cantidad de agujeros o llaves de éstos, así como del número de trastes, clavijeros de los instrumentos de cuerda. Pero, tal y como se puede observar en los tapices señalados, en ocasiones sí es fiel a ese instrumento porque

la composición así se lo permite, como es el caso de *El majo de la guitarra* (fig. 4) que además permite comprobar cómo la utilización del punteo en las serenatas íntimas era posible, no viéndose limitada toda la música popular al rasgueo. Tranchefort (1991) afirmaba que la música popular se caracterizaba por el uso del rasgueo y no del punteo; pero esto se debe a la cuestión de la proyección sonora, el punteo es más íntimo, no es para espacios abiertos y populosos, sino para momentos de recogimiento, de intimidad, como bien podría ser una serenata.

Así pues, Goya muestra qué combinaciones instrumentales podían utilizarse como acompañamiento a las danzas populares, en cuanto a cuerdas y en cuanto a los instrumentos de los bailarines (castañuelas, etc.). De modo que es una fuente útil para la clasificación de los grupos instrumentales del siglo XVIII que se dedicaban a acompañar danzas; también aparece el uso de las castañuelas en los hombres, pero no se refleja ese uso en las mujeres.

Las posiciones de los instrumentistas de viento son correctas porque la proyección sonora de la dulzaina obliga a esa disposición del instrumento más elevada; y las digitaciones están claras porque no es necesario vislumbrar los agujeros del instrumento si los dedos aparecen dispuestos en posición de 3 (izquierda) más 4 (derecha), en el caso de la dulzaina. Otro tanto de lógica aparece en la posición de las manos de los niños que sujetan las baquetas para tocar el tambor militar. Nada puede cuestionarse más que una elevada posición de una de ellas en *Muchachos jugando a soldados* (fig. 3).

Por tanto, puede concluirse diciendo que estos cartones estudiados pueden convertirse en una fuente de estudio para la música del Neoclasicismo español de la época de Goya, en cuanto a estudio organológico con cierto cuidado, sociológico y técnico.

Bibliografía

- BORREGO, Esther. Canciones populares en el teatro cómico breve del siglo XVII. Disponible en: http://lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/19_borrego.pdf. Visitado el 23 agosto 2017.
- BOZAL, Valeriano. *Francisco de Goya, vida y obras*. Madrid: Tf. Editores, 2005.
- BUSTOS, Antonia Auxiliadora. Divertimentos en el siglo de oro español. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, Málaga, n. 6, p. 36-47, 2009.
- CRUZADA, Gregorio. *Los tapices de Goya*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1870.
- DE SAMBRICIO, Valentín. *Tapices de Goya*. Madrid: Patrimonio Nacional, 1946.
- GLENDINNING, Nigel. *Francisco de Goya*. Madrid: Cuadernos de Historia 16, 1993.
- GOMIS, Juan Carlos. La música de tradición popular en los cartones de Goya. Escenas, instrumentos, significado. *Revista Ars Longa*, Valencia, n. 9-10, p. 111-122, 2000.
- GROUT, Donald Jay y PALISCA, Claude Victor. *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- HERRADOR, Julio Ángel y FERNÁNDEZ, Juan Carlos. Actividades lúdicas y festivas en la España de Goya del siglo XVIII. *Esporte e Sociedade*, Brasil, n. 5, 1p. -19, 2007.
- HERRERO, M^a Carmen. Catálogo de tapices tejidos sobre cartones de Francisco de Goya. Colección de Patrimonio Nacional. *Tapices y cartones de Francisco de Goya. 250 Centenario del nacimiento de Goya*, Madrid, Catálogo 1-108, p. 175-197, 1996.

HERRERO, M^a Carmen. *La fábrica de tapices de Madrid. Los tapices del siglo XVIII. Colección de la Corona de España*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1992.

MENA, Manuela. *Goya: guía de sala*. Madrid: Tf. Editores, 2008.

MICHELS, Ulrich. *Atlas de Música*. Paracuellos de Jarama (Madrid): Alianza Atlas: Alianza Editorial, 2002.

NARGANES, José Claudio. Juegos y diversiones en el inicio del siglo XIX gaditano. *claveXXI. Reflexiones y Experiencias en Educación*, Cádiz, n. 2, p. 1-19, 2010.

PICO, Miguel Ángel. Escenas folclórico musicales en la pintura de Goya. *Revista de Folclore Fundación Joaquín Díaz*, Valladolid, n. 285, p. 89-90, 2004.

SÁNCHEZ, María. El Madrid del siglo XVIII a través de La Pradera de San Isidro de Francisco de Goya. *Revista de Filología Románica*, Anejo VI, n. II, p. 66-70, 2008.

SUBIRÁ, José. La música teatral en la época de Goya. *Goya: cinco estudios*, Madrid, n. 1, p. 89-116, 1978.

TOMLINSON, Janis. *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y sus comienzos en la Corte de Madrid*. Madrid: Ediciones Cátedra. Ensayos Arte, 1993.

TRANCHEFORT, François-René. *Los instrumentos musicales en el mundo*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.

VILLANUEVA, Carlos. (1992). *La imago musicae* del Pórtico de la Gloria. In: LÓPEZ-CALO José (Ed.). *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria y la música de su tiempo*. A Coruña: Fundación Barrié de la Maza, 1992, p. 113.

VV.AA. *Historia de la Música*. Madrid: Turner Música, 1996.

María del Mar Bernabé Villodre. Profesora Ayudante Doctora, Universidad de Valencia. Licenciado en Historia del Arte: Licenciado en Título Superior de Música. Especialidad Pedagogía: Pedagogía del Lenguaje y la Educación Musical: Programa de Doctorado en Profesiones Educativas, Estado de Bienestar y Ciudadanía.
