



JOVELLANOS A ESCENA

RAMÓN GARCÍA-AVELLO



Ayuntamiento de
Gijón/Xixón

I.
Esperando a Jovellanos

7

II.
Jovellanos a orillas de la música

15

III.
Pan y toros: la tonadilla idealizada

25

IV.
Sinopsis argumental de *Pan y toros*

43



FRANCISCO DE GOYA

Temeridad de Martincho en la plaza de Zaragoza
Serie *Tauromaquia*, 1816

Comentaba el ameno historiador Manuel Fernández Álvarez¹ el contraste que se da en Jovellanos entre su trascendencia en la historia y la cultura española, y el poco conocimiento popular, más allá de su tierra natal, de su figura. Junto con Goya, el polígrafo gijonés fue el personaje más importante de la segunda mitad del siglo XVIII en España, sin embargo, parece como si su personalidad quedase alejada del gran público. El nombre de Jovellanos se encuentra en buena parte de los callejeros de las ciudades en las que vivió o visitó. Por citar algunas, Alcalá de Henares, Salamanca, Sevilla, Madrid, Mallorca y, por supuesto, las principales ciudades asturianas. Pese a ello, sus peripecias vitales, incluso muchos aspectos de su intimidad, quedan un tanto velados cuando no envueltos en una capa de frialdad.

En esta imagen de un Jovellanos olvidado, hay, por supuesto, varias excepciones y una de ellas es la zarzuela *Pan y toros*, de Francisco Asenjo Barbieri con libro de José Picón García, estrenada en el madrileño Teatro de la Zarzuela el 22 de diciembre de 1864. Barbieri y Picón presentan bajo un manto histórico en el que se entremezclan realidad histórica e imaginación, una estampa pintoresca y castiza que corresponde a una de las formas típicas y en nada superficiales de lo español. Con *Pan y toros* se abre la puerta a lo que se llamará “lo goyesco”, que llega a su cima con Granados, en donde lo popular se refina e idealiza. Pero además, en la zarzuela hay un trasfondo político que no pasó desapercibido al público de la época y en el que la personalidad de Jovellanos adquiere un claro significado ético y político. Jovellanos simboliza en la zarzuela la integridad y honradez personal, junto con la idea de esperanza y la salvación de España.

¹ Fernández Álvarez, Manuel: *Jovellanos, el Patriota*. Madrid, Espasa Calpe, 2002.



FRANCISCO DE GOYA
Gaspar Melchor de Jovellanos, 1798
Museo del Prado

I. ESPERANDO A JOVELLANOS

Jovellanos es un protagonista muy especial de la zarzuela *Pan y toros*. Su presencia en la escena es escasa. En los tres actos de la obra, sólo aparece en el último. Por otra parte, aunque la obra es teatro lírico, es decir musical, Jovellanos no canta. José Picón escribió unos versos finales de tono patriótico que podrían acomodarse a una especie de romanza o de himno heroico, pero Barbieri prefirió dejarlos en un solemne recitado. Pues bien, pese a lo reducido del tiempo de actuación en escena, la figura de Jovellanos planea sobre toda la obra. Es como un protagonista en la sombra, al que se alude, se critica, se desea, se espera y, al final, llega.

Veamos algunas de esas referencias a Jovellanos entresacadas del libro de la zarzuela.² En la escena segunda del acto primero, hablan frente a la casa de Goya, Pepita Tudó y el Corregidor sobre las reacciones de la camarilla de Godoy, el duque de Alcudia, a las críticas políticas. Dice doña Pepita:

... el Monarca
ha firmado su destierro —se refiere a Aranda—
al castillo de La Alhambra
Jovellanos en Asturias
y preso Floridablanca,
vamos a dejar la corte
más tranquila que una balsa.
(I, 2)

A lo largo de esta conversación, el corregidor se hace eco del opúsculo *Pan y toros*, en nueva referencia a Jovellanos:

Somos perdidos
si de una vez no se acaba
con esta fatal manía
de pensar que hay en España.

² Para el texto de la zarzuela, seguimos la edición del Instituto Complutense de Ciencias Musicales: *Francisco A. Barbieri: Pan y toros*, Madrid, ICCMU, ed. de Emilio Casares y Xavier de Paz, 2001.

Y la receta infalible
que emplear nos hace falta,
el profundo Jovellanos (*con ironía*)
nos la da precisa y clara
en ese infame libelo, que sus amigos ensalzan.
¡Pan y toros, pan y toros!
a pueblo y aristocracia,
y en vez de universidades, escuelas de tauromaquia.
(I, 2)

En el siglo XIX se atribuía el texto de *Pan y toros*, publicado anónimamente en 1793, 1796 y a principios del siglo XIX, con el título *Oración apologética en defensa del estado floreciente de España*, a Jovellanos. En 1969, el hispanista francés François López demostró fehacientemente que el autor de *Pan y toros* fue el ilustrado y escritor satírico de la Ilustración española León de Arroyal.³

Una interesante alusión a Jovellanos la volvemos a encontrar en la escena tercera del acto segundo de la zarzuela. Hablan Goya, la princesa de Luzán y el capitán Peñaranda. El capitán, desesperado, clama y se pregunta desesperadamente por una persona que frene el envilecimiento de España y salve a la patria:

Un gran hombre, solo uno
fue para intentarlo audaz ¿quien de seguirle es capaz?
Ningún español, ninguno.

A lo que responde la princesa:

¡No busque usted Cortesanos!
Mas si uno ha habido, habrá dos;
que aún vive gracias a Dios
Don Gaspar de Jovellanos.

³ Para el tema del escrito “Pan y toros” véase A. Elorza: *Pan y toros y otros papeles sediciosos de fines del siglo XVIII*, Madrid, ed. Ayuso, 1971.

I. ESPERANDO A JOVELLANOS



FRANCISCO DE GOYA
Autorretrato, 1815
Museo del Prado

Francisco de Goya interviene:

¿Y olvidará sus injurias,
su destierro a Salamanca?
Nadie señora le arranca
de su destierro de Asturias.

La conversación continúa sobre Jovellanos y el capitán se compromete a ir a buscarlo a Asturias. La princesa le desea que tenga éxito en su misión y que:

¡Dios haga que Don Gaspar
sea el ángel tutelar
de España y de Carlos IV!
(II, 3)

En la escena cuarta del segundo acto, se habla de la cogida del torero Pepe-Hillo, al que “le echaron un toro castellano”, en otras palabras, un cornúpeto ya toreado que se las debía saber todas. La camarilla de Pepita Tudó y Godoy culpa a Jovellanos, contrario a las corridas de toros, de instigar el cambio del toro para provocar la muerte de Pepe-Hillo. El abate Ciruela, del círculo de Goya, advierte a la princesa de Luzán:



VICENTE LÓPEZ
Pepita Tudó
Colección particular

La nombran
a usted como de ese crimen
principal instigadora,
de acuerdo con Jovellanos
con la idea tenebrosa
de matar la tauromaquia...
Ya Jovellanos
embajador se le nombra
en Rusia, para alejarle
con la orden perentoria
de embarcarse en La Coruña,
sin plazo, excusa, ni prórroga.
(II, 4)

I. ESPERANDO A JOVELLANOS



FRANCISCO DE GOYA
Pepe-Hillo haciendo un recorte al toro
Serie *Tauromaquia*, 1816

De nuevo, en la escena quinta del segundo acto, la princesa de Luzán le pide al capitán Peñaranda que deje los complots inmediatos en Madrid y que vaya a buscar a Jovellanos:

Los males que a España afligen
tienen hondo el manantial:
¿Qué hará usted matando el mal,
si no destruye el origen?
¡Teñirse en sangre las manos!
Su patriotismo le ofusca.
Lo primero es ir en busca
de Don Gaspar de Jovellanos.
(II, 5)

Cuando en la escena siete de este segundo acto se descubre el complot, la princesa intenta convencer al capitán para que huya, se salve y busque de nuevo a Jovellanos:

Como usted no quede libre
a la Corte no vendrá
Don Gaspar de Jovellanos,
esperanza única ya.
El valor alcanza mucho
la prudencia mucho más:
no pensemos en nosotros
en España hay que pensar.
(II, 7)



FRANCISCO DE GOYA
La muerte del picador, 1793
British Rail Pension Trustee Co., Londres

I. ESPERANDO A JOVELLANOS

13

En el acto tercero, Jovellanos aparece en la escena, acompañado por Goya. El pintor le recrimina que llega tarde, que todo está perdido, a lo que Jovellanos le responde que aún se está a tiempo, ya que trae las pruebas irrefutables de la traición a España de Godoy y su camarilla. Jovellanos se entrevista con la princesa de Luzán y luego se oculta en el tocador de la princesa. En la escena última, Goya llega con *La Gaceta* en la que se lee la noticia de que Carlos IV ha cambiado el Gobierno y nombrado ministros a Jovellanos en Gracia y Justicia, y a Saavedra en Hacienda. Jovellanos cierra la obra con un solemne recitado, sin duda uno de los versos más inspirados de Picón:

Hijos míos, de entre escombros
la Patria hay que levantar;
todos me habéis de ayudar,
¡que son débiles mis hombros!
¡No basta un ilustre nombre
ni el poder de la palabra
con la voluntad de un hombre!
Cuando el mal de un vasto imperio
es tan grave y tan profundo,
sólo hay remedio fecundo
con el dolor del cauterio.
¡España respira apenas!
¿Sabéis como se levanta?
Lavando ignominia tanta
con la sangre de sus venas...

Y termina con estas palabras:

Qué ya es la distancia corta,
vertiendo sangre y tesoros,
del pueblo de pan y toros
a la España del No importa.

(III, 8)

Esta es la imagen que Barbieri y Picón proyectan de Jovellanos. Una imagen a la que no es ajena el especial cariño que Barbieri, en su calidad de musicólogo, tenía a Don Gaspar. Barbieri no solamente leyó sino trabajó sobre textos de Jovellanos, fundamentales para sus estudios sobre el origen de la zarzuela.



FRANCISCO DE GOYA
Retrato de Jovellanos con el arenal de San Lorenzo al fondo, 1784
Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo

II. JOVELLANOS A ORILLAS DE LA MÚSICA

Aparentemente, el interés de Jovellanos por la música y las manifestaciones del arte sonoro está alejado de las preocupaciones estéticas del ilustrado. Frente a la importancia que Jovellanos concede al dibujo, a los estudios de historia del arte y la arqueología, la música —salvo en los aspectos normativos del teatro musical—, permanece en un segundo plano. Sin embargo, se pueden espigar varias referencias que corroboran el gusto, la afición y el interés del ilustrado gijonés por este arte.

Jovellanos no elaboró un pensamiento musical sistemático ni original, aunque la problemática y la estética musical del siglo XVIII están presentes en varios de sus escritos. Hijo de su tiempo, encontramos en las obras de Jovellanos reflexiones sobre la relación de la música y la poesía: el problema de las reglas y la búsqueda de un arte musical normativo, la relación con la naturaleza, la revalorización de la música en función del sentimiento y, finalmente, la música como deleite del oído y su influencia en el ánimo. Indudablemente, hay una coincidencia en muchos puntos con Feijoo, con quien comparte una común afición a la guitarra.⁴

Jovellanos no sólo era un buen aficionado a la música, sino que poseía conocimientos de guitarra y solfeo. El ambiente familiar no era ajeno a estas aficiones artísticas. Según Ceán Bermúdez, Francisco Gregorio, el padre de Jovellanos “versificaba con gracia y agudeza”. Esta afición poética la heredaron varios de sus hijos, Josefa, Francisco de Paula, el propio Gaspar y Alonso. Este último, además de matemático y navegante, era un excelente violinista, “se distinguía entre los primeros violines de su tiempo”, recuerda Ceán.⁵ El propio Jovellanos tenía buen oído y compartió esta

⁴ Las ideas musicales de Feijoo y la Ilustración en España están rigurosamente estudiadas por Antonio Martín Moreno: *El padre Feijoo y las ideologías musicales del XVIII en España*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos, 1976.

⁵ Ceán Bermúdez, Juan Agustín: *Memorias para la vida del Excmo. Sr. D. Gaspar Melchor de Jovellanos, y noticias analíticas de sus obras*, Gijón, ed. Javier Barón Thaidigsmann, Silverio Cañada, 1989.

afición por la música. Poseía buen oído, buena voz y buen gesto. Su amigo Carlos González de Posada cuenta que tocaba la guitarra desde su mocedad con “una voz sonora, clara y entonada con las que cantaba las arias y seguidillas de María Ladvenant, conocida como La Lavedana”. Esta actriz cantante que se cita —María Ladvenant y Quirante (1741-1767)— fue primera dama de los teatros de Madrid en canto y declamación. Emilio Cotarelo Mori recoge en su biografía sobre la cantante el comienzo de una de estas seguidillas que podría haber cantado Jovellanos:

Es en glorias pasadas
el pensamiento
unas veces verdugo
y otras consuelo.⁶

Ceán Bermúdez destaca también la voz de Jovellanos, al que describe en sus años de Sevilla como buen conversador y de trato fácil con las mujeres, a las que complacía cantando y tocando la guitarra. “Su voz, agradable y modulada, era cálida y persuasiva, e inducía irresistiblemente al trato familiar tanto a hombres como a mujeres”. Entre los objetos de Jovellanos en el castillo de Bellver había dos guitarras. Una la tocaba su secretario y amanuense Manuel Martínez Marina, y la otra, presumiblemente, era del propio Jovellanos.

En los *Diarios* de Jovellanos se encuentran varias referencias musicales relacionadas con la enseñanza. El 27 y 28 de agosto de 1791, visita el Colegio Seminario de Vergara, uno de los grandes logros educativos de la Sociedad Vascongada de Amigos del País. En el *Diario*, Jovellanos escribe: “Asistimos al concierto —de los alumnos del Seminario de Vergara— que tiene lugar todos los días festivos, de cuatro a cinco en el verano y de siete a ocho en el invierno. Se tocaron unas sonatas de Pleyel; hay un buen fagot; tocaban seis seminaristas con los maestros”.⁷

⁶ Cotarelo y Mori: *María Ladvenant y Quirante. Primera dama de los teatros de Madrid*, Madrid, 1896.

⁷ Jovellanos, “Diario”, *Obras completas*, tomo VI, Ayuntamiento de Gijón / IFES XVIII, 1994, p. 209.



FRANCISCO DE GOYA
Juan Agustín Ceán Bermúdez, 1792-93
Colección particular

La música acompañaba la solemnidad de las aperturas de curso y entrega de premios en el Instituto de Jovellanos. Una observación muy curiosa de Jovellanos es la que hace sobre Manuela Ponte, de la que dice que tocaba muy bien la espineta “pero en estilo antiguo”. Le sorprende la sonoridad del pianoforte que poseía el marqués de Montehermoso, en Vitoria. Y siempre utiliza con propiedad expresiones técnicas del lenguaje musical, por lo que se deduce que la teoría musical no era, para él, un libro sellado.

Música popular: emoción y naturaleza

Se considera la *Octava carta a Ponz*, de Jovellanos, como la primera monografía sobre las romerías asturianas y, al mismo tiempo, una de las primeras reflexiones sobre las fiestas populares en España. Las *Cartas del Viaje de Asturias*, como las denominaba José María Caso González⁸, se escribieron para integrarse como un nuevo volumen —sería el XIX— en el *Viaje de España* de Antonio Ponz. Fallecido este en 1792, Jovellanos las publica como *Cartas a don Antonio Ponz*. “No hay un medio más seguro de conocer bien los pueblos y provincias de un reino que el de ir a los lugares mismos y aplicar la observación a los objetos notables que se presentan”. Y eso es lo que hizo Jovellanos en todas las cartas y, en especial, la octava, en la que centra su perspicacia observadora sobre las romerías en Asturias.

Las romerías “son unas pequeñas peregrinaciones que en días determinados y festivos hace el pueblo a los santuarios de la comarca, con motivo de la solemnidad del santo titular que se celebra en ella”, precisa Jovellanos. En su descripción, comienza con la velada de la noche anterior al día festivo, que se pasa “en baile y gresca, a orillas de una gran lumbrada que hace encender el mayordomo de la fiesta, resonando por todas partes el tambor, la gaita, los cantos y gritos de algazara y bullicio”. Con la luz del día comienza la fiesta, cuyas fases va detallando Jovellanos: la llegada

⁸ Jovellanos, “Escritos asturianos”, *Obras completas*, tomo IX, Ayuntamiento de Gijón / IFES.XVIII / KRK Ediciones, 2005.

a la ermita, la feria o el mercado en el campo o la campa próxima a la ermita, la procesión, la comida, la siesta y, al atardecer, las danzas “que sirven de ocupación al resto de la tarde”.

Todas las danzas, sean de hombres con sus palos o de mujeres, se parecen en “unirse todos los danzantes en rueda, asidos de la mano y girar en derredor con un movimiento lento y compasado, al son del canto, sin perder e interrumpir el sitio y la forma”. Se danza al son de un romance de ocho sílabas y a cada copla o cuarteto del romance responde todo el coro con una especie de estrambote que consta de dos versos o media copla. Entre las danzas, Jovellanos describe —sin citar el término prima— la Danza Prima llamándola “danza de estavillar”, quizás por el primer verso “Hay un galán de esta villa”. De todas maneras, la denominación de Danza Prima como danza circular característica de Asturias se recoge en el *Diccionario de Música* de Antonio Palatín, editado en Sevilla en 1818.⁹

Sobre el origen de estas danzas, Jovellanos destaca cierto sabor litúrgico, por lo que sugiere con precaución “que pudieron ser traídas acá por los romeros que en ellas venían a peregrinar al país”. Musicalmente “los tonos son siempre tiernos y patéticos y compuestos sobre la tercera menor”. Probablemente a finales del siglo XVIII esto era así y, de hecho, la danza “Hay un galán de esta villa” que recoge Torner está en tono menor; sin embargo, las danzas primas como la de Gijón o la de Noreña están en tono mayor. El sentido antifonal lo describe de esta manera:

Llevan la voz de ordinario tres o cuatro mozas de la más gallarda voz y figura, colocadas a la frente del coro y las otras van repitiendo ya la mitad de la copla, ya el estribillo, a cuyo compás giran todas sin interrupción sobre un mismo círculo, pero con lentos, uniformes y bien acordados pasos. Entretanto resuena en torno una dulce armonía que penetrando por aquellos opacos y silenciosos bosques, no puede oírse sin emoción ni entusiasmo.

⁹ Palatín, Fernando: *Diccionario de Música*, Universidad de Oviedo, ed. de Ángel Medina, 1990.

Emoción y entusiasmo. Dos conceptos prerrománticos traídos por Jovellanos al hilo de la música popular.

La música teatral

En 1786, el Consejo de Castilla encargó a la Real Academia de la Historia un informe técnico sobre las diversiones en España. La Academia trasladó el encargo a Jovellanos quien escribió la *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España*, publicada en 1812 como *Memoria sobre las diversiones públicas*.¹⁰ Jovellanos escribió esta obra en 1790 y volvió sobre ella seis años más tarde, en 1796. La memoria se articula en dos partes, la primera histórica y la segunda normativa u orientativa del gusto.

Algunos aspectos de la Memoria son muy peculiares. Como por ejemplo, la división del pueblo en dos clases: el pueblo que trabaja y el que no trabaja. El pueblo que trabaja necesita diversiones, pero no espectáculos. “No ha menester que el gobierno le divierta pero si que le deje divertirse. En los pocos días, en las breves horas que pueda destinar a su solaz y recreo, el buscará, el inventará sus entretenimientos; basta que le de libertad y protección para disfrutarlos”. Los pueblos de España son tristes porque se recela, por parte de la autoridad, de las diversiones populares. Sin embargo, el estado de libertad es una situación de paz y alegría. Frente a eso, el de sujeción, de agitación y de disgusto. “No basta conque los pueblos estén quietos; es preciso que estén contentos”. Y más adelante añade “Un pueblo libre y alegre será precisamente activo y laborioso y siéndolo, será también morigerado y obediente a la justicia”.

¹⁰ Se han realizado varias ediciones críticas de esta obra. Una de las más instructivas y didácticas es la de la Cátedra Jovellanos: *Espectáculos y diversiones públicas / Informe sobre la Ley Agraria*, ed. de Guillermo Carnero, Cátedra, col. Letras Hispánicas, 1998. También se puede consultar en Jovellanos, “Escritos sobre literatura”, *Obras completas*, tomo XII, Ayuntamiento de Gijón / IFES.XVIII / KRK Ediciones, 2009.



Portada de la *Memoria sobre diversiones públicas* de Madrid, Sancha, 1812

Respecto al pueblo que no trabaja, es decir la nobleza, Jovellanos dice que sobre todo en las grandes ciudades, difícilmente puede pasarse sin espectáculos. Y entre los espectáculos “el teatro es el primero y más recomendado de todos ellos; el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa y por lo mismo, el más digno de atención de todos los gobiernos... El teatro no debe considerarse como una diversión pública, sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos”.

Aunque Jovellanos no pretende hacer una historia de teatro lírico, traza un original y preciso esbozo histórico de la zarzuela hasta el reinado de Carlos IV, bien conocido por Barbieri medio siglo después. Algunos datos los extrae de José Antonio de Armona y Murga en *Memorias cronológicas sobre el teatro en España*, un texto manuscrito utilizado también por Barbieri, Mitjana y Emilio Cotarelo.

El origen del teatro lírico lo sitúa Jovellanos durante el reinado de Felipe IV. Contaba Madrid con dos teatros principales, el Casón del Buen Retiro y el Teatro del Real Sitio de la Zarzuela, en donde se representó *El jardín de Falerina* de Calderón de la Barca, origen de la zarzuela. En este teatro se produjo lo que luego se denominará una “convergencia de las artes”, que Jovellanos explica así:

La música, reducida primero a la guitarra y al canto de algunas jácaras entonadas por ciegos, admitió ya el artificio de la armonía, cantándose a tres y a cuatro voces, y el encanto de la modulación aplicado a la representación de algunos dramas que del lugar en el que más frecuentemente se oían tomaron el nombre de zarzuelas. La danza añadió con sus movimientos medidos y locuaces nuevos estímulos a la ilusión y al gusto de los ojos. La pintura multiplicó los objetos de esta misma ilusión, dando formas significantes y graciosas a las máquinas y tramoyas inventadas por la mecánica y animándolo y vivificándolo todo con la magia de los colores. Y la poesía, ayudada de sus hermanas, desarrolló sus fuerzas, desplegó sus alas, y vagando por todos los tiempos y regiones no hubo en la historia ni en la fábula, en la naturaleza y en la política, acciones y acaecimientos, vicios o virtudes, fortunas o desgracias que no se atreviese a imitar o presentar sobre la escena.¹¹

Bajo el reinado de Carlos II “la historia de ingenios enmudece”, salvo excepciones como Bances Cándamo. Con la entronización de los borbones, el italianismo perjudicará al teatro lírico español: “Fuele —a la zarzuela— muy funesta la generosidad con que Fernando VI protegió y llevó a mayor pompa la escena italiana”. En el reinado de Carlos III “ganó mucho la música y algo la decoración”. Jovellanos menciona prudentemente los intentos de reforma del teatro protagonizados entonces por Olavide, Aranda, Iriarte y él mismo.

¹¹ Jovellanos: *Ob. cit.* pp. 170-171.

El segundo aspecto de la *Memoria*, de carácter normativo, se centra en los medios para lograr la reforma del teatro “el primero y más recomendable de todos los espectáculos, el que ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa y por lo mismo el más digno de atención y desvelos del gobierno”. El teatro, y por extensión la zarzuela o la ópera, es un espectáculo “capaz de instruir o extraviar el espíritu”. Por eso es importante su reforma, que se asentará sobre los siguientes aspectos: refundición y arreglo, cuando no prohibición, de los dramas del Siglo de Oro; el teatro no puede ser ejemplo de malas costumbres, sino que deberá “deleitar e instruir”, y fomento del buen teatro mediante concursos dirigidos por la Academia de Bellas Artes. En estos concursos se incluirán tragedias, comedias y también entremeses, sainetes y música de tonadillas.

Para la mejora de la representación, Jovellanos propone la creación de escuelas de actores en las Academias Dramáticas que formen a los intérpretes y fortalezcan el gusto. Respecto a la decoración y la escena, Don Gaspar clama contra el mal gusto, los excesos “riberescos” o barrocos y un generalizado mal gusto:

El teatro es el domicilio propio de todas las artes. En el todo debe ser bello, elegante, noble, decoroso y, en cierto sentido, magnífico, no sólo porque así lo pidan los objetos que presenta a los ojos, sino también para dar empleo y fomento a las artes del lujo y comodidad, y propagar por su medio el buen gusto a toda la nación.

También se ocupa de la reforma en la música y el baile. Critica la música como un conjunto de incoherentes imitaciones sin originalidad y, por otra parte, el carácter plebeyo. “Otras naciones traen a danzar sobre las tablas a los dioses y a las ninfas; nosotros a los manolos y las verduleras. Sin embargo, la música y la danza no sólo pueden formar el mejor ornamento de la escena, sino son también su principal objeto”. Indudablemente, estas ideas le llevan a minusvalorar el carácter popular de la tonadilla escénica, en aras de un arte normativo y universal. En otras palabras, Jovellanos tenía una especial sensibilidad para lo que luego se denominarán manifestaciones folclóricas, y, en especial, la música popular. Sin embargo, propugnaba dentro del teatro una estética neoclásica muy alejada de lo popular.



Francisco Asenjo Barbieri
Madrid, 1823-1894
(Ar. ICCMU)

III. PAN Y TOROS: LA TONADILLA IDEALIZADA

El crítico musical del siglo XIX Antonio Peña y Goñi calificó la obra de Barbieri como la tonadilla idealizada y engrandecida. Barbieri, escribe Peña y Goñi, “ha agrandado el cuadro de tonadilla encajándola de una forma incomparable en la ópera cómica y consiguiendo que el canto popular, realzado por las galas de su ingenio, sirva para destacar la individualidad musical quizás más desenvuelta y característica de los compositores españoles de este siglo.¹² Entre las zarzuelas que escribió Barbieri, tres de ellas, además de ser representativas del teatro lírico español en el siglo XIX, tuvieron un hondo significado en la evolución de la zarzuela: *Jugar con fuego* (1851), en donde se establece la llamada “zarzuela grande” en tres actos, *Pan y toros* (1864), y *El barberillo de Lavapiés* (1874).

Francisco Asenjo Barbieri (Madrid, 1823- 1894) fue una figura trascendental en la historia de la música española. Reformador del teatro lírico español; fundador y director de la Sociedad de Conciertos, primera ventana abierta en España a la música sinfónica del clasicismo y romanticismo europeos; cofundador de la España Musical, sociedad creada con el propósito de disponer en Madrid de un teatro propio para la música española (será el Teatro de la Zarzuela); historiador de la música española con publicaciones como el *Cancionero de Palacio de los siglos XV y XVI*, también llamado *Cancionero Barbieri*, el autor de *Pan y toros* perteneció a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y la Real Academia de la Lengua. Se considera a Barbieri como uno de los precursores del nacionalismo musical, con zarzuelas que por su utilización de la música popular y de la música histórica preludean esta corriente musical en España. Barbieri desemboca en el nacionalismo musical por los caminos de la erudición y el folclore.

¹² Peña y Goñi, Antonio: *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, ICCMU, 2004, ed. facsimilar, p. 418.

Barbieri defendió que el camino del teatro lírico en España no era la ópera, sino la llamada “zarzuela grande”, de la que él fue uno de los creadores. Esta tipología de zarzuela consta generalmente de tres actos, siendo los dos primeros de mayor duración y complejidad. Suelen organizarse en torno a unos quince números musicales, cuenta con un preludio u obertura que anticipa el clima de la obra y, finalmente, cobra importancia la presencia del coro, tanto acompañando a los concertantes, como en el cierre de los actos. Se puede equiparar a la zarzuela grande, al menos esas eran las intenciones de Barbieri, con la “opéra-comique” francesa y la ópera cómica italiana.

Pan y toros puede pasar como el arquetipo de zarzuela grande, tanto en la estructura como en el fondo teatral y musical, preludio del nacionalismo musical. Estrenada en el Teatro de la Zarzuela en 1864, fue uno de los éxitos de la zarzuela española. Sobre el origen creativo de la obra, biógrafos como Salcedo u Olmedilla¹³, muy amenos pero en ocasiones poco rigurosos, lo sitúan a comienzos del otoño del verano de 1864. El 25 de octubre de 1864, se le concedió a Barbieri la Cruz de Carlos III. Según Salcedo, con esta ocasión se presentó en casa de Barbieri el escritor José Picón, con un libreto escrito especialmente para él. Barbieri le dice al joven Picón que está muy ocupado, pero le gusta el título, *Pan y toros*, le promete leerlo y cuando llama a Picón no es para decirle que acepta el libreto, sino que ya ha compuesto la zarzuela.

La realidad no fue exactamente así. Emilio Casares demuestra en su exhaustivo estudio sobre Barbieri¹⁴ que *Pan y toros* es una zarzuela de gestación pausada en la que ya trabajaba desde enero de 1864. Lo que no hay duda es que a Barbieri le entusiasmó el libreto de Picón, sin duda uno de los mejores textos de zarzuela de todos los tiempos. No es casual que en su comentario sobre

¹³ Salcedo, Ángel S.: *Francisco Asenjo Barbieri. Su vida y sus obras*, Madrid, Biblioteca de Música Española, sf; Martínez Olmedilla, Augusto: *El maestro Barbieri y su tiempo*, Madrid, ed. Españolas, 1941.

¹⁴ Casares, Emilio: *Francisco Asenjo Barbieri. Vol. I. El hombre y el creador*, Madrid, ICCMU, 1994, pp. 258-265.



José Picón García
(Madrid, 1829-Valladolid, 1873
(Ar. ICCMU)

Pan y toros, Peña y Goñi comienza por “Hay que hacer, ante todo, justicia al poeta. Picón sirvió de modo magistral a Barbieri eligiendo un asunto que se amoldaba perfectamente a la idiosincrasia artística del compositor español. Manolos y manolas, vendedoras ambulantes, ciegos de ocasión, santeros, bandurrias y guitarras, contradanzas y canciones del bajo pueblo, todo el cortejo radiante de bullicio y de alegría de la musa popular, formando contraste con el patriotismo en una época de triste recordación”.¹⁵

Efectivamente, hay que hacer justicia a José Picón. Emilio Cotarelo nos ofrece unos breves datos sobre este escritor, poeta, arquitecto y loco. Nació el 11 de abril de 1829. Siguió la carrera de arquitecto, al mismo tiempo que su hermano Felipe, padre

¹⁵ Peña y Goñi.: *Ob. cit.*, pp. 420-421.

del novelista Jacinto Picón, seguía la de Derecho. Terminada la carrera en 1863, fue nombrado profesor de la Escuela de Arquitectura, actividad que abandona para dedicarse a la literatura y al periodismo. Ya en 1859 había estrenado la zarzuela *La guerra de los sombreros*, con música de Fernández Caballero y, un año después, *Memorias de un estudiante*. “Picón —escribe Cotarelo— tenía una imaginación demasiado viva, exaltada, y sus trabajos y género de vida, siempre imaginando asuntos para sus obras, no eran lo mejor para calmarle; así es que a principios de 1873 perdió el juicio con gran dolor de cuantos le conocían y falleció en Valladolid, en una casa de salud, el 4 de julio de ese mismo año. Además de la zarzuela compuso varios dramas y comedias como *La corte de los milagros*, en las que están pintados personajes muy conocidos”.¹⁶

La España de *Pan y toros*

La expresión “pan y toros”, remedo ibérico del famoso “panem et circenses”, de Juvenal, era como se conocía un famoso panfleto clandestino que comenzó a difundirse a partir de 1793. Irónicamente, se titulaba *Oración apologética en defensa del Estado floreciente de España*, y se atribuyó a diferentes autores, especialmente a Jovellanos. De hecho, una edición impresa en Cádiz en 1812 lleva el nombre de Jovellanos. Más arriba hemos mencionado que el autor de este libelo fue, tal como demostró François López, el ilustrado y poeta satírico León de Arroyal (1755-1813). El nombre de *Pan y toros* procede de las frases finales:

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

José Picón le entregó a Barbieri el texto de *Pan y toros* probablemente a finales de 1863. Al compositor madrileño le interesó el

¹⁶ Cotarelo y Mori: *Historia de la zarzuela: o sea el drama lírico español desde su origen a fines del siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 2000, p. 676.

III. PANYTOROS: LA TONADILLA IDEALIZADA



FRANCISCO DE GOYA
Ligereza y atrevimiento de
Juanito Apiñani en la plaza de Madrid
Serie *Tauromaquia*, 1816

tema costumbrista español que evocaba el mundo de la tonadilla escénica de finales del XVIII, pero que añadía ingredientes dramáticos y alusiones históricas muy sugerentes. En la zarzuela se recrea una conspiración liberal contra el gobierno de Godoy, apoyado por una camarilla de reaccionarios y afrancesados. Los conspiradores intentan poner fin a los abusos de la privanza de Godoy, para lo que deben informar al rey Carlos IV y enderezar, de la mano de Jovellanos, el futuro político de España. Sobre la escena, pululan y se mencionan personajes históricos como Pepita Tudó, la mujer de Godoy, Goya, el propio Jovellanos, la famosa actriz apodada La Tirana o los toreros Pepe-Hillo, Romero y Costillares. Junto a ellos, otros personajes inventados por Picón pero que guardan cierta proximidad con personalidades históricas.

Entre estos personajes de ficción con anclajes en la historia real, tenemos al abate Ciruela, que podría ser un trasunto de José Marchena Ruíz del Cueto, el abate Marchena, religioso afrancesado e introductor en España de Rousseau y los enciclopedistas. El capitán Peñaranda parece estar inspirado en el militar Luis Lacy y Gautier, militar español que participó en las guerras contra los franceses y que fue fusilado tras intentar un golpe militar constitucional en 1817. La princesa de Luzán guarda cierta relación con Gabriela Palafox, la marquesa de Lazán, protagonista de uno de los retratos más hermosos que pintó Goya.



FRANCISCO DE GOYA
Gabriela Palafox, marquesa de Lazán, 1804
Colección particular

En *Pan y toros* se esbozan sobre un fondo histórico impreciso dos Españas contrapuestas. Por una parte, la España reformista en la que están los ilustrados, Goya, la aristocracia más sana y el pueblo llano representado por manolos y toreros; por otra, el absolutismo oscurantista que encabeza Godoy y la camarilla que oculta la realidad al rey Carlos IV. Pese a la inspiración en sucesos y personajes históricos, la realidad histórica no fue exactamente como la describen Picón y Barbieri. Algunos personajes, especialmente Godoy y Pepita Tudó, están bastante distorsionados. Concretamente Godoy, lejos de perseguir a los ilustrados, los apoyó, y muy en particular a Jovellanos, a quien nombró ministro en 1798, frente al desinterés y la oposición de la reina María Luisa de Borbón-Parma. En la última escena de la zarzuela, Goya da la noticia

de que firmada la Paz de Basilea en 1795, el rey Carlos IV nombra ministros a Saavedra y a Jovellanos. La realidad histórica es que tras Basilea, Godoy llegó a la cima de su poder, concediéndosele el título de Príncipe de la Paz. Dos años después es el propio Godoy quien, en una reorganización de su gobierno, nombra a Saavedra como ministro de Hacienda y, a Jovellanos, de Gracia y Justicia. Otro error o inexactitud es el papel político que se otorga en la zarzuela a Pepita Tudó, amante y luego esposa de Godoy, pero alejada, en la vida real, de las camarillas políticas.¹⁷

Desde un punto de vista dramático, la obra se estructura, como era característico en la zarzuela grande de mediados de siglo, en tres actos. En el primero se presentaban los personajes y la situación. El segundo se caracteriza por la intensificación dramática y musicalmente adopta la forma de concertantes. Finalmente, en el tercer acto, más breve, se produce el desenlace. Peña y Goñi consideraba que la estructura dramática de los dos primeros actos eran las páginas culminantes de la zarzuela española.

La partitura

Barbieri comenzó *Pan y toros* a principios de enero de 1864 y la termina el 14 de noviembre de ese mismo año. Para un músico acostumbrado a componer una obra en poco más de una semana, *Pan y toros* fue un trabajo pausado, lento, muy cuidado en cuanto a la orquestación, las partes corales, la recreación del canto popular, y los aspectos descriptivos de los personajes por medio de la música. Su representación, el 22 de diciembre de 1864 en el Teatro de la Zarzuela, obtuvo un éxito apoteósico. Desde el principio de las representaciones, dos números se hicieron especialmente famosos: las seguidillas del N.º 1 que comienzan “Aunque soy de la Mancha/ no mancho a nadie” y, muy especialmente, el N.º 2, el “Pasacalle de la manolería”, que pasó rápidamente del teatro a

¹⁷ Sobre la alteración del trasfondo histórico en *Pan y toros*, es muy clarificador el artículo de Carlos Seco Serrano “El contraste entre el tópico y la realidad”, *Pan y toros*, programa de mano, Teatro de la Zarzuela, Madrid, 2001, pp. 38-43.



FRANCISCO DE GOYA
Entretimiento español
Serie *Toros de Burdeos*, 1824

los atriles de las bandas militares españolas. Como veremos más adelante, este pasacalle fue el desencadenante de la prohibición de la obra en 1867.

Musicalmente *Pan y toros* es una zarzuela de intencionados contrastes y claroscuros. En la partitura se entremezclan y contraponen dos mundos musicales. Uno, el europeo, que según Emilio Casares responde a una intención de usar los elementos del lenguaje operístico internacional. El otro, el elemento hispano bajo tres vertientes diferentes. Una, la religiosa con páginas como la *Salve*, y los recitativos salmódicos a manera de pregones de ciegos y vendedores. La segunda, el elemento musical aristocrático español típicamente dieciochesco, con danzas como el minué, la gavota y la contradanza, y, finalmente, el elemento popular y folclórico, como en las seguidillas, la rondalla del pasacalle, o la canción de Perulillo.

La música se compone de quince números, muchos de ellos estructurados en varias secciones musicales, algunas, como se aprecia cuando la obra se representa, recurrentes, es decir que vuelven en escenas diferentes. Los contrastes entre lo europeo y lo

III. PANYTOROS: LA TONADILLA IDEALIZADA

33

español, lo popular y lo aristocrático o señorial se entrecruzan en varias escenas. Los personajes principales de la zarzuela son la princesa de Luzán, una tesitura bastante definida para mezzosoprano lírica; Pepita Tudó, papel para soprano ligera; Pepe-Hillo, breve rol para barítono cómico; el capitán Peñaranda, principal protagonista masculino en la voz de barítono lírico; el abate Ciruela, papel para tenor cómico; Romero, papel para tenor cómico, y Francisco de Goya, papel para barítono.¹⁸

El preludeo o la obertura sigue modelos del clasicismo europeo. Se inicia con un “andante maestoso” sobre dos melodías contrapuestas. La primera, que se escucha inicialmente en el oboe y la trompeta, es una alusión muy evidente a *La Marsellesa*, concretamente la estrofa que empieza “Aux armes, citoyens, / Formez vos bataillons” (A las armas ciudadanos, formar los batallones). El cambio al tono menor de esta cita le da un carácter menos marcial que el himno francés. El segundo tema, confiado al flautín y los violines, representa animadamente el tema hispánico, sutil contrapunto al carácter elegíaco de *La Marsellesa*. El N.º 1. B se caracteriza por la presencia de lo popular y lo cómico, con cierto grado de esperpento. La copla de ciegos “Hoy fusilan a un soldado: llorad padres infelices”, cantada, se debe cantar, según apunta Barbieri en la partitura, “con voces desentonadas”; los pregones de las vendedoras “¡Alajú! ¡Pan de higos! ¡Torraos y pasas! ¡Cañamones tostados, miel y castañas!” son los gritos con los que hasta no hace mucho tiempo las vendedoras anunciaban sus mercancías. Para el papel del santero, Barbieri pide que recite su monótono pregón “Vez al pobre peregrino / que viene de Palestina...” con voz “gangosa e hipócrita”. Todo ello constituye una escena de animado color popular que desemboca en las famosas seguidillas zapateadas:

¹⁸ La zarzuela *Pan y toros* solo se grabó una vez, por el sello discográfico Columbia. En 1981 se trasladó esta grabación a CD por ZACOSA- BMG. En la grabación hay algunos cortes contraproducentes para la obra. Sin embargo, el elenco vocal, con una espléndida Ana María Iriarte en el papel de la princesa de Luzán, es de una buena calidad. La grabación está dirigida por el maestro Indalecio Cisneros. Los protagonistas son Conchita Domínguez (Doña Pepita), Ana María Iriarte (la princesa de Luzán), Manuel Ausensi (el capitán Peñaranda), Rafael Campos (Goya), Carlos Munguía (el abate Ciruela), Enrique Malvido (el corregidor Quiñones), Joaquín Portillo (Pedro Romero), Carlos Luque (el general) y Gregorio Gil (el santero).

Aunque soy de la Mancha
no mancho a nadie:
más de cuatro quisieran
ser de mi sangre.
Anda salero,
y vivan las manchegas
y los manchegos.
¡Olé y olá,
por las manolas
de caliá.

El N.º 2 se organiza sobre el pasacalle con rondalla de guitarras y bandurrias, llamado “La marcha de la manolería: Al son de las guitarras y seguidillas”. Este número fue en su época el más popular, sobre todo por las adaptaciones tanto a rondallas como a bandas de música. Como veremos más adelante, provocó las suspicacias de la camarilla de Isabel II, que acabó censurando la zarzuela. La marcha encuadra la pintoresca presentación del corregidor, el abate Ciruela, los toreros Pepe-Hillo, Romero y Costillares. El N.º 3 se articula sobre un bolero “Como lleva en el bolsillo”. Sobre esta danza popular, el abate Ciruela muestra a Goya su carácter libertino:

Como lleva en el bolsillo
su ganzúa el buen ladrón
para abrir todas las puertas
y robar a su sabor,
yo, pirata de hermosuras
y de vírgenes ladrón,
llevo en traje de murciélago
la ganzúa del ladrón.

La alusión a la sotana, “el traje de murciélago” será otro de los aspectos que se censurará en *Pan y toros*, pero no en el siglo XIX, sino en el año 1959, cuando José Tamayo que quiso llevarla a escena, tuvo problemas con la censura. Tamayo recurrió a Pemán para que aligerase el texto, que adaptó musicalmente Pablo Sorozábal.¹⁹

¹⁹ Esta versión de *Pan y toros* adaptada por José María Pemán y Pablo Sorozábal, y dirigida por José Tamayo, fue la que se representó en el Teatro de la Zarzuela en el año 1961.

III. PANYTOROS: LA TONADILLA IDEALIZADA

35

El N.º 4, “Mi protectora, mi ángel”, es un dúo de características belcantistas de corte italianizante, entre el capitán Peñaranda y Doña Pepita. Frente a ese carácter internacional, el N.º 5 posee color español. Un interludio instrumental arropa una escena de procesión en el que un coro de niños canta la Salve:

¡Salve! ¡Oh, Reina de los ángeles!
¡Salve, salve, estrella matutina!
¡Salve, antorcha y luz divina!
Pura fuente, pura fuente de bondad.

El Barbieri historiador y folclorista se dan la mano en esta escena en la que bajo los sonidos de la Salve, los patriotas conspiran. Finalmente, el N.º 6, el “Pasacalle de la manolería”, cierra brillantemente el primer acto.

Un nuevo preludio instrumental, con dos partes, una de carácter lúgubre y otra alegre y popular, inicia el segundo acto. En el N.º 7, Barbieri contrapone la solemnidad de la contradanza que bailan los aristócratas, con la canción de inspiración popular “El Perulillo”, que cantan los toreros Romero y Costillares:

Por lo dulce las damas
jolín, jolín, perulí, achulé olé je, ai zu,
son desaborías:
yo las quiero muy agrías
jolín, jolín, perulí
pero sabrositas...

Este juego de palabras —jolín, jolín, perulí— nos recuerdan al “tiriquitrau, trau, trau” de las alegrías, o al más moderno “achilipú”. Aunque no hay un dato directo sobre el perulí en el folklore español, la idea de recreación de la música popular que utiliza Barbieri es evidente.

Lo más destacado del N.º 8 es un concertante sobre el que predomina la canción “Entre el patio de mi casa”, que canta Goya. El eje central del N.º 9 es la “Romanza del escapulario”, dúo entre la princesa y el capitán, y sin duda uno de los momentos más belcantistas de la obra, y que se unen al complejo N.º 10, en el que se contraponen la plegaria “¡Oh, Reina de los ángeles!” y la

aristocrática gavota como paso a un dramático concertante final con el que se cierra el acto.

El tercer acto se inicia con una página de raigambre bufa: el coro de las damas en torno al abate —N.º 11— comentan que la princesa de Luzán va a meterse monja:

Tantos encantos, tanta belleza
¿en la clausura van a parar?

Frente al carácter bufo de la introducción, el siguiente número musical —N.º 12— “Quién cogida es infraganti / con un bello capitán”, es uno de los más operísticos y belcantistas, protagonizado por las dos sopranos, Pepita y la princesa de Luzán y con tesituras ocasionalmente comprometidas en los agudos. La obra finaliza con dos números concertantes, “Padres reverendos” y “Atónitos nos deja ya” y un final instrumental en el que se presenta a Jovellanos como el salvador de la patria. Por desgracia, la realidad no fue así.

Censura y beneficio

Pan y toros fue una zarzuela que pronto tuvo problemas con la censura de la monarquía isabelina, y, lo más extraño, casi un siglo después, con la censura franquista. La popularidad de la obra a los pocos meses de su estreno era enorme, principalmente por las adaptaciones para banda del Pasacalle de la manolería. Según Olmedilla, todas las bandas militares de España hicieron suya esta marcha que en su segunda estrofa dice:

España ha de ser libre
libre Castilla,
mientras haya en España
manolería,
que todo chulo
maneja la vihuela
como el trabuco.

III. PANYTOROS: LA TONADILLA IDEALIZADA



FRANZ XAVIER WINTERHALTER
Isabel II de España, 1852

Esa alusión a la libertad y al trabuco, unido a que Carlos IV, el abuelo de Isabel II, no salía muy bien parado, atrajo las suspicacias de la censura isabelina. Primeramente, se censuró la interpretación del pasacalle y, en 1867, cuando seguía *Pan y toros* en cartel, se prohibió toda la zarzuela.

Cuando por esta prohibición *Pan y toros* se dejó de representar, José Picón, el autor del libro, solicitó audiencia a la reina Isabel II. Barbieri se queda al margen, entre otras cosas porque la reina ya había intervenido a su favor en la concesión de la Gran Cruz de Carlos III. El músico le aconseja a Picón que no actúe, porque “tan solo de la soberana conseguirás nada más que buenas palabras, es muy bromista, la Señora”.

Efectivamente, Picón se entrevistó con Isabel II y sólo consiguió lo que le decía Barbieri: “buenas palabras”. Para reclamar lo que consideraba que le correspondía, a finales de 1867 decidió escribir a Isabel II una larga carta en verso:

—
Señora:

No hace todavía un mes
que tranquilo en mi conciencia
justicia, sino clemencia,
fui a implorar a vuestros pies.
Justicia, y no para mí,
que soy hombre y que soy fuerte,
y la más contraria suerte
con mi trabajo vencí.

—
A quien hoy se le condena
a cumplir la injusta pena
de un pecado que no existe,
Vuestra majestad,
al ver que mi alma estaba en un hilo,
me respondió “Ve tranquilo
que yo sé lo que hay que hacer”.
Y me despidió de allí
diciéndome en profecía:
“Si le hago falta algún día,
sin dudarlo ve a mí”.

—
Pues bien, mis penas son tantas,
tanto viene a estrecharme,
que no os enojéis de hallarme
otra vez a vuestras palmas.
Aquí, donde aquel que empieza
las letras a cultivar,
antes debe comenzar
a hacer votos de pobreza
en donde el teatro hispano
vive con llanto en los ojos
de los míseros despojos
del coliseo italiano,

III.
PANY TOROS:
LA TONADILLA
IDEALIZADA

—
donde no acude más gente
a ver castellana obra
que la gente que le sobra
al regio salón de Oriente.

—
Porque en él brillan los soles
de la nobleza y el trono
y se juzga de mal modo
los teatros españoles;
aunque aquí y en todas partes
barómetro intelectual
de la cultura social
son las Letras y las Artes.
Aquí en España, Señora
en donde no hay más privilegios
que para el teatro Regio
que a sus hermanos devora,
donde más abrumba
el desdén del poderoso
que llega a ser milagroso
lograr vivir de la pluma.

—
Donde conquisté un andrajo
de una sociedad ingrata,
a un padre le arrebató
el fruto de su trabajo.
En el están los tesoros
que cuento para vivir
y es condenarme a morir
prohibirme Pan y Toros.

—
A vos Señora, y al Rey
probé que está protegida
mi zarzuela y garantizada
por la censura y la Ley.

Y que apoyo más sereno
haya en la historia elocuente
de Don Modesto Lafuente
y del conde de Toreno.

De vuestros labios, señora,
supe toda la verdad,
que era Vuestra Majestad
de la prohibición autora.
Y yo venero a los Reyes
pero en la presente España,
del palacio a la cabaña,
el tribunal son las Leyes.
Tal despótico atributo
solo con mengua lo veremos
en un reinado absoluto.

Hoy si vuestra jerarquía
fuera común y vulgar,
no me podríais privar
de mi zarzuela ni un día.
Vuestro rango solo pudo
de lo que es mío privarme,
a vos os toca repararme
y a vuestras plantas acudo.

Justicia, Señora, os pido.
Levantad la prohibición
y dadme la indemnización
de los daños que he sufrido.
Madre sois. Tened en cuenta
que al pobre nada le sobra
y que perdí con mi obra
un capital y una renta.

III.
PANYTOROS:
LA TONADILLA
IDEALIZADA

De importunos el enjambre
aumentará aunque os aflija.
Porque a mi esposa y a mi hija
condenáis a morir de hambre.
Pensad que de vos, clemente,
no dudo ni por asomo
y que riego el pan que como
con el sudor de mi frente.

Señora crece mi mal,
pero tengo todavía
la solemne garantía
de vuestra palabra real.
Y juzgo mi razón tanta
y tan fuerte mi derecho
que no me cabe en el pecho
ni la voz ni la garganta.

Si vuestros augustos labios
me tachan de descortés,
aquí estoy y a vuestros pies,
para reparar agravios.
Que al noble y gran corazón
de la Reina y la Señora
hizo siempre, y hace ahora,
justicia.

José Picón.



Cartel original de la zarzuela *Pan y toros*
 Archivo del Instituto Complutense de Ciencias Musicales
 (Ar. ICCMU)

Lo más curioso del asunto es que la carta tuvo efecto, y la petición de justicia que proponía José Picón se resolvió en un peritaje serio sobre lo que los autores habían dejado de ganar por la prohibición de la zarzuela. Por parte de los autores, intervino en el peritaje Luis de Eguilaz, historiador, novelista y autor de zarzuelas como *El molinero de Subiza*. Por parte de Isabel II, Luis Mariano de Larra, hijo de Mariano José de Larra y uno de los grandes escritores de teatro lírico. Tras los estudios de contabilidad del Teatro de la Zarzuela, se estimaron los daños en 60.000 reales, cantidad que se hizo efectiva en la primavera de 1868. Pocos meses después, Isabel II, “la reina de los tristes destinos” era destronada por la llamada Revolución de la Gloriosa. Al menos, a Picón y a Barbieri les pagó lo que se les debía. Al iniciar su exilio, dejaba un país de “pan y toros” *per secula seculorum*.



IV. SINOPSIS ARGUMENTAL DE “PAN Y TOROS”

Resumir el argumento de una ópera o una zarzuela no es una tarea sencilla. Por una parte la acción teatral suele estar muy condensada y, por otra, la música no sólo crea una atmósfera emocional sino también descriptiva, por lo que en muchas ocasiones, explica y aclara el propio texto del libro. En este sentido, *Pan y toros* no es una excepción respecto a cierto enrevesamiento en el que suelen caer los libretos de ópera y libros de zarzuela. Pese a ello, el libro es uno de los mejores del teatro lírico español, especialmente los dos primeros actos.

Antes de iniciar la sinopsis argumental, conviene recordar los personajes de la obra, algunos basados, como escribió José Picón en sus versos a Isabel II, “en la historia elocuente de Don Modesto de la Fuente y del conde de Toreno”. Pese al prurito histórico, la realidad, tal como hemos escrito más arriba, no fue exactamente tal como la cuentan Picón y Barbieri.

Los personajes femeninos mencionados por el orden en que figuran en la partitura, son los siguientes: doña Pepita Tudó; la princesa de Luzán; La Tirana, apodo que recibió María del Rosario Fernández Ramos, célebre actriz nacida en Sevilla en 1755 y fallecida en Madrid en 1803 y como muchos de los protagonistas de *Pan y toros*, magníficamente retratada por Goya; una duquesa de la camarilla de Godoy y una mujer ciega. Respecto a los masculinos, nos encontramos con el capitán Peñaranda; Goya; el abate Ciruela; el corregidor Quiñones; Jovellanos; los toreros Pepe -Hillo; Pedro Romero y Costillares; un general; un ciego o

mejor dicho “falso ciego”, espía al servicio del corregidor, y su hijo; un santero; un manolo; un “Hermano del Pecado Mortal”, es decir un cofrade con hábito de penitente; un mozo de cuerda, y como pueblo llano, vendedores, manolos, manolas, alguaciles, guardias valonas, cofrades y bailarines. El protagonismo invisible de Godoy lo asume en la zarzuela su amante y luego esposa, Pepita Tudó.

Los autores precisan la acción en Madrid, en “Mil setecientos noventa y tantos”. Se fijan en el tercer acto dos hechos concretos que se citan de una manera ligeramente anacrónica, como si sucediesen al mismo tiempo cuando en realidad hay tres años de diferencia entre uno y otro. Estos hechos son la Paz de Basilea (1795) y los nombramientos de Jovellanos y Saavedra (1798) como ministros.

Acto I

El primer acto se desarrolla en la llamada pradera del corregidor, a orillas del Manzanares. A la derecha de la pradera está el merendero del Currutaco, y a la izquierda la casa de Goya. La primera escena describe lo que podría ser similar a un día de mercado. Un ciego —en realidad un falso ciego que trabaja como espía a las órdenes del corregidor Quiñones— pregona, a la manera de aquella “literatura de cordel”, las últimas noticias, entre ellas que van a ajusticiar a un soldado, detenido con cartas comprometidas sobre una conspiración. Los vendedores anuncian sus productos, el santero ofrece reliquias de Tierra Santa, el pueblo baila la seguidilla. En la plaza aparece el corregidor Quiñones, representante de la Corona en Madrid. El falso ciego le comenta el trajín que ocurre en la casa de Goya.

En la siguiente escena, sale doña Pepita de la casa de Goya vestida de maja para uno de los cuadros del pintor. Pepita y el corregidor comentan las noticias de la corte, el ascenso de Godoy y el destierro y confinamiento de Jovellanos. Pero el corregidor comunica a doña Pepita un estado de inquietud “mientras no se acabe con esa fatal manía de pensar que hay en España”. Un general aparece en escena, y anuncia la derrota de las tropas españolas, frente a los franceses, en el Rosellón. La noticia puede dar pie a revueltas, por lo que el corregidor anuncia “espectáculos que distraigan la aten-

ción del pueblo. Romerías, procesiones, y corridas de toros”. De las corridas se encargarán Pepe-Hillo, Pedro Romero y Joaquín Rodríguez, apodado Costillares.

De la casa de Goya sale una duquesa, amiga de Pepita a la que cuenta algunos chismes de la Corte. Entre ellos que la princesa de Luzán costeó a sus expensas la formación de un regimiento español, por lo que el rey Carlos IV, en agradecimiento, la nombró coronel del mismo. La princesa cuidó personalmente a un oficial llamado Peñaranda, al que protege.

En la siguiente escena sale el abate Ciruela, un personaje cínico y mujeriego, que corteja a la actriz La Tirana, y que es nombrado juez de un sorteo en el que se decidirá la elección del jefe de plaza, entre los toreros Pedro Romero, Pepe-Hillo y Costillares. Los toreros llegan, en una escena colorista y castiza, acompañados de manolos y manolas. Se produce el sorteo y el abate consigue, con trampas, que salga elegido Pedro Romero, el candidato de doña Pepita.

Cuando se dispersa el gentío entra en escena el capitán Peñaranda, que llega de Francia. El militar comenta a Goya y al abate la desastrosa campaña militar de las tropas españolas. El heroísmo de un ejército sin municiones y sin víveres, mientras que en Madrid la “camarilla abyecta” sólo se ocupa de fiestas y toros. Goya le consuela con la idea de una rebelión inminente para lo que deben llegar al rey para que termine con el estado lamentable de corrupción. Peñaranda lleva unos documentos que “abrirán los ojos” a Carlos IV.

En la siguiente escena se encuentran frente a la casa de Goya doña Pepita y Peñaranda. Pepita se hace pasar por la princesa de Luzán, la protectora del capitán y le pide que le entregue esas cartas dirigidas al rey, a lo que el capitán Peñaranda se niega. Al quedarse sola, Pepita avisa al corregidor de la gravedad de la situación para los seguidores de Godoy, si esos papeles llegan al rey. Por ello, el corregidor intenta prender al capitán y en ese momento aparece, casualmente, la princesa de Luzán. Al ser la princesa coronel del regimiento de Peñaranda la princesa le salva: “Yo soy su jefe inmediato, y yo me hago cargo de él”. La princesa se compromete a entregar estos documentos a Carlos IV para que conozca la situación real de las tropas españolas.

Acto II

Frente al carácter popular del primer acto, en el segundo se perfila, especialmente, el fondo dramático. La acción se desarrolla en una calle madrileña, en noche casi cerrada. En la calle, destacan las luces de un palacio y, en frente, una casucha y una taberna. Es de noche, desde el balcón del palacio en donde se celebra una fiesta está el abate, que anima a bailar la contradanza. En la taberna, Romero y Costillares cantan una canción popular, “El Perulillo”. Mientras tanto, en la calle, el falso ciego intenta convencer al santero para que, a cambio de dinero, apuñale al capitán Peñaranda.

La escena siguiente vuelve al palacio. Doña Pepita comenta con el corregidor que la princesa de Luzán habló con Carlos IV y le entregó los documentos sobre la penosa situación militar española. El corregidor la tranquiliza, ya que tuvo una conversación con el rey al que le convenció de la falsedad de estos documentos. La conspiración está, por tanto, paralizada.

En la casa próxima al palacio se reúnen la princesa de Luzán, Goya, el capitán Peñaranda y el abate Ciruela. La princesa está convencida de la falta de voluntad del rey, al que sólo le preocupa la caza y deja los asuntos políticos en manos de Godoy. La solución para que el rey recapacite y se pueda enderezar la marcha de España es recurrir a Jovellanos, única persona que, por su prestigio e inteligencia, le puede vencer. La camarilla de Godoy, sabiendo que Jovellanos es su enemigo, intenta desprestigiarlo por un asunto relacionado con la tauromaquia y la cogida en la plaza de Pepe-Hillo.

La princesa considera que el capitán debe ir a Gijón y buscar a Jovellanos. Al despedirse de él, le confiesa que fue ella la que le curó sus heridas en Italia. El capitán se queda solo en la calle, ocasión que aprovecha el santero para intentar asesinarle, pero se equivoca, y apuñala al ciego. El corregidor oye la pelea en la que cree que, siguiendo sus órdenes, ha resultado muerto el capitán Peñaranda.

Acto III

El tercer acto es más corto y, dramáticamente, más flojo. La acción transcurre en el palacio de la princesa de Luzán, que se prepara para profesar en el convento. La princesa cree que la conspiración ha fallado, que Jovellanos está camino de Rusia tras su nombramiento como embajador para alejarle de España, y que el capitán Peñaranda ha fallecido.

Llegan a palacio Goya y Jovellanos. Este último convence a la princesa para que espere antes de entrar en un convento. La visita de doña Pepita y el corregidor hace que Jovellanos se oculte en el tocador de la princesa. Doña Pepita insta a la princesa, bajo amenaza de denunciarla a la Inquisición, para que profese y para ello trae al prior del convento que, en realidad, es el cínico abate Ciruela. Cuando la princesa habla con el abate escucha una canción, entonada por Peñaranda, por la que reconoce que el hombre que ama está vivo. En la escena final se produce el desenlace. Peñaranda, el abate, los toreros y unos manolos defienden a la princesa frente a la camarilla que encabeza Pepita Tudó y el corregidor. Cuando está a punto de comenzar la lucha, llega Goya con un número de *La Gaceta* en donde aparece el nombramiento de Jovellanos y Saavedra como ministros. La camarilla de Godoy cree que Jovellanos está fuera de España, pero en realidad se encuentra en el mismo palacio. Se presenta Jovellanos y manifiesta su confianza en España, que sabrá defender su honor ante la amenaza francesa, al mismo tiempo que promete labrar, con la ayuda de todos, una patria mejor que esta de “pan y toros”.

Esta publicación ha sido editada con ocasión de la representación en el Teatro Jovellanos de Gijón, el 6 de febrero de 2011, de la zarzuela *Pan y toros*, actividad conmemorativa del bicentenario de la muerte de Jovellanos realizada en colaboración con la Fundación Ana María Iriarte.

Edita: Ayuntamiento de Gijón

Textos: Ramón García-Avello

Diseño y maquetación: Cyan Diseño (Juan Jareño)

Imprenta: Gráficas Asturias. D. L.: AS-5740/10

Tirada: 3.000 ejemplares



En 1864 se estrenó en Madrid la zarzuela *Pan y toros*, con música de Francisco Asenjo Barbieri y texto de José Picón. Sobre un fondo histórico en el que se entremezclan realidad histórica y ficción, los autores recrean una estampa “goyesca” de la España de Carlos IV. Uno de los protagonistas de *Pan y toros* es Jovellanos, que representa en la zarzuela la integridad, la honradez personal, y la esperanza de una España mejor.

En *Jovellanos a Escena* se describe, por una parte, el papel de Jovellanos en el contexto de esta zarzuela. Por otra, se reflexiona sobre las ideas musicales del ilustrado gijonés, en especial las referidas a la música y danza popular y a la música teatral española. Finalmente, se presenta y analiza la zarzuela tanto desde una perspectiva musical como en las connotaciones políticas que *Pan y toros* tuvo en los últimos años del reinado de Isabel II.



Teatro
Jovellanos

gijón

Ayuntamiento