



“La Tirana”

DE

Francisco de Goya

MERCEDES ÁGUEDA

“La Tirana”

DE

Francisco de Goya

Mercedes Águeda

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

[2]

EDICIONES EL VISO
MADRID, 2001

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

Ramón González de Amezúa

DIRECTOR

Antonio Bonet Correa

DIRECTOR DEL MUSEO

Con este nuevo volumen se da continuidad a la colección de breves monografías, escritas con rigor científico y amenidad literaria, sobre una obra maestra conservada en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

La autora del presente libro es Mercedes Águeda Villar, profesora de Historia del Arte de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Especialista muy reconocida en Goya, en este trabajo aporta noticias y nuevas perspectivas para comprender uno de los retratos femeninos con mayor interés histórico y artístico del genial artista aragonés.

La edición ha corrido a cargo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

RAMÓN GONZÁLEZ DE AMEZÚA

ANTONIO BONET CORREA



Fig.1 Goya. *La Tirana*, h. 1799. Óleo sobre lienzo, 206 x 130 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

“La Tirana”



MERCEDES ÁGUEDA

En 1816, cuando Goya todavía estaba vivo y contaba setenta años, era regalado a la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid el retrato de María del Rosario Fernández Ramos, conocida como *La Tirana*¹ [FIG. 1]. Hasta ese momento, esta institución no contaba con ninguna otra obra de tan ilustre miembro, más que con el retrato ecuestre de Fernando VII, que había sido encargado en 1808 por la propia Academia y entregado en octubre del mismo año. Con anterioridad y como era preceptivo, Goya había pintado con motivo de su solicitud de ingreso en dicho centro una obra, en 1780, el famoso *Cristo crucificado*², pero este cuadro había sido enviado en 1785 al templo de San Francisco el Grande, donde se situó en el coro; más tarde, en 1872, pasó a la colección del Museo del Prado procedente del extinguido Museo de la Trinidad³, por lo que en 1816 no se encontraba entre los fondos de la Academia.

1. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, inv. n.º 677, óleo sobre lienzo, 206 x 130 cm, en el ángulo inferior izquierdo según una lectura antigua llevaría una inscripción apócrifa, posiblemente a lápiz, donde se leería: “LA TIRANA por Goya 1799”. En la actualidad y dada la ubicación del cuadro, es imposible corroborar este dato; en viejas fotografías del cuadro es posible leer alguna de estas palabras, de ellas hemos tomado la grafía con mayúsculas y minúsculas, pero dada la escasa claridad de lo leído no es posible precisar su autor, ni el material con que está realizada la inscripción.

2. Madrid, Museo del Prado, n.º 745, óleo sobre lienzo, 255 x 154 cm.

3. Moreno de las Heras (1996), n.º 58, pp. 339-340.

No por esta ausencia de obras de Goya en la casa debemos entender una cierta desafección o falta de acuerdo entre la institución y el pintor, por que de la misma manera estaban representados otros pintores de la época siendo por tanto ésta la práctica habitual. Además, esporádicamente y durante las exposiciones que se celebraron en los años noventa, anteriores a la Guerra de la Independencia, algunos cuadros del pintor aragonés habían figurado entre sus salones⁴, bien prestados por el pintor o por los propietarios de las obras. Por tanto, se puede decir que el retrato de *La Tirana* fue el primer cuadro de Goya que ingresó en la magnífica colección de la Academia, no como necesidad histórica u ornamental, como es el caso del retrato ecuestre de Fernando VII, antes citado, sino para iniciar el conjunto único, de lo que se ha venido en llamar y conocer como “los Goyas de la Academia”⁵.

HISTORIA DEL CUADRO

El retrato de *La Tirana* fue regalado a este establecimiento, trece años después del fallecimiento de la actriz, por su sobrina Teresa Ramos, como consta en una curiosa carta de entrega⁶ [FIG. 2], dirigida al secretario de la Academia, Martín Fernández Navarrete, en donde con letra insegura y numerosos errores ortográficos, incluso para la época, se lee: “D.^a Teres ramos dueña de un cuadro de cuerpo entero de su prima d.^a María de rosario fernández, original del Sr. Goia lo dona a la academia de las arte de Sn. Fernando en obsequio suio, i de la que es individuo el mismo Auto

4. Piquero López y González de Amezúa (1996), p. 14.

5. *Ibidem*.

6. A.A.S.F. 50-3/5.

5^a Sr. Martin Juan Nabaxak

Ja Teresa Ramos sueta
 o de un mudo de cuen
 jo entexo de su prima d^a
 Maxima del Poraxiofex,
 naxez original del 5^a Goi
 a es donee a la academo
 ra de las artes de 5^a Pla
 naxoz en obsequio suyo
 de la que es individuo el
 mismo Autor el 5^a y año
 i lo remite a V.S. p^a que
 lo entexez, dandome mi
 recibo.

Por quaxoz a 26 de
 Madrid. 26 de Febrero
 de 1716

Teresa Ramos

Fig. 2 Carta de Teresa Ramos donando el cuadro de La Tirana. Archivo de la Real Academia de San Fernando, Madrid

el Sr. Goia i lo remite a V.S. para que lo entregue, dándome recivo"; debajo figura su firma y la fecha de la donación, 21 de febrero de 1816. El texto y la letra del escrito ponen de manifiesto la cultura de su firmante, de la que no tenemos otras noticias que la de ser prima de la Tirana, heredera de algunos de sus bienes y que años más tarde, entrado el siglo XIX, con motivo de su muerte, Teresa Ramos volvió a acordarse de la Academia y donó otro cuadro. Como no tenemos noticias documentales de que recibiese dinero por el retrato regalado, debemos preguntarnos por la razón de este proceder, máxime cuando en los dos testamentos de la actriz, citados por Cotarelo⁷, no aparece el cuadro, ni por tanto el destino que su propietaria le tenía reservado a su muerte; de esta forma, las intencio-

nes que la Tirana o su prima pudieran tener para realizar esta donación quedan oscuras y sin explicación.

La norma habitual seguida por la Academia cuando recibía algún legado o regalos de obras de artistas, bien para incrementar su colección

7. Cotarelo y Mori (1897), pp. 273 y 275. Según este autor, en el primer testamento redactado en 1793 (que no hemos podido localizar) la actriz declaraba ser natural de Sevilla e hija de Juan Fernández Rebolledo y Antonia Ramos. Su segundo testamento (A.H.P.M. 21538) lleva un codicilo que fue firmado el 26 de diciembre de 1803, dos días antes de su muerte, pero su estado mental no debía reunir muchas condiciones porque afirma no acordarse en qué año había realizado su primer testamento ni el escribano que lo había realizado.

o para uso de los estudiantes, era agradecer el obsequio al donante con unas breves palabras, que luego figuraban recogidas en las actas de la junta más próxima a la fecha de la entrega del obsequio. Sin embargo, e en este caso, la revisión de las actas de las juntas ordinarias, particular y general del año 1816, en que se hizo la donación, no ha dado ese fruto: no hemos encontrado ni una sola línea de reconocimiento por ese hecho. En el archivo de la Academia, este regalo sólo aparece consignado en un lista que lleva por encabezamiento *Cuadros donados a la Academia desde 1798*⁹, donde figuran las donaciones desde esa fecha hasta muy entrada del siglo XIX y en ella aparece el día de la entrega, “21 de febrero d 1816”, y su donante, “Teresa Ramos, prima”.

En resumen, el retrato de Goya parece que quedó a la muerte de l Tirana, en 1803, en manos de su prima quien, sin que conozcamos razones aparentes para ello, lo regaló a la Academia. Buscando alguna explicación para este hecho, es preciso recordar las palabras contenidas en l carta de entrega ya mencionada; entre las razones esgrimidas por Teres Ramos para ofrecer el cuadro a la Academia, se encuentra el hecho de se Goya miembro de la misma y este dato parece sugerir el conocimiento de pintor por parte de la donante o inclusive su posible intervención en est hecho, aunque nada sabemos al respecto.

Justamente en ese año tuvo lugar la última aparición documentad de Goya como miembro de la Academia, que fue en la Junta General de lunes 8 de enero de 1816¹⁰, un mes antes del obsequio de su cuadro, n

8. Figurando, en cambio, el agradecimiento por otras donaciones de aparente menor importancia, como por ejemplo: la satisfacción por haber recibido del miniaturista Eugenio Ximénez de Cisneros el regalo de varios dibujos de su propiedad en el Acta de la Junta Ordinaria de 6 de octubre de 1816.

9. A.A.S.F. 15-1/1.

10. Acta de la Junta General del 8 de enero de 1816.

volviendo a registrarse su presencia en ninguna de las juntas siguientes. Las razones pueden ser muchas: su avanzada edad y el clima político que se respiraba en aquellos momentos anteriores a su marcha a Burdeos no era el más propicio para hacerse notar excesivamente —recordemos que un año antes, en 1815, Goya había sido llamado a declarar ante la Inquisición, recién restaurada por Fernando VII—. Todas estas razones explican suficientemente esta retirada o alejamiento de la institución.

No obstante, no podemos dejar de preguntarnos si esta separación de la Academia tendría por motivo la ausencia de las palabras de agradecimiento obligadas y que ello habría causado un cierto disgusto a Goya, sobre todo conociendo como conocemos el valor que el pintor daba a las obras de arte de cualquier artista, incluyendo, como es muy natural, en primer lugar, las propias. En varias ocasiones Goya nos ha dejado por escrito su opinión sobre la importancia de la invención en la pintura. En fecha tan temprana como 1777, refiriéndose a su cuñado fray Manuel Bayeu, escribía a su amigo Zapater¹¹: “Y dile que mis demasiadas ocupaciones no me permiten más y que es muy odioso el ynbentar para otro, a mas que Fray Manuel no necesita que otro le inbente”¹². Años más tarde, en 1792, se pronunciaba sobre la libertad de creación que debía estar presente en la inspiración de los artistas, con motivo de un informe dirigido al viceprotector de la Academia sobre un nuevo plan de estudios¹³, y todavía en 1801 daba una opinión contraria a la restauración de unas pinturas por la dificultad que entrañaba devolver a los cuadros su aspecto original¹⁴. Por estas manifestaciones de Goya sobre la valoración del quehacer artístico, no es ocioso preguntarnos cómo se

11. Goya (1982), p. 38 y n. 6.

12. Sobre la importancia que Goya daba a este tema, véase Águeda (2000), pp. 13-26.

13. García Melero (1992), pp. 13-55.

14. Buendía y Peña (1989), pp. 303- 310.



Fig. 3 Tribuna Real del Teatro del Pardo. Archivo General de Palacio, Madrid

sentiría tras el silencio de la Academia por la recepción del retrato de *La Tirana* obra excepcional y magnífica por muchos motivos que iremos explicando.

Precisamente antes de haber citado el clima de represión política que se vivía en aquel momento en Madrid con el regreso de Fernando VII y es esta la causa que nos hace aventurar todavía otra hipótesis que serviría para explicar e

regalo del retrato de la Tirana. Una hermana de la citada Teresa Ramos, de nombre Josefa, beneficiaria junto con ésta del vestuario de la famosa actriz según consta en el testamento de su tía¹⁵, y que, en el momento de la muerte de la Tirana, también convivía con ella en su casa de la calle Amor de Dios en Madrid, figuraba en la compañía musical y teatral del rey José I. Esta compañía de teatro, que había sido creada el 22 de enero de 1809 para representar obras más acordes al gusto del advenedizo rey francés, siguió representando piezas dramáticas y óperas hasta agosto de 1812 y consta que allí Josefa Ramos ganaba 26 reales de vellón diarios¹⁶. Con estos antecedentes de colaboracionismo con la nueva administración creada por el rey francés

15. Véase n. 1.

16. Casares Rodicio (1994), vol. II, pp. 432-434.

no nos debería extrañar que el regalo del cuadro tuviese algo que ver con la situación política del momento, pues, como reparación o desagravio por su conducta afrancesada, ¿de qué mejor forma podía expresar su lealtad al nuevo monarca que regalando el retrato pintado por un miembro de la Academia que representaba a su tía, una actriz que había pertenecido a los teatros de los Reales Sitios y había actuado ante los monarcas españoles y era conocida y admirada por toda la aristocracia del momento?

ALGUNOS DATOS SOBRE LA VIDA DE LA ACTRIZ

Sobre la biografía de la retratada, pocos datos más se pueden añadir a los conocidos desde 1897 en que Cotarelo escribió su monumental monografía¹⁷. M.^{ta} del Rosario Fernández había nacido en Sevilla en 1755 y no sabemos nada de su formación teatral juvenil, aunque, cuando se presentó a Clavijo en Madrid en 1773¹⁸, dijo que había actuado en el teatro fundado por Olavide en Sevilla. Esta escuela andaluza destacaba por su buena declamación y sus representaciones de obras del teatro francés. Inmediatamente fue contratada en Madrid para actuar en los teatros de los Reales Sitios [FIG. 3], cuya organización teatral había sido establecida por el conde de Aranda en 1768, y que estaban destinados a la representación teatral y musical para el público de la corte y los miembros de la familia real. Siguiendo el gusto del momento, en ellos se representaban con preferencia obras extranjeras traducidas del francés y del italiano, y su director era José

17. *Op. cit.* (1897).

18. *Ibidem*, p. 9.

Clavijo y Fajardo. Se caracterizaba esta escuela de teatro porque sus actores actuaban sin necesidad de apuntador y la declamación era de “tipo naturalista”¹⁹, es decir, sin excesivos gestos ni amaneramiento, ni aspavientos, y su manera de decir el texto era contenida²⁰. Contrastaba este tipo de actuación con el gusto general del público de Madrid, al que seguían fascinando las sobreactuaciones del teatro barroco, muy criticadas por los ilustrados²¹ que veían en el teatro una escuela de costumbres. La Tirana siempre fue considerada como una actriz dramática por excelencia, aunque no hay que olvidar que para algunos autores “los cómicos de la época sabían todos cantar porque rarísimas eran las comedias o los sainetes que no tuvieran música”²². Sobre este particular el gran estudioso de la tonadilla José Subirá afirmaba ya en 1933²³: “la Tirana jamás actuó como tonadillera, pues no ha sido dama de cantado, sino de representado, como conviene repetir una vez más, para deshacer un error inexplicable”, y sólo una vez en su vida cantó con motivo de un fin de fiesta en 1789.

Cuando en 1777, durante el ministerio de Floridablanca, los teatros de los Sitios se cerraron, los actores, para seguir trabajando y así poder subsistir, se agruparon en compañías que se refugiaron principalmente en los teatros de Madrid y Barcelona. Por entonces, María del Rosario Fernández ya apodada la Tirana —estaba casada con Francisco Castellanos²⁴, que

19. Álvarez Barrientos (1988), pp. 446-466.

20. Sobre este aspecto véase Rubio Jiménez (1988), pp. 257-286. Agradezco a la profesora de la Facultad de Filología de la Universidad Complutense, Soledad Arredondo, amiga y compañera, el conocimiento de estos dos artículos que me han servido para profundizar sobre aspectos poco conocidos de los actores españoles del siglo XVIII.

21. Jovellanos (1796); Urquijo (1791).

22. Suárez Pajares (1998), p. IX.

23. Subirá (1933), pp. 177 y 191.

24. Cotarelo y Mori (1897), p.11.

según la tradición hacía papeles de tirano—, encaminó sus pasos junto a su marido a Barcelona y para ello el matrimonio solicitó la recomendación del corregidor José Antonio Armona y Murga²⁵ al conde del Asalto, y es en esa ciudad de Barcelona donde la Tirana recibió, en 1780, la orden de incorporarse a los teatros de Madrid como actriz sobresaliente²⁶.

Llegó a Madrid en junio de ese mismo año, expresando muy pronto su pretensión de renunciar al cargo, por los múltiples perjuicios económicos que este nombramiento le acarreaba, pero su desecho no se vio complacido y se la obligó a cumplir la orden de incorporarse a la compañía. Según un acuerdo al que llegó con el corregidor Armona, en 1781 pasó a primera dama en dramas españoles dentro de la compañía de Manuel Martínez. En ese mismo año tuvo lugar la anécdota, muy comentada, del préstamo de vestuario y demás adornos por parte de la duquesa de Alba, ya que sus prendas y pertenencias no habían llegado todavía de Barcelona²⁷. Algunos autores²⁸ la hacen maestra de la aristócrata en el arte dramático, género que era cultivado con asiduidad por la nobleza ilustrada, para quien los más famosos autores escribían pequeñas obras que eran interpretadas ante un público selecto en los salones de sus palacios. Un ejemplo de ello lo tenemos en Ramón de la Cruz que escribió una pequeña obra de teatro para que fuese interpretada por los duques de Osuna y sus hijos²⁹; y la misma duquesa de Alba está representada en un cuadro anónimo como actriz principal de la tragedia de Vicente García de la Huerta *Raquel*, junto a un grupo de familiares y de amigos aristócratas

25. Armona y Murga (1785), ed. 1988, p. 64.

26. Cotarelo y Mori (1897), pp. 13-17.

27. *Ibidem*, p. 65.

28. Ezquerro del Bayo (1928), ed. 1959, pp. 165-168.

29. Águeda (1994), pp. 1.159-1.166.



Fig. 4 Anónimo. Representación de "Raquel", de Vicente García de la Huerta. Palacio de Liria, Madrid

recen dar a entender que entre las dos damas hubo una relación de amistad, pero seguramente tienen otra explicación más sencilla y más acorde con la época. Una de las condiciones del contrato de los actores era que contasen con su propia guardarropía³¹, y, como el equipaje de la Tirana no llegó desde Barcelona a tiempo para la representación, la actriz debió recurrir a quien había sido, con anterioridad, su protector en Madrid, la duquesa de Alba, quien, famosa por sus caprichos y excentricidades, no dudaría en prestar alguno de sus mejores atuendos y joya para que el público advirtiese su buen gusto, quedando así la Tirana incorporada al elenco de protegidos de la aristócrata junto a toreros, literatos y músicos.

Dos años más tarde, en 1783, el marido de la actriz regresó a Madrid con exigencias de tipo económico e incluso queriendo divorciarse, per

[FIG. 4]; y Ezquerria del Bayo da abundantes noticias de obras teatrales musicales donde habríamos participado³⁰.

Estas anécdotas que relacionan a la duquesa de Alba con la Tirana como su maestra en la interpretación y favorecida de su vestuario, son conocidas desde antiguo y pa-

30. Ezquerria del Bayo (1959), véase n. 3.

31. Álvarez Barrientos (1988), p. 453.

parece que, una vez más, la intervención del corregidor Armona le hizo desistir de sus propósitos. Desde ese momento, son conocidos bastantes escritos de la actriz a dicho corregidor, con continuas peticiones de ayuda y aumentos de sueldo por “su extrema pobreza”³², aunque este hecho contrasta con las noticias teatrales aparecidas en la prensa; así, en 1789³³, se da cuenta de las alhajas lucidas por la Tirana en la obra de Comella *Federico II, rey de Prusia*. Esta escasez de medios proclamados por la actriz, seguramente no tiene otro sentido que la esperanza de unas ayudas económicas extras que en ocasiones se le concedieron, pero su situación personal no debía ser tan apurada cuando en diciembre de 1792 hizo un préstamo de 60.000 reales de vellón a Manuel Martínez, director de su compañía, para que éste pudiese seguir representando³⁴.

Es, justamente, a partir de ese año cuando la Tirana comienza a expresar, siempre por escrito, su deseo de retirarse de la escena por encontrarse “cansada y enferma”³⁵, lo que no consigue hasta el año 1794. Unos años más tarde y como era bastante normal entre las actrices apartadas de la escena³⁶, recibe el nombra-

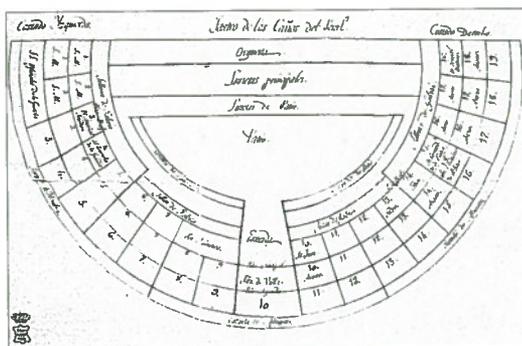


Fig. 5 Plano de los asientos del teatro de los Caños del Peral. Archivo General de Palacio, Madrid

32. Cotarelo y Mori (1897), p. 164.

33. *Ibidem*, p. 210

34. *Ibidem*, p. 249.

35. *Ibidem*, p. 241.

36. *Ibidem*, p. 277. En un memorial enviado al encargado de los teatros de Madrid se alude al precedente que había de otras actrices, como la famosa Rita Luna.

nimiento de cobradora de lunetas³⁷ [FIG. 5] a cambio de un pequeño sueldo. Este puesto debió de desempeñarlo hasta su muerte en 1803, que tuvo lugar en su casa de la calle Amor de Dios de Madrid.

Algunos datos más se pueden añadir a su biografía del análisis de los documentos testamentarios. En 1793, cuando se sintió enferma por vez primera, hizo un testamento³⁸ original, por el que nos enteramos de algunos aspectos de su vida personal poco puestos de relieve en la monografía de Cotarelo. Había tenido cuatro hijos que en esa fecha ya estaban fallecidos y nombraba como heredera de dos partes de su fortuna a su madre, que todavía vivía en Almonte, y hacía heredero de otra parte a entonces coronel Félix Colón de Larreategui, capitán de las Reales Guardias Españolas [*sic*], con la advertencia de que, en caso de que el fallecimiento de su madre ya hubiese tenido lugar, fuese este caballero el que heredase toda su fortuna. Advierte, además, que nadie debía oponerse a su deseo y lo nombra testamentario para el correcto cumplimiento del resto de sus legados a diferentes personas, entre ellas, a su marido, que recibiría un reloj de oro y una docena de cubiertos de plata. Dos días antes de su muerte volvió a hacer otro testamento³⁹, para rectificar alguno de los legados del primer documento, y en este segundo codicilo quizás lo más relevante para esta historia sea la división de todas sus ropas, “aunque no estén usadas”, entre sus tres primas, siendo una de ellas la donante de cuadro, Teresa Ramos, y dejando el reparto de los vestidos al criterio de Félix Colón, quien de nuevo se convierte en único testamentario y heredero de todos sus bienes por fallecimiento de su madre.

37. Es decir, en los teatros antiguos, cada uno de los asientos con respaldo y brazos, colocados frente al escenario en la planta inferior.

38. Cotarelo y Mori (1897), p. 275.

39. *Ibidem*, p. 277.

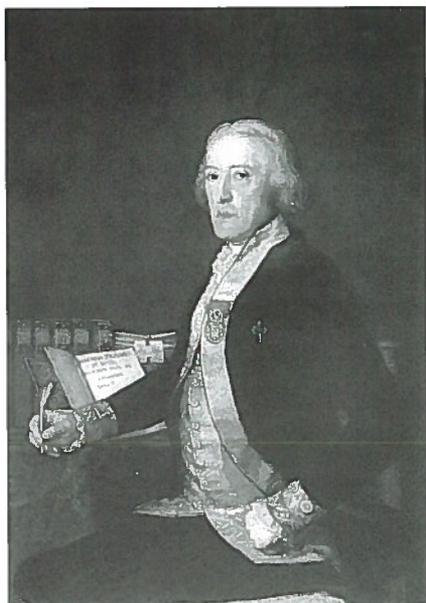


Fig. 6 Goya. *Félix Colón de Larreategui*, 1794.
Óleo sobre lienzo, 110 x 84 cm.
Indianapolis Museum of Art, Indianápolis



Fig. 7 Goya. *La Tirana*, 1794. Óleo sobre lienzo,
112 x 79 cm. Colección March, Mallorca

Curiosamente, la aparición del nombre de este caballero, Félix Colón de Larreategui, como su heredero y testamentario, nos remite otra vez a Goya. Este personaje había sido retratado por el pintor aragonés en 1794⁴⁰ [FIG. 6], casualmente el mismo año que Goya había pintado el primer retrato de la Tirana⁴¹ [FIG. 7]. La relación que este militar y jurista tuvo con la actriz y su familia debió de ser muy estrecha, como se pone de relieve en los

40. Indianapolis Museum of Art, n.º 75.454, óleo sobre lienzo; 110,7 x 84,1 cm, fechado en 1794. Esta obra figuró en la última exposición de Goya celebrada en Madrid en 1996, donde pudimos contemplar este magnífico retrato por primera vez desde su salida de España a fines del siglo XIX; véase Goya. 250 Aniversario, Madrid, Museo del Prado, n.º 83.

41. Colección March, óleo sobre lienzo, 112 x 79 cm, firmado y fechado: "María / del rosario / La Tirana / Por Goya / 1794".



Fig. 8 José Bueno, *Félix Colón de Larreategui*, 1820. Óleo sobre lienzo, 111 x 85 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

documentos notariales, ya que había nombrado heredero de parte de sus bienes y luego heredero universal, asignándole, además, papel de árbitro entre las primeras herederas de su vestuario. Esta relación con la familia de la Tirana debió continuar en el tiempo especialmente con Teresa Ramos pues años más tarde, en 1830 don Manuel Gredos, como testamentario de dicha señora, primo de la Tirana y donante de su cuadro, entregaba a esta misma Academia un retrato de Félix Colón atribuido a Goya, y así figura correspondiente agradecimiento

en el acta de la junta ordinaria del 25 de septiembre de 1836⁴³: “También di cuenta de un oficio que dirigiera a este cuerpo académico D. Manuel Gredos testamentario de M.^a Teresa Ramos, manifestando que un retrato del Excmo. Sr. D. Félix Colón, de medio cuerpo que poseía dicha señora, pintado al parecer por el célebre Goya, se regalaba a la Academia para que le colocase en el paraje que tubiese a bien. Ésta acordó que se diesen las gracias al testamentario y que se recogiese dicho retrato”.

42. A.A.S.F. 15/11. Cuadros donados a la Academia desde 1798: “Retrato de medio cuerpo de D. Félix Colón, teniente general y autor de los Juzgados Militares de España e Indias, donado por D. Manuel Gredos en 14 de septiembre de 1836, como testamentario de D.^a Teresa Ramos”.

43. A.A.S.F. Libro de Juntas Ordinarias, 1836, p. 177.

El retrato⁴⁴ que se conserva en el museo de la Academia, aunque no expuesto, es una copia del retrato que Goya realizara en 1794, con la única diferencia de haber sido algo envejecido el modelo, seguramente para representar mejor su edad ya más avanzada [FIG. 8]. Otras modificaciones evidentes están referidas a su indumentaria y al peinado más adecuado a la época de Fernando VII; también se observan transformaciones en el uniforme, cambiado por el ascenso de grado en su carrera militar, ya que en la fecha de este segundo retrato, 1820, Félix Colón era teniente general y miembro del Consejo Supremo de la Guerra y de la Cámara de la Guerra⁴⁵, y de ahí el fajín de la cintura y la condecoración en su pecho por los méritos conseguidos durante las acciones llevadas a cabo en la Guerra de la Independencia. En ambos retratos se muestra la cruz de orden de Santiago. Pero, sin duda, el aspecto más sobresaliente a simple vista es su diferencia de calidad técnica respecto a las obras de Goya. La pintura está visiblemente firmada por José Bueno en 1820 y su propietaria y donante debía conocer su autoría, que, evidentemente, fue silenciada en su entrega. Tampoco parece que la Academia entrase en este tema, porque, como ya hemos indicado más arriba, sólo se pronunció con la frase: “pintado al parecer por el célebre Goya”.

Con independencia de estos datos técnicos, quisiéramos subrayar el hecho de que la copia realizada por el pintor José Bueno tuvo que ser pintada teniendo delante el original de Goya, siendo entonces obligatorio hacernos estas preguntas: ¿se intentaría contratar a Goya para que hiciera un segundo retrato de Félix Colón? ¿estaría Goya al tanto de la copia

44. Pérez Sánchez (1964), n.º 697, óleo sobre lienzo, 111 x 85 cm, firmado: “José Bueno F. / Año 1820”.

45. Doy las gracias a doña Anunciada Colón de Carvajal, entre cuyos antepasados se encontraba don Félix Colón de Larreategui, las informaciones que sobre su vida me ha proporcionado. Asimismo véase Gil Novales (1991).

de su retrato o fue él mismo quien recomendó el nombre de José Bueno ¿quién era el propietario o propietaria del retrato original de Goya en ese momento? ¿estarían juntos los retratos de la Tirana de medio cuerpo y el de Félix Colón? ¿por qué razón se hizo una copia de este último? Desgraciadamente, por el momento, estas preguntas se quedan sin respuestas, aunque se pueden sacar dos conclusiones seguras que las relaciones entre la familia de la Tirana o bien ella misma y Félix Colón de Larreategui debieron de ser lo suficientemente estrechas como para que se guardase un retrato de este caballero en la casa familiar, y que la pintura de José Bueno es la primera copia de un cuadro de Goya que tenemos fechada y firmada todavía en vida del pintor aragonés. Este dato sobre un copista de Goya es especialmente importante en un momento en que se tiende a revisar la atribución de muchas de sus obras repetidas, y hasta ahora sólo contábamos con nombres de pintores ligados al taller del aragonés, como Esteve, Asensio Lucas, pero carecíamos de obras firmadas. Aunque, puede que el hecho de que el retrato de Bueno esté firmado se deba, simplemente, a que sus transformaciones eran tan evidentes como para no ser considerado una copia.

E L R E T R A T O D E L A T I R A N A
E N L A H I S T O R I O G R A F Í A G O Y E S C A

El estudio histórico del retrato de cuerpo entero de la Tirana se puede reconstruir con facilidad puesto que su prematuro ingreso en la Academia permitió el conocimiento de la obra desde fecha muy temprana⁴⁶; si embargo, todavía hay algunos datos que no están suficientemente escla-

46. El cuadro es citado ya en la primera monografía que se hizo de Goya: Yriarte (1867), p. 132.

recidos. Sin duda alguna, el más sobresaliente es la falta de acuerdo entre los diferentes autores sobre su fecha de ejecución; esta discrepancia siempre ha estado provocada por la comparación que sistemáticamente se ha hecho con el retrato de medio cuerpo de la Tirana, antes citado, firmado y fechado en 1794. En esta confrontación de fechas, Beruete⁴⁷ fue el primero que aludió a la diferencia de edad de la retratada en ambos retratos, opinando que el cuadro de la Academia debía ser posterior, fechándolo en los últimos años del siglo XVIII porque su técnica le parecía más próxima a los frescos de San Antonio de la Florida, en torno a 1798.

Casi diez años más tarde, Mayer⁴⁸ fue el primer autor que hacía referencia a la fecha de 1799, que aparece en el ángulo inferior izquierdo del cuadro, opinando que no es original y confirmaba el acierto de Beruete al fecharlo en torno a esos años. Poco tiempo después, en una de las muchas publicaciones aparecidas con motivo del bicentenario del nacimiento de Goya, Hornedo⁴⁹ daba algunos datos más que le permitían situar el retrato alrededor de los últimos años del siglo XVIII, aludiendo al parecido compositivo que muestra con los retratos de la reina María Luisa del Palacio Real. Es a partir de una de las mejores y más clásicas monografías que sobre Goya se han escrito⁵⁰, cuando Sánchez Cantón comienza a tejer una red de suposiciones que ha sido seguida por muchos críticos casi hasta nuestros días. Para este autor la Tirana se retiró de los escenarios en 1794, tuberculosa, “y no es su arrogante figura la de una jubilada por enferma desde hacía cinco años”⁵¹, por lo que opina que el retrato podría fecharse

47. Beruete y Moret (1916), n.º 175, p. 69.

48. Mayer (1925), n.º 434, pp. 66-67.

49. Hornedo (1946), pp. 393-394.

50. Sánchez Cantón (1951).

51. *Ibidem*, p. 48.

entre 1791-1792; páginas más adelante, en el apéndice titulado *Noticia cronológica de las obras de Goya con fecha conocida*⁵², sitúa equivocadamente la fecha del retrato de la Tirana de la colección March⁵³ en 1796 y refiriéndose a nuestro retrato dice que es anterior, que podría ser incluso de 1787, fecha en que la actriz cae enferma⁵⁴.

Desde ese momento la divergencia de las opiniones sobre la fecha de realización del retrato se hace cada vez más patente. Para la siguiente generación de autores, el tema se dividió entre los que eran partidarios de considerar la fecha de 1799 como autógrafa y los que la consideraban como apócrifa. Sambricio⁵⁵ opinó que el retrato de la Tirana sería anterior al de la familia de Carlos IV del Museo del Prado, documentado en 1800-1801. Esta opinión es seguida en otros catálogos más modernos, como en el de Cassier-Wilson⁵⁶, que dan como autógrafa la inscripción y por tanto su fecha de 1799 como cierta; de la misma opinión son otros especialistas como Salas⁵⁷, Baticle⁵⁸ y Glendinning⁵⁹, así como Morales⁶⁰, que también da por buena la inscripción pero opinando que, debido a la enfermedad de la actriz Goya habría hecho una versión libre del retrato de medio cuerpo.

Entre las opiniones basadas fundamentalmente en la convicción de que la firma es apócrifa y apoyándose en la biografía de la Tirana y que ven el cuadro anterior a su retirada de los escenarios en 1794, se encuen-

52. *Ibidem*, p. 169.

53. Véase n. 28.

54. Sánchez Cantón, p. 169.

55. Sambricio (1957), p. 97.

56. Cassier y Wilson (1974), n.º 684 y nota.

57. Salas (1978), pp. 74-75 y p. 90, n.º 293.

58. Baticle (1992), p. 254.

59. Glendinning (1992), p. 148.

60. Morales y Marín (1994), n.º 297. En la ficha de este catálogo se da un dato erróneo sobre el donante del cuadro a la Academia, afirmándose que ingresó por donación de Goya en 1816.

tra Gudiol⁶¹, que se debate entre la enfermedad y la inscripción. Camón Aznar⁶², que no hace referencia a la inscripción, opina que debió ser pintado hacia 1791 y de la misma opinión es Pita Andrade⁶³ que le sitúa entre 1790-1792, así como en la última publicación de la propia Academia⁶⁴, en donde se fecha hacia 1792, exponiendo algunas de las opiniones contradictorias que hemos señalado. Tampoco han aclarado mucho sobre este tema las exposiciones en las que ha participado el cuadro, pues se debaten entre las dos tendencias aquí mostradas⁶⁵. Después de tan diversas afirmaciones poco podemos añadir sin los necesarios datos técnicos⁶⁶, aunque sí podemos aclarar algo respecto a su enfermedad. Siguiendo el monumental estudio de Cotarelo⁶⁷, sabemos que durante el verano de 1787 la Tirana pidió permiso para retirarse a su “patria” para reponerse de una dolencia y que se volvió a incorporar a los escenarios de Madrid en septiembre de ese mismo año. La siguiente noticia conocida sobre su salud es de 1792⁶⁸ en que pide su retiro por sentirse cansada y enferma lo que no tiene lugar hasta principios de 1794. Que su enfermedad debió

61. Gudiol (1970), n.º 315.

62. Camón Aznar (1981), vol. II, pp. 88-89.

63. Pita Andrade (1991), p. 152.

64. Piquero López y González de Amezúa, pp. 20-21.

65. *Catálogo de las obras de Goya expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes*. Madrid, 1900, n.º 7; *Goya en Japón*, catálogo exposición, Tokio-Kioto, 1971-1972, n.º 32; *Goya in spanischen Privatsammlungen*, catálogo exposición, Lugano, 1986, n.º 30; *De Greco à Picasso*, catálogo exposición, París, 1987-1988, n.º 99; *La década de “Los caprichos”*, Madrid, 1992-1993, n.º 52.

66. Sería imprescindible comprobar la veracidad de la inscripción, su grafía y material utilizado, para poder atestiguar su originalidad y dar una cronología aproximada. Seguramente con una simple fotografía se podría ubicar su exacto lugar y así permitir el contraste de opiniones entre los especialistas, sobre todo porque la lectura tradicional de la firma con letras capitales “LA TIRANA” no es muy habitual en Goya, que generalmente escribe sus dedicatorias e inscripciones de los retratos en cursiva.

67. Cotarelo (1897), p. 172.

68. *Ibidem*, p. 241.

ser grave nos habla el primer testamento que está fechado en 1793, como ya hemos dicho, pero se debió reponer lo suficiente porque en 1797 estando en Sevilla, recibió la noticia de haberle sido concedida la plaza de cobradora de lunetas que había solicitado⁶⁹. Resumiendo, el primer retrato fechado en 1794 debió de ser pintado como recuerdo o con motivo de su jubilación y el segundo, cuyo estudio nos ocupa, fue pintado posteriormente dada su técnica y composición, sin que sepamos la razón que originó tan magnífico encargo. Sobre estos motivos de los que nada sabemos, sólo se puede aclarar que los dos retratos fueron pintados con intenciones muy diferentes; el primero, de medio cuerpo, parece ejecutado con la simple determinación de recordar su efigie y éste, de cuerpo entero con claro propósito simbólico por su importancia, vestido e intencionada postura.

EL TEATRO EN MADRID DURANTE EL SIGLO XVIII

Esta variedad de criterios respecto a su fecha de ejecución se repite cuando analizamos el retrato en su contexto histórico y en su composición. En primer lugar, sorprende la importancia del retrato, por su tamaño, por el porte de la representada y el fondo de jardín, todo ello para reflejar a una actriz de teatro cuya biografía profesional no tiene mayor ni menor importancia que la de otras actrices y cantantes del momento, como María Ladvenant, Rita Luna, la Caramba, Lorenza García y otras famosas cómicas del teatro del siglo XVIII que también fueron pintadas algunas por Goya :

69. *Ibidem*, p. 262.

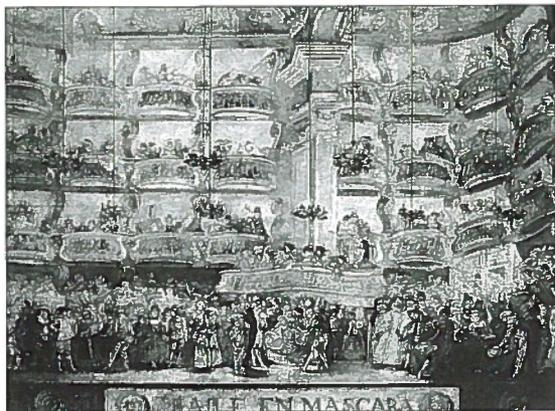


Fig. 9 Luis Paret y Alcázar. *Baile de máscaras*. Óleo sobre tabla, 40 x 51 cm. Museo del Prado, Madrid

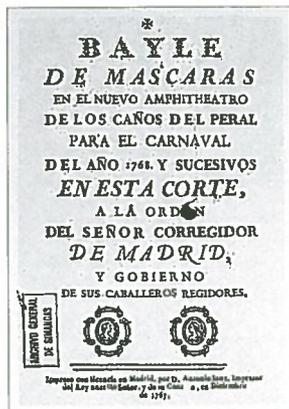


Fig. 10 Anuncio del Baile de Máscaras en el Teatro de los Caños del Peral, 1768

cuyas vidas han llegado en el recuerdo hasta nosotros por el apasionamiento con que se vivía el mundo teatral en ese período.

Seguramente este entusiasmo y compenetración del público del momento con sus actores y actrices tiene mucho que ver con las novedades que se introdujeron en el teatro durante la segunda mitad del siglo XVIII. En esos años, los viejos corrales de comedias se transformaron en edificios techados donde la iluminación y los decorados comenzaron a tomar importancia, y los espectadores ganaron comodidad con la instalación de asientos y palcos. En las representaciones se impuso la credibilidad, gracias a la paulatina desaparición de las máquinas barrocas, por escenarios más reales y a ello contribuyeron novedades que eran habituales en países como Italia. En 1766 se introdujeron los telones pintados con escenas, cuyo promotor fue el conde de Aranda⁷⁰,

70. Armona y Murga (1989), p. 52. Asimismo, véase *El Conde de Aranda*, catálogo de la exposición, Zaragoza, 1998.

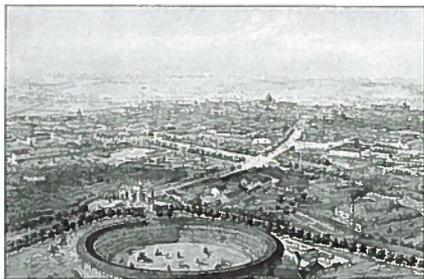


Fig. 11 Plaza de toros de Madrid en la Puerta de Alcalá

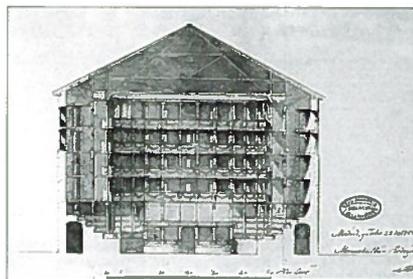


Fig. 12 Manuel Rodríguez. Proyecto para el Coliseo de la Cruz de Madrid, 1785

ministro de Carlos III, muy preocupado por poner España a la altura de otros países en materia de espectáculos públicos. También volvieron a permitirse los bailes de máscaras, prohibidos y mal vistos por las autoridades y la Inquisición, que retornaron a la actualidad con fuerza, y el pueblo los acogió con entusiasmo [FIGS. 9 Y 10]. Aunque la diversión nacional por excelencia siguió siendo la fiesta de los toros, que había renacido durante la primera mitad del siglo y es entonces cuando asistimos a su expansión, con la construcción de nuevos edificios destinados a su uso, como las plazas de Ronda Aranjuez o la edificada en Madrid junto a la Puerta de Alcalá [FIG. 11].

La remodelación de los dos teatros tradicionales de Madrid tuvo lugar durante esos años: el llamado Corral del Príncipe fue transformado en 1745 por Sacchetti, aunque en ese proyecto también tomó parte Ventura Rodríguez; el teatro de la Cruz fue reconstruido en 1743 con planos de Juvarrá⁷¹, que fueron copiados por Manuel Rodríguez [FIG. 12]. En 1786 se remozó el Teatro de la Ópera o de los Caños del Peral, siguiendo el proyecto de Ventura Rodríguez⁷², y el resto de los teatros de los Sitios Reales, como

71. Bonet Correa (1985), p. 68.

72. Armona y Murga (1989), p. 53.

Aranjuez, El Escorial, El Pardo y El Buen Retiro, también sufrieron un proceso de construcción y remodelación⁷³. Todos ellos fueron techados, ampliados sus aforos, los escenarios se equiparon con telones que separaban el público de la representación y la orquesta se retiró de detrás de las cortinas pasando a ocupar los primeros bancos del patio a partir de 1767⁷⁴.

Desde el punto de vista dramático hay que destacar que las representaciones solían introducir música en forma de tonadillas populares durante los intermedios de las piezas breves, como el entremés o el sainete⁷⁵. Esta modalidad recibió severas críticas por parte de los autores ilustrados, que consideraban que se rompía la continuidad del espectáculo y sobre todo que predisponía el estado de ánimo del espectador en la reanudación de la obra, especialmente grave cuando la función tenía un marcado tono dramático frente al aire cómico y a menudo satírico de esas canciones. Todas estas novedades favorecieron la creciente afición teatral del público madrileño, que fue familiarizándose, no sin oposición, al abandono de la aparatosidad barroca por otros temas más asequibles al gran público, como los sainetes de Ramón de la Cruz y, en menor grado, a las nuevas obras escritas por la generación dramática ilustrada, siguiendo las normas del teatro francés. En definitiva, todo ello dio lugar a que el público del teatro madrileño tomase partido por unos actores y unas compañías, dividiéndose los aficionados en dos grupos, llamados “chorizos” y “polacos”, que animaron con sus querrelas las tertulias y la prensa del momento. Estas actitudes polarizadas e irreconciliables se extendieron a otras diversiones y se formaron también grupos partidarios de toreros, cómicos y cantantes.

73. Sobre estas actuaciones véase Tovar Martín (1987), pp. 221-241.

74. Real Ramos y Alcalde Cuevas (1996), p. 127.

75. Suárez-Pajares (1998), p. IX.

G O Y A Y E L T E A T R O

En este contexto de apasionamiento teatral se desarrolló la vida de Goya en Madrid y, aunque no tenemos noticia de sus preferencias teatrales, por que a través de su correspondencia no hay ninguna referencia a ello, sabemos que en su extenso repertorio de retratos figuran numerosos personajes relacionados con ese mundo como autores, actores, actrices cantantes, lo que denotan la importancia que este género artístico tenía en el Madrid goyesco y la conexión que el pintor tenía con ese mundillo.

Si el gusto por el teatro en Goya no aparece documentado, tenemos suficientes noticias acerca de su afición al canto y sabemos que la música era una de sus aficiones favoritas, a juzgar por las muchas alusiones que sobre esta materia encontramos en sus cartas a Zapater⁷⁶. En 1780 hace la primera mención de esta inclinación descubriendo su habilidad con el tiple, ya que con motivo de una estancia en Zaragoza para trabajar, pide a su amigo que le facilite una casa, comentando sus escasas exigencias: “Para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece, que con una estampa de Ntra Sra. del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén, una bota y un tiple y asador y candil, todo lo de más es superfluo”⁷⁷. También sabemos por su correspondencia que era aficionado a cantar lizas o coplas de pique. Este tipo de coplillas exigen un gran ingenio, puesto que su principal ingrediente reside en la pronta y adecuada respuesta⁷⁸, como se puede observar todavía hoy en las llamadas “jotas de picadillo”. En otras ocasiones su afición musical le lleva a recomendar a su amigo Martín Zapater a un cantante y guitarrista que

76. Goya (1982).

77. *Ibidem*, julio 1780, carta n.º 13, p. 56.

78. El término “lizanear”, “lizanero” o “lizano” aparece en numerosas ocasiones en toda la correspondencia; sobre este asunto véase Rodríguez Torres (1994), pp. 64-68.

había triunfado en Madrid y con este motivo le comenta admirado el amplio repertorio de su protegido: “Te llebará una carta de recomendación mía Paco Trigo, hijo de Madrid, famoso por lo que toca y canta con la guitarra, en Cádiz a asombrado y lo mismo ace aquí y espero que ay sea lo mismo, te estimaré que le faborezcas y le agas cantar donde se te antoje para que corra la boz porque él piensa acerlo al público para sacar alguna utilidad, que creo le saldrá bien pues es un mérito particular y tiene caudal para cantar ocho o diez días seguidos, tres o quatro oras sin repetir nada”⁷⁹.

En todos los comentarios anteriores el genial pintor pone al descubierto el aprecio que tenía por las melodías de tipo popular; y sólo en una ocasión en su correspondencia hace referencia a la denominada música culta. En ella, Goya muestra la admiración que le produjo uno de los conciertos celebrados en la corte, por el número exagerado de intérpretes e instrumentos en una sola orquesta: “Esta noche les dan a los Reyes una música excelente, los músicos de la ópera y los de los corrales, a las nueve de la noche hirá muchísima gente, ojalá pudiera yo acerlo contigo [...], después de oyda la música te digo a sido magnífico pasaban de cien ynstrumentos”⁸⁰.

Aunque las citas más abundantes están siempre relacionadas con la música popular, ese mismo año de 1789, le anunciaba el envío de unas tiranas⁸¹; esa costumbre de intercambio de coplas debía ser muy del gusto de los dos amigos pues se repite en otras ocasiones: “Después de tener escrita tu carta me trageron esas 4 tiranas y 4 seguidillas boleras para que cumplas con lo que prometí, tendrás que acerlas copiar y con el cuidado de que no las repliquen pues entonces todos las tendrán”⁸². Es curioso este

79. Goya (1982), 19 de marzo de 1788, carta n.º 102, pp. 179-180.

80. *Ibidem*, 23 de junio de 1789, carta n.º 112, p. 194.

81. *Ibidem*, sin fecha, carta n.º 116, p. 200.

82. *Ibidem*, sin fecha, carta n.º 125, p. 213.

deseo de mantener ocultas las letras y puede ponerse en relación con el contenido de las mismas, ya que en numerosas ocasiones eran excesivamente provocativas para la época o tenían un matiz de crítica evidente. Es en esa misma carta donde está el famoso párrafo, tantas veces citado, donde Goya confiesa su deseo de abandonar la vida que hasta entonces llevaba: “[...] y las seguidillas que te incluyo, con qué gusto las oíré yo no las he hoído ni tal vez las oíré porque yo no voy a donde las puedo oír y nada más que por que se me ha puesto en la cabeza de sostener cierto capricho y conserbar cierta dignidad que te voy decir a ti, que debe tener el hombre, con que creas que no estoy muy contento”. Estas noticias recogidas de la correspondencia dirigida a su amigo Martí Zapater, nos hablan del Goya popular que pintaba cartones para tapices y en conexión con los juegos y diversiones del pueblo de Madrid, pero a partir de 1792, cuando una enfermedad le puso al borde de la muerte y le dejó en la sordera más absoluta, sus referencias a la música desaparecen. Sin embargo, su relación con el mundo teatral no acabó ahí porque siguen siendo muy abundantes los retratos de personas pertenecientes a esta actividad que fueron inmortalizadas por los pinceles del gran pintor.

I C O N O G R A F Í A E I N T E R P R E T A C I Ó N D E L R E T R A T O

Dentro de ese ambiente es donde Goya ejecuta el segundo retrato de Tirana, hecho ya de por sí extraordinario puesto que esta duplicidad de versiones de un retrato no la encontramos en ningún otro de los dedicados a esta profesión dramática, si exceptuamos los dos cuadros dedicados

Moratin⁸³ [FIG. 13]. El primero, que forma parte del Museo de la Academia de San Fernando, se puede considerar una obra de encargo; pero el segundo, pintado en el exilio francés de ambos amigos, tiene mucho que ver con la amistad que existía entre los dos artistas y no debe ser interpretado como un encargo de tipo formal.

La importancia y novedad del segundo retrato de la actriz tiene como motivo principal el ser un lienzo de gran tamaño, con la efigie de cuerpo entero y de pie, tipología que suele reservar Goya a los aristócratas, a los personajes de relevancia política y, en algunos casos excepcionales, a familiares próximos, como su hijo y nuera⁸⁴. La trascendencia que ha querido dar a la figura de la Tirana parece clara y viene, incluso refrendada por la amplitud del suntuoso fondo de jardín con surtidor, como si de un paisaje palaciego se tratase.

Si lo comparamos con el resto de los personajes de la profesión teatral retratados por Goya, también es extraordinario, porque en ninguno de ellos encontramos una “actuación” del personaje dentro del cuadro como en este caso, sobre todo si lo relacionamos con el primer retrato de la Tirana de

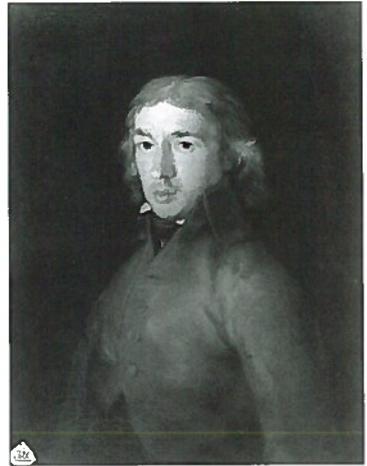


Fig. 13 Goya. *Leandro Fernández de Moratín*, h. 1799. Óleo sobre lienzo, 73 x 56 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

83. Madrid, Academia de San Fernando, n.º 671, óleo sobre lienzo, 73 x 56 cm, pintado hacia 1799, y Bilbao, Museo de Bellas Artes, óleo sobre lienzo, 54 x 47 cm, firmado: “Goya” y pintado en 1824.

84. *Javier Goya*, óleo sobre lienzo, 192 x 115 cm, y *Gumersinda Goicoechea*, óleo sobre lienzo, 192 x 115 cm, pintados hacia 1805-1806, París, colección particular.



Fig. 14 Goya. *Máiquez*, 1807. Óleo sobre lienzo, 72 x 58 cm. Museo del Prado, Madrid

medio cuerpo. Los retratos de Máiquez [FIG. 14], Lorenza Correa⁸⁶ o Manu García⁸⁷ son simples y maravillosas traducciones del físico de un personaje, y la aproximación del espectador a sus figuras puede ser sensorial o intelectual, pero nunca nos dan la impresión de estar ante una imagen disfrazada, como en el caso del retrato que nos ocupa. Esta visible ambigüedad del retrato de la Academia y fue analizada por José Ortega y Gasset⁸⁸ que preconizaba la dualidad de la visió goyesca entre lo popular y lo ilustrado poniendo como ejemplo la trayectoria

profesional de la actriz, educada para la representación trágica, protegida por los ilustrados, pero al mismo tiempo obligada a trabajar en una compañía donde se representaban todo tipo de géneros teatrales⁸⁹.

85. Madrid, Museo del Prado, n.º 734, óleo sobre lienzo, 77 x 58 cm, firmado y fechado: "Mayquez / F Goya / 1807".

86. París, colección particular. Óleo sobre lienzo, 80 x 58 cm.

87. Boston, Museum of Fine Arts, n.º 48.558, óleo sobre lienzo, 81 x 58 cm.

88. Ortega y Gasset (1963), pp. 68-69.

89. Este comentario de Ortega necesita de alguna matización. Según Cotarelo (1897), pp. 22-24, el contrato firmado por la Tirana con el corregidor Armona tenía como condiciones que sería sobresaliente en las tragedias de primera dama, y que en caso de hacer alguna suplencia no tendría que ser de la que estuviera representado, sino de alguna que ella tuviese preparada, y si se daba la ocasión de tener que interpretar sainetes, éstos serían elegidos por ella. Estas condiciones fueron observadas el tiempo que estuvo en la compañía de Juan Ponce; cuando pasó a la de Manuel Martínez (p. 29) siempre fue primera dama en dramas españoles o extranjeros. Frente a la opinión de Subirá ya citada de que la Tirana jamás actuó como tonadillera está la de Suárez Pajares de que todos los cómicos sabían cantar.

Así pues, esta doble significación de la figura de la actriz se nos muestra muy clara en la comparación de los dos retratos. En el de medio cuerpo prima la arrogancia y la moda popular; en el que nos ocupa, la elegancia distante de la moda afrancesada. Pero incluso dentro de este mismo retrato de la Academia se puede observar esta duplicidad, contrastando la insolencia de su postura chulesca con un brazo en la cadera y la mirada distante y altanera, que coincide con la opinión que sus contemporáneos tenían de ella y que Goya ha reflejado de manera ejemplar. Frente a esta visión de majeza nos encontramos con una indumentaria relacionada con la moda pseudorromana, en boga desde la Revolución Francesa y que tantos comentarios ha suscitado⁹⁰.

Sin embargo, esta contradicción que observamos en la imagen de la Tirana parece más fácil de explicar si aceptamos que simplemente puede que se trate de una adaptación goyesca de la imagen tradicional de la Tragedia. Un ejemplo de nuestra interpretación se puede ver en el dibujo de este mismo tema que nos ofrece Carnicero, fechado en 1778⁹¹ [FIG. 15]; la imagen de Carnicero nos presenta a la Tragedia con el brazo en la cadera y



Fig. 15 Antonio Carnicero. *La Tragedia*.

Tinta china y aguada sobre papel
agarbanzado, 93 x 128 mm.

Biblioteca Nacional, Madrid

90. Sáez Piñuela (1971), pp. 232-239.

91. Figuró en la exposición *Antonio Carnicero. 1748-1814*, Madrid, 1997. Véase Martínez Ibáñez (1997), pp. 160-161. Dibujo de Antonio Carnicero para servir como ilustración a la obra I. A. González de Salas, *Nueva idea de la Tragedia antigua* o ilustración última al libro singular de la *Poética* de Aristóteles.

envuelta en un chal, con el traje terminado en flecos que permite la visió de los pies, en este caso calzados con unas sandalias romanas. Es evidente que a la imagen goyesca le faltan más atributos, como el puñal y la corona, pero no se trata de identificar iconográficamente cada uno de sus detalles, sino de sugerir el concepto o la idea que se quiere representar; al fin al cabo, ¿quién de nosotros no ha visto representar en la actualidad a magníficas actrices de nuestro tiempo, en un escenario desnudo, todo tipo de pasajes con la simple ayuda de un manto o chal, el gesto y la palabra? Es definitiva, Goya, por propia iniciativa o bajo indicación de la actriz, nos ha dado un excelente ejemplo de la dignidad del oficio de cónica.

Por otra parte, la veracidad de la imagen goyesca parece adecuarse a los comentarios de la época, siendo numerosos los testimonios de alabanza a la manera de representar de la Tirana: “Cuando ella ocupa la escena nada se echa de menos”⁹²; o esta otra noticia aparecida en *El Correo de Madrid* el 25 de octubre de 1787: “Sólo diré dos palabras en obsequio de una actriz que a mi juicio, y en el de no pocos inteligentes merece el primer lugar del teatro. En efecto, La Tirana, bien conocida por este nombre, reúne en sí muchas calidades recomendables en su ministerio. Sobre una presencia gallarda, realzada con trajes y adornos brillantes y de gusto, goza en grado muy superior al arte de revestirse de todos los afectos que pide la representación”⁹³.

Son muchas las referencias recogidas por Cotarelo acerca de su buen vestir; véase como ejemplo la siguiente cita, con motivo de su interpretación en 1788, del *Temístocles* de Metastasio: “Su buena figura teatral y su oportuno vestido”⁹⁴, y recordemos, como ya hemos hecho mención ma-

92. Miguel de la Higuera en el prólogo de una traducción de una obra francesa, citado por Cotarelo (189 p. 146).

93. *Ibidem*, p. 166. Carta aparecida en *El Correo de Madrid* o de los ciegos.

94. *Ibidem*, p. 185.

arriba, que el vestuario corría a cargo de los actores y no siempre la Tirana fue vestida por la duquesa de Alba. Otro ejemplo más, aparecido en la crítica de la obra *Las noticias del amor* en 1789, nos da nuevas noticias de su aspecto físico: “En ella se ven reunidas cuantas apreciables circunstancias constituyen una actriz perfecta. Buen cuerpo, rostro agraciado, ojos persuasivos, aire noble, modesto y majestuoso, voz clara y agradable”⁹⁵.

Estos elogios en la prosa periodística de la época no hacen más que corroborar la fama y la admiración que sus contemporáneos tenían por ella, pero también son numerosas las manifestaciones líricas dedicadas a la actriz por poetas más o menos conocidos. No vamos a repetir aquí, por lo extenso de la cita, la famosa “Oda a Rosinda histrionisa” que Leandro Fernández Moratín⁹⁶ le dedicó, al parecer para halagar su ego, puesto que iba a interpretar como protagonista su comedia *El viejo y la niña*, pensando que de esta manera se sentiría más motivada para una buena representación, aunque sabemos que, a pesar de estos elogios, la comedia no tuvo mucho éxito en su estreno en 1790, y que Moratín se refirió a ello en su correspondencia diciendo como excusa, “que la Tirana no estaba con todos sus alfileres”⁹⁷.

Otras composiciones poéticas más son citadas por Cotarelo y fueron recogidas en la prensa del momento:

De tu representar armonioso
 el pueblo carpetano está pendiente.
 ¡Oh Tirana! y mil veces impaciente
 al cielo levantó tu nombre honroso⁹⁸.

95. *Diario de Madrid*, 17 de mayo de 1789, citado por Cotarelo (1897), p. 209.

96. Fernández de Moratín (1844), vol. I, pp. 154-159.

97. *Epistolario de Leandro Fernández de Moratín* (1973), carta n.º 3, pp. 38-41.

98. Cotarelo (1897), p. 115. Soneto aparecido en el *Diario de Madrid*, 14 de julio de 1788, firmado por E. C.

O aquel otro soneto, también citado por este mismo autor, que termina con la siguiente forma:

Por ti no hay libertad, ya no hay reposo
 ¡Oh que bien de Tirana tienes nombre
 para que todo de ti digno fuere!⁹⁹.

Si abundantes son las noticias en su época de la Tirana como actriz, sucede lo mismo con la imagen de su retrato, del que apenas se conoce copias excepto la efectuada por Fortuny, hacia 1866, y citada por Mayer¹ como “más estrecha” y que, según una fotografía del estudio del pintor catalán, no parece ser de cuerpo entero¹⁰¹. Tampoco la imagen grabada corrió mucha mejor fortuna, pues sólo fue estampada en dos ocasiones: una de ellas por Bartolomé Maura en 1871¹⁰², en la que el rostro y el peinado presentan algunas variantes respecto al original pintado; y años más tarde, en 1875, por Federico Navarrete, según dibujo de M. Moreno, como motivo de la publicación, por la propia Academia, de *Cuadros selectos de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*¹⁰³.

Esta recuperación de la imagen pictórica de la Tirana tiene mucho que ver con la recreación que, durante la segunda mitad del siglo XIX, hace nuestra pintura del tema goyesco y de la pintura del siglo anterior. La misma popularidad también se advierte en el teatro lírico de esa época, donde

99. *Ibidem*, p. 117.

100. Mayer (1925), n.º 434 y nota.

101. Esta fotografía fue mostrada en la magnífica exposición de la Biblioteca Nacional de Madrid, *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo*, de 1994, aunque no figura en el catálogo de la misma.

102. Páez Ríos (1966), vol. III, n.º 2.963. Esta misma imagen fue utilizada en *El grabador al aguafuerte* Madrid, 1874.

103. El artículo del cuadro de *La Tirana* está firmado por C. L. Ribera, en *Cuadros selectos de la Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Fernando*, Madrid, 1875.

personajes retratados por Goya forman parte de las zarzuelas como figuras destacadas. Un ejemplo de ello es la incorporación del personaje de la Tirana como una de las protagonistas de la zarzuela *Pan y toros*, de Barbieri, en 1864¹⁰⁴, aunque el carácter que le da el autor del libreto no parece tener mucha relación con lo que conocemos de la biografía de esta actriz.

La fama de la Tirana como personaje imprescindible para explicar el panorama musical y goyesco de la segunda mitad del siglo XVIII ha llegado hasta nuestros días, y también ha sido recogida por el cine en una película dirigida por Juan de Orduña¹⁰⁵: una biografía fantástica en donde, fundamentalmente, se recoge su dedicación al teatro y sus amoríos. Y más recientemente, el teatro también se ha ocupado del personaje, en una obra de Domingo Miras¹⁰⁶ escrita en 1982, que es una recreación de los últimos momentos de la vida de la Tirana interpretando el drama *Asdrúbal* de Comella en el teatro del Príncipe de Madrid; los datos que se dan sobre su vida están basados en la biografía de Cotarelo.

Después de estos comentarios sobre el aspecto exterior que presenta la imagen goyesca de la Tirana, su interpretación iconográfica como símbo-

104. Agradecemos al profesor Casares y al profesor Suárez Pajares, amigos y compañeros del Departamento de Arte III, de la Universidad Complutense, la ayuda que me han prestado para ahondar sobre el carácter de la Tirana como personaje en dicha zarzuela, que, con libreto de José Picón, fue estrenada en Madrid el 22 de diciembre de 1864. Los dibujos de los figurines para esta zarzuela fueron de Manuel Castellanos y Federico de Madrazo y sus bocetos, reproducidos en el catálogo de la exposición *Cuatro siglos de Teatro en Madrid*, Madrid, 1992, n.º 332, p. 18, no se corresponden con el modelo pictórico propuesto por Goya en ninguno de sus dos retratos.

105. *La Tirana*, 1958, dirección de Juan de Orduña; argumento y diálogos de Antonio Mas-Guindado; música del maestro Alonso; y Paquita Rico en el papel de la Tirana, que interpreta, además de varias canciones del maestro citado, dos tonadillas del siglo XVIII: "Tiranilla del tripillí" y "El testamento de Garrido".

106. Miras (1998). Doy las gracias a mi compañera y amiga del Departamento de Arte III de la Universidad Complutense, Lucía García de Carpi, por las gestiones que hicieron posible la localización de este texto.



Fig. 16 Goya. *Tadea Arias de Enríquez*, h. 1790. Óleo sobre lienzo, 190 x 106 cm. Museo del Prado, Madrid

dente en el que se encuentra el surtidor. Este fondo recuerda al paisaje habitual de las fincas de recreo del momento, tan abundantes en la época y de las que apenas hemos conservado un único ejemplo en la Alameda de Osuna [FIG. 17].

A pesar de que la originalidad del cuadro de Goya es evidente en com-

lo de la Tragedia y su presencia en la literatura y otros géneros escénicos, todavía no quedaría por analizar la excepcionalidad de fondo del cuadro dentro de la obra de Goya. En la producción pictórica del pintor no encontramos con varios retratos femenino que tienen fondos de paisaje e incluso alguno de ellos, como el de Tadea Arias de Enríquez¹⁰⁷ [FIG. 16], que incluye algún objeto decorativo de jardín, como un jarrón de piedra. Pero el fondo palaciego que presenta el de la Tirana con su barandilla y su fuente jamás había sido utilizado antes. Por medio de estos recursos, Goya nos recrea una terraza palaciega a la que se accedería por una escaleras, sugeridas por el corte del antepecho, que a su vez crea una espacio descen-



Fig. 17 Fachada del Palacio de la Alameda de Osuna, Madrid.

107. Madrid, Museo del Prado, n.º 740, óleo sobre lienzo, 190 x 106 cm.



Fig. 18 Antón Rafael Mengs. *La marquesa del Llano*. Óleo sobre lienzo, 250 x 148 cm. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid



Fig. 19 Manuel Salvador Carmona. *La marquesa del Llano*. Estampa al aguafuerte y buril, 580 x 400 mm

paración con el resto de su obra retratística, sin embargo es posible sugerir algún modelo original anterior que se encuentra en la misma Academia y que, gracias a la última reordenación de sus fondos, se puede contemplar sin necesidad de movernos de la sala donde se encuentra el retrato de la Tirana. Nos referimos al retrato de la marquesa del Llano, de Antón Rafael Mengs¹⁰⁸ [FIG. 18], cuyo fondo también sugiere una terraza con barandilla y, en lugar de la fuente de piedra goyesca, nos propone un jardín de características clásicas y arqueológicas. Se da, además, otra coincidencia como es que la marquesa del Llano va disfrazada, aspecto que antes hemos comentado sobre el retrato de la Tirana. No sabemos si Goya pudo conocer el cuadro, pues siempre se mantuvo dentro de la familia de la retratada, hasta que su esposo don Fernando Queipo de Llano, lo dejó depositado en la Academia en 1824¹⁰⁹, pero parece imposible pensar que

108. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, n.º 705, óleo sobre lienzo, 250 x 148 cm.

109. A.S.F. 15 1/1. Cuadros donados a la Academia desde 1798: Según consta en carta del 15 de enero de 1824, el retrato de la marquesa del Llano fue donado por su esposo por haber fallecido su esposa y tenerse que mudar a casa más reducida.



Fig. 20 Goya. *La reina María Luisa con mantilla*, 1799. Óleo sobre lienzo, 208 x 130 cm. Palacio Real, Madrid.



Fig. 21 Goya. *La reina María Luisa en traje de corte*, 1800. Óleo sobre lienzo, 210 x 130 cm. Palacio Real, Madrid.

no conociese el grabado de Manuel Salvador Carmona [FIG. 19] realizado en 1792 y tirado por la Calcografía de la misma Academia. Siendo Goya un magnífico grabador desde hacía dos décadas, parece increíble que no estuviese al tanto de las novedades y obras que la Academia producía.

También se pueden encontrar algunas concordancias más, dentro de la propia obra de Goya. Es innegable, y muchos autores lo han expresado así, que en los retratos de la reina María Luisa de la serie de 1799-1800 ésta tiene un porte y una prestancia semejantes a los de la Tirana pero, además, el estilo y técnica de los dos cuadros conservados en el Pala

cio Real de Madrid tienen mucho que ver con el de la actriz [FIGS. 20 Y 21]. La Tirana está adornada con la majestad y riqueza de la reina, sobre todo en los pendientes de brillantes y en el adorno de la cabeza; el brazo izquierdo inclinado y extendido sobre la falda tiene la misma posición, y los zapatos de anibas tienen el mismo bordado dorado sobre el raso blanco¹¹⁰ [FIG. 22]. Este asunto, aparentemente sin importancia y si se quiere anecdótico, ayudaría a fijar con mucha precisión la fecha de realización del retrato de la Tirana que estaría muy cercano a los de la reina, es decir, en torno a la fecha antes indicada.

Todos los análisis y comentarios anteriores nos llevan casi al principio de este ensayo, cuando planteábamos las dos posibilidades cronológicas del retrato dadas por los diferentes especialistas que lo han estudiado.

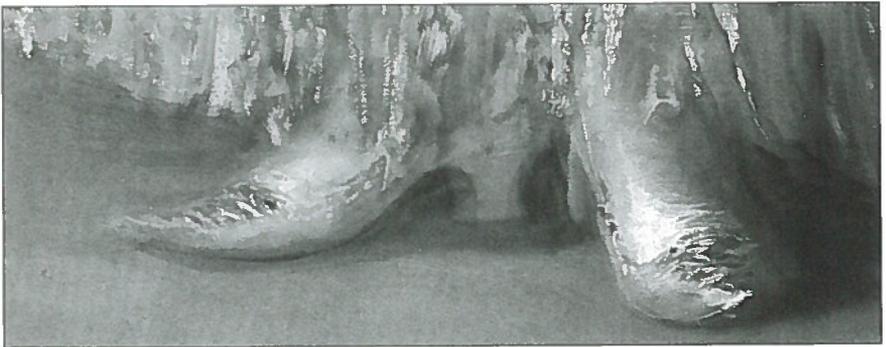


Fig. 22 Goya. *La Tirana*. Detalle del calzado. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

110. Aunque sin pruebas radiológicas es imposible su constatación, existen los suficientes arrepentimientos y cambios en el perfil de todo el retrato de la Academia como para poder aventurar que Goya podría haber realizado una operación semejante a la ya publicada sobre el cuadro del *Garrochista* del Museo del Prado, n.º 744. Véase Águeda (1987), pp. 39-61, bien rehaciendo y retocando el retrato de la misma actriz o de otro personaje con perfil semejante.

Para nosotros, y contempladas las similitudes que tiene con obras del mismo período, el retrato de la Tirana es un magnífico ejemplo del arte goyesco de los últimos años del siglo XVIII. No importan las razones aducidas por autores ya citados sobre los efectos físicos que su enfermedad tendría que haber dejado en su rostro: todavía faltaban cinco años para su muerte; se nos muestra algo más delgada que en el retrato de medio cuerpo de 1794. Pero hay sobre todo una razón que es indiscutible: ¿qué no puede hacer un pintor magistral como Goya para embellecer a una mujer? Tomemos por ejemplo a la misma reina María Luisa ya aludida; sabemos que en la serie de retratos de 1800 no poseía dentadura y, sin embargo los pinceles de Goya apenas nos dejan atisbar esta carencia, si no es por la proyección de su mandíbula hacia delante. El arte de un gran retratista como nuestro pintor aragonés ensalza las características femeninas que puedan ser objeto de mayor admiración y hace invisibles aquellos defectos que no quiere que sean observados por el espectador, porque, por encima de todo ello, lo que intenta demostrar es su capacidad artística ante los retos que sus modelos le dirigen, y eso Goya nos lo demuestra en cada retrato, donde admiramos su dimensión de introducirse en el carácter de reflejado, y cuando ello no es posible porque su modelo no lo permite todavía nos queda la admiración por su maravillosa técnica que distrae al espectador de cualquier defecto que el representado pudiera tener, y en este aspecto la imagen de la Tirana hace volar nuestra imaginación y soña con el retrato que todos quisiéramos que nos hicieran.

- ÁGUEDA, M., "Los retratos ecuestres de Goya", en *Goya. Nuevas visiones. Homenaje a Enrique Lafuente Ferrari*. Madrid, 1987, pp. 39-61.
- ÁGUEDA, M., "Goya y don Ramón de la Cruz", Congreso Nacional *Madrid en el contexto de lo hispánico desde la época de los descubrimientos*, Madrid, 1994, pp. 1.159-1.166.
- ÁGUEDA, M., "Goya y el teatro", *Cuadernos del Lazarillo*, n.º 10, 1996, pp. 31-35.
- ÁGUEDA, M., "Sul rapporto tra Mengs e Goya", en *Goya*, catálogo exposición, Palazzo Barberini, Roma, 2000, pp. 13-26.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., "El actor español en el siglo XVIII: formación, consideración social y profesionalidad", *Revista de Literatura*, L, n.º 100, 1988, pp. 446-466.
- ARMONA Y MURGA, J. A., *Memorias cronológicas sobre el teatro en España (1785)*, prólogo, edición y notas de E. Palacios Fernández, J. Álvarez Barrientos y M.ª del C. Sánchez García, Vitoria, 1988.
- ARMONA Y MURGA, J. A., *Noticias privadas de casa útiles para mis hijos (Recuerdos del Madrid de Carlos III)*, edición, introducción y notas de J. Álvarez Barrientos, E. Palacios Fernández y M.ª del C. Sánchez García, Madrid, 1989.
- BATICLE, J., *Goya*, Paris, 1992.
- BERUETE Y MORET, A., *Goya. Pintor de retratos*, Madrid, 1916.
- BONET CORREA, A., "Utopía y realidad en la arquitectura", en *Domenico Scarlatti en España*, catálogo exposición, Madrid, 1985.
- BUENDÍA, J. R. Y PEÑA, R., "Goya académico", en *El arte en tiempos de Carlos III*, Madrid, 1789, pp. 303-310.
- CAMÓN AZNAR, J., *Francisco de Goya*, 4 vols., Zaragoza, 1981.
- CASARES RODICIO, E., *Francisco Asenjo Barbieri. Escritos*, 2 vols., Madrid, 1994.
- CATÁLOGO DE LAS OBRAS DE GOYA expuestas en el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, Madrid, 1900.
- COTARELO Y MORI, E., *María del Rosario Fernández, la Tirana*, Madrid, 1897.
- CUADROS SELECTOS DE LA ACADEMIA DE las Tres Nobles Artes de San Fernando, Madrid, 1875.
- CUATRO SIGLOS DE TEATRO EN MADRID, catálogo exposición, Madrid, 1992.
- DE GRECO A PICASSO, catálogo exposición, París, 1987-1988.
- EL CONDE DE ARANDA, catálogo exposición, Zaragoza, 1988.
- EPISTOLARIO DE LEANDRO FERNÁNDEZ DE MORATÍN, edición a cargo de R. Andic, Madrid, 1973.
- EZQUERRA DEL BAYO, J. A., *La duquesa de Alba y Goya*, Madrid, 1928 (ed. 1959).
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, L., *Obras dramáticas y líricas*, Madrid, 1844.
- GARCÍA MELERO, J. E., "Juan de Villanueva y los nuevos planes de estudio", en *Renovación. Crisis. Continuismo. La Real Academia de San Fernando en 1792*, Madrid, 1992, pp. 13-56.
- GASSIER, P. Y WILSON, J., *Vida y obra de Francisco de Goya*, Barcelona, 1974.
- GIL NOVALES, A., *Diccionario biográfico del Trienio Liberal*, Madrid, 1991.
- GLENDINNING, N., *Goya. La década de "Los caprichos". Retratos 1792-1804*, catálogo exposición, 2 vols., Madrid, Calcografía Nacional, 1992.
- GOYA, F. DE, *Cartas a Martín Zapater*, edición y notas a cargo de M. Águeda y X. de Salas, Madrid, 1982.

GOYA IN SPANISCHEN PRIVATSAMM-
LÜNGEN, catálogo exposición, Lugano, 1986.

GOYA. 250 ANIVERSARIO, catálogo exposición
a cargo de Juan J. Luna, y M. Moreno de las Heras,
Madrid, Museo del Prado, 1996.

GUDIOL, J., *Goya*, 4 vols., Barcelona, 1970.

HORNEDO, F., "El Impresionismo en la pintura de
Francisco de Goya", *Razón y Fe*, 1946, pp. 385-395.

JOVELLANOS, M. G., *Memoria sobre las
diversiones públicas*, Madrid, 1796.

MARTÍNEZ IBÁÑEZ, M.^º A., *Antonio Carnicero.
1748-1814*, catálogo exposición, Madrid, 1997.

MARIANO FORTUNY MARSAL. *Mariano
Fortuny Madrazo*, catálogo exposición, Madrid, Biblioteca
Nacional, 1994.

MAYER, A. L., *Francisco de Goya*, Barcelona, 1925.

MIRAS, D., «La Tirana» prólogo a *El Barón*, Murcia,
1998.

MORALES Y MARÍN, J. L., *Goya. Catálogo de
pintura*, Madrid, 1994.

ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*, Madrid, 1963.

PÁEZ RÍOS, E., *Iconografía hispana*, vol. III, Madrid,
1966.

PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Inventario de las
pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San
Fernando*, Madrid, 1964.

PIQUERO LÓPEZ, M.^º A. B. Y GONZÁLEZ
DE AMEZÚA Y DEL PINO, M., *Los Goyas de la
Academia*, Madrid, 1996.

PITA ANDRADE, J. M., "La pintura desde Goya
a nuestro tiempo", en *El libro de la Academia*,
Madrid, 1991.

REAL RAMOS, C. Y ALCALDE CUEVAS, L.,
"La tonadilla: un capítulo de la historia del espectáculo
del siglo XVIII", en *Teatro y música en España (siglo XVIII)*,
Berlín, 1996, pp. 125-144.

RODRÍGUEZ TORRES, M.^º T., "Retrato de
María Luisa. Un cuadro de Goya postergado y otras
observaciones sobre el pintor", *Anuario del Museo de
Bellas Artes*, Bilbao, 1994.

RUBIO JIMÉNEZ, J., "El realismo escénico a la lu
de los tratados de declamación de la época", en
*Realismo y Naturalismo en España en la segunda mitad
del siglo XIX*. Barcelona, 1988, pp. 257-286.

SAEZ PIÑUELA, M.^º J., "Goya a la moda de su
tiempo", *Goya*, 100, 1971, pp. 232-239.

SALAS, X. DE, *Goya en Japón*, catálogo exposición
Tokio-Kioto, 1971-1972.

SALAS, X. DE, *Goya en Madrid*, Madrid, 1979.

SALAS, X. DE, *Goya*, Milán, 1978, edición español
utilizada: Barcelona, 1980.

SAMBRICIO, V. DE, "Los retratos de Carlos IV y
María Luisa, por Goya", *Archivo Español de Arte*, 1957,
pp. 85-113.

SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Vida y obras de
Goya*, Madrid, 1951.

SUÁREZ-PAJARES, J., *Tonadillas (I)*, Madrid, 1996

SUBIRÁ, J., *La tonadilla escénica, sus obras y sus
autores*, Barcelona, 1933.

TOVAR MARTÍN, V., "Teatro y espectáculo en la
corte de España en el siglo XVIII", en *El Real Sitio de
Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, catálogo
exposición, Aranjuez, 1987.

URQUIJO, M. L. DE, *Memorial contra el discurso
del estado actual de los teatros españoles y necesidad
de su reforma*, Madrid, 1791.

YRIARTE, CH., *Goya*, París, 1867.

* Dada la extensión de la bibliografía goyesca, sólo está recogida aquella que ha sido utilizada en relación con el tema específico de este ensayo.

LA FOTOMECÁNICA Y LA FOTOCOMPOSICIÓN SE DEBEN A CROMOTEX, QUE LAS REALIZÓ BAJO LA SUPERVISIÓN DE LUIS GARCÍA. SE IMPRIMIÓ EN LOS TALLERES DE BRIZZOLIS, PINTO, MADRID. LA ENCUADERNACIÓN LA LLEVÓ A CABO LA FAMILIA RAMOS. LA COORDINACIÓN EDITORIAL ES DE MAYTE GARRIDO Y EL DISEÑO DE ANDRÉS MENGES. MADRID, 2001

