



TARDES DE TEATRO



Historia de
la música
escénica en
Granada

1770-1870

JOSÉ
ANTONIO
OLIVER
GARCÍA

© *de la edición*: Publicaciones de la Delegación de Cultura
y Memoria Histórica y Democrática
Diputación de Granada, 2022
Palacio de los Condes de Gabia
Placeta de los Girones
18009 Granada
publicaciones@dipgra.es

© *del texto*: José Antonio Oliver García

© *de las ilustraciones*: sus autores

Corrección del texto: Antonio Pomet

Diseño de la cubierta: Squembri

Maqueta: Susana Martínez Ballesteros

Imprime: Imprenta Provincial de la Diputación de Granada

ISBN: 978-84-7807-702-1

DL: GR 194-2022

Impreso en España

A GRADECIMIENTOS

Al personal de los archivos y bibliotecas cuyos fondos he consultado a lo largo de la elaboración de este trabajo; en especial, el del Archivo Histórico Municipal de Granada, Museo Casa de los Tiros y Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada.

A Carmen, Amador y Alejandro por su amor, día a día.

Krum Krumov, excelente fotógrafo, rescató imágenes en condiciones que parecían técnicamente imposibles. A Manuel Gómez Ros, que en todo momento me aconsejó con su singular ponderación y, por si fuera poco, nos regaló el título.

Finalmente, a Patrick Levy; con su empeño y estímulo incansable ha hecho posible este libro.

ÍNDICE

<i>INTRODUCCIÓN</i>	15
 <i>CAPÍTULO I</i>	
<i>EL TEATRO MUSICAL EN LA CASA DE COMEDIAS DE PUERTA REAL (1770-1810)</i>	
LA TARDE TEATRAL EN LA CASA DE COMEDIAS A FINALES DEL XVIII	17
ZARZUELAS Y TONADILLAS	20
ANTONIO GUERRERO. LAS COMPAÑÍAS DE LUIS MONCÍN Y JUAN DOBLADO	22
LA COMPAÑÍA DE ÓPERA DEL <i>IMPRESARIO</i> MARCHETTI	25
LA VUELTA A LA NORMALIDAD. LA COMPAÑÍA DE MATÍAS DEL CASTILLO	28
SUSPENSIÓN DE LAS REPRESENTACIONES. AÑOS DE CIERRE (1778-1792)	28
REAPERTURA. EL NUEVO REGLAMENTO DE TEATROS. LAS COMPAÑÍAS DE VEGA Y CARRERO	29
LA DANZA Y EL BALLETT	31
GRANADA EN EL CAMBIO DE SIGLO	33
SE INICIA EL SIGLO XIX. EL TENOR BERTELLI	34
LA ÉPOCA DE <i>LA ISABELA</i> . MARIANA GALINO. CLAUDIO BONOLDI	40
ÚLTIMOS AÑOS DE LA CASA DE COMEDIAS. ESTEBAN CRISTIANI. LA GUERRA DE LA INDEPENDENCIA	48

CAPÍTULO II

DE LA TONADILLA A LA ÓPERA (1810-1826)

«NAPOLEÓN», EL NUEVO TEATRO EN EL CAMPILLO.

LA OCUPACIÓN FRANCESA	51
DE LA CONSTITUCIÓN AL ABSOLUTISMO	58
LA IMAGEN SOCIAL DE LOS CANTANTES DE TEATRO: ROSA VALLADAR	61
ROSSINI. LA GRAN NOVEDAD EN EL TRIENIO LIBERAL	64
MUCHAS TONADILLAS Y POCAS ÓPERAS. SE INICIA LA OMINOSA DÉCADA ..	71

CAPÍTULO III

EL TRIUNFO DE LA ÓPERA ITALIANA EN ESPAÑOL (1826-1839)

EL NACIMIENTO DEL FUROR FILARMÓNICO	77
MADemoiselle MORALES Y EL PRIMO MUSICO CONCEPCIÓN COBO	81
EL TENOR LEANDRO VALENCIA Y LAS DAMAS DE LA CASA CUNA	87
LA COMPAÑÍA ITALIANA DE LOMBARDI	92
LA COMPAÑÍA FILARMÓNICA DE GRANADA	95
EL INICIO DE UNA ESCUELA ESCENOGRÁFICA.	
LUIS MURIEL Y SAN MIGUEL	100
LOS MÚSICOS DE LA IGLESIA Y LA ACTIVIDAD TEATRAL	102
LA COMPAÑÍA SEVILLANA DE JULIEN Y MASSA.	
EL VERANO FATAL DE 1834	107
LA AFICIÓN FILARMÓNICA EN LA GRANADA ROMÁNTICA	112
EL ROMANTICISMO OPERÍSTICO: NORMA. CRISTINA VILLÓ	
Y LA NUEVA ESCUELA DE CANTANTES	116
LA ORQUESTA DEL TEATRO BAJO LA DIRECCIÓN	
DE FRANCISCO VALLADAR	125

CAPÍTULO IV

SE IMPONE LA ÓPERA EN ITALIANO (1839-1852)

TODO EN ITALIANO. MANUEL OJEDA	129
PAULINE VIARDOT EN LA ALHAMBRA	134

HILARIÓN ESLAVA ESTRENA EN GRANADA	141
UN ANTICIPO DEL <i>MELODRAMMA</i> VERDIANO EN 1844	143
<i>NABUCCO, ERNANI, I LOMBARDI</i>	145
EL PÚBLICO SE DIVIDE	151
LAS ÓPERAS ESPAÑOLAS	156
LA ACTIVIDAD LÍRICA EN LAS SOCIEDADES ARTÍSTICAS Y LITERARIAS	159
PUBLICACIONES PERIÓDICAS Y CRÍTICA MUSICAL. EL PÚBLICO.	
EL IDIOMA	162
LA RECEPCIÓN DE LA NUEVA ZARZUELA EN LOS AÑOS 40	168
LAS ZARZUELAS GRANADINAS	175

CAPÍTULO V

LA ÉPOCA DE LA ZARZUELA GRANDE Y DE LAS ÓPERAS DE VERDI (1852-1860)

GRANADA, DESDE MEDIADOS DE SIGLO HASTA	
EL SEXENIO REVOLUCIONARIO	185
DESDE LA ÓPERA A LA ZARZUELA	187
LAS NUEVAS COMPAÑÍAS DE ZARZUELA SE PRESENTAN EN GRANADA.	
ELADIA APARICIO Y EUGENIO FERNÁNDEZ	189
RONCONI LLEGA A GRANADA, AGOSTO DE 1852	198
VERDI DOMINA LA CARTELETA OPERÍSTICA	202
LA ZARZUELA COMO GRAN ESPECTÁCULO. LA DIVA AMALIA RAMÍREZ	208
VERANO DE 1858: EL CONTENCIOSO DE GRANADA	
CON LOS AUTORES DE LA CORTE	216
LA ZARZUELA INTEGRA LA OPERETA Y LA ÓPERA BUFA	217
LA ORQUESTA DEL TEATRO DESDE 1840 A 1863. LA DIRECCIÓN	
DE ANTONIO PALANCAR	228

CAPÍTULO VI

LA CRISIS DE LOS 60 (1860-1870)

ÓPERA PARA LOS ZARZUELEROS	233
----------------------------------	-----

LA BURGUESÍA GRANADINA INTERPRETA <i>NABUCCO</i>	238
LA ESCUELA RONCONI. VERDI EN GRANADA	240
LA ÓPERA EN LOS AÑOS 1861 A 1864. CARMELINA POCH Y ADELAIDA BORGHI-MAMO	242
EL NUEVO TEATRO DE ISABEL LA CATÓLICA	246
RONCONI FRENTE A LA EMPRESA TEATRAL. EL FINAL DE LA ESCUELA ...	249
DOS ORQUESTAS PARA DOS TEATROS	256
LA ZARZUELA GRANDE SE ESTANCA	258
TEATRO BUFO Y CANCÁN HASTA EL DELIRIO	262
LA ÓPERA DESDE 1865 A 1869. MARIA SPEZIA	269
LA COMPAÑÍA DE ÓPERA DE MARIANO VÁZQUEZ CON TAMBERLIK Y GIRALDONI	273
 <i>EPÍLOGO</i>	 283
 <i>NOTAS</i>	 285
 <i>ÍNDICE DE ABREVIATURAS</i>	 317
 <i>ÍNDICE ONOMÁSTICO</i>	 319
 <i>LISTADO DE AUDICIONES</i>	 327
 <i>CRÉDITOS DE IMÁGENES</i>	 333

A mi hermana May

INTRODUCCIÓN

El teatro musical como espectáculo público –y nos referimos sobre todo a la ópera y al musical de Broadway– solo está hoy presente en las grandes capitales económicas y culturales del mundo. El musical americano, que el cine de Hollywood tanto contribuyó a difundir, es un negocio que atrae el interés de un público diverso –incluso infantil– que acude a disfrutar de él a Nueva York, Londres, París..., o a Madrid y Barcelona en el caso de España. La ópera en cambio, tras el estreno de *Turandot* de Pucini, hace casi un siglo, quedó como un reducto para selectas minorías, y totalmente condicionada para sobrevivir a las millonarias subvenciones que regularmente aportan los gobiernos o las grandes fundaciones.

Hubo sin embargo un tiempo en que formaba parte de la vida cotidiana de muchas ciudades de Europa como espectáculo mayoritario. En España, durante el siglo XIX, los escenarios se llenaron de cantantes que dieron a conocer al público lo último de la ópera italiana y de las nuevas zarzuelas. Granada no fue una excepción: la importancia de lo musical en su teatro se fue incrementado de manera creciente desde la aparición de la tonadilla en la segunda mitad del XVIII, hasta su cénit a mediados del XIX con la llegada de los melodramas de Verdi y el éxito de la zarzuela grande, antes de comenzar un declive imparable en el último tercio del siglo. Son esos años de plenitud del teatro lírico los que pretende contar este libro, los cien que van desde 1770 a 1870. El protagonismo es coral: títulos, compositores, libretistas, cantantes, bailarines, actores, músicos de orquesta, teatros, escenógrafos, empresarios, prensa..., y, por supuesto, el público y su ciudad.

Los granadinos gastaron cantidades ingentes de dinero, directamente o a través del ayuntamiento u otras instituciones, en teatro –sobre todo en su género más caro y exclusivo, la ópera–, justo en la época políticamente convulsa de los reinados de Fernando VII

e Isabel II. Coincidió también con el trascendental y radical cambio de paradigma que se produjo, cuando en un lapso muy breve de tiempo el centro de gravedad de la música pasó de la catedral al teatro, del espacio de culto al del ocio y la sociabilidad. En 1830, los mejores instrumentistas profesionales de la ciudad viven de la escena, cuando veinte años antes su trabajo dependía casi en exclusiva de los templos. La atracción irresistible por el virtuosismo de la voz cantada surgió por doquier; los aficionados –los *dilettanti*– conocían como si fuera propio el repertorio de los autores italianos, a los que consideraban sus ídolos. En esta situación, que reducía a nuestros compositores y libretistas al papel de meros comparsas –cuando más–, surgió en la mente de algunos de ellos la idea de apostar todo a la creación de un teatro musical nacionalista, la denominada «zarzuela grande», cuyo éxito indiscutible en toda España ya se aprecia en Granada en 1852.

De aquella manera de entender el teatro musical, incluso de entender la vida, no ha quedado recuerdo en las generaciones del presente, como tampoco nada de los edificios que albergaron las bulliciosas tardes del que fuera el evento social por antonomasia de la ciudad. Este trabajo se ha llevado a cabo, precisamente, en la creencia de que es importante dar a conocer aquella época y ofrecer el testimonio de aquel tiempo que puede resultar a la vez sorprendente y revelador para muchos.

Aunque se nutre de la documentación recopilada durante la elaboración de una tesis doctoral que leí en la Universidad de Granada en 2012,* este no es en absoluto un libro para especialistas. Mi propósito y el del editor ha sido el de acercarnos a las personas interesadas por la música y el teatro, y también a todos aquellos apasionados por la historia de Granada, haciéndolo de un modo ameno y, a ser posible, evocador. Al final del libro añadimos un anexo en el que se propone un listado de sesenta y tres audiciones estrechamente vinculadas al acontecer de la narración para que el lector, si lo desea, pueda acceder al mundo sonoro que habita entre las líneas del texto.

* *El teatro musical en Granada en el siglo XIX (1800-1868)*, de acceso libre en el repositorio de la Universidad de Granada. <<http://hdl.handle.net/10481/23480>>.

CAPÍTULO I

*EL TEATRO MUSICAL
EN LA CASA DE COMEDIAS
DE PUERTA REAL (1770-1810)*

LA TARDE TEATRAL EN LA CASA DE COMEDIAS A FINALES DEL XVIII

No había entonces mejor entretenimiento que pasar la tarde en la Casa de Comedias; lugar de encuentro y celebración los días festivos del año y otros tres o cuatro entre semana. Disfrutando y compartiendo con otra mucha gente situada, de manera más o menos ordenada, en diferentes espacios y alturas en torno al patio, todos atentos a lo que acontecía sobre el escenario. La tarde teatral en Granada se iniciaba, por norma, a las cuatro en invierno y a las cinco y media en verano; eran alrededor de doscientas cincuenta funciones a todo lo largo de un año cómico que comenzaba el domingo de Pascua de Resurrección y terminaba el martes de Carnaval. En Cuaresma y Semana Santa no se representaba. Dentro de esta gran casa se comía, se bebía, había rifas, encuentros, saludos y felicitaciones; y se fumaba mucho, tanto, que el humo muchas veces limitaba severamente la visión de los espectadores. El trato entre los actores y el público podía llegar a ser muy cercano, a veces en exceso, propiciado por la permanencia durante varios años consecutivos del actor en la ciudad, y creaba una confianza que provocaba, cuando no se estaba a gusto con el espectáculo, comentarios en voz alta, interpelaciones a la actriz o al actor, que podían llegar incluso al vocerío, a los insultos y al jaleo. Los más temidos eran los mosqueteros situados al fondo del patio, que andaban siempre demandando que bailara o cantara esta o aquella y protestando siempre a viva voz por cualquier cosa. Era abundante la reglamentación con la que las autoridades intentaban ordenar y controlar el desarrollo de las funciones; en ausencia del corregidor de la ciudad en la sala, el alcaide del teatro era la máxima autoridad, auxiliado por dos alguaciles y los porteros. Y siempre había personal de tropa disponible por si las cosas llegaban a mayores.

Granada tuvo fama de ciudad de comediantes casi desde el momento de la conquista por los Reyes Católicos. Durante el Siglo de Oro era tal el número de actores y compañías de todo tipo que paraban en la ciudad que el concejo tuvo que proveer que solo

podrían representar las que tuvieran autorización real.¹ A lo largo del siglo XVI, el primer edificio público destinado a representaciones teatrales fue el Corral del Carbón. Avanzado el siglo, la Ciudad acometió la construcción de uno nuevo y de mayor cabida, que fue inaugurado en 1593 con la denominación de «Coliseo» (más tarde Casa de Comedias). Enclavado en la misma Puerta Real, su portada, que miraba al suroeste, estaba rematada con un frontón triangular apoyado sobre dos columnas, con toda su fachada de mármol blanco y pardo, como de templo clásico. Puerta Real entonces era una explanada rectangular que tenía, al sur, la Alhóndiga Zaida; al oeste, el inicio de la calle Mesones; al norte, la placeta de Cauchiles y el teatro; y finalmente, al este, el río Darro. El acceso natural a la Casa de Comedias se hacía en carruaje por la calle Mesones, con otro acceso trasero por Carpintería, según venían los carruajes desde Monterería. Su fachada occidental daba a la placeta de Cauchiles y la oriental, por tanto, daba al río Darro, donde «desaguaba» el edificio. Todas estas calles, por suerte, permanecen en la actualidad.

Construido en torno a un patio cuadrado en la tradición del corral de comedias español, e inicialmente cubierto con un toldo, el teatro quedó totalmente protegido de la intemperie desde que en 1618 se añadiera una armadura de cubierta, que dejó el interior como un cielo de media naranja. El tablado o escenario estaba situado en el lado norte, elevado sobre el nivel de un patio empedrado totalmente ocupado por bancos. La zona más cercana al tablado era la luneta, llamada así precisamente por la colocación de los bancos que permitía contemplar mejor la representación. En los tres lados restantes, dos plantas de corredores sobre columnas de mármol pardo. Justo enfrente del tablado, en la segunda planta, estaba el balcón de la Ciudad, el palco principal en el que se situaban el corregidor y las demás autoridades, y debajo de él, la cazuela, reservada a las mujeres. En la planta baja, debajo de los corredores, había gradas. Las mejores localidades después del balcón del corregidor eran los aposentos o tarjas (palcos), situados en los corredores de la primera y segunda planta; uno de estos aposentos era exclusivo para la mujer del corregidor –o para quien ella libremente dispusiera– pues ella no podía estar en el balcón de la Ciudad.²

Los reglamentos impedían que las mujeres ingresaran al teatro por la puerta principal, debían hacerlo por la calle Carpintería. También se prohibía que hombres y mujeres se sentaran juntos, salvo en los aposentos. Las de modesta condición se situaban en la cazuela, es decir, todas apretujadas en el corredor de la primera planta bajo el balcón de la Ciudad. Justo debajo de las techumbres, estaban las angostas tertulias, utilizadas por eruditos y tertulianos, y a menudo por personas que querían pasar desapercibidas, habitualmente miembros del clero. Los mosqueteros ocupaban la parte trasera del patio, y en muchos corrales de España estaban de pie, no así en Granada, pues había asiento para todos. Finalmente, estaban las localidades de alojero, situadas en los soportales que



Portada de la Casa de Comedias de Granada. Modelo en 3D (imagen 1)³

flanqueaban la entrada al patio, frente por frente de la escena, llamadas así porque allí había un puesto donde se vendían el agua fresca y la aloja, una bebida compuesta de agua miel y especias, fuente de ingresos muy tenida en cuenta por los empresarios teatrales.

La capacidad de aquel teatro de Puerta Real se decía que podría rondar las mil personas, quizás muchas para las dimensiones de su patio. Entrar al edificio requería abonar el precio de una entrada, que era un real a finales del XVIII, más un extra que se pagaba ya dentro al portero, según el lugar que se ocupara en la sala. Así, las sillas de tertulia y cazuela se pagaban a real, los asientos del patio «que tienen llave» a dos reales, y los aposentos a doce reales, incluida la entrada. Estos aposentos siempre dieron lugar a discusiones con los porteros, ya que estaban pensados para no más de seis personas y habitualmente entraba alguno de más. La duración de la tarde teatral no podía exceder de tres horas según el reglamento, pero como la programación era tan variada y tenía muchos entreactos, cambios de decoraciones, vestuario, entradas y salidas... esta norma se incumplía, a menudo, por exceso.

Los actores debían cumplir también en todo lo relativo a la separación de géneros tras el escenario. Se estipulaba que en los vestuarios, situados detrás del escenario, hubiera total separación de sexos; que vestirse y desvestirse se hiciera exclusivamente en ellos; y que los actores hicieran su trayecto hacia la calle por la puerta situada a tal efecto por Carpintería. Justo en dicha calle estaba la posada en la que habitualmente los cómicos se hospedaban.



Vista del escenario desde el balcón de la Ciudad, Casa de Comedias de Granada.
Modelo en 3D (imagen 2)⁴

Siguiendo una tradición que se remontaba al Siglo de Oro, las compañías que actuaban en los teatros públicos españoles del XVIII se conformaban de acuerdo al rango y a la función de cada uno de sus representantes (palabra entonces más usual que la de «actores»): dama, galán, barba (de carácter, mayor), sobresaliente (suplente de papeles principales), graciosa (papeles cómicos, criada)... Todos ellos eran intérpretes absolutamente polivalentes capaces de recitar, cantar, bailar e incluso tocar instrumentos como la guitarra, el violín o las castañuelas, al servicio del espectáculo absolutamente variado e hispánico que constituía la tarde teatral. Entre estos profesionales siempre había alguno cuya función primera era la de cantar, y un primer músico que, además de tocar algún instrumento, dirigía, ensayaba, componía y arreglaba los papeles de música para cada circunstancia.

ZARZUELAS Y TONADILLAS

En el siglo XVIII las comedias del teatro hablado se adornaban, de manera general, de diferente música cantada, bailada o puramente instrumental, sin más criterio que la variedad y la versatilidad en las loas, comedias, sainetes y entremeses.⁵ Algunas piezas tenían uno o dos números musicales y otras podían rebasar la docena. En unas se cantaban sencillas canciones a solo; en otras, tradicionales y sencillos «coros» o «cuatros»

(a cuatro voces); algunas compañías más atrevidas hacían que algún actor-cantante con ciertas cualidades vocales se lanzase a interpretar piezas llenas de gorgoritos macarrónicos presuntamente análogos a las *floriture* de un aria de ópera.

Esta comunión entre música y teatro en verso fue un rasgo permanente en España desde tiempo inmemorial. Pero si nos referimos al teatro musical estrictamente, es en la segunda mitad del siglo XVIII cuando tenemos por primera vez noticia de él en Granada, con representaciones de tonadillas y zarzuelas, los dos géneros escénico-musicales propiamente hispanos. La zarzuela, que procede de mediados del XVII, fue ideada por Pedro Calderón de la Barca y el compositor Juan Hidalgo para mayor deleite de su majestad Felipe IV en las suntuosas fiestas con que culminaban las jornadas de caza y francachela en los montes del Pardo. Aquellas zarzuelas eran muy similares a las óperas inventadas poco tiempo antes en Italia, a las que emulaban, pero haciéndolas más cortas –dos actos a lo sumo–, en español y poniendo diálogos hablados. El omnipresente ritmo de seguidilla era el que le daba el rasgo musical más característico a aquel espectáculo barroco, y brindaba al rey y a sus nobles y cortesanos un espectáculo mucho más de su gusto, en lugar del «todo cantado» de los italianos.

En la segunda mitad del XVIII, tras un siglo y pico de existencia, cuando parecía dar señales de agotamiento, la zarzuela renació sorpresivamente, y gozó de un renovado éxito gracias fundamentalmente a los libretos costumbristas de don Ramón de la Cruz (1731-1794), muy en sintonía con el público mayoritario del momento, especialmente del madrileño. Precisamente a don Ramón de la Cruz encargó la Real Maestranza de Caballería de Granada un libreto para la acostumbrada celebración del cumpleaños del hermano mayor de los caballeros maestrantes: el infante Gabriel, tercer hijo de Carlos III. Para tal fin el dramaturgo escribió una «zarzuela pastoral» en dos actos y dieciocho escenas titulada *Los zagales de Genil*, puesta en música por el compositor barcelonés Pablo Esteve (1730?-1794). Fue estrenada en Granada el 12 de mayo de 1769. La representación de una zarzuela había sido el acto central de la celebración de natalicios y onomásticas en la casa real española desde la llegada de los Borbones, por tanto, era este un regalo más que adecuado con el que obsequiar al excelente músico y clavecinista que era don Gabriel por sus diecisiete años. Libreto este de *Los zagales* de sencillos amores y celos entre dos parejas de jóvenes pastores (Narcisa y Laureano; Pascuala y Antero) que habitan en un frondoso valle del río Genil, perturbados por la intervención intrigante de un quinto personaje (Ginés), desembocando todo en un final feliz a mayor gloria de su alteza cuyo retrato se debía mostrar en el centro del escenario. A falta de saber si Esteve compuso pieza musical introductoria para el primer y segundo acto, sus diez arias a solo (dos para cada cantante) y dos cuartetos vocales hacen de ella una obra bastante bien servida de música.

La tonadilla, el otro género escénico-musical español, era, a diferencia de la zarzuela, breve, desenfadada y descaradamente popular. Había tomado forma en el Madrid de la primera mitad del XVIII y, a partir de la década de 1750 los cómicos que en su trajín iban y venían sin cesar de la corte empezaron a difundirla por toda la península. En Granada estaba ya plenamente integrada en la tarde teatral antes de 1763, tal y como consta en una real provisión: «Los actores pondrán el mayor cuidado y guardarán la modestia debida en la ejecución de entremeses, bailes, sainetes y tonadillas para que no ocasione el menor escándalo».⁶ Las tonadillas más frecuentes eran a solo o a dúo y no duraban más de veinte minutos. Su único acto se dividía en diferentes secciones o números que invariablemente acababan en baile. En un momento dado de su evolución, a mediados de siglo, cuando alcanzaron su madurez, solían responder a un esquema en tres partes: entable, cuento, y seguidillas. En el último cuarto del siglo, los números se fueron incrementando hasta siete más la introducción instrumental, y llegaron incluso a adoptar en sus melodías rasgos de la cantabilidad de la ópera bufa napolitana. Estas pequeñas obras líricas, llenas de chispa y humor castizo, se convirtieron en parte del día a día de la Casa de Comedias por la época de la que estamos hablando, y su protagonismo se prolongó hasta cerca de 1820. Los tonadilleros utilizaban los libretos como esqueleto argumental sobre el que improvisaban constantemente, y de manera diferente cada día, lo cual permitía una enorme flexibilidad en el montaje con una escenografía mínima. La relación entre intérpretes y público llegaba a ser muchas veces tan importante como la pieza representada en sí, tal y como ocurrirá en el *cabaret* del siglo XX, y el actor-cantante jugaba así un doble papel: el personaje interpretado y la persona real a la que el público conocía, a veces, demasiado bien. Por esta naturaleza versátil y maleable, y por su corta duración, la tonadilla podía intercalarse entre diferentes momentos de la función, y combinarse con el teatro menor (loas, entremeses y sainetes) y los bailes (fandangos, tiranas y boleros) de manera perfecta. También, si se daba la ocasión, podía intermediar entre comedia y baile final.

ANTONIO GUERRERO.* LAS COMPAÑÍAS DE LUIS MONCÍN
Y JUAN DOBLADO

Nuestra historia del teatro musical en Granada la iniciamos en 1770, cuando el público de la Casa de Comedias pudo conocer y disfrutar de las tonadillas de uno de los precursores de este género en todo el reino, el compositor Antonio Guerrero. Nacido en Talavera de la Reina en 1709, fue durante treinta y cinco años primer músico de los

* AUDICIÓN 1.1: Guerrero, «Ruiseñor que volando».

teatros de Madrid. Tal y como nos cuenta José Antonio Morales en su excelente tesis, Guerrero llegó a Granada desde Madrid acompañado de sus tres hijas actrices, y del reconocido galán de los teatros de la corte Manuel Martínez. Contaba ya los 60, una edad propecta para la época pero que no le impidió cumplir con la intensa labor que le correspondía como músico principal de la compañía del actor Luis Moncín (que será celebrado escritor y libretista). Permaneció el compositor por espacio de dos años en la ciudad, ejerciendo de director, guitarrista y compositor para el teatro de Puerta Real y volvió a Madrid en la primavera de 1772, donde murió en 1776, cuando estaba todavía activo.⁷ En esos tiempos, el primer músico de compañía –es decir, el director musical–, era un «músico a pie de obra» en contacto permanente con los actores, los cantantes y el público. Los ensayos, a veces, eran muy entretenidos y cansados, pues había que preparar los números cantados con los actores, muchos de los cuales no sabían leer música. Otras veces había que arreglar a toda prisa papeles de tonadillas o de bailes que, recién llegados de Madrid o de cualquier otro lugar, requerían una plantilla de instrumentistas diferente de la disponible. Y, por supuesto, había que dirigir a los músicos durante cerca de tres horas, al pie del tablado, sobre el patio empedrado junto al público –literalmente–; y sin la posibilidad de entrar y salir para darse el respiro con el que sí contaban los actores. (Anteriormente los músicos estaban menos expuestos porque tocaban sobre el tablado, detrás de las cortinas, hasta que el conde de Aranda los sacó al patio en 1767).⁸ La labor de Guerrero que resultaba visualmente más llamativa para el público era sin duda la de guitarrista. En las tonadillas, la guitarra era un instrumento primordial porque hacía el relleno armónico, y marcaba y mantenía el ritmo junto con el violón (violonchelo o contrabajo), que hacía la línea de bajo; incluso de ser necesario podía ser el único acompañamiento de la voz. Además, era imprescindible cuando se interpretaban los llamados bailes nacionales, de los que los más populares eran entonces las seguidillas y los fandangos. Serían incontables las tonadillas que llegaban a interpretarse, contando más de doscientas funciones en un año cómico, pues se componían y consumían sin descanso, más o menos una por tarde. Muchas de ellas, entre 1770 y 1772, serían de Guerrero, ya compuestas en Granada o de las tantas que mandó traer expresamente de Madrid; no obstante, de su tarea compositiva en sus años granadinos solo nos consta la música nueva que escribió para la loa *El jardín de Falerina* de Calderón, por la que cobró 40 reales. Aunque pudiera sorprender, la loa con música, de rancio abolengo barroco, seguía figurando todavía a finales del setecientos como pieza de entrada en la tarde teatral, tal y como ya sucedía en el Siglo de Oro.

La pequeña orquesta de la Casa de Comedias constaba en 1770 de diez instrumentistas contratados todos por cuenta del empresario: cinco violines, violonchelo o contra-

bajo, oboe, dos trompas, dirigidos por Antonio Guerrero a la guitarra. Entre sus músicos destaca el primer violín, Joseph Capdevila, que era su mano derecha en sus muchas tareas, ya que los instrumentistas tenían encomendadas otras funciones además de ensayar y tocar para la escena: ayudar al músico de compañía en la copia de las partituras, o enseñar las piezas a los cantantes y actores, muy especialmente a aquellos que no sabían música. En la compañía de Moncín, el protagonismo en el canto correspondió a la graciosa Francisca Martínez, hija del galán Manuel Martínez, y a la sobresaliente de música Antonia Ramos, completadas por la pareja formada por el *gracioso* Juan Aldavera y su mujer.⁹

En este contexto de dominio de un teatro musical ligero y barato, la zarzuela dieciochesca en dos actos ocupaba indiscutiblemente y por derecho propio el lugar de mayor rango en un teatro como el de Granada. Esta compañía interpretó en mayo de 1770 una de las zarzuelas más celebradas por los públicos de toda España: *Las segadoras de Vallecas*, estrenada dos años antes en Madrid. El libreto, de ambiente popular y casticismo manchego, era obra del omnipresente Ramón de la Cruz con música de Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787), y se convirtió en una de las varias y exitosas colaboraciones de este tándem de madrileños que renovó con aplauso unánime la entonces alicaída zarzuela.

En 1771 la compañía cambió. Se ocuparon entonces de las partes principales de cantado Francisca Doblado, como dama de música, y Petronila Morales, como sobresaliente.¹⁰ El año cómico 1772-1773 fue especialmente relevante desde el punto de vista del teatro musical pues, además de las consabidas tonadillas, se pusieron en escena buenas zarzuelas. Fueron diez las representaciones de *La majestad en la aldea* durante 1773, otra creación de Ramón de Cruz, que repitió en Granada el éxito que había obtenido en otros lugares del país. En contraste con las populares comedias de De la Cruz había otras zarzuelas en versión seria, piezas escénico-musicales que, además de ajustarse a las convenciones del drama, se acercaban musicalmente al estilo de las óperas serias italianas, eludiendo el color local y elevando el nivel de virtuosismo de los números cantados. Una de ellas fue *Siroe en Siria*, puesta por primera vez en escena la tarde del 20 de enero de 1773. En este montaje el empresario Juan Doblado hizo generoso gasto en escenografía, encargando al pintor-escenógrafo de Granada Miguel Hidalgo una mutación representando el templo del sol (es decir, un telón pintado entero que ocupaba todo el fondo del escenario), media mutación de cárcel, media de jardín y un telón de parque.¹¹ Se hicieron de *Siroe en Siria* nueve representaciones. Sin duda no serían malos los cantantes para poder afrontar tal repertorio, aunque la única verdadera especialista era la primera dama de música, María de Vastos; Francisca

Doblado hacía de segunda, y completando a las anteriores, Antonia Ramos. Francisco Díaz y Juan Aldavera eran las voces masculinas. Todos dirigidos por el músico de compañía Miguel Llodrá.¹²

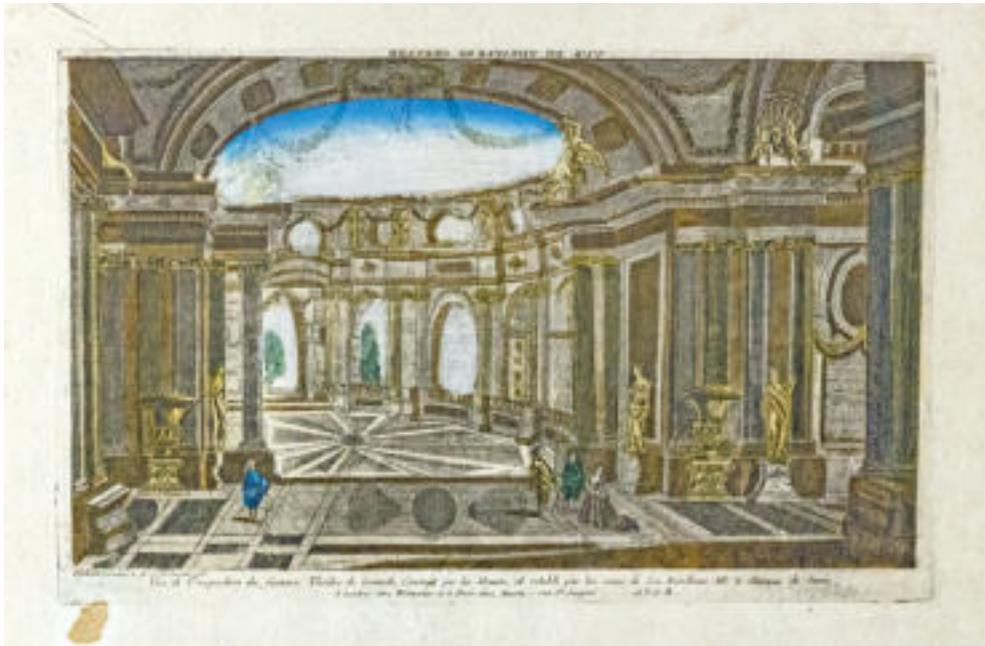
LA COMPAÑÍA DE ÓPERA DEL *IMPRESARIO* MARCHETTI

En la primavera de 1774, un grupo de nobles granadinos pudieron ver cumplido un deseo largamente esperado: tener ópera en el teatro de Puerta Real. La vizcondesa de Rías, la marquesa de Casablanca y el conde de Villamena, entre otros, acordaron con el *impresario* Giuseppe Marchetti que la compañía de este ofrecería funciones operísticas a lo largo de todo el año cómico, un hecho absolutamente extraordinario para Granada, que no había tenido aún la oportunidad de disfrutar de este género.¹³

La ópera era en el Antiguo Régimen, salvo en Italia, un espectáculo de minorías, exclusivo y caro, basado en la institución del teatro de corte. En él actuaban artistas extranjeros, mayoritariamente italianos, profesionales altamente especializados en el canto, que utilizaban una técnica vocal propia, diferente y exclusiva que divulgarán y enseñarán a lo largo y ancho de Europa. Parte de la atracción y también de la dificultad para valorar tan singular espectáculo por un público no entendido estribaba en la especial síntesis de los versos con la voz cantada, ya fueran arias o recitativos: todo era canto, la voz puramente hablada quedaba excluida. En toda Europa, a lo largo de ese siglo XVIII, la ópera italiana y, en especial, la llamada *opera seria* se había convertido en el espectáculo teatral de reyes y nobles que, plenamente identificados con ella y en correspondencia, se encargaban de patrocinarlo construyendo teatros especialmente concebidos para ese fin en Milán, Londres, Dresde, Viena, Nápoles, o San Petersburgo, donde se estaban representando obras de compositores ya consagrados como Gluck, Jommelli, Anfossi,* Traetta,** o de jóvenes maestros como Paisiello, o Cimarosa, por no hablar del precoz Mozart. Salvo en el caso de Italia, vertebrada de norte a sur por un circuito de teatros de ópera, grandes y pequeños, un espectáculo como este solo podía asentarse en importantes capitales o en cortes especialmente cultivadas y ricas. En la península ibérica, solo tenían público suficientemente estable para este espectáculo tan sofisticado y exigente Lisboa, Barcelona y Cádiz. En Madrid, sin embargo, los empresarios teatrales sufrían crisis continuas y, aún siendo la capital de la monarquía española,

* AUDICIÓN 1.2: Anfossi. *La finta giardiniera*, «Pefido! Indegno!».

** AUDICIÓN 1.3: Traetta. *Antigona*, «Ah, se lo vedi piangere».



Escena en plena representación en la Casa de Comedias. Grabado de 1767 (imagen 3)

no podía compararse con las tres anteriores a este respecto. Un hecho añadido que favorecía el establecimiento de un teatro de ópera era el acceso a un puerto, marítimo o fluvial, como puede verse en los casos referidos, o a menor nivel en los de Oporto, Sevilla y La Coruña.

Volvemos a Granada, cuando nuestro *impresario* Marchetti, a la espera del resultado de las negociaciones con los aristócratas, tenía a principios de mayo de 1774 parte de su compañía en Madrid y parte en Málaga: no menos de treinta personas, más equipajes y elementos de escenografía y atrezzo. Las negociaciones dieron su fruto: el grupo de notables aportó 15 000 reales como adelanto por disponer de nueve «aposentos» (palcos) en la Casa de Comedias para todas las representaciones, en total ciento veinte. También firmaron y adelantaron su parte en reales importantes nombres del Ayuntamiento y de la Real Chancillería que por discreción no quisieron darse a conocer e, incluso, parece que la Capilla Real pudo disponer de un aposento. Marchetti ofreció a sus patrocinadores siete títulos distintos, unos serias y otros bufos. Traería el repertorio italiano al uso y en su idioma original. Aun cuando vender traducciones y recensiones de los libretos era

parte del negocio, el obstáculo idiomático era a veces insalvable para llegar a una parte importante del público potencial. La temática, si de *opera seria* hablamos, no lo ponía fácil, porque se trataba de dramas escritos para envanecer a la nobleza, donde los *castrati* interpretaban a héroes de épocas remotas o personajes mitológicos, completamente desconocidos para las pequeñas clases medias no ilustradas y el pueblo llano. En el caso de la *opera buffa* esto cambiaba, porque eran comedias más cercanas a la realidad del momento, que podían interesar a la vez a la nobleza y a las clases medias, pero aún así: ¡qué difícil debía de ser disfrutar de la ironía y de los chistes contados en un *recitativo* rapidísimo en italiano! Ofrecer ópera en Granada iba a suponer, además, una subida de precios en las localidades de entre uno y dos reales por persona. Marchetti no lo tenía fácil si solo los nobles debían salvar su empresa. A pesar de sus pasadas glorias, la ciudad en esta época tenía en comparación con otros lugares de España pocos duques, marqueses y condes. Hacía falta, pues, atraer a las clases medias y al pueblo llano para ocupar el multitudinario patio, las gradas y la cazuela. Es decir, había que contar con los militares, los juristas, los profesores, estudiantes, comerciantes, artesanos, incluso con miembros de la Iglesia.

Un aspecto colateral que hay que tener en cuenta es que las ciento veinte funciones comprometidas ocupaban casi la mitad de los días en que el teatro abría al público a lo largo de un año. En consecuencia, los pobres cómicos españoles dejarían de representar casi la mitad de los días disponibles en la Casa de Comedias. En Madrid, con varios coliseos, el público se dividió: buena parte del más encopetado eligió la ópera, y el más popular, a los tonadilleros. El *Diario de las musas* de Madrid mostraba esta realidad en unos versos satíricos: «A nuestros teatros acuden chisperos, pero al italiano van los caballeros: somos unos tontos, somos unos necios. Viva la pericia de los extranjeros».¹⁴ Ciertamente es que los anteriores versos eran verdad a medias, no todos los nobles despreciaban las tonadillas, como lo demuestra el gran número de admiradores de alto copete de las principales tonadilleras de aquel Madrid: la célebre actriz cantante María Ladvenant (1741-1767), *la Divina*, era protegida de la condesa-duquesa de Benavente y a su vez amante del duque de Arcos.¹⁵ En Granada debió de ser similar.

Finalmente, el día 14 de mayo, el Ayuntamiento dio el último visto bueno a las propuestas del empresario italiano. No sabemos cómo fue aquel año teatral, pero según cuenta Valladar en sus *Apuntes*, bastante tiempo después muchas de las arias dadas a conocer por la compañía de Marchetti se cantaban con deleite por las damas en las reuniones privadas.¹⁶ Sea como fuere, es un hito para la historia de la cultura y el espectáculo en Granada por ser el primer antecedente de teatro musical en italiano, hecho que no volverá a suceder hasta 1830.

LA VUELTA A LA NORMALIDAD.
LA COMPAÑÍA DE MATÍAS DEL CASTILLO*

Tras el excepcional año de óperas anterior, en 1775 el teatro cantado volverá a estar representado por compañías no especializadas, con el habitual repertorio de comedias para el teatro mayor, y sainetes y tonadillas con sus bailes para el menor. Para hacernos una idea bastante aproximada del papel que podían llegar a desempeñar las partes de cantado dentro de las compañías de declamado de aquel entonces, sirven de esclarecedor testimonio los contratos de la compañía de Matías del Castillo en el año 1777-1778, cuyo músico de compañía era el violinista Joseph Capdevila, ya conocido por nosotros. En esta nueve actores o actrices tienen algún tipo de intervención cantada. Así, la graciosa, Ana Cabrera, lleva el peso principal en las tonadillas, de las que debe cantar tres por semana, junto a sus repeticiones. María Lozano, 6^a dama de la compañía, que debía de ser joven actriz todavía en sus inicios, habrá de intervenir en todo o casi todo el repertorio cantado: una tonadilla solo a la semana, y ser parte en las tonadillas a dos, a tres o más voces; hará las zarzuelas y los cantos de comedias y sainetes y, finalmente, participará en los cuatros (sencillas piezas a cuatro voces que podían interpretarse en cualquier momento de las funciones). Por si esto fuera poco, Lozano no podía eludir la obligación de participar en la «mesa de música», es decir, los ensayos semanales en grupo. El 2^o *gracioso*, Antonio Orozco no es solo absolutamente versátil sino que debe ser buen músico: ha de cantar un día a la semana, seleccionar la música y enseñar a los actores; también deberá participar en los bailes y, en especial, bailar el fandango que está de moda cuando se le mande.

SUSPENSIÓN DE LAS REPRESENTACIONES.
AÑOS DE CIERRE (1778-1792)

Durante catorce años, entre 1778 y 1792, la actividad escénica parece que cesa en la ciudad. Varias fueron las causas. En primer lugar, los terremotos: en noviembre de 1778 una serie de temblores dañaron parte de la estructura de la Casa de Comedias. Como respuesta, y en lugar de hacer reparaciones, el Ayuntamiento cerró *sine die* el coliseo, en la creencia de que las representaciones eran la causa de tal castigo divino. Sorprendentemente, el rey ilustrado Carlos III confirmó el acuerdo de la Ciudad suspendiendo las representaciones teatrales, «buscando consuelos en las piedades del omnipotente Dios y que se dispusiese a merecerlos con sus públicas oraciones y verdadero arrepentimiento», man-

* AUDICIÓN 1.4-1.6: Laserna. *Ya que mi mala fortuna*.

dando resarcir al empresario teatral si hubiera algún perjuicio.¹⁷ Más adelante, en 1781 el edificio se usó como almacén para la marina de guerra. Después vino el clero, siempre en competencia con una profesión que interfería en su monopolio de abastecer al público de melodramas: en 1784 y por Real Orden, se prohibió cualquier actividad cómica, fruto de las insistentes peticiones del arzobispo Jorge y Galván.¹⁸ El vehemente y al parecer muy benéfico arzobispo vino a topar en su guerra contra los cómicos con un imprevisto y pertinaz resistente: el alcaide de la Alhambra, que contestó así a las advertencias del arzobispo: «podrá hacer lo que guste o lo que su gran talento y prudencia le dicte, pues siendo muy regular, honesto y nada escandaloso lo que en este pequeño recinto se representa, ya en Maquinaria Real, ya en personal, con una total separación de Hombres y Mujeres y concluirse antes del toque de oraciones, yo Señor no he de llorar hasta que me peguen». Los actores y músicos tuvieron la suerte de encontrar amparo y trabajo tras las murallas de la colina roja, y granadinos y alhambrenos de todas las clases se entretuvieron, mientras duró la prohibición real en la ciudad, con fragmentos de comedias, follas reales y maquinaria real (marionetas), en un pequeño recinto que posiblemente se encontraba en la plaza de los Aljibes. Las follas reales que se ofrecieron eran piezas formadas por centones de otras preexistentes, funciones en las que primaba la diversión y alegría sin aparente orden ni concierto, en las que la música y el baile tenían principal protagonismo.

La prohibición iniciada en 1784 seguía vigente en 1787. Entretanto, en 1785, el Consejo de Castilla ordenó un derribo parcial para convertir el teatro en cárcel, y se perdieron la techumbre y el piso superior. Las obras se paralizaron al poco tiempo, lo que permitió al Ayuntamiento recuperarlo *in extremis* para el uso escénico, iniciándose su rehabilitación en 1790. No debió quedar muy bien el edificio tras este vía crucis interminable cuando el viajero Nicolás de la Cruz, que estuvo en Granada en 1798, dejó escrito: «El teatro de comedias no solo es desagradable por su construcción que viene a ser la de una casa cualquiera con su patio cuadrilongo, por lo cual los palcos son mal formados e imperfectos». Tampoco tenía el viajero buena opinión de la actitud de los concurrentes, nobles o plebeyos: «...no tiene policía. Todo el mundo fuma a su salvo y se levanta del patio una columna de humo que sofoca a los concurrentes. Es digno de notar que entre tantos patricios no haya habido alguno que haya reclamado hasta remediar este abuso».¹⁹

REAPERTURA. EL NUEVO REGLAMENTO DE TEATROS. LAS COMPAÑÍAS DE VEGA Y CARRERO

Volvieron las representaciones en 1792 tras catorce años de cierre. El derribo parcial del teatro afectó especialmente al patio, que quedó parcialmente descubierto, solo protegido

del raso por un pronunciado alero y un toldo que se desplegaba para los días de mucho sol y calor.

Coincidiendo con la reanudación de las representaciones se redactó un nuevo *Reglamento para el funcionamiento de la Casa Teatro de Comedias*, aprobado por el Real Acuerdo de la Chancillería, que ponía orden sobre los múltiples aspectos de su día a día: precio de las entradas, hora de comienzo, policía interior... Valladar destaca algunas disposiciones que nos interesan, como el que los asientos de la orquesta deben de estar suficientemente separados del escenario y que, además, se ponga una tabla al borde de este, ambas con el mismo fin: dificultar a los músicos la visión de las piernas de las actrices.

El final de la tarde tenía bien ganada fama de ser el momento más animado y concurrido en la Casa de Comedias, pues era cuando la improvisación, el humor y el desenfado primaban sobre la fidelidad a los textos aprendidos, algo que sin duda a muchos divertía y a alguno escandalizaba, y de ahí la insistente orden de que se guarden la decencia y modestia debidas en las tonadillas y bailes. Recordemos que las tonadillas eran recreadas en cada interpretación y servían así para introducir asuntos nuevos cada día, según la actualidad pública o privada lo demandara. Era pues normal que el público pidiera la repetición de alguna pieza, a lo que los actores no solían oponer mucha resistencia, con lo que la función se alargaba y alargaba. El Real Acuerdo prohibirá las repeticiones, por mucho que insistan los afamados y temidos mosqueteros.²⁰

Este reinicio de las comedias en la ciudad de Granada tras tantos años tendrá lugar con la compañía de Francisco Vega. Tenía este a Josefa de la Torre como dama de canto y como músico principal a Narciso Martínez y entre las tonadillas interpretadas estaba *Músicos y danzantes* de Ramón de la Cruz, «nueva tonadilla a tres» cuyo compositor desconocemos. Hubo graves problemas a la hora de completar la pequeña orquesta, cuando Martínez no encontró adecuados a ninguno de los músicos municipales. El músico principal de Vega, sin duda, tenía intención de contratar a otros, pero la Junta de Teatros del municipio advirtió: «siempre son músicos de la orquesta los de esta Ciudad [...] sin que se les pueda desechar», y recuerda además que en caso de tener problemas con alguno de ellos «solo el señor Corregidor les castigaría en lo que delincan».²¹

En 1794, de manera excepcional, el que llegará a ser mítico actor Isidoro Máiquez estará de sobresaliente en la Casa de Comedias. No podrá prolongarse su estancia porque al año siguiente una Orden exigirá su vuelta a los teatros de la Corte, esto de que el poder central dirija la vida de los actores y comediantes durará todavía mucho tiempo, como veremos.²² Desde 1797 y hasta final de siglo la compañía de Josef Carrero ocupará la Casa de Comedias, en la que él mismo cantaba, siendo músico de compañía Diego Román. Se pagó a un artesano latonero por la construcción de nueve candeleros

para iluminar los atriles de los músicos, dato por el que podemos comprobar que sigue manteniéndose la plantilla: nueve instrumentistas y el primer músico.²³ Son años de alta afluencia de público, lo que dará buenos motivos al Ayuntamiento para reformar y ampliar el edificio en 1797. Pero esto no se llevará a cabo, porque inmediatamente se planteará algo mucho más ambicioso: la construcción de un nuevo edificio acorde a los planteamientos arquitectónicos que impone el gusto académico ilustrado, teniendo el recientemente inaugurado Teatro de la Santa Cruz de Barcelona como clara referencia. Así pues, la vida del viejo edificio se irá alargando año a año, mucho más de lo previsto, hasta 1810 cuando por fin se inaugure el nuevo teatro.²⁴

LA DANZA Y EL BALLETT*

El protagonismo de la danza española en el teatro se incrementó a final de siglo con la aparición del bolero, que desbancó al fandango en la moda del momento. Definido concisamente por Estébanez Calderón como una glosa de las seguidillas más pausada,²⁵ esta seguidilla evolucionada ganó mucho en valor dramático, favoreció el desarrollo de la capacidad expresiva individual de cada intérprete y conquistó por derecho el final de la tarde teatral. Cuando las funciones se hacían en teatros o corrales descubiertos, la nocturnidad le añadía misterio, duende. Richard Ford dijo del bolero: «Esta es la salsa de la comedia, la esencia, la crema, la *sauce piquante* del espectáculo nocturno; todos los libros de viajes intentan describirlo, pero ¿quién podría describir su sonido y movimiento?». ²⁶ Pero no pensemos, influidos por la estética del majismo, que toda la danza que se hacía entonces en los teatros eran fandangos, seguidillas, vitos, o boleros; el ballet también era otra expresión escénico-musical en auge en la península que a menudo conseguía competir con las danzas ibéricas.

Aunque habitualmente asociemos el arte de la danza clásica con la cultura francesa, en el último tercio del siglo XVIII la escuela italiana se llevaba la palma en los teatros de Europa. Influida por el denominado *ballet d'action* francés, por un lado, y por la pantomima, la gran figura de esta escuela italiana fue Salvatore Viganò, el que estrenaría en Viena *Las criaturas de Prometeo* de Beethoven. Mucho bailarines italianos llegaron a Andalucía, y lo hicieron la mayoría de la misma manera que los cantantes de ópera, por el puerto de Cádiz. En Granada, ya en 1774, el *impresario* Marchetti en su contrato con los nobles patronos incluyó «bailes jocosos y serios» para las óperas que representara, solicitando remo-

* AUDICIÓN 1.7-1.9: Fandango, seguidillas y bolero.



El bolero Antonio Rodríguez, 1801 (imagen 4)

zar el tablado del escenario «porque el que tiene la casa está muy viejo y maltratado y no pueden los bailarines hacer sus habilidades». ²⁷ A final de siglo, en 1798 y 1799, dos buenos bailarines italianos de la misma generación que Viganò, aunque no tan célebres, darán a conocer su pujante escuela en Granada: se trataba de Leopoldo Banchelli y Gaetano Guidetti. El primero interpretó cinco *balli* en el coliseo de Puerta Real, como la gran figura de esa temporada. ²⁸ Por su parte, Guidetti, un bailarín grotesco –*grottesco*–, es decir, capaz a la vez de la acrobacia y de la pantomima, vino a parar a una compañía cómica de provincias, cumpliendo una labor mucho menos destacada. Este artista, que había actuado en la Scala, llegó contratado a Cádiz, donde tuvo graves diferencias con el coreógrafo principal, Monticini, y desde allí marchó a Granada donde encontró acomodo en la compañía de teatro, zarzuela y baile de Carrero, en la que actuó todo el año cómico 1798-1799. ²⁹

GRANADA EN EL CAMBIO DE SIGLO

En el tránsito de los siglos XVIII al XIX Granada era capital del reino del mismo nombre de la Corona de España que abarcaba las actuales provincias de Granada, Málaga y Almería. Con un poco más de 50 000 habitantes basaba su economía primeramente en la agricultura, el cultivo de la fértil Vega del Genil, que pertenecía mayoritariamente a la nobleza y a la Iglesia, y en menor medida, a un variado grupo de terratenientes de la pequeña nobleza y plebeyos. La industria de la seda, que había sido una actividad importantísima para la ciudad y su comarca durante siglos, entró en decadencia a mitad del XVIII. Sin embargo, a partir de 1780, esto se vio compensado con el cultivo del lino y del cáñamo y su transformación en velas y cordelería para cubrir las necesidades de los buques de la armada española. La bonanza económica así creada cesará con el desastre de Trafalgar en 1805.³⁰

La ciudad era sede de diferentes instituciones, las más importantes la Real Chancillería, la Capitanía General, la Universidad, el arzobispado y la Real Maestranza de Caballería. La Chancillería era junto a la de Valladolid la más importante instancia judicial de España, y aunque sus prerrogativas habían ido disminuyendo, todavía entendía de muchos procesos y pleitos. Los numerosos litigantes venidos de diferentes lugares de la nación permanecían a veces semanas, incluso meses dando sustento a fondas, posadas, mesones y a un nutrido comercio. Había dos universidades, la Universidad de Granada, de patronato Real, que para el curso 1800-1801 contará con 554 alumnos matriculados; y, junto a ella, el Colegio del Sacromonte, eclesiástico, que impartía estudios universitarios de teología, filosofía y derecho.³¹ Como importante sede arzobispal la Iglesia estaba muy presente, los conventos ocupaban amplios espacios en el área urbana, y el ir y venir de hombres vestidos con sotana era parte integrante del cotidiano discurrir en las atestadas calles del centro. También menudeaban los uniformes militares por la Capitanía General. En torno a 7000 personas pertenecen a la nobleza y la Real Maestranza de Caballería es el máximo exponente de su estamento y de sus privilegios, celosa en la reivindicación de los vínculos con la monarquía española y el recuerdo de la Toma (conquista) por los Reyes Católicos en 1492.

Los ayuntamientos de finales del XVIII prestaron especial atención a los jardines y el arbolado público, con diferentes obras de adecuación y embellecimiento de la ribera del Genil trazando los actuales paseos del Salón y de la Bomba, para permitir a los granadinos llevar a cabo una de sus más queridas dedicaciones: pasear sin prisa, tal y como escribía Simón de Argote en torno a 1807: «en pocas ciudades hay tanta inclinación a este género de diversión honesta y saludable de los paseos como en Granada, en pocas hay tantas reuniones inocentes...».³² El teatro era el espectáculo preferido y, junto a él, los

toros. Diferentes instituciones se disputaban la organización de festejos taurinos, y fue importante la rivalidad entre la Real Maestranza y el Ayuntamiento. La primera lo hacía en su propio coso, construido en la explanada del Triunfo, y la segunda en la plaza de Bibarrambla o bien en el Rastro, que estaba junto a la basílica de la Virgen de las Angustias. En no pocas ocasiones también se celebraban en la Alhambra; la plaza de los Aljibes era el coso, y el imperial patio circular del Palacio de Carlos V, los chiqueros.³³

En lo referente a la educación no universitaria la Real Maestranza de Caballería y la Sociedad Económica de Amigos del País mantenían sendos centros, de carácter nobiliario el primero y más cercano a un cierto librepensamiento burgués el segundo. El Colegio de Gramática y Música del Monasterio de San Jerónimo fue muy reconocido por la buena formación musical que ofrecía a sus alumnos, también eran importantes en esta disciplina las capillas de música de la Catedral, la Capilla Real y ya en plena decadencia, la del Salvador.³⁴

El progreso de Granada estará continuamente condicionado por el accidentado relieve que la rodea y las pésimas vías de comunicación existentes, y parece que esto no solo afectaba a lo material sino también a la llegada de las nuevas ideas. Pero, a pesar de todo, a finales del XVIII la Ilustración consigue hacerse sentir, y tiene su principal pilar en la antes mencionada Sociedad Económica de Amigos del País, que desde su fundación en 1775 promovió estudios que mejoraron la estructura productiva de la ciudad y su entorno. El pensamiento ilustrado se deja notar también en las publicaciones periódicas como la *Gazetilla curiosa o Semanero Granadino* (1764), y ya cerca de 1800, los periódicos el *Mensajero económico y erudito* (1796), el *Diario de Granada* (1800) y *El Censor Granadino* (1802). Aunque el tardobarroco domina en la arquitectura local del final de siglo, encontramos una excelente muestra del neoclasicismo en el Palacio del Conde de Luque, construido a inicios del XIX en la calle Puentezuelas. Y, de acuerdo con los más modernos criterios en edificios públicos de este estilo, está el proyecto del que debe ser nuevo teatro, que se construirá en el Campillo adscrito a los más modernos planteamientos, representados en España por Benito Bails.³⁵ Y, finalmente, como fiel testimonio de aquella ciudad entre dos siglos, quede el *Mapa topográfico de la Ciudad de Granada* realizado por el matemático barcelonés Francisco Dalmau en 1796.

SE INICIA EL SIGLO XIX. EL TENOR BERTELLI

Durante el año cómico 1800-1801 reside en Granada la compañía del empresario José Peralta, del mismo estilo de las que hemos visto hasta ahora: actores de declamado que incluyen cantado y baile. En las partes de música de esta compañía destacaba el tenor