

La composición de *Los majos enamorados* (ópera) a través de la suite *Goyescas* y las *Tonadillas en estilo antiguo*: un regreso al pasado a través de géneros de futuro.

Miriam Perandones

Isaac Albéniz y Enrique Granados abordan por primera vez en el ámbito del pianismo español -el primero con la *Iberia*, el segundo con *Goyescas*- dos obras de grandes dimensiones destinadas a salas de conciertos y a intérpretes necesariamente profesionales, además de hacer una aportación al lenguaje musical aún no suficientemente calibrada. Sin embargo, en ambos casos, la mayor parte de sus obras son deudoras de un pianismo romántico en el género y en el lenguaje (en el caso de Granados, claramente chopiniano y lisztiano) y también de un primer nacionalismo en que se reutilizan motivos populares citados textualmente.

Ambos compositores funcionan a la manera de “bisagra” en cuanto que incorporan elementos decimonónicos y del siglo XX en su obra, y en el caso del compositor que nos ocupa, Enrique Granados, tanto en su obra pianística como en su catálogo general. El caso que vamos a analizar es especialmente paradigmático en este sentido ya que, por un lado, tanto las *Tonadillas* como la suite *Goyescas* son ejemplos de la incorporación de nuevos géneros en ámbito concertístico español, y, por otro, la conversión de la suite *Goyescas* en ópera es, sin duda, un regreso a la aspiración propia del siglo XIX, tal como explicaremos a continuación.

Concepto narrativo en la obra de Granados

Granados realiza el proceso compositivo desde la suite *Goyescas* a la ópera pasando por las *Tonadillas* cómodamente gracias a su concepto narrativo de la composición musical, y lo demostraremos a través de obras clave de su repertorio pianístico.

Granados era considerado un gran intérprete del piano, no sólo a nivel técnico, sino también en el expresivo. Para este compositor, el intérprete del piano no debía ser únicamente un virtuoso capaz de dejar boquiabierto al auditorio con demostraciones “gimnásticas” al piano, sino también debía mostrar el concepto musical inherente a la

obra que interpreta. Este concepto para Granados estaba íntimamente ligado a la imagen sugestiva o narrativa subyacente en cada obra.

Su concepto de la interpretación se deja ver en su modo de afrontar la pedagogía, pero también en la composición. Respecto al ámbito pedagógico, Granados cuidaba por igual los dos aspectos de la interpretación: el técnico y el expresivo. Granados daba dos clases semanales a sus alumnos: la primera estaba destinada a la técnica mediante estudios de Cramer, estudio del pedal, del ligado y el *staccato*; la otra clase semanal era una lección que denominaba “lección de estilo”. La definición de “estilo” se refiere tanto a la época como a la intención o carácter de cada obra, y considera tan importante este apartado de la interpretación que Granados escribe una obra sólo para que sus alumnos trabajen este ámbito, sus *Seis estudios expresivos*. Según su propia voz en una carta a Pedrell Granados compone estos estudios para “educar a mis jóvenes discípulos dentro del sentimiento poético que debe respirar casi toda obra musical”, y continúa con la descripción de cada uno y su carácter.

“El primer estudio está en forma de tema con variantes o diferencias a nuestro estilo.

El 2º es de un efecto descriptivo, espíritus, fuegos fatuos, danzan en medio del silencio de la noche.

El 3º (“El Caminante”) digamos que es el peregrino de la vida, que camina en busca de una paz verdadera que no existe; en su camino de Calvario siente momentos de desfallecimiento; de pronto, una voz angelical le hace concebir la realidad de esa paz. El peregrino sigue andando reposando en la esperanza, dejando tras sí, sembrado de paz, su camino.

El 4º Pastoral. Nada; un campo un cielo azul algún pastor un poco de danza, una nota de color.

El 5º “La última pavana”¹. La condesita enferma, no se aparta de detrás de los cristales del ventanal gótico: el castillo feudal es hoy, el cementerio de su alma en vida. En vano espera detrás de los cristales del ventanal gótico, la condesita. Su prometido no vuelve. En vano se viste de gala al castillo, y vienen de todas comarcas, caballeros distinguidos. En vano, el de todos más distinguido, la invita a la danza, porque ¡ay! el alma de la condesita, muere de pena y añoranza.

El 5º [6º?] está hecho como verá a modo de “Lieder”².

¹ Según Hess está basado en el poema de Apeles Mestres *La condesa enferma*, que muy posiblemente sea el que describe.

² Carta sin fechar, sita en el fondo Felipe Pedrell (M964) de la Biblioteca Nacional de Cataluña. Creemos posible que esté datada en 1901.

Asimismo, Granados realizó en colaboración con su alumno Guillermo Boladeres Ibern una serie de *Obras clásicas y románticas. Revisadas y publicadas bajo la dirección de Enrique Granados*. En el prefacio de la edición se deja ver su concepto narrativo de la música cuando se señala que “Toda obra de arte musical, como toda obra de arte pictórica, arquitectónica, etc., traduce una idea estética perfectamente definida en la mente del autor. Cualquier fragmento musical digno de llamarse artístico, tiene un sentido determinado, que el ejecutante debe asimilarse y el oyente comprender (...) [la] significación expresiva de cada fragmento musical puede representarse en el lenguaje ordinario por una imagen o paisaje musical (...)”³. Según Boladeres, las sugerencias narrativas reflejan “directamente las palabras del maestro”⁴.

Así, en el Preludio y Fuga en *mi b m* comentado por Boladeres bajo la supervisión de Granados, se presenta el preludio y la fuga de Bach con dos imágenes para guiar la interpretación del “estilo”. El preludio subtítuloado con “La Dolorosa al pie de la Cruz”, describe de forma literaria la muerte de Cristo en la Cruz y el dolor de su madre María; la fuga, titulada “Los Coros de la Corte Celestial”, narra la alegría por la redención del hombre por Cristo.

Ya en el ámbito meramente compositivo, ponemos como ejemplo los *Valses* que Granados escribe a su esposa, Amparo Gal, en los primeros tiempos de su matrimonio. Están basados en una idea narrativa común: la descripción de su amor desde sus inicios

³ BACH, Johann Sebastian, Guillermo de BOLADERES-IBERN, y Enrique GRANADOS. «Preludio y fuga en mi bemol menor en Bach ; ilustración literaria e interpretación analítica por Guillermo de Boladeres Ibern.» *Obras clásicas y románticas : revisadas y publicadas bajo la dirección de Enrique Granados*. Barcelona: Casa Dotesio, 1915. p. 1

⁴ BOLADERES IBERN, Guillermo. *Enrique Granados. Recuerdos de su vida y estudio crítico de su obra por su antiguo discípulo*. Barcelona: Ed. Arte y Letras, 1921, p. 27.

hasta que tienen su primer hijo⁵. Se trata de los *Valses* que Douglas Riva titularía *Cartas de amor y Valses íntimos o sentimentales* (1895). Granados los escribió de forma continuada, pero fueron posteriormente fragmentados para su publicación. Por último, las propias *Goyescas* pianísticas son el perfecto ejemplo de este concepto narrativo de Granados en la composición.

La suite *Goyescas*.

La suite para piano *Goyescas* es el perfecto ejemplo de este concepto narrativo de la música en el compositor. Los títulos de cada una de las partes que la componen ya anticipan este concepto narrativo⁶. Esta obra consagró a Granados como compositor a nivel internacional tras su estreno el 1 de abril de 1911 en la Sala Pleyel de París. La ciudad ya había recibido a Granados en 1909 como concertista español, pero en 1911 la sociedad musical parisina está deseosa de encontrar en él al compositor español sustituto de Albéniz que cubriera el vacío de españolismo que había quedado vacante. André Mangeot da la clave en *Le Monde Musical*: “¿Hablares del compositor? Es uno de los más interesantes de la joven España y hoy toma el lugar que se ha quedado vacío tras la muerte desastrosa de Albéniz”⁷.

Este aspecto fue recordado insistentemente por la crítica parisina tras el concierto de Granados, también fomentado por el propio compositor de forma consciente al incluir la

⁵ En una carta escrita a su mujer del 27 de abril de 1895 Granados hace una relación de los “letras para sus valsos”, obras que se corresponden con algunos de las *Cartas de amor* y *Valses sentimentales*.

1. Cadencioso, de *Cartas de amor* “¡Oh días felices que alegrabais nuestros corazones!”
2. Suspirante, de *Cartas de amor* “Eran suspiros de amor lo que exhalaban nuestros pechos”
3. “Nos habíamos apasionado mutuamente”, de *Valses sentimentales* en la edición de Douglas Riva.
4. “No había ya más que tristeza allá donde faltara ella”, de *Valses sentimentales*.
5. “Mis lloros y añoranzas eran cantos tristes”, de *Valses sentimentales*.

Desconocemos con qué valsos exactamente se corresponderían los letras que siguen (de *Cartas de amor* o de los *sentimentales*), pero aquí los reproducimos:

6. “Íbamos caminando del brazo al caer de la tarde...”
7. “Poco después fuimos un solo corazón”
8. “Las flores de primavera perfumaban el aire”
9. “Aquella noche en que contemplábamos juntos la imagen de Dios, nos dimos las manos para unir nuestras dos almas”.
10. “Dos años después adorábamos al hijo de nuestras entrañas”.

⁶ Primera parte: *Requiebro, Coloquio en la reja, Quejas* o *La maja y el ruiseñor* y *El fandango del candil*; segunda parte: *El amor y la muerte* y *La serenata del espectro*.

⁷ MANGEOT, André. “Enrique Granados”. *Le Monde Musical*. 15 de junio de 1909.

obra *Azulejos* –comenzada por Albéniz y completada por Granados tras su fallecimiento a petición propia del malogrado compositor- en el repertorio del concierto⁸.

La forma “narrativa” de las *Goyescas* aparece en todas las publicaciones periódicas que hacen la misma descripción, lo que confirma que estas indicaciones fueron facilitadas por el propio compositor. Las *Goyescas* quieren ser una suerte de pintura de la vida española en la época de Carlos IV que evoca

“el amor entre dos majos: el *majo* siguiendo a la *maja* a través de las calles estrechas de Madrid murmura: *Los Requebros*, los mil cumplidos discretos, delicados, compases que llenan de contento a la que se dirigen. A continuación sigue el dúo de amor *Coloquio en la reja*, amor doloroso, grande de presentimientos nefastos. Y, en efecto, siguen las quejas de la *Maja* abandonada a quien responde el Ruisenior cuando cae la noche calma y misteriosa. El *fandango* termina esta primera parte”⁹.

Le Guide du Concert además anticipa el argumento de la segunda parte de *Goyescas* que no se incluye en el programa, y que describe *El amor y la muerte* (“En la segunda el *Majo* muere después de una fiesta) y el epílogo *Serenata del espectro* (“aprendemos en un epílogo que su espíritu vuelve para darle una serenata a la *Maja* abandonada”). Con este concepto narrativo, la conversión de la suite pianística al género operístico es un paso.

La conversión de la suite a la ópera *Goyescas*.

Granados en 1909 comienza a componer sus *Goyescas* pianísticas. Escribió los dos cuadernos en diferentes fases, y su idea original respecto al segundo cuaderno, que conocemos gracias a la revisión de los archivos del Museo de la Música de Barcelona finalmente tomó una forma diferente. En una carta autógrafa de Granados a una editorial en francés con fecha del 8 de octubre de 1911 menciona las obras de la primera

⁸ “[Granados] pasa con toda la razón por ser el continuador del añorado Albéniz” Ch. C. *Le Guide Musical*. 9 de abril de 1911; “*Goyescas* [es] una obra singularmente atractiva que podemos poner en paralelo con la *Iberia* de Albéniz” J. M. « Las *Goyescas* d’Enrique Granados » *Le Monde Musical* 30 de junio de 1912

⁹ “Oeuvre de M. Granados”. *Le Guide du Concert*. 1 de abril de 1911

parte¹⁰, mientras que en la segunda adelanta dos obras que no se realizarán, finalmente. Estas dos obras, *La calesa y Riña y estocada*, anticipan el argumento posterior de la ópera, al incluir un duelo entre dos hombres rivales, Paquiro y Fernando, por el amor de Rosario.

En la partitura cedida a la Hispanic Society de Nueva York Granados explica que la suite pianística se convirtió en ópera en 1914:

“La partitura de la ópera *Goyescas Los majos enamorados* está basada en la colección [...] para piano compuesta en 1910 [...] originales de don Enrique Granados, acopladas más tarde y entresacando de ellas su libro don Fernando Periquet. A instancias de don Enrique Granados, fue adaptado dicho libro a la música en 1914, siendo admitida con entusiasmo esta obra por el Comité de la *Grand Opéra* de París en 15 de junio del año 1914”.

Sin embargo, 1914 es a todas luces una fecha demasiado tardía para comenzar el trabajo, puesto que en abril de ese mismo año presenta por primera vez la ópera en versión de piano al director de la ópera M. Rouché, tal como menciona en una carta a su esposa desde París:

“Mañana me reúno en casa Montoriol con el director de la ópera para hacerle oír lo que tengo hecho de los *Majos*. Hay una atmósfera magnífica a favor” París, 5 de abril de 1914

La segunda vez va a París en junio ex profeso para cerrar el estreno de la ópera en París:

“Parto a París el 11. Debo dar una audición privada de mi ópera *Los Majos Enamorados* extraído de *Goyescas* (esto es para Schirmer) a estos Sres. de la Opéra”. Carta a E. Schelling. Barcelona, 29 de mayo de 1914.

Dado que posiblemente las dos piezas de la segunda parte de *Goyescas* estuvieran compuestas a finales de 1911 (la *Serenata del espectro* tiene fecha de diciembre de 1911 en el manuscrito completo conservado en los archivos del Orfeó Catalá) no es improbable pensar que a partir del verano de 1912 Granados comenzó la conversión de

¹⁰ Trata de la edición de la segunda parte de *Los majos enamorados*. Se componen de:

1º parte:

I Requebros

II Coloquio en la reja

III Fandango del candil

IV Quejas o la Maja y el ruiseñor.

2ª parte:

V La calesa

VI Riña y estocada

VII El amor y la muerte

VIII Epílogo: la última serenata”

Goyescas en una ópera, opinión que compartimos con Walter A. Clark¹¹ en su biografía de referencia sobre el compositor. En este proceso, las *Tonadillas* posiblemente fueron un “ensayo” para convertir el lenguaje pianístico de la suite al lenguaje vocal de la ópera.

Según la carta de Granados al pianista norteamericano Ernest Schelling del 3 de febrero de 1913, estas *Tonadillas* sirvieron como “ensayos para *Goyescas*”. Tal como afirma Douglas Riva en la introducción a la *Integral para piano, Goyescas*¹² (vol. 1, 2 y 3) Granados no especifica qué partes de las *Tonadillas* se incluyen en la suite pianística. Sin hacer una revisión exhaustiva, podemos citar *La maja dolorosa I*, editada 1912 y posiblemente escrita en 1911. Está compuesta sobre el tema de amor de *Coloquio en la reja* (ca. 1909), tema también usado en el *Amor y la muerte* y después en la ópera. Algo similar ocurre entre *Los requiebros* (1909), primera obra del primer cuaderno, de la cual *El majo olvidado* (escrita en 1914) extrae una parte (cc. 27-30). Con las *Currutacas modestas* (editada en 1913) se construye el preludio orquestal de la ópera y la primera parte del coro antes del *Pelele*¹³.

Las *Tonadillas* que fueron publicadas en 1912 responden a un estímulo distinto de las que fueron publicadas en 1913¹⁴. Mientras las primeras fueron fruto de la moda goyesca que recorría el mundo cultural español en 1912, unido a la querencia por el cuplé, las últimas podrían estar ligadas directamente a la composición de la ópera.

Tradición y modernidad en las *Goyescas* suite y ópera. Paralelismos entre Albéniz y Granados.

Tanto *Goyescas* como *Iberia* supusieron un hito en el pianismo español, que nunca hasta entonces había conocido obras de tal trascendencia y complejidad tanto en su

¹¹ CLARK, Walter Aaron. *Enrique Granados. Poet of the piano*. New York: Oxford University Press, 2006.

¹² DE LARROCHA, Alicia, Xosé AVIÑO, y Douglas RIVA. *Integral para piano de Enrique Granados*. Barcelona: Boileau, 2002.

¹³ *El Pelele* es la última obra escrita de Granados que se liga a la suite pianística a través del tema goyesco, pero es muy posible que fuera escrita precisamente para utilizar sus temas musicales con vistas a la composición de la ópera.

¹⁴ Las fechas de las primeras ediciones de las *Tonadillas* son de 1912 y se trata de *La maja de Goya (La maja desnuda)*, *El majo discreto*, *El tra la la y el punteado*, *La maja dolorosa I,II,III*, *El majo tímido* y *El mirar de la maja*, mientras que *Amor y odio*, *Callejeo* y *Las currutacas modestas* se publicaron en 1913. *El majo olvidado* se publicaría al año siguiente, con la integral de las *Tonadillas*.

estructura interna como externa. Albéniz y Granados lo consiguen mediante el abordaje del género de concierto para piano solo de gran formato, un género que en España daba sus primeros pasos en los conciertos de música de cámara.

Granados es la primera vez –y la última- que escribe una obra para piano de tal magnitud. Anteriormente había escrito obras destinadas a salas de conciertos pero casi siempre con un concepto que deriva directamente del pianismo de salón, como ocurre con sus *Valses poéticos*, o las propias *Danzas españolas*. Con *Goyescas* Granados aborda una obra de enorme dificultad técnica que compositivamente destaca por su polifonía y sofisticación.

Se puede atisbar una consecuencia inmediata de la *Iberia* en las *Goyescas* de Granados, ya que comenzó a componerlas justo después de la muerte de Albéniz. Según Alfonso Albéniz¹⁵, Granados se sintió transformado ante la muerte de Albéniz, decidiendo reorientar su vida profesional a partir de los últimos consejos del finado. Qué es lo que le aconsejaría Albéniz –en caso de que esta anécdota fuera fiel a la verdad- es imposible determinar, pero lo indudable es que a partir de la muerte de Albéniz Granados decide comenzar a componer *Goyescas*. El compositor gerundés había encontrado el reconocimiento buscado a partir de la *Iberia*, y no parece descabellado suponer que Granados la buscara también componiendo otra obra pianística.

Ambas obras tienen características comunes marcadas. Por ejemplo, ambas están definidas como *suite*, haciendo un uso muy discutible de este término¹⁶; además son obras pianísticas de grandes dimensiones destinadas a concierto; las dos obras están ligadas al nacionalismo español de raíz pedrelliana, y tanto *Iberia* como *Goyescas* tienen una concepción unitaria. En Granados este concepto se basa en la narratividad de la obra y en la unidad estilística, a través de una unión entre el posromanticismo y la mirada hacia el siglo XVIII a través de lo *goyesco* y lo *majo*. Asimismo, algunas

¹⁵ ALBÉNIZ, Alfonso. *Revista Musical Hispano-Americana*. 30 de abril de 1916.

¹⁶ En la suite la danza actúa como fuerte eje vertebrador, y no es el caso ya que Albéniz en la *Iberia* utiliza ritmos de danzas, pero estilizados, y sólo en ocasiones. De hecho, Albéniz la denominó “douze nouvelles impressions” (“doce nuevas impresiones”). Un término más adecuado podría ser “colección” porque las piezas son y no están dispuestas siguiendo un orden determinado o significado. En todas ellas Albéniz evoca un lugar, fiesta, canción o danza peninsular con predilección al Sur de España. En las *Goyescas*, Granados no hay una referencia expresa como *suite*, ni en la primera edición ni en los manuscritos conservados, pero se la conoce así normalmente.

características del lenguaje de la *Iberia* son copiadas por Granados¹⁷, aunque en líneas generales no sigue el camino musical trazado por el compositor gerundés.

En Albéniz, y en concreto en la *Iberia*, la modernidad de su *Iberia* se basa en la inclusión del lenguaje del lenguaje francés contemporáneo a la composición de la obra, entre 1905 y 1908, momento en que la evolución de la armonía francesa tenía un lenguaje muy característico y el impresionismo era el símbolo de la modernidad. Sin embargo, en Granados las características modernas se basan en el uso del historicismo. Este compositor, basándose en las teorías pedrellianas, busca un nacionalismo basándose las fuentes históricas¹⁸. Al mismo tiempo, y tal como el propio Granados comenta, utiliza una canción valenciana popular para incluirla en su obra, el canto de *La maja y el ruiseñor*, después convertida en aria en la ópera, en una utilización de las fuentes populares propia de un primer nacionalismo en el que se transcribe literalmente la canción popular. Es ésta, por tanto, una característica que podemos ligar al pasado.

Granados triunfa en París con esta obra, precisamente gracias a las características modernas de su obra, el *majismo* y el pianismo de concierto. Su nacionalismo es, por tanto, modernísimo en el uso del historicismo como fuente de su inspiración nacionalista, y como tal es recibido en las críticas parisinas: “Granados en las *Goyescas* hace recordar a Albéniz, pero aunque sea tan profundamente nacional como éste, Granados es menos brillante, (...) menos “popular” podría decirse. (...) Pero [Granados] es más elegante, más aristocrático (...) más fino y más sensible”¹⁹. Las *Goyescas* habían logrado satisfacer al público parisino, por su pintoresquismo – algo que buscaban en un compositor español-, pero en el caso de Granados también por su nacionalismo ligado al historicismo a través de Goya y el mundo *majo*.

Así, consideramos que Granados es un compositor moderno, inserto en el siglo XX al incluir de nuevos géneros en la vida musical barcelonesa y española, no sólo a nivel

¹⁷ Las texturas complejas, o la superposición de metros rítmicos son características citadas por Clark como concomitantes entre ambas en CLARK, Walter A. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002, p. 124.

¹⁸ La receta para hacer música nacional de Felipe Pedrell se resumía en la búsqueda del *germen esencial*, tanto en la canción popular por medio de trabajos de campo como en el legado musical histórico de un pueblo, que para Pedrell están íntimamente relacionados.

¹⁹ J. M: « Las *Goyescas* d’Enrique Granados ...» *op. cit.*

compositivo sino también gestor, y al mismo tiempo abre una puerta hacia el historicismo, en este caso de estilo clásico.

Sin embargo, Granados decide continuar su éxito musical a través de la conversión de su obra en una ópera. Este género pertenece a unos usos musicales decimonónicos en el momento en que el paisaje musical nacional se moderniza con las salas de conciertos para obras sinfónicas y camerísticas, en el que también participaba Granados. Pero esto, que puede parecer contradictorio, se encuentra también en Albéniz. Según Clark²⁰, Albéniz se decidió a componer la *Iberia*, obra para piano, en 1905 como una “segunda vía” en su camino compositivo, por las continuas decepciones sufridas en Europa y en España ante su obra para teatro lírico, que fue su objetivo principal durante 15 años. De forma distinta al estereotipo en que se suele encasillar a este compositor, Albéniz, al igual que los compositores decimonónicos, buscaba su expresión musical principalmente a través de la ópera y de la zarzuela, y Granados se encuentra en la misma disyuntiva. Ya desde su estancia en Madrid en 1894-1895, Granados había escrito varias obras para escena²¹, en 1898 *María del Carmen* y desde su asentamiento definitivo en Barcelona compone varias obras lírico-dramáticas en catalán (*Blancaflor*, *Petrarca*, *Picarol*, *Follet*, *Gaziel* y *Liliana*). Todo este trabajo da testimonio de su inclinación por el mundo dramático.

Al igual que Albéniz, Granados estaba condicionado por su aprendizaje con el teórico del nacionalismo Felipe Pedrell. Pedrell había dedicado su opúsculo *Por nuestra música* a explicar el mejor modo de componer una ópera según sus teorías, en sus propias palabras, elaborando una “receta para hacer música nacional”. Asimismo, en el siglo XIX toda Europa, y por supuesto también España, buscaba su personalidad a través de la ópera. En esta misma línea Enrique Granados acabará convirtiendo sus *Goyescas* en ópera, siguiendo ese primer objetivo que era el triunfo en las tablas.

Goyescas es la aspiración suprema de las teorías pedrellianas, modelo de música española basado en los preceptos de Pedrell al unir folklore e historia, lo que al mismo tiempo es factor de modernidad. *Goyescas* es, sin duda, un regreso a la aspiración

²⁰ CLARK, Walter A. *Isaac Albéniz... op. cit.*

²¹ Aunque no se ha conservado ninguna Granados escribió dos zarzuelas, *Valonas* y *Jorge el Gaitero*, además de una obra incidental, *Torrijos*.

propia del siglo XIX, es decir, la composición de una ópera como garantía y medio de consagración, al mismo tiempo que culmen de las aspiraciones artísticas del compositor español decimonónico.