

Las *Tonadillas* (1912-1913) y las *Canciones Amatorias* (1914-1915) de Enrique Granados: la herencia de Pedrell en el camino de una nueva estética

Miriam Perandones Lozano

Resumen

Este artículo pretende mostrar cómo Enrique Granados se inserta plenamente en la realidad musical española del siglo XX a través de estos dos ciclos de canciones. Granados es un clarísimo ejemplo de cómo el cambio comenzado en el regeneracionismo y en el afianzamiento de las teorías pedrellianas se asienta en el siglo XX, y cómo el pensamiento estético de Felipe Pedrell acaba siendo desarrollado por generaciones de compositores (tanto Generación de los Maestros como la Generación del 27) a través de su visión historicista, aunque con resultados distintos. Para ello profundizaremos en la relación entre Granados y su maestro Felipe Pedrell, que fue muy estrecha durante los años de formación y juventud del compositor, manteniendo ambos un contacto frecuente y una intensa relación a lo largo de la vida.

Introducción

Felipe Pedrell ha sido un personaje bien estudiado en los últimos años gracias a la dedicación de varios investigadores¹ y en especial a los profesores Francesc Bonastre y Francesc Cortés. Recientemente, el doctor Yvan Nommick ha publicado un artículo dedicado a “El influjo de Felipe Pedrell en la obra y pensamiento de Manuel de Falla²” ya que hasta ahora no había un artículo que tratase con detalle la relación entre el maestro y su alumno más internacional. La influencia sobre Albéniz sí ha sido tratada en la biografía *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico* por Clark, pero no se ha investigado la influencia directa en uno de sus más fieles discípulos, Enrique Granados. Esta cuestión no se ha debatido y se ha aceptado siempre desde la muerte del compositor, aunque sin compararlo con alguna obra concreta o sin fundamentarlo con documentos

¹ Destaquemos el volumen XXVII del *Anuario Musical* de 1972, en el que participaron José Subirá, Emilio Pujol, Elena Ferrari, etc., y el número 11-12 de la *Recerca musicològica* de 1991, también dedicado en exclusiva al musicólogo, donde participaron Miguel Querol, Xosé Aviñoa, Josep María Gregori i Cifré, Josep Soler, José López Calo, Josep Martí i Pérez, Alberto Basso, Emilio Casares, Celsa Alonso etc). Más recientemente César Calmell, Ramón Sobrino y María Antonia Virgili han contribuido también a una mayor y mejor comprensión de un personaje tan relevante.

² NOMMICK, Yvan. “El influjo de Felipe Pedrell en la obra y pensamiento de Manuel de Falla”. *Recerca Musicològica* n° 14-15, 2004-2005.

históricos. Aunque Clark realiza un acercamiento certero sobre este aspecto en su biografía sobre Granados, señala que es difícil saber exactamente “cuánto aprendieron [sus alumnos] de él [Pedrell]³”, ya que queda poca documentación sobre este aspecto. La primera biógrafa del compositor, Carol Hess⁴, ha escrito recientemente un artículo dedicado a la influencia de lo que ella denomina “contexto pedrelliano” en la obra de Granados en la *Recerca Musicològica*⁵. En este artículo, la investigadora destaca el espíritu wagneriano de la teoría nacionalista pedrelliana, priorizándolo aquí sobre el aspecto popular debido al mayor conocimiento de éste en las teorías nacionalistas, y poniéndolo en relación con el fenómeno del wagnerismo en Cataluña y en España como elemento vinculado al progresismo y al regeneracionismo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX. Si bien estamos de acuerdo con esta investigadora, queremos señalar el peso de la canción popular en las teorías nacionalistas pedrellianas, y la importancia de la investigación y estudio de la historia musical española para su incorporación a la composición de Granados, en concreto en estos dos ciclos de canciones.

Asunción de las teorías pedrellianas

Resulta indiscutible la enorme ascendencia que tuvo el pensamiento del musicólogo sobre su joven alumno. A través de la ordenación del epistolario y de la revisión hemerográfica realizada en nuestra tesis doctoral⁶ podemos asegurar que docente y discente mantuvieron una estrecha relación, por lo menos hasta 1900. Aún en el caso de que más tarde de esa fecha no mantuvieran una relación tan cercana –algo que a día de hoy no es posible calibrar– es muy significativo que Granados estuviera tan cerca de su maestro en sus años de juventud. En esta etapa, el compositor es un hombre ávido de conocimiento que, como todos los jóvenes, busca su identidad. De este modo la relación con Pedrell condicionará inevitablemente su vida musical.

³ CLARK, Walter A. *Enrique Granados. Poet of the piano*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 28.

⁴ HESS, Carol. *Enrique Granados. A Bio-Bibliography*. Nueva York: Greenwood Press, 1991.

⁵ HESS, Carol. “Enric Granados y el contexto pedrelliano” *Recerca Musicològica*. Vol. XIV-XV, (2004-2005) pp. 47-56.

⁶ PERANDONES LOZANO, Miriam. *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico elaborado a partir de un nuevo epistolario*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Oviedo, 2008.

Para refrendar esta hipótesis nos hemos basado principalmente en el estudio de las cartas de Granados a Pedrell que se encuentran en la Biblioteca Nacional de Catalunya (Ms. 954) y en las epístolas⁷ que Granados escribe desde Madrid entre 1894 y 1895, donde Pedrell aparece constantemente citado. Asimismo, completamos nuestro estudio con datos hemerográficos y con la lectura de la obra de Pedrell *Orientaciones*⁸, gracias a la cual hemos podido fechar la inmensa mayoría de las cartas de Granados a Pedrell ya que encuentran su correspondencia en este libro.

En estos documentos, el compositor testimonia la colaboración directa con Pedrell en las tareas de recopilación de canciones populares, de lo que hay un ejemplo en una carta escrita desde el balneario San Hilario de Sacalmi, donde Granados afirma: “todo el mundo a comer bien (...), y yo a trabajar para el Sr. Pedrell recogiendo canciones catalanas” (10/11 de agosto de 1892). También se encarga de poner a Pedrell al tanto de la recuperación de partituras antiguas: “Se está buscando el documento de Victoria entre los papeles de Barbieri y también en la Biblioteca Nacional, en este tema han dicho que dentro de tres o cuatro días contestarán” (8 de [mayo] de 1894). Granados se muestra entusiasmado con la labor de recuperación de música antigua, algo que hace saber a Pedrell en varias cartas, en incluso colabora en la regeneración de la música religiosa liderada por Pedrell con la composición de la obra para coro y órgano *Salve Regina* (1896). La relación de Granados y Pedrell se alimentaba de la admiración de Granados hacia las teorías de su maestro, ejemplificada en sus comentarios sobre *Los Pirineos* en diferentes cartas a su maestro, que son muestra de la adscripción a la estética pedrelliana, su profundo conocimiento de las ideas de su maestro por parte de Granados, y la afiliación a un supuesto movimiento revolucionario y español musical:

“Cuatro palabras sobre sus *Pirineos* y sobre la revolución musical (Nacional Española)” y “la relación de los cantos populares expuestos [en *Los Pirineos*], con los Pirineos”. Valencia, 23 de agosto de 1893

⁷ En nuestra tesis doctoral *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916)... op. cit.*, hemos realizado un epistolario del compositor Enrique Granados, que se construyó a partir de la localización y estudio de las cartas familiares que se encontraban en el domicilio del nieto del compositor Antoni Carreras i Granados. A partir del redescubrimiento de estas cartas que se creían perdidas, y teniendo en cuenta la aportación biográfica que supusieron, abrimos el campo de investigación a otros centros de documentación, consultando también otras publicaciones donde se encuentran originales, facsímiles o copias de cartas escritas o dirigidas a Granados, constituyendo de esta forma un primer epistolario del compositor.

⁸ PEDRELL, Felipe. *Orientaciones*. París: Ollendorf, 1911.

“(…) unos cuantos se han emprendido la tarea de representar óperas en catalán y de catalanes con preferencia, veremos hasta donde llega la cosa pero creo que si se llega a hacer algo podríamos abarcar la idea de ver en escena *Los Pirineos* de Felipe Pedrell; ese sería mi gran deseo (…)”. Mayo/junio de 1895,

“Mi querido D. Felipe: (…) hermosísima expedición que hemos hecho por los Pirineos con objeto de buscar canciones y argumento para una ópera Catalana [sic] pues aquí les ha dado la chifladura de crear este teatro, quién sabe si podremos oír *Los Pirineos* como la mejor de dichas obras, en fin, ya hablaremos extensamente de ello”. Julio de 1895

Asimismo, en Madrid, el propio Granados realiza los ejemplos musicales en dos de las conferencias de 1895, sobre historia musical española, en el Ateneo⁹. Es decir, los ejemplos de veneración y vinculación al proyecto estético de Pedrell, incluso fuera del ámbito de la composición, son numerosos.

Como es sabido, la relación entre Granados y Pedrell comienza con la participación del compositor en el concurso de piano Pujol en el año 1883 en que resultó vencedor, y donde Pedrell era jurado. Desde ese momento Granados comienza a asistir a clases de composición regularmente con él. Tal como señalan Clark y Hess, no se puede precisar el contenido teórico de las clases de composición, por lo que no se puede saber hasta qué punto influyó directamente en Granados. Ahora bien, podemos seguir el punto de vista del propio Granados a través del testimonio de Amadeu Vives en la *Revista Musical Catalana* de 1916 (p. 181), donde Granados se queja de que “Als trenta i pico d’anys encara no hem pogut estudiar seriosament el nostre ofici”. Incluso Amparo Gal, mujer pragmática y sostén anímico de su marido, afirma en una carta acerca de Pedrell “[A] él le falta la inspiración que te sobra a ti, que le sobrepujarás enormemente el día que conozcas a fondo la instrumentación”¹⁰. Por estos testimonios se deduce fácilmente que Granados no se sentía seguro en todos los ámbitos de la composición, particularmente en la orquestación –como también le ocurría a Albéniz¹¹– posiblemente

⁹ En la primera conferencia de Pedrell en el Ateneo, titulada *La música homófona-La música polífona-Advenimiento de la música armónica o moderna –Orientaciones* (cap. XI, p. 93)–, que tiene lugar el 10 de febrero, Granados tocó ejemplos musicales de Juan del Encina (*Ilustración Española y Americana*, nº 6, 15 de febrero de 1895, p. 91). José Fernández Bremón señala: “Sólo en mi calidad de uno del público puedo y debo decir que oímos con encanto la explicación clara, sobria, y a veces epigramática leída por el Sr. Pedrell, y comprobada por medio del profesor de piano Sr. Granados, dos tenores solitas, sres. Menchaca y Corvino, y una corta pero excelente orquesta y un bien concertado coro”. Granados tocó también en la segunda conferencia con el título de *Nuestra música en los siglos XV y XVI: El arte religioso-El arte cortesano y la música popular. Las antiguas danzas españolas*. (PEDRELL: *Orientaciones... op. cit.*, cap. XI, p. 94), que tuvo lugar el 10 de marzo del mismo año.

¹⁰ Fechamos esta carta el 7/8 de febrero de 1895.

¹¹ CLARK, Walter A. *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002, p. 73.

porque tuvo una formación como compositor irregular y esencialmente autodidacta. Aunque Pedrell era una referencia y baremo constante para sus composiciones, por lo menos en su juventud, diferentes testimonios señalan que Pedrell en sus aulas daba mucha más importancia a la parte estética que a la teórica y compositiva. Esto puede observarse incluso en el testimonio que él mismo ofrece acerca de las enseñanzas dispensadas a Albéniz y Granados, donde subraya la libertad que otorgaba a estos dos compositores¹².

Además de las clases con Pedrell, no hay referencias de que ningún otro haya sido profesor de composición de Granados. Ricardo Viñes señala unas clases de armonía en París, aunque no dice quién fue su maestro, y aunque en alguna ocasión se menciona al compositor francés Jules Massenet, desmentimos este hecho¹³. Según Pedrell¹⁴, Granados debía tener una capacidad enorme de asimilación de lenguajes y un gran talento natural que le permitió afrontar obras de gran envergadura, como vemos, con una preparación teórica no demasiado extensa.

Rafael Mitjana, en un artículo titulado “Pro Patria”, reproducido en *La Dinastía* del 10 de julio de 1894, además de dar cuenta del estrecho vínculo alumno-maestro, presenta a Granados como el fruto tangible de la aplicación de las teorías estéticas pedrellianas dentro de una nueva escuela española. La relación personal y profesional cercana entre Pedrell y Mitjana da especial credibilidad a esta reseña biográfica escrita en fecha tan temprana, donde considera las *Danzas* como exponente de este nuevo arte español:

“Desde el primer momento comprendió el insigne autor de *Los Pirineos* el valor extraordinario de su discípulo y se complació en formarle para que pudiera llegar a ser algo. Por su parte, Enrique Granados comprendió el inmenso valor de su maestro y recibió con entusiasmo sus enseñanzas, a las que principalmente debe lo que sabe. Ya entonces el maravilloso músico español acariciaba la idea de crear la escuela musical española, y desde luego contaba formar una serie de discípulos que debían ayudarle en el planteamiento de sus teorías. [...] Cuando regresó a España no olvidó a Pedrell y volvió a su lado para

¹² PEDRELL, Felipe. “Albéniz: El hombre, el artista, la obra” en *Músicos contemporáneos y de otros tiempos* (París: Ollendorf, 1910) y en *La Vanguardia* (15 de junio de 1909). Sobre Granados es interesante el testimonio legado en el artículo: “La personalitat artística d'En Granados”, *Revista musical catalana*, 15 de junio 1916.

¹³ El 15 de noviembre de 1888 Ricardo Viñes señala en su diario que Granados tenía una cita con Massenet (“Ce matin, Granados est veni nous voir et il nous a dit qu’il se rendrait ensuite chez Massenet”) y sin embargo no se conocieron entonces, ya que según la carta de Massenet a Granados del 15 de julio de 1896, Massenet espera conocerle personalmente (“¡Sería tan feliz de conocer personalmente a un artista, un maestro como usted!”).

¹⁴ PEDRELL: “La personalidad artística de Enrique Granados”... *Op. cit.*

perfeccionarse en el difícil arte de la música. Los dos artistas se comprendieron y se aceptaron en lo que valían; muchos jóvenes que habían sido compañeros de Granados habían abandonado la causa Pedrelliana; él permaneció firme y al lado del maestro; de manera que, cuando llegue a su completo triunfo el arte genuino español, podrá vanagloriarse de haber sido uno de sus más decididos mantenedores. [...] Hermoso es el camino trazado por Pedrell, pero arriesgado y largo, Granados lo ha emprendido con fe, y lo andará. Las *Danzas españolas* son uno de los primeros monumentos de un arte que nace, y que está llegando a ser muy grande. [...] Granados [...] era una esperanza que se ha convertido en realidad”.

Según Mitjana, Granados forma parte, conscientemente¹⁵, de esta “escuela española” que se propone llevar a cabo la regeneración musical en España, como reafirma Mitjana en su artículo:

“La creación de una escuela típica de cada país debe ser el ideal de todo músico verdadero, y lo que se ha logrado en la Península del Norte con sus insignes compositores, estamos en vías de conseguirlo nosotros con esa valiente falange de músicos a cuyo frente camina el ilustre Pedrell. No es una utopía, no, la creación de nuestra escuela musical, y Granados lo demuestra muy claramente. [...] el maravilloso músico [Pedrell] acariciaba la idea de crear la escuela musical española, y, desde luego, contaba formar una serie de discípulos que debían ayudarlo en el planteamiento de sus teorías”.

Parece clara la voluntad del propio Pedrell de crear escuela. En *Orientaciones*, tras las conferencias ofrecidas en el Ateneo barcelonés en 1892, Pedrell afirma que “como no me pasaran por alto la acción y el fermento que produjera, especialmente entre la juventud estudiosa, la conferencia que diera el año anterior en el Ateneo Barcelonés” decide realizar una serie de conferencias en 1893, de la que recuerda que “De la influencia de las conferencias producida particularmente en mis discípulos de aquella época, entre los cuales recuerdo a Millet, Granados, Juan Salvat, Mas y Serracant, el malogrado Arnau, etc., he de decir que todos se sintieron profundamente transformados y así me lo manifestaron los ejercicios de las próximas reuniones”. Granados está dentro de ese primer grupo de discípulos entre los que se encuentran Mitjana y la camarilla “Cabezanesca” de la que habla Granados en una carta¹⁶ escrita en 1894 desde Madrid.

¹⁵ En una carta escrita desde Valencia, Granados pide a Pedrell que diga a uno de sus seguidores en Valencia “Cuatro palabras sobre sus *Pirineos* y sobre la revolución musical (Nacional Española)”. Valencia, 23 de agosto de 1893.

¹⁶ El fragmento de la carta, escrita posiblemente en octubre de 1894 dice así: “Esperando contestación y la pronta dicha de verle (y esperándole con ansia toda la camarilla “Cabezanesca”) se despide su constante Enrique”. Cuando habla de la camarilla “Cabezanesca” no especifica de quién se trata. El término es una nueva referencia de la admiración de Granados al trabajo musicológico de su maestro, ya que se refiere a Antonio de Cabezón, a quien Pedrell está dando a conocer en esos años.

Así pues, parece que en 1894 existe una conciencia de una nueva corriente musical basada en las teorías de Pedrell en la que Granados aparece como primer abanderado. Este hecho incluso tuvo una parte importante de culpa en la disensión entre Peña y Goñi y Pedrell a partir del artículo “Cuatro soldados y un cabo”, publicado por el crítico musical el 5 de mayo de 1895, en el periódico *La Época*.

Antonio Peña y Goñi se había sentido agraviado por el opúsculo *Musique russe et musique espagnole* del crítico francés Albert Soubies. Según Peña y Goñi, el francés menospreciaba su trabajo al centrarse en la joven escuela española entre quienes se encuentra Pedrell como orientador musical, y entre los seguidores nombra al padre Uriarte, a Rafael Mitjana y al propio Granados. Este último según Soubies –palabras recogidas por Goñi– es considerado parte de esta “Nueva escuela española”, “imbu des mêmes idées que M. Pedrell” y a quien Massenet ha llamado “el Grieg español”. Peña y Goñi, defensor de la obra de los autores del ámbito madrileño, como Ruperto Chapí, que en su opinión caminaban en la línea adecuada para establecer a través de su teatro lírico la ansiada ópera española, es, por tanto, contrario a la teoría estética de Pedrell que se aleja del mundo de la zarzuela y de la tradición operística italianizante.

Según Luis Ibern¹⁷, tanto Chapí como Pedrell representan dos esferas de influencia en sus respectivos ámbitos. Ruperto Chapí, apoyado por Peña y Goñi, representa la defensa de la música española basada en la tradición zarzuelística, mientras que Pedrell, lo hace en base a las teorías estéticas románticas alemanas. Ambas visiones de la música corrieron paralelas, pero será la pedrelliana la que tenga una mejor acogida en el extranjero, y será esta la vía que fructifique en la Generación del 27 al tener como base la investigación musicológica para la composición. Esto se ejemplifica magistralmente en los dos ciclos de canciones que vamos a analizar.

La teoría estética de Pedrell aplicada los ciclos de canciones de Granados

Como ya sabemos, el nacionalismo musical pedrelliano está articulado formal y doctrinalmente en su opúsculo *Por nuestra música* publicado en 1891, en el que, como él mismo señalará más adelante, da la “receta para hacer música nacional”¹⁸. Ligado a la experiencia compositiva de su trilogía *Els Pirineus*, el nacionalismo doctrinal de Pedrell

¹⁷ IBERNI, Luis. “Felip Pedrell y Ruperto Chapí” *Recerca musicològica*, nº 11-12, 1991, pp. 335-344.

¹⁸ PEDRELL, Felipe. *Cancionero musical popular español*. Barcelona: Boileau. 1953. Vol. I, p. 46.

se refiere al género operístico como toda la corriente musical del siglo XIX español, que buscó su expresión propia a partir del teatro lírico. Sin embargo la canción, entendida a la manera de *lied* alemán, tiene una presencia determinante dentro de su teoría nacionalista.

Pedrell se basó en la bien conocida idea de *germen esencial* del artículo escrito por su amigo Joseph Yxart, publicado en *La Vanguardia*, el 20 de octubre de 1889. El artículo, en que Yxart hace un balance de la producción operística española, señala la necesidad de búsqueda de “[...] todo lo propio: en una tradición constante y de abolengo [...] en el uso de determinadas formas, nativas, adecuadas al genio de la raza, a su temperamento, a sus costumbres, por una fuerza fatal, inconsciente [...]”¹⁹. Pedrell recogió esta idea y profundizó en ella desde el punto de vista histórico y conceptual. La receta para hacer música nacional se resumirá, entonces, en la búsqueda de ese *germen*, 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. Siguiendo las tendencias estéticas del romanticismo alemán, el ideólogo consideraba que en el canto popular se encontraba la esencia del pueblo, y a esta música la llama música *natural*, porque, según su parecer, surge sin condicionantes y además conserva “la memoria de almas y sentimientos”. Ocurre lo contrario con lo que define como música *artificial*, la que se ve sujeta a transformaciones originadas por convencionalismos ocasionales. Aún así considera que ambas están relacionadas y que una proviene de la otra (“La célula generadora de esta música artificial, es la otra, la natural”²⁰). Su teoría se basa en la adopción de la canción por el artista, también cuando lo realiza de forma inconsciente e incluso en contra de su voluntad; son compositores a los que llama *folkloristas accidentales*²¹. Considera que los cancioneros conservados desde el siglo XII hasta el siglo XVIII son fuentes inagotables de documentación de música popular estilizada en

¹⁹ José Yxart en BONASTRE, Francesc “El nacionalismo musical de Felip Pedrell” *Recerca musicológica XI-XII*, 1991-1992, pp. 17-26.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ PEDRELL: *Cancionero musical popular español... op. cit.*, vol. I, p. 26.

el ámbito de la música culta²². Esta cuestión será fundamental en las *Tonadillas* y las *Canciones amatorias*, ya que encuentran sus referentes musicales en la historia de la música antigua española, desde el Siglo de Oro hasta el siglo XVIII con las tonadillas como trasunto. Granados, por tanto, se retrotrae a la canción española anterior al siglo XIX.

El *lied* (término que el propio Pedrell introdujo en la península) es una estilización del canto popular, el canto popular transformado. El *lied* es la unión entre lo popular –lo “esencial”– y las formas de la música culta, como resultado de la evolución del lenguaje de un pueblo:

“El canto popular presta el acento, el fondo, y el arte moderno presta también lo que tiene, un simbolismo convencional, la riqueza de formas que son su patrimonio. Perfecta ecuación de un enunciado de encumbradas bellezas dimanada de la relación harmónica que existe entre la forma y su contenido”²³.

El *lied* será el soporte de una obra de mayores dimensiones, la ópera, el fin musical de un hombre de teatro como es el ilustre teórico. Granados tomará el testigo y creemos que en su ópera *María del Carmen* sigue los pasos de su maestro y sus directrices teóricas, aunque no es éste el momento de tratar este tema. Sin embargo, en lo tocante al género de la canción, Granados desarrolla en las *Tonadillas* un *lied* español, incluso el propio compositor las denomina como tales; y aunque no conozcamos texto alguno que corrobore que Granados creía estar componiendo *lied* español en sus *Canciones amatorias*, éstas son también un ejemplo transparente de la asimilación de las teorías pedrellianas.

En estos dos ciclos, Granados se retrotrae a la canción española anterior al siglo XIX, y por esta razón sigue fielmente los postulados de su maestro. Pedrell había desestimado la canción española del siglo XIX al compararla con el *lied* alemán, lamentándose del desconocimiento de los compositores españoles acerca de este género porque el alemán resultaba más adecuado a la consecución de un *lied* hispano ya que era el “canto popular

²² Así, Pedrell subtitula la tercera parte de su *Cancionero* dedicado a la música de los siglos XII hasta el XVIII: *El canto popular y la técnica de la escuela musical española, constituyendo y afirmando la nacionalización del arte, merced a la tradición técnica constante y casi general de componer sobre la base del tema popular*.

²³ PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música*. Barcelona: Bellaterra, 1991, p. 39.

transformado, basado en la interiorización de la música natural de una nación”²⁴, alentando a seguir el modelo alemán. Esta postura originó un rechazo hacia la canción decimonónica, no sólo de Granados, sino del movimiento intelectual español que tiene su exponente en la Generación del 27, e impidió una visión objetiva del repertorio que había cimentado la existencia de un lenguaje musical autóctono.

Las Tonadillas en estilo antiguo

Las *Tonadillas* son, sin duda, las canciones más interpretadas de Enrique Granados, además de una de las obras más conocidas del compositor. Fueron estrenadas en el Ateneo madrileño, el 26 de mayo de 1913, con las conferencias previas de Linares Rivas y Fernando Periquet, siendo este último el letrista de las mismas. Este ciclo de canciones es consecuencia de la maduración de las ideas pedrellianas y del contexto musical en el que vive Enrique Granados.

El interés del compositor por la temática majista y goyesca no es suya en exclusiva, sino que ya desde los últimos años del siglo XIX estaba de moda, con un ejemplo tan cercano a Granados como la obra *San Antonio de la Florida*, de Isaac Albéniz, que gozó de un estreno en Madrid, al que Granados asistió junto al compositor, o su propia *Ovillejos*, obra nunca terminada, ambientada en la misma época. Clark, en el capítulo “La Maja de Goya” de su biografía, apunta que una de las causas de este interés tiene su origen en el regeneracionismo de finales del siglo XIX y en el impulso de la generación del 98, que, encabezada por Miguel de Unamuno, revisa el término *casticismo* ahora entendido como “alma española”, así como su consideración de Castilla como poso de las características definitorias de lo español unido a la europeización. También en su estreno en París, las *Tonadillas* se entendieron como expresión de este ideal castellano y españolista, y de esta forma fueron presentadas a la sociedad musical parisina. En el suplemento de la *Revue Musicale SIM* del 15 de abril de 1914 en “Un entretien avec Granados” (Una conversación con Granados) Jacques Pillois hace una extensa relación de lo que ocurre en la entrevista que concede Granados a la prensa con ocasión de su concierto. El compositor español explica la existencia de tres corrientes musicales en España; en primer lugar la norteña (Asturias, Galicia, Cataluña), a continuación, la

²⁴ ALONSO, Celsa. “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1995.

hispano-árabe (Murcia, Valencia, Andalucía), y, finalmente, la más pura, sin “mancillar” por mezcla alguna y que es realmente ibera, la corriente castellana. Según Pillois, ésta es la que toma Granados para expresarse en las *Tonadillas*, siguiendo una línea claramente vinculada a la generación del 98. Pillois en el mismo artículo señalará que Castilla es lo que a Francia la Île de France, una lengua pura, sin mezclas²⁵.

Desde el punto de vista pedrelliano, al elegir la tonadilla como fuente de inspiración, Granados también está haciendo una interpretación y declaración de afiliación al pensamiento de su maestro, ya que, según el musicólogo tortosí en su obra sobre el teatro lírico español “La tonadilla, lo diré plenamente convencido, es un grito de protesta, grito de indigenismo simpático contra el extranjerismo de la ópera, contra el afrancesamiento de la literatura y contra el italianismo de la música”²⁶, y añade: “Del elemento popular viene la fuerza de la tonadilla. (...) una de las mejores y más necesarias manifestaciones de españolismo musical (...). La tonadilla es de pura cepa española (...)”²⁷.

Granados, en dos cartas inéditas, muestra de distinto modo su querencia por la tonadilla y su adherencia al pensamiento pedrelliano. En la carta del 3 de febrero de 1913 al pianista americano Ernest Schelling, Granados denomina a sus *Tonadillas* “*lieder* españoles”²⁸, usando el término alemán que utiliza Pedrell para nombrar su ideal de canción. Por otro lado, en una epístola escrita al musicólogo que datamos alrededor de 1901, Granados agradece los estudios de su maestro sobre este aspecto.

“He leído con fruición el estudio sobre la organología, uno se conforta y se robustece con obras de origen, tan sesudas como las que Vd. escribe. Aún siento la influencia en mi personalidad de las “tonadillas” y nunca daremos bastantes gracias por la merced que Vd. nos hizo a los músicos”.

²⁵ Émile Vuillermoz en la revista *Musica* en mayo de 1914 también afirma: “Enrique Granados representa en su país el ser de la raza pura, el creador que inspira el alma de un pueblo. (...) La música española no es siempre una herencia sin mezcla. Sin hablar de los aluviones europeos de todo tipo que recubrieron la tierra vasca y catalana (...), es cierto que los dominantes del arte de Andalucía, de Murcia y de Valencia (...) provienen de la herencia árabe y morisca recogida por las provincias. Sólo las voces de Castilla y de Aragón nos hacen oír el auténtico canto ibérico”.

²⁶ PEDRELL, Felipe. *Teatro lírico español antes del siglo XIX. documentos para la historia de la música española*. La Coruña: Canuto Berea, 1897-1898. Vol I, p. XIII.

²⁷ PEDRELL: *Teatro lírico español...op. cit.*, vol I. p. XII.

²⁸ “Je vous envoi de «Tonadillas Espagnoles», les Lieders de Espagne, inspirés des anciens chants classiques à nous, mais tout à fait à moi comme idée. C’est ce qu’on peut dire «essais pour *Goyescas*». C’est de la musique de race”. Carta de Granados a Schelling, Barcelona, 3 de febrero de 1913.

El compositor, por tanto, es plenamente consciente del origen histórico y teatral de la tonadilla, pero toma el término para nombrar una canción con acompañamiento pianístico. Así, Granados no intenta reproducir la tonadilla histórica, sino que realiza una interpretación libre de las bases teóricas sobre las que se sustenta, y compone canciones –*lieder*– libres de un argumento de tipo dramático, aunque haya un cierto desarrollo narrativo en ellas, especialmente en las tres *majas dolorosas*.

El estudio morfológico de la tonadilla lo llevó a cabo José Subirá²⁹ años después de la muerte de Granados, por lo que el compositor no conoció la clasificación morfológica realizada por el insigne musicólogo. Sin embargo, sí era sabedor de que en las tonadillas se incluían “aires nacionales” como la seguidilla, la jota o el polo, pero no las incluye en su recreación. Las *Tonadillas* son simplemente una reconstrucción estilística y estética que Granados liga directamente con la tonada, tal como muestra la tonadilla escrita para voz masculina y dedicada a Emilio de Gogorza, *El majo olvidado*. Efectivamente, en la *Colección de Tonadillas en estilo antiguo* publicada por la UME en 1914 se incluye esta “tonada o canción”, y en el concierto del 26 de mayo de 1913 en el Ateneo se incluye como ejemplo, una armonización de Granados de la canción *Desde el tronco esquivo* de Juan de Navas, que es tonada, no tonadilla.

El tema sobre el que versan las *Tonadillas*, el mundo majo y el amor como asunto, están tratados de forma idealizada. El *majismo* fue un fenómeno social, una moda basada en el gusto por *lo majo* (representado por personajes urbanos de baja extracción social) que tuvo su contexto al margen de la España oficial e ilustrada de la segunda mitad del siglo XVIII, pero dentro de la sociedad española de ese mismo tiempo. En Granados las majas y el “majo olvidado” son abstracciones ideales de un mundo por el que Granados y Periquet sentían fascinación, un mundo representado por Goya en su paleta, que es la base de su inspiración. En una famosa carta a su amigo Joaquín Malats, escrita el 11 de diciembre de 1910, Granados, al tratar sobre sus *Goyescas*, afirma: “me enamoré de la psicología de Goya”. Según Virginia Tovar en su estudio sobre los cartones para tapices

²⁹ SUBIRÁ, José. *La tonadilla escénica*. 4 vols. Madrid: Tipografía de Archivos, 1929-1932; y del mismo autor *La tonadilla escénica: sus obras y sus autores*. Barcelona: Labor, 1933.

de Goya³⁰, éstos son una representación ideal de las clases populares. Los majos de sus tapices de las primeras series se dedican al galanteo, moda francesa, al igual que los majos de Granados en sus *Tonadillas*. A propósito de los tapices Tovar señala que “Del pueblo majo se pintaron sus horas risueñas; en muy pocos casos sus miserables callejuelas con aire de feria continuo”³¹. El majismo en Granados está en la misma línea de idealización, haciendo, por tanto, una reinterpretación del mundo goyesco, liberándolo de lo vulgar y soez.

La función musical de esta nueva tonadilla de Granados era la dignificación y la limpieza de los picarescos cuplés y las canciones lascivas que se cantaban en teatros y cafés de las primeras décadas del siglo XX. Con sus *Tonadillas*, Granados se une a la cruzada que emprende junto a Periquet contra el cuplé, que se había convertido principalmente en una exhibición del cuerpo femenino en los primeros años de siglo. La querencia de este periodista y funcionario de Aduanas³² por este mundillo le llevó, junto a otros personajes contemporáneos, a intentar un proceso de dignificación de este género. Periquet encontró en Granados el exponente de lo que debía ser la nueva tonadilla, a medio camino entre el cuplé y el mundo cultural. En el artículo “La tonadilla clásica” del *Nuevo Mundo* –5 de febrero de 1915–, Periquet señala que “[el] insigne maestro Granados, [es] uno de los pocos músicos españoles en que se equilibran la cultura y la inspiración”. Granados y Periquet dedican en una partitura manuscrita la tonadilla *La maja desnuda*, que se publicaría más tarde como *La maja de Goya*, a la cupletista Aurora Jauffret “La Goya”, una de las responsables del proceso de

³⁰ TOVAR, Virginia. “El majismo y las artes plásticas”, en HUERTA CARLVO, Javier (coord.), y Emilio PALACIOS FERNÁNDEZ. *Al margen de la Ilustración. Cultura popular, arte y literatura en la España del siglo XVIII*. Amsterdam: Rodopi, 1998.

³¹ TOVAR: “El majismo y las artes plásticas”, p. 105.

³² Fernando Periquet Zuaznábar (Valencia, 1872; Valladolid, 1940) fue periodista, escritor y funcionario de Aduanas. Después de mostrar una muy temprana vocación por el periodismo, Periquet abandona temporalmente esta actividad debido a su trabajo como funcionario –puesto al que había accedido el 25 de julio de 1896 como Oficial de 5.ª clase de Hacienda– por los frecuentes traslados a diferentes ciudades españolas. En el momento en que su residencia se hace más estable en Barcelona y Madrid (entre 1908 y 1919), es cuando alcanza el punto álgido en su vida periodística y literaria. Colabora entre otras publicaciones con *El País* (Madrid), *El Imparcial* (Madrid), *Respetable público* (Madrid), *El Duende* (Madrid), *Nuevo Mundo* (Madrid), *El Heraldo de Madrid* o *La Esfera* (Madrid), además de escribir cuentos en revistas como *Iberia* o *La Ilustración Artística*. En esta misma época su querencia por el mundo sicalíptico y del cuplé le lleva a escribir obras literarias sobre este tema y a ejercer como letrista en canciones y obras lírico-teatrales como *La conquista del marido* o *El tío del gabán*. Se consideraba a sí mismo uno de los impulsores de la intelectualización del cuplé que quiso llevar a cabo con la colaboración de Enrique Granados.

intelectualización del género. Subirá escribe en su monográfico sobre Granados sobre este interés de Granados por la dignificación de la música española a partir de la tonadilla, con un discurso de raíz pedrelliana. Según Subirá, Granados participaba de esta preocupación acerca del porvenir artístico del país, lo que impulsó al compositor a dignificar este género musical.

“Requería en primer término la eliminación de un repertorio deleznable pero avasallador. [...] tal desarraigo exigía [...] contar con un material que sustituyese al que era preciso abolir. [...] Puesto que, por sus fines y su esencia, tendría que ser popularísimo ese nuevo material, habría de latir en él el espíritu del pueblo. Este espíritu popular sugirió a Schubert y Schumann *lieder* admirables cuya vena, en cierto modo folklórica por su razón, supo aliarse con las más geniales inspiraciones individualistas. Y este mismo espíritu popular –no a lo germano, naturalmente, sino a lo ibérico, porque Granados era latino– es el que Granados consideró salvador para la depuración del gusto y para la nacionalización de nuestros tablados de variedades, extranjerizados en todo”³³.

En principio, sorprende el hecho de que un compositor como Granados, que en la segunda década del siglo XX se movía en los más altos cenáculos musicales del país, solicite a una cupletista que estrene una obra que él mismo llamó “*lied* español”. Parece muy lejos de la seriedad que suele ostentar la música culta, y aún más los *lieder*, que son base del pensamiento musical pedrelliano y modelo alemán de canción en toda Europa. Esto se explica en la medida en que la acción se inserta en la corriente de “intelectualización” del género, y, por lo que vemos en el discurso de Subirá y que adscribimos a Granados, no encuentran contradicción entre la música culta y la música para el pueblo, dado que el la tonadilla (o *lied*) bebería de la propia fuente primigenia popular. Al mismo tiempo, Granados pretende establecer una línea de continuidad entre la tonadilla del siglo XVIII y la tonadilla del siglo XX que forma parte del cuplé desenfadado y sensual de las primeras décadas del nuevo siglo, por lo que el hecho de que lo cante una cupletista no estaría tan alejado de la idea original como podíamos pensar en un principio³⁴. Esto es certificado, en cierto modo, por la conferencia del 26 de mayo de 1913, fecha de estreno de las *Tonadillas* en el Ateneo, dedicada a las

³³ SUBIRÁ, Enrique. *Enrique Granados. Su producción musical, su madrileñismo. Su personalidad artística*. Madrid: Zolila Ascasibar, 1926, p. 15.

³⁴ No era el único que pensaba de este modo. Periquet pretendía retomar la tonadilla dieciochesca como modelo, y según María Baliñas la tonadilla escénica fue mencionada como fuente principal del cuplé en algunas revistas y periódicos de principios de siglo XX, pero se trata de un “origen mítico”, más interesante estética que formalmente. María Baliñas. “Cuplé”. *Diccionario de música española e hispanoamericana*. Madrid. Vol. 1, p. 320.

tonadillas “de antaño” y las “de hogaño”. En esta línea, *El Imparcial* del viernes, 23 de mayo de 1913, señala que la velada estuvo dedicada al “estudio de la evolución y desarrollo de la clásica y castiza tonadilla española”.

En lo referente al lenguaje musical utilizado, Granados tituló este ciclo como *Tonadillas en estilo antiguo*, nominación que, por un lado, diferencia a estas canciones de la tonadilla contemporánea que en ese momento comenzaba a resurgir, y, por otro lado, hace referencia al estilo musical en que están escritas. Esta tesis rd corroborada por la libreta manuscrita autógrafa *Apuntes para mis obras*³⁵, donde Granados en 1912 llama a este ciclo *Colección de Tonadillas escritas en modo clásico*. También el ex alumno de Granados, Guillermo de Boladeres, en su publicación monográfica³⁶ sobre el compositor, considera que, con la denominación “estilo antiguo”, Granados se refiere al estilo clásico en que está escrito el ciclo. En su lenguaje musical Granados no utilizó las formas más típicas de tirana o seguidilla propias de la tonadilla dieciochesca, sino que la estructura formal (en su mayoría AB) sigue el patrón de sencillez atribuido al estilo de la segunda mitad del siglo XVIII. En esta línea, existe una clara estructura melódica interna (de dominante a la tónica, en muchos casos) que dirige la dirección de la frase. En el siguiente ejemplo de *El majo tímido* vemos que la melodía de la voz se construye en torno a los dos grados más importantes de la escala, mostrando su sencillez también en la construcción interna:



Las tonalidades que utiliza tienen pocas alteraciones, siendo en su mayoría armaduras con sostenidos, y se evita cualquier virtuosismo, ni pianístico ni vocal. El piano no desarrolla una gran técnica romántica sino que es una técnica de dedo, sin apenas peso sobre el teclado, y requiere una precisión melódica que recuerda la escritura pianística del clasicismo. Las ocasiones en que encontramos virtuosismo vocal tampoco suele ser

³⁵ Existe una copia en el fondo Enrique Granados del Museo de la Música de Barcelona, y el original se encuentra en la Pierpont Morgan Library de Nueva York, en la Colección de Música de Mary Flagler Cary (G748.W919)

³⁶ BOLADERES-IBERN, Guillermo de. *Enrique Granados. Recuerdos de su vida y estudio crítico de su obra por su antiguo discípulo*. Barcelona: Editorial Arte y Letras. S.A., ca. 1920.

de estilo romántico porque no exige una gran voz de amplio registro y potencia en los agudos, sino una voz ligera y rápida, que pueda realizar los adornos con claridad sobre la melodía que recuerdan el canto clásico italianizante (sobre este aspecto merece especial atención *El majo discreto*), y los floreos en tresillo españolizantes. Sólo en *La maja dolorosa I* la exigencia vocal y escritura pianística son más cercanas al mundo romántico. Para finalizar esta enumeración de características comunes, Granados se mueve siempre en el registro central, ya que aún en el caso de que realice saltos bruscos regresa siempre por grados conjuntos o por salto a la zona central de la tesitura.

Sin embargo, no todas las *Tonadillas* responden exactamente a las mismas características, ya que podemos distinguir claramente dos tipos en esta colección; un primer grupo en que predomina un estilo clásico a todos los niveles (estructural, melódico y armónico), y un segundo grupo donde las canciones pierden un tanto la sencillez y transparencia meridiana del primero, y son más complejas en todos los aspectos musicales. El primer grupo se corresponde con las tonadillas que Granados compuso en un primer momento, excepto las que tienen una cierta carga dramática, que pertenecen al segundo grupo. Al dicho primer grupo pertenece *La maja de Goya* (excepto la introducción pianística), *El majo discreto*, *El majo tímido*, *El tra la la y el punteado*, e incluso *La maja dolorosa III*. Las texturas son muy ligeras, con acompañamientos austeros que se limitan a un dibujo esquemático de ritmo y acompañamiento armónico muy sencillo, en ocasiones imitando figuraciones guitarrísticas mediante desdoblamiento de acordes o líneas melódicas picadas. No encontramos acordes extraños, utilizando séptimas casi exclusivamente en la dominante con la excepción de *La maja de Goya*, que, aunque un poco más osada en los acordes, se mantiene en la misma línea.

En el caso de *El tralala y el punteado*, la introducción pianística (el “punteado” guitarrístico) y la voz sobre el “tralalá” son ejemplo de la limpieza, concisión y austeridad de este acercamiento al estilo clásico. El acompañamiento pianístico de esta canción es extremadamente conciso y simple, con acordes desdoblados a ritmo de negra, que se completan alternando ambas manos en su mayor parte. En los compases 13 al 16, el piano se limita a apoyar la melodía.

sobre el primer verso está construida sobre un descenso cromático y una quinta disminuida sobre el V grado de la tonalidad, Sol menor. En el compás 7 (entre corchetes discontinuos en el ejemplo), el primer acorde es un acorde menor de Do, donde el Fa # es una apoyatura de Sol. El siguiente acorde es una 6ª aumentada alemana, a la que sigue una séptima de dominante sobre Re que resuelve en Sol menor.

a "Pensé..."

6 $\frac{8}{4}$ $\frac{+6}{3}$ 7 6 $\frac{\#6}{5}$ 7

Re M I V/V V IV V I
Sol M v (V/V)

Finalmente, Granados utiliza técnicas de lenguaje musical que provienen de la tradición española y que dan a las *Tonadillas* un color hispánico; el ritmo ternario, la prosodia silábica con ornamentación al final del verso, los floreos superiores, los mordentes y figuraciones de tresillos, o el empleo de tetracordos descendentes ligados con la cadencia andaluza. A estas características se debe añadir la utilización de notas picadas, imitando el tañer de una guitarra.

Así, el compositor catalán hace uso de un lenguaje de tradición españolista unido a un historicismo que toma su referencia en el siglo XVIII, particularmente en el majismo como expresión de “lo español”. La modernidad del concepto de majismo de Granados no es el tratamiento idealista del mismo, sino el nuevo hispanismo que se adivina en su concepción basada en el historicismo. Este historicismo está en la conciencia de la utilización de una forma histórica, la tonadilla, con los tipos propios de ésta, y en el uso del lenguaje clasicizante y españolista, que lo convierte en la mejor expresión de lo que tanto Granados como Pedrell consideran *lied* español.

La Canciones amatorias

Este último ciclo responde al mismo impulso estético que guió la creación de las *Tonadillas* ligado a la reconstrucción del lied español desde el estudio y profundización de la historia española de la música. Este conjunto de canciones no se tituló

originariamente *Canciones amatorias* ni se representó nunca como un ciclo cerrado y ordenado hasta después de la muerte del compositor. Su título de origen era *Colección de Cantarcillos y Cantares amatorios con letras de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*³⁸, nombre que proviene de la obra literaria de donde fueron extraídos los textos, *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*³⁹, “Recogidos, ordenados, clasificados y anotados por Don Agustín Durán”⁴⁰. El nombre fue variando ligeramente en los conciertos en que se interpretaron hasta la muerte del compositor, e incluso en los propios manuscritos autógrafos de estas canciones. Así, se llamaron *Canciones con letras anteriores al siglo XVIII* en el concierto que ofrecieron Granados y Conchita Badía en el Casino de Masnou el 18 de septiembre de 1915, o incluso *Cancionero: Colección de canciones Amatorias con letra anterior al siglo XVIII*, tal como reza el manuscrito conservado en la Academia Granados-Marshall que incluye las canciones *Mira que soy niña* y *Descúbrase el pensamiento*.

Como vemos, en todos los casos el compositor hace hincapié en la antigüedad de los textos que usa, e incluso en el manuscrito más antiguo, conservado en el Museu de la Música de Barcelona, el compositor señala el origen literario y musical de algunos de los textos usados al hacer notar “cantarcillos” y “cantares”, ya que en la obra recopilatoria de Durán se utiliza esta terminología, como en *Mira que soy niña* o *No lloreis ojuelos*. La clave de la elección de estos textos está en las enseñanzas de Pedrell. En el primer capítulo del volumen IV-V de su monográfico *Historia del teatro lírico español anterior al siglo XIX*, Pedrell señala el “indigenismo de inspiración genial de los cantarcillos y villancicos de los siglos XV y XVI”, que considera antecedentes de los tonos, jácaras y bailes del siglo XVII que a su vez anteceden las tonadillas del XVIII. Los textos populares barrocos y renacentistas son un ejemplo de estilización de lo

³⁸ Es el título encontrado en el manuscrito autógrafo conservado en el Museu de la Música de Barcelona que incluye las canciones *Cantar I* (posteriormente reconvertida en obra para cello y piano) y *Mira que soy niña* firmado y fechado “E. Granados, 11 Octubre, 1914”.

³⁹ DURÁN, Agustín. *Colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*. Madrid: Imprenta de M. Rivadeneyra, 1849-1851.

⁴⁰ Para estudiar las referencias literarias partimos del prólogo de Manuel García Morante a la *Integral de l'obra per a veu i piano* (Barcelona: Tritó, 1996. Reedición en 2007). En él se señala que Granados encontró estos romances a partir del *Romancero general* de Agustín Durán.

popular en el ámbito culto según Agustín Durán⁴¹, que es la misma idea que se materializa en el terreno musical en Pedrell. Así, vemos cómo hay una coherencia extrema en la elección que realiza Granados sobre los textos con un seguimiento de las teorías pedrellianas llevada incluso a la parte literaria de su obra y a su autor.

La obra de la que toma los textos para las *Amatorias* es de Agustín Durán, tío de Antonio Machado. Éste se sintió atraído por los proverbios y cantares desde que aprendió a leer con el *Romancero general* (1849) de su tío Agustín, y desde que asumió la labor artística de su padre, Antonio Machado y Álvarez (1846-1893), ilustre folklorista y “recopilador de cantares”⁴². Este punto nos interesa en la medida en que nos indica que Granados, al elegir este tema, nos informa de sus intereses españoles, o que estaba influido por el movimiento españolizante y ligado a Castilla de la generación del 98.

En el caso de estas *Canciones amatorias*, el aspecto musical a destacar, que nos retrotrae a tiempos pasados, es la utilización de la forma literaria del texto como base para su desarrollo estructural musical. Granados en ellas hace una reinterpretación de los hechos musicales y literarios históricos españoles, usando libremente las formas profanas literarias de villancico, canción⁴³ y romance, aunque teniendo en cuenta su estructura original. En el análisis de las canciones nos centramos primeramente en su estructura musical externa y su relación con estas formas populares renacentistas y barrocas españolas, de forma que podamos extraer unas directrices generales del planteamiento musical del texto. Destacamos que las canciones que en el *Romancero* están señaladas como *Cantares* o *Cantarcillos* son las que tienen forma de canción o villancico, mientras que las otras tres (*Mañanica era*, *Descúbrase el pensamiento* y

⁴¹ El *Romancero general*, según expresa el mismo Durán en el Prólogo, se trata de una colección de romances de todas las épocas hasta los últimos años del siglo XVII, “para que reunidos resulte en una serie de composiciones el principio, progresos y retrocesos de esta forma de poesía, que empezó por el inculto pueblo, se continuó por los juglares, y más tarde se aceptó por los poetas para devolverla a su origen más bella y perfecta, y aunque menos espontánea y natural, no privada del sello y carácter propio de los tiempos en que nació y de las épocas en que se fue modificando”.

⁴² http://www.abelmartin.com/crit/proverbios_d.html. Esta se considera una página de referencia en el estudio de Machado. El fragmento que citamos es parte de un artículo de Nicolás Fernández-Medina, (Department of Spanish and Humanities Stanford University) titulado *Los “Proverbios y cantares” de Antonio Machado* de la página web citada.

⁴³ Aunque es muy difícil diferenciar canción de villancico, aquí tomamos como elemento diferenciador el estribillo, de cuatro o cinco versos en la canción, a diferencia del villancico, de dos o tres. Además la canción tiene la forma simétrica entre estrofa y estribillo con igual número de versos, con una única estrofa.

Llorad, corazón...) son los romances que tienen, en la música, forma cercana al romance. Granados emplea esta estructura literaria de forma más libre que el villancico, pero podemos ver una posible voluntad del compositor en este sentido.

En estas canciones el compositor no trata de imitar un lenguaje musical antiguo⁴⁴, sino que, al contrario que en la *Tonadillas*, las *Amatorias* se insertan plenamente en el lenguaje postromántico de finales del siglo XIX y principios del XX. Tanto a través del piano como de la voz las obras tienen una gran exigencia virtuosística de tipo romántico y al mismo tiempo requieren maestría en la interpretación. Este lenguaje se combina con elementos españolistas, como el uso de ritmos populares hispanos, la utilización de la modalidad, e incluso incorpora elementos guitarrísticos.

Villancicos

Los villancicos siguen un esquema musical relacionado con la forma literaria del villancico. El ejemplo que proponemos, *Mira que soy niña, amor, déjame*, tiene en cuenta el estribillo como tema recurrente en la composición. En esta canción, basada en la forma literaria popular del villancico, Granados distribuye la estructura, en líneas generales, dentro de una forma ABA, sin seguir aparentemente la forma textual, aunque sí lo hace si lo analizamos más en profundidad.

Los versos del estribillo (“¡Ay, ay, que me moriré”) se corresponden siempre con el mismo tema musical. El verso de vuelta, distinto cada vez, (“Amor, dejamé”; “sin llegaréme”; “Mi amor y tu fe”) recupera una melodía muy similar en todos los casos, anticipando el estribillo. Las coplas, en cambio, son unidades diferentes -aunque mantienen una relación temática- por lo que no siguen el esquema popular fielmente (debería ser ABABA). Sin embargo sí es evidente que es una reelaboración de este esquema, con la inclusión de armonías arriesgadas y elaboradas.

⁴⁴ En nuestra tesis doctoral (*La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): microcosmos estilístico contextualizado a través de un nuevo epistolario*, leída en octubre de 2008 en la Universidad de Oviedo) hacemos una explicación extensa del caso del *Cantar I- Día y noche Diego ronda*, canción que fue reconvertida en obra para cello y piano y titulada *Madrigal*, pero que creemos fue la primera *Amatoria* que compuso Granados. Sus características musicales, al contrario que el resto de las *Amatorias*, tienen un estilo arcaizante.

Instrumento	Texto literario	Forma literaria	Forma musical
Piano			X
Voz y piano	Mira que soy niña, amor, déjame. ¡Ay, ay, que me moriré!	Estribillo	A
Piano			X
Voz y piano	Paso, amor, no seas a mi gusto extraño, no quieras mi daño, pues mi bien deseas; basta que me veas	Copla	A' B'
	sin llegárteme: ¡Ay, ay, que me moriré!	Verso de vuelta Estribillo	A
Piano			X
Voz y piano	No seas agora, por ser atrevido, pesagradecido pon la que te adora; que si se desdora mi amor y tu fe:	Copla Verso de vuelta	B'
	¡Ay, ay, que me moriré!	Estribillo	A''

Los otros dos casos de forma de villancico, Granados también hace una reelaboración libre, pero en cualquier caso se puede ver una intención de acercamiento al texto original. En *Serranas de Cuenca*, cuyo texto original es un *Cantar* dentro de un romance más extenso de Góngora (1581), sigue la siguiente forma: en el estribillo literario también repite la misma melodía, aunque con distinto acompañamiento pianístico y armónico, pero sólo en el estribillo (sin versos de vuelta). Si no se repitiese la canción hubiera podido ser ABA'BA' (estribillo-copla-estribillo), sin embargo Granados, con la repetición, hace ABA'ABA', a medio camino entre un *lied* y un villancico. En *Gracia mía* (ABACB'A) tiene forma similar al rondó pero emparentada con directamente con el villancico, puesto que el estribillo que comienza con los dos primeros versos (*Gracia mía, juro a Dios/ Que sois tan bella criatura*) se canta sobre la misma melodía en los versos de vuelta (*Seréis hermosuras dos/ en una sola figura*) y continúa con los versos del estribillo (*Que á perderse la hermosura/ Se tiene de hallar en vos*). La otra conexión con el villancico es la utilización del tema B en C (C

–En vuestros verdes ojuelos- + B’ – Y las pestañas son cielos-), amagando la repetición de la misma copla musical, pero sin llegar a hacerlo.

Canción

No lloréis, ojuelos es la única canción que tiene forma de *canción*, con estribillo de cuatro versos, estrofa y estribillo, sin versos de vuelta, y Granados reproduce exactamente esta forma popular. Es un cantarcillo de Lope de Vega (Durán, nº 1579).

Intrumento	Romance	Forma musical	
Piano			X
Voz y piano	No lloréis, ojuelos porque no es razón que llore de celos quien mata de amor.	Estribillo	A
	Quien puede matar no intente morir si hacéis con reír más que con llorar.	Copla	B
	No lloréis, ojuelos porque no es razón que llore de celos quien mata de amor.	Estribillo	A

Romance

En las tres canciones basadas en textos literarios de romance, Granados no utiliza estribillo musical, sino que al contrario, hace una relectura libre del texto. *Mañanica era* es una descripción musical delicadísima de una imagen igualmente delicada descrita por el romance⁴⁵, en la que Granados hace una elaboración basada en la repetición y elaboración de breves motivos temáticos que no guardan relación directa con las estrofas del romance, pero que dan una coherencia y unidad interna que se corresponde con una forma literaria repetitiva, como es este caso. Al mismo tiempo, hay una relación estrecha entre la música y el significado del texto, especialmente con los versos finales, pues a partir del verso “Para el que venía a morir” utiliza el modo frigio en Mi (y/o modula a La menor), al tiempo que la voz desciende de registro: si durante la canción a duras penas bajaba del La central este verso se canta entre el Sol central y el Re central. En los últimos versos sigue en La menor, lo que contrasta con la imagen idílica y serena

⁴⁵ En el romance se describe a la diosa Venus en una noche de San Juan en los siguientes términos: “Cabellos en su cabeza/ Parecía un serafín /Sus mejillas y sus labios/ Como color de rubín/ Y el objeto de su cara/ Figuraba un querubín /Allí de flores floridas/Hacía un rico cojín”.

que presenta este mismo romance de la mañana de San Juan. En *Descúbrase el pensamiento* el compositor se acerca a una forma de romance por la repetición de un mismo tema, pero incluye una parte B sorpresiva y contrastante sobre la última cuarteta. Aún así Granados repite en la coda el tema *a*, más que recordando la estructura del villancico, acercándonos al romance por la repetición del mismo tema melódico.

En el ejemplo que proponemos, *¡Llorad, corazón, que tenéis razón!*, Granados estructura de manera muy similar a un romance-canción mediante la repetición del mismo tema, excepto una elaboración central de uno nuevo, pero que parece simplemente el desarrollo del primero. El texto es un romance de endechas, combinación métrica que consta de cuatro versos de seis o siete sílabas generalmente asonantes. En este caso es son versos hexasílabos que riman en asonante en los versos pares estructurado por cuartetos. La endecha también es una canción triste y lúgubre, que es la que pone en música Granados. Como señala Góngora en el romance original – puesto que Granados sólo pone música a la mitad, la niña canta “Muy tristes endechas”.

Instrumento	Romance (endechas)	Forma musical	
Piano			X
Voz y piano	Lloraba la niña, y tenía razón,	A	A
	la prolija ausencia de su ingrato amor.		B
Piano			X
Voz y piano	Dejóla tan niña, que apenas creyó	A'	A
	que tenía los años que há que la dejó.		b'
	Llorando la ausencia del galán traidor, la halla la luna y la deja el sol,		C (desarrollo)
Piano			X
Voz y piano	añadiendo siempre pasión a pasión,	A	A
	memoria á memoria, dolor á dolor:		b'
	¡Llorad, corazón, que tenéis razón!	A	Coda

Estilísticamente las canciones están abordadas de muy diferentes maneras, de forma que cada canción muestra un mundo musical distinto, pero que ilustra la “atmósfera” de cada romance o villancico. Así, en las *Serranas de Cuenca* destaca la rusticidad y el popularismo español “castellano” a través del bordón de tónica sin tercera en la mano izquierda, el ritmo, que es una danza en compás ternario, y la melodía del primer compás del piano, que recuerda una melodía popular de tipo dulzaina, con el mordente sobre la nota repetida y que funcionará como motivo recurrente, a veces variado, a lo largo de la canción. Por el contrario en *Mira que soy niña* el texto es agitado, convulso. Los elementos que definen esta “agitación” en el plano musical son el vanguardismo de los acordes que utiliza, el *arioso* en la melodía al que se le une el cromatismo, los cambios de registro y de medida y la indefinición tonal.

Relectura de Granados como nuevo impulsor de un nuevo españolismo musical

La producción cancionística de Enrique Granados se acelera después de 1912, tras la composición de sus primeras *Tonadillas*. El compositor comienza a volcarse en este género en el momento en que su vida profesional ha adquirido un reconocimiento internacional, su obra una mayor difusión, y este hecho coincide con el florecimiento de la canción de concierto. Granados es uno de los primeros compositores que saca a la canción española de su “esclerosis” de las últimas décadas –en palabras de Celsa Alonso– y lleva a la canción a la modernidad al tratarla como género de concierto, otorgarle un lenguaje camerístico e incluir en ella elementos historicistas en un nuevo españolismo alejado de estereotipos andalucistas. Granados es, en este sentido, uno de los que abrieron paso a la canción a través de un nuevo estilo que hunde sus raíces en dos aspectos fundamentales de su vida: su formación musical con Pedrell y el entorno artístico-musical en que vivió, tamizado a través de la visión de su maestro.

Tal como señala Francesc Cortès en su tesis doctoral inédita *El nacionalismo musical de Felip Pedrell a través de les seves òperes: Els pirineus, La Celestina i el Comte Arnau*, Felipe Pedrell consideraba que era necesario superar aquel estancamiento de la canción, y su *lied* participaba del neorromanticismo, en el momento en que el *lied* se normaliza en la producción de los compositores europeos. Por otro lado, Granados creció y vivió al lado de los que impulsaron y desarrollaron el regeneracionismo, y en Barcelona fue uno de los modernizadores del panorama musical de la ciudad condal, que junto a

Madrid lideró el cambio musical en España. En ambas ciudades se buscaba la expansión de la música culta hacia campos diferentes al de la ópera, género público del siglo XIX, de manera que se impulsó el sinfonismo, la música de cámara y un nuevo tipo de canción alejado de los tópicos decimonónicos. Incluso en Cataluña el proceso de inclusión de la canción como género de concierto comienza ya desde finales del siglo XIX, y en él participa también Granados con obras tan importantes de su repertorio – aún por descubrir por el oyente contemporáneo– como *La boyra* (1900) o la *Cansó d'amor* (1902).

Los dos ciclos de canciones de Granados que estudiamos aquí son el perfecto exponente del seguimiento de los postulados de su maestro Pedrell puesto que, para componer “*lied* español”, Granados se retrotrae a la canción española anterior al siglo XIX. Pedrell había desestimado la canción española del siglo XIX al compararla con el *lied* alemán, lamentándose de su influencia italiana, mientras que consideraba el modelo alemán más adecuado a la consecución de un *lied* hispano. Esta postura originó un rechazo, no sólo de Granados, sino del movimiento intelectual español que se continuará en la Generación del 27, lo que impidió una visión objetiva del repertorio que había cimentado la existencia de un lenguaje musical autóctono.

En la historiografía general se considera la música nacionalista de primera ola la que utiliza la música popular sin extraer las características “esenciales”. Aunque es un tema que aún está sin estudiar detenidamente, Granados utilizó el cancionero de Ocón en sus famosas *Danzas españolas*, el de Inzenga en su ópera *María del Carmen*, y también usó canción popular catalana en su obra lírico-teatral *Blancaflor*, siguiendo esta primera corriente –al igual que lo hizo Grieg, con quien fue frecuentemente comparado– dentro de un lenguaje romántico, que no abandonará aunque se acerque a los límites de la tonalidad, como en el caso de *Dante*, o de las canciones *Mira que soy niña* (*Canciones amatorias*) y la catalana *La boyra*. Incluso en las *Goyescas*, Granados incluye en *La maja y el ruiseñor* una canción popular que, según su propio testimonio, escuchó en una muchacha en la huerta valenciana. No es de extrañar, por tanto, que presentase las *Danzas* a quien fue considerado exponente de esta primera corriente. César Cui, por ejemplo, uno de los compositores a quien Granados envió sus *Danzas* para conocer su valoración, cumplió el papel de propagandista y teórico en los esfuerzos por establecer

un lenguaje musical nacional ruso, quien, junto a Jules Massenet –otro compositor a quien se le remitieron varios ejemplares de esta obra– pertenecía a una generación anterior. En Granados se da un nacionalismo de primera ola, porque hace una recopilación e inclusión del cancionero popular dentro de una obra culta de lenguaje romántico o postromántico.

Por esta razón, la modernidad de Granados en España no está en los elementos populares sino en la medida en que incluye el historicismo en el concepto global de la obra. A partir del estreno de la suite pianística *Goyescas* en la Sala Pleyel de París, el 1 de abril de 1911, nuestro compositor fue considerado “moderno” en comparación con su amigo Isaac Albéniz precisamente en función de la utilización del historicismo en su obra y por la traslación del estereotipo de españolismo desde Andalucía a Castilla, pese a la ligazón directa a través del *Fandango del candil* y de los giros españolistas armónicos y melódicos ligados al “orientalismo” de la música española andalucista, pero que también estaban presentes en la tonadilla del XVIII.

Este españolismo histórico incluye un nuevo casticismo reinterpretado en lo goyesco. Julio Gómez, como apunta Celsa Alonso, también se uniría a esta interpretación con su obra *El pelele*. Granados comparte con este teórico y con la llamada Generación de los Maestros este acercamiento a Castilla como nuevo nacionalismo alejado de patrones orientalistas decimonónicos, la disociación entre música culta y música de masas (zarzuela) y el acercamiento al género cancionístico planteado como música de cámara, con una elaborada construcción a todos los niveles (formal, motivico armónico, igualdad entre piano y voz, etc.). Asimismo, su obra *Goyescas*, y en concreto las *Tonadillas* abren una puerta al futuro neoclasicismo de la Edad de Plata, representado en primer término por Manuel de Falla y los hermanos Haffter. La puerta abierta a este nuevo estilo la hemos visto concretizada en las *Tonadillas* y en la suite *Goyescas* a partir de dos parámetros fundamentales; el primero, el lenguaje musical de estilo clásico, aunque no neoclásico, que impregna las *Tonadillas* con una voluntad palpable de imitación de un lenguaje dieciochesco que no crea un nuevo estilo, como lo hará Manuel de Falla en su *Concierto para clave y cinco instrumentos*, sino que se limita a limpiar las texturas, simplificar las estructuras internas y externas de las tonadillas y a utilizar un lenguaje armónico sin complejidad alguna. En segundo lugar, la introducción

de una obra musical histórica, la *Tirana del Trípoli*, dentro de los *Requiebros en Goyescas* -obra interrelacionada en su génesis con las *Tonadillas* a través de la utilización de temas melódicos- continúa este camino. Por estas dos razones las *Tonadillas* marcan un hito de modernidad y abren una nueva vía hacia el neoclasicismo –e incluso un cierto neobarroquismo en la utilización del bajo “circular”⁴⁶ en *El mirar de la maja*–, con la mirada vuelta hacia Castilla y el siglo XVIII.

En el caso de las *Amatorias*, Granados abre camino en el mundo de la canción hacia la música de los siglos XVI y XVII, que será una constante en la música española de las primeras décadas del siglo XX. Poco después de la composición de esta obra, su amigo Amadeo Vives realizará unas *Canciones epigramáticas* (1916) también sobre textos de la Edad de Oro española (Francisco de Trillo y Figueroa, Cervantes, Góngora, Quevedo, autores desconocidos de los siglos XVI, XVII, etc.) por lo que la iniciativa de Granados se inserta en una corriente historicista musical sobre el tema de Castilla, en una materialización musical del pensamiento de la Generación del 98 que va tomando forma en esta segunda década del siglo XX. Ya mucho más tarde, en 1948, Rodrigo escribe sus *Cuatro madrigales amatorios*, sobre texto y, en este caso también música, del siglo XVI⁴⁷. El propio Falla con su evolucionado *El retablo de Maese Pedro*, basado en texto cervantino, continúa esta tendencia. Según Yvan Nommick, en esta obra

“Cuando Falla acude a modelos antiguos en *El retablo*, no se propone ni volver superficialmente a los modos de expresión del pasado ni restaurar o imitar técnicas o lenguajes pretéritos. Se trata, para él, de visitar un patrimonio histórico y de hacerlo revivir en su propia música. Quiere componer una música que sea a la vez auténticamente española y universal, que amalgame una tradición milenaria y un lenguaje vanguardista e internacional”⁴⁸.

Podríamos suscribir palabra por palabra este texto en relación a Granados, aunque el resultado musical fuese muy distinto. En este sentido debemos tener en cuenta que Granados pertenece a una generación anterior a la de Falla y su peripecia vital fue muy distinta, ligada casi en exclusiva a Barcelona y sin apenas incursiones –y por tanto,

⁴⁶ Nos referimos a la estructura de la figuración del bajo, un motivo secuencial que recurre a estructuras de “circulatio” barrocas.

⁴⁷ *Cuatro madrigales amatorios. Inspirados en música española del siglo XVI* (1948).

⁴⁸ NOMMICK, Yvan. “El *Quijote* en la ópera” En *El Quijote en la música*. Centro Virtual Cervantes. http://cvc.cervantes.es/actcult/quijote_musica/nommick.htm (Último acceso: junio de 2008)

aprendizaje– en el extranjero. Ahora bien, su historicismo abrió vías hacia las nuevas músicas al basar su estética en Castilla, el siglo de Oro Español y el lenguaje musical clásico. Las *Tonadillas*, si bien no gozaron de popularidad en el ámbito intelectual musical predominante de la tercera década del siglo XX, liderado por Adolfo Salazar, sí tuvieron su contrapunto en los estudios detallados de José Subirá y su reivindicación de la tonadilla española.