



UNIVERSITAT D'ALACANT
UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Facultat de Filosofia i Lletres
Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Humanidades

Departamento de Historia del Arte

TRABAJO DE FIN DE GRADO



GOYESCAS

La interrelación artística en el marco de la España romántica



Marta Asenjo Rueda

Curso 2017 – 2018

TÍTULO DEL TRABAJO

Goyescas. La interrelación artística en el marco de la España romántica.

Firma de la autora:

Marta Asenjo Rueda

Firma del tutor académico:

Francisco Javier Consuegra Panaligan

Trabajo Fin de Grado
Grado en Humanidades
Facultad de Filosofía y Letras
Curso académico: 2017-2018

Título: *Goyescas*. La interrelación artística en el marco de la España romántica.

Resumen: El músico y compositor ilerdense Enrique Granados, creó en 1910 la suite pianística *Goyescas-los majos enamorados* inspirada en diversas obras pictóricas de Francisco de Goya y Lucientes. La visión goyesca de la España de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX fue convertida en música por Enrique Granados: primero en la suite pianística y después en la adaptación operística homónima, estrenada en La Ópera Metropolitana de Nueva York debido al estallido de la Primera Guerra Mundial. Se estudiarán los aspectos pictóricos que pudieron impactar más al compositor así como la interrelación entre la música y la pintura a la hora de recoger un imaginario local concreto, unas nociones inmateriales que serán exportadas en el extranjero a través de *Goyescas*. También se analizará brevemente la recepción del mundo goyesco en la película homónima de 1942 por la prensa norteamericana.

Palabras clave: Historia, Música, Pintura, goyesco, España romántica, cultura popular.

Títol: *Goyescas*. La interrelació artística en el marc de l'Espanya romàntica.

Resum: El músic i compositor ilerdenc Enrique Granados, va crear en 1910 la suite pianística *Goyescas-los majos enamorados* inspirada en diverses obres pictòriques de Francisco de Goya i Lucientes. La visió *goyesca* de l'Espanya de finals del segle XVIII i començaments del XIX va ser convertida en música per Enrique Granados: en primer lloc en la suite pianística i després en l'adaptació operística homònima, estrenada en L'Òpera Metropolitana de Nova York a causa de l'esclat de la Primera Guerra Mundial. S'estudiaran els aspectes pictòrics que van poder impactar més al compositor així com la interrelació entre la música i la pintura a l'hora d'arreplegar un imaginari local concret, unes nocions immaterials que seran exportades en l'estranger mitjançant *Goyescas*. També s'analitzarà breument la recepció del món *goyesco* en la pel·lícula homònima de 1942 per la premsa nord-americana.

Paraules clau: Història, Música, Pintura, *goyesco*, Espanya romàntica, cultura popular.

Title: *Goyescas*. The artistic interrelation in the frame of Romantic Spain.

Abstract: The Spanish musician and composer Enrique Granados created in 1910 the piano suite *Goyescas-los majos enamorados* inspired by several pictorial works of Francisco de Goya y Lucientes. This particular *goyesca* way of seeing the late 18th century and the beginnings of the 19th century was turned into music thanks to Enrique Granados: first in the piano suite and next in the operatic adaptation, premièred in The Metropolitan Opera of New York due to the outbreak of the First World War. We will study the pictorial features that would affect more to the composer as well as the interrelationship between Music and Painting at the time of selecting a local imaginary, some immaterial notions that would be exported out of the national borders through *Goyescas*. Also it will analyse in brief the reception of this *goyesco* world enclosed in the homonymous 1942 film realised by the North American press.

Key words: History, Music, Painting, *goyesco*, Romantic Spain, popular culture.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN.....	PP. 6-8
2. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (1746-1828).....	PP. 9-15
2.1. PLEBEYISMO Y POPULARISMO DE GOYA.....	PP. 9-15
2.2. SOBRE LA DENOMINACIÓN «GOYESCO».....	P. 15
3. VIDA Y OBRA DE ENRIQUE GRANADOS (1867 – 1916).....	PP. 16-21
4. ANÁLISIS INTERDISCIPLINAR DE LA ÓPERA <i>GOYESCAS</i>	PP. 22-41
4.1. ARGUMENTO DE LA ÓPERA, PERSONAJES PRINCIPALES Y EQUIVALENCIA PICTÓRICA.....	PP. 22-35
4.2. ANÁLISIS COMPARATIVO MÚSICO-PICTÓRICO.....	PP. 36-41
5. ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LA PELÍCULA <i>GOYESCAS</i> (1942) EN NORTEAMÉRICA.....	PP. 42-43
6. CONCLUSIÓN.....	P. 44
7. ÍNDICE DE IMÁGENES.....	P. 45
8. ANEXO.....	P. 46-48
9. BIBLIOGRAFÍA.....	PP. 49-51

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo interdisciplinar se basa en el estudio de la ópera *Goyescas* compuesta por Enrique Granados (1867-1916) junto a diversos lienzos, grabados y dibujos de Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828). La «convergencia» entre lo musical y lo pictórico ha generado múltiples reflexiones a lo largo de la Historia, como se puede observar en los términos tradicionales recogidos por Theodor W. Adorno: *Klangfarbe*, «color tonal»; *Bildklänge*, «las sonoridades de la imagen»; *Farbtonmusik*, «música de sonidos coloreados» e incluso el schöngberguiano *Klangfarbemelodie*, «música de timbres¹». Mediante este análisis músico-pictórico se pretende defender una idea concreta: diferentes lenguajes artísticos pueden operar de forma conjunta, en este caso concreto el lenguaje pictórico y el musical, con la finalidad de transmitir un significado común. Por lo tanto, se parte de un axioma concreto: el arte tiene significado. Ahora bien, ¿cómo funciona esta interrelación entre el fenómeno auditivo y el fenómeno visual, a la hora de referenciar un aspecto concreto que se encuentra fuera de la obra artística?

La idea de que el arte posee significado, y éste, a su vez, provoca emociones humanas, no es nada novedosa puesto que se encuentra en los orígenes de la civilización occidental² y ha sido motivo de discusión a lo largo de toda la Historia. Pongamos por caso la música: desde la segunda mitad del siglo XIX, se consolidan dos caminos opuestos en el terreno de la composición. Por un lado estaría el camino de la música puramente instrumental, caracterizada por la falta de contenido semántico. Este aspecto fue defendido por numerosos artistas que opinaron que la música sólo puede hablar de ella misma, que no tiene significado más allá de lo puramente musical. Dentro de los defensores de esta línea tendríamos a Igor Stravinsky: «en su estado puro, la música es una *especulación libre* [cursiva mía] [...] Para el compositor, la música es asunto de técnica, cultura y conocimientos: la emoción es asunto de los oyentes»³. Así, estamos ante un lenguaje que «no opera mediante expresiones ni pretende expresarlas [...] una

¹ ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, (Pensamiento contemporáneo, dir. Manuel Cruz), 2000, p. 49-50

²«Para los griegos (...) la música estaba ligada al lenguaje subjetivo de la poesía más que al lenguaje del razonamiento intelectual» STORR, Anthony, *La música y la mente*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 33

³ Pensamiento de Stravinsky condensado en: TÉLLEZ, José Luis, «Apuntes para una visión lingüística de la música», *Quodlibet 46, revista de especialización musical*, Madrid, UAH-Fundación Caja de Madrid, enero-abril, 2010, p. 33.

forma temporal deshabitada de significado [cursiva mía]⁴» tal como concluye José Luis Téllez.

El segundo camino de esta dicotomía sería el del arte con significado, que pretende evocar o representar un referente extra artístico –real o ficticio–, bien sea a través de palabras, trazos pictóricos, notas musicales o la operación conjunta de todos ellos. En cuanto a esto último, fue imprescindible la aportación de Richard Wagner (1813 – 1883) al acuñar el concepto *Gesamtkunstwerk* «obra de arte total»⁵, que alude a la unión de poesía, diseño de escenario, puesta en escena, acción y música, necesaria en todo *Bühnenfestspiel* o festival escénico⁶. Esta concepción wagneriana que enaltece la poderosa unión de las artes para expresar una misma idea dramática, fue continuada por numerosos artistas, entre ellos Franz Liszt (1811-1886), Anton Bruckner (1824-1896) y Richard Strauss (1864-1949), artistas del Romanticismo tardío que tanto influenciaron a Enrique Granados, entre otros. Con la creación de *Goyescas* observamos que la intención del compositor ilerdense es continuar esta línea de operación conjunta de las artes para hacerle llegar al espectador un significado extra musical, que se encuentra especialmente vinculado, en este caso concreto de *Goyescas*, a las raíces de la cultura española.

El reconocido historiador Josep Fontana, en su acción de esclarecer «[...] el terreno de los mitos y falacias de que está cargada la visión tradicional [...]»⁷ de la historia de la época del liberalismo en España, afirma que se trata de un siglo «[...] calumniado y maldito [...]»⁸ en el que sin duda se gestaron los acontecimientos que sucedieron después. La crisis militar y colonial generada tras el *desastre* de 1898 se unió a la crisis agraria de fin de siglo, generando a su vez una crisis en la *conciencia nacional*, «[...] un replanteamiento de lo que era y lo que debía ser España e impulsó una actitud reformista y una voluntad de cambios»⁹. En relación con esto, apunta Walter Aaron Clark: «parece irónico que justo en ese punto bajo de su historia surgiera un

⁴ Art. cit. p. 34.

⁵ BURKHOLDER, J. Peter., GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, versión española de Gabriel Menéndez Torrellas, Madrid, Alianza, 2017, p. 818

⁶ Nuevo género musical creado por Wagner que alude a la unión de música y texto dramático. En: *Op. cit.* p. 818

⁷ FONTANA, Josep, «La época del liberalismo», *Historia de España*, dir. Josep Fontana y Ramón Villares, Barcelona, Planeta, (Crítica/Marcial Pons), vol. 6, 2015, p. 439

⁸ *Op. cit.* «Prólogo», p. XVI

⁹ AVILÉS FARRÉ, Juan, ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, M^a Dolores, SUEIRO SEOANE, Susana, *Historia política de España 1875-1939*, Madrid, Istmo, 2011, p. 171

movimiento de renacimiento cultural [cursiva mía]¹⁰». El siglo XIX culminó con un florecimiento generalizado en el mundo de las artes, siendo Barcelona uno de los principales epicentros culturales a principios del siglo XX por los que pasaron diversos artistas y músicos circunscritos a un movimiento artístico caracterizado por recoger características inherentes, locales, propias, originales del folclore español. *Goyescas* ejemplifica de forma paradigmática este complejo periodo, acercándonos la particular visión romántica del mundo *goyesco* de Enrique Granados.

Este trabajo dedicado a la reflexión sobre la interdisciplinariedad tiene el objetivo de romper la compartimentación de los saberes en Humanidades. El análisis artístico conjunto enriquece enormemente nuestra perspectiva, es perfectamente compatible e incluso nos permite llegar a conclusiones a priori impensables, a pesar de las dificultades que conlleva. Sin embargo, no hay que perder de vista que tanto la música como la pintura son dos estímulos artísticos complejos per se, al igual que lo es la interacción implícita.

Para el análisis se utilizará una grabación en audio de la ópera *Goyescas*¹¹ correspondiente al concierto del año 1992 en el Palacio de la Música Catalana, dirigido por García Navarro e interpretado por la Orquesta Ciudad de Barcelona (Orquesta Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña), los solistas soprano Ana María González, mezzosoprano Alicia Nafé, tenor Manuel Cid, barítono Pablo Elvira y la coral *Càrmina*. Asimismo, se utilizará la partitura operística original *Goyescas an Opera in Three Tableaux* editada por G. Schirmer en 1915¹² y diversos cuadros de Francisco de Goya y Lucientes, sobre todo los producidos en su periodo de cartones para tapices, así como algunos de sus retratos, *Caprichos* y dibujos de sus álbumes. Para el análisis pictórico-musical se pretende utilizar como modelo la metodología desarrollada por el equipo del profesor Octavio de Juan Ayala y también se analizará la recepción de la película *Goyescas* de 1942 en Norteamérica, a partir de recortes de periódicos facilitados por la Biblioteca Pública de Nueva York.

¹⁰ AARON CLARK, Walter. *Enrique Granados. Poeta del piano*, trad. Patricia Caicedo, Barcelona, Boileau, 2016, p. 6

¹¹ CORICELLI, Silvia, « *Granados. Goyescas. OCB (Barcelona Symphony Orch.). García Navarro. 1992*», [Archivo de vídeo], (26 de junio de 2012), <https://www.youtube.com/watch?v=Fv_9iUjKIFY&t=1461s>. [Consulta: 27/05/18].

¹² Extraída de *IMSLP/Petrucci Music Library: Free Public Domain Sheet Music*, [en línea], <[http://imslp.org/wiki/Goyescas_\(opera\)_%28Granados%2C_Enrique%29](http://imslp.org/wiki/Goyescas_(opera)_%28Granados%2C_Enrique%29)>. [Consulta: 23/05/2018]

2. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES (1746-1828)

La pintura se distingue de las otras artes. La música por su naturaleza trasciende lo particular y lo material. En el teatro las palabras redimen a los actos. La poesía canta a la llaga pero no a los torturadores. Sin embargo, la silenciosa transacción de la pintura es con las *apariencias* [cursiva mía] y es poco usual que los muertos, los heridos, los vencidos o los torturados parezcan hermosos o nobles¹³.

Nacido el 30 de marzo de 1746 en el pueblo aragonés Fuendetodos, Francisco José de Goya y Lucientes es una de las figuras más destacadas de la Historia artística occidental de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Su labor como grabador, cartonista, dibujante y fresquista, junto con su amplia y variada producción, refleja de forma única y profunda este convulso periodo histórico, aspecto que le ha convertido en todo un hito de nuestra Historia. La trascendencia de su personalidad y de sus obras fue y es inconmensurable. Se han escrito ríos de tinta sobre Goya y su influencia es formidable tanto en nuestra nación como en el extranjero, donde es visto como la encarnación o, más bien, «el arquetipo de la peculiar idiosincrasia nacional¹⁴».

2.1. PLEBEYISMO Y POPULARISMO DE GOYA

Durante el siglo XVIII se produce en España un fenómeno insólito –dentro del marco europeo– que caracteriza el conjunto de la sociedad española. El entusiasmo por lo popular, no ya en la pintura, sino en las formas de vida cotidiana, *conquista* las esferas más altas de la sociedad española. Ortega y Gasset utiliza el término *plebeyismo*, recogido de la lingüística, que hace referencia a la predilección de «la forma popular a la erudita o culta¹⁵»; una tendencia que caracteriza a todas las lenguas del mundo, sin embargo en España se extiende «de las formas verbales a los trajes, danzas, cantares, gestos y diversiones de la “plebe”¹⁶». Así, mientras en los demás países las clases inferiores contemplaban con admiración las formas de vida creadas por la aristocracia y trataban de imitarlas, en España sucedía lo contrario:

¹³ Berger, J., «A professional secret», *New Society*, 18, XII, 1987, trad. de Christian Ferrer, En: ROMERO TOBAR, Leonardo, «John Berger, un crítico de arte teatraliza a Goya», *Artigrama*, [en línea], núm. 25, 2010, p. 215.

¹⁴ CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995, p. 32

¹⁵ ORTEGA Y GASSET, José, *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, p. 29

¹⁶ Op. cit. p. 29

La plebe existía alojada en las *formas vitales de su propia invención* [cursiva mía] con entusiasmo, consciente de sí misma y con inefable delicia, sin mirar de soslayo los usos aristocráticos en anhelosa fuga hacia ellos. Por su parte, las clases superiores sólo se sentían felices *cuando abandonaban sus propias maneras y se saturaban* [cursiva mía] de plebeyismo. No se trate de minimizar el hecho: fue el plebeyismo el *método de felicidad* [cursiva mía] que creyeron encontrar nuestros antepasados del siglo XVIII¹⁷.

Este fenómeno del plebeyismo tuvo varias dimensiones principales, entre ellas los trajes y adornos del pueblo madrileño y de algunas capitales andaluzas, el conjunto de actitudes y posturas corporales y, a su vez, las formas de pronunciación y vocablos populares; «[...] ese repertorio de líneas y ritmos usados a toda hora constituyó un vocabulario, un material precioso del que emergieron las artes populares¹⁸». Francisco de Goya y Lucientes se caracterizó por mostrar este popular vocabulario: en sus obras «la acción humana asume una nueva importancia [...]. El *contenido* [cursiva mía] sustituye a la forma como elemento unificador¹⁹». Su propia voluntad artística se encuentra integrada en el momento presente y a su vez desafía al espectador con «significaciones no cerradas²⁰». Esta *significación abierta* como constante en su obra pictórica ha hecho que se perciban múltiples aspectos diferentes, generando una heterogeneidad de apreciaciones por parte de diferentes admiradores de su obra. En algunos casos se pueden apreciar *temas subversivos* en su obra pictórica. Nigel Glendinning arguye que en el lienzo *El pelele* (1791-92) el espectador observa «una diversión permitida más que un asunto subversivo²¹», sin embargo esto no ocurre en *Disparate femenino* (1815-19), en el que «[...] se acentúa el desconcierto y la ambigüedad [...]. El hecho de que lo que parece un verdadero burro esté detrás del hombre “real” de la manta supone un vínculo burlón entre lo masculino y la estupidez²²». Estos temas subversivos emergen de forma sutil, satirizando o ridiculizando el tema principal evidente; una de las principales características distintivas de la obra de Goya. A su vez es importante resaltar, al hilo de lo indicado por Valeriano Bozal en su artículo «Goya y la imagen popular», que la relación de Goya con el mundo

¹⁷ Op. cit. p. 30

¹⁸ Op. cit. p. 31

¹⁹ TOMLINSON, Janis A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 47

²⁰ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Sobre la “construcción” de la imagen de Goya: Algunos usos y abusos», *Goya y su contexto*, [en línea], Madrid, CSIC, 2013, p. 17

²¹ GLENDINNING, Nigel, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008, p. 77

²² Op. cit. p. 78

popular es «más profunda de lo que a primera vista puede parecer» y «perdura a lo largo de prácticamente *toda* [cursiva mía] su evolución artística²³».

Su primer trabajo en la capital española como cartonista de la Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara, conseguido gracias a la intercesión de su cuñado Francisco Bayeu, impulsó su carrera artística como pintor. El panorama artístico, siguiendo las palabras de Martín Acebedo, «se encontraba por entonces en la transición entre el Rococó y el Neoclasicismo, ambos estilos representados en la corte de Carlos III por Tiépolo y Mengs²⁴»; Goya tomó del primero el preciosismo cromático y del segundo la composición piramidal, logrando transmitir una veracidad novedosa. Si bien la originalidad de Goya siempre ha sido destacada, no hay que olvidar la influencia de fuentes diversas. La temática de estos tapices con escenas populares o semipopulares españolas fue resultado de la fuerte influencia del mundo popular en otros lugares de Europa como Italia y Flandes, dónde la tradición dedicó un apartado importante al popularismo. De esta forma, nos recuerda Ortega y Gasset que:

El «popularismo» es una de las grandes vetas de la pintura continental desde el último tercio del siglo XVI. En Italia comienza explosivamente con Caravaggio. Al choque de su influencia surgió nada menos que Velázquez. Pintar, pues costumbres del pueblo no significa nada característico en 1775²⁵.

Desde comienzos del siglo XVIII los pintores palatinos extranjeros –Houasse, Paret, los hijos de Tiépolo– tratan con bastante frecuencia asuntos relacionados con las formas de vida de las clases bajas. Este interés por los usos y costumbres populares, apunta Edith Helman, fue resultado de la *curiosidad universal*, tan propia de la época, y «el *gusto creciente* [cursiva mía] por la vida natural de campo y de pueblo»²⁶. De tal manera el plebeyismo y el pintoresquismo llegó a España y fue excepcionalmente solicitado por las clases más altas de la sociedad española, destacando la palaciega.

Los cartones para tapices revelan un periodo de la historia de España en el que son repetidas y aparentemente antagónicas las tendencias de la influencia francesa y el pujante nacionalismo, como afirma Tomlinson, tendencias mantenidas «en un delicado

²³ BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, «Goya y la imagen popular», *Cuadernos hispanoamericanos*, nº374, 1981, p. 249

²⁴ MARTÍN ACEVEDO, Quique, «El Goya feliz, los cartones para tapices», *Revista Historia y vida*, nº 428, 2003, p. 98

²⁵ ORTEGA Y GASSET, José, *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1966, pp. 28-29

²⁶ HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983, p. 30

y efímero equilibrio que se rompería con la invasión napoleónica de 1808²⁷». Gregorio Cruzada Villaamil dedujo que esta producción pictórica pudo ser utilizada como una «herramienta etnográfica²⁸», para examinar las costumbres e incluso las vestimentas de la época en la que fueron producidas. Juan José Gómiz León distingue diferentes fases dentro de esta producción de cartones.

La primera serie, compuesta por nueve pinturas de asunto cinegético y de pesca, fue ejecutada en su primer año de trabajo y estaba destinada a los tapices del comedor de los por entonces príncipes de Asturias –el futuro rey Carlos IV y su esposa María Luisa de Parma– en el real Sitio de El Escorial; escenas de cacería que revelan la pertinacia de la corona por coleccionar elementos naturales. Tras esta introducción en la práctica de la caza, las series sucesivas conforman el imaginario popular español a partir de «asuntos populares, galantes, entretenimientos y pasatiempos, juegos de niños...²⁹». La segunda serie (de 1776 a 1780, destinada a los aposentos del palacio de El Pardo) y la tercera serie (elaborada entre 1786 y 1788 para decorar el comedor del palacio del Pardo y a los dormitorios de las infantas y del infante don Gabriel) se centran en las tradiciones del pueblo llano en el entorno natural. En estas obras Goya presenta diversos personajes bien conocidos por los habitantes de Madrid en el siglo XVIII, habitantes de los barrios populares en los que se basa el *majismo*; tendencia muy solicitada entre la aristocracia, tal como afirma Tomlinson «durante las dos últimas décadas del siglo cuando la influyente duquesa de Alba patrocinó actrices y corridas de toros y la reina María Luisa posó de maja para Goya³⁰». Entre estas obras destacan *El quitasol* (1777); *La Merienda* (1776); *La novillada* (hacia 1780), único autorretrato de toda la época de cartones para tapices y *La gallina ciega* (1788-89) y *La pradera de San Isidro* (1788) obras que constituyen la plasmación estética del ideal ilustrado («todo para el pueblo

²⁷ TOMLINSON, Janis A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 21.

²⁸ CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Los Tapices de Goya*, Madrid, Bailly-Baillière, 1870, p. 35. En: Op. cit. p. 40.

²⁹ GÓMIZ LEÓN, Juan José, *Goya (1746 – 1828) su vida y sus obras, familia y amistades. Circunstancias de su tiempo y semblanzas de los personajes más relevantes*, Madrid, MMX, 2009, p. 97

³⁰ TOMLINSON, Janis A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 51

pero sin el pueblo³¹»), ambas ambientadas en las *costumbres madrileñas campestres y romeras* en honor a su santo patrón san Isidro.

Por último, se encuentra la serie de cuadros destinados a decorar las paredes de la residencia de El Capricho (producidos entre 1789-92), en los que el decorativismo ilustrado de las escenas idílicas del pueblo llano es sustituido por la realidad, una realidad cuyo significado ha estado sujeto a la especulación³². Destacan pinturas de temática variada, género popular y asuntos de la vida cotidiana como *La boda* (1791-92) o *El pelele* (1791-92).

Su labor de cartonista finalizó en 1792 debido a su incipiente sordera, que limitó profundamente el contacto del artista con el mundo. A partir de esta fecha el pintor sale de esta atmósfera luminosa y colorida, para adentrarse en las oscuras profundidades de la época contemporánea, como se puede apreciar en sus *Caprichos*. Goya sufre un profundo desequilibrio espiritual y personal que es a su vez resultado de la disparidad entre las ambiciones de sus contemporáneos ilustrados y la ineptitud a la hora de llevarlas a cabo; tal como afirma Edith Helman, «la contemplación de este abismo brota en su alma el hondo sentimiento de la tragicomedia humana, que es lo que Goya representa y expresa en buena parte de sus estampas caprichosas³³». El 4 de enero de 1794, Goya envió 11 pequeñas pinturas sobre hojalata al director de la Real Academia de Madrid³⁴, acompañadas de una carta:

Para ocupar la imaginación mortificada en la consideración de mis males, y para compensar, en parte, los gastos que me ha causado, me dediqué a pintar un juego de cuadros en los que he logrado hacer observaciones a las que regularmente no dan lugar las obras encargadas, y en que el capricho y la invención no tienen ensanche³⁵.

A finales de 1798 se publica una primera tirada de cuatro libros de *Caprichos* grabados al aguafuerte en los que aparecen motivos mucho más inquietantes que las escenas costumbristas de los cartones para tapices, motivos «que nacen del ensueño de

³¹ MARTÍN ACEVEDO, Quique, «El Goya feliz, los cartones para tapices», *Revista Historia y vida*, nº 428, 2003, p. 98

³² ¿Posible crítica al matrimonio de conveniencia en *La boda*? Pregunta que se realiza Martín Acebedo que está en la línea los posibles temas subversivos tratados por Goya en sus obras. *Op. cit.* p. 101

³³ HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983, p. 96

³⁴ BIRD, Wendy, *Así es... Goya*, trad. Cristobal Barber Casanovas, Barcelona, Blume, 2015, p. 34.

³⁵ *Op. cit.* p. 34

su entendimiento³⁶», como afirma Francisco Sánchez-Blanco. Sin embargo esta efímera publicación constituye una pequeña parte del total de los *Caprichos*, «cuyas planchas y volúmenes que no se vendieron Goya celosamente guardó, en total ochenta cobres y 240 volúmenes o colecciones con 80 estampas grabadas al agua fuerte cada una³⁷». Podría deducirse que para Goya la obra del capricho es realizada para sí mismo y podría haber sido concebida como «[...] un refugio o una escapatoria para el pintor o el poeta hastiado o agobiado del mundo en que se encuentra, que por medio de ella puede desprenderse de las visiones o pasiones que le atosigan.³⁸», obra que le posibilita adentrarse en una *fantasía infinita*. Goya se sirvió de los pinceles «para comunicar su pensamiento³⁹», como indica acertadamente Joaquín Álvarez Barrientos; de ahí la importancia de la reflexión en torno a la representación pictórica de las costumbres españolas. Goya era un dibujante dotado y de gran inventiva, arguye John Berger que es vital la imaginación y la fantasía en sus obras, tal como se puede observar en su celeberrima obra *La maja desnuda*: «[...] nadie posó para la versión de la Maja desnuda. Goya construyó la segunda a partir de la primera. La desnudó en su imaginación y traspasó al lienzo el fruto de su fantasía⁴⁰».

La irrupción del Romanticismo en Europa tras a su muerte en Burdeos, conforma el mito del arte español y rescata su figura como la encarnación más perfecta del «espíritu hispánico⁴¹». El frenesí de *hispanofilia* alentó a numerosos viajeros románticos a visitar el país; sus testimonios pondrán de moda la *imagen romántica* de España, a partir del descubrimiento de nuestra cultura, arte, tradición y costumbres. La figura de Goya despertó un entusiasmo absoluto en los círculos románticos, tanto extranjeros como nacionales; así Gregorio Cruzada Villaamil describió a Goya como «un pintor realista, *apasionado* [cursiva mía], enemigo de toda coacción, libre como el aire, enamorado del color, eminente popularizador, y observador de costumbres,

³⁶ SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *La ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788- 1808)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2007, p. 265

³⁷ GÓMIZ LEÓN, Juan José, *Goya (1746-1828): su vida y sus obras, familia y amistades. Circunstancias de su tiempo y semblanzas de los personajes más relevantes. Revisión actualizada para un ensayo de biografía integrada*, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011, p. 279

³⁸ HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983. p. 164

³⁹ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Sobre la “construcción” de la imagen de Goya: Algunos usos y abusos», *Goya y su contexto*, [en línea], Madrid, CSIC, 2013, p. 20

⁴⁰ BERGER, John, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1985, p. 90

⁴¹ CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995. p. 31

español hasta la médula [cursiva mía]⁴²». Francisco de Goya y Lucientes fue visto como «la expresión genial y última de una *identidad nacional* [cursiva mía], confundiéndose su imagen con el *estereotipo genérico de lo español* [cursiva mía]⁴³». Estas visiones distorsionaron su figura al hacer hincapié en los aspectos nacionales de forma casi exclusiva, pues tal como indica Joaquín Álvarez Barrientos, «[...] aunque le hicieron más conocido del mundo, limitaron su alcance al hacer énfasis, por lo general, en aspectos nacionales. Esto significó, en parte y entonces, *cercenar* [cursiva mía] su alcance⁴⁴».

2.2. SOBRE LA DENOMINACIÓN «GOYESCO»

La palabra se documenta en el siglo XVIII y alude a «lo que tiene semblanza con el estilo del pintor», a todo lo que pretende acercarse al universo de Goya. Este periodo tiene personalidad propia y el calificativo *goyesco* nos remonta a lo específico del momento; nos remonta al germen preexistente que dio lugar a la figura de Goya, que no fue «un genio nacido por generación espontánea y desconectado de su medio, sino (...) la floración de un germen preexistente⁴⁵». Se emplea para designar un siglo XVIII desprovisto de ideología ilustrada y cargado de casticismo y costumbrismo, imagen que continuó a lo largo del siglo XIX hasta las primeras décadas del XX⁴⁶. El término *goyesco* aparece en el diccionario de la Real Academia Española en su edición de 1925⁴⁷, siendo un término que aligera la obra de Goya de su carga crítica y la limita a una expresión relacionada con lo castizo y costumbrista; identifica el siglo XVIII con toros, mantillas, abanicos, majos, juegos y requiebros. Una mirada que se detiene en la cara más amable de la realidad dieciochesca española.

⁴² CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio, *Los Tapices de Goya*, Madrid, Bailly-Baillière, 1870, p. 35. En: TOMLINSON, Janis A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 40.

⁴³ Op. cit. p. 33

⁴⁴ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Sobre la “construcción” de la imagen de Goya: Algunos usos y abusos», *Goya y su contexto*, [en línea], Madrid, CSIC, 2013, p.21

⁴⁵ SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *La ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788- 1808)*, Madrid, CSIC, 2007, p. 254

⁴⁶ ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Sobre la “construcción” de la imagen de Goya: Algunos usos y abusos», *Goya y su contexto*, [en línea], Madrid, CSIC, 2013, p. 22

⁴⁷ Art. cit. p. 22

3. VIDA Y OBRA DE ENRIQUE GRANADOS (1867 – 1916)

Granados era un artista polifacético al que le fascinaba la poesía, la pintura, la arquitectura [...] En muchas ocasiones aludía a elementos arquitectónicos y pictóricos para enseñar a sus alumnos aspectos de la técnica pianística o ciertas características interpretativas, como pueden ser luces y sombras, perspectivas, colores, etc. [...] exponía a sus alumnos las diferencias entre distintos arcos arquitectónicos o tipos de columnas mediante un ejemplo musical improvisado al piano por él mismo⁴⁸.

El pianista y compositor Enrique Joaquín Granados Campiña nació en Lérída el 27 de julio de 1867, en el seno de una familia de militares españoles. Su madre Enriqueta Elvira Campiña era natural de Santander, y su padre, Calixto Granados Armenteros, de origen cubano, fue destinado a diferentes enclaves militares del ejército español, por lo que la familia trasladaba con cierta frecuencia su lugar de residencia⁴⁹. Enrique Granados se encuentra dentro del grupo de músicos españoles más destacados de mediados del siglo XIX y principios del XX, junto a Manuel de Falla, Isaac Albéniz y Joaquín Turina, grupo precedido e influenciado por el maestro Felipe Pedrell (1841-1922) uno de los mayores recopiladores de canciones populares españolas, cuyo estilo abre paso a esta nueva generación de músicos y creadores⁵⁰.

Su catálogo de obras musicales es completo y variado; destacan sus trabajos pianísticos pero a su vez trabaja diferentes géneros compositivos, «[...] tales como la canción, la ópera, el teatro, la música de cámara y la música sinfónica⁵¹». A pesar de la hegemonía musical del nacionalismo a lo largo de este periodo, Granados cultivó un estilo muy personal de base romántica⁵². Su música será una reminiscencia del nacionalismo musical español, pues ante todo destacará en sus obras una estética

⁴⁸ CURBELO, José M^a., MARTIN ALFARO, Ariadna, «Estudio de la Suite para Piano *Goyescas: Los Majos Enamorados* a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review*, [en línea], vol. 1, n^o1, 2015, p. 90

⁴⁹ En Lérída el padre fue capitán del Ejército de Navarra, pero poco después le nombraron Gobernador Militar de Santa Cruz de Tenerife, lugar que dejó «una profunda huella en el imaginario infantil del músico (...) el paraíso de su infancia». En: CORONAS VALLE, Paula, «Emoción desde los pentagramas de Enrique Granados. En el Primer Centenario de su muerte (1916-2006)», *eXtoikos*, [en línea], n^o 18, 2016, p. 30

⁵⁰ Art. cit. p. 29

⁵¹ CURBELO, José M^a., MARTIN ALFARO, Ariadna, «Estudio de la Suite para Piano *Goyescas: Los Majos Enamorados* a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review*, [en línea], vol. 1, n^o1, 2015, p. 89.

⁵² ROSADO, Benjamín G., «Tocar a Granados», *Scherzo: Revista de música*, Año n^o 31, n^o 316, 2016, p. 90

fuertemente neorromántica, «más cerca de Chopin y Schumann y con algunos tintes de la música francesa⁵³».

Enrique Granados se caracterizó por utilizar de forma exitosa la música como vehículo comunicacional: tiene la «peculiaridad de convertirlo todo en música, valerse de ella como descarga emocional y vehículo⁵⁴». Se trata por tanto de un compositor «que no admite más verdad que la del contacto epidérmico con el teclado y las palabras expertas de quienes se han sumergido en la literatura profunda de sus partituras⁵⁵». Su música refleja sus sentimientos e impresiones artísticas, por tanto alude a toda una sinergia artística de pintores, poetas, arquitectos y escultores intercalados con la vida cotidiana. Se entusiasmaba con los sainetes de don Ramón de la Cruz y admiraba a Bécquer, cuyas *Rimas* eran su «cotidiano y espiritual alimento⁵⁶»; lecturas que inmediatamente le conducían hacia el piano para procurar recrearlas.

Como pedagogo y maestro de piano trata de inculcar en sus alumnos una formación cultural de gran amplitud⁵⁷, tal como apunta Antonio Fernández-Cid, buscando una base en la que moldear lo artístico; su objetivo pedagógico era adentrarse en la voluntad artística encerrada en las partituras. Un aspecto esencial de su pedagogía fue su *Método teórico y práctico para el uso de los pedales*, estudio pionero en España sobre el uso de los pedales que sirvió para la regulación de la técnica pianística, vinculada a la figura de su maestro Felipe Pedrell, «[...] quien marcó el paso de la música de salón al interés por la música tradicional a finales del siglo XIX⁵⁸». La pianista legazpiana Marta Zalabeta añade que también «[...] implantó como base del estudio del piano la calidad del sonido y la elasticidad de la mano⁵⁹». Reviste de gran importancia la natural intención expresiva, la suavidad y el triunfo de la musicalidad frente al virtuosismo.

⁵³ Art. cit. p. 91

⁵⁴ FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «Ciclo: el piano de Enrique Granados», *Fundación Juan March*, [en línea], noviembre, 1991, pp. 13-14

⁵⁵ ROSADO, Benjamín G., «Tocar a Granados», *Scherzo: Revista de música*, Año nº 31, nº 316, 2016, p. 88

⁵⁶ GALLEGO, Antonio, «La imagen de Enrique Granados en 1916», *Scherzo: Revista de música*, Año nº 31, nº 316, 2016, p. 75

⁵⁷ «Yo no puedo responder –afirma Enrique Granados– del talento de mis alumnos, pero sí debo hacerlo de su pulcritud» En: FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «Ciclo: el piano de Enrique Granados», *Fundación Juan March*, [en línea], noviembre, 1991, p. 16

⁵⁸ ROSADO, Benjamín G., «Tocar a Granados», *Scherzo: Revista de música*, Año nº 31, nº 316, 2016, pp. 90.

⁵⁹ Art. cit. p. 90

La suite *Goyescas* para piano, con el subtítulo de *Los majos enamorados*, se ha considerado la obra maestra de Enrique Granados, además de su obra de mayor reconocimiento internacional. Joaquín Piñeiro Blanca añade que «[...] ha sido valorada como la mejor obra para piano del repertorio español junto a la *Iberia* de Albéniz, un prestigio que sigue conservando⁶⁰». Esta obra fue compuesta en 1910, en la última etapa compositiva de Granados, tras una amplia trayectoria musical e interpretativa. El crítico musical y musicólogo inglés Ernest Newman destaca la pureza musical de la obra, poco después de la trágica muerte de autor en 1916, calificando *Goyescas-Los majos enamorados* como «la mejor música para piano contemporáneo, una delicia para los dedos del intérprete, igual que toda música que alcanza la perfección de escritura para este instrumento⁶¹». La célebre pianista Alicia de Larrocha explica la popularidad de la suite en la integral de Enrique Granados publicada por la editorial Boileau. Arguye que la fama de *Goyescas-Los majos enamorados* supone que a menudo se entiendan por *Goyescas* únicamente las piezas que integran las dos partes de esta suite; en cambio el ciclo de *Goyescas* engloba también todos los números de la ópera homónima compuesta tras el éxito de la suite pianística. Nada más y nada menos que *El pelele*; *Intermezzo*; un grupo de obras para piano que sirvieron de base para la posterior elaboración de *Goyescas (Jácara, Crepúsculo, Serenata Goyesca)*; las *Tonadillas* para voz y piano⁶²; una zarzuela inconclusa titulada *Ovillejos* de temática goyesca⁶³ y un rollo de pianola grabado por Granados en 1916 titulado «Reverie Improvisation», una improvisación sobre su obra *Crepúsculo*⁶⁴.

Estos cuadernos para piano immortalizan de forma musical la vida y las pasiones de las majas y los majos del Madrid del siglo XVIII; una mezcla de populismo y aristocracia resultado de un viaje a lo más profundo de las pinturas de Goya. Granados

⁶⁰ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, «Del Piano a la escena: La identidad nacional española en *Goyescas* de Granados», *Revista Minaiii*, [en línea], Año V, número 8, mayo-diciembre de 2013, p. 31

⁶¹ LARROCHA, Alicia de, «Introducción a la obra *Goyescas*», *Integral para piano Enrique Granados*, Barcelona, Boileau, 1990, p. 18

⁶² Art. cit. p. 18

⁶³ CURBELO, José M^a., MARTIN ALFARO, Ariadna, «Estudio de la Suite para Piano *Goyescas: Los Majos Enamorados* a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review*, [en línea], vol. 1, n^o1, 2015, p. 90

⁶⁴ Improvisación realizada para la compañía Duo-Art en Nueva York. AVIÑO, X. «Introducción a *Goyescas*», *Enrique Granados Goyescas*, Barcelona, Boileau, 2001. pp. 18-30. En: CURBELO, José M^a., MARTIN ALFARO, Ariadna, «Estudio de la Suite para Piano *Goyescas: Los Majos Enamorados* a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review*, [en línea], vol. 1, n^o1, 2015, p. 90

«sentía una *profunda admiración* [cursiva mía] por la figura del pintor Francisco de Goya y Lucientes y el *ambiente casticista* [cursiva mía] genialmente captado en los lienzos del artista⁶⁵». Por tanto, las impresiones generadas a partir del estudio detallado del mundo goyesco plantaron la semilla de lo que será la obra futura. La suite pianística presenta una destacada *unidad interna* que en sí misma preludia la consecutiva adaptación operística –se trataba de una suite «casi programática⁶⁶» –, además de estar ambientada en las raíces de la cultura española, el mundo popular; el ser orgánico evocado en la obra tal como indica el pianista bilbaíno Joaquín Achúcarro:

A primera vista *Goyescas* puede parecer una recopilación de bellas improvisaciones [...]. Sin embargo, hay una totalidad y una continuidad que van más allá. [...] La obra revela una *unidad* [cursiva mía] y deja de ser una serie de cuadros aislados para convertirse en *algo articulado orgánicamente* [cursiva mía] que anticipa y hace prever la ópera a la que dará origen. [...] Hay un proceso de acumulación por el que, poco a poco, vamos renunciando al juicio analítico con el que percibimos de un modo intelectual para acabar rindiéndonos a lo puramente sensorial de la música, esto es, a la belleza misma⁶⁷.

Así, «Goya *se adueñó* [cursiva mía] de la retina musical de Granados⁶⁸»: su obra pictórica le instigó a dotar de forma musical sus pinturas sobre el teclado del piano «desde la rica ornamentación que alude a las puntillas de los vestidos hasta los grandes contrastes dinámicos equivalentes a los choques cromáticos⁶⁹» como afirma Sofía Cabruja. Anotó el propio compositor: «He tenido la dicha por fin de encontrar algo grande: “Las Goyescas”; “Los majos enamorados”, llevan ya mucho tiempo andado...⁷⁰». Benjamín G. Rosado añade que parece haber algo *vivo* en la partitura «que respira más allá del pentagrama⁷¹». Es una música muy teatral, llena de arrebatos,

⁶⁵ CORONAS VALLE, Paula, «Emoción desde los pentagramas de Enrique Granados. En el Primer Centenario de su muerte (1916-2006)», *eXtoikos*, [en línea], n° 18, 2016, p. 31

⁶⁶ AARON CLARK, Walter. *Enrique Granados. Poeta del piano*, trad. Patricia Caicedo, Barcelona, Boileau, 2016, p. 169

⁶⁷ ROSADO, Benjamín G, «Tocar a Granados», *Scherzo: Revista de música*, Año n° 31, n° 316, 2016, p. 88

⁶⁸ GALLEGO, Antonio, «La imagen de Enrique Granados en 1916», *Scherzo: Revista de música*, Año n° 31, n° 316, 2016, p. 75.

⁶⁹ ROSADO, Benjamín G, «Tocar a Granados», *Scherzo: Revista de música*, Año n° 31, n° 316, 2016, p. 91

⁷⁰ Citado por Antonio Fernández-Cid, «Goyescas en el Liceo de Barcelona», *ABC* (31 de enero, 1957, p. 42. En: CURBELO, José M^a., MARTIN ALFARO, Ariadna. «Estudio de la Suite para Piano *Goyescas: Los Majos Enamorados* a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review*, [en línea], vol. 1, n°1, 2015, p. 90

⁷¹ CURBELO, José M^a., MARTIN ALFARO, Ariadna, «Estudio de la Suite para Piano *Goyescas: Los Majos Enamorados* a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review*, [en línea], vol. 1, n°1, 2015, p. 89

taconeados y sobresaltos: un aroma español cargado de «nostalgia⁷²», una música que «evoca seres y cosas de tiempos pretéritos⁷³», tal como indicó el gaditano Manuel de Falla. A través de *Goyescas*, Granados se asoma al pasado, logrando transmitir con éxito el mundo goyesco:

No olvidaré jamás –dice Manuel de Falla– mi lectura de la primera parte de *Goyescas*; aquellas frases tonadillescas traducidas con tal sensibilidad; la elegancia de ciertos giros melódicos, unas veces impregnados de ingenua melancolía, otros de alegre espontaneidad, pero distinguidos y sobre todo evocadores, como si expresaran *visiones interiores* [cursiva mía] del artista⁷⁴.

El éxito de esta suite para piano solo fue tal, que traspasó las fronteras nacionales. El pianista estadounidense Ernest Schelling (1876-1939) tras conocer en persona a Enrique Granados en Barcelona y quedar admirado por su obra, estrenó *Goyescas* en la Sala *Carnegie* de Nueva York el 26 de mayo de 1913, y el 12 de diciembre de 1913 volvió a interpretar la suite, esta vez en la reconocida sala de conciertos de música clásica *Queen's Hall* de Londres⁷⁵.

La versión operística de *Goyescas* fue realizada por Granados en gran medida por lo que supuso el contrato de dos años firmado el 1 de septiembre de 1913 con la editorial musical de Nueva York, Rudolph Schirmer⁷⁶, que sufragó las creaciones posteriores. Esta adaptación es bastante peculiar dado que por lo general, las piezas operísticas se «reducen» al piano; no hay muchos casos de óperas que se compongan a partir de piezas pianísticas⁷⁷. El estallido de la Primera Guerra Mundial imposibilita el estreno de la ópera en Europa, por lo que fue estrenada en la Ópera Metropolitana de Nueva York el 26 de enero de 1916⁷⁸. Se les ofreció a los neoyorquinos «una síntesis de folclore, de tonadillas de Murcia, Valencia, Aragón y del *Madriz* más castizo; una

⁷² Impresiones de la pianista madrileña Rosa Torres Pardo. ROSADO, Benjamín G, «Tocar a Granados», *Scherzo: Revista de música*, Año nº 31, nº 316, 2016, p. 89

⁷³ GALLEGO, Antonio, «La imagen de Enrique Granados en 1916», *Scherzo: Revista de música*, Año nº 31, nº 316, 2016, p. 74

⁷⁴ FERNÁNDEZ-CID, Antonio, «Ciclo: el piano de Enrique Granados», *Fundación Juan March*, [en línea], noviembre, 1991, p. 22

⁷⁵ AARON CLARK, Walter. *Enrique Granados. Poeta del piano*, trad. Patricia Caicedo, Barcelona, Boileau, 2016, p. 169

⁷⁶ Op. cit. p.169

⁷⁷ PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, «Del Piano a la escena: La identidad nacional española en *Goyescas* de Granados», *Revista Minaiii*, [en línea], Año V, número 8, mayo-diciembre de 2013, p. 31

⁷⁸ Art. cit. p. 32

historia de amor imposible, casi expresionista en su intensidad [...]»⁷⁹. Se trata de una obra totalmente descriptiva o programática, en la Granados contó con la participación del escritor Fernando Periquet Zuaznábar (1873-1940) para la realización del argumento operístico; asombrosamente terminaron la adaptación en menos de dos años.

Poco después de este estreno, Granados recibió una invitación a Washington por parte del presidente Estados Unidos Thomas Woodrow Wilson, para ofrecer un concierto en la Casa Blanca la noche del 7 de marzo, lo que obliga al matrimonio a retrasar su vuelta a España –vuelta que tenían organizada el día 8 de marzo en un barco de bandera española, «el Antonio López»⁸⁰. Por desgracia, iniciarían su regreso el día 11 de marzo; una ruta escalada en la que atravesarían aguas británicas, aún peligrosas a pesar del aumento de seguridad tras el hundimiento del *Lusitania*. El 24 de marzo zarparon en el vapor *Sussex* para atravesar las aguas del canal de la Mancha, ruta que escogieron a pesar de estar llena de submarinos, «pues no había antecedentes de ataques submarinos a ningún barco»⁸¹. La trágica muerte de ambos tuvo lugar en estas aguas tras el choque del vapor con el submarino alemán UB-29⁸². Tal como indica Walter Aaron Clark: uno de los supervivientes, Mario Serra, amigo del matrimonio, trató de convencerles para que no abandonaran el barco tras el ataque; sin embargo ambos cayeron accidentalmente al agua y desaparecieron para siempre entre las olas, dado que entre el pánico y la confusión nadie fue capaz de salvarlos⁸³.

⁷⁹ ROSADO, Benjamín G, «Tocar a Granados», *Scherzo: Revista de música*, Año nº 31, nº 316, 2016, p. 89-90

⁸⁰ CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados. Poeta del piano*, trad. Patricia Caicedo, Barcelona, Boileau, 2016, p.194

⁸¹ Op. cit. p.196

⁸² CORONAS VALLE, Paula, «Emoción desde los pentagramas de Enrique Granados. En el Primer Centenario de su muerte (1916-2006)», *eXtoikos*, [en línea], nº 18, 2016, p. 32

⁸³ CLARK, Walter Aaron, «La muerte de Enrique Granados: contexto y controversia», *Anuario Musical*, nº 65, enero-diciembre 2010, p. 138-139.

4. ANÁLISIS INTERDISCIPLINAR DE LA ÓPERA *GOYESCAS*

He compuesto una colección de Goyescas de gran vuelo y dificultad. Son el pago de mis esfuerzos por llegar. Dicen que he llegado. Por fin encontré mi personalidad. Me enamoré de la psicología de Goya y su paleta; de su maja señora; su Maja aristocrática; de él y de la duquesa de Alba; de sus pendencias, amores y requiebros; aquel blanco rosa de las mejillas, contrastando con las blondas y terciopelo negro con alamares; aquellos cuerpos de cinturas cmbreantes, manos de nácar y carmín, posadas sobre azabaches, me han trastornado⁸⁴.

4.1. ARGUMENTO DE LA ÓPERA, PERSONAJES PRINCIPALES Y EQUIVALENCIA PICTÓRICA

La trama argumental de *Goyescas* se encuentra circunscrita a la visión de la sociedad y las costumbres españolas de finales del siglo XVIII plasmada por Francisco de Goya y Lucientes en sus obras, aspecto que se ha introducido previamente. Además Periquet suministró «[...] un hilo argumental en forma de poema narrativo utilizando la métrica del romance y la seguidilla. [...] los sainetes de De la Cruz, fueron los modelos utilizados⁸⁵». Por otro lado, existe una correlación pictórica muchas veces explícita en el libreto de ópera; se podría deducir, por tanto, que esta correspondencia pictórica contaría con la aprobación del propio autor Enrique Granados. Además, *Goyescas* nos introduce concretamente en el fenómeno del «majismo», tan candente a principios del siglo XIX⁸⁶, al estar protagonizada por un colectivo social español de «Majas» y «Majos» –los miembros del coro–, que envuelve a los cuatro protagonistas.

Un majo era un humilde caballero «entre el *poissard* de París y el galán de Londres⁸⁷», representante de la virilidad española –solía llevar sombrero de tres picos y se cubría con una capa negra y marrón que el ministro Esquilache prohibió. La maja era

⁸⁴ Fragmento epistolar escrito por Enrique Granados a Joaquín Malats en 1910, un año antes del estreno de la obra. En: FERNANDEZ CID, Antonio, «Ciclo: el piano de Enrique Granados», *Fundación Juan March*, [en línea], noviembre, 1991, p. 21.

⁸⁵ CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados. Poeta del piano*, trad. Patricia Caicedo, Barcelona, Boileau, 2016, p. 170

⁸⁶ Época en la que tiene lugar la trama de la ópera tal como se indica en la primera página del libreto original de Periquet. En: GRANADOS, Enrique, *Goyescas Opera*, libretista Fernando Periquet, trad. James Weldon Johnson, [en línea], Nueva York, G. Schirmer, 1915, p. 1

⁸⁷ BARRETI, Joseph, *Journey from London to Genoa, through England, Portugal, Spain and France*, Nueva York, Preader Publishers, 1970, vol. 2, pp. 102- 103 En: TOMLINSON, Janis A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 50

una doncella popular caracterizada por el atractivo de su desparpajo, «[...] que generalmente se ganaba la vida como vendedora de mercado, doncella o vendedora de fruta⁸⁸», y solía vestir con una chaqueta ajustada, una enagua corta y un mandil negro.

Sobre este colectivo emerge una pareja de linaje noble o aristocrático –Rosario y Fernando; soprano y tenor– y otra pareja perteneciente a las clases bajas populares –Pepa y Paquiro; mezzosoprano y barítono. Si bien se trata de personajes ficticios, la personal fijación de Enrique Granados por algunas de las obras de Goya, da pie a esclarecer la misteriosa identidad de los personajes y su posible correspondencia con la realidad.

Siguiendo a Jose María Curbelo y Ariadna Martín, «Periquet, antes del estreno de la ópera, afirmó que el personaje de Fernando está inspirado en el famoso *Capricho 5 Tal para cual*⁸⁹», capricho que muestra, según indicaciones del propio Goya, a la reina María Luisa de Parma citándose con Manuel Godoy cuando era Guardia Real de Corps⁹⁰(fig. 1).



Fig. 1 *Capricho 5 Tal para cual*, 1797- 1799. Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel verjurado, ahuesado. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid.

⁸⁸ TOMLINSON, Janis A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993, p. 51

⁸⁹ «From the Librettist of Goyescas», *The New York Times*, 27 de febrero de 1916. En: CURBELO GONZÁLEZ, Jose María, MARTIN ALFARO Ariadna. «Estudio de la Suite para Piano Goyescas: Los Majos Enamorados a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review*, [en línea], vol. 1, nº1, 2015, p. 101

⁹⁰ Art. cit. p. 101

De esta forma, se podría desvelar la identidad la pareja de alta ascendencia sobre la que gira la trama operística: Fernando, el capitán de las guardias reales españolas (retrato *D. Manuel Godoy, príncipe de la Paz*, fig. 2), y Rosario, su enamorada, una mujer de alto linaje (inspirada en el retrato de cuerpo entero *María Luisa con mantilla*, fig. 3).



Fig. 2 *Manuel Godoy, príncipe de la Paz*, 1801. Óleo sobre lienzo. 180 x 265 cm. Real academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid.



Fig. 3 *María Luisa con mantilla*, 1799-1800. Óleo sobre lienzo. 208 x 130 cm. Palacio Real de Madrid.

Sin embargo el *Capricho 5* también puede aludir la controvertida relación mantenida entre Goya y María del Pilar Teresa Cayetana de Silva y Álvarez de Toledo, XIII Duquesa de Alba, retratada con gran frecuencia por el pintor (fig. 4 y 5).

Dejando a un lado las controversias y dada la fascinación que sintió Enrique Granados por la imagen de la influyente Duquesa de Alba⁹¹, se podrían encontrar diversos aspectos de su personalidad en los dos personajes femeninos –Rosario y Pepa–, pues su figura es en sí misma una dualidad: mujer de clase noble pero con una especial predilección por el fenómeno popular de la «maja». Siempre que tuvo ocasión mostró

⁹¹ Recordemos las palabras de Granados «*Me enamoré (...) de él y de la duquesa de Alba; de sus pependencias, amores y requiebros*». En: FERNANDEZ CID, Antonio, «Ciclo: el piano de Enrique Granados», *Fundación Juan March*, [en línea], noviembre, 1991, p. 21

su fascinación por todo aquello relacionado a esta figura social popular: el atuendo, la actitud descarada o la participación en actividades de dudosa reputación como los bailes de candil.



Fig. 4 *La duquesa de Alba*, 1797. Óleo sobre lienzo. 210 x 149 cm. Sociedad Hispánica de América, Nueva York.



Fig. 5 *La duquesa de Alba*, 1795. Óleo sobre lienzo. 195 x 130 cm. Colección del duque de Alba, Madrid.

Por último tenemos al torero Paquiro, mozo «gallardo y decidor⁹²» que es en sí mismo un icono del nacionalismo español⁹³ dada la elevada popularidad de los toreros en la vida madrileña de finales del siglo XVIII y principios del XIX. Como ya se ha mencionado, este personaje podría guardar cierta correspondencia con el propio Goya, debido a su inclinación hacia el mundo de los toros (fig. 6) y al amor imposible o no correspondido que refleja la trama entre Paquiro y Rosario, pese al enamoramiento real o fingido del torero. Pese a todo, Periquet también desveló la identidad de este

⁹² Palabras utilizadas en la descripción del personaje en la «Escena 1º». En: GRANADOS, Enrique, *Goyescas Opera*, libretista Fernando Periquet, trad. James Weldon Johnson, [en línea], Nueva York, G. Schirmer, 1915, p. 5

⁹³ CURBELO GONZÁLEZ, Jose María, MARTIN ALFARO Ariadna. «Estudio de la Suite para Piano Goyescas: Los Majos Enamorados a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review*, [en línea], vol. 1, nº1, 2015, p. 102

personaje al periódico *The New York Times*: «el personaje de Paquiro está influenciado por el Retrato del Torero Martincho, uno de los 620 toreros que Goya esbozó en su bien conocida colección titulada *Corridas de Toros*⁹⁴» (fig. 7).



Fig. 6 *La novillada*, 1780. Óleo sobre lienzo. 259 x 136 cm. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 7 *Retrato a un torero*, finales s. XIX. Óleo sobre lienzo. 77,1 x 57,8 cm. Museo Nacional, Oslo.

La trama tiene lugar en torno a 1800 y la estructura narrativa es tripartita, concretamente está dividida en *tres cuadros* (Cuadro 1º, Cuadro 2º y Cuadro 3º) –orden que alude de forma explícita al arte pictórico– ejecutados sin interrupción y separados por intermedios, un *Intermezzo* y un *Interludio* (tabla 1). Cada cuadro está conformado por diferentes escenas hasta llegar a un total de nueve.

⁹⁴ CURBELO GONZÁLEZ, Jose María, MARTIN ALFARO Ariadna. «Estudio de la Suite para Piano Goyescas: Los Majos Enamorados a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review*, [en línea], vol. 1, nº1, 2015, p. 102.

	Cuadro I		Cuadro II		Cuadro III
Escena I	El pelele	INTERMEZZO		INTERLU DIO	
Escena II	La calesa				
Escena III	Los requiebros				
Escena IV	Sin título				
Escena V			El baile del candil		
Escena VI			Sin título/Final del fandango		
Escena VII					La maja y el ruiseñor
Escena VIII					Dúo de amor en la reja
Escena IX					El amor y la muerte

Tabla 1: Estructura de la ópera *Goyescas*⁹⁵.

El Cuadro 1º muestra un ambiente lúdico que tiene lugar en las praderas del Real Sitio de Florida, a orillas del Manzanares y cerca de la Iglesia de San Antonio, en los alrededores de Madrid⁹⁶. Este ambiente sería similar al reflejado por Goya en los tapices *La pradera de San Isidro* o *La ermita de San Isidro el día de la fiesta* (fig. 8 y 9), un ambiente que muestra la engalanada sociedad madrileña mientras disfruta del tiempo libre en el característico entorno natural del centro de la península, próximo a la sierra del Guadarrama.



Fig. 8 *La pradera de San Isidro*, 1788. Óleo sobre lienzo. 419 x 908 cm. Museo del Prado, Madrid.

⁹⁵ Extraída de Art. cit. p. 92

⁹⁶ Indicaciones de la primera página del libreto operístico de Periquet. En: GRANADOS, Enrique, *Goyescas Opera*, libretista Fernando Periquet, trad. James Weldon Johnson, [en línea], Nueva York, G. Schirmer, 1915, p. 1

En la primera escena irrumpen las Majas y Majos, «manolas» y «chisperos» que presentan el ambiente del Madrid festivo mientras comienzan a mantear «un pelele»⁹⁷. Las voces masculinas y femeninas del coro dialogan conformando un cortejo amoroso del que surge de pronto el camelador Paquiro. El personaje se presenta como un mozo de bureo, aficionado en el cortejo de majas a pesar de estar comprometido con Pepa, que en seguida llega en calesa. Encontraremos el referente pictórico de este cortejo en el dibujo *Sueño 18. Antigo y moderno, Origen del orgullo* (fig. 10), pues se presenta, al igual que en la ópera, «un charlatán de amor que a todas dice lo mismo»⁹⁸.



Fig. 9 *La ermita de San Isidro el día de la fiesta*, 1788. Óleo sobre lienzo. 41,8 x 43,8 cm. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 10 *Sueño 18. Antigo y moderno, Origen del Orgullo*, 1796 – 1797. Pluma, Tinta sobre papel verjurado, agarbanzado. 245 x 186 mm. Museo del Prado, Madrid. Fue utilizado como modelo del *Capricho 27* (fig. 13).

⁹⁷ «*Recuerda escena del famoso tapiz de Goya*». Referencia explícita al óleo sobre lienzo *El pelele* perteneciente a la cuarta serie de cartones para tapices, que se encuentra en la partitura operística de Periquet. Op. cit. p. 5

⁹⁸ Indicaciones de los manuscritos de Valentín Carderera que se conservan tanto en el Museo del Prado como en la Biblioteca Nacional, extraídas de la página oficial del Museo del Prado. <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/sueo-18-antigo-y-moderno-origen-del-orgullo/e04093d7-90ed-4f97-a46a-f243707734a2?searchid=afef0091-ae2d-c1b1-720d-63dc3bfc0fa9>>. [Consulta: 26/05/2018].

La segunda escena daría paso a los tapices *La acerolera* (Fig. 11) y *La maja y los embozados* (Fig. 12). Pepa irrumpe entre los gritos y vítores de los majos, que detienen su manto del pelele en cuanto oyen la calesa en la que viene la aclamada manola madrileña, de gran popularidad entre los suyos. Ella misma hace alardes de su prestigio entre los majos a su llegada, siendo una especie de reina entre todos ellos. A pesar de esta gran admiración compartida por todos, Paquiro la recibe con pasividad y desdén. El coro cierra el encuentro de la pareja con nuevos vítores y aplausos, haciendo múltiples alusiones a su perfecta compatibilidad como amantes. Al final de la escena se avista la llegada de un misterioso personaje. Tras un breve interludio orquestal, Paquiro anuncia embelesado la llegada de Rosario, que baja de una silla de mano llevada por sus lacayos bien ataviados.



Fig. 11 *La acerolera*, 1779. Óleo sobre lienzo. 259 x 100 cm. Museo del Prado, Madrid.

Fig. 12 *La maja y los embozados*, 1777. Óleo sobre lienzo. 275 x 190 cm. Museo del Prado, Madrid.

Así da comienzo la escena de «los requiebros», verbo que en aquella época significaba «lisonjear a una mujer alabando sus atractivos. Adular⁹⁹». Rosario se ha citado con su amado, Fernando, que se encuentra oculto entre la muchedumbre. Paquiro, nos introduce la llegada de la dama de alta alcurnia con gran ensueño. Como todo buen mozo avezado en el lisonjeo de mujeres, cortejó a Rosario en un baile de candil en algún momento del pasado. Al verla de nuevo, su orgullo se inflama y se dirige hacia ella, dispuesto a continuar aquella acción que dejó a medias. Rosario se muestra temerosa ante la aparición de Paquiro; mientras, Fernando continúa observando cuidadosamente a los dos personajes sin ser visto hasta que adivina los hechos del pasado ocurridos entre su amada y el torero. Esta escena se podría encontrar en el *Capricho 27 Quien mas rendido?* (aborda el tema de la incapacidad de entendimiento entre el hombre y la mujer, fig. 13) y el tapiz *El militar y la señora* (fig. 14).



Fig. 13 *Capricho 27 Quien mas rendido?*, 1797 – 1799. Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel verjurado, ahuesado. 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 14 *El militar y la señora*, 1779. Óleo sobre lienzo. 259 x 100 cm. Museo del Prado, Madrid.

⁹⁹ TORRES DEL RINCÓN, Marta, «Música española para piano y obras de Francisco de Goya», [en línea], Área de Educación del Museo Nacional del Prado, 26 de abril de 2014, p. 20

El ambiente hasta ahora festivo y alegre es invadido por los celos y las dudas presentadas tanto en Fernando como en Pepa, personaje que también observa con sorpresa la actitud insinuante de Paquiro hacia Rosario. De esta forma, todos vuelcan su acción en Rosario: Paquiro vuelca en ella todo su deseo, Fernando la acusa de traición, Pepa jura vengarse de ella e incluso la propia Rosario se compadece de su mala fortuna. Todos acuerdan solventar sus problemas en el baile de candil. El coro de majos cierra la escena exaltando el poder amor.

El *Intermezzo* será el primer intermedio ejecutado entre el primer y el segundo cuadro. Se trata de un intermedio orquestal en ritmo ternario, un ritmo que recuerda a la danza, de gran belleza en el que la idea melódica es ejecutada por diferentes familias orquestales hasta llegar a un *tutti* de gran expresividad, adornado por castañuelas. Por unos minutos la instrumentación congela la acción y cierra la primera parte argumental.

El Cuadro 2º presenta «el Baile de Candil» y encontraría referente pictórico en el tapiz *Baile a orillas del Manzanares* (fig. 15).



Fig. 15 *Baile a orillas del Manzanares*, 1776 – 1777. Óleo sobre lienzo. 272 x 295 cm. Museo del Prado, Madrid.

La primera escena muestra una clara confrontación social entre Rosario y Fernando, que acuden al baile de tradición popular en el que se encuentran todos los demás (Majas y Majos, entre ellos Pepa y Paquiro). La tensión generada anteriormente aumentará gradualmente, esta vez debido a las diferencias de alcurnia: Rosario y Fernando se dirigen con altivez a los demás, que los reciben en el baile con sorna y orgullo castizo, pues se encuentran en un evento que no se corresponde con su estatus social.

En la segunda escena, esta tensión inicial sigue en aumento: cada personaje dice una cosa, no hay realmente un diálogo entre ellos sino que yuxtaponen su ira, sobre todo la existente entre los varones Paquiro y Fernando, hasta que llegan a la decisión de batirse en duelo. El coro, que en todo momento narra los acontecimientos, arguye que majos y usías nunca deben juntarse. La tensión estalla y Paquiro se abalanza sobre Fernando con la ayuda de los majos, mientras las majas tratan de impedirlo y Rosario se desmaya (correspondencia pictórica con *El desmayo en el campo*, fig. 16). Los hombres aprovechan el despiste ocasionado por el desmayo de Rosario para concertar un desafío entre Fernando y Paquiro al caer la noche; vuelven con las mujeres fingiendo que todo está solucionado.



Fig. 16 *El desmayo en el campo* (Álbum B, 7), 1794 – 1795. Píncel, Tinta de hollín, Tinta parda sobre papel verjurado, 236 x 144 mm. Museo del Prado.

La escena del «Fandango» pone punto y final a la tensión generada con un agitado baile a ritmo de castañuelas y un acompañamiento orquestal que emula el rasgueo de una guitarra. Tendría su equivalente pictórico en el dibujo *Joven bailando al son de una guitarra* (fig. 17). Majos y majas muestran su gracia alrededor de una voz solista hasta el intenso final del baile.



Fig. 17 *Joven bailando al son de una guitarra*. Álbum A, e, 1794 – 1795. Aguada, Tinta china sobre papel verjurado, 171 x 99 mm. Museo del Prado, Madrid.

Un nuevo cambio de escena es introducido con el *Interludio* orquestal. El carácter instrumental del fragmento nos describe con gran intimismo el ambiente tranquilo del jardín del palacio de Rosario en Madrid, recién caída la noche.

El canto del Ruiseñor anuncia la entrada del Cuadro 3º dando comienzo a la escena de «La Maja y el Ruiseñor», que podría tener su equivalente pictórico en el *Capricho 32. Porque fue sensible* (fig. 18) y el dibujo *Lux ex tenebris* (fig. 19). Rosario se encuentra sentada en un banco del jardín pensativa y expone con dolor sus quejas amorosas; una escena de gran sentimentalismo adornada con los cantos del ruiseñor. El ruiseñor aparece como una especie de luz esperanzadora para Rosario, una señal de la Naturaleza que pone fin a sus quejas, indicando que serán recompensadas.



Fig. 18 *Capricho 32. Porque fue sensible*, 1797-99. Aguatinta, Bruñidor sobre papel verjurado, ahuesado. 321 x 222 mm. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 19 *Lux ex tenebris (número 117)*, 1812-14. Aguada, Pincel, Tinta de hollín, Tinta parda, Trazos de lápiz negro sobre papel verjurado, 205 x 143 mm. Museo del Prado, Madrid.

Fernando escucha las últimas quejas de Rosario desde la lejanía y se acerca a su casa. Su llegada marca el comienzo de la segunda escena, «Dúo de amor en la reja», en la que Fernando y Rosario intercambian el malestar generado en las anteriores escenas hasta que finalmente se reconcilian.

Por desgracia, el tiempo se agota para los amantes: Paquiro aparece cerca de la reja embozado en su capa, recordándole a Fernando la hora del duelo, momento relacionado con *El embozado* (fig. 20). Si bien esta es una obra anónima, se trata de una lograda imitación de Francisco de Goya y Lucientes acorde a la trama argumental.

Rosario se percata de la situación, pero por mucho que implora no consigue impedir que Fernando acuda al desafío y sea herido de muerte. Paquiro huye con velocidad y deja en escena a los dos amantes, que protagonizan la desgarradora escena final de la obra. «El Amor y la Muerte», alude al homónimo *Capricho* 10 (fig. 21). Es la escena final de *Goyescas* y culmina con los últimos latidos de los amantes, unos de muerte y otros de profunda agonía.



Fig. 20 *El embozado*, mediados del s. XIX. Aguafuerte, Punta seca sobre papel continuo, 289 x 204 mm. Museo del Prado, Madrid.

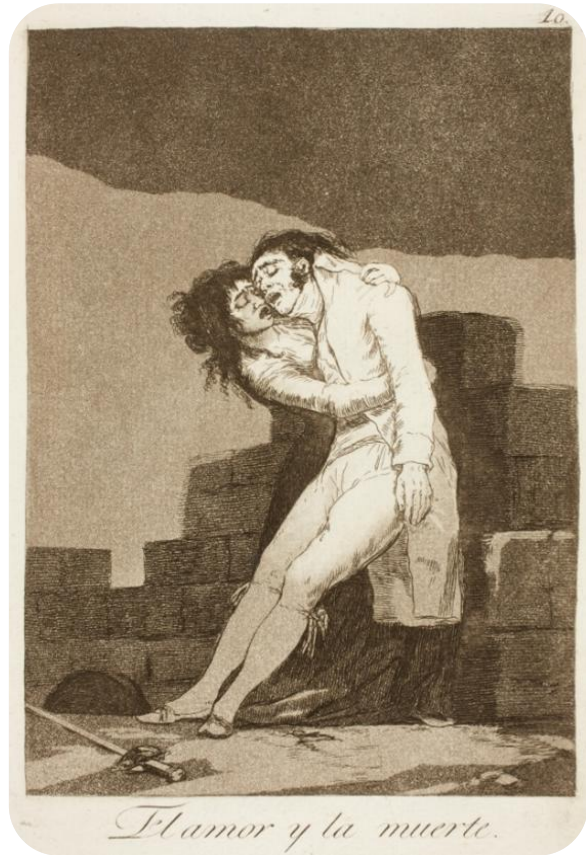


Fig. 21 *Capricho* 10. *El Amor y la muerte*, 1797-99. Aguafuerte, Escoplo, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm. Museo del Prado, Madrid.

4.2. ANÁLISIS COMPARATIVO MÚSICO-PICTÓRICO

Los elementos músico-pictóricos más llamativos de la ópera *Goyescas* giran en torno a dos aspectos universales humanos: el amor –Cuadro 1º y Cuadro 2º– y la muerte, en el Cuadro 3º. Para la ejecución de este análisis se partirá de la afirmación de Octavio de Juan Ayala:

Toda música o pintura, cada fragmento musical o pictórico, está construido por determinados componentes, parámetros, elementos o «materiales constructivos», que conforman una realidad física y al propio tiempo, conceptual¹⁰⁰.

De esta forma, los *materiales constructivos* propios de la Música –propuestos por Octavio de Juan Ayala– serían la Agógica, el Timbre, la Tesitura, el Ritmo, la Velocidad, el Silencio y el Glissando, mientras que los de la Pintura serían la Densidad, la Profundidad, la Perspectiva y la Textura. Quedan *tres elementos* que se utilizan de forma ambivalente en los dos lenguajes artísticos: el Movimiento, la Armonía y el Color. Si, tal como afirma John Berger, la pintura «invita al espectador a pasar a su habitación para contemplar el mundo que se extiende más allá¹⁰¹», se tratará de averiguar cómo se comporta la música que ha sido creada a partir de referentes pictóricos.

La ópera *Goyescas* comienza con una brillante introducción orquestal en ritmo ternario que expone la primera idea melódica, procedente de la música de *El pelele* (segunda parte de la suite pianística). Esta primera idea se fundamenta en un movimiento continuo que recuerda al manto del pelele: el acompañamiento homofónico está continuamente subiendo y bajando su altura, al igual que lo hacen las voces del coro que llevan la melodía. A su vez, se alternan figuras rítmicas cortas y largas –la energía del salto y la suspensión en el aire del muñeco– y los silencios que se encuentran entre las ideas melódicas son esenciales al acentuar esta sensación de suspensión del pelele en el aire. Las Majas –sopranos y contraltos– y Majos –tenores y bajos– son los representantes del pasional carácter de los españoles («Que nadie siente como la gente de este país¹⁰²») y nos desvelan el significado metafórico del pasaje

¹⁰⁰ JUAN AYALA, Octavio de, *¿Beethoven y Goya en tu cerebro? Pictomusicadelfia para todos*, Alicante, Octavio de Juan Ayala, 2012, p. 42

¹⁰¹ BERGER, John, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1985, p. 199

¹⁰² GRANADOS, Enrique, *Goyescas Opera*, Libretista: Fernando Periquet, trad. James Weldon Johnson [en línea] Nueva York, G. Schirmer, 1915, p. 6

atribuido por Periquet y Granados: «¡Loco tras ellas voy! Que, al fin, ser un pelele nada me duele¹⁰³»; El hombre enamorado es como un pelele, feliz pero manipulable.

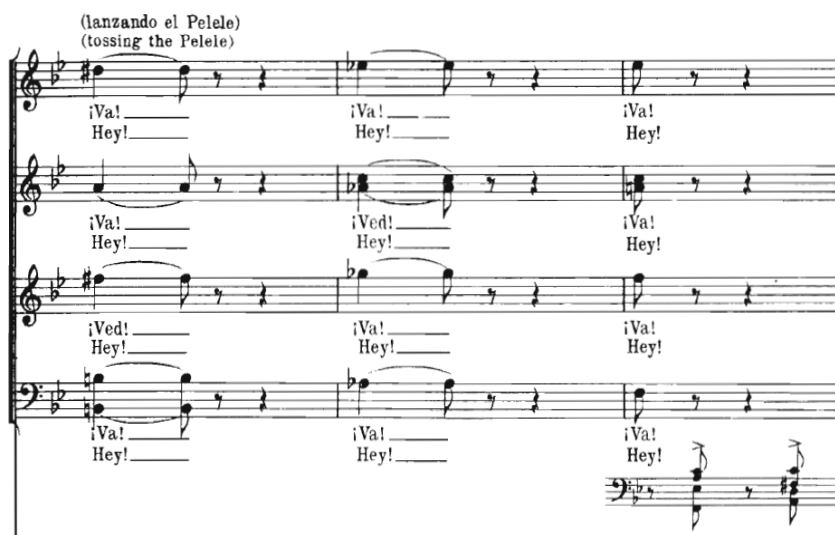


Fig. 22 Fragmento de la primera escena del manteo del pelele, antes de la aparición de Paquiro¹⁰⁴.



Fig. 23 *El pelele*, 1791-92. Óleo sobre lienzo, 267 x 160 cm. Museo del Prado, Madrid.

El final de la primera escena y el comienzo de la segunda –con un carácter más animado y rítmico– viene marcado por la expectación que produce la llegada de Pepa en el conjunto de majos, que repiten «¡Ya está aquí Pepa!»; una posible alusión a la Constitución de 1812 –se estaría celebrando el primer centenario de la constitución liberal mientras Granados y Periquet trabajaban en la adaptación. Los instrumentos de percusión avivan el carácter musical de la segunda escena: a los cascabeles y látigos se suman los gritos del coro que introducen la llegada de Pepa, recibida por los Majos con el canto «Esa chiquilla parece en sí llevar más sal de la que encierra entero el mar¹⁰⁵»; un comienzo en el que aparecen los recursos estilísticos que tanto caracterizan a la música folclórica española, reflejada en otras obras como *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla (1876-1946).

¹⁰³ Op. cit. p. 7

¹⁰⁴ Op. cit. p. 15

¹⁰⁵ Op. cit. p. 28

En la escena siguiente de «los requiebros» se puede apreciar una breve alusión al capricho *Tal para qual* (fig. 1): Rosario y Fernando tratan de hacer que triunfe el amor pese a las dudas; mientras, Pepa y el coro de majos se ríen y murmuran sobre la ingenuidad de los enamorados.

51

(segara de si misma)
(sure of herself)
a tempo

R. Pues el mons-truo mo - ri - rá con nues - tro a - mor. (Riendo y mur-
Then that mon-ster, he shall die, Slain by our love. (Joyful whisper-
dor. mel. Ja ja ja
me! Ha! ha! ha!

SOPRANO
ALTO
TENOR
BASS

Più mosso

Fig. 24 Correspondencia músico-pictórica entre el fragmento de la tercera escena¹⁰⁶ y el *Capricho 5. Tal para qual* (fig. 1)

El Cuadro 2º comienza con una idea melódica extraída de *El fandango de candil* (primera parte, tercer movimiento) que alude al mundo de la danza popular que aparece en el lienzo *Baile a orillas del manzanares* (fig. 15).

Este motivo transcrito del piano al género operístico acompaña a la melodía ejecutada por el coro con un claro ritmo de fandango o de bolero (ritmo ternario y uso de castañuelas en la escena final «el Fandango»). El *lei motiv* de Granados evoca el sonido de la guitarra¹⁰⁷; sugiere el rasgueo –los tresillos de semicorcheas– y el punteo – los puntillos de corcheas– tan característico del instrumento. También destaca el contraste dinámico –primer acorde fortísimo contrasta con el pianísimo consecutivo. Las voces del coro se sitúan sobre este bailable acompañamiento, mediante un texto que alude a la interacción del lenguaje textual con el lenguaje corporal: «Siempre fue lindo el pié que al bailar supo hablar¹⁰⁸». La tensión musical generada con la repetición de

¹⁰⁶ Op. cit. p. 51

¹⁰⁷ CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados. Poeta del piano*, trad. Patricia Caicedo, Barcelona, Boileau, 2016, p. 160

¹⁰⁸ GRANADOS, Enrique, *Goyescas Opera*, Libretista: Fernando Periquet, trad. James Weldon Johnson [en línea] Nueva York, G. Schirmer, 1915, p. 69

este motivo y la sensación de movimiento, explota al final del baile, con «[...] un *fortissimo* abrupto a contratiempo, simulando un grito unísono de “¡olé!”¹⁰⁹».

Tanto en «El pelele» como en «El Baile de Candil» se utilizan armonías tonales y acompañamientos brillantes, coloridos, que recuerdan a las fuertes tonalidades utilizadas por Goya en su periodo de cartones para tapiz. Los frecuentes guiños a la cultura popular nos acercan una antropología social de hábitos del pasado cuyo conocimiento es vital para comprender esta época de principios del siglo XIX.

El Cuadro 3º nos transmite un color completamente distinto. El movimiento se congela y el color de los cuadros anteriores desaparece para dar paso al bicromatismo que tanto caracteriza a los *Caprichos* y los dibujos de Goya. El *Interludio* irrumpe con unos acordes acentuados que transmiten gran fuerza y dramatismo, separados por silencios, aspecto que nos podría recordar a la *Novena Sinfonía* de Ludwig Van Beethoven (1770-1827). Sin embargo esta breve introducción da pie a una música muy wagneriana en la que una melodía emerge del acompañamiento orquestal prolongado, muy similar al del preludio *Tristán e Isolda*. Uno de los aspectos que más destacan de *Goyescas* por su belleza lírica es el aria de Rosario «La Maja y el Ruiseñor», cuyo tema principal «[...] está basado en una melodía popular que Granados había oído cantar a una joven en la huerta valenciana¹¹⁰»:



Fig. 25 Melodía popular, *Una tarde*, etc.

Esta melodía es recogida de la tradición popular y Granados la transforma en un colorido aria que será el tema principal de «La Maja y el Ruiseñor», y a su vez este mismo tema se recordará levemente en «El Amor y la Muerte» (fig. 26), en la sección central.

¹⁰⁹CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados. Poeta del piano*, trad. Patricia Caicedo, Barcelona, Boileau, 2016, p. 160

¹¹⁰LARROCHA, Alicia de, «Introducción a Goyescas» en: *Integral para piano de E. Granados*, Barcelona, Boileau, 1990, p. 22

Vis - te mis o - jos ver - ter ja -
Nev - er be - fore has the flood of

Viol.

más a - sí mi llan - to por - tu des - den?...
tears pour'd from mine eyes met with thy dis - dain.

Fig. 26 Motivo extraído de «El Amor y la Muerte¹¹¹» que deriva del aria de Rosario, modificado para transmitir un mayor dramatismo.

El alegre motivo del tresillo (que apareció en la escena final «el Fandango») se transforma en un quintillo, ejecutado al comienzo de la última escena de *Goyescas*. Esta mutación es resultado de la recreación del sufrimiento y la agonía que se siente ante la muerte –recordemos que estamos ante la evocación musical del *Capricho 10* (fig. 21).

ff

5

Fig. 27 Mutación del motivo del tresillo que *oscurece* el final de la ópera¹¹².

¹¹¹ GRANADOS, Enrique, *Goyescas Opera*, Libretista: Fernando Periquet, trad. James Weldon Johnson [en línea] Nueva York, G. Schirmer, 1915, p. 161

¹¹² Op. cit. p. 152

A su vez, la muerte aparece representada en un paradigmático ejemplo que recuerda a la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz (1803-1869) con el uso de toques de campana en el «Dúo de amor en la reja» (fig. 27). Los tres toques de campana para anunciar la muerte han sido utilizados en múltiples localidades de forma tradicional. Estamos, por tanto, ante un cliché operístico que prelude la muerte de Fernando antes de que esta ocurra.



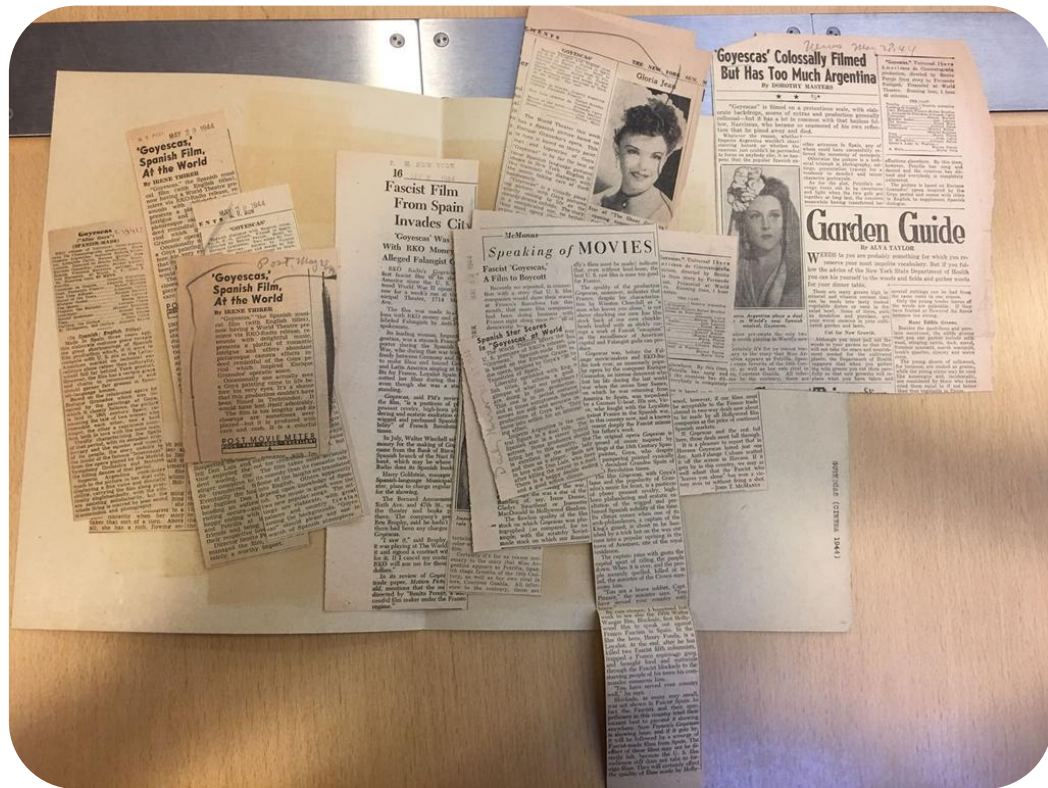
Fig. 28 Fragmento extraído de «Dúo de amor en la reja¹¹³» en el que se alude de forma explícita a la brevedad de la vida, tras el toque de campanas.



Fig. 29 *Maja con dos acompañantes* Álbum B.18, 1794-97. Aguada, tinta china, sobre papel. 235 x 146 mm. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

¹¹³ Op. cit. p. 138

5. ANÁLISIS DE LA RECEPCIÓN DE LA PELÍCULA *GOYESCAS* (1942) EN NORTEAMÉRICA



Fueron varias las relaciones comerciales establecidas entre las compañías cinematográficas estadounidenses y España en los años 40. Al principio, estas se caracterizaron por ser unilaterales, puesto que las películas estadounidenses se vendían y estrenaban en España pero no sucedía lo contrario, hasta que Franco exigió a los Estados Unidos que Hollywood también debía colaborar y sufragar los costes del estreno de las producciones españolas que consiguiesen llegar a Norteamérica. De esta forma, dos años después de su realización en Barcelona, la película *Goyescas* de Benito Perojo se estrenó subtitulada al inglés en *El World Theatre* de Nueva York en 1944, con el patrocinio de *RKO-Radio*; fue recibida con expectación por los norteamericanos, dado que se trataba de la primera película española que se estrenaba en territorio americano del régimen franquista.

La película *Goyescas*, realizada en 1942 y producida por Universal Ibero Americana de Cinematografía, se basa en «treinta tapices de Francisco de Goya y Lucientes», por lo tanto se encuentra ambientada en el *mundo goyesco*. Asimismo, rescató algunos aspectos argumentales del libreto de Periquet. Se vuelve a reflejar una

sociedad española de clases diferenciadas: una lujosa aristocracia que vive en palacios y una sociedad popular de majas y majos; dos mundos antagónicos que giran en torno a un triángulo amoroso formado por la Condesa Gualda –seguramente, Rosario–, la tonadillera Petrilla –Pepa– y Luis Alfonso de Nuevalos –mezcla de Fernando y Paquiro–. Los papeles femeninos protagonistas están interpretados por la actriz Imperio Argentina y el masculino por el actor Armando Calvo.

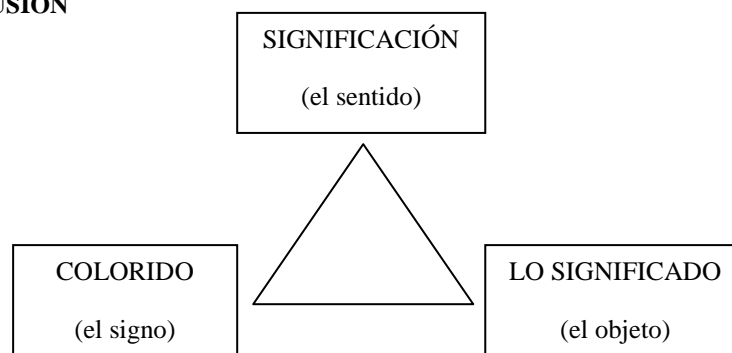
Junto a esta trama argumentativa encontramos una fuerte presencia del imaginario popular y casticista español: fiestas, tabernas, guitarras españolas, toreros, tonadilleras, palacios y teatros. De la ópera *Goyescas* de Enrique Granados únicamente está presente el *Intermezzo* operístico del Cuadro 1º, que forma parte de la banda sonora de la película junto a dos canciones de Manuel López-Quiroga Miquel (1899-1988).

La llegada de esta película en la sociedad norteamericana generó variedad de impresiones y opiniones, que guardan varios puntos en común. Se destaca la inversión económica en producción, la «calidad fotográfica y pictórica» del mundo de Goya–la crítica Irene Thirer del periódico *New York Post* se lamenta de que no haya sido producida por *Technicolor*–, y el «encanto» de la banda sonora –incluso el de «las canciones populares», a las que el público estadounidense estaba desacostumbrado.

Por el contrario, el argumento es descrito como «poco creíble», «apático» y «pretencioso»; escenas quedan «artificiales». Se recibe la plantilla de actores franquistas con relativa desconfianza, y a pesar de mencionar las habilidades de Imperio Argentina, también es descrita como «firme simpatizante» de Franco durante la Guerra Civil española y el posterior franquismo. A pesar de tener un considerable prestigio en España, el crítico del periódico *The New York Herald Tribune* arguye que en Hollywood perdería su «vivaz gracia» castiza, una gracia q por otro lado hace menos «soporífera» la película. Por otro lado, el *Daily News* se queja de la «monotonía» generada por el «monopolio» de la actriz al interpretar los dos papeles femeninos principales, aspecto que «tiene mucho en común con el desventurado Narciso».

En resumen, la película *Goyescas* resulta «chabacana» dentro del marco cinematográfico norteamericano; se trató de hacer una gran producción hollywoodense y el resultado fue demasiado presuntuoso. John T. McManus apuntó que estos tratos bilaterales con la España fascista debían realizarse con más cuidado.

6. CONCLUSIÓN



De entrada, este paradigmático esquema visual¹¹⁴ puede facilitar la comprensión del proceso artístico patente en las múltiples manifestaciones de *Goyescas*. Sin lugar a dudas Francisco de Goya y Lucientes *construye*, sirviéndose del lenguaje pictórico –el colorido–, *un mundo* influenciado por la realidad de su tiempo, pero *basado en su propia subjetividad*, en sus propias percepciones, creencias y deseos –lo significado–. Para hacer referencia a esta construcción surgió el término *goyesco*, que alude al mundo creado por Goya, construido por Goya; un mundo caracterizado por su *significación abierta*. Esta significación abierta puede ser una consecuencia de la natural transacción de la pintura con las apariencias, como indicó Berger¹¹⁵; en todo caso, podemos afirmar sin lugar a dudas que ha generado una vorágine de escritos, teorías e influencias.

Paradójicamente, esta significación abierta que caracteriza el *mundo goyesco* –lo significado–, ha posibilitado su *reconstrucción* por parte de Enrique Granados, utilizando un nuevo *signo*, el musical, dando lugar a la obra en la que se basa este trabajo. De igual forma hemos podido comprobar que esta reconstrucción puede ser *reconstruida de nuevo*, a través del *signo* cinematográfico –a su vez cargado de ideología. Dejando a un lado este juego de palabras, estamos ante un fantástico ejemplo de cómo diferentes lenguajes artísticos o *signos*, pueden hacer referencia a un mismo *significado*, en este caso el mundo goyesco; este mundo refleja de forma indirecta nuestras raíces, por lo tanto forma parte de todos nosotros. Un mundo que muestra una cultura, unas tradiciones y unas leyendas ante las cuales no podemos mostrar indiferencia, pues forman parte de nuestro acervo histórico y social, un legado inmaterial que nos define.

¹¹⁴ «Triángulo semiótico de la significación del color, basado en el de los “principios de la semántica” de Stephen Ullmann (1957 y 1962)». SANZ, Juan Carlos, *Lenguaje del color: Sinestesia cromática en poesía y arte visual*, Madrid, Blume, 2009, p. 159.

¹¹⁵ (Véase cap. 2, §2.1.1).

7. ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1.....	p. 23
Fig. 2 y Fig. 3.....	p. 24
Fig. 4 y Fig. 5.....	p. 25
Fig. 6 y Fig. 7.....	p. 26
Fig. 8.....	p. 27
Fig. 9 y Fig. 10.....	p. 28
Fig. 11 y Fig. 12.....	p. 29
Fig. 13 y Fig. 14.....	p. 30
Fig. 15.....	p. 31
Fig. 16.....	p. 32
Fig. 17.....	p. 33
Fig. 18 y Fig. 19.....	p. 34
Fig. 20 y Fig. 21.....	p. 35
Fig. 22 y Fig. 23.....	p. 37
Fig. 24.....	p. 38
Fig. 25.....	p. 39
Fig. 26 y Fig. 27.....	p. 40
Fig. 28 y Fig. 29.....	p. 41

Ejemplos pictóricos extraídos de la página web oficial del Museo del Prado, del catálogo en línea de la obra de Goya (Fundación Goya en Aragón) y la web del Museo Nacional de Oslo (fig. 7). Fotografías del anexo facilitadas por la Biblioteca Pública de Nueva York (Centro Lincoln).

8. ANEXO



PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO NEWSPAPERS, MAGAZINES AND OTHER PERIODICALS TO REPRODUCE THIS PHOTOGRAPH. Printed in U. S. A.
Copyright 1944, RKO Radio Pictures, Inc., Property of RKO Radio Pictures, Inc. Leased for restricted use only. Must be returned to RKO Radio Pictures, Inc. and must not be sold, leased or given away by any other party.



PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO NEWSPAPERS, MAGAZINES AND OTHER PERIODICALS TO REPRODUCE THIS PHOTOGRAPH. Printed in U. S. A.
Copyright 1943, RKO Radio Pictures, Inc., Property of RKO Radio Pictures, Inc. Leased for restricted use only. Must be returned to RKO Radio Pictures, Inc. and must not be sold, leased or given away by any other party.



PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO NEWSPAPERS, MAGAZINES AND OTHER PERIODICALS TO REPRODUCE THIS PHOTOGRAPH.
Copyright 1918, E. J. R. Photo-Engraving Co., Inc. Printed in U.S.A.



PERMISSION IS HEREBY GRANTED TO NEWSPAPERS, MAGAZINES AND OTHER PERIODICALS TO REPRODUCE THIS PHOTOGRAPH.
Copyright 1918, E. J. R. Photo-Engraving Co., Inc. Printed in U.S.A.



9. BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO, Theodor W., *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, (Pensamiento contemporáneo, dir. Manuel Cruz), 2000.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín, «Sobre la “construcción” de la imagen de Goya: Algunos usos y abusos», *Goya y su contexto*, [en línea], Madrid, CSIC, 2013, <<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/35/02alvarez.pdf>>. [Consulta: 01/06/2018].
- AVILÉS FARRÉ, Juan, ELIZALDE PÉREZ-GRUESO, M^a Dolores, SUEIRO SEOANE, Susana, *Historia política de España 1875-1939*, Madrid, Istmo, 2011.
- BERGER, John, *El sentido de la vista*, Madrid, Alianza, 1985.
- BIRD, Wendy, *Así es...Goya*, trad. Cristobal Barber Casanovas, Barcelona, Blume, 2015.
- BOZAL FERNÁNDEZ, Valeriano, «Goya y la imagen popular», *Cuadernos hispanoamericanos*, n°374, 1981.
- BURKHOLDER, J. Peter., GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V., *Historia de la música occidental*, versión española de Gabriel Menéndez Torrellas, Madrid, Alianza, 2017.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza, 1995.
- CLARK, Walter Aaron, «La muerte de Enrique Granados: contexto y controversia», *Anuario Musical*, n° 65, enero-diciembre 2010, pp. 133-144.
- CLARK, Walter Aaron, *Enrique Granados. Poeta del piano*, trad. Patricia Caicedo, Barcelona, Boileau, 2016.
- CORICELLI, Silvia, « Granados. Goyescas. OCB (Barcelona Symphony Orch.). García Navarro. 1992», [Archivo de vídeo], (26 de junio de 2012), <https://www.youtube.com/watch?v=Fv_9iUjKIFY&t=1461s>. [Consulta: 27/05/18].
- CORONAS VALLE, Paula, “Emoción desde los pentagramas de Enrique Granados. En el Primer Centenario de su muerte (1916-2006)”, *eXtoikos* [en línea] n° 18, 2016. <<http://www.extoikos.es/n18/pdf/6.pdf>>. [Consulta: 19/05/2018].
- CURBELO GONZÁLEZ, Jose María, MARTIN ALFARO Ariadna, «Estudio de la Suite para Piano Goyescas: Los Majos Enamorados a través de los Personajes de los Cuadros de Goya», *Diagonal: an ibero-american music review* [en línea]

vol. 1, n°1, 2015,
<<https://cloudfront.escholarship.org/dist/prd/content/qt8qg6c8nx/qt8qg6c8nx.pdf>
>. [Consulta: 07/06/2018].

FERNANDEZ CID, Antonio, «Ciclo: el piano de Enrique Granados», *Fundación Juan March* [en línea] noviembre, 1991,
<<https://recursos.march.es/culturales/documentos/conciertos/cc154.pdf?v=96526360>>. [Consulta: 06/06/2018].

FERNANDEZ-CID, Antonio, *La música y los músicos españoles en el siglo xx*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.

FONTANA, Josep, «La época del liberalismo», *Historia de España*, dir. Josep Fontana y Ramón Villares, Barcelona, Planeta, (Crítica/Marcial Pons), vol. 6, 2015.

GALLEGO, Antonio, «La imagen de Enrique Granados en 1916», *Scherzo: Revista de música*, Año n° 31, n° 316, 2016.

GLENDINNING, Nigel, *Arte, ideología y originalidad en la obra de Goya*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2008.

GÓMIZ LEÓN, Juan José, *Goya (1746-1828): su vida y sus obras, familia y amistades. Circunstancias de su tiempo y semblanzas de los personajes más relevantes. Revisión actualizada para un ensayo de biografía integrada / Juan José Gómiz León*, [en línea], Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011,
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/goya-1746-1828-su-vida-y-sus-obras-familia-y-amistades-circunstancias-de-su-tiempo-y-semblanzas-de-los-personajes-mas-relevantes-revision-actualizada-para-un-ensayo-de-biografia-integrada/>>. [Consulta: 01/06/2018].

GRANADOS, Enrique, *Goyescas Opera*, Libretista: Fernando Periquet, trad. James Weldon Johnson [en línea] Nueva York, G. Schirmer, 1915.
<[http://imslp.org/wiki/Goyescas_\(opera\)_%28Granados%2C_Enrique%29](http://imslp.org/wiki/Goyescas_(opera)_%28Granados%2C_Enrique%29)> [Consulta: 07/06/2018].

GUDIOL, José Francisco, *Goya*, Barcelona, Editorial Labor, 1968.

HAGEN, Rose-Marie & Rainer, *Francisco de Goya (1746-1828). En el umbral de la pintura moderna*, Colonia, Taschen, 2016.

HELMAN, Edith, *Trasmundo de Goya*, Madrid, Alianza, 1983.

JUAN AYALA, Octavio de, *¿Beethoven y Goya en tu cerebro? Pictomusicadelfía para todos*, Alicante, Octavio de Juan Ayala, 2012.

- LARROCHA, Alicia de, «Introducción a la obra *Goyescas*», *Integral para piano E. Granados*, Barcelona, Boileau, 1990.
- MARTÍN ACEVEDO, Quique, «El Goya feliz, los cartones para tapices», *Revista Historia y vida*, n° 428, 2003.
- ORTEGA Y GASSET, José, *Goya*, Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- PIÑEIRO BLANCA, Joaquín, «Del Piano a la escena: La identidad nacional española en *Goyescas* de Granados», *Revista Minaiiii*, [en línea], Año V, número 8, mayo-diciembre de 2013, <https://www.researchgate.net/publication/276919226_Del_piano_a_la_escena_la_identidad_nacional_espanola_en_Goyescas_de_Granados>. [Consulta: 27/05/2018].
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «John Berger, un crítico de arte teatraliza a Goya», *Artigrama*, [en línea], núm. 25, 2010, <<https://www.unizar.es/artigrama/pdf/25/2monografico/11.pdf>>. [Consulta: 08/04/2018].
- ROSADO, Benjamín G., «Tocar a Granados», *Scherzo: Revista de música*, Año n° 31, n° 316, 2016.
- SÁNCHEZ-BLANCO, Francisco, *La ilustración goyesca. La cultura en España durante el reinado de Carlos IV (1788- 1808)*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 2007.
- SANZ, Juan Carlos, *Lenguaje del color: Sinestesia cromática en poesía y arte visual*, Madrid, Blume, 2009.
- STORR, Anthony, *La música y la mente*, Barcelona, Paidós, 2002.
- TÉLLEZ, José Luis, «Apuntes para una visión lingüística de la música», *Quodlibet 46*, revista de especialización musical, Madrid, UAH-Fundación Caja de Madrid, enero-abril, 2010.
- TOMLINSON, Janis A., *Francisco de Goya. Los cartones para tapices y los comienzos de su carrera en la corte de Madrid*, Madrid, Cátedra, 1993.
- TORRES DEL RINCÓN, Marta, «Música española para piano y obras de Francisco de Goya», [en línea], Área de Educación del Museo Nacional del Prado, 26 de abril de 2014, <<https://content.cdnprado.net/doclinks/pdf/aprende/educacion/fp/iii-encuentro/marta-torres.pdf>>. [Consulta: 26/05/18].