



¿Granados no es un gran maestro? Análisis del discurso historiográfico sobre el compositor y el canon nacionalista español

MIRIAM PERANDONES
Universidad de Oviedo

Resumen

Enrique Granados (1867-1916) es uno de los tres compositores que conforman el canon del Nacionalismo español junto a Manuel de Falla (1876- 1946) e Isaac Albéniz (1860-1909) y, sin embargo, este músico suele quedar a la sombra de sus compatriotas en los discursos históricos. Además, Granados también está fuera del “trío fundacional” del Nacionalismo formado por Felip Pedrell (1841-1922) —considerado el maestro de los tres compositores nacionalistas, y, en consecuencia, el “padre” del nacionalismo español—Albéniz y Falla. En consecuencia, uno de los objetivos de este trabajo es discernir por qué Granados aparece en un lugar secundario en la historiografía española, y cómo y en base a qué premisas se conformó este canon musical.

Palabras clave: Enrique Granados, canon, Nacionalismo, historiografía musical.

Abstract

Enrique Granados (1867-1916) is one of the three composers who comprise the canon of Spanish nationalism, along with Manuel de Falla (1876-1946) and Isaac Albéniz (1860-1909). However, in the realm of historical discourse, Granados has remained in the shadow of his compatriots. Moreover, Granados lies outside the “foundational trio” of nationalism, formed by Felip Pedrell (1841-1922)—considered the teacher of the three nationalist composer and, as a consequence, the “father” of Spanish nationalism—Albéniz y Falla. Therefore, one of the objectives of this study is to discern why Granados occupies a secondary position in Spanish historiography, and most importantly, for what reasons the musical canon evolved as it did.

Keywords: Enrique Granados, canon, Nationalism, music historiography.

La *Historia de la música española* de la editorial Alianza¹ ha sido el texto más moderno sobre la historia musical en España que musicólogos en formación, músicos y público general hemos tenido en los últimos casi treinta años, hasta la reciente aparición de la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* del Fondo de Cultura Económica². Ello quiere decir que la educación histórico-musical de varias generaciones se ha realizado en gran parte a través de esta colección. En el volumen dedicado al siglo XIX, Gómez-Amat toma como referencia para su discurso a autores de comienzos del siglo XX (Mitjana, Collet, Salazar, etc.), perpetuando muchas de las ideas surgidas en la primera mitad de siglo, que analizamos aquí. Tomás Marco, en el volumen dedicado al siglo XX, define a Felipe Pedrell, Isaac Albéniz y Enrique Granados como autores que “representan la culminación de

¹ Pablo López de Osaba (dir.), *Historia de la música española* (Madrid: Alianza, 1983-1985).

² *Historia de la música en España e Hispanoamérica* (Madrid; México: Fondo de Cultura Económica, 2009-2014).

arte musical español en el siglo XIX”³, lo que demuestra que hereda el discurso del siglo XX al realizar la ordenación histórica basándose en el estilo de los compositores. Marco, por tanto, ha continuado los preceptos de la musicología tradicional, considerando al autor y su obra musical como el origen del discurso histórico, y a su estilo como único método clasificatorio⁴.

La musicología española más reciente ha estudiado la figura del propio Felipe Pedrell y el fenómeno del nacionalismo como constructores del discurso histórico que ha dominado gran parte de la narrativa historiográfica del siglo XX⁵. Ramos ha profundizado en algunos de los mitos repetidos y no cuestionados hasta décadas recientes: la pureza del Siglo de Oro, la invasión italiana y el olvido extranjero⁶, así como previamente había trabajado sobre las líneas religiosas y laicas de la historiografía española⁷. Sin embargo, ninguno de estos estudios ha estudiado el muy repetido concepto de “Renacimiento español”, que va indefectiblemente unido al desprecio por las manifestaciones musicales siglo XIX español, debido principalmente a dos factores: en primer lugar, a la “invasión” italiana, y en segundo, al rechazo de la zarzuela como género musical. Consideramos que estos prejuicios ayudaron a conformar el canon actual nacionalista, junto a diferentes circunstancias históricas que apuntaremos aquí.

En este caso se tendrán en cuenta no solo los trabajos historiográficos de mayor o menor alcance llevados a cabo durante la Restauración española y la segunda República —época en la que se conforman los mitos— sino también los discursos generados en la crítica musical desarrollados en prensa periódica, puesto que, como señala Dalhaus, algunos historiadores compaginan su labor, o la comenzaron, como críticos musicales, y en su trabajo se puede observar la “formación, solidificación y difusión de juicios y formas de recepción luego canonizados por la historiografía, la “crítica más elevada”, como se la denominaba en el siglo XIX”⁸.

Por esta razón, se tendrán en cuenta discursos no solo de historiadores, sino de críticos musicales que conformaron distintas narrativas historiográficas que se desarrollaron en España en el siglo XX. Lo haremos en torno a dos conceptos que provienen del pensamiento nacionalista en el que surgen, que se hallan interrelacionados y que afectaron directamente a Enrique Granados: la

³ Tomás Marco, *Historia de la música española* (Madrid: Alianza, 1985), 16.

⁴ Carreras también ha señalado que Marco menciona a Pedrell desde el punto de vista compositivo, aunque su más importante aportación es la de ideólogo y erudito (Juan José Carreras: “Problemas de la historiografía musical” en *Pasados presentes. Tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*, Valencia: Universitat de Valencia, 2015, 25). En este sentido, también Gómez Amat comparte este punto de vista, corroborado en la siguiente afirmación: “los verdaderos fundadores de una escuela son lo que ofrecen una creación artística, no los que dan una línea teórica”, Carlos Gómez Amat: *Historia de la música española* (Madrid: Alianza, 1983), 283.

⁵ Juan José Carreras, “Hijos de Pedrell. La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)”, *Il Saggiatore Musicale* (2001): 121-169.

⁶ Pilar Ramos López, “José Subirá en el contexto de la historiografía musical española”, en *Pasados presentes: tradiciones historiográficas en la musicología europea (1870-1930)*, Andrea Bombi, coord., 105-127 (Valencia: Editorial Universidad de Valencia, 2015).

⁷ Pilar Ramos López: “Laicismo, catolicismo y nacionalismo en la musicología española (1914-1953)”, *Resonancias* 17, no. 33 (diciembre 2013): 53-70.

⁸ Carl Dahlhaus, *Fundamentos de la historia de la música* (Barcelona: Gedisa, 2009), 198.

valoración positiva o negativa de la zarzuela como género lírico, y el lenguaje —o *técnica*, según nomenclatura del XX— que elige un compositor para el desarrollo de su obra.

El origen de dos discursos paralelos: Barbieri y Pedrell

Durante los primeros años de la Restauración española (1874-1936) surgieron dos discursos diferentes en torno al italianismo y la zarzuela, que generaron dos líneas distintas de pensamiento⁹.

Felipe Pedrell (1841-1922) y Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), músicos de dos generaciones diferentes, son los dos teóricos considerados actualmente los iniciadores de la musicología moderna en España. Pese al nacionalismo que comparten en su discurso¹⁰, divergían en una cuestión fundamental, esto es, la valoración otorgada a la zarzuela y la importancia de su recepción.

A mediados del siglo XIX Barbieri consideraba que la zarzuela, como cuestión nacional, debía renacer o “restaurarse” y consiguió afianzar el género con su zarzuela grande *Jugar con fuego* (1851), que obtuvo un enorme éxito¹¹. La obra de Barbieri se basa en el modelo literario francés de ópera cómica, pero en lo musical utiliza elementos italianizantes —por ejemplo en la orquestación, el ritmo, o *parlotos* típicamente italianos— pero, sobre todo, incluye ritmos y canciones provenientes de la tradición musical española, principalmente de la canción, como boleros, seguidillas, rondeñas o soleares¹².

Barbieri pretende continuar la tradición escénica musical española por varios medios: en primer lugar apoyando la zarzuela como género nacional que incluye la tradición de la música urbana (principalmente la *tonadilla* del siglo XVIII) como un importante elemento característico español. En segundo lugar, este compositor creía que la música debía conectar con el público puesto que, como él mismo señala, la finalidad que ha de tener este teatro es que ha de ser dirigido “al público español que paga y que va al teatro con la idea de divertirse y no con la de oír sermones o ver horrores”¹³.

⁹ Esta idea surge de los escritos de Adolfo Salazar, quien distinguía dos líneas entre los músicos que preceden a la Generación del 27: de un lado, Barbieri, con su música derivada de la tradición escénica española y de tradición urbana, y por otro Pedrell, de “base erudita” y popular *campesina*. En su opinión la línea de Barbieri conduce a lo “populachero” mientras que la de Pedrell lleva a la “antología”. Adolfo Salazar, *La música contemporánea en España* (Madrid: La Nave, 1930), 50.

¹⁰ Los elementos en común, según Emilio Casares, son la “defensa ante el extranjero, para superar cierto complejo de inferioridad histórica, el estudio de la historia como medio de superar una de las lacras de nuestros músicos, su incultura y, por fin, la propia historia musical como modo de encontrar los modelos conductores de la nueva música”. Emilio Casares, “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, *Recerca musicològica* 11-12 (1991): 259-271.

¹¹ La Zarzuela Grande es un subgénero de la zarzuela que aparece en 1851 con el estreno de *Jugar con fuego* (ed. M^a E. Cortizo y R. Sobrino (Madrid: Ed. Autor/ICCMU, 1999)). La Zarzuela Grande suele componerse por tres actos (menos frecuente en dos y excepcionalmente en cuatro) y quince o dieciséis números musicales. La zarzuela va precedida de un preludio que suele ir seguido de una coro inicial frecuentemente de fuerte color hispano. Los tres actos suelen comenzar y acabar con coro. Predomina el texto cantado sobre el texto hablado.

¹² Para más información consúltese Encina Cortizo, “La zarzuela del siglo XIX: estado de la cuestión”, en *La música española en el siglo XIX*, ed. Emilio Casares Rodicio, Celsa Alonso González (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995), 161-194.

¹³ Emilio Casares, “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española”, *Recerca musicològica*, no. 11-12 (1991): 267. El autor continúa: “El veredicto del público es una peligrosa idea barbieriana, que desde luego influyó en él de manera

El musicólogo catalán Felipe Pedrell desarrolló un discurso contrario a algunas ideas de Barbieri. Éste considera que solo la ópera —o, en sus palabras, el *drama lírico*— debe ser el género al que debe aspirar un compositor español con aspiraciones nacionalistas, y reniega de la tradición escénica española del siglo XIX, en concreto de la zarzuela porque, en su opinión, tiene una enorme influencia de la música italiana que califica de “avasalladora”. Según Pedrell, la zarzuela renacida a mediados de siglo XIX se olvidó “de su antiguo abolengo y se plegó desconsideradamente a la corte de la ópera italiana, que estaba más en consonancia con los gustos generales”¹⁴. En consecuencia, una de las razones por las que rechaza la zarzuela es porque, aunque renace a mediados del siglo XIX como reivindicación nacional, se alinea con el gusto por lo italiano.

En opinión de Pedrell, la *receta* para hacer música nacional se resume en la búsqueda de un *germen esencial*, donde se encuentra la esencia del pueblo —siguiendo las tendencias estéticas del romanticismo alemán—, y esta esencia se encuentra en la canción folklórica, rural —es decir, no urbana, lo contrario a Barbieri— y en el legado musical histórico de un pueblo, que para Pedrell están íntimamente relacionados. El ideólogo consideraba que en el canto popular es la 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 a lo largo de la historia. 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”¹⁵). 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*¹⁶. Según su opinión, la última manifestación *artificial* puramente nacional, es decir, sin contaminación italiana, es la tonadilla, género teatral cultivado fundamentalmente en el siglo XVIII.

Sin embargo, este musicólogo muestra una posición ambivalente respecto a este género. Por un lado, la aprecia como reivindicación de españolidad puesto que fue “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”¹⁷. Por otro lado, considera que la tonadilla tiene caracteres propios de la zarzuela, que en este caso se refiere a su *flamenquismo*¹⁸. Por *flamenquismo* entiende un

determinante y en muchos casos cohibió su estilo. Recordemos aquella carta a Chapí en la que le indicaba: ‘¿Cual es la pieza musical mas bella? La que más se aplaude’”.

¹⁴ Felipe Pedrell, *Teatro lírico español antes del siglo XIX. Documentos para la historia de la música española* (La Coruña: Canuto Barea, 1897-1898), vols. IV/V, XIV.

¹⁵ Francesc Bonastre, “El nacionalismo musical de Felip Pedrell”, *Recerca Musicològica* 11-12 (1991-1992): 17-26.

¹⁶ Felipe Pedrell, *Cancionero musical popular español* (Barcelona: Boileau. 1953), vol. I, 26.

¹⁷ Pedrell, *Teatro lírico español*, vol. I, XIII. Es muy posible que esa sea la razón por la que estudia el teatro lírico español solo hasta el siglo XIX en esta obra musicológica.

¹⁸ Según Pedrell, en la zarzuela aparece fundamentalmente en el género *chico*. Felipe Pedrell, “El reestreno del último abencerraje”, *Jornadas de Arte* (París: Librería Paul Ollendorf, 1911), 231.

tratamiento superficial del canto popular sin buscar la “expresión del instinto nacional”¹⁹, con permanente referencia a lo andaluz como única expresión española.

Por estas y otras razones Pedrell considera necesaria una Revolución Nacional española²⁰, que en la crítica e historiografía será definida como “Renacimiento español” surgido tras vergonzosos y oscuros siglos de práctica musical, sobre todo el XIX. Este concepto será uno de los que más se repitan en la historiografía nacional e internacional.

Una nueva “escuela española” y la expansión de las ideas pedrellianas

Al contrario que Gómez Amat, creemos que Pedrell no es una *vox clamantis in deserto*²¹ sino que, muy al contrario, las ideas pedrellianas surgen y resuenan en un entorno regeneracionista vinculado al krausoinstitucionismo, como bien ha señalado Sánchez de Andrés²² y, al mismo tiempo, la red de contactos con discípulos y amigos que establece dentro y fuera de España es extensa, sosteniendo y expandiendo sus ideas en los ámbitos de la musicología y la composición. Su influencia acabará definiendo y repitiendo varios de los mitos de la historiografía musical española y también francesa, y definirán la forma en que se recibe a Enrique Granados y su música, que es el objeto de este estudio.

A finales del siglo XIX Enrique Granados fue considerado el fruto tangible de la aplicación de las teorías estéticas pedrellianas dentro de una nueva “escuela española”. Este concepto ha aparecido en la literatura musicológica referido principalmente al Siglo de Oro español, pero también se ha aplicado al nacionalismo musical incluyendo a los tres compositores del canon, precursores de la escuela musical que conforma la Generación del 27²³ o Generación de la República.

Rafael Mitjana

Rafael Mitjana (1869- 1921) diplomático, compositor, pero, sobre todo, importante musicólogo, discípulo y amigo de Pedrell, es uno de los críticos que presenta la idea de la escuela española ya en los últimos años del siglo XIX. Fue un musicólogo de extraordinaria reputación, especialmente tras la publicación en 1920 de “La musique en Espagne: art réligieux et art profane” publicado en el cuarto

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Miriam Perandones, *Correspondencia epistolar de Enrique Granados, 1892-1916* (Barcelona: Boileau, 2016), 136-137 (carta [55], Valencia [23 de agosto de 1893])

²¹ Carlos Gómez Amat, *Historia de la música española, Siglo XIX*, vol. V (Madrid: Alianza, 1984), 283.

²² Leticia Sánchez de Andrés, *Música para un ideal. Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles, 1854- 1936* (Madrid: SEdeM, 2009).

²³ Sin embargo, este concepto no ha tenido la profundidad suficiente como para ser valorado historiográficamente, aunque se haya usado reiteradamente. De ello es ejemplo Federico Sopeña en su *Historia de la música española contemporánea* (Madrid: Rialp, 1958), quien hace referencia en el epígrafe IV a Falla y la “Escuela Española”. Hoy se usa al tener en cuenta las referencias históricas: por ejemplo, Paloma Otaola González hace referencia a la “creación de una Escuela Nacional” como objetivo de los compositores de las primeras décadas del siglo XX, con los antecesores inmediatos de Granados, Albéniz y Falla. Paloma Otaola González, “Óscar Esplá y la restauración musical española en el siglo XX”, en *Contrabandista entre mundos fronterizos, Hommage au Professeur Hugues Didier* (Paris: Publibook, 2010), 306.

volumen de la *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire* dedicado a la *Histoire de la musique de Espagne*.

En fecha tan temprana como 1895 da cuenta del estrecho vínculo entre el compositor y su maestro en un artículo publicado en la revista *Pro Patria* y reproducido en *La Dinastía* el 10 de julio de 1894. Mitjana presenta a Granados como la personificación de la 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, en la que considera las *Danzas españolas* como exponente de este nuevo arte nacional 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. [...] 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, conscientemente de esta “escuela española” que se propone llevar a cabo la regeneración musical en España:

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 ayudarle en el planteamiento de sus teorías”²⁴.

En Francia: Soubies y Sarran d’Allard.

Esta idea se repite en el trabajo de uno de los colegas y amigos extranjeros de Pedrell, Albert Soubies. Este musicólogo francés escribió *Musique russe et musique espagnole* en 1895, obra que corrigió el propio Pedrell. Naturalmente, Soubies comparte sus ideas.

En su trabajo Soubies habla de la “nouvelle doctrine” pedrelliana²⁵ y aclama a esta nueva escuela española compuesta por críticos, historiadores y compositores que eran colaboradores de Pedrell; por ejemplo, menciona a Gabriel Rodríguez o al propio Rafael Mitjana, además de otros

²⁴ Rafael Mitjana, “Pro Patria”, *La Dinastía*, 10 de julio de 1894.

²⁵ Albert Soubies, *Musique russe et musique espagnole* (París: Fischbacher, 1896), 19.

amigos íntimos amigos del ideólogo como Antonio Noguera o Eustoquio de Uriarte²⁶. Soubies señala a Enrique Granados como uno de los más representativos compositores españoles, y le llama *le "Grieg espagnol"*, como Massenet había hecho. Sobre este aspecto afirma: “La fundación de la “nueva escuela” rusa no ha sido el hecho de un único hombre, sino de un grupo. En España, igualmente, M. Pedrell no está solo. Él se rodea, ya de historiadores y críticos, ya de compositores, unos y otros preocupados por las mismas ideas”²⁷.

La internacionalización de las teorías de Pedrell continúa en estas fechas con el trabajo de Louis Sarran d’Allard, quien escribe un opúsculo titulado *La jeune école musicale espagnole et Philippe Pedrell* en 1895. Sin embargo, lo dedica a elogiar a Felipe Pedrell pero no menciona la escuela española más que en el título. No obstante, esto es significativo de cómo las ideas y la personalidad carismática de Pedrell convencían a críticos no solo españoles, sino extranjeros.

El concepto de “nueva escuela” irá unida a la cuestión del “Renacimiento musical”, que era necesario llevar a cabo a través de las acciones de este grupo de músicos.

El contradiscurso: Peña y Goñi

Ambas discursos (el de Pedrell y el de Barbieri) corrieron paralelos. Mientras las ideas de Pedrell se extendían fuera de España, las de Barbieri eran seguidas por un crítico de pluma temible, Antonio Peña y Goñi (1846-1896), influyente crítico musical —y taurino— e historiador. Su publicación más importante fue *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX*, aparecida en 1881, considerada uno de los aportes más importantes sobre la lírica española del siglo XIX. Este autor defiende a la zarzuela como género en la que se proyecta la nacionalidad española²⁸; era la auténtica manifestación lírico-dramática española, es decir, la ópera nacional. Uno de sus argumentos a favor de esta propuesta era que la zarzuela tenía el apoyo general del público, lo que permitía una autogestión empresarial sin incursiones del Estado (postura, por ejemplo, sostenida por el compositor Tomás Bretón, valedor de la ópera española y que defendía el apoyo estatal para su consagración).

El compositor Ruperto Chapí, protegido por Peña y Goñi, era considerado por el crítico como la encarnación de esta línea de pensamiento. Peña y Goñi y Chapí tuvieron una enorme influencia en

²⁶ Gabriel Rodríguez (1827 - 1901), que también era compositor y crítico, fue impulsor del *lied* hispano y de la música de cámara, y colaborador de la Institución Libre de Enseñanza y del Ateneo, al igual que Pedrell, de quien era íntimo amigo. Antonio Noguera (1860-1904) fue seguidor de las teorías pedrellianas y gran amigo del musicólogo. Noguera fue folclorista, crítico musical y compositor, defensor y restaurador de la música religiosa, como Pedrell. El padre agustino Eustoquio de Uriarte (1863-1900) guió junto al ideólogo la creación de la Asociación Isidoriana para la regeneración de la música religiosa a través de la recuperación del patrimonio histórico, y se realizó el estreno de la misa de Tomás Luis de Victoria *O quam gloriosum est regnum* entre otras obras.

²⁷ “La fondation de la “ nouvelle école ” russe avait été le fait non d'un homme, mais d'un groupe. En Espagne également, M. Pedrell n'est pas un isolé. Il a auprès de lui soit des historiens et des critiques, soit des compositeurs, les uns et les autres préoccupés des mêmes idées”. Soubies, *Musique russe et musique espagnole*, 18.

²⁸ “Así, con el renacimiento de la zarzuela *Consumatus est*; teníamos música propia, teníamos nacionalidad musical”. Antonio Peña y Goñi, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX* (Madrid: El Liberal, 1881), 316.

la escena musical contemporánea madrileña durante las décadas de 1890 y 1900, mientras que Pedrell no tenía ningún peso, como ha señalado Iberní²⁹. Es significativa la carta que envía Granados a su mujer en la que se hace patente el poder que crítico y compositor ejercían en Madrid:

Estuvimos luego en el segundo piso de su casa donde vive don Ildefonso Gimeno [sic] de Lerma, persona de mucho interés para mí, es académico de la lengua y por medio de él me puedo hacer amigo de Peña y Goñi y de Chapí que es lo que se trata de demostrar, pues así quito dos enemigos tremendos de encima, que son casualmente los que más daño le hacen a Albéniz. (...) Van a combinarse para que me oiga Peña y Goñi. El señor don Ildefonso Gimeno de Lerma es el único que domina a Peña y Goñi³⁰.

Antonio Peña y Goñi se sintió agraviado por el opúsculo *Musique russe et musique espagnole* de Soubies, y así lo hizo saber en su artículo “Cuatro soldados y un cabo”, publicado el 5 de mayo de 1895 en el periódico *La Época*. En él, y siguiendo su característico estilo hiriente y mordaz, se muestra completamente en desacuerdo con el crítico francés, y niega que Pedrell sea “el arte, el genio y el talento de este bien aventurado país”. Le resulta ridículo que el teórico aparezca erigido como “jefe de la ‘nueva escuela española’”.

Esta reacción se debe a que la vida musical española de esos años, y sobre todo la madrileña, iba por derroteros muy distintos a los que planteaban Soubies o Pedrell en fecha tan temprana. Sin embargo, Pedrell acabaría convirtiéndose en la figura de referencia para las siguientes generaciones de compositores y críticos que definirían la historia musical española.

Continuación de los dos discursos en el siglo XX

El compositor y musicólogo Julio Gómez pertenece a la llamada Generación de los Maestros³¹. Desarrolla su pensamiento estético a partir de la década de 1910 continuando la línea comenzada por Barbieri. Es considerado el intelectual *par excellence* de su grupo, y prueba de ello es que fue Doctor en Ciencias Históricas por la Universidad Central de Madrid, lo que era extremadamente raro en su tiempo, especialmente en un músico. Aunque Gómez no desarrolló ningún monográfico sobre la historia musical española, su labor como crítico musical definió uno de los discursos más importantes de comienzos del siglo XX. Gómez defiende el arte dirigido a las masas, y, vinculado a ello, valora la emoción en música y la espontaneidad en la composición, en un componente romántico de su estética. Él mismo sigue su ideario escribiendo en un lenguaje romántico y posromántico, cercano al público, al igual que hicieron otros compositores de su generación. El desarrollo de la *técnica*, en la nomenclatura de la época, no era su objetivo, como sí lo fue en el caso de Manuel de Falla y los músicos que siguieron su estela.

²⁹ Luis Iberní, “Felipe Pedrell y Ruperto Chapí”, *Recerca Musicològica* 11-12 (1991-1992): 335-344.

³⁰ Perandones, *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*, 158 (carta [80], 11 de noviembre de 1894).

³¹ Tomás Marco establece esta Generación de los Maestros refiriéndose a los compositores nacidos en torno a 1886, y la denomina de esta forma porque desarrollaron su magisterio sobre compositores que les llamaron de esta forma. Tomás Marco, *Historia de la música española. Siglo XX* (Madrid: Alianza Música, 1983).

Gómez también aboga por la creación de una Escuela Española que surja de la tradición musical española, pero difiere de la opción pedrelliana en que no renuncia a la música popular urbana (es decir, a la zarzuela y sus subgéneros) sino que “reivindica la zarzuela del XIX como raíz inmediata, y se preocupa por la continuidad de nuestra tradición teatral”³².

Sin embargo, como recordamos, en la historiografía española en general pervivió la idea de que el siglo XIX español fue un siglo oscuro, sin importancia desde el punto de vista musical³³. Este discurso se forjó desde la década de 1910 hasta 1930, aproximadamente, y fue construido principalmente por el importante teórico Adolfo Salazar (1890-1958). Éste tuvo una influencia decisiva en el ámbito cultural, sobre todo a través de su labor como crítico musical de varias publicaciones periódicas. Una de ellas fue *El Sol*, periódico en que ejerció entre 1918 y 1936. Desde esta tribuna comentaba la actualidad musical, polemizando en varias ocasiones con quien podría considerarse su antagonista, Julio Gómez, u otros musicólogos, como José Subirá, del que hablamos más adelante.

Efectivamente, el discurso de Salazar incluye su rechazo a la zarzuela, y sigue otras líneas del discurso de Pedrell. Siempre mostró abiertamente su admiración por este teórico, a quien define como “sensacional”, “uno de nuestros eruditos de mayor cuantía”, o “el fundador de la ópera española”³⁴ bajo cuya sombra se cobijan “dos figuras capitales hoy: Isaac Albéniz [...] y Manuel de Falla [...]”. De Falla dirá más adelante que era “el más fervoroso discípulo” [de Pedrell], y posiblemente por esta razón consiguió “elevar” su arte. Nótese que Granados es excluido de este discurso, pese a haber obtenido también triunfo y reconocimiento internacional y haber sido también su alumno.

La defensa de Salazar del lenguaje contemporáneo — que en su discurso equivale al de Manuel de Falla y otros compositores de la Generación del 27³⁵ — recuerda la defensa pedrelliana que en 1891 realizó en *Por nuestra música* del lenguaje entonces en boga y que significaba la *modernidad*: el wagneriano. La glorificación del lenguaje, del *estilo*, de la *técnica*, es una constante, tanto en el propio Salazar como en Falla, a quien cita constantemente: el crítico hace suyas las palabras del magno compositor sobre su valoración negativa de la zarzuela fundamentada en su falta de interés técnico: “estas obras, escritas lo más a menudo con demasiada rapidez y una preparación técnica insuficiente, eran fatalmente modestas (en la mayoría de los casos) por su valor musical y por su forma”. Es anti-italianista; el italianismo en su caso lo une decididamente a la zarzuela, tomando

³² Beatriz Martínez del Fresno, “Un contrapunto al modelo pedrelliano: el nacionalismo de Julio Gómez”, *Recerca Musicològica* 11-12 (1991-1992): 386.

³³ Esta idea no solo se limitaba al ámbito del teatro lírico, sino que se extendía a la producción instrumental o a la música de salón, que se consideraba insignificante o sin importancia.

³⁴ Salazar, *La música contemporánea en España*, 31-32.

³⁵ La Generación del 27 es la que se compone de los compositores nacidos en torno a 1901 que desarrollaron un lenguaje musical de vanguardia. Fue también llamada la Generación de la República porque algunos de sus componentes tuvieron cargos de gestión, o bien asumieron puestos de gran relevancia, durante la Segunda República española. Los compositores más relevantes son Salvador Bacarisse, Roberto Gerhard, Juan José Mantecón, Fernando Remacha, Rodolfo y Ernesto Haffter, Gustavo Pittaluga, Julián Bautista y Rosa García Ascot. Todos ellos, menos Gerhard, formaron parte del “Grupo de los Ocho” de Madrid.

palabras del propio Falla: “la zarzuela [es] mezcla de “tonadilla” española y de ópera italiana, [por lo tanto] no era un producto auténtico más que para el público de España”³⁶.

Al igual que el entorno pedrelliano, Salazar usa el concepto de Escuela Española (“ [Pedrell] es el fundador de nuestra escuela contemporánea”³⁷), y subraya la necesidad de regenerar el mediocre ambiente musical por medio de un renacimiento.

Granados en el discurso de Adolfo Salazar y en la historiografía del siglo XX

Según Álvarez Junco, el Desastre del 98,³⁸ momento en que España pierde sus últimas colonias, fue incomprensible para la sociedad española, y se vivió como una pérdida de la “ilusión imperial, la ficción de ser uno de los grandes poderes coloniales”³⁹. EEUU, una nación joven, había derrotado fácilmente a una nación histórica y supuestamente indestructible. Tras este hecho, tuvo lugar entonces una etapa de “nacionalización intensa” en la que era preciso educar españoles y fijar la “esencia” de la nación, educando al pueblo, al que le faltaban escuelas, fiestas, ritos, símbolos o monumentos. Esta “esencia” fue definida por Menéndez Pidal y la llamada Generación del 98 — o la corriente que comparte el *espíritu del 98* de acuerdo con Alonso⁴⁰, — como un sustrato cultural e ideológico en el cual lo castellano, lo castizo, y la revisión de un glorioso pasado español eran parte de la nación.

Granados considera que representa la esencia española en *Goyescas* a través de varios elementos: la mirada a la historia española, la referencia a uno de los pintores más geniales de España, Francisco de Goya, y a través de Castilla, como lugar donde la esencia nacional aparece inmaculada, inalterada y sin mezcla, tal como afirmó en la presentación del segundo libro de *Goyescas* en París en 1914⁴¹. También en una entrevista a *La Correspondencia de España* Granados afirma lo siguiente:

he escrito [*Goyescas*] pensando en España, en su alma, tan distinta de la de los demás países, infiltrando en sus notas aquel movimiento y vida que se ven en las obras del inmortal Goya.

³⁶ Salazar, *La música contemporánea en España*, 57.

³⁷ *Ibid.*, 60.

³⁸ J. Álvarez Junco, *Mater dolorosa. La idea de España en el siglo XIX* (Madrid, Santillana, 2001).

³⁹ J. Álvarez Junco, “La nación en duda”, en *Más se perdió en Cuba. España, 1898 y la crisis de fin de siglo*. (Madrid: Alianza, 1998), 411.

⁴⁰ Celsa Alonso, “La música española y el espíritu del 98”, *Cuadernos de música iberoamericana* 5 (1998): 79-108. A continuación se refieren algunos trabajos en los que se discute el concepto de Generación del 98: Dorde Cuvardic, “El debate modernismo-generación del 98”, *Reflexiones* 88, no. 2 (2009): 101-112; Rafael Gutiérrez Girardot, “La generación del 98 y sus problemas”, *Paideia* 44-45 (1998): 274-287; Francisco Sevillano Calero, “El ‘mito del 98’ en la cultura española”, *Pasado Memoria* (2004): 5-40; L. De Llera Esteban y M. Romero Samper, “Los intelectuales españoles y el problema colonial”, en Emilio de Diego (ed.), *1895: La guerra en Cuba | la España de la Restauración*, (Madrid, Editorial Complutense, 1996), 73-87; E. Inman Fox, “Hacia una nueva historia literaria para España”, *Dai modernismi alle avanguardie* (Palermo, Flaccovio Editore, 1991), 7-17.

⁴¹ Para más información consúltese Miriam Perandones, “Enrique Granados en París: la construcción de un icono español en el ámbito musical internacional”, *Revista de Musicología* 34, no. 1 (2011): 203-232.

¡Los majos de entonces! ¡Los amores del pintor! ¡Las luchas, la pasión, la vida del siglo XVIII! Todo eso es para mí interesantísimo, vibrante, y creo que refleja, como ninguna otra época, ¡el alma española!⁴²

La recepción de su obra en torno a este concepto fue muy distinta en París y en Madrid. En Francia, el compositor descubre una nueva España, alejada de los parámetros andalucistas a los que hasta entonces estaban acostumbrados: presenta la historia musical española reescrita en un lenguaje en el que el elemento arábigo no es lo predominante⁴³ y París acogió a Granados como adalid de la “moderna” música española, precisamente por su ligazón a lo castellano.

En Madrid se desarrollarán discursos a favor de una lectura ideológica conservadora y centralista; un articulista comenta a propósito de las *Goyescas*: “Decir *Goyescas* es decir España [...] no una España viciosa y absurda, sino la que neta, castiza, artísticamente estudia [...] con ánimo patriótico un literato [Periquet]. Pintar la España de ayer [...] dignifica la España de hoy”⁴⁴, Arturo Mori, en el diario *El País*, sigue esta misma línea: “Las *Goyescas* son una expresión de intensidad artística, verdaderamente genial; la pintura de un cuadro castizo, nacional, que sonrío a la música [...] son de España y están hechas sobre España”⁴⁵.

Estas ideas son muy similares a las que se propagarán en el ambiente cultural prefascista, a los que se añadían valores militares y religiosos. Esta ideología abrazaba y expandía el concepto de *casticismo*, identificándolo como lo verdaderamente nacional y exaltando figuras de la historia española como Miguel de Cervantes o Francisco de Goya. Por tanto, las *Goyescas* se utilizaron para generar un discurso prefascista, catalizando esta ideología política, como ya anticipó Clark en su biografía sobre el compositor⁴⁶.

Este concepto, *casticismo*, fue denostado por el crítico de la Generación del 27, Adolfo Salazar, quien lo rebatió porque consideraba que, aplicado a la música, no tenía aspiraciones universalistas⁴⁷. Salazar fue uno de los artífices del establecimiento de la dicotomía *casticismo vs europeísmo* sobre el que juzga a Granados. Le describe como *casticista* por la temática de su obra sobre Madrid, Castilla y el mundo *majo*, y también por la revisitación que Granados hace de la tonadilla, de la que no tenía un elevado concepto. Siguiendo a Pedrell, Salazar considera que es “la degeneración más innoble en que pueda caer un espectáculo”⁴⁸, y, en consecuencia, se refiere a Granados en términos despectivos.

⁴² “Granados y sus ‘Goyescas’”, *La Correspondencia de España*, 25 de abril de 1912.

⁴³ *Le Guide Musical* el 12 de abril de 1914 menciona este aspecto al señalar que su lenguaje musical está alejado de “panderetas y tambores”.

⁴⁴ Fénix, “Goyescas de Granados y Fernando Periquet”, en archivo de Rodolfo Vogel, nieto de Fernando Periquet.

⁴⁵ Arturo Mori, “El ritmo y la armonía”, *El País*, 7 de mayo de 1912.

⁴⁶ Walter Clark, *Enrique Granados. Poet of the piano*, 2a. ed. (Nueva York: Oxford University Press, 2011).

⁴⁷ Martínez del Fresno distingue entre dos tipos de conceptos musicales sobre el *casticismo* en el primer tercio del siglo XX: un *casticismo* popular, ligado a la zarzuela y al género chico, y otro de corte histórico, que surgió en el momento en que se “empezó a fraguar la idea de que de los tiempos pasados el periodo más castizo había transcurrido entre el siglo dieciocho y principios del XIX, surgiendo de su relectura un género *goyesco* y de *majismo*”. Martínez del Fresno, *Julio Gómez. Una época de la música española* (Madrid: ICCMU, 1999), 251.

⁴⁸ Salazar, *La música contemporánea en España*, 72.

Además es posible que también minimizase su valía porque Salazar fue un republicano de izquierdas que rechazó la ideología política prefascista que acogió favorablemente las *Goyescas*.

Al mismo tiempo, el crítico denuncia su falta de solidez técnica, y hace referencia a su supuesta falta de reflexión: “Su carácter rapsódico, de improvisación nacida en un momento inspirado, perdurará en toda su obra, y su debilidad constitutiva se acentúa con el esfuerzo que se le ve realizar para suplir ese defecto interno”⁴⁹, y finaliza más adelante: “Granados se contentó con seguir el camino normal [...]. Ningún principio interno original dictaba sus obras”⁵⁰.

El discurso Pedrell-Salazar se expandió internacionalmente. El íntimo amigo del crítico, Jacques Jean-Aubry, musicólogo francés, compartió la mayoría de sus ideas. Aubry escribió en 1922 *La musique et le nations*, uno de los trabajos más importantes de su tiempo. En su introducción, muestra su agradecimiento a Salazar, quien ha “contribuido una vez más a oír el círculo de las preferencias llevadas a nuestros compositores actuales” y más adelante le señala como un “modelo de convicción, de documentación sin pesadez y de entusiasmos por el espíritu nuevo”. Por ello no es de extrañar que en el apartado dedicado a la música española demonice el italianismo y considere a la zarzuela como un “arte menor” que no ha conseguido encontrar la verdadera voz española. Su narrativa continúa ponderando a Pedrell, gracias a quien se han encontrado las vías de un verdadero renacimiento español⁵¹ en el que aparecen citados Albéniz, Falla y Turina —no Granados—, y donde se hace una diferenciación entre la “buena” y la “mala” música —o lo que será la música para las élites o la música para las masas—, que ya aparece en Salazar. Respecto a Granados, repite la misma idea de este crítico, haciendo hincapié en su falta de racionalidad, señalando “una musicalidad más instintiva que cultivada”,⁵² y resaltando la emotividad como una de sus características. El siguiente párrafo encontramos las características salazarianas ya señaladas y que Aubry reproduce en su capítulo sobre el compositor de forma mucho más cruda:

[en] el renacimiento musical español de los últimos quince años[,] el rol de Granados no ha sido tan considerable como el de Albéniz o el de Pedrell. Granados no posee la paciencia intelectual, ni la curiosidad técnica, ni la avidez espiritual que son necesarias en quienes deben ser los directores artísticos de una generación. Estaba profundamente atado a una estética tradicional [...] Querer representar a Granados como un gran maestro, como el verdadero símbolo de la música española es querer aumentar el número de decepcionados”⁵³.

Rafael Mitjana y Henri Collet continúan la línea de Pedrell y Salazar, aunque fundamentalmente la del musicólogo catalán, puesto que ambos fueron sus alumnos. Podemos ver esa influencia en el título

⁴⁹ *Ibid.*, 194.

⁵⁰ *Ibid.*, 202.

⁵¹ “C’est à Felipe Pedrell que revient l’honneur enviable d’avoir démêlé les voies de la renaissance musicale espagnole, de les déblayées, d’avoir admirablement contribué lui-même à cette renaissance par les œuvres, les écrits, la parole, les conseils aux jeunes musiciens [...] Felipe Pedrell demeure aujourd’hui le patriarche de la renaissance espagnole, on peut en toute justice lui attribuer ce titre de prophète”. Jacques Jean-Aubry, *La Musique et les Nations* (Paris: Éditions de la Sirène, 1922), 69.

⁵² *Ibid.*, 79.

⁵³ *Ibid.*, 123.

de dos de los trabajos de Collet más importantes, que apelan precisamente al renacimiento musical: Collet, en la *Histoire de la musique. Espagne*, tras la parte escrita por Mitjana, escribe sobre “Le XIXe siècle: dixième partie: La Renaissance Musicale” (1920)⁵⁴, y nueve años más tarde publica *L'essor de la musique espagnole au XXe siècle* (1929). En este caso, y siguiendo a Mitjana, de nuevo Pedrell aparece como el adalid, el iniciador del Renacimiento español “secundado por una cohorte de valiente luchadores en una manifestación artística vigorosa, completamente nacional”⁵⁵. Collet reitera los mitos ya conocidos: el italianismo entendido desde un punto de vista negativo —como ha señalado Llano, los hispanistas franceses sostenían esta idea en su interés por sumar a los intelectuales españoles a la causa francesa⁵⁶—, y la denuncia del *flamenquismo* y la zarzuela, todo ello desde un discurso despreciativo:

Debemos mencionar que aquellos que han hecho todo lo posible, con autoridad y influencia, para sofocar la buena palabra de Pedrell, y halagando al público ignorante, dejar a la música española en el cautiverio de *flamenquismo*, denunciado precisamente por Mitjana, o, lo que es más, en un bajo Italianismo. Queremos hablar de los sostenedores del pretendido género español de la zarzuela, y sobre todo de su forma degradada: el *género chico*...⁵⁷

Collet además creó el binomio “Albéniz-Granados” en su monográfico *Albéniz et Granados*⁵⁸ (1925), que ha permanecido incluso hasta la actualidad. Algunas de las descripciones salazarianas respecto a Granados se repiten, como la supuesta falta de estructura musical en su catálogo. No obstante, reivindica a Granados, como no lo hacen Salazar o Aubry, como uno de los tres “verdaderos genios de la música española moderna”⁵⁹, aunque lo coloca también en un lugar secundario pese a que, aparentemente, su discurso castellanista⁶⁰ estuviese más ligado a Granados que a Albéniz. Collet considera a Albéniz el centro del “renacimiento artístico español”.

Los dos musicólogos franceses, Jean-Aubry y Collet, se sintieron cómodos con el discurso de Salazar, en parte porque ambos tenían un fuerte sentimiento nacionalista francés y porque consideraban a España como una colonia cultural al servicio de la hegemonía francesa, como ha señalado Llano⁶¹. Esto es claro, por ejemplo, en la siguiente afirmación de Aubry: “Los compositores españoles que vinieron a Francia recibieron una enseñanza de libertad: entre los músicos franceses

⁵⁴ Henri Collet, “Le XIXe siècle: deuxième partie: La Renaissance Musicale” en *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Histoire de la musique. Espagne*, vol. IV, 2a. parte (Paris: Delagrave, 1920).

⁵⁵ *Ibid.*, 2470. No obstante, reivindica también la figura del estudioso Federico Olmeda, de quien Collet también fue discípulo.

⁵⁶ Llano en Ramos, 113.

⁵⁷ Collet, “Le XIXe siècle: deuxième partie: La Renaissance Musicale”, 2481.

⁵⁸ Henri Collet, *Albéniz et Granados* (Paris : Libr. Félix Alcan, 1925): 204.

⁵⁹ *Ibid.*, 2478.

⁶⁰ Según Samuel Llano, Collet defiende la idea de una nación centralizada en la que Castilla contiene la identidad española. Samuel Llano, “Dos Españas y una sola música: Henri Collet, entre el federalismo y el centralismo”, *Cuadernos de música iberoamericana* 15 (2008): 7-29.

⁶¹ Samuel Llano, *Whose Spain?: Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1908-1929* (New York: Oxford University Press, 2012).

comprendieron mejor todo lo que tiene de prodigiosamente musical la tierra de España [...]”⁶². Siguiendo esta idea, Francia habría provisto la educación y habría dado el reconocimiento a la música española y a los compositores válidos; es decir, Falla, Albéniz y Granados.

La “otra” posición en torno a la técnica y los destinatarios de la música

El musicólogo José Subirá, uno de los más importantes del siglo XX español, ha sido recientemente puesto en valor por su modernidad musicológica a través de su obra histórica, una de las más importantes del siglo XX, con su *Historia de la música española e hispanoamericana* (1953) y otras historias generales de la música, como la *Historia universal de la música* (1953), o su *Historia de la música* (1947)⁶³. En su obra, los mitos respecto al renacimiento y la valoración de la zarzuela se repiten, si bien con matices. Por ejemplo, evita el concepto de *decadencia* para el siglo XIX, pero este siglo aparece como poco interesante y escaso de contenido al referirse solo a la música sinfónica, de cámara y a la ópera como únicos géneros musicales de interés en su *Historia de la música*. Obvia la zarzuela sin mencionarla y salta directamente al final de siglo para tratar a “Albéniz, Granados, Morera, Usandizaga, Falla, Turina...”⁶⁴. En la *Historia universal* deja clara su postura respecto a la zarzuela, a la que considera un género menor aunque no reniega de ella, y considera que debe incluirse en los relatos históricos porque muestra la peculiaridad de la música española a través de este género, “aun reconociendo la manifiesta inferioridad de ciertos autores, aplaudidos febrilmente por el público frívolo, y la nefasta influencia que sus obras ejercen sobre la cultura musical”⁶⁵.

Se diferencia claramente del discurso de Salazar, con quien tenía una enemistad pública, en su valoración de la *tonadilla* dieciochesca, que sirve como ejemplo de sus distintas concepciones de la música. Subirá escribe el monográfico *La tonadilla escénica* siguiendo la estela de su íntimo amigo Julio Gómez, quien había realizado su tesis doctoral sobre este tema⁶⁶, poniendo el valor de la tonadilla como música popular, a la que no se deben pedir “exquisiteces y sublimidades”, alejándose del concepto idealizado de la música popular pedrelliana⁶⁷, intentando “dignificar la música perteneciente a los bajos estratos sociales tanto en el pasado como en la actualidad”⁶⁸.

⁶² Jean-Aubry, *La Musique et les Nations*, 78.

⁶³ Se trata de la *Historia universal de la música* (Madrid: Plus Ultra, 1953), o su *Historia de la música* (Barcelona [etc.]: Salvat, 1947).

⁶⁴ Subirá, *Historia de la música*, tomo II, 609.

⁶⁵ Subirá, *Historia universal*, 434-435.

⁶⁶ La tesis de Julio Gómez llevaba el siguiente título: “Don Blas de Laserna. Un capítulo de la historia del teatro lírico español visto en la vida del último tonadillero”.

⁶⁷ Subirá, en Ramos, *José Subirá en el contexto*, 117. En su escrito “Recordando a Julio Gómez” con ocasión de la muerte del compositor, Subirá recuerda la íntima amistad que los unió.

⁶⁸ María Cáceres-Piñuel, “José Subirá y la recuperación de la tonadilla escénica (1928-1932)”, *Artigrama* 26 (2011), 837-856,

Granados personificará esa dignificación al intentar regenerar el cuplé a través de una reelaboración de la tonadilla en sus *Tonadillas en estilo antiguo*⁶⁹. Subirá dedicará al compositor un opúsculo, *Enrique Granados. Su producción artística, su madrileñismo, su personalidad artística*, en el que alaba la labor de Granados recogiendo el espíritu popular para “quintaesenciarlo y transformarlo, para que se adapte al ambiente de nuestra época sin perder sus atributos peculiarísimos”. En la línea de su trabajo anterior, Subirá defiende su *majismo* en oposición al *orientalismo* de otros compositores españoles y se posiciona, al mismo tiempo, a favor de un lenguaje musical, un estilo, comprensible para el público “evitando [...] los retorcimientos técnicos que podrían diluir [el espíritu] o pervertirlo [...]. Granados emprendió esta labor purificadora evitando esos alardes de retoricismo musical que esperan el éxito del retorcimiento artificioso”⁷⁰.

Otros críticos e historiadores como Rogelio Villar, partidarios de esta visión popular del arte musical entendido como servicio al pueblo y, por tanto, alejado de sofisticaciones *técnicas*, comparte con Gómez el rechazo a un lenguaje musical sofisticado⁷¹ que consideran antiartístico, antinatural. En consecuencia, Villar valora a Granados precisamente porque en *Goyescas* tiene una “técnica pianística moderna, sin modernismos”. Ese lenguaje es solo para temperamentos *decadentes* y considera que Granados está muy bien valorado internacionalmente, siendo su catálogo de “extraordinaria importancia artística”⁷².

La pervivencia del discurso pedrelliano y salazariano

Los mitos mencionados por Ramos y el trinomio Albéniz-Granados-Falla se han repetido en otros trabajos historiográficos, como ocurre en el caso del musicólogo americano Gilbert-Chase⁷³, aunque éste ofrece un discurso mucho menos radicalizado que el español. Mantuvo contacto con Salazar, pero Chase no tiene solo en cuenta su trabajo sino que estudia otros puntos de vista como, por ejemplo, el de José Subirá o Villar. En consecuencia, Granados no sufre un menosprecio como en otros casos, sino que, al contrario, está bien valorado.

Pero Salazar fue muy influyente España: Federico Sopeña (1917-1991), uno de los más prestigiosos musicólogos y profesores del siglo XX, lo admiraba, y continúa su narrativa. En el prólogo a su *Historia de la música española contemporánea* (1976) hace patente que Salazar es su referencia y punto de partida. En esta *Historia* encontramos un apartado dedicado exclusivamente a Felipe Pedrell y otro a Salazar, e identifica el nacionalismo con el concepto idealizado de la música popular

⁶⁹ Miriam Perandones, *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): Microcosmos estilístico elaborado a partir de un nuevo epistolario* (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2008).

⁷⁰ José Subirá, *Enrique Granados. Su producción musical, su madrileñismo. Su personalidad artística* (Madrid: Zolila Ascasíbar, 1926), 16.

⁷¹ Referido a Albéniz, Villar comenta: “su exquisita sensibilidad le [salva] de esos laberintos malabaristas a que se entregan con fruición algunos compositores ultramodernos de todos los países en su afán por encontrar novedades por medios y procedimientos artificiosos y antiartísticos”. Rogelio Villar, *Los músicos españoles* (Madrid, 1918), 77.

⁷² Villar, *Los músicos españoles*, 82.

⁷³ Gilbert Chase, *The Music of Spain* (New York: Norton, 1941).

pedrelliana, puesto que posterga la zarzuela porque “si usa lo popular lo hace recogiendo datos muy de superficie”⁷⁴ —es decir, repite el argumentario pedrelliano—, y acusa a dos grandes compositores decimonónicos como Bretón y Chapí de “tosquedad”.

Aunque su monografía sobre la historia española es importante, parece más poderosa su influencia a través de su libro de texto *Historia de la música en cuadros esquemáticos*, libro que se reeditó cinco veces desde 1948 a 1974 (eds. 1948, 1954, 1962, 1970, 1974). Posiblemente estudiaron la historia musical por este libro alumnos de varias generaciones al ser él mismo Catedrático de Estética e Historia de la música del Conservatorio de Madrid. En él Sopeña define como parte de la “escuela moderna” española al binomio Albéniz-Granados y Falla adquiere un lugar preferencial. La obra de Granados aparece en un lugar secundario tras Albéniz, dedicándosele menos espacio, y de la que se dice que “Goyescas no tiene la decisiva genialidad de la *Iberia* de Albéniz”⁷⁵.

La siguiente obra historiográfica española es aquella con la que abrimos este artículo, la *Historia de la música española* en la que se tienden a recoger los discursos del siglo XX. Gómez-Amat, hijo de Julio Gómez —recordamos, uno de los antagonistas de Salazar— y autor del volumen dedicado al siglo XIX, señala la parcialidad del discurso del crítico con respecto a Granados, puesto que afirma que Salazar le trata “con evidente injusticia” y denuncia que considere el éxito de Granados efímero y fácil, —hace que se pregunte “Fácil, ¿por qué?”— y continúa: “Es posible que hubiera ahí algún motivo personal, porque al inteligente crítico parecían no gustarle más que sus amigos”⁷⁶.

Conclusiones

El canon nacionalista español surge del discurso generado por Felipe Pedrell que se vio perpetuado en el siglo XX principalmente a través de Adolfo Salazar en España, y de Henri Collet y Jean Aubry en Francia. Se trata de una narración que no es original ni exclusiva, sino que surge del entorno cultural de Pedrell—principalmente del krausoinstitucionismo desarrollado en la Restauración española—, pero que el teórico es capaz de expandir eficazmente ya desde finales del siglo XIX. Lo hace a través de sus contactos con la musicología extranjera y de sus seguidores —muchos de ellos alumnos y compañeros—, a quienes en principio se consideró integrantes de una nueva “escuela española”. Ese concepto fue aplicado más tarde a la Generación del 27.

Este canon se crea a través de dos conceptos: en primer lugar, del nacionalismo que pretendía regenerar la vida musical española a través de su modernización, idea que compartía la mayor parte de los compositores de la Restauración española. Sin embargo, el nacionalismo pedrelliano-salazariano es excluyente, y hace hincapié en el concepto de la necesidad de un “Renacimiento” español tras un siglo XIX oscuro y pobre en el que desaparece la *esencia* española por la invasión italiana, y la zarzuela no alcanza el ideal romántico herderiano, obviando otras opciones y otras acciones que hemos visto en una segunda línea comenzada por Barbieri. De esta forma, el discurso

⁷⁴ Federico Sopeña, *Historia de la música española contemporánea*, (Madrid: Rialp, 1976), 27.

⁷⁵ Federico Sopeña, *Historia de la música en cuadros esquemáticos* (Madrid : E.P.E.S.A., D.L. 1974), 107.

⁷⁶ Gómez-Amat, *Historia de la música española*, 322-333.

pedrelliano minimizó e infravaloró la vida musical decimonónica, haciendo surgir las tres grandes figuras que llenan un panorama histórico supuestamente vacío.

Esta narración les resulta especialmente sugestiva a los musicólogos franceses, puesto que los tres compositores que conforman el canon son quienes consiguieron el reconocimiento en Francia; de esta forma el país galo aparece como el faro y la guía de los músicos españoles que habitan en la sombría situación española dentro y fuera de España, y sostienen así su superioridad hegemónica.

El Renacimiento musical y su consecuencia historiográfica se desarrolla definitivamente en el siglo XX y será asumida por teóricos de todo signo. El caso más significativo es el de Subirá, quien, pese a no compartir conceptos importantes con Salazar, valora despectivamente a la zarzuela — aunque la considere importante— y la música creada en el siglo XIX.

El segundo concepto es el de la *técnica*. Éste se discute en las primeras décadas del siglo XX, y va ligado a la recepción. Críticos, teóricos y compositores se preguntan quiénes son los destinatarios de la obra musical, y eligen un lenguaje u otro en función del público. A grandes rasgos, las dos líneas que he tratado en este artículo son las siguientes: una línea en la que la *técnica* pasa a un segundo plano, privilegiando la recepción del público sobre el lenguaje —identificada con Barbieri, Gómez, Subirá o Villar—; y otra en que ocurre lo contrario, y que se tenderá a destinarse a una élite intelectual que valora el esfuerzo y la innovación de un lenguaje que se sitúa a la vanguardia europea. Se trata de una de las bases de la musicología tradicional en la que solo el supuesto *avance* en el lenguaje permite desarrollar una narración histórica musical.

En esta línea encontramos a Falla, Salazar, Aubry, etc., es decir, trabajos principalmente realizados en los años 20 en que las nuevas corrientes de la “Música Nueva” se identifican principalmente con el neoclasicismo. Al privilegiar la parte *técnica* Granados queda en un lugar secundario en esta bibliografía porque su estilo romántico y posromántico le aparta de la vanguardia. Asimismo, las características antirrománticas del movimiento neoclasicista del que era acérrimo defensor Adolfo Salazar iban en contra de la obra de Granados, por su supuesta falta de forma, su improvisación, o su emoción y sensibilidad, discurso repetido por Jean Aubry.

A este hecho se suma el *casticismo* de Granados, aunque por medio de él Granados se desliga de la tradición decimonónica en que lo andaluz había sido en gran medida la imagen de lo español, y a pesar de que, según las palabras de Salazar, en Granados no sea “color de zarzuela, sino [...] más ambicioso”⁷⁷. Todo ello ocasionó que Granados fuera estudiado como un compositor secundario dentro del canon nacionalista, al no tener en cuenta otras características de su obra que lo convierten en un compositor del siglo XX⁷⁸.

MIRIAM PERANDONES. “¿Granados no es un gran maestro? Análisis del discurso historiográfico sobre el compositor y el canon nacionalista español.” *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 2, no. 1 (2016): 49-65.

⁷⁷ Salazar, *La música contemporánea*, 199.

⁷⁸ Miriam Perandones, “Introducción y estudio preliminar”, en *Correspondencia epistolar de Enrique Granados*.