



Enrique Granados y el drama rural de Feliú y Codina en dos obras para escena en castellano: *Miel de la Alcarria* (1897) y *María del Carmen* (1898)

MARIO ROGER QUIJANO AXLE
Escuela Superior de Artes de Yucatán

Resumen

En general las obras para escena de Granados se pueden situar en dos conjuntos de acuerdo a su idioma y contexto: las catalanas y las castellanas. Las primeras incursionan en el Modernismo mientras que las segundas en el drama rural, correspondiendo éstas a sus primeros intentos teatrales generados por su estancia en Madrid y a su relación con José Feliú y Codina. A partir de fuentes hemerográficas, esta investigación comprende la relación entre ambos artistas; la génesis, estreno, recepción y difusión de *Miel de la Alcarria* y *María del Carmen* y una aproximación a la interpretación del drama rural en el lenguaje musical del compositor.

Palabras clave: Enrique Granados, drama rural, música incidental, ópera, Madrid, José Feliú y Codina.

Abstract

In general, the scenic works of Granados can be placed in two groups, according to their language and context: Catalan and Castilian. Those in the first group exhibit the traits of Catalan *modernisme*, while those in the second are of the *drama rural* type. These “rural dramas” were his first theatrical essays and resulted from his stay in Madrid and growing relationship with playwright José Feliú y Codina. From hemerographic sources, this research explores the relationship between these two artists: the genesis, premiere, reception, and diffusion of *Miel de la Alcarria* and *María del Carmen*, and an approach to the interpretation of the *drama rural* in the composer’s musical language.

Keywords: Enrique Granados, *drama rural*, incidental music, opera, Madrid, José Feliu y Codina.

Enrique Granados en Madrid

En 1894 Granados decidió probar suerte en la capital española, ciudad en la que radicó hasta el otoño de 1895. Quizá fue debido a las circunstancias matrimoniales –la manutención de una familia con el nacimiento de su primer hijo Eduardo en julio de 1894– que Granados buscó la oportunidad de lograr una mejor posición económica, trasladándose a Madrid, lugar propicio para hacer carrera si se abocaba a componer dentro del género lírico o que probablemente dentro de sus expectativas, buscara la posibilidad de ocupar algún puesto dentro del conservatorio madrileño, institución a la que su maestro Pedrell ya pertenecía. En mayo de 1894, “respondiendo a los deseos de la Infanta Isabel, el señor Granados dio en Palacio, en Madrid, una velada musical a la cual

concurrieron, además de su S.A., varias personas de la aristocracia y de la alta servidumbre de la Infanta”¹. Con este acontecimiento empezaría su etapa madrileña.

Posteriormente en el verano de ese mismo año, Granados fue objeto de una reseña en la revista *Pro Patria*, por parte de Rafael Mitjana y que el periódico *La Dinastía* en Barcelona reprodujo bajo el título de “Músicos catalanes”. En ella se esboza una breve semblanza de su vida pero la nota barcelonesa señala al principio los primeros contactos del pianista con una de las instituciones más importantes de Madrid: “Nosotros unimos nuestra humilde pero sincera felicitación á las muchas que ha recibido el señor Granados durante su permanencia en la Corte, en cuya capital ha sido objeto de grandes agasajos, en los cuales tomaron parte todas las clases sociales, desde nuestra Familia Real, hasta los más humildes socios del Ateneo de Madrid”². En este centro de difusión cultural, Granados, a través de Felipe Pedrell, tomó contacto con Gabriel Rodríguez (1829-1901), personaje relevante en el mundo musical madrileño. Para 1894, Pedrell se había trasladado a Madrid, a instancias de Rodríguez, quien lo ayudó a obtener puestos en el Conservatorio, la Academia de Bellas Artes y en la cátedra de estudios del Ateneo³. Rodríguez, partidario del Krausismo en España, estuvo en estrecha relación con Francisco Giner de los Ríos, no solamente por el trabajo que realizaron desde la Institución Libre de Enseñanza (ILE), sino por compartir aficiones musicales. En el ILE, Rodríguez organizó veladas musicales, abiertas al público, donde se juntaban teoría y praxis. Estos eventos musicales se trasladaron posteriormente al Ateneo, del cual era socio⁴. Con respecto a la relación que entablaría con Granados, Rodríguez le “procuró impulsar en Madrid, haciendo que le escuchasen en su salón privado numerosas figuras responsables de la vida musical madrileña del momento y consiguiéndole varios conciertos públicos en el Ateneo”⁵. Cuando Rodríguez estrenó en 1894 su *Colección de melodías* para voz y piano, el compositor catalán expresó sus parabienes escribiéndole una carta donde escribió que “Schumann y Schubert son para mí los dos poetas que han sabido hacer una creación verdadera de la melodía cantada, y veo con alegría grande que usted ha sabido ser personal y al mismo tiempo no apartarse del camino seguido por los dos colosos [...] Su obra de usted bajo este punto de vista en su aspecto general , merece toda clase de felicitaciones”⁶. Al parecer compartían la afición por Schumann, figura evidente en la obra para piano de Granados y, en esa prosecución de un *lied* español, casualmente en 1913 Granados estrenará en el mismo espacio –el Ateneo de Madrid– parte de su primera colección para voz y piano: las *Tonadillas*.

En realidad Granados obtuvo reconocimiento en la capital española, pero dentro de un círculo reducido de personas que consideraban su talento como excepcional. Del periodo de Madrid, lo más sobresaliente fueron sus presentaciones en el Salón Romero. (Fig. 1). De finales de 1894 al 1 de febrero de 1895, se llevaron al cabo conciertos dedicados a la música de cámara. Los músicos que

¹ *La Dinastía* (Barcelona), 27 de mayo de 1894, 3.

² *La Dinastía* (Barcelona), 10 de julio de 1894, 2.

³ Leticia Sánchez de Andrés, “Gabriel Rodríguez y su relación con Pedrell. Hacia la creación de un *lied* hispano” en *Cuadernos de Música Iberoamericana* 10 (2005): 106-107.

⁴ Sánchez de Andrés, “Gabriel Rodríguez y su relación con Pedrell”, 100-101.

⁵ *Ibid.*, 109.

⁶ *Ibid.*, 133 (Cita y nota).

participaban en estos conciertos eran los maestros Guervós al piano, Francés y Peraita como violines primero y segundo, Cuenca en la viola y Pablo Casals en el violoncello⁷:

Viernes, 11 de enero de 1895	Cuarteto de Haydn / Sonata en La menor de Schubert para piano solo (Guervós) / Cuarteto en Sol menor de Brahms.
Viernes, 18 de enero de 1895	(Guervós, Francés, Cuenca, Casals) Cuarteto de Beethoven / Cuarteto de Schumann / Trío de Schubert.
Viernes, 25 de enero de 1895	Cuarteto en Re menor de Arriaga. (Francés, Peraita, Cuenca, Casals) / Sonata en Si bemol para violoncello y piano de Mendelssohn (Guervós, Casals) / Estreno del Quinteto en Sol menor de Granados. (Guervós, Francés, Peraita, Cuenca, Casals)
Viernes, 1 de febrero de 1895	(Guervós, Francés, Cuenca, Casals) Cuarteto en Sol menor de Grieg / Sonata en Sol para violín y piano de Rubinstein / Gran Trío en Si bemol de Beethoven.

Tabla 1: Conciertos Salón Romero.

Es de resaltar que los programas pertenecen a un repertorio camerístico tradicional, centrado en los grandes nombres del Romanticismo, siendo que la obra de Granados es la única novedad incluida. Ya desde las reseñas de las presentaciones del mes de enero en el Salón Romero, se avisaba sobre un recital con obras exclusivamente de Granados. Aunque se anunció para el viernes 15 de febrero (y así se asienta en varias biografías) fue hasta el siguiente viernes, el 22 de febrero, que en el Salón Romero se verificó un programa que incluyó en la primera parte el *Quinteto en Sol menor*, que ya se había tocado un mes antes, con los mismos maestros en la cuerda, pero ahora con el autor al piano. Ante los aplausos se repitió el *allegretto*. En la segunda parte, el compositor tocó sus *Danzas españolas* y los *Valses poéticos* que “a instancias del público hubo de repetir, y a la terminación otras dos obras más”⁸. El concierto terminó con el estreno del *Trío en Do mayor*, con Granados al piano, Francés y Casals, de cuya obra se repitieron, “entre atronadores aplausos”, el *scherzetto* y el *duetto*. En esta misma reseña que aparece en *El Heraldo de Madrid*, se puede leer el comentario que hace Tomás Bretón, donde dice que “Granados es un joven de mucho mérito, que tiene recorrida gran distancia en el camino del arte, que ha de llevarle muy lejos”, pero resalta en la anotación que dicha frase fue al finalizar el *impromptu* [sic]. La reseña de Guerra y Alarcón es elocuente con respecto a esta noche de triunfo de Granados en Madrid, importante por darle presencia en la capital, no solamente como pianista sino como compositor: “Un programa hermoso, una ejecución precisa y brillante, muchos aplausos, un público numeroso, apasionado y juez peritísimo en materias de música;

⁷ Datos recabados en *El Heraldo de Madrid*, 12, 25 y 26 de enero de 1895 y 23 de noviembre de 1895.

⁸ Antonio Guerra y Alarcón, *El Heraldo de Madrid*, 23 de febrero de 1895.

resumen del concierto de anoche. Después de oírle no hay más remedio que poner erguida la figura del joven Granados entre los maestros, gloria del arte nacional”⁹.

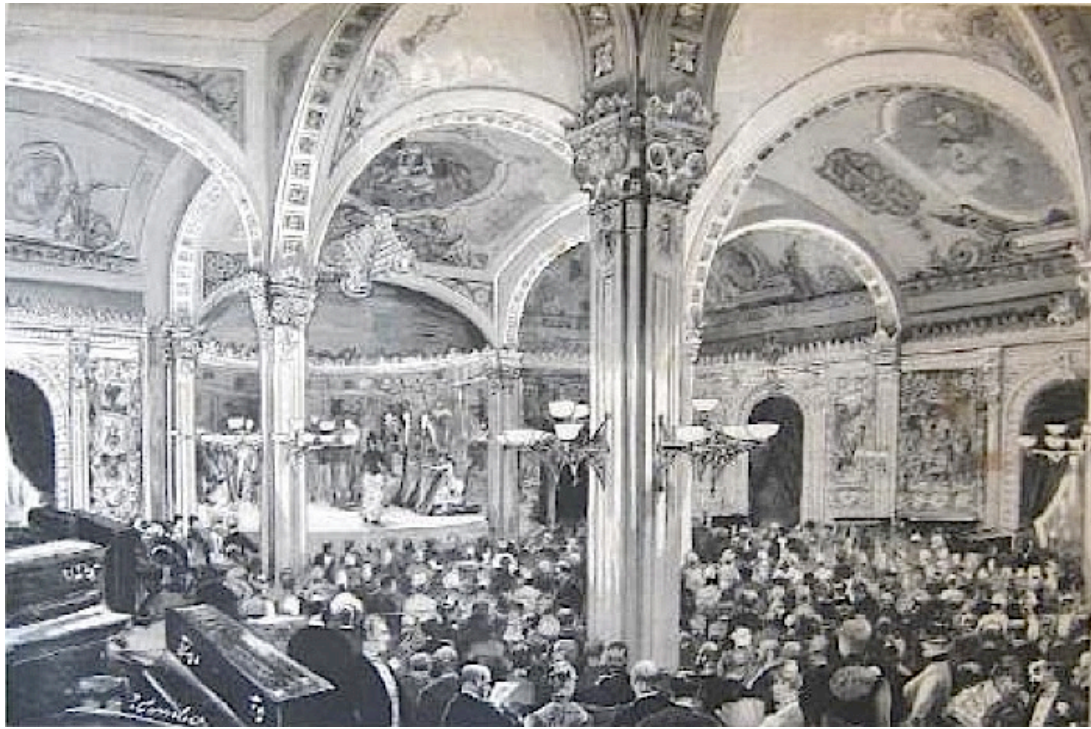


Figura 1: Salón Romero ca. 1884.

El músico pasó las fiestas de fin de año de 1894 en Barcelona¹⁰, y a su regreso a Madrid en el mes de enero de 1895, junto con la temporada de música de cámara en el Salón Romero –expuesta líneas arriba–, presenció las expectativas del estreno en el Teatro de la Comedia de la última creación de su coterráneo José Feliú y Codina, *Miel de la Alcarria*. Después del éxito de la anterior obra de Feliú, *La Dolores* –tanto como drama, como exitosa ópera a manos de Bretón en el mes de marzo de ese año de 1895– es muy posible que se le cruzase por la cabeza a Granados la posibilidad de probar suerte en el género con la reciente obra de su paisano dramaturgo. Si empezó a esbozar algunas ideas musicales o si la concluyó, en la práctica *Miel de la Alcarria* pasaría a ser una realidad hasta dos años más tarde en la ciudad condal y bajo peculiares circunstancias. A pesar del éxito de su presentación en el Salón Romero en febrero, a los pocos meses, el artista optó por regresar a Barcelona y dedicarse a salir adelante a través de la fundación de su escuela de música, la Academia Granados. Pero eso no le impidió que su relación con Madrid continuara y regresara de nuevo en busca del éxito

⁹ *Ibid.*

¹⁰ “Nuestro distinguido amigo, el conocido y reputado compositor, el señor Granados acaba de regresar de la Corte muy satisfecho de la acogida que le dispensaron sus numerosos amigos”. *La Dinastía* (Barcelona), 19 de diciembre de 1894, 3.

madrileño en 1898, para presentar una obra escénica, una ópera salida de otra obra de teatro de Feliú y Codina, de la que siempre estimó como su mejor pieza escénica: *María del Carmen*.

José Feliú y Codina

José Feliú y Codina nació en Barcelona el 11 de junio 1845 y murió en Madrid el 2 de mayo de 1897¹¹. (Fig. 2). Hijo primogénito de Agustín Feliú, dueño de una fábrica de hilados, su infancia se desarrolló junto con la de sus hermanos Juan, Antonio y Guadalupe. Juan también dedicó parte de su vida a la labor literaria, compaginada con la de relojero, oficios que aprendió en la relojería de Federico Soler (Seraffí Pitarra)¹², quien también dedicaba algún tiempo a ser escritor. José estudió Derecho en Barcelona y quizás su vena dramática proviene de esa labor de periodismo que desde la juventud desarrolló, a la manera de una forma de exponer los acontecimientos y pasiones de una realidad que le rodeaba, no sin ingenio, como en *El camaleón*, donde los personajes son las secciones que uno podría encontrar en un periódico de la época (*la miscelánea, la crónica extranjera, la gacetilla, la crítica teatral, el folletín, la sesión de cortes, el telegrama y el anuncio*). Fue secretario de los gobiernos civiles de Cuenca y Barcelona. Junto a los cargos que ejerció, incursionó en el periodismo colaborando en *El Tros de Paper, La Barretina, La América y El Imparcial*. Fundó y dirigió los semanarios *La Pubila, Lo Nunci* y el diario *La Jornada*, este último órgano del partido de izquierda liberal, que en varias ocasiones fue salvado de su déficit gracias a los beneficios económicos que proveían las obras teatrales de su director.

En su primer periodo de estancia en Madrid trabajó como redactor en *El Rhin* y en *La Iberia*. Regresó a Barcelona, donde fue Secretario de Gobierno Civil y llegó a ser gobernador civil interino de la ciudad. Después de estos desempeños públicos, se dedicó enteramente a escribir. Fue oficial en el taller de literatura dramática de Federico Soler, con quien en algunas ocasiones compartió trabajos literarios. Dentro de los géneros literarios realizó traducciones del francés y en algunas obras utilizó el seudónimo de Josep Serra.

En 1887 regresó a Madrid para trabajar como Jefe de la Sección de Fomento del gobierno civil de la ciudad, donde permaneció hasta su muerte. Trabajó de nuevo en *La Iberia* escribiendo artículos de fondo y crítica teatral. El primer estreno de una obra en Madrid, lo hace con la compañía del actor Emilio Mario, presentando *El buen callar*, que no sería otra cosa que la versión en castellano de *Lo grà del mesch*. Los cortes de personajes y trama resultaron un desastre para una obra que en su versión primigenia y en catalán era, en palabras de José Yxart “la obra teatral más perfecta que se había producido en España desde hacía muchísimos años”¹³. El estilo por el que se distinguirá tanto en el transcurso de su carrera como posteriormente, queda bien expresado por Juan Barco:

Universalidad de las pasiones, como son todas las que en los periódicos reflejamos, interés palpitante en la trama, como deben ser los relatos periodísticos, insuperable vigor en la

¹¹ Compilación recabada entre diccionarios, publicaciones periódicas, etc. pero en gran parte de Juan Barco, “*Vida de periodistas ilustres*”, *Anuario de la Asociación de Prensa Diaria de Barcelona* (1923): 71-84.

¹² Sobresalió como dramaturgo, poeta y empresario teatral, impulsor del teatro en lengua catalana.

¹³ Citado por Barco, *Vida de periodistas ilustres*, 80.

pintura de los caracteres, sencillez en la acción, mezcla prodigiosa de lo altamente trágico con lo sobriamente cómico, sangre humana, viva, caliente y roja circulando por las venas de cuantos intervienen en el “suceso”, lenguaje apropiado, limpio, terso, castizo, comprensible del vulgo que nos lee y llena de dignidad para el intelectual que nos comenta¹⁴.



Figura 2: José Feliú y Codina.

Aunque manejó un estilo muy ligado a los conceptos del realismo teatral, adoleció de ciertos manejos dramáticos, especialmente en sus últimos actos, por lo que la mayoría de sus obras, aunque del gusto del público, no llegaron a ser consideradas representativas de una aportación meritoria para ser incluidos dentro del repertorio teatral español. La producción literaria de Feliú para el teatro la realizó tanto en catalán como en castellano, siendo en este último idioma en donde se encuentran *Un libro viejo*, *La Dolores* y *María del Carmen*, con las que obtuvo mayor éxito y una relativa fama póstuma. Su producción dramática fue extensa y aunque su obra es relativamente variada en cuanto a su temática, es dentro de lo que se ha dado en llamar drama rural, en donde la historia del teatro ubica a Feliú y Codina. Pero el hecho de que se abocara a él en *La Dolores* o *Miel de la Alcarria* ya tenía sus antecedentes en el retrato costumbrista y realista de sus anteriores comedias y dramas. El crítico teatral José Yxart, contemporáneo del dramaturgo, ya planteaba esta vertiente al comentar sobre *Un libro viejo* de Feliú y Codina y *Un hombre serio* de Antonio Sánchez Pérez, ambas de 1891:

¹⁴ *Ibid.*, 75.

Las dos obras [...] pertenecen á un género que llamaré el del *drama atenuado*. Son dramas atenuados, más que comedias. O si se quiere, mejor, son comedias... á fuerza de prescindir de su fondo dramático. El género no es invención de sus autores, ni mucho menos. A poco que quisiéramos filosofar, hallaríamos en él uno de tantos síntomas del estado moral presente. ¿No es acaso ya toda nuestra vida contemporánea un drama, un gran drama que, luego, se encoge, se atenúa, se mitiga,... y para, en comedia? ¿No es ésta hoy la evaluación real, positiva y visible, de todo lo que empieza en drama y en tragedia, lo mismo en el hogar que en la plaza pública¹⁵?

Aunque su comentario expone cierta característica de las historias que saldrían de la pluma de Feliú, es tajante en cuanto a la valoración de esta clase de obra, y las critica duramente:

Hegel ya notaba en su tiempo que el drama moderno, por oposición al antiguo, tendía a suprimir toda catástrofe y toda solución extremada. Hoy se ha llegado al término de esa evolución: el *oportunismo* en el drama, como el *oportunismo* en la vida. Y el *oportunismo* en el drama, engendra esa comedia especial, de que son ejemplares entre nosotros, *Un libro viejo* y *Un hombre serio*¹⁶.

A lo que se refería Yxart es a esa falta de exacerbación de las pasiones, que conducen a situaciones dramáticas intensas y a finales esperados. En el caso de *Un libro viejo*, lo que se esperaría es que el esposo, al descubrir la infidelidad de su cónyuge, tome decisiones extremas y no que calle y finja. Paralelamente a este “drama”, la atención del público es enfocada al devenir de un incunable que contiene la carta delatora de la deshonra. Este “suprimir toda catástrofe y toda solución extrema” es palpable en los finales de *María de Carmen* y *Miel de La Alcarria* y responde a la ideología burguesa de finales de siglo, con su tensión y preocupación por mantener las apariencias.

Como ya se ha mencionado, sus obras más representativas se ven relacionadas con una línea teatral que toma sus puntos de inspiración y dramatismo en la vida común y corriente de la gente del campo. Continuator de las directrices teatrales de Echegaray y Sellés, Feliú gustó de llevar los espacios cotidianos rurales, con sus avatares y desventuras, dentro de una corriente romántica de magnificación de los valores del pueblo, que resulta en una línea dramática no tan soliviantada como apaciguada y consecuente. Aunque ubicada dentro de un punto medio, entre la tragedia y la comedia, retoma en cierta medida una visualización idealizada de la gente de pueblo. Según Díez Borque:

El origen del drama rural deriva del naturalismo, de la prolongación del costumbrismo regional decimonónico y de la influencia de ciertos aspectos del teatro áureo con sus temas del honor y la honra, muy arraigadas en el sentir popular. El drama rural presenta pasiones humanas exaltadas en un marco primitivo, y referidas, habitualmente, a conflictos de la honra. Fue una creación burguesa, consecuencia de su visión idealizada del medio rural, en el que se situaba a unos personajes rudos, pero nobles, sin las malicias de la ciudad¹⁷.

Esta lectura de la vida cotidiana y “verdadera” de la gente común y corriente no solamente influyó en el teatro serio, sino que también se fue introduciendo a otras manifestaciones escénicas, en donde se

¹⁵ José Yxart, *El arte escénico en España* (Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1987), vol. II, 38.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ *Historia del Teatro en España*, dir. José María Díez Borque (Madrid: Taurus, 1988), vol. II, 684.

representaba la vida tal cual es y que llevada al extremo creó personajes representativos y estereotipados. En este sentido, Díez Borque insiste: “Para quienes andaban empeñados en capturar el alma española supusieron estos dramas, a veces, señuelos equívocos, pues descubrieron en ellos la realización de un teatro que imaginaban manifestación y concreción de esta supuesta alma popular, lo mismo que en ciertas piezas del género chico”¹⁸.

El trabajo literario de Feliú y Codina también abarcó la narrativa. Escribió las novelas originales *La millonaria* y un “cuento de magia”, *Las hadas del mar*, “obra de gran lujo ilustrada con láminas debidas al reputado artista Mr. J. Simon” y publicada en Barcelona por Celestino Verdaguer en 1879. Al parecer la literatura infantil le era atractiva ya que al año siguiente colabora de nuevo con Celestino Verdaguer en *Los animales pintados por sí mismos* (Barcelona, 1880) en las nuevas ediciones de “Escenas y costumbres de la vida pública y privada de los animales”, ilustrada por J. J. Grandville y cromos, de nuevo, de la mano de J. Simon. En catalán escribió *La Dida*, *Lo Bruch* y también redactó una novela histórica original, *Lo rector de Vallfogona*, que años después de su muerte, recibió una edición especial ilustrada por T. Padró en Barcelona, alrededor de 1930 y que apareció en la colección Biblioteca Catalana Ilustrada. Tradujo del francés al castellano la novela de Jules Marie Alfred Girardin, *Mamá*, nuevamente con la editorial de Celestino Verdaguer. Fue para la colección Verdaguer editada en Barcelona en 1882, que incluía ciento doce grabados en boj por Tofani. Tradujo narrativa de Mateo Bandello¹⁹ que se publicó en 1884 en la Biblioteca Arte y Letras de Daniel Cortezo y Cía de Barcelona.

El 9 de abril de 1897, en el Teatro Español, se presentó *Boca de fraile*, un paso de comedia en prosa, o como mejor la define el cronista de *El Imparcial* en reseña del día siguiente, “un a modo de boceto de pieza cómica”. La obra de un solo acto y desarrollada por tan solo cuatro personajes, compartió la función a beneficio de Fernando Díaz de Mendoza, junto con otras dos obras también de un solo acto: el monólogo de Eugenio Sellés *Honor sin conciencia* y *La niña del estanquero* de Tomás Luceño, un sainete en tres cuadros en verso y prosa escrito sobre la idea de otro sainete del mismo autor. La función abrió en su primera parte con los actos I y II de *El castigo sin venganza* de Ventura de la Vega. De *Boca de fraile*, el cronista de *El Heraldo de Madrid*, apuntó que: “Feliú y Codina ha escrito un acto *Boca de fraile*, muy simpático, y en el que se ve la diestra manera de este autor tal vez mejor que en obras de más levantado vuelo y más grandes aspiraciones”²⁰, sin duda en referencia a las pasadas *Miel de la Alcarria* y *María del Carmen*.

Nadie supondría que en menos de un mes del estreno de *Boca de fraile*, Feliú moriría en la noche del domingo 2 de mayo de 1897²¹. Después de cenar con el periodista Juan Barco y su esposa, se quejó de un dolor en el pecho que le imposibilitaba estar sentado. Luego de mandar a buscar a un

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Mateo Bandello (1480-1561). Fraile dominico en su juventud, estudió ciencias y arte en Roma y Nápoles. Se sabe de su presencia en la corte de los Gonzaga en Mantua. Con Francisco I se trasladó a Francia y fue obispo de Agen en 1550. Publicó novelas, la más famosa sobre la historia de Romeo y Julieta que después tomaría Shakespeare para su obra de teatro.

²⁰ *El Heraldo de Madrid*, 10 de abril de 1897.

²¹ Los detalles que siguen son compilación de varias fuentes hemerográficas necrológicas.

médico, cuando éste acudió, ya era demasiado tarde. Esa misma noche en el Teatro de la Comedia, se estaba representando *La Dolores*, anunciándose al final de la obra la muerte del autor. En señal de duelo se acordó suspender la función del día siguiente. El cuerpo fue velado en el despacho de su residencia, en la calle del Saúco. Al día siguiente por la tarde, salió la procesión fúnebre por las calles de Barquillo, Alcalá, Sevilla y Príncipe en donde la comitiva se detuvo por unos instantes frente a la fachada del Teatro de la Comedia, cubierto de colgaduras negras. La relación del escritor con el ambiente literario y musical de Madrid está representada por la ilustre presidencia de la comitiva que estuvo compuesta por José Echegaray, Juan Barco, Tomás Bretón y Nuñez de Arce, a quienes seguían Sellés, Palacios, Mario, Ansorena, Ramos Carrión, Caballero, el crítico Arimón, Fernández Shaw, entre muchos otros literatos, periodistas y abogados. Fue enterrado en la Sacramental de San Justo.

Poco antes de su fallecimiento había regresado de Salamanca, de donde traía la idea de una nueva obra titulada *La salamanquina*. Igualmente tenía el esbozo de otra pieza a desarrollarse en Andalucía, lo que evidencia su predilección por los dramas asentados en diversos puntos de la geografía española, así como de la conciencia que tenía del tipo de obras, que no solamente se esperaba de él, sino que el sentía como un género propio.

El jueves 6 de mayo se realizó una representación de *La Dolores* en el Teatro de la Comedia. Al término de la misma se efectuó un homenaje en memoria de Feliú. El cronista que solamente firma como “Ch.” en *El Imparcial* reseñó el evento:

Para la ceremonia se había levantado en el escenario un artístico túmulo, en cuyo centro figuraba el retrato del hoy llorado autor de *Miel de la Alcarria* y *María del Carmen*. A los pies de él estaban agrupadas todas las coronas que el día del entierro iban sobre el féretro, y una de gran riqueza remitida expresamente para la solemnidad de anoche por el Ayuntamiento de Barcelona. A un lado del túmulo, formando semicírculo, se veían todas las actrices y actores de la compañía, de riguroso luto. Al otro gran número de autores, entre los que sólo recuerdo en este momento a los señores Sellés, Echegaray, Cano, Vital Aza, Dicenta, Novo y Coison, Ricardo de la Vega, Luceño, Vela y Mario (hijo). Después de preludiar el sexteto que dirige Barbero una marcha fúnebre, los Sres. Palacios, Ramos Carrión y Blasco leyeron cada uno una poesía de Feliú y Liera otra, breve pero muy sencilla, escrita por él, recibándose los cuatro con entusiastas bravos. Por último, autores y actores desfilaron por delante del retrato, y cada uno depositó la corona de laurel que llevaba en la mano en el túmulo. Al caer el telón, en los ojos de los muchos amigos y admiradores del escritor que acaban de perder las letras patrias, que había en la sala, se asomaban las lágrimas, arrancadas por un homenaje que tuvo la solemnidad que da la sencillez de un verdadero sentimiento²².

En Barcelona la noticia causó estupor como en Madrid. El Teatro Romea representó *La Dolores* el 8 de mayo y al término de la función se realizó un homenaje póstumo que consistió en la lectura de poesías originales de Feliú y de poetas catalanes y castellanos. Acto seguido se estrenó en Barcelona *Boca de fraile* “que es una traducción de la chistosísima comedia catalana del mismo autor *Del ou al sou*”²³. La compañía catalana del Teatro Principal, bajo la dirección de Hermenegildo Goula, puso en

²² *El Imparcial* (Madrid), 7 de mayo de 1897.

²³ *La Vanguardia* (Barcelona), 9 de mayo de 1897.

escena el 15 de mayo, “en una extraordinaria función póstuma, la pieza en tres actos *Lo mas perdut*, seguida de la lectura de poesías, la marcha fúnebre ejecutada por la Banda de la Casa Provincial de Caridad y la pieza en un acto *A ca la sonámbula*”²⁴. El 24 de mayo el Teatro Romea estrenó en Barcelona *La real moza*²⁵, que aunque revisada por Feliú después de la fracasada única función en Madrid, el año anterior, no pudo resarcirse de su suerte. R. P resumió los defectos y virtudes de la obra:

Había construido un acto primero bellísimo, pintado con segura mano un hermoso cuadro de la vida andaluza, no a la manera de los saineteros de nuestros días, que todo creen arreglarlo con unas castañuelas y tres o cuatro piruetas, sino dibujando algunos tipos andaluces de verdad, de los que nacen y viven en aquellas tierras, y poniendo en su boca su lenguaje propios y en su corazón sus propios sentimientos... Luego, descrito ya el medio, había desarrollado el drama con arte exquisito, poniendo en juego hombres y mujeres verdaderos, interesando al público con incidentes conmovedores, con situaciones intensamente dramáticas... ¡todo aquello para llevarnos al desencanto de la escena final!...²⁶

La compañía de Emilio Mario tuvo una temporada en Barcelona, en el Teatro Novedades, en los meses de junio y julio de ese mismo año. (Fig. 4). Como homenaje póstumo a Feliú incluyó la representación de tres de sus obras. El 6 de julio en la iglesia parroquial de San José se rezó una misa dedicada al autor por parte de la compañía. Esa noche se presentó *Miel de la Alcarria*, con la novedad de la música incidental compuesta por Granados para la obra –como se verá más adelante–. El 7 se representó *La Dolores* junto con el juguete *Varios sobrinos y un tío* y el 8 fue el turno para *María del Carmen*.

La obra más representativa de la colaboración con compositores españoles es sin duda alguna *La Dolores* con música de Tomás Bretón, ópera en tres actos, estrenada dos años y cuatro meses después de la obra teatro, en el Teatro de la Zarzuela el 16 de marzo de 1895. Si la obra de teatro fue el éxito que impulsó la carrera de Feliú como dramaturgo, la puesta en música por parte de Bretón, representó la concretización de un anhelo buscado por el compositor y algunos músicos cercanos: la creación de una ópera española. *La Dolores* de Feliú contenía los elementos necesarios y propicios para la realización de este objetivo que ya llevaba un cierto recorrido, en el caso de Bretón, con *Los amantes de Teruel* (1889) y *Garín* (1892), intentos que no resultaron del todo satisfactorios. Pero la obra ambientada en el campo aragonés, con un desarrollo dramático bien articulado, cada vez más intenso hasta el final, la necesaria utilización del castellano, que le confiere contexto y credibilidad, pero sobre todo la corriente realista que representaba y que encontraba eco en el verismo en la ópera de finales del XIX, fueron los elementos que auguraban la plenitud de las intenciones de Bretón, según Víctor Sánchez: “La elección del drama de Feliú y Codina le apartaba de los modelos del drama romántico historicista, que retomó en su siguiente ópera *Raquel*, trabajando sobre una

²⁴ *La Vanguardia* (Barcelona), 15 de mayo de 1897.

²⁵ *La Renaixensa-Diari de Catalunya* (Barcelona), 24 de mayo de 1897.

²⁶ *La Vanguardia* (Barcelona), 25 de mayo de 1897.

propuesta de gran originalidad, en un modelo que se hallaba en plena vigencia en el teatro lírico europeo desde el éxito de *Cavalleria rusticana*”²⁷.



Figura 3: El actor Emilio Mario en 1896.

Pero quizás lo que llega a integrar y a darle credibilidad a la relación entre la obra de teatro y la ópera, estriba en que la célula primigenia de la primera es una copla, una pieza musical de origen popular, como ya lo ha apuntado Sánchez al referirse a la profusión de elementos musicales folklóricos que luego encontraron un espacio dentro de la partitura, como resultado “del carácter del drama de

²⁷ Víctor Sánchez Sánchez, Tomás Bretón. *Un músico de la Restauración*, (Madrid: ICCMU, 2002), 241.

Feliú, donde la copla era un ingrediente fundamental, generador del drama”²⁸. La copla es conocida hasta nuestros días:

*Si vas a Calatayud
pregunta por la Dolores,
que es una chica muy guapa
y amiga de hacer favores*²⁹.

Feliú ha trascendido dentro de la historiografía musical, al emparentar su nombre con los de Bretón y Granados. Aunque pudo constatar el éxito rotundo de una obra de su autoría puesta en música, con *La Dolores*, irónicamente con las de Granados, *Miel de la Alcarria* y *María del Carmen*, no las vio concretizadas en escena, debido a que ambas se estrenaron después de su fallecimiento.

Las piezas teatrales y líricas de Feliú durante el periodo anterior al de su drama rural –*La Dolores*, *Miel de la Alcarria* y *María del Carmen*–, son más de corte costumbrista y urbano. No le faltaba gracia y buena factura para los parlamentos, pero quizás el desempeño dramático, su construcción e ilación interna, era uno de los puntos, sino el principal, de desventaja que poseían sus obras, sobre todo en aquellas con “grandes aspiraciones”. Pero aun así es representativo que sus obras fuesen tomadas en consideración para ser puestas en música. Esta era otra manera en la cual los literatos adquirían fama y fortuna, ya que la mayoría colaboraban con compositores, debido a la importancia que tenía el teatro lírico en los finales del XIX y en los albores del XX. En este mismo lapso de tiempo, el teatro de ideas modernistas, con Rusiñol, Gual y su “Teatre Intim”, pero sobre todo Morera, intentaron dar un giro a la continuidad del teatro lírico catalán. Pero las tentativas fracasaron ante un público que siguió prefiriendo obras menos intelectuales y más atractivas musicalmente. Es dentro de aquella empresa que se encuentran las obras en catalán de Enrique Granados posteriores a *Miel de la Alcarria* y *María del Carmen*.

El dramaturgo catalán también escribió poesía que no es la parte más sobresaliente de su producción literaria. Posterior a su deceso, Miguel Ferrer, perteneciente a una destacada familia musical catalana, escogió uno de sus poemas y lo musicalizó. Dedicada al Dr. D. Avelino Martín, la canción *Si fos per mi* para barítono o mezzosoprano fue editada por la Casa Dotesio³⁰.

Aux jardins de Murcie fue la única creación en que un músico no español se relacionó con un texto de Feliú. Es una traducción al francés de *María del Carmen* realizada por Carbis de Batle y Antonin Lavergne con la “adaptation musicale sur des themes espagnoles de la province de Murcie par H. M. Jacquet”³¹. Al parecer no tiene relación alguna con la obra musical del mismo título de Granados, sino que del texto de Feliú crearon una versión francesa de la obra de teatro con algunos

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Existe una página web dedicada a su memoria <www.ladolores.net>.

³⁰ Archivo UME, Madrid (F-8224/150).

³¹ *La Petite Illustration* (París) 8 de noviembre de 1930. En el catálogo musical en línea de la Statens Musikbibliotek de Estocolmo, Suecia, se menciona a Henri Maurice Jacquet, *Aux jardins de Murcie: (Suite Murcienne): pièce en 3 actes*, con el año de 1919.

pasajes musicales. La versión francesa de *María del Carmen* se estrenó en París el 25 de noviembre de 1911 en el Théâtre National de L'Odeón con la dirección escénica de M. Antoine. Este director y empresario la volvió a representar en su teatro, el Antoine, del 15 de octubre de 1919 a enero de 1920 pero con la dirección de Gémier. En el Champs Elysées de nuevo subió a escena el 2 de febrero de 1920, en el Porte-Saint-Martin el 3 de septiembre de 1923 y en el Théâtre de L'Avenue con la compañía de Mademoiselle Falconetti el 3 de abril de 1930³². El cartel de publicidad de L'Avenue indica "2° Acte. Danses et Chantes. Musique populaire de la Province de Murcie", de donde se podría deducir que solamente para este acto fue compuesta la música. Pero la amplia nota escrita por Robert de Beauplan al final de *La Petite Illustration* –de hecho todo el ejemplar comprende el texto de la obra– contiene más detalles al respecto:

Un lugar particular debe hacerse a la partitura musical. La *Suite Murcienne* del Sr. H.-M. Jacquet es una adaptación llena de propósito y encanto de viejos aires populares de la provincia de Murcia. El señor Gémier antes tuvo la intención de pedir esta música para escena al gran compositor español Enrique Granados, pero al morir, como se sabe de una manera trágica en el naufragio del *Lusitania*, fue el señor Jacquet quien la suplió. Con una minuciosa paciencia, él estuvo durante varios meses documentándose sobre los aires populares de España y los temas que él armonizó son todos muy antiguos. Los más modernos datan de la segunda mitad del siglo XVIII, la mayoría son anteriores al siglo XVII y algunos, como el "Canto de la Aurora" que figura en la obertura, se remonta al final del siglo XV"³³.

Lo primero que sobresale del párrafo anterior es la confusión con respecto al hecho de la muerte de Granados, ya que no fue en el percance del *Lusitania* en mayo de 1915 sino en el Sussex en marzo de 1916. También se señala un procedimiento de estudio anterior a la composición semejante al que realizó el compositor catalán y la idéntica inserción de un pasaje de *auroros* al inicio de la obra. Con mucha probabilidad Jacquet tenía conocimiento de la ópera de Granados. Si se menciona que Gémier comisionó la música a Jacquet después de la muerte de Granados, esto implica que la representación en 1911 no contenía esta partitura. Por otro lado, la misma nota de Beauplan apunta que *Aux jardins de Murcie* se representó en Nueva York en 1920 y 1921.

Feliú ocupa un lugar en la historia del teatro español como uno de los representantes del denominado drama rural, con un estilo de transición entre el teatro costumbrista ligero hacia lo que después sería el teatro de tipo psicológico, que condujo a Feliú hacia sus obras más representativas: "El realismo es la base de la concepción del drama rural de Feliú, que planteaba como hemos visto

³² Robert de Beauplan, "Aux jardins de Murcie" en *La Petite Illustration* (París), 8 de noviembre de 1930.

³³ *Ibid.* "Un place particulière doit être faite à la partition musicale. La *Suite Murcienne* de M. H.-M. Jacquet est une adaptation pleine d'adresse et de charme des vieux airs populaires de la province de Murcie. M. Gémier avait d'abord eu l'intention de demander cette musique au grand compositeur espagnol Enrique Granados, mais celui-ci périt, comme l'on sait d'un façon tragique dans le naufrage du *Lusitanie* et c'est M. Jacquet, qui la remplace. Avec une minutieuse patience, il s'était pendant plusieurs mois, documenté sur les airs populaires de L'Espagne et les themes qu'il a harmonisés sont tous fort anciens. Les plus modernes datent de la seconde moitié du dix-huitième siècle, la plus part sont antérieurs au dix-septième siècle et quelques-uns même, comme le *Chant de l'aurore* qui figure dans l'ouverture, remontent à la fin du quinzième siècle."

dos novedades importantes: una ambientación realista y una gran fuerza en las pasiones de los personajes”³⁴.

Nº 502. — THÉÂTRE : Nº 268. 8 NOVEMBRE 1930.

LA PETITE ILLUSTRATION

Revue hebdomadaire
publiant les pièces nouvelles jouées dans les théâtres de Paris,
des romans inédits, des poèmes, des critiques littéraires et dramatiques,
des variétés cinématographiques et des études touristiques.

THÉÂTRE DE L'AVENUE
5, RUE DU COLISEE. — CHAMPS-ÉLYSÉES

MADemoiselle FALCONETTI
et sa Compagnie
dans

AUX JARDINS DE MURCIE

MISE EN SCÈNE, DÉCORS ET COSTUMES NOUVEAUX

Au 2^e Acte: **DANSES · CHANTS**
MUSIQUE POPULAIRE
DE LA PROVINCE DE MURCIE

TOUS LES SOIRS A 8 H. 30 - MATINÉE: DIMANCHE A 2 H. 30
— Elysées 49-34 —

BIBLIOTECA NACIONAL

Copyright by Carlos de Ballo and A. Laverne, 1930.
Tous droits de reproduction, de traduction, d'adaptation et de représentation réservés pour tous pays.

Aucun numéro de La Petite Illustration ne doit être vendu sans le numéro de L'Illustration portant la même date.

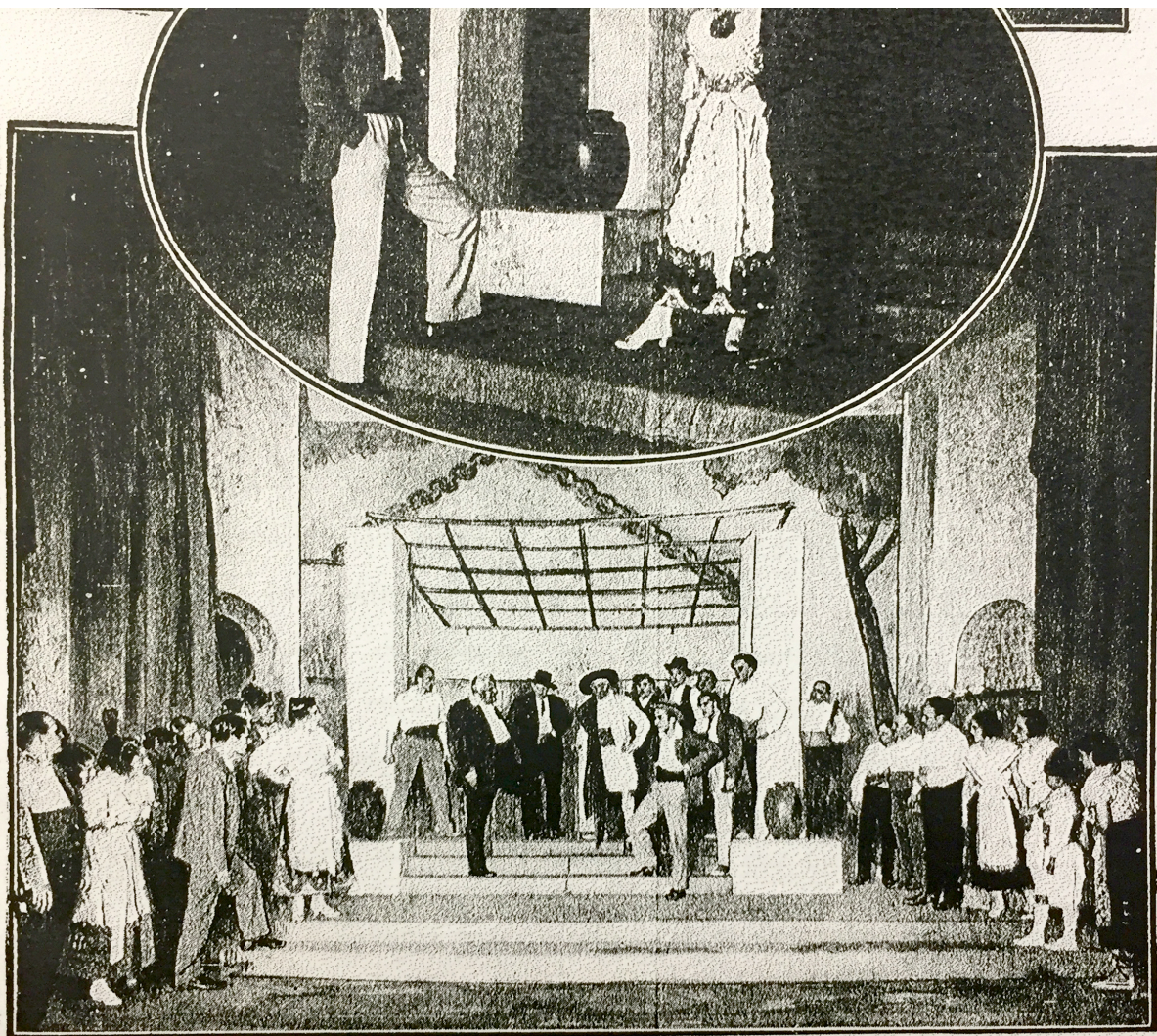
ABONNEMENT ANNUEL

*L'Illustration et La Petite Illustration réunies : France et Colonies, 175 francs.
Étranger, tarifs énoncés en monnaies nationales ou usuelles et basés sur l'affranchissement variant suivant les pays destinataires ·
consulter la page 2 de la couverture de L'Illustration.*

13, RUE SAINT-GEORGES, PARIS (9^e)

Figura 4: La Petite Illustration, 8 de noviembre de 1930.

³⁴ Sánchez, Tomás Bretón, 236-237.



Xavier. Maria. Domingo. Migalo. Pepuso. Pencho.

En haut, Xavier : « *Quel grand bonheur ! Je deviens fou !* » — ACTE PREMIER, scène XVII, page 12.

Au milieu, Pencho à Xavier : « *Tu as sa promesse ; mais qui a son amour ?* » — ACTE II, scène IX, page 18.

En bas, Domingo à Pencho : « *Que viens-tu faire ici ?* » — ACTE II, scène XIV, page 21.

Photographies G. L. Manuel frères.

Figura 5: Elenco de *Aux jardins de Murcia*. *La Petite Illustration*, 8 de noviembre de 1930

Miel de la Alcarria, música incidental para un drama de Feliú

El período de composición de las obras líricas de Granados está enmarcado entre las tres obras en castellano: *Miel de la Alcarria* (1897) seguida de *María del Carmen* (1898) y *Goyescas* (1916). En medio de estos años compuso las obras en catalán. La relación de Granados con los escenarios fue una relación ambigua. Por un lado parecería, por las reseñas y críticas, que su trabajo fue aceptado y hasta admirado, pero en la práctica, sus obras para escena no pasaron a engrosar la lista de las “habituales”, tanto en los foros castellanos como catalanes. Antes de argumentar que esta falta de éxito dentro del género lírico se debió a que sus planteamientos estéticos eran divergentes con el gusto de la época, habría que contemplar el momento y circunstancias en que fueron estrenadas.

El último cuarto del siglo XIX fue significativo, no solamente por los cambios históricos, que influyeron en las directrices de las creaciones contemporáneas, sino por ser un lugar propicio para plantear los caminos que seguiría la música española hasta ya entrado el siglo siguiente. Por otro lado, el concepto de entretenimiento se arraigó más generando un nuevo público y la burguesía aportó el tratamiento de nuevos temas dentro del teatro. La principal característica del género lírico en este periodo, radicó en el proyecto surgido de los artistas locales de generar un resurgimiento de la lírica española en contraposición a la avasallante presencia e influencia de las óperas italianas y francesas. Heredera del Romanticismo, esta nueva ideología sustituiría a los dioses heroicos y personajes históricos, por unos de carne y hueso, reales pero plausibles, con sus ideologías propias que se exponen, conflictúan y resuelven en el escenario:

Estos personajes no dominan la realidad concreta, sino que están determinados por ella. Las relaciones de los personajes con su medio se problematizan; se tambalean valores aceptados antes como inamovibles y todo se hace opinión. Un impulso común mueve la rebeldía del personaje romántico y la tenacidad del burgués en su lucha por ascender de clase. La progresiva conciencia de la propia contingencia, por otra parte, hace a los personajes cada vez más escindidos interiormente, ya que la variedad de la vida no cabe en sus categorías continuamente rehechas³⁵.

Esta nueva manera de presuponer lo que se lleva a cabo sobre el escenario trajo consigo personajes más complejos, argumentos más elaborados que se entrelazan con el mundo exterior. Las innovaciones se defendían en función de un nuevo concepto artístico: el individualismo. El surgimiento de espectadores nuevos, de variado gusto y de diversa economía, trajo consigo respuestas artísticas adecuadas a sus circunstancias: nacieron géneros, estéticas, teatros y costumbres. Las nuevas ideas acerca del realismo artístico fue el campo fértil en donde se favoreció la propuesta de una lírica de raigambre española.

Dos son los senderos por los que transita el teatro lírico del último cuarto de siglo. Uno en función de la concretización de una ópera bien adjetivada como española y el otro camino fue consecuencia de ese nuevo aire y desarrollo que tuvo la zarzuela. Son Tomás Bretón (1850-1923), Ruperto Chapí (1851-1909) y Felipe Pedrell (1941-1922) los protagonistas de la búsqueda de una ópera nacional. El rechazo a la constante presencia de los cartabones italianos, principalmente, suscitó el interés hacia la asimilación de los nuevos estilos, aunque fueran extranjeros, como fue el caso del wagnerismo. De vital importancia fue la utilización del español como idioma propio en las nuevas incursiones líricas, dando por consecuencia obras de buena factura, tales como *Los amantes de Teruel* (1889) y *La Dolores* (1895), ambas de Bretón.

La repetición de fórmulas trajo por consecuencia el declive del género bufo, pero comprobó la necesidad de renovación hacia un espectáculo más práctico, ameno y económico. Las obras cortas abrían la posibilidad de un consumo más accesible y es así que surge el género chico con sus funciones por horas, con obras de un solo acto, trama ligera, cantantes sin grandes dotes y una orquesta pequeña. Esa economía de recursos no necesariamente fue de la mano con las capacidades de los compositores, sino en muchos casos, por el contrario, conllevó un reto fructífero, plasmado en

³⁵ Jesús Rubio Jiménez, *El teatro en el siglo XIX* (Madrid: Editorial Playor, 1983), 10.

obras que pertenecen al repertorio histórico de la zarzuela: *La Gran Vía* (1886) y *Agua, azucarillos y aguardiente* (1897) de Federico Chueca (1846-1908), *La verbena de la Paloma* (1894) de Bretón y *La Revoltosa* (1897) de Ruperto Chapí. Aún con las buenas intenciones de la ópera nacionalista, fue en el género chico donde mejor se logró integrar esa búsqueda de un teatro lírico de cepa española, donde lo nacional tuviera –y en su momento no fue su objetivo– una proyección universal. Quizás se debió a que como género, no tuvo que padecer las constantes referencias a paradigma alguno, como en el caso de la ópera, y esa libertad, propició innovaciones y propuestas.

El teatro dramático con su vertiente realista, concordó adecuadamente con los retratos de costumbres que acontecían en los géneros musicales. En esa búsqueda de temáticas que dan forma y contexto, la inclinación verista del teatro dramático –aunado a la ideología de una clase burguesa culta– halló en las historias y dramas de corte rural, con personajes típicamente hispanos y contemporáneos, una fuente de nuevos tópicos. Es así como los logros acontecidos en el plano teatral dramático, abren una posibilidad para esa empresa, siempre anhelante, pero no siempre exitosa, de crear una vertiente lírica propia de proyección internacional, donde no solamente la utilización de la lengua vernácula la califique de española.

Posiblemente, de no haber sido por su repentino fallecimiento, la colaboración de Feliú con Granados, con quien apenas empezaba a realizar una cercana colaboración creativa, hubiese dado resultados tan satisfactorios como el que se produjo con Bretón y *La Dolores*. Los defectos que conllevó la dramaturgia de *María del Carmen* desde la obra de teatro, aunados a la primera incursión de Granados en el teatro lírico, no dio el fruto que se esperaba al momento de conformarse como ópera. *Miel de la Alcarria* fue la primera asociación de estos dos personajes catalanes, pero, como se verá más adelante, su proceso creativo, y aun su puesta en escena, fue producto de otras circunstancias acaecidas después de la muerte de Feliú. Además, por otro lado, el músico no trabajó con el texto, siendo musical incidental, situación que lo aleja en cierto grado de los avatares de tener que discurrir, arreglar, ensamblar, modificar y convenir con los textos y por ende con su autor.

Miel de la Alcarria ha recibido poca atención, por la escasa documentación y por tratarse de una serie de intervenciones sinfónicas debajo de un texto teatral. La historiografía ha interpretado fechas y acontecimientos y hasta ha llegado a contradicciones. En *The New Grove's Dictionary of Opera* la voz dedicada al músico catalán, solamente la menciona en el cuerpo del texto como música incidental y con la fecha de 1895, pero cuando pasa a enlistar las obras para escena, no la incluye³⁶. En el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, en la sección del catálogo de obras, Riva pone en interrogación la fecha de estreno y se mencionan dos lugares donde se podían localizar documentación alguna: el desaparecido Centro de Documentación Musical de Barcelona (cuyo fondo pasó a la Biblioteca de Cataluña) y el Archivo de las Ediciones Salabert en París³⁷. En el *New Grove's Dictionary of Music and Musicians* se menciona en el apartado de obras para escena del catálogo, el año de 1895 como año de composición y que no fue representada³⁸. Los archivos donde indica la

³⁶ Mark Larrad, “Granados, Enrique”, *The New Grove Dictionary of Opera* (Londres, MacMillan, 1994), vol. 2, 510.

³⁷ *Miel de La Alcarria*, op. 54, libreto J. Feliú i Codina, estreno 1894-1895? E-Bcdm, F-Pes. Cita en Douglas Riva, “Granados, Enrique”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: ICCMU, SGAE, 1999), vol. 5, 864.

³⁸ *Miel de la Alcarria* (incidental music, J. Feliú i Codina), 1895, unperf., E-Bcd, F-Psal. Cita en Larrad, “Granados”, 280.

presencia de la obra son los mismos que en la voz del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Sánchez en el *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica* menciona además la fecha de estreno, teatro y ciudad³⁹. Y por último, en la lista de obras para escena en *Enrique Granados, Poet of the piano*, Clark proporciona más luz al añadir que la obra consta de tres actos, que se estrenó en 1895, que no está publicada y que el manuscrito no está fechado. Aporta exactitud en cuanto qué es lo que se encuentra en los archivos de París y Barcelona⁴⁰. La historiografía plantea ciertas contradicciones pero ha mantenido la conclusión de que la obra fue presentada en 1895 –por lo que se deduce que es su año de composición–, en el Teatro de la Comedia de Madrid y hasta se podría ubicar dentro de la producción que realizó Granados durante su estancia en la capital española entre 1894 y 1895.

Los estrenos de Feliú en Madrid se vieron apoyados por su carrera ya consolidada en Barcelona. Su fama como dramaturgo se produjo con el espectacular e inesperado éxito de *La Dolores*, estrenada en el Teatro Novedades de Barcelona en 1892. Al año siguiente, Bretón, quien le pondría música, “tuvo ocasión de conocer el drama de Feliú en Madrid, donde se representó en abril de 1893 con un reparto encabezado por la famosa María Guerrero”⁴¹. Con la música de Bretón, *La Dolores* se consolidó en el repertorio lírico y se convirtió en una de las óperas españolas de mayor éxito.

La Dolores le posibilitó a Feliú el reconocimiento del público y los críticos, pero a su vez, fue fuente de expectativas en cada nueva obra. Tal fue el caso de la primera representación de *Miel de la Alcarria*, el 8 de enero de 1895, en el Teatro de la Comedia. La obra consta de tres actos. En el primer acto todo es alegría y tranquilidad en la existencia de Angelita, quien contraerá nupcias. En el segundo se dispone la celebración de su próximo casamiento pero se empieza a revelar la compleja historia de su madre, la cual para saberla con certeza, obligará a la heroína alcarreña a renunciar a su desposorio. En el tercer acto, la verdad le será confesada de boca de su tía que profesa como religiosa en el convento donde por expresa promesa hecha ante la renuncia al matrimonio, entrará de por vida. Al día siguiente el crítico teatral J. Arimón, escribió en *El Liberal* “que pocas obras han despertado antes de su representación la curiosidad del público en tan alto grado como la estrenada anoche en el teatro de la Comedia”. El mismo crítico continúa en su reseña comentando la trama de la obra, pero hace hincapié en la construcción del drama, que aunque loable en su concepto –la reivindicación de la honra de la madre de la protagonista– “es bello y grandioso; pero quizás más propio de la leyenda que de una producción destinada al teatro” y remata diciendo como “fue descendiendo en intensidad dramática hasta llegar penosamente a su desenlace”⁴². Este final parece ser el que no gustó a críticos y espectadores, ya que en *El Imparcial* de la misma fecha, la reseña del

³⁹ *Miel de la Alcarria*, op. 54, M. Incidental, libreto J. Feliú i Codina, estreno, 8 de enero de 1895, Te. Comedia (Madrid) Centre de Documentació Musical, Barcelona, Archivo Ediciones Salabert, París. Cita en Víctor Sánchez Sánchez, “Granados, Enrique”, *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica* (Madrid: ICCMU, 2003), vol. 1, 926.

⁴⁰ *Miel de la Alcarria*, op. 54, incidental music, 3 acts, J. Feliú i Codina, prem 1895, unpub, MS, nd, Es (Ediciones Salabert), MS, orch parts only, Cdm (Centro de Documentación Musical, Barcelona). Cita en Walter Aaron Clark, *Enrique Granados, Poet of the piano* (Nueva York: Oxford University Press, 2006), 188.

⁴¹ Sánchez, Tomás Bretón, 231.

⁴² *El Liberal* (Madrid), 9 de enero de 1895.

que firma como Amaniél, escribe “lo muchísimo que me gustaría si al final me hubiera encontrado con otro remate más lógico, menos dramático y más propio de aquella acción que no debió salir de los límites de la comedia dramática”⁴³. Tal parece que las premoniciones expuestas por Yxart años antes, continuaron siendo fuente de comentarios y observaciones. Aun así, las críticas alaban la factura vigorosa y bien ejecutada en los diálogos, pero que no es suficiente para ubicarla en el mismo rango de éxito como el obtenido por *La Dolores*. Sin embargo Miguel Sawa que reseña en *El País*, escribió: “Un nuevo éxito, franco y ruidoso, un éxito verdadero, he ahí todo lo que tenemos que decir los chicos de la prensa al dar cuenta al respetable público del estreno de *Miel de la Alcarria*”, pero alega “ya hemos cumplido con informar al público del éxito de *Miel de la Alcarria*, dejando para aquellos que tengan más tiempo que nosotros la difícil tarea de hacer la crítica de la obra del Sr. Feliú y Codina”⁴⁴.

La huella que dejó *La Dolores* fue necesariamente un punto de comparación con las siguientes obras, que al parecer definió el estilo del autor catalán. Al parecer, Feliú encontró su veta, su “producto” literario y quiso repetir el mismo concepto en *Miel de la Alcarria*, esto es, una ambientación rural que presentara, no solamente un drama específico, sino una entidad geográfica, fácilmente reconocible que además, al retratar usos y costumbres, especialmente del habla cotidiana, le diera un acento particular, con la cual el público se pudiera identificar. *Miel de la Alcarria* estuvo en cartelera hasta el martes 29 de enero, día en que se realizó la función a beneficio del autor. Es muestra de un cierto éxito de cualquier obra seria, cuando surge su parodia, y la de *Miel de la Alcarria* tuvo su contrapartida en *Arrope manchego*⁴⁵, como lo comenta *El Heraldo de Madrid* el 15 de enero, aunque sin dar más detalles. En resumen se diría que *Miel de la Alcarria* tuvo un éxito discreto.

Como ya se comentó, en enero de 1895, dado el anterior éxito de *La Dolores* –la obra de teatro, ya que la ópera de Bretón se estrenaría dos meses después, el 16 de marzo – existía una gran expectativa sobre el estreno de *Miel de la Alcarria*. Existe una amplia información en los periódicos madrileños de la época cuyas completas notas a la vez reflejan lo que omiten, esto es que en ninguna de las críticas y reseñas se menciona la intervención de Granados, como apuntan los diccionarios. Ya Douglas Riva en la voz de Granados del *Diccionario de la Música en España e Hispanoamérica*, pone con signo de interrogación la fecha supuesta del estreno, quizás solamente ubicándola en el período en que el músico se encontraba en la capital española. En el libreto publicado de la obra de teatro aparece en la portada “Estrenada en Madrid en el Teatro de la Comedia la noche del 8 de enero de 1895”⁴⁶. Por lo general estos libretos mencionan la colaboración musical en el dado caso que

⁴³ *El Imparcial* (Madrid), 9 de enero de 1895.

⁴⁴ *El País* (Madrid), 9 de enero de 1895.

⁴⁵ Arrope es un tipo de jarabe y el gentilicio es en alusión a la proximidad con la Alcarria.

⁴⁶ Ejemplares del libreto en la Biblioteca Nacional de España (Madrid) Sala Cervantes (T/12846), en la Biblioteca de Filología de la Universidad Complutense de Madrid (CT82-2ALD, 20) y en la de Geografía e Historia (TEA 1518). Existen ejemplares en la Biblioteca de Cataluña: *Miel de La Alcarria*. Drama en tres actos y en prosa. El I en 17 escenas, el II en 19 y el III en 8. Edición del libreto: Administración Lírico Dramática. Madrid, 1895. *Estrenada en Madrid en el Teatro de la Comedia la noche del 8 de enero de 1895*. R. Velasco, Impresor, Rubio, 20. Madrid. 80 pp. Dedicatoria: *A la Sociedad Española de Excursiones propagadora del amor a la patria, amiga del arte nacional, guardadora de cuanto es propia fisonomía y castizo espíritu de nuestra hermosa tierra, dedico esta obra. El autor.*

pertencieran a algún género lírico, por lo que se concluye que lo que se estrenó esa noche fue la obra de teatro, en donde Granados no participó, con la salvedad de haber sido quizás un espectador más, siendo que para esas fechas se encontraba en Madrid, en miras de su presentación en el Salón Romero al mes siguiente⁴⁷.

Luis Iglesias de Souza⁴⁸ menciona *Miel de La Alcarria*, especificando “Música: Enrique Granados”, pero con otra fecha de estreno, indicando solamente el mes de julio de 1897 (no 1895) y en el Teatro Novedades (no Teatro de la Comedia), supuestamente de Madrid, dado que en las páginas preliminares del catálogo, su autor comenta que de no señalar entre paréntesis la ciudad a la cual pertenece el teatro, se da por hecho que es en Madrid. En la prensa madrileña del mes de julio de 1897, no se menciona la presentación en Madrid de la obra, pero se publica la extensa reseña escrita por Antonio Guerra y Alarcón⁴⁹, a diferencia de días, aparecida en *El Heraldo de Madrid* de una presentación de “*Miel de la Alcarria*, con música”, y que comienza: “La compañía dramática que actúa en el Teatro Novedades de Barcelona, dirigida por Emilio Mario, ha tenido la feliz idea para honrar la memoria del malogrado dramaturgo D. José Feliú y Codina [había muerto el 2 de mayo de ese mismo año] de poner en escena su obra *Miel de la Alcarria* con acompañamiento de música, resultando la representación verdadera miel sobre hojuelas”. Y continúa:

No era ciertamente una novedad la obra dramática, pero sí lo era, y muy grande, el acompañamiento musical que para ella ha escrito el joven compositor D. Enrique Granados, conocido ventajosamente como pianista de excepcionales facultades y como compositor, que lo mismo traza frescos de grandes dimensiones que delicada inspiraciones para el piano y la orquesta, y a quien el público ha comenzado a aplaudir en la escena donde, a juzgar por el estreno de la música de *Miel de la Alcarria*, le esperan muchos laureles y grandes éxitos⁵⁰.

Con música de Enrique Granados, *Miel de la Alcarria* fue estrenada en el Teatro Novedades (Novetats), pero no de Madrid, sino de Barcelona y a más dos años de la obra de teatro. García y Alarcón alabó la carrera del músico catalán y lo coloca en la línea planteada por su maestro Pedrell, de crear una identidad española donde converja un lenguaje nuevo inspirado en la revaloración de la música surgida del pueblo:

Granados es uno de los músicos nuevo más caracterizados de España; artista verdadero ha abierto su alma, todas las ventanas de su alma, como aconseja Goncourt, a las bellezas exteriores; sus obras están llenas de poesía y de color, y nadie como él siente y expresa el sentimiento de nuestro cielo límpido y azul. Conoce las nuevas preceptivas del arte musical, sabe analizar su corriente, posee el secreto de sus nuevos misterios, cambia los moldes anticuados y anacrónicos por otros de acuerdo con nuestro tiempo y nuestras costumbres;

⁴⁷ Como se expuso líneas arriba en “Enrique Granados en Madrid”.

⁴⁸ Iglesias de Souza, Luis, *Catálogo de Teatro Lírico Español* (La Coruña: Diputación de A Coruña, 1993).

⁴⁹ Clark, *Enrique Granados*, lo cita con respecto a las reseñas del estreno de *María del Carmen*. La comunicación del crítico con el compositor estaba más que establecida y cercana y es una fuente de información interesante.

⁵⁰ Antonio Guerra y Alarcón, *El Heraldo de Madrid*, 16 de julio de 1897.

pero no renuncia a la base, a la base de estudio para una música popular española y por eso se inspira siempre que escribe en las canciones de las varias regiones de nuestra Península⁵¹.

Compara su labor creadora dentro de una obra para teatro como lo hicieron otros compositores: “Al igual que Beethoven en el incomparable *Egmont*, de Schumann en el *Manfredo*, de Meyerbeer en *Struensé* y de Bizet en *L’arlesienne*, ha compuesto Granados los preludios, intermedios y melopeas para la obra de Feliú y Codina”. Esta extensa reseña del estreno con música de *Miel de la Alcarria*, termina con un dato que aporta un hecho interesante y a tener presente dentro del panorama de las obras líricas del músico:

El resultado no ha podido ser más halagüeño para Granados, anunciándole un sonriente porvenir en el teatro. Ya tiene terminada una ópera inspirada en el drama de Feliú y Codina titulado *María del Carmen*, y que se estrenará en el próximo invierno en esta corte. Con tal asunto, y teniendo como tiene dentro la luz del genio si ha estado inspirado y ha sabido inspirarse, si ha hecho buena música, no sólo porque adivine donde está punto el sentimiento público y lo despierte, su nueva ópera acabará de consolidar su reputación de prestigioso compositor⁵².

El dato sobre *María del Carmen* contiene una cierta veracidad a tomar en cuenta por haber sido escrito por “uno de los más influyentes críticos de Madrid”⁵³. De ello se podría presuponer la posibilidad de que *María del Carmen* ya estaba terminada antes que *Miel de la Alcarria*. Sin embargo en *La Dinastía* de Barcelona del primero de diciembre de 1895, se menciona una nota del *Diario de Barcelona*: “El distinguido compositor Don Enrique Granados, ha terminado la composición musical de un drama lírico sobre el del señor Feliú y Codina, ‘Miel de la Alcarria’. Parece que dicha obra se estrenará en Madrid durante la presente temporada teatral”⁵⁴. Es muy probable que el primer encuentro con la obra de Feliú se realizó en enero de ese año en Madrid, pero que en realidad la posibilidad de componer música para ella, proviniese de dos circunstancias posteriores: el rotundo éxito de *La Dolores* en marzo y el estreno de la obra de teatro en Barcelona el 21 de junio en el Teatro Lírico, con la compañía de Emilio Mario⁵⁵. Si Granados no la había visto en Madrid, cuando decide regresar a Barcelona en la segunda mitad del año, tuvo oportunidad de convencerse sobre la realización de un proyecto musical con un libreto que iba tomando cierta fama.

Hubo algún cambio de opinión, si suponemos que para finales de 1895 habría terminado *Miel de la Alcarria*, ya que el 14 de febrero de 1896 en el Teatro Español de Madrid Feliú estrenó *María del Carmen*. En los meses comprendidos entre enero de 1896 y mayo de 1897, parecería que desistió de estrenar *Miel de la Alcarria* y que prefirió abocarse a trabajar sobre *María del Carmen*, además de promocionarla, en cierto sentido, ya que se lee en la nota de los *Espectacles publichs* de *La Renaixensa* del 24 de mayo –a dos semanas del único estreno de *Miel de la Alcarria*– que al día siguiente en el

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ Clark, *Enrique Granados*, 44.

⁵⁴ *La Dinastía* (Barcelona), 1 de diciembre de 1895, 3.

⁵⁵ *La Dinastía* (Barcelona), 20 de junio de 1895, 3. Estuvo en cartelera hasta el 16 de julio.

Teatro Novetats, después de una obra de Pérez Cabrero, *Nuestra Señora de París*, se tocaría “Preludi dels actes primer y segon de la ópera espanyola inédita del Mtre. Granados *María del Cármen* y ‘1 wals *El sueño*”⁵⁶. Si la anterior nota se junta con la arriba expuesta de Guerra y Alarcón, se daría como una realidad que *María del Carmen*, ya estaba completada para el verano de 1897. Pero los comentarios en las reseñas, funcionan en cierta medida como publicidad, y lo más probable es que Granados estuviese trabajando sobre ambas obras. De haber estado finalizada *Miel de la Alcarria*, hubiese estado más interesado en buscar un teatro y estrenarla o más aún, de promocionar alguna de sus partes, como ya se vio que hizo con los preludios de *María del Carmen*. Todo apunta a que optó por cambiar de libreto y guardar por un momento la música sobre las desventuras de Angelita, las cuales recuperó para la función de homenaje a Feliú.

Granados no es ajeno a la generalidad de muchos compositores que trabajan varias obras a la vez. Siendo que Clark apunta que *Ovillejos* fue compuesta cuando completaba *María del Carmen*⁵⁷, parecería que 1897, fue un año que dedicó el músico catalán a trabajar sobre el género lírico. *Miel de la Alcarria*, ciertamente fue la primera en ser representada, pero no en 1895, sino después de más de dos años de lo que se suponía. Seguramente el resultado de la puesta en escena fue de utilidad para el compositor y le sirvió de experiencia para tomar en cuenta en sus otras dos obras con libreto de Feliú. En el transcurso de pocos meses se vio implicado en la composición de tres obras para escena, siendo que la repentina muerte de Feliú afectó la incursión de Granados en la lírica castellana.

Otro dato que menciona Guerra y Alarcón es que se esperaba el estreno de *María del Carmen* en Madrid para el invierno de 1897-1898, estreno que no se verificó sino hasta el 11 de noviembre de 1898, dieciséis meses después de *Miel de la Alcarria*, tiempo suficiente para, después de su primera incursión en el teatro, posiblemente revisara lo que se supone que tenía terminado de *María del Carmen*. Siendo que a la fecha no hay una fuente que verifique que *Ovillejos* fue representada, aunque si existen los manuscritos, incompletos para Riva y Clark, esto supondría que abandonó el proyecto en aras de la obra en la que más creía, que era *María del Carmen*. El estreno de *Miel de la Alcarria* parecería circunstancial, ya que si se decía que era un drama lírico, pasó a ser música incidental, solución más rápida para recuperar un material que quizás no estaba completo del todo. La siguiente nota es tomada de *La Vanguardia* de Barcelona en su sección de espectáculos en el apartado del Teatro de Novedades del lunes 5 de julio de 1897:

Compañía Emilio Mario. –Lunes, impar.–Día de moda.–El juguete LA CRIATURA y 3ª. representación de la aplaudida comedia nueva en 3 actos, de Blasco, EL ANGELUS.– Entrada 75 céntimos. –Martes, función dedicada á la memoria de Feliú y Codina –Única representación de su obra MIEL DE LA ALCARRIA, con los intermedios y melopeas, compuestos por el Mtro. Granados, 50 profesores de orquesta, coros y bailes.

⁵⁶ *La Renaixensa-Diari de Catalunya* (Barcelona), 24 de mayo de 1897, 580.

⁵⁷ Clark, *Enrique Granados*, 40. Al parecer, Granados continuó trabajando en *Los Ovillejos* hasta 1898, pero “los manuscritos existentes indican que *Los Ovillejos* estaba casi completado en 1897, pero su desordenado estado ha guiado a los estudiosos a diferir si Granados la había terminado” (*ibid.*). Igualmente parece que no fue representada sino hasta su total revisión en 1914 y bajo el nombre de *La gallina ciega*. Un dato aún por corroborar es el que aparece también en el *Catálogo de Teatro Lírico Español*, donde se menciona que un *Ovillejos* se estrenó en el Apolo de Madrid en 1898.

En resumen, la única puesta en escena con música de la historia de Angelita y su sacrificio en aras del honor de su madre, se verificó como un homenaje póstumo al recién fallecido autor de la obra teatral. La compañía de Emilio Mario, una compañía más de teatro que de lírica, tuvo la idea de programarla para el 6 de julio de 1897 y, que a pesar de ser para una sola noche, contemplaba ser un espectáculo muy completo con “50 profesores de orquesta, coros y bailes”⁵⁸. La comunidad artística de Barcelona se juntó y homenajeó al distinguido dramaturgo catalán y Granados no podía faltar a la cita, no solamente por pertenecer a este ambiente cultural, sino, sobre todo, por la estrecha y reciente colaboración que tuvo con Feliú y Codina debido a que estaba trabajando sobre *María del Carmen*.

Algunos apuntes musicales en torno a *Miel de la Alcarria* (Acto II: Preludio y Jota)

Como ya se ha mencionado, esta obra no ha sido editada y los manuscritos están en algún archivo francés esperando ser sacados del olvido. Existe una partitura manuscrita del preludio y la jota del segundo acto en el Fondo Granados de la Biblioteca de Cataluña en Barcelona⁵⁹. Dicho material ha servido para realizar algunas anotaciones interesantes sobre la obra, pero aún queda la inquietud de poder exponer una visión más amplia y cercana a una obra que ha permanecido a la sombra de trabajos más relevantes dentro del catálogo de Granados.

El preludio al segundo acto es transparente en su articulación tímbrica ya que prioritariamente emplea dos secciones instrumentales extremas, la de vientos madera y la de cuerda, que toman relevancia en la exposición de los temas. El otro conjunto sobresaliente hacia una sección intermedia es la introducción de un coro que canta con la sílaba Ay y de una agrupación de guitarras y bandurrias. Ya con anterioridad, la utilización de *pizzicatti* en la sección de cuerdas prepara el ambiente de corte folklórico que se desarrolla con las voces y el conjunto de cuerda pulsada. Le sigue un melisma con la misma exclamación Ay dejada a una voz de tenor y la textura orquestal se vuelve delgada y ligera. Esta sección se cantaba a telón corrido ya que al término de esta parte la partitura señala *Telón*. Once compases en *crescendo* dirigen la tensión en aire de jota hacia un súbito *ppp* con que inicia la jota en sí misma. La relación entre el preludio y la jota estriba en su disposición de dominante a tónica esto es, el preludio gira alrededor de la tonalidad de La mayor y la jota está en Re mayor, armonía que mantendrá en su versión de piano. La pieza más sobresaliente, como se percibe en la nota de Guerra y Alarcón ya expuesta, fue esta jota del segundo acto:

Granados para escribir sus *partituras*, donde lo castizo y popular son el esencial elemento, se mete en el riñón del pueblo y de la patria para extraer de esas abundosas fuentes su inspiración y sus luces. Así que conocedor y entusiasta de los aires de baile populares, no podía menos de sobresalir en la jota alcarreña, que es, efectivamente, el número culminante de la partitura.

⁵⁸ *La Vanguardia* (Barcelona), 5 de julio de 1897.

⁵⁹ Biblioteca de Cataluña (Barcelona) Fondo Granados (A12-GRA105 y A12-GRA170) (En la última comprobación al parecer han cambiado los archivos sobre *Miel de la Alcarria* a M-Gra-104(1/2) y M-Gra-104(2/2). En aquella visita que realizó el autor de estas líneas, por falta de tiempo, solamente pudo acceder a las piezas comentadas, pero la impresión obtenida es que se encontraban particellas que tal vez serían las utilizadas en la única representación que se realizó en 1897. Queda la tarea para un interesado investigador comprobar si se encuentra la totalidad de la obra.

Se divide en dos partes, una que se ejecuta a telón corrido, menos briosa y popular tal vez que la otra, pero más soñadora y distinguida. La copla es lindísima, aunque acaso sea de un efecto más seguro en el público la que se canta después de levantarse el telón y cuando las parejas bailan en la escena.

Hay momentos en que no queda de la jota más que el elemento rítmico, que en rigor es el típico, que manejado con la maestría de Granados, da por resultado un cuadro de mucho color y de mucho movimiento⁶⁰.

Al alzarse el telón inicia la jota y continúan las intervenciones del coro, pero no está especificada en el manuscrito la letra de las coplas, las cuales sí se encuentran en la versión para piano que se publicó posteriormente –como era habitual en la época y por donde la música de óperas o zarzuelas entraban al entorno doméstico– y cuyo ejemplar en la Biblioteca Nacional aporta más datos⁶¹. Según la clasificación bibliotecaria que se expone al inicio del microfilm, la fechan 1896-1897 e indican que está impresa en Barcelona por Casa Mayor, en 1897. En la partitura no se encuentra dato alguno en relación con la casa impresora, pero en cambio se lee en la cubierta posterior “Lit. M. Hereu. Plaza del Rey, 6. Barcelona”⁶². La única fecha que aparece está en la cubierta anterior bajo la firma del artista que la diseñó: *A. Gual, 1897*⁶³. Un tallo espinoso alrededor de una simple y lisa columna se corona con una rosa que está perdiendo sus pétalos y junto a ella el título *Miel de la Alcarria · Intermedios · Enrique Granados* (aunque impresa es su firma original) · *Jota*. (Fig. 6).

Por esta colaboración gráfica, ya se deduce que Gual y Granados ya se conocían a dos años del primer intento del compositor en el teatro lírico modernista, el “Teatre Intim”, donde Gual sería el libretista de *Blancaflor*, la primera obra en catalán que compondrá Granados y que fue estrenada en 30 de enero de 1899⁶⁴. En la portada se lee, además de los mismos títulos de la cubierta anterior, que es “Propiedad del autor” y lleva su firma y sello. En la cubierta posterior, que ya se ha mencionado anteriormente, se imprimió la publicidad de lo que estaba a la venta al público. (Fig. 7).

⁶⁰ Guerra y Alarcón, Antonio, *El Heraldo de Madrid*, 16 de julio de 1897.

⁶¹ Biblioteca Nacional de España (Madrid) Sala Barbieri (MC 3763-35). Existe otro ejemplar en la Biblioteca de Cataluña.

⁶² Clark, *Enrique Granados*, 191, menciona esta edición en su lista de obras para piano: *Jota de Miel de la Alcarria*, Hereu (Barcelona), 1897. DLR I:3 (Edición De Larrocha/ Riva).

⁶³ Adrià Gual i Queralt (1872-1943). Artista del modernismo catalán. Dramaturgo, director, actor, pedagogo, escenógrafo, pintor y teórico español nacido en Cataluña.

⁶⁴ Clark anota que Granados improvisó música para la producción de Gual de la *Ifigenia a Tauris* de Goethe el 23 de enero de 1899, en *op. cit.*, p. 81. Al inicio de la página siguiente (p. 82) comenta que la canción popular catalana “Blancaflor”, la cual utiliza como material musical, es alterada en ritmo y contorno melódico y que la melodía se asemeja a una jota o malagueña y que “quizás Granados estaba todavía componiendo bajo el hechizo de *María del Carmen*”. ¿O sería bajo el de *Miel de La Alcarria*? *Blancaflor* fue también música incidental y corrió con la misma indiferencia posterior que *Miel de la Alcarria*.



Figura 6: Cubierta anterior Miel de la Alcarria.

INTERMEDIOS

PARA EL DRAMA

MIEL DE LA ALCARRIA

Reducción para piano

Preludio del acto primero.	3	Pesetas.
Melopeas del acto primero.	3'50	"
Preludio del acto segundo	2	"
Jota.	3	"
Melopeas del acto segundo.	3'50	"
Preludio del acto tercero.	3	"
Melopeas del tercer acto.	4	"
La obra completa, edición especial.	15	"

LIT. M.HEREU. PLAZA del REY. 6.
BARCELONA.

Figura 7: Cubierta posterior *Miel de la Alcarria*.

Si no fue del todo exitosa la única representación, al estar toda la obra en su reducción para piano⁶⁵ le podría procurar una mejor difusión y aplauso. Aunque las melopeas eran habituales dentro de la música doméstica y con los preludios alguna señorita catalana podría lucir sus habilidades musicales en el salón de alguna casa del Passeig de Gràcia, la única que al parecer logró encontrar una cierta presencia, la necesaria para no olvidar a *Miel de la Alcarria*, fue la jota. De hecho el mismo autor la tocó en un recital ofrecido en el Casino de Sardanyola, el domingo 8 de agosto, un mes después del estreno. De camino hacia una gira artística en tierras vascas, el terceto formado por el violinista Crickboom, Casals en el violoncello y Granados, ofrecieron un programa que incluyó el Trío de Mendelssohn:

Después Granados tocó el preludio y la jota de la *Miel de la Alcarria* hace poco estrenada en el Novedades y a petición de la concurrencia que no se cansaba de sentirlo y de aplaudirle, nos ofreció un *avant gout* de la nueva obra que está componiendo *María del Carmen*. Tocó entonces, el preludio de la misma y nos convencimos de lo que hace pocos días ha dicho Amadeo Vives en *La Veu del Vallés*, hablando sobre Granados, que como compositor le quedan muy por debajo algunos otros maestros de fama universal en el mundo de la música.⁶⁶

De nuevo se menciona la situación de *María del Carmen* que ya se ha comentado.

Como generalidad, la jota puede estar en compás de 3/4 o de 6/8 y va frecuentemente acompañada por coplas. La partitura de piano incluye la letra de las coplas, pero aunque toda la obra está en 3/4 en los compases que se presenta la primera copla opta por cambiar a 6/8. Por generalidad, las coplas de una jota llevan versos de arte menor de cuatro u ocho sílabas y manejan temas sobre el amor y/o la vida, pero casi siempre se caracterizan por su humorismo, como se puede notar en las dos que aparecen:

Mielecita de la Alcarria.

Hoy se decide tu suerte.

*Que atan más duro los dichos,
que la cadena más fuerte.*

Es cual la abeja el galán.

Que nos quita tu que ver.

*Pues si entró en nuestro jardín,
fue por llevarse la miel.*

Estas son las coplas a las que se refiere Guerra y Alarcón cuando dice que “la copla es lindísima, aunque acaso sea de un efecto más seguro en el público la que se canta después de levantarse el

⁶⁵ Al autor de estas líneas no le consta la existencia de las otras reducciones, así como la de la edición especial, por lo que cabría la posibilidad de que solamente exista la jota. En comunicación personal con Riva, ha comentado que solamente tiene conocimiento de la jota.

⁶⁶ F.C., *La Renaixensa-Diari de Catalunya* (Barcelona), 12 de agosto de 1897, 1867-1868.

telón y cuando las parejas bailan en la escena”. Debió de ser de gran efecto escuchar el tema de la copla a telón cerrado para después presentar un cuerpo de baile ejecutando una escena de fiesta alcarreña y cantando ya con letra las coplas. La partitura manuscrita indica para la coda que se deje de bailar y de nuevo se adelgaza la textura orquestal para dejar un solo de tenor, como en el preludio, pero aunque no hay indicación alguna de texto o sílaba, cabría la posibilidad que la segunda copla se cantaba en esta parte.

El segundo acto de la obra de teatro comienza con los preparativos de la fiesta de bodas de Angelita, por lo que no cabe duda, tanto por el dato del telón cerrado como del libreto, que al inicio del acto se tocaba y bailaba la jota, añadido a ese aire festivo la inclusión de guitarras y bandurrias. Resulta inevitable en esta escena un paralelismo con la jota de *La Dolores* de Bretón, recurso que se verá de nuevo en las malagueñas murcianas de *Maria del Carmen* y en *El fandango de candil* de Goyescas. La presencia de las coplas en la jota, necesariamente remiten también a la famosa copla de *La Dolores*.

La reseña de Guerra también ilustra otras páginas musicales: “Es también bellísimo el preludio religioso al acto tercero⁶⁷, fragmento que la crítica encuentra demasiado largo para el efecto general de la acción dramática”. Y prosigue la nota citando textualmente la del *Diario de Barcelona* (entre comillas), en donde se alude a la manera en que Granados acentúa los efectos dramáticos de la historia:

“Fuera de la jota –expone el profundo crítico ya citado, que no es otro que el joven D. Francisco Suárez Bravo– uno de los momentos de mayor interés en la música es la escena XV del primer acto. Al lado del hogar forman corro las murmuradoras, Simona y las demás parientes, mientras los criados, Gregoria y Lorenzo, en el primer término de la escena preparan la mesa para el agasajo con que el viejo Mauricio obsequia á sus visitantes. Al mismo tiempo que entre los dos criados se anuda un diálogo intencionado y de mucho carácter, Angelita, *Miel de la Alcarria*, como la llaman, se ha acercado al corro de las murmuradoras para sacar de ellas el secreto del pasado de su madre.

La música se arrastra é [sic] insinúa en sus motivos, como se insinúa y arrastra la calumnia; pero Angelita llega á saber en el corro más de lo que quisiera, y al grito con que protesta indignada contra la acusación injuriosa de aquellas lenguas maldicientes, poniéndose fieramente en pie desafiándolas, responde la orquesta animándose de pronto y doblando el efecto de la situación”.

Es indudable que la intervención de la música aumenta visible y palpablemente la impresión de tal efecto dramático, y para el compositor este éxito tiene aún más valor que el de la jota, que no está más unida á la acción de una manera tan íntima y necesaria⁶⁸.

Es evidente que no hay duda sobre la fecha y lugar de la presentación –la única– de *Miel de La Alcarria* de Enrique Granados. Cabe la posibilidad de alegar que el repentino proyecto de Emilio Mario, hiciera que Granados regresara a trabajar una obra con muy poco tiempo y que al ser pensada para una sola noche, trajera consecuencias a la calidad. Pero aunque fueron esas las circunstancias, hay que

⁶⁷ Acto que se ubica en el convento de la tía de Angelita, la heroína.

⁶⁸ Antonio Guerra y Alarcón, *El Heraldo de Madrid*, 16 de julio de 1897.

recordar la gran habilidad de improvisación del artista –acentuando el concepto hacia la capacidad creativa, más que la que podría presuponer una cierta superficialidad– y que fue un aspecto sobresaliente durante toda su vida. Y también que si se toma en cuenta que ya “llevaba bajo el brazo” a *María del Carmen* y que estaba trabajando en *Los Ovillejos*, era en ese momento lo suficientemente conciente acerca de las problemáticas y retos que involucraba manejar texto y música. Más bien cabría la pregunta de cómo se planteaba la cuestión de la orquestación. La primera respuesta serían las clases que recibió de Pedrell, antes de que éste cambiara su residencia a Madrid en 1894, lo que colocaría a estas obras líricas como una verdadera escuela de praxis orquestal.

Recepción y difusión de *Miel de la Alcarria*

El martes 6 de julio de 1897 se leía en las notas de espectáculos de *La Vanguardia*, el anuncio de la función homenaje a Feliú. De la nota se deduce que ya se conocían las características de la música (intermedios y melopeas) pero resalta el llamado al discernimiento y reflexión de los asistentes. A su vez denota, aunado a las presentaciones que se estaban realizando en Barcelona, el homenaje que en diversos ámbitos se ofrecía en recuerdo del dramaturgo catalán:

Por la compañía de Don Emilio Mario tendrá lugar hoy en el teatro de Novedades una representación única del precioso drama “Miel de la Alcarria”, de don José Feliú y Codina, dedicándose esta función para honrar la memoria del malogrado dramaturgo, habiendo compuesto para dicha obra el maestro don Enrique Granados, intermedios y melopeas, que se cree llamarán mucho la atención de los inteligentes.

A las once de la mañana se celebrará en la parroquia de Santa Mónica una misa rezada que los artistas de Novedades dedican al eterno descanso del que con tanto acierto llevó á la escena las costumbres y pasiones de las regiones españolas⁶⁹.

El miércoles 7 de julio, *La Vanguardia* dedicó una reseña al estreno. Quien la firma escribió una visión objetiva, señalando la repetición de la jota, que como se ha mencionado, es la pieza más representativa y mejor lograda de la obra:

TEATRO DE NOVEDADES

En honor del insigne y malogrado autor catalán señor Feliú y Codina, se representó anoche en dicho teatro su notable drama titulado *Miel de la Alcarria*, con intermedios musicales y melopeas del distinguido compositor e insigne pianista don Enrique Granados.

Del argumento de la obra ya se habló en este periódico cuando hace unos años se estrenó en Barcelona. A pesar de ciertos artificios, contiene también bellezas que en muchos teatros españoles han sido aplaudidas. La obra tiene situaciones dramáticas, algunas de ellas muy íntimas y de verdadera intensidad, que el maestro Granados, compenetrándose con el pensamiento del autor, ha interpretado por medio de la música con tanto acierto como éste lo hizo con la palabra.

Todos los números fueron aplaudidos, especialmente la jota del segundo acto, que fue repetida después de grandes aclamaciones. Gustaron también mucho, y con justicia, algunas

⁶⁹ *La Vanguardia* (Barcelona), 6 de julio de 1897.

meloideas del primer acto y la *escena religiosa* del tercero, que recuerda la estructura polifónica de Bach y Palestrina.

Con esto, pues, ha demostrado el señor Granados, aunque ya lo había hecho en otras inspiradas composiciones, que es un maestro de verdad, y que el arte nacional, de seguir por tal camino, puede esperar mucho de su extraordinario talento.

Le felicitamos cordialmente. –F.⁷⁰

Lo que ha dado por llamar *escena religiosa*⁷¹ en la reseña de la prensa, corresponde al tercer acto, dispuesto en el convento en donde vive la tía de Angelita, monja desde los años de su juventud, y quien revelará el secreto que tanto atormenta a la protagonista del drama. Es permisible suponer que en la música “que recuerda la estructura polifónica de Bach y Palestrina”, dado el pretexto religioso, se encuentre el verdadero homenaje del compositor a su amigo fallecido.

La *Renaixensa* publicó una crítica bastante amplia salida de la pluma del crítico con el seudónimo de Da Ponte. Aporta información sobre las piezas y a la vez revela que los concurrentes no esperaban encontrarse con tan logrado concepto musical ya que “la citada música tiene más importancia de lo que muchos creían. Además de la sinfonía y preludios del segundo y tercer acto, tiene una jota con solo de tenor, coro y banda de bandurrias, un coro de mujeres en el tercer acto y una infinidad de meloideas”⁷². Sus anotaciones son interesantes ya que explica el resultado no tan satisfactoria del manejo de las meloideas como recurso teatral en esta obra:

Figuran una cantidad de fragmentos de una delicadeza extraordinaria. Si alguna cosa hay que decir sobre los citados fragmentos es que como adaptadas a la obra de Feliú y Codina, abundan mucho. De manera que el único reparo que se puede hacer a la música es por la cantidad. La índole de la obra no admitía tanta meloidea como ha escrito el señor Granados. Donde predomina la frase viva, el diálogo interesante, la música ahí sobraría siempre, pues el público quiere disfrutar con los conceptos literarios, y el ritmo musical por bien aplicado que siga a las situaciones, siempre será un elemento de distracción, haciendo que aquellos se escapen a la observación del auditorio⁷³.

En *La Ilustración Artística* –editada en Barcelona, pero con una cierta propensión al cosmopolitismo– en su sección llamada *Miscelánea*, en *Teatros*, debajo de los acontecimientos ocurridos en París primeramente, a casi una semana de la única representación, se publicó la siguiente nota:

Barcelona.– Se ha estrenado con muy buen éxito en el teatro de Novedades *El Angelus*, comedia en tres actos de don Eusebio Blasco. En el propio teatro se ha representado el drama de Feliú y Codina *Miel de la Alcarria*, con preciosos intermedios musicales y meloideas compuestos por el joven maestro Sr. Granados; entre varios números, todos notables y todos inspiradísimos,

⁷⁰ *La Vanguardia* (Barcelona), 7 de julio de 1897.

⁷¹ El título es idéntico a la obra que compuso Granados ante el deceso de la esposa de su mecenas, Eduardo Conde. La obra para violín, órgano, piano y timbal, no tiene fecha, no está publicada y se encuentra en el Fondo Granados. Un estudio podría dilucidar si la obra es una reutilización de esta sección de *Miel de la Alcarria*, si hubiese la posibilidad de acceder al manuscrito de ese acto, que como se ha comentado permanece en algún lugar de Francia.

⁷² Da Ponte, *La Renaixensa-Diari de Catalunya* (Barcelona), 8 de julio de 1897, 1305.

⁷³ *Ibid.*

sobresalen una jota del segundo acto y una escena religiosa del tercero, admirablemente concebidas y desarrolladas. El Sr. Granados fue objeto de una ovación tan entusiasta como merecida. En el teatro Lírico se ha celebrado el beneficio de la primera actriz doña Rosario Pino, quien pudo con tal motivo ver confirmadas una vez más las muchísimas y muy justas simpatías que con su talento artístico ha sabido conquistarse entre el público barcelonés.⁷⁴

La observación de lo que acontecía en los medios teatrales de esos días, como el caso del beneficio de la actriz Pino, debe ser tomado en cuenta ya que en la reseña que continúa a la de *Miel de la Alcarria* del Sr. F (*La Vanguardia* del 7 de julio) se lee “en la función de anoche el público de Barcelona demostró bien á la señora Pino lo mucho que la quiere y cuanto la distingue como actriz, pues –era la función a su beneficio– llenó el teatro...”. El mismo Teatro Lírico había presentado el lunes 5 de junio “Sesiones por el cinematógrafo Lumiere”. Estos acontecimientos teatrales implicarían el grado de asistencia a la única función del Novedades, y por ende a la posibilidad de éxito en una sola noche, aunque la nota de Da Ponte, expuesta arriba, termina señalando que “el autor señor Granados fue llamado al escenario al terminar todos los actos, ofreciendo el teatro el aspecto de las grandes solemnidades, pues en él se había reunido todo lo más granado con que en artes y literatura cuenta Barcelona”⁷⁵. Se trataba así de una función extraordinaria en todos los sentidos.

En la reseña de Guerra y Alarcón se puede apreciar la respuesta de los espectadores, no habituados a las obras de teatro con música incidental, al señalar la misma observación realizada por Da Ponte, pero a diferencia de éste, salva la propuesta de Granados:

Todos los números, como factura, son un prodigio; la orquesta está tratada de mano maestra, produciéndose efectos de sonoridad bellísimos y de instrumentación de gran novedad; pero al espectador causa cierta extrañeza el oír la orquesta que interviene en medio de alguna situación dramática, y no siempre la escucha de buen talante, porque interesado en el diálogo, llega a temer que la música le impida oír todo lo que dicen los actores, y le haga perder algo de lo que en aquel momento tiene en suspenso toda su atención.

Por fortuna –dice el competente y prestigioso crítico musical del *Diario de Barcelona*⁷⁶–, con Granados, este temor no tiene fundamento; con tal habilidad, con tal tino, con tal suma discreción maneja la orquesta, que muchas de las filigranas con que adorna determinada escena, pasan inadvertidas, tan fina es la instrumentación de que las reviste⁷⁷.

De lo anterior se puede conjeturar que la obra de Feliú con música de Granados tuvo un éxito moderado. Las circunstancias que le siguieron propiciaron su olvido. Primeramente que estaba programada para una única función. Aunque se encontraba “lo más granado” de la cultura barcelonesa, esto no favoreció ni su vuelta a los escenarios ni tampoco suscitar el interés no sólo del ámbito lírico catalán, sino del mismo compositor por estrenar su próxima obra en la ciudad condal. Preferirá –y en gran parte por la ayuda de los compositores de la capital– llevar a escena en Madrid la

⁷⁴ *La Ilustración Artística* (Barcelona), 12 de julio de 1897.

⁷⁵ Da Ponte, *ibid.*

⁷⁶ De donde se deduce que la nota escrita en Madrid, es en realidad una reelaboración de la escrita en el mencionado diario catalán. Como se ha mencionado, fue redactada por Francisco Suárez Bravo.

⁷⁷ Antonio Guerra y Alarcón, *El Heraldo de Madrid*, 16 de julio de 1897.

obra que llevaba “bajo el brazo”, *María del Carmen*. Además por esos días sus actividades como pianista lo llevaron a emprender una gira a principios de agosto, junto a Crickboom y Casals, por el norte de España, mencionada líneas arriba, saliendo de Sardanyola hacia San Sebastián el 9 de agosto.

Por otro lado, se plantean nuevas preguntas y razonamientos alrededor de toda la obra para escena del músico. Si se creía que *Miel de la Alcarria* se presentó en 1895 en Madrid, se conjeturaba que era porque Granados quería probar suerte en el ambiente teatral madrileño, esto es en la zarzuela. Conjetura sin fundamento ya que en su inicio se planteó como un drama lírico, más en la línea del anhelo de una ópera española y al final se convirtió en música incidental. Por otro lado, su estancia en Madrid estuvo relacionada más con otro tipo de obras, las de piano y las de cámara. Se puede decir que tampoco dentro del género de la zarzuela catalana le resultaba atractivo incursionar en ese momento, aunque posteriormente, quizás por sopesar el relativo éxito obtenido con las obras en castellano, se abocó a las obras modernistas en catalán. Igualmente siendo que se sospecha que *Los Ovillejos*, la única a la que se le podría denominar zarzuela, no estaba terminada para 1898, –y si lo estaba, qué falta de interés al no querer verla representada– y que solamente fue retomada en 1914 por razones pecuniarias, esto podría corroborar también esa falta de interés por un género con el cual no llegaba a sentir empatía dado su peculiar estilo de composición y personalidad.

Aunque *Miel de la Alcarria* como obra de teatro ha vuelto a los escenarios en varias ocasiones, la música de Granados no se ha vuelto a escuchar. El único material disponible es la jota para piano e incluso ésta no ha sido pieza habitual dentro de las obras que con frecuencia se interpretan del compositor. Existe una orquestación realizada por Rafael Ferrer Fitó (1911-1988) realizada a finales de los años cincuenta con el título *Cinco piezas sobre cantos populares españoles*⁷⁸ que hace referencia a la colección de *Seis piezas sobre cantos populares españoles* para piano de Granados. La orquestación tiene algunos cambios, siendo la más sobresaliente, el que se incluyera la jota de *Miel de la Alcarria*:

Piezas sobre cantos populares españoles (Granados) (Piano)	Cinco piezas sobre cantos populares españoles (Granados-Ferrer) (Orquesta)
<i>Preludio</i>	
I. <i>Añoranza.</i>	I. <i>Añoranza.</i>
II. <i>Ecos de la parranda.</i>	II. <i>Ecos de la parranda.</i>
III. <i>Vascongada.</i>	III. <i>Zapateado.</i>
IV. <i>Marcha oriental.</i>	IV. <i>Zambra.</i>
V. <i>Zambra.</i>	V. <i>Miel de la Alcarria.</i>
VI. <i>Zapateado.</i>	

Tabla 2: Comparativa entre colección de Granados (Piano) y Ferrer (Orquesta).

⁷⁸ R. Ferrer, *Cinco piezas sobre cantos populares españoles*, 1960, (G-10772-4/187) Archivo UME, (Madrid).

La peculiaridad de que Ferrer inicie el ritmo de la jota en las violas, de igual manera que lo hace Granados, es prueba de que el manuscrito era del conocimiento del arreglista. Pero la manera en que posteriormente la organiza instrumentalmente difiere con la original que es más transparente y con partes vocales, que son sustituidas por cuerdas y vientos con la intención de ser una pieza sinfónica más contundente. La primera parte de las coplas que eran cantadas es expuesta por las cuerdas y la segunda por las trompetas. No deja de haber una cierta similitud en ciertos giros orquestales que recuerdan a la *España* de Chabrier así como un final raveliano. En cuanto a la forma, la versión de Ferrer es idéntica a la de piano. Existe la grabación de esta orquestación de la jota junto con *Ecos de la parranda*, en la Biblioteca Nacional de España, con el mismo Rafael Ferrer dirigiendo a la Orchestre de la Société de Concerts du Conservatoire National de Musique (París). La grabación salió a la venta en el año de 1960 bajo el sello Compañía del Gramófono Odeón (Barcelona). (Fig. 8)⁷⁹. Es de notar que este disco contiene solamente dos piezas y que están relacionadas con la obra para escena, ya que el tema de *Ecos de la parranda* es el aria de Fuensantica Nénicas huertanas de *María del Carmen*.



Figura 8: Portada del disco con orquestación de *Miel de la Alcarria* por Rafael Ferrer. Compañía del Gramófono Odeon, 7ERL 1356, Disco 45rpm, 1960.

⁷⁹ Biblioteca Nacional de España (Madrid), Sala Barbieri (Ds/652/16).

María del Carmen. De la comedia de Feliú a la ópera de Granados

La obra de teatro *María del Carmen* corrió mejor suerte que su antecesora *Miel de la Alcarria* cuando se representó por vez primera en el Teatro Español, la noche del 14 de febrero de 1896, aunque el género de nuevo se vio envuelto en la difícil situación de ser clasificado, como escribe Federico Urrecha en *El Heraldo de Madrid*: “*María del Carmen* no es propiamente una comedia campesina; escenas de comedia hay en aquello, muy bien hechas por cierto, pero no son la obra; el pensamiento inicial diluido luego en plan y encarnado en unas figuras, es de la mejor casta melodramática”. Y termina dando una valoración de la misma en relación con sus otras dos obras de carácter costumbrista: “Con *María del Carmen* no ha perdido Feliú y Codina un palmo de terreno conquistado en *La Dolores*, y tal vez ha ganado sobre el en que le colocó *Miel de la Alcarria*. Para la mayoría del público, al menos”.⁸⁰ Esto apunta a considerar que las obras que le hicieron un lugar en los escenarios madrileños fueron esas tres, ambientadas en zonas rurales –Aragón, Castilla y Murcia– y que manifiestan un estilo que ya desde su época, era considerado propio de Feliú.

Algunos críticos favorecieron este tipo de género vinculándolo con una cierta construcción de identidad nacional. Líneas como las siguientes, escritas en *El Imparcial*, dos días después de su estreno, ejemplifican esta postura:

Acaso en la moderna literatura no haya otra obra que se acerque en intensidad dramática a las de Feliú, más que *Cavalleria Rusticana* de Verga. Allí en Sicilia, que tantos puntos de contacto tiene por tradición, historia y clima con España, consérvanse también esos caballeros andantes que llevan por hidalga capa el traje de campesino y han trocado la noble espada por el agudo puñal o la traidora navaja. Descansemos una vez de esas sobras del *restaurant* francés que nos sirven recalentadas e insulsas, tiremos a un lado la dramática de matemáticas, para gozarnos en la contemplación de cuadros españoles, de hombres por cuyas venas corre la sangre de nuestros padres, que van encolerizados a la muerte mientras el cielo alegra y los exuberantes campesinos sonríen⁸¹.

Habría que cuestionar hasta qué punto la intención del dramaturgo planteaba una posición nacionalista, si se toma en cuenta y deduce, debido a las traducciones que él mismo realizó del francés, un cierto cosmopolitismo y posición ideológica. Mas bien parecería, como se ha apuntado anteriormente, que Feliú creó su propio drama, inserto en el costumbrismo, pero que dado ese carácter mesurado de la conducción dramática y finales cautelosos, no lo llevaron a crear obras que llevaran el adjetivo de grandes. El caso de *La Dolores*, puede ser la excepción, pero baste recordar, que la idea primigenia no era original del escritor catalán. Antonio Sánchez Portero ha estudiado el origen realista de la historia de *La Dolores* hasta llegar al personaje original:

Al parecer existió una mujer llamada María de los Dolores Peinador Narvión, que nació en Calatayud en 1819, a quien un matrimonio poco afortunado con un militar retirado pudo obligar a llevar una vida licenciosa que luego recogió la copla popular. Años más tarde, el propio Feliú y Codina pudo viajar hasta Calatayud, para informarse sobre los avatares de la Dolores de la copla antes de escribir su famoso drama, en una visita en la que tuvo ocasión de conocer la

⁸⁰ *El Heraldo de Madrid*, 15 de febrero de 1896.

⁸¹ *El Imparcial* (Madrid), 16 de febrero de 1896.

posada San Antón, que convertida en mesón de Gaspara se convertiría en el escenario de su drama⁸².

María del Carmen, se presentó interrumpidamente desde el 14 de febrero hasta el 30 de marzo. Al parecer no tuvo el éxito esperado, debido a la costumbre del Teatro Español de interrumpir los lunes y los sábados la presentación de las obras nuevas. “Las obras cuando sufren interrupción, se ‘enfrían’, como se dice en el lenguaje de los bastidores, y todo el carbón de las minas de Asturias no bastaría a calentarlas”⁸³. El día de su estreno, *María del Carmen* compartió cartelera con *Me conviene esta mujer*, *El castigo sin venganza* y *Caerse de un nido*. El 30 de marzo fue el día de función a beneficio del autor. Bajo la dirección de escena de Rafael María Liern, el reparto estuvo constituido por los actores María Guerrero (María del Carmen), Rita Revilla (Concepción), Ramona Valdivia (Fuensantica), Fernando Díaz de Mendoza (Pencho), Francisco García Ortega (Javier), Donato Jiménez (Domingo), Alfredo Cirera (Don Fulgencio), Felipe Carsí (Pepuso), Manuel Díaz (Mígalo), Javier Mendiguchía (Antón), Juan Robles (Roque) y José López Álamo (Andrés). Cabe recordar que María Guerrero fue la protagonista de *La Dolores* en su estreno madrileño en abril de 1893. Esta artista española de trayectoria internacional compartió escenario con Sara Bernhardt y fue primera actriz de la compañía de Emilio Mario y de la que fundó con su marido, el actor Fernando Díaz de Mendoza.

La obra tiene consta de tres actos. En el primer acto se exponen las desavenencias por las que pasan los protagonistas de la historia. Pencho y Javier han tenido una pelea por la distribución del agua, pero en la práctica es un conflicto de clases: Javier es hijo de Domingo, habitante rico de la zona y Pencho es un huertano pobre. Javier ha resultado malherido por lo que Pencho huye a Orán. Su novia María del Carmen se ha quedado en el pueblo y asiste a Javier, ya de por sí enfermo, en afán de que perdone a su enamorado. Domingo va a hacer todo por la felicidad y recuperación de su hijo, por lo que sabiendo que Javier quiere a María del Carmen, va a presionarla para que se case con él si es que quiere que Pencho no sea llevado a la cárcel. Ante la noticia del inminente regreso de Pencho al poblado, María del Carmen acepta contraer nupcias con Javier. En el segundo acto se celebra la buena noticia del casamiento pero se interrumpe ante el enfrentamiento de Javier, Pencho y María del Carmen, el primero por no verse privado de su desposada y el segundo por recuperarla, confesando públicamente haber herido a Javier y con ello ya no permitir que la heroína siga sacrificándose por él. Javier reta a Pencho a un duelo. En el tercer acto se encuentran Javier y Pencho para el duelo. Domingo ha ido a evitarlo, pero la plática que tiene con el doctor, quien le confiesa que Javier no se recuperará, es escuchada por éste, quien solamente desea morir a manos de su rival. Al final Javier permite que María del Carmen huya con Pencho y sean felices. Uno de los menoscabos que los críticos observaron en la obra, era el que se centrara en María del Carmen, cuando el personaje que de alguna manera aportaba algo nuevo a la escena, era el de Javier, el tísico enamorado, y quien contenía una veta dramática más interesante, como lo expresa Federico Urrecha:

Pero Javier es algo más entero y profundo, más verdadero y dramático, más de buena ley y literariamente excelso que todos los demás, porque él es el corazón humano. Si Feliú se hubiese propuesto desde que en él nació la idea primitiva de María del Carmen y llevar por éste

⁸² Sánchez, Tomás Bretón, 232.

⁸³ *El Imparcial* (Madrid), 3 de marzo de 1896.

camino todos sus esfuerzos de justa observación, Javier sería ahora una figura excepcionalmente estudiada en la dramática moderna. Pero Feliú vio desde el comienzo el conflicto en que se coloca María del Carmen, y sobre este conflicto, ya visto otras veces, levantó el armazón de su obra. Creo sinceramente que se equivocó en el propósito, ya que por fortuna no se haya equivocado ni en el desenvolvimiento de su obra, ni – esto sobre todo – en la forma y proporciones de ella⁸⁴.

Aún así la Real Academia Española, en 1897, adjudicó a Feliú el premio Piquer, por considerar a *María del Carmen* “de mérito superior al de cuantas obras se han escrito para el teatro, en España, en 1896”⁸⁵.

Aún sin salir *María del Carmen* de la cartelera del Teatro Español, el 14 de marzo, a un mes de la primera representación, Feliú estrenó *Confesión general*, para la función de beneficio del actor Fernando Díaz de Mendoza (quien encarnaba a Pencho en la primera) y fue escrita expresamente para María Guerrero (quien actuaba como María del Carmen). En esta primera función compartió cartelera con el drama trágico *Sancho Ortiz de las Roelas* o *La estrella de Sevilla*. Las crónicas posteriores sobre este “diálogo en prosa”, son breves y no pasan de ser felicitaciones al desenvolviendo de la actriz y Fernando Fontanar (que no es otro que Fernando Díaz de Mendoza). *Confesión General* se presentó el 14, 17, 18 y 19 de marzo, en estas dos últimas fechas compartiendo cartelera con *María del Carmen*. Cabe resaltar que quizás haya sido una de las más importantes temporadas en Madrid para la carrera de Feliú, sino la más, ya que en ese breve tiempo de mes y medio, no solamente estrenó dos de sus obras, sino que el 21 de marzo se repuso *La Dolores*, aunque por ese único día, pero sirva de ejemplo al favoritismo no solamente de la dirección del Teatro Español, sino igualmente del público. La relación de Feliú con el Teatro Español durante los meses de febrero y marzo fue muy intensa, ya que además de las dos obras mencionadas, para el día 23 de marzo, en el último “lunes clásico” del Español, Feliú participó en un evento dedicado a la lectura de poesías escritas especialmente en honor de Calderón de la Barca, Lope de Vega, Tirso de Molina, Agustín de Moreto y Francisco de Rojas. Los otros literatos convocados fueron José Echegaray, Federico Balart, Eugenio Sellés. Manuel del Palacio y Luis Ansorena. La lectura de las poesías corrió por cuenta de los mismos actores del teatro: Guerrero, Díaz de Mendoza, Donato Jiménez, García Ortega y Díaz.

La misma noche en que la Sociedad de Conciertos de Madrid realizaba un recital de despedida para la famosa cantante Tetrassini y Sarasate, junto con ellos, *María del Carmen* dejó los escenarios. Las actividades escénicas y musicales de aquellos días retratan muy bien el contexto cultural en que se sitúa la primera presentación de *María del Carmen*. En el Teatro Apolo se estaba presentado el transformista Frégoli quien se despidió de Madrid el 22 de marzo. El violinista Pablo Sarasate embelesaba a los madrileños y por esos días llegó a dar un recital en el Palacio Real. El género chico estaba en su apogeo y entre las reseñas del sábado 21 de marzo se puede leer la que se dedica al estreno de *La Gran Vía* de Chueca en París, por supuesto, con texto en francés y con una cierta adaptación del argumento.

⁸⁴ *El Heraldo de Madrid*, 15 de febrero de 1896.

⁸⁵ *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana* (Madrid: Espasa-Calpe, 1975), vol. 23, 620.

En el apartado sobre *Miel de la Alcarría* se ha expuesto parte de la gestación conjunta de las versiones musicales compuestas por Granados, con prioridad de *María del Carmen* sobre aquella. Tal parece que la ayuda de Chapí fue útil para la promoción de su estreno en Madrid. Granados “concluyó [...] [la obra estrenada en el teatro de Parish] y tuvo ocasión de hacérsela conocer al ilustre Chapí, que admiró la partitura y ofreció su apoyo a Granados para darla a conocer en Madrid. Cumpliendo su promesa habló a Manuel Figueras, empresario del Parish y artista de corazón, y *María del Carmen* fue aceptada y comenzaron los preparativos para su estreno”⁸⁶. Al parecer este apoyo de Chapí hacia Granados era de cierto conocimiento público ya que en una reseña anterior al estreno, aparecida en el *Boletín Musical de Valencia* se lee: “Su autor, que se llama Enrique Granados, es joven. Sólo cuenta treinta años, y esta es su primera obra escénica; y a no ser por el maestro Chapí, que con una generosidad que le honra, tuvo singular empeño en que se conociera en Madrid, Granados, que es excesivamente modesto, aún la tendría guardada con la música de todo género que ha compuesto”.⁸⁷

Para abril de 1898 Granados tenía completada la obra, o por lo menos una gran parte de ella ya que en ese mes viajó a Madrid para dar una audición de su obra. Una nota del *Boletín Musical de Valencia* da los detalles:

El inspirado compositor y notable pianista D. Enrique Granados, que llegó a Madrid hace pocos días, procedente de Barcelona, donde habitualmente reside, dio en este teatro una audición de su ópera *María del Carmen*, cuyo libro está basado en la hermosa comedia de Feliú y Codina, que lleva el mismo título.

Los maestros compositores, autores y artistas que asistieron a la audición, prodigaron sinceros elogios a la nueva obra, que revela a un compositor notabilísimo, y que llama la atención, desde luego, por sus múltiples bellezas y por su carácter eminentemente nacional.

El estreno de *María del Carmen* se verificará en los comienzos de la próxima temporada⁸⁸.

Una aproximación musical a *María del Carmen*

María del Carmen es la más extensa de las obras compuesta en castellano por Granados, con una duración aproximada de una hora cuarenta minutos, pero a su vez, lo que la hace una ópera relativamente corta, en comparación con las más conocidas del género. *María del Carmen* está compuesta de tres actos⁸⁹. El primer acto contiene quince escenas, el segundo doce y el tercero diez. En el primer acto se presentan los conflictos, en el segundo se desarrolla la acción y en el tercero este desarrollo llega a su clímax para que en la última escena se solucione de una manera rápida y feliz, situación que, de la misma forma que en la obra de teatro, tal vez resulta inesperada y hasta insólita,

⁸⁶ “Florete”, *Nuevo Mundo* (Madrid), 23 de noviembre de 1898, 10.

⁸⁷ “La nueva ópera. *María del Carmen*”, *Boletín Musical de Valencia*, 10 de noviembre de 1898, 1346.

⁸⁸ *Boletín Musical de Valencia*, 30 de abril de 1898, 1197.

⁸⁹ Enrique Granados y José Feliú y Codina, *María del Carmen*, ed. Max Bragado Darman (Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2003). *María del Carmen*, ópera en tres actos, National Philharmonic Orchestra of Belarus, dir. Max Bragado Darman, Wexford Festival Opera, Marco Polo (Naxos) CD 8.225292-93, 2004.

ya que la carga emocional del drama se resuelve de una manera simplista. En el siguiente cuadro se pueden apreciar las similitudes y diferencias entre la obra de teatro y la organización de las escenas en la ópera, así como sus añadidos:

ÓPERA	OBRA DE TEATRO
Acto I	
Preludio y coro de <i>auroros</i>	No existe esta intervención.
I-V	I -V
VI (Cambia el escenario.)	VI
VII	VII – IX
VIII	X
IX	XI
X	XII
XI (Resumido)	XIII
XII	XIV
XIII	XV – XVII
XIV (Procesión)	No existe esta escena
XV (Entrada de Pencho)	XVIII
Acto II	
Preludio	
I (El texto de <i>Nenicas huertanas</i> no existe en la obra de teatro)	I- III
II	IV y V
III	VI
IV	VII
V-VI	VIII
VII	IX
VIII	X
IX	XI
X (Fiesta) (El texto de las <i>malagueñas</i> y <i>bolero</i> no existe)	XII y XIII

en la obra de teatro)	
XI	XVI – XVII
XII	XVIII
Acto III	
Preludio	
I-X (El aria de escena I no existe en la obra de teatro)	I-X

Tabla 3: *María del Carmen*. Relación entre escenas de la obra de teatro y de la ópera

Las anotaciones y explicaciones iniciales de los actos con respecto al decorado y situación son los mismos en el libreto de la obra de teatro como en la partitura. El texto fue respetado en su mayoría siendo que en las escenas de diálogos extensos, se escogieron algunas líneas o se cambiaban palabras pero con la misma idea. Tal es el caso de las líneas de Javier en la escena de su primer encuentro con María del Carmen, en cuyo diálogo se seleccionaron algunas ideas para elaborar su vehemente intervención. Es de mencionar que los textos de las dos canciones de Fuensantica, *La canción de la zagalica* y *Nenicas huertanas*, así como la Pencho del tercer acto, no existen en el libreto a diferencia de otra participación importante, la de Pepuso cuando entona *Con zaragüelles vine*, que es tomada literalmente.

Tres son los aspectos que sobresalen del material musical: la presencia del wagnerismo, del verismo italiano y del folklore murciano, tres propiedades enmarcadas dentro de la elegante, sutil y refinada inspiración de Granados, quizás de una sofisticación demasiado fina para una obra que requería de una carga musical dramática más contundente. En el preludeo del primer acto se presenta por secciones, una sucesión de varios temas de la obra. El primero que se presenta es el de los *auroros*, coro religioso dedicado a la Virgen de la Fuensanta, que de una manera cíclica, cerrará el mismo preludeo, pero ya con voces y texto. Es el primer indicio de la presencia de una idea proveniente del folklore murciano. Los *auroros* son los intérpretes que en procesión entonan un canto con texto mariano cuando se dirigen muy temprano, de ahí el nombre, hacia la misa matutina. Esta primera intervención coral, nos remite a su similar de *Cavalleria Rusticana*, al inicio del Acto I, no siendo la única similitud con la obra italiana. El tema va conformándose poco a poco, y hacia el compás dieciocho, se expone completamente en la sección de cuerdas (Ej. 1).



Ejemplo 1: Tema de los *auroros*. Preludio Acto I, cc. 18-23.

El tema se va ampliando hacia un clímax que resolverá en la *cadenza* de la flauta que abrirá el dúo de amor entre Javier y María del Carmen en la escena IX del mismo acto. El siguiente tema, dispuesto en el oboe y el clarinete (Ej. 2), pertenece a una idea fija relacionada con Javier, su enfermedad y su pasión amorosa.



Ejemplo 2: Tema de Javier. Preludio Acto I, cc. 50-53.

Este tema que da una particular y sobresaliente personalidad a Javier, se desarrollará en el aria más sublime y quizás la más evocativa de la obra en la escena IX de este primer acto. Javier es el personaje que mejor aporta una tensión dramática en la obra de teatro de Feliú, peculiaridad que Granados mantuvo vigente dentro de la estructura dramática de su música y son sus intervenciones las que mejor proyectan intensidad musical, quedando postergadas y hasta difumadas, las acciones de María del Carmen y Pencho.

El tercer tema (Ej. 3) se relaciona con Pencho, quien no será sino hacia el segundo y tercer acto cuando tendrá alguna relevancia musical, siendo que por la línea melódica el texto queda opacado ante el peso instrumental. El significado de Pencho dentro la obra estriba en que es el que desencadena la trama, la lucha por el agua en una región donde escasea, drama que se trastoca hacia el de las pasiones amorosas, creando el triángulo Pencho-María del Carmen-Javier.



Ejemplo 3: Tema de Pencho. Preludio Acto I, cc. 74-83.

El último de los temas del preludio es el de María del Carmen (Ej. 4). Cabe anotar que siendo quien da nombre a la obra, su línea melódica es semejante a la de Javier, como una extensión de la de aquél, pero su efecto musical, es por mucho, de menor efecto dramático. La escala remitiría hacia una sonoridad más de tipo oriental, también española, pero no necesariamente andaluza.



Ejemplo 4: Tema de María del Carmen. Preludio Acto I, cc. 87-90.

La presentación de los temas relevantes de la ópera, en relación a los personajes, es muestra de un particular tratamiento de tipo wagneriano, aunque en la práctica, no están solamente unidas a los protagonistas, sino también a ciertos afectos o carácter de las escenas. Iniciar el prelude con el tema del coro de los *auroros*, cantantes que en procesión se dirigen a la misa matutina e incluirlos ya con texto hacia el final del mismo, plantea el carácter verista de la obra y está circunscrito a las tradiciones religiosas, en este caso marianas, de la gente del campo, otra similitud con *Cavalleria* que se desarrolla en el ámbito de la Semana Santa en Sicilia. Dos observaciones que se podrían hacer a esta primera manifestación de carácter popular, es que dentro de la tradición de los *auroros*, el coro está conformado solamente por varones y no en la conformación a cuatro voces de la ópera. La segunda estriba en que estas manifestaciones corales murcianas, se distinguen por su carácter polifónico que “suelen presentar una melodía de ámbito reducido, cinco o seis sonidos, que es apoyada polifónicamente en los versos pares por notas en bordones al grave, generalmente a una distancia de cuartas justas y doblada a distancia de una octava aguda paralela, con algunos descensos en consonancias de sexta”⁹⁰, concepto un poco más sofisticado del que se recrea en la obra, con el uniforme movimiento de octavas. El texto dentro de la tradición literaria aurora se inclina hacia versos octosílabos, siendo que en esta primera presencia del coro, son de seis (cinco + terminación aguda):

*Madre del amor,
dulce majestad,
luz del labrador,
prez de la ciudad.*

*Ya inunda el monte,
que habitas tú,
del horizonte,
la hirviente luz.*

⁹⁰ Antonio López Martí, “Auroros”, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Madrid: ICCMU, SGAE, 1999), vol. 1, 856.

Es así, *grosso modo*, que Granados compendia en el preludio, sus tres líneas a seguir dentro de la obra: la organización de las ideas musicales a la manera wagneriana, el estilo operístico del verismo y la inspiración en temáticas populares, no por ello creando un *collage* desarticulado, sino una obra de fresca inspiración.

Granados fue criticado por alterar el modelo de lo que se esperaba de una ópera, esto es, que no se atuvo a los parámetros delimitados de recitativos, arias, dúos, coros, etc., sino que presenta una gran línea melódica orquestal, bajo la cual, intervienen las participaciones vocales. Sin embargo propone momentos para el desarrollo de la acción y otros para la exaltación de los afectos. Quizá en la búsqueda de un desarrollo paulatino de estos afectos, es así que, después de exponer veladamente el conflicto de la obra –la huída de Pencho después del percance del agua con Javier–, que María del Carmen se presenta hacia una tercera parte final del primer acto. Pencho se presenta en los últimos compases del primer acto, con su entrada desafiante, pero sin cantar. Este recurso teatral, permite que no se cierre el acto, sino que necesariamente se dirige hacia el segundo. Es en los actos segundo y tercero donde la estructura lírico-dramática se centra en el triángulo Javier-María del Carmen-Pencho, con una interrupción, en el segundo acto, de la fiesta huertana. Esta continuidad dramática es habitual en casi toda la ópera de esta época, siguiendo el modelo del drama lírico wagneriano.

La escena I y II del primer acto desarrollan la acción y exponen el drama de la repartición del agua, elemento vital en las vegas murcianas. Estos momentos de desarrollo del argumento, actúan a la manera de recitativos, en varias ocasiones con amplios movimientos melódicos con un tratamiento orquestal a la manera de un recitativo *accompagnato*, pero mucho más elaborado y haciendo hincapié en el color instrumental. La entrada de Pepuso, tío de Pencho, campesino basto y rudo, usa la cabeza de tema de la *canción de la zagalica*, primera aria sobresaliente de la ópera, que será entonada en la escena VI por Fuensanta, amiga huertana de María del Carmen. Cuando Granados pretende un aire ingenuo a determinados momentos de la escena, deja escuchar dicha referencia, a la manera de un tema bucólico. Las escenas III y IV contienen una agilización dramática, el desafío hacia la situación entre los huertanos, con el tema de la entrada de Pepuso (Ej. 5) y presenta el antagonismo entre dos bandos de huertanos, que conviven en tensa paz ante la distribución del agua. Por un lado el poder ejercido por el Tío Maticas, el hombre más influyente de la región, y por otro los demás campesinos que se tienen que atener a sus disposiciones, salvo Pencho, que lo ha desafiado, a través de una riña con su hijo Javier, situación por la cual, ha tenido que huir de la zona. Este tema aparecerá en varias ocasiones, a la manera de un *leitmotiv* y como presagio de situaciones críticas que moverán el devenir de la acción:



Ejemplo 5: Escena III, Acto I, cc. 1-3.

En la escena V con la entrada de Don Fulgencio, el médico del pueblo y por ende del enfermo Javier, se escuchan los temas de este último. El tema de los novios, el de la zagalica, también se presenta, como si pretendiera establecer una relación entre Javier y una consumación amorosa entre éste y María del Carmen. Es de notar que hasta la escena VI entran a escena María del Carmen y Fuensanta donde cantan sus dos participaciones, el de la compasión de María del Carmen y el de los novios de Fuensanta, llamada la *canción de la zagalica* (Ej. 6). Esta cercanía de dos arias relevantes dentro de la misma escena, le quita presencia a María del Carmen, ya que el tema de Fuensanta, de melodía más dilatada y fácil al oído, dibuja mejor sus cualidades escénicas, además de que en el segundo acto tendrá otra aria, *Nenicás huertanas que tanto amáis*. Siendo pocas las arias propiamente dichas, son escasos los momentos en que cada personaje puede perfilar con claridad su notabilidad dentro del discurso musical. Es así que Javier y Fuensanta sobresalen sobre las caracterizaciones de María del Carmen y Pencho:

¡Tan a - rra - pie - zo, tan pe - que - ñi - ca ____ ya tie - ne no - vio ____

____ la za - ga - li - ca! ____ Cuan - do me ro - be, con él ____ me voy.

Ejemplo 6: *Canción de la zagalica*. Escena VI, Acto I, cc. 116-126.

Por lo general en las obras líricas de corte verista existe algún componente, ya sea un aria, *intermezzo* o sección orquestal, que se destaca y se convierte en parte representativa de la ópera. Es precisamente esta *Canción de la zagalica* la que en cierta medida se popularizó y es así que la encontramos, en su reducción para piano, como un suplemento en las reseñas del *Nuevo Mundo* (Fig. 9) o en *La Música Ilustrada*.

NUEVO MUNDO—23 Noviembre 1898.

Canción de la zagalica en la ópera
—MARIA DEL CARMEN—

MARINA GURINA EN "MARIA DEL CARMEN"

Canto

tan a-rra piezo tan pe-que ni ca
ya tiene no vio la zagalica.

EL BARTONO PUIGGENER

Instantáneas hechas expresamente para NUEVO MUNDO por Amador y retratos de Napoleón y Esplugas.

Figura 9: Canción de la zagalica. Nuevo Mundo, 23 de noviembre de 1898.

La escena VII es un desarrollo del drama de María del Carmen en confrontación con Pepuso. El tema de María del Carmen es el que propiamente se le atribuye en el preludio, pero la densidad orquestal, con intención de dramatismo, no termina de perfilar su individualización dentro de la ópera, mientras que Pepuso, con el apoyo de lo que pasa en la orquesta, es más afectivo rematando con el tema de lo trágico (Ej. 5) que expuso en la escena IV. La escena VIII inicia con el mismo tema de la escena anterior que solamente fue esbozado y se extiende hacia el tema de los *auroros*, que entran de nuevo en escena, así como Javier.

La escena IX es la más lograda del primer acto debido a la claridad de exposición de sus elementos así como a la transparencia orquestal. Empieza con la *cadenza* de flauta que sirvió de puente en el preludio entre el tema de Javier y Pencho. La eficiente orquestación creada a base de la sección de cuerdas y algunas intervenciones de los vientos en notas largas, termina de redondear la buena factura melódica del aria de Javier (Ej.7).



Ejemplo 7: Escena IX, Acto I, cc. 90-91.

Las escenas que continúan son exposiciones de la acción para mover la historia. Aunque contienen momentos de gran tensión dramática, como es la decisión de María del Carmen de casarse con Javier, son escenas cortas, ya que planteados los conflictos y expuestas las características histriónicas-musicales de los protagonistas, con la salvedad de Pencho, quien hará su aparición en los últimos momentos del primer acto, Granados lo concluye con una procesión de fieles, en la escena XVI, con temas nuevos para los *auroros*. El canto por tercetas en los *auroros* funciona más como una reminiscencia de los coros operísticos italianos que como una cita de carácter folklórico. Al concluir el acto de esta manera, se crea un buen efecto de conjunto, recurso teatral que con cierta seguridad empleó para crear el mismo ambiente, al final de uno de los actos de *Miel de la Alcarria*, siendo que estos coros fueron lo que más destacaron los cronistas de la época, a la hora de escribir sus reseñas. Como ya se mencionó, la entrada de Pencho, dirige la estructura teatral hacia el siguiente acto.

El segundo preludio es más corto que el primero, basado en un nuevo tema, el del aria de Fuensanta, *Nenicas huertanas* (Ej. 8) que aparecerá en la siguiente primera escena. Este tema está presente en los *Ecos de la parranda* de *Las seis piezas sobre cantos populares españoles* para piano. Debido a que el manuscrito de esta obra para piano no está fechado, no se puede saber si fue compuesto posteriormente, aunque se presupone que es de la misma época, así como otra pieza suelta para piano denominada *Parranda-Murcia*. Fuensanta tiene en la primera escena de este acto otra intervención sobresaliente con el aria *Nenicas huertanas*.

Ne-ni-cas huer - ta - nas que tan-to_a - máis _____

_____ a los za - ga - les sa-bed que_u-no_ha mo - vi - do to-dos mis

ma - les _____ ¡ay! con su_in-gra-to_ol - vi - do _____

Ejemplo 8: Escena I, Acto II, cc. 9-23.

Son ésta y la *Canción de la zagalica*, suficientes para darle un buen contorno a Fuensanta, ya que intervendrá pocas veces, pero no por ello se difumina dentro de la disposición teatral. Por otro lado parecería que es a través de este personaje, en donde Granados procura determinar el ambiente folklórico y popular de la obra, a la vez de ser una contraparte a todos los avatares de los demás así como una especie de contrapunto femenino de la misma María del Carmen. El ambiente campestre y relajado de esta primera escena, se redondea con la yuxtaposición del canto de Fuensanta con el juego de naipes entre Domingo y Antón que recuerda, por su similitud, al de la corrala madrileña de *La Revoltosa* (1897) de Chapí.

Ante la necesidad de avanzar en cuanto a la acción, las siguientes tres escenas se desenvuelven más dentro de esa especie de recitativo *accompagnato*. Es hasta la escena V, que el aria de María del Carmen adquiere una cierta carga emotiva, apoyada por el corno inglés. Pero la insuficiencia melódica, no logra superar a la masa tímbrica creada por el mismo corno inglés, oboe y solo de violín, aunque se presente en un mejor registro de soprano dramática sin tantas pretensiones. Esta aria es la que menciona Max Bragado como espuria en el manuscrito que se encuentra en la Sociedad General de Autores y Editores, ya que tuvo que ser revisada posteriormente, esto debido a que en su primera versión no funcionó y porque en la puesta en escena de 1935 en Barcelona, Conchita Badía “había sido acallada por la excesiva instrumentación de esta escena”⁹¹. La reconstrucción que realiza Bragado en la edición del ICCMU, se basó en el estudio de los materiales de orquesta del archivo del SGAE, tratando de regresar a la idea original, pero de todas formas, continúa siendo no del todo sobresaliente dentro de la composición.

⁹¹ Bragado Darman, en Granados, *María del Carmen*, XIV. La cita es de José Subirá.

Lo que la escena de Javier y María del Carmen es para el primer acto, en el segundo es la escena VI, el encuentro de Pencho y María del Carmen. La utilización de los temas de ambos, ampliados y con una densa carga orquestal, resulta efectista, pero no emotiva, situación diferente en la siguiente escena, donde la contraposición de los temas de Javier y Pencho, a pesar de ser una escena más para impulsar la acción, tienen un mejor resultado. El ritmo de las entradas y salidas de los personajes, que es lo que delimita cada escena, es más ágil a partir del segundo acto. Las escenas son más cortas, pero quizás las ideas musicales ya no tienen posibilidad de variación. Esta situación es la que en varias ocasiones se le adjudicó al compositor, al aducir que las formas extensas que requirieran desarrollos, aún a pesar de la capacidad de inventiva, no le eran propicias a Granados.

Necesariamente al llegar a la escena X, la fiesta huertana, viene a la memoria escenas de semejante índole, como en *La Dolores* de Bretón, el segundo acto de *Miel de la Alcarria*, el segundo cuadro de *Goyescas* y en la *La Vida Breve* (1913) de Manuel de Falla que incluye un *cantaor* como acontece en esta escena. La inclusión de las malagueñas murcianas resulta lógicas, pero como efecto, no logra llegar a un clímax, como en la jota de *La Dolores*. La continuación de un bolero para ser coreado, posterior a la malagueña solista, es con la intención de crear un espacio de similar resultado al final del primer acto, esto es un espacio coral que provea de identidad y color a la obra, pero el efecto es interrumpido por la entrada de Pencho que viene a evitar la unión de Javier y María del Carmen. Es hasta esta escena X que Pencho puede delinear su personalidad dentro de la obra. El empleo de su tema, expuesto en las anteriores escenas, es causa de que su aria no tenga un buen término, aún con la inclusión de la *Canción Cartagenera*. El final del segundo acto es prueba de nuevo de las similitudes con *Cavalleria Rusticana*: el duelo es la única posibilidad para salvaguardar el honor entre la gente de campo.

El preludio del tercer acto expone un sólo tema a través del dúo de trompas. Este nuevo tema, se relacionará posteriormente con la escena de la declaración de la cercana muerte de Javier por parte del doctor Don Fulgencio a Domingo, el Tío Maticas. En la primera escena se van conjugando los temas del bolero de la fiesta murciana, el aria de Pencho, el de las *Nenicas huertanas* y una leve reminiscencia del aria de María del Carmen, de tal manera que parecería que se está realizando un *stretto* o lo que apoyaría la idea de un manejo formal de la obra a la manera de una sinfonía con texto o con elementos formales extraídos de parámetros sinfónicos. A esto habría que añadir que el acto III es el que contiene menos escenas, e incluso éstas, son más cortas. Con ello se va cargando la acción, concentrándose y dirigiéndose hacia el desenlace, que como se verá más adelante, su resolución no logra responder a todo lo que se venía desarrollando. Las escenas II y III se centran en María del Carmen y Pencho, con el único breve terceto con Fuensanta. En la escena IV aparece un nuevo tema en figuración de tresillos, creando un ambiente de tensión, que apoya el posible duelo entre éste y Pencho, siendo de buen efecto para la entrada de Javier, quien de nuevo tiene los momentos musicales mejor logrados.

Granados supo colocar una escena hacia la mitad de cada acto, que llevase todo el peso del acto, y por ende de una duración más extensa, para lograr un cierto clímax teatral y musical. En este acto es la escena VII, con la noticia de la nula recuperación de Javier, donde aparece el tema de las trompas del preludio, el de la enfermedad y la pasión amorosa de Javier. De este punto hasta el final, no será más que un desarrollo de la acción con intercalaciones de los temas, pero con la peculiaridad

de una constante cita a los temas musicales de Javier. Si en la obra de teatro el final es breve, se detiene subrepticamente la acción y no alcanza a responder a todo lo que se venía gestando en el transcurso de la pieza, en la obra de Granados inevitablemente sucede lo mismo. Aun con el manejo del tema de Javier, éste pierde eficacia, y hasta cierto punto se podría decir que en la música no suceden muchas cosas, a pesar de los doble *forte* de la misma.

Con respecto a la presencia de los temas extraídos del canto popular murciano, y que se menciona en las biografías de los días que tanto Feliú como Granados se pasaron recorriendo Murcia para ello, las citas textuales no existen. Clark comenta que ciertos giros de la música del primer acto hacen alusión a *La parranda murciana*⁹². Bragado menciona ciertas similitudes de la *canción de la zagalica* con *La parranda del Tres* y la mención de la canción cartagenera que hace Pencho en el tercer acto con *La canción del campo de Lorca*, ambas en el *Cancionero de J. Inzenga*⁹³. Este cancionero no le sería desconocido al compositor, si también se toma en cuenta la devota preocupación de su maestro Pedrell de recuperar el canto popular y a partir de ello, hacer resurgir la música española. Pero más que ubicar la cita textual folklórica, lo que habría que retomar, para un justo acercamiento a su presencia dentro de esta ópera, puede dilucidarse de una concepción estética que Granados expresó a la hora de explicar de dónde nace la melodía de cepa popular que manejaba, años más tarde, en el contexto de los temas de sus *Tonadillas* para voz y piano: “Estas *Tonadillas* originales no son las conocidas anteriormente y armonizadas. He querido crear la colección que me sirve de documento para la obra *Goyescas*. Y ha de saberse que, a excepción de *Los requiebros* y *Las quejas*, en ninguna otra de mis *Goyescas* se encuentran temas populares. Hecho en modo popular, sí, pero originales”⁹⁴.

Estreno, recepción y difusión de *María del Carmen*

El estreno se realizó el sábado 12 de noviembre de 1898, en el Teatro de Parish, a más de un año de su anuncio en las reseñas que se han mencionado en el apartado sobre *Miel de la Alcarria*. La temporada en que se presentó la ópera, tenía una finalidad. El auge del género chico había alejado de la zarzuela grande a los compositores y el Parish pretendía recuperar el género grande, no solamente manteniendo el repertorio tradicional, sino incitando a que los artistas crearan obras nuevas. De esta manera compositores ya consolidados como Ruperto Chapí, Tomás Bretón o Gerónimo Giménez tomaron parte en este proyecto a la vez que los jóvenes Amadeo Vives, Enrique Granados o Manrique de Lara⁹⁵.

Es así como *María del Carmen* se presentó dentro de una temporada de zarzuela, siendo la única ópera entre los estrenos de *Curro Vargas* de Chapí y *Don Lucas del Cigarral* de Vives. La compañía reunida por el empresario Manuel Figueras estuvo compuesta por Marina Gurina en el protagónico,

⁹² Clark, *Enrique Granados*, 41-42.

⁹³ Bragado Darman, en Granados, *María del Carmen*, XII.

⁹⁴ Enrique Granados, “Apuntes y temas para mis obras”, en Douglas Riva, “El Llibre d’Apunts d’Enric Granados”, *Revista de Catalunya* 28 (1989).

⁹⁵ Víctor Sánchez Sánchez, “Zarzuela grande para el Circo de Parish”, en “La obra lírica de Tomás Bretón”, (Tesis doctoral: Universidad de Oviedo), cap. 10, 4.

Lorenzo Simonetti como Javier, Francisco Puiggener como Pencho, la señorita Navarro como Fuensanta, el bajo Valentín González como el Tío Maticas y completaban el cuadro el tenor cómico José Gamero en el papel de Antón, Munain como Fulgencio, García Soler como Pepuso, Lara como Roque, Navarro España como Andrés, Lacostena como Mígalo y Bárcenas como Concepción. El decorado fue de Luis Muriel, el vestuario de Gambardella y la dirección de Miguel Soler (Fig. 10)⁹⁶.



Figura 10: Acto II, *María del Carmen* (Nuevo Mundo, 23 de noviembre de 1898)

Las reseñas y crónicas en los periódicos y revistas manifiestan ideas diversas opiniones con respecto a la obras. “Florete” en el *Nuevo Mundo* es optimista:

El éxito de la ópera fue espontáneo y merecido. La victoria de Granados es meritísima por los vuelos de su partitura, la inspiración de sus principales números y la extraordinaria maestría que palpita en la instrumentación. El prelude es magistral, y así mismo descuellan en el acto primero el sexteto cuando se presenta *María del Carmen*, la primorosa canción de la *zagalica* y el dúo de *María y Javier*. [...] La interpretación de *María del Carmen* es excelente todas las noches,

⁹⁶ *Nuevo Mundo* (Madrid), 23 de noviembre de 1898, 11.

y de ahí que el éxito aumente y el auditorio saboree nuevas bellezas que en la primera representación pasaron inadvertidas⁹⁷.

Otras plumas no fueron tan benevolentes y criticaron el concepto musical en que se organizaba la obra: la falta de números tradicionales, el aparente gran recitativo en que se desenvolvía la acción y la preponderancia de la música sobre un texto escrito en prosa. La más fuerte de las críticas vino de la pluma de Pedro Trujillo de Miranda, que en una extensa nota, recalcó el camino erróneo, a su sentir, que el talento de un músico tan prometedor iba tomando, a la vez que resumió las críticas publicadas después del estreno:

¡Lástima que un compositor que a pesar de los pesares demuestra a primera vista ser una futura eminencia haya querido seguir la senda de la *confusión* y las *matemáticas*! [...] La prensa en general ha juzgado el estreno con suma venevolencia [*sic*] y el técnico cuan insoportable bombo de Guerra y Alarcón, del *Heraldo*, ha tenido ocasión de romper el parche, *Correspondencia*, *Imparcial* y *Liberal* han fatigado sus cajistas componiendo galeradas enteras de elogios exaltados, *El Nacional*, aunque se declara incompetente el único que ha hecho una crítica razonable, en la cual, si bien da a entender que Granados promete no le ha erigido [*sic*] ninguna estatua ni un templo por una obra que es necesario, primero analizarla detenidamente y así y todo no puede decir sino que no pasa de ser una zarzuela en *jolvano*... He aquí lo que dice el caro colega: “Serán maravilla de invención, de composición, de armonía y de ejecución las ideas musicales que al maestro Granados ha inspirado el libreto confeccionado por el propio Feliú y Codina con retazos de su drama; pero el público no técnico las oye con verdadera indiferencia y a veces con mortal cansancio” [...] Y como final: Sr. Granados tiene usted talento, inspiración y arte, deje usted quieto a Wagner que no necesita sucursales [...], más si usted se empeña haga lo que quiera, en cuyo caso le ruego deje la colaboración de Feliú y Codina y como para tal música tal letra, es necesario hacer un milagro para coadyuvar en su auxilio, resucitar el único libretista para usted apropiado, el autor del binomio, *distinguido amigo y compañero “El Señor de Newton”*⁹⁸.

El concepto ligado al wagnerismo y al modernismo, era demasiado para un público, que como era el caso del que acudía al Parish, prefería obras más tradicionales. Algunos críticos compendiaban estos aspectos para dirigir su discurso hacia una confrontación entre la música extranjera y la nacional. En el *Boletín Musical y de Artes Plásticas* firmado por “El Licenciado Caja” se puede leer esta postura:

La música modernista, esa necedad extranjera capaz de aburrir al más flemático; eso que llaman música wagneriana los eruditos y sabia los profanos; eso que Wagner diera al mundo como tendencia nueva, como nueva escuela para desgracia de los artistas de buen gusto; eso que siendo intolerable aún escrito por su inventor, es detestablemente malo hecho por sus ramplones imitadores, eso... es la causa de que algunos maestros españoles de no escasas facultades y méritos no escasos vean hundirse sus obras en el foso, desgraciadamente de un modo merecido. [...] Apénanos el alma a cuantos seguimos con ansiedad la marcha progresiva del arte patrio, y a cuantos anhelamos encontrar un motivo –que quisiéramos fuera mil veces repetido– para ensalzarle, ver que maestros del mérito excepcional de Granados incurran en el defecto imperdonable de olvidar la melodía para entregarse a una larga serie de *disquisiciones*

⁹⁷ *Ibid.*, 10.

⁹⁸ Pedro Trujillo de Miranda, “S.M. Da. María del Carmen”, *Boletín Musical de Valencia*, 20 de noviembre de 1898, 1353-1354.

científico-musicales que conducen fatal y justificadamente al fracaso. [...] ¿Cómo quiere el maestro Granados y cuántos como él piensan, que en un país tan hermoso como España, cuyo cielo, cuya luz tienen una viveza deslumbradora, pueda convencer su manera de pintar las pasiones⁹⁹?

Una característica compartida en los artículos de los críticos era que a pesar de sus líneas recalcitrantes contra la forma y el lenguaje musical de la nueva ópera, no dejaban de elogiar el talento del joven compositor aunque “hombres de sus méritos y condiciones pueden y deben, por honor de la patria que los alienta, dejarse de escuelas extranjeras y tener estilo propio cuando en su tierra hay tanto bueno en qué inspirarse”.¹⁰⁰ Aseveración de tal índole resulta irónica ya que Granados buscó esa inspiración en el viaje a tierras murcianas en vida de Feliú¹⁰¹.

El relativo éxito de la obra la llevó a tener veinte funciones de manera interrumpida, desde su estreno hasta el 8 de enero del año siguiente. Salió de cartelera y no se volvió a reponer en Madrid. Sin embargo, al día siguiente de su última función, el músico recibió de la reina María Cristina, la Cruz de Carlos III, como recompensa a su labor dentro de la ópera española.

La obra se estrenó en Valencia el sábado 29 de abril de 1899 en el Teatro Apolo con la compañía del teatro de Parish de Madrid bajo la misma dirección de Soler. El *Boletín Musical de Valencia* dedicó amplios espacios a comentar la obra. El *Boletín* con fecha 29 de abril, firmada por Sorrento, realiza una semblanza de Granados, sus obras y explica la gestación, música¹⁰² y estreno de la obra. Afirma que Feliú y Codina “arregló la *María del Carmen* y la convirtió en ópera, dejando varias escenas en prosa y dándole proporciones de drama musical”. En su artículo señala que libretista y músico viajaron a Murcia y se alojaron en una posesión del conde de Roche donde “entre luz y perfumes se fue saturando el compositor de aquel ambiente, de aquellas costumbres, de esa nostalgia poética que los árabes sembraron por nuestro suelo” y que posteriormente en Ripollet pasó al pentagrama¹⁰³. Esta información puede presuponerse de primera mano, es decir, de boca de Granados, ya que en el primer párrafo se explicita la presencia en Valencia de “este esforzado campeón de la ópera española”, pero sobre todo porque la primera página reproduce un autógrafo “Para el *Boletín Musical*, Valencia, 26 Abril 99, Enrique Granados” del inicio de las malagueñas murcianas. En ellas sobresale que el compositor, después de las presentaciones en Madrid, añadió lo que tanto se le demandaba: una romanza.

Ya que en el teatro el convencionalismo lo regula todo, compenetrados los autores del libro y de la música, como exige el drama lírico moderno, podrán encontrar alguna ocasión sin faltar a la

⁹⁹ *Boletín Musical y de Artes Plásticas* (Madrid), 25 de noviembre de 1898, 53.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ De la relación con Murcia entorno a *María del Carmen* por parte de Feliú y Granados, el trabajo de Enrique Encabo Fernández, “El ‘estreno’ de *María del Carmen* en Murcia a través de la prensa”, *Tonos Digital. Revista de Estudios Filológicos* 24 (Enero 2013) expone datos interesantes de la elección de Granados para llevarla a ópera y de las visitas y acogida por parte de los murcianos. Disponible en <<http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/893/590>>

¹⁰² El apartado de música es copia fiel del aparecido en la misma revista como parte del artículo “La nueva ópera. *María del Carmen*” a dos días del estreno en Madrid. *Boletín Musical de Valencia*, 10 de noviembre de 1898.

¹⁰³ Sorrento, “Enrique Granados”, *Boletín Musical de Valencia*, 29 de abril de 1899.

verdad convencional que reina en el teatro, para que el público pueda expansionar su entusiasmo honrando a los autores con el aplauso y calmar al mismo tiempo la tensión nerviosa que enerva a los públicos cuando es muy prolongada la atención. [...] Un entusiasmo refrenado durante mucho tiempo modifica sus manifestaciones externas con perjuicio en este caso del éxito. Buena prueba de ello, es que aleccionado Granados por las representaciones de su *María del Carmen* en el circo de Parish, ha intercalado en la ópera al comenzar el acto tercero una hermosa romanza de barítono, que el público recibió y aplaudió con tal espontaneidad y tan unánimemente, que nuestro razonamiento queda plenamente demostrado¹⁰⁴.

El estreno de *María del Carmen* en Barcelona se verificó el 31 de mayo de 1899 en el Teatro Tívoli. Se presentó once veces y el público fue más receptivo, a pesar de ciertas posiciones catalanistas en la prensa que no estaban de acuerdo que la obra tuviese un tema castellano. Aun así, no llegó a ser una controversia demasiado difícil de manejar, ya que se sabía que en la práctica, dentro de su producción musical, Granados prefería mantener más una posición artística que política. No se volvió a reponer en Barcelona sino hasta el 28 de diciembre de 1933 en el Liceu, a iniciativa de su empresario Juan Mestres Calvet y en donde el público “se mostró más frío de lo que habría cabido suponer”¹⁰⁵.

Comentarios finales

Desde *Miel de la Alcarria* hasta *Goyescas* las obras líricas en castellano de Granados enmarcan el inicio y el final de su incursión dentro del género. Como inicio demuestran el interés hacia el ámbito común a todos los compositores de su época. El siglo XIX había demostrado, por lo menos en España, que para desarrollarse como músico y vivir de ello, se tenía que buscar un espacio dentro de los géneros teatrales. En el caso de Granados, el pequeño formato responde mejor a sus procedimientos de composición y a su vez fue este tipo de obras las que lo impulsaron como un músico de géneros más íntimos. No obstante aspiró a aportar su concepción particular con respecto al tema de la ópera española. Ya sea por haber estado motivado por la ambición profesional y el reconocimiento de sus compañeros de oficio, o bien por una idealización en el expresar su personal noción de lo que podría ser un género lírico de raigambre nacional, el caso es que sus contribuciones a la historia del género lírico español son significativas si se miran desde una perspectiva más detenida.

Para la década de los noventa la tendencia hacia una música local pero con tendencia internacional, planteada como nacionalismo –aunque el “nacionalismo” de Granados no necesariamente surge de una sobresaliente fuente popular– traerá la búsqueda de un lenguaje de tópico español. Quizás el mejor ejemplo de este amalgamamiento sean las conocidas *Danzas Españolas*, aunque con la anotación que el tópico nacionalista reside más en una cita textual dentro de una forma arquetípica de la música de salón. En este sentido su música para piano del período modernista, es quizás la que llegó a tener una radical aportación al lenguaje de este instrumento y en la que Granados procuró salir de ciertos cartabones en los que ya se había establecido. Es dentro de

¹⁰⁴ Leiva, “Crónica Teatral”, *Boletín Musical de Valencia*, 10 de mayo de 1899, 1470.

¹⁰⁵ Calvet Mestres, *El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario* (Barcelona: Ediciones Vergara, 1950), 204.

esta visualización de su obra, que las obras para escena se ubican como el espacio de experimentación, ya que en la práctica no tuvo una formación formal académica de ciertos campos relacionados con el género como es el de la orquestación o el tratamiento de las voces. Lo más probable es que la dirección al respecto de este tema la recibiese de Pedrell, pero dentro de esta limitación, es sobresaliente la manera en que se aproxima a tratar el género y llegar a momentos bien solucionados. En la práctica se le achaca un cierto estatismo en su obra lírica, pero en parte es que su música en general tiene esa cualidad, donde el concepto de desarrollo del material musical no existe del todo, y es más la reelaboración de un material expuesto al principio.

Sin embargo si se echa una mirada a las obras compuestas en el mismo período en que surge sus dos primeras obras en castellano, *Miel de la Alcarria* y *María del Carmen*, se puede percibir que si dentro de otros formatos tenía establecida su forma de expresión, el parteaguas es *María del Carmen*. Tan es así que deja a un lado *Miel de la Alcarria* con forma y fondo muy en común acuerdo con su tipo de composición y se aboca a generar un estilo que en la práctica no fue bien recibido, pero que en lo personal él sabía que había sido un buen intento. En esta obra procuró conciliar otra tendencia de la época, el wagnerismo, pero teniendo una cierta limitación a la hora de las formas grandes, el resultado presenta ciertos defectos intrínsecos que no son los que en la práctica trajeron por consecuencia el mesurado éxito que tuvo. La experimentación de una forma continua sin cortes, salvo los de los actos, a la manera de un gran recitativo, remite hacia un *stilo rappresentativo*, donde se recita cantando y propone en cierta medida y con las debidas distancias, a los conceptos líricos del siglo que vendría. El concepto planteaba una aportación interesante y sofisticada para la cual el espacio y el momento no estaban preparados viniendo de un español, ya que resulta irónico que un lenguaje wagneriano no sea aquilatado dentro de una obra local mientras en los teatros se estaban representando obras de Wagner y se le encomiaba en reseñas y críticas. Si el wagnerismo era concebido como una alternativa para ciertos compositores que veían en ella el devenir de la música, Granados no era ajeno a ello, en parte por Pedrell. Pero en esos procesos de conjunciones de estilos, es el verismo, resabio de un Romanticismo que idealiza un concepto de las clases urbanas y rurales más realista, el que lo sigue relacionando con la tradición musical del XIX. El ruralismo de un texto de Feliú lo compagina con un postromanticismo, pero el lenguaje musical de *María del Carmen* pertenece más hacia una música nueva. En este sentido esta obra lleva un paso más adelante que con la que se puede comparar que es *La Dolores*, engarzada dentro de parámetros más convencionales del género.

Añadido a su lenguaje musical a estas obras se le junta la problemática de los libretos. La prosa de Feliú, efectista, no compaginó con la estética de Granados. El tema o la situación de sus historias eran convincentes, pero ya a la hora de la conjunción de un texto y música, chocan por su falta de coordinación semántica. No corresponde un lenguaje con otro, donde el texto pretende en muchos casos ser contrapuntístico como las líneas musicales y el resultado es deficiente. Con Feliú, no se podía concebir otra manera de llevar su prosa, como fue el caso de lo que se dio a llamar por los críticos, un constante recitativo. Pero si en esta situación, la llamada falta de lirismo de su texto, no era más que resultado de una concordancia con el lenguaje propio de la gente y sus características inflexiones y acentos, la relación con la música de Granados hizo que el texto quedara muy por debajo de ella.

Es así que hasta que no salgan a la luz las demás obras de Granados, las catalanas, no se podrá dar una visión global de su obra lírica. Quizás es en sus obras modernistas donde el compositor pudo tener eco a su visión estética. El tema romántico medieval de *Follet* está más cercano a su sensibilidad. El mundo de hadas, cuentos y cascabeles de *Picarol* y *Liliana*, es quizás el espacio donde la falta de dramatismo de la música de Granados, encuentra su mejor lugar. La poesía de Apeles Mestres o de Miró iría más de acuerdo a la estética de Granados. Es desde este punto de vista, que posiblemente la que en apariencia cumple mejor un concepto teatral conveniente a Granados, es *Miel de la Alcarria*, ya que al no manejar un texto, o mejor dicho sobreponerse a un texto, no está influenciada a la palabra o se ve supeditada a ella. En ese desenvolvimiento paralelo se presenta como una experimentación que hasta que no se profundice en su relación texto-música, no dejara de verse como una obra de poco alcance cuando quizá contiene los planteamientos que tiempo después se desarrollaron en sus obras líricas catalanas.

Received on March 8, 2017

Accepted on May 5, 2017

MARIO ROGER QUIJANO AXLE. "Enrique Granados y el drama rural de Feliú y Codina en dos obras para escena en castellano: *Miel de la Alcarria* (1897) y *María del Carmen* (1898)." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 2, no. 1 (2016): 66-119.