



El tratamiento temático en *María del Carmen*:

Un acercamiento al verismo español

BORJA MARIÑO

Resumen

María del Carmen se estrena en el eje del cambio de siglo, el 12 de noviembre de 1898, en una época crucial en cuanto al cambio de modelos e ideales del país. La ópera española libra su batalla particular en diversos frentes y Granados, en su primera obra lírica estrenada, decide apostar por esta baza renovadora. La pieza causará tanta admiración como desconcierto, por sus cualidades estructurales y innovadoras, y partiendo desde el análisis de su fuente original, la partitura del estreno de 1898 (recientemente rescatada por Walter Aaron Clark de un coleccionista privado) nos permite confirmar el tratamiento formal y temático de la ópera, cercano al de la *Giovane Scuola italiana*. Se ratifica, por tanto, su consideración como obra moderna, y así nos permite rastrear las influencias contemporáneas que actúan sobre su composición.

Palabras clave: Enrique Granados, *María del Carmen*, ópera española, verismo, Teatro de Parish

Abstract

The premiere of *María del Carmen* took place as the turn of the century approached, on November 12, 1898, a critical moment for transition in models and ideals of the country. On various fronts, Spanish opera rids itself of a particular battle, and Granados, at the premiere of his first lyric work, decides to gamble on this asset. The work generated just as much admiration as bewilderment due to its structural and novel qualities. Beginning with an analysis of the full score from the 1898 premiere (recently acquired from a private collector by Walter Aaron Clark), the early source permits us to examine the formal treatment of the opera, closely related to the *Giovane scuola italiana*. I confirm, thus, its status as a modern work, permitting us to trace contemporary influences evidenced in its composition.

Keywords: Enrique Granados, *María del Carmen*, Spanish opera, verismo, Parish Theater

Introducción

Granados acudirá a Madrid para concursar por una plaza de profesor de piano en el Real Conservatorio, que finalmente no conseguirá, pero aprovechará su estancia para dar conciertos, promocionar su trabajo como compositor y empaparse del mundo cultural de la capital¹. Granados verá desde la barrera los avances de sus colegas, especialmente en el campo escénico que es, en este momento, la única salida rentable para un compositor. Los últimos quince años del siglo XIX

¹ La biografía más reciente y objetiva del compositor: Walter Aaron Clark, *Enrique Granados: Poet of the piano* (Oxford: Oxford University Press, 2006). Hay traducción española: *Enrique Granados, poeta del piano*. Editorial de Música Boileau, Barcelona, 2016. También merece atención el estudio de: Carol A. Hess, *Enrique Granados. A Bio-Bibliography* (New York: Greenwood Press, 1991).

vienen enmarcados por el auge del género chico que revoluciona el panorama teatral madrileño, aunque no evita que siga practicándose el género grande o la ópera.

Isaac Albéniz, retratado siempre como persona generosa y solícita, le brindará sus contactos con la familia real, el conde de Morphy y otros. Albéniz, ligeramente mayor que Granados, sentía un afecto fraternal hacia Granados y se encontraba ya en un estadio más asentado como compositor tras su etapa de éxito en los teatros de Londres, donde además de dirigir había arreglado varias piezas de otros autores y acababa de estrenar una obra de su autoría con gran éxito: *The Magic Opal*. A finales de 1894, Albéniz intentará estrenar esta obra en Madrid, traducida como *La Sortija* por Eusebio Sierra, y doblar el asalto, en un breve lapso de tiempo, con su zarzuela *San Antonio de la Florida*, con el afán de aterrizar de manera triunfal en la capital. Sus aspiraciones de cualquier forma, se verán truncadas por los reventadores (organizados por los poderes fácticos) que conseguirán que Albéniz desaparezca del ambiente madrileño (y en general también del español). Este hecho servirá también a Granados para calcular su adecuada entrada en el mundo lírico².

En cuanto a la ópera, la principal influencia directa, aunque fuera más a nivel teórico que práctico, viene de la mano de Pedrell que en 1891 deja una piedra angular en su texto “Por nuestra música”³, reflejo de la necesidad de creación de una ópera nacional y que pone en palabras parte de una extensísima discusión sobre este tema que preocupará a muchos de los compositores finiseculares, y donde Bretón o Chapí consumieron también sus esfuerzos. No obstante, ya sabemos que la principal oposición a estas voluntades partió de la reticencia de las compañías italianas instaladas en los principales coliseos del país (Teatro Real y Teatre del Liceu) cuyos empresarios impidieron que el favor del público pudiera desviarse del melodrama italiano, la gran ópera de Meyerbeer y algunos pocos ejemplos del nuevo drama lírico francés. La obra de Wagner⁴ va entrando también poco a poco sobre todo en Cataluña aunque, como sabemos, su conocimiento era muchas veces parcial y, también, más en la discusión teórica que en la práctica interpretativa de todo su corpus de obras. La propia *María del Carmen* fue calificada por muchos críticos como “wagneriana”⁵, un adjetivo que se utiliza en algunas críticas musicales de forma banal: adscrito

² En carta de Granados a su mujer sobre San Antonio de la Florida: “Anoche fue el estreno de Albéniz. Qué éxito, pero eso sí, los amigos trabajaron de lo lindo porque, si no, había unas ganas de patear la obra que daba miedo. Hay una corriente por aquí tremenda, se conoce que de partidarios de Chapí”. Vives fue también abucheado por los reventadores en su presentación madrileña con la zarzuela *La primera del barrio* (1898).

³ Felipe Pedrell, *Por nuestra música: algunas observaciones sobre la magna cuestión de una escuela lírico nacional, motivadas por la Trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos, poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe, y expuestas por Felipe Pedrell* (Barcelona: Henrich y C^a, 1891).

⁴ Para Wagner en Madrid consultar José Ignacio Suárez García. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo, 2002.

⁵ Aportamos a modo de ejemplo dos críticas: *Diario de Barcelona*, 20 de noviembre de 1898, “la obra es poco musical, [los hombres del oficio] echan de menos algún dúo y alguna romanza de la antigua escuela y opinan que el señor Granados ha abusado de los diálogos cantados, que son la especialidad de Wagner.” Y Eduardo Muñoz, *El Imparcial*: “El público acostumbrado a los antiguos moldes se extraña y se disgusta. [...] Anoche oí decir a algunos señores: [...] ¡Esto es wagneriano y deben llevarlo al Real!”. Sobre la recepción de *María del Carmen* consultar: Teresa Cascudo, “*Crítica musical y discurso territorial en el fin de siglo: Una ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona*,” en *Palabra*

simplemente a un concepto de rupturista con lo tradicional, de demasiado cerebral o prolijo, e incluso con connotaciones más negativas de carácter puramente subjetivo.

Hay que volver un momento la vista hacia Italia para comprender cómo su maquinaria teatral toma un nuevo rumbo en el último decenio del siglo XIX. Tras una primera mitad del Ottocento de auténtico frenesí creativo, la madurez de Verdi que espacia sus composiciones y los incomprensidos intentos de vanguardia de la Scapigliatura⁶, el mundo lírico parece atravesar una etapa de estancamiento. En este período surgirá una nueva empresa que unos años antes hubiera sido una pura utopía: la casa editorial Sonzogno⁷ que pretende ser la competencia de la todopoderosa Ricordi. No hay que olvidar que el editor milanés Ricordi fue amo y señor de las principales casas de ópera europeas (a las que después se añadiría también el control de Nueva York y Buenos Aires entre otras plazas de ultramar) en una época donde su imperio de copistas y materiales le hacían imprescindible. Sonzogno sabe jugar sus cartas y comienza a crecer publicando algunos títulos fuera de derechos como *El barbero de Sevilla* en una versión económica y, especialmente, trae a Italia los nuevos éxitos de la ópera francesa (Bizet, Massenet) o de la ópera rusa, siempre en traducción italiana. Sigue faltando, sin embargo, una primera figura que lidere la editorial, ya que Ricordi conserva todo el fondo de bel canto italiano y sobre todo a Verdi (que seguirá activo hasta 1893). Para encontrar esta punta de lanza creará un concurso de composición de óperas en un acto⁸ que es donde triunfará Mascagni en 1890 con la *Cavalleria rusticana*.

Sin restar un ápice a las cualidades artísticas de la partitura de *Cavalleria rusticana* aún está por estudiar el verdadero alcance de la campaña mediática de exaltación que dicha obra disfrutó de forma inmediata. La ópera causa sensación en su presentación el 18 de mayo de 1890 en Roma, y se estrenará de forma casi inmediata en casi toda Europa; en Madrid, por ejemplo, lo hará el mismo año 1890⁹, solo unos meses después. Sonzogno, que actúa además desde sus dos revistas musicales: *Il Teatro illustrato* y *La Musica popolare*, propicia con esta obra y sus epígonos asociados a la editorial: Leoncavallo (que también presentó *I Pagliacci* al concurso editorial), Giordano y Cilea, la idea de una nueva escuela que toma como referencia *Cavalleria*. La escuela verista queda de esta forma instituida de cara a lo argumental en un enfoque sobre el realismo más crudo, en acciones breves (muchas de estas primeras óperas están escritas en uno o dos actos breves) con personajes

de crítico Estudios sobre música, prensa e ideología, Teresa Cascudo y Germán Gan, eds. (Aracena: Editorial Doble J, 2007).

⁶ Fueron sus principales representantes Franco Faccio, Arrigo Boito, Alfredo Catalani y Amilcare Ponchielli y estuvieron muy interesados en la renovación del discurso verdiano (para ellos ya finiquitado) y en acercarse al mundo germano, lo cual no siempre fue comprendido por el público. Los dos últimos citados fueron determinantes en la asunción de la Giovane Scuola, ya fuera porque los compositores de esta joven generación estudiaron con Ponchielli en Milán; y el mismo Catalani se vio influido en su obra más famosa *La Wally*, estrenada ya en 1892, y que, aunque de corte romántico, no puede escapar a las influencias del nuevo estilo verista en muchos momentos.

⁷ La editorial Sonzogno existe desde el 1804 pero su sección de música abrió en el 1874, a cargo de Edoardo Sonzogno.

⁸ En este concurso participará también Puccini con su primera ópera *Le Villi*.

⁹ *Cavalleria rusticana* sube al escenario del Teatro Real el 17 de diciembre 1890 y se repondrá en casi todas las temporadas posteriores. Gozó de una popularidad creciente que propició que incluso en 1903 se preparara una versión española, con texto de Portilla, titulada *Hidalguía rústica*.

populares que no pueden escapar a sus pasiones, que se resuelven de forma violenta. En el aspecto formal en cambio, *Cavalleria* no será un modelo novedoso, más bien al contrario, es bastante “tradicional” en muchos aspectos, aunque la escuela verista sí caminará hacia la desintegración de la ópera de números, el uso del recitado libre, el trabajo con texto en prosa y la articulación de un lenguaje sinfónico y motivico de corte wagneriano, pero conviene recordar que esto no es más que una consecuencia de la experimentación que el propio Verdi aplicó a sus últimos trabajos. La evolución que supone cambiar el foco de atención hacia otros temas menos sórdidos, como propuso Puccini en casi todas sus obras¹⁰, permite reconocer esta Giovane Scuola, desde el punto de vista analítico, en los aspectos formales, en una nueva vocalidad verista, la elaboración del discurso melódico y su distribución entre orquesta y voces, sin olvidar las novedades armónicas (influencia del impresionismo francés) que son propias a esta escuela.

El margen de influencia del verismo italiano sobre *María del Carmen* se circunscribe en todo caso a sus primeros años. Hasta 1898, fecha del estreno en el Parish, en Madrid¹¹ se conocían *Edgar* (19 marzo de 1892) y *Manon Lescaut* (4 de noviembre de 1893) de Puccini, *Pagliacci* de Leoncavallo (1896), y de Mascagni, además de la omnipresente *Cavalleria*, el 11 de marzo de 1895 se presenta *L'amico Fritz*, obra interesantísima, no solo por recrear una atmósfera pastoril idealizada y sus enormes aportaciones armónicas, sino por la voluntad del mismo compositor de reaccionar ante su descomunal éxito anterior y demostrar que no quiere ser solo una página de sucesos pasional. Este contraste entre unas pasiones exacerbadas de los personajes ambientadas en un mundo rural bondadoso (una especie de Arcadia) está presente en *María del Carmen*, que contra todo pronóstico termina con un *happy end*. En Barcelona se conocían *Cavalleria* y *L'amico Fritz*, además de la *Manon Lescaut*¹² de Puccini. *La Bohème* se estrenará el 10 de abril de 1898 en el Liceu y este verano en versión española (editada por Ricordi) en el Teatro Príncipe Alfonso de Madrid, antes de llegar al Real, pero la cercanía con el estreno de *María del Carmen* hacen poco probable que tuviera alguna influencia.

Sobre el panorama teatral de prosa en Madrid, la corriente realista está de plena actualidad tras los estrenos de *La Dolores* de Feliú y Codina (1892) y *Juan José* (1895) de Dicenta. El 14 de febrero de 1896, *María del Carmen*, de Josep Feliu i Codina, sube a las tablas del Teatro Español con la Compañía de María Guerrero y dirección escénica de Rafael María Liern.

En su estancia madrileña Granados conoce a la familia Feliú y Codina y hay una voluntad de acercamiento a este autor ya consumado para avalar sus primeros proyectos teatrales. Unos años después del estreno de *María del Carmen* se ha apuntado a que Feliú consideró que esta obra no debía ponerse en música y que solo había sido posible porque el autor teatral falleció un año antes del estreno de la ópera. Esta opinión es falsa de acuerdo a la correspondencia que recientemente

¹⁰ Y también los otros veristas como Giordano, Cilea, Alfano o Zandonai.

¹¹ Para las temporadas del Teatro Real: Joaquín Turina Gómez, *Historia del Teatro Real* (Madrid: Alianza Editorial, 1997).

¹² En el Teatre del Liceu, se estrenó *L'amico Fritz* el 8 de diciembre de 1894, de Puccini se ofrecerá *Manon Lescaut* en 1896, y el 10 abril de 1898: *La Bohème*.

ha recopilado de forma valiosísima Miriam Perandones¹³, donde Granados relata de forma íntima su estrecha relación con la familia Feliù y los intentos de los miembros de ésta por apoyarlo en su eclosión en la escena madrileña. No hay duda de que el hecho de que se trababa de un desconocido pudo suponer una cierta reserva, y Feliù prefería a otros compositores como es el caso de Bretón, un maestro asentado y reconocido, que en 1894 pone música a *La Dolores*, modelo para la escuela realista española. Granados comienza por componer la música incidental para *Miel de la Alcarria*, que fue bien acogida y después ya se plantea componer una obra lírica sobre Feliù. Primero se orientará hacia la zarzuela, como demuestran los bocetos de *Ovillejos*, que no terminará por razones aún no del todo claras, pero está claro que el soporte que supone la empresa del Parish será crucial para plantearse un drama lírico en tres actos, una ópera española, bajo los preceptos pedrellianos.

El Teatro Parish, liderado por su empresario Manuel Figueras, señala a Granados (ver también la correspondencia) que pretenden aspirar a ser más que un teatro de zarzuela, tienen aires nuevos y voluntad de trabajar con una compañía estable de primer nivel que preparará nuevas partituras que se esperan de gran éxito. *María del Carmen* abrirá la temporada el 1898, el 12 de noviembre¹⁴, y seguirían los estrenos de *Curro Vargas* de Chapí y *Don Lucas del Cigarral* de Vives. En el pódium¹⁵ estará el compositor y la escena la dirigirá Miguel Soler. En el reparto estarán Pilar Navarro, Simonetti, María Gurina y Puiggener. Parte de los cantantes fueron impuestos por el compositor ya que quería defender la dificultad de su escritura, como luego veremos, que distaba mucho de las líneas vocales de cualquier zarzuela. En las cartas entre compositor y empresario vemos precisamente cómo el sueldo de algunos solistas parece excesivo para la empresa y el montante es tal por tratarse de “cantantes de ópera”¹⁶.

Estos mimbres convencen a Granados de que puede aspirar a un proyecto ambicioso como es el de una ópera. El Parish será también el centro de pruebas del verismo español¹⁷ pues allí coincidirán varias de las obras que podemos asimilar a este estilo. El verismo español, y en este sentido remito a mi trabajo sobre la Recepción del verismo en España¹⁸, se ve condicionado por el

¹³ Miriam Perandones *Correspondencia Epistolar de Enrique Granados (1892-1916)*. Barcelona: Editorial de Música Boileau, 2016. También aporta información preciosa: Miriam Perandones, *María del Carmen. Notas al programa de las representaciones en versión concierto* (Gran Teatre del Liceu, Barcelona: 2006).

¹⁴ En Madrid estará en cartel hasta el 8 de enero de 1899, según parece a causa de las envidias que despertó entre Chapí y sus aliados. El estreno en Barcelona tendrá lugar en el Teatro Tívoli el 31 de mayo de 1899 y subirá a las tablas del Gran Teatre del Liceu en 1933.

¹⁵ Según Clark será asistido en los ensayos por Pau Casals, que también dio una audición privada de la partitura en el Teatro Lírico.

¹⁶ Granados se ofrece a ceder parte de los derechos para contar con los cantantes que él pide, y en carta posterior la empresa no se lo permite.

¹⁷ Para la ópera verista española, consultar Luis G. Iberní, “Verismo y realismo en la ópera española,” en *La ópera en España e Hispanoamérica: una creación propia* Madrid, 29.XI–3.XII de 1999, coords. Alvaro Torrente y Emilio Casares Rodicio, 215–226 (Madrid: Ediciones del ICCMU, 2001).

¹⁸ Borja Mariño, *Recepción del verismo en España. Trabajo final de carrera* (Madrid: Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2002).

formato mismo de la producción lírica y sus innovaciones en el mundo de la zarzuela son en este sentido limitadas al tratarse, per se, de un género de números cerrados al alternar partes habladas y cantadas; y donde en muchas ocasiones siguió utilizándose la contraposición de personajes cómicos para aligerar la tensión de la trama principal.

Así, la escuela verista española, que debido a la dilatada recepción del discurso de la Giovane Scuola italiana abarca un abanico temporal muy amplio, puede trazarse de forma cronológica:

- *La Dolores*, de Bretón (libro del compositor sobre Feliu y Codina) 16 de marzo de 1895 Teatro de la Zarzuela,
- *María del Carmen* de Granados,
- *Curro Vargas* de Chapí (libro de Joaquín Dicenta y Antonio Paso y Cano) 10 de diciembre de 1898 Teatro Circo de Parish,
- *La cara de Dios* de Chapí (libro de Carlos Arniches) 28 de noviembre de 1899 Teatro Circo de Parish,
- *La Cortijera* de Chapí (libro de Joaquín Dicenta y Antonio Paso y Cano) 2 de marzo de 1900 Teatro Circo de Parish,
- *La Tempranica* de Giménez (libro de Julián Romea Parra) 19 de septiembre de 1900 Teatro de la Zarzuela,
- *La vida breve* de Falla (libro de Carlos Fernández Shaw composición 1905 (estreno en Nice, 1913),
- *Colomba* de Vives (libro de Carlos Fernández Shaw sobre Merimée) 15 de octubre de 1910 Teatro Real de Madrid,
- *Las golondrinas* de Usandizaga (libro de Gregorio Martínez Sierra y María de la O Lejárraga) 5 de febrero de 1914 Teatro Circo Price,
- *El gato montés* de Penella (libro del compositor) 22 de febrero de 1917 Teatro Principal de Valencia,
- *Juan José* de Sorozábal (libreto de compositor sobre Joaquín Dicenta) terminada en 1968 (estreno póstumo 2016).

En cuanto a su ambientación *María del Carmen* se encuadra de pleno en el drama rural, que el propio Feliu sitúa como “acción contemporánea en la huerta de Murcia”. El compositor y su libretista se documentaron “in situ” durante una visita a Murcia, costeada por el Conde de Roche. En la trama argumental los protagonistas masculinos (Pencho y Javier) están enfrentados desde el inicio por un conflicto económico y social que parece insalvable y les predestina al conflicto. Cuando el triángulo amoroso que forman con *María del Carmen* les vuelve a enfrentar, la solución vuelve a encontrarse en un duelo a punta de navaja, igual que en *Cavalleria*, de la misma forma que coincide el trasfondo de ritualidad religiosa presente en el pueblo¹⁹. Pero en cuanto a la escritura del libreto Granados da un paso más allá respecto al verismo italiano y decide utilizar un libreto en prosa, donde además apenas hay repeticiones por culpa del discurso musical, y esforzándose por mantener la jerga dialectal de la región. Estos dos factores no aparecen en *Cavalleria* ya que, en su libreto, Targioni Tozzetti y Menasci se mantienen en el verso tradicional y además solo apuntan el

¹⁹ Feliu y Codina toma como punto de inspiración a Giovanni Verga, no solo en *Cavalleria rusticana* sino en *La lupa* y otras obras contemporáneas.

dialecto siciliano en la romanza que canta el protagonista en medio del preludio, a telón cerrado como una evocación. De cualquier forma, el realismo italiano (excepto *Mala vita* de Giordano) nunca se sintió interesado por copiar el lenguaje del pueblo llano o las variantes dialectales, que además en Italia son mucho más numerosas. Por tanto, el libreto de *María del Carmen*, al margen de lo vapuleado que fue por la crítica del momento, sí supone un importante avance así como pretendo demostrar que también lo fue su tratamiento en música.

Análisis de la partitura

Intentaremos en este punto analizar el proceso compositivo desde la partitura utilizando como fuente primera el manuscrito original de la ópera. Éste supone un importante documento para todo lo relacionado con la valoración de esta ópera y sin duda todos los trabajos anteriores, ya de análisis como formales estructurales, deberán revisarse a la vista de una sustancia musical que varía enormemente del ejemplar que se difundió a partir de 1933 para las representaciones de Barcelona y que como sabemos es una copia que estuvo retocada por el hijo del compositor, Eduardo Granados²⁰. De hecho, muchos de los puntos que fueron demonizados por la crítica del estreno, serían después “maquillados” en la edición revisada, obviando que en muchos de estos residía gran parte de la novedad de *María del Carmen*. Por ejemplo, se retocó, recargándola, toda la orquestación, se apoyaron muchas frases de recitativo a cappella con acordes o diseños en la orquesta, se ampliaron frases aquí y allá, se reescribieron “reprises” o codas, para dar forma circular a muchos números que en realidad quedaban abiertos a criterio del compositor, se cambiaron, además, muchas líneas variando las tesituras de las voces y evitando las entradas superpuestas, optando por un turnismo no previsto.

²⁰ La edición revisada puede consultarse en el catálogo del ICCMU, con edición de Max Bragado que a su vez dirigió las funciones de la ópera en el Festival de Wexford, de las cuales el sello Marco Polo realizó una grabación en CD. Esta toma puede consultarse ahora dentro del catálogo de la discográfica Naxos. Durante años la partitura original se dio por perdida después de que fuese adquirida por Nathaniel Shilkret. Recientemente Walter Aaron Clark la adquirió para la biblioteca de la Universidad de California, Riverside y la editorial Tritó prepara una edición crítica de la misma.

Allo. = And. 4/4

Poco slargando

36

En - ta noche ardia to a la lue - ta...

Allo. = And. 4/4

Poco slargando

Manuscrito original de María del Carmen.

La vocalidad de la obra es deudora del verismo italiano, necesitando unos solistas con voces robustas y con un gran dominio del registro grave y de pecho. En este sentido, si un defecto se puede achacar a la inexperiencia de Granados puede ser el obligar a los cantantes a soportar tesituras muy graves mientras luchan contra una considerable masa orquestal.

En cuanto a la estructura y los ejes motívicos, está claro que Granados trabaja desde un plan general previo. El primer acto está enmarcado por los Auroros, anuncio al alba de la fiesta de la Fuensanta, que suenan como coro interno al principio de la ópera y, tras la presentación de personajes, pasa la procesión que se ve interrumpida por la llegada de Pencho para cumplir su venganza. El acto segundo contiene el núcleo del drama y termina con el enfrentamiento de los dos hombres en medio de la fiesta. El tercero, por fin, se resuelve de forma más rápida y el coro se utilizará interno, en el preludio (precisamente con el Bolero como evocación de la fiesta que cerró

el acto segundo) y al final: elemento de justicia poética o de ley violentada antes de que los protagonistas consigan el perdón y huir felices del lugar. Se mantienen además las unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar.

Existen temas asociados a personajes o a situaciones, y también armonías o cadencias que, articuladas dentro de discursos diversos, dan una continuidad a todo el discurso. Así, el acorde de quinta aumentada (asociado a la figura de Pencho, o a la amenaza que la figura de éste supone) está presente en los tres actos en numerosísimas ocasiones. Otro tanto sucede con ciertas células melódicas, algunas con más desarrollo que otras, y que sin un verdadero tratamiento wagneriano (ya que apenas aparecen más que reiteradas, o en ocasiones por aumentación/disminución, en contrapunto unas con otras) permiten hablar de un planteamiento de motivos conductores a lo largo de la escritura. De la misma forma, como herencia también de la escritura de la *Giovane Scuola*, la orquesta participa activamente del discurso melódico, es más: las voces a menudo se supeditan a la propuesta melódica de la orquesta, y solo en ocasiones colaboran con las líneas allí enunciadas²¹.

No se puede olvidar que aparecen también en *María del Carmen* motivos extraídos del folklore, que se utilizan como notas de color. Entre aquellas que se han localizado están: la Canción de la Zagalica que canta Fuensanta, presente en el Cancionero de Inzenga como la Parranda a 3, así como la Canción cartagenera, inspirada en la Parranda del Campo. Son precisamente estos temas los que invitan a Granados a escribir los números más cerrados, y por tanto más tradicionales de la ópera, y que podrían bien extrapolarse al género zarzuelístico.

Estructura:

ACTO I

c.1 PRELUDIO

c.167 **Escena I.** Andrés, Roque.

c.225 **Escena II.** Antón, Andrés, Roque.

c.301 **Escena III.** Antón, Pepuso.

c.320 **Arioso Pepuso**

c.373 **Escena IV.** Roque, Pepuso, Coro masc.

c.480 **Escena V.** Fulgencio, Roque, Pepuso.

c.528 **Escena VI.** M^a Carmen, Fuensanta, Fulgencio, Roque, Pepuso.

c.633-691 **Canción Fuensanta** “Tan arrapiezo, tan pequeña”

c.709 **Escena VII.** M^a Carmen, Fulgencio, Pepuso.

c.790 **Escena VIII.** M^a Carmen, Concepción, Pepuso, Migalo.

c.829 **Escena IX.** M^a Carmen, Concepción, Javier, Domingo, Migalo, Coro int.

c.876 **Escena X.** M^a Carmen, Concepción, Javier.

c. 910 **Romanza de Javier**

c.983 **Escena XI.** M^a Carmen, Javier, Domingo.

c.1002 **Escena XII.** M^a Carmen, Domingo.

²¹ Henri Collet, *Albéniz et Granados “Les Maîtres de la Musique”* (Paris: Éditions d’aujourd’hui, 1929). Acertaba al referirse a la ópera como una gran sinfonía en tres actos.

- c.1033 **Escena XIII.** M^a Carmen, Fuensanta, Domingo.
 c.1056 **Escena XIV.** M^a Carmen, Domingo, Pepuso.
 c.1074 **Escena XV.** M^a Carmen, Antón, Domingo, Pepuso.
 c.1105 **Escena XVI.** Antón, Domingo.
 c.1114 **Procesión (Coro general y niños)**
 c.1174–1193 **Escena final.**

ACTO II

- c.1 **PRELUDIO**
 c.49 **Escena I.** Fuensanta, Antón, Domingo
 c.146 **Escena II.** Fuensanta, Fulgencio, Antón, Domingo
 c.186 **Escena III.** Fuensanta, Fulgencio, Antón
 Canción de Fuensanta “El que amo con mi alma”
 c.231 **Escena IV.** M^a Carmen, Fuensanta, Concepción, Fulgencio, Antón, Migalo
 c.284 **Escena V.** M^a Carmen, Concepción, Fulgencio, Antón, Domingo
 c.308 **Escena VI.** M^a Carmen, Concepción, Domingo, Migalo
 c.336 **Escena VI.** Fuensanta y María del Carmen
 c.351 **Escena VIII.** M^a Carmen, Pencho
 Romanza de María del Carmen
 c.408 **Dúo María del Carmen y Pencho**
 c.532 **Escena IX.** M^a Carmen, Javier, Pencho
 c.643 **Escena X.** M^a Carmen, Javier, Pencho, Pepuso
 c.659 **Escena XI.** María del Carmen, Javier, Antón.
 c.676 **Escena XII.** Domingo, Coro.
 Boda: c.708 **Baile**, c.737 **Copla**, c.802 **Bolero**,
 c.837 **Concertato** (M^a Carmen, Fuensanta, Concepción, Javier, Antón, Andrés,
 Pencho, Pepuso, Roque, Domingo, Migalo, Coro)
 c.896–1077 **Escena XII bis.** M^a Carmen, Concepción, Javier, Antón, Pencho, Pepuso, Domingo,
 Migalo, Coro

ACTO III

- c.1 **PRELUDIO**
 c.55 **Escena I.** Pencho, Coro interno
 c.100 **Romanza de Pencho**
 c.242 **Escena II.** M^a Carmen, Fuensanta, Pencho, Coro interno
 c.313 **Escena III.** M^a Carmen, Pencho
 c.348 **Escena IV.** M^a Carmen, Javier y Pencho
 c.384 **Escena V.** M^a Carmen, Fuensanta, Pencho, Domingo
 c.415 **Escena VI.** M^a Carmen, Fulgencio, Pencho, Domingo
 c.430 **Escena VII.** Fulgencio, Pencho, Domingo
 c.508 **Escena VIII.** Pencho, Domingo
 c.519 **Escena IX.** Javier, Pencho
 c.570–632 **Escena última.** M^a Carmen, Javier, Pencho, Coro masc. interno

Excepto los números citados, en el resto de la partitura los números se diluyen de una forma extraordinaria, envueltos en una suerte de recitativo continuo que hace difícil prever cuándo se va

a arrancar un verdadero arioso o un dúo, como tal. Las melodías de Granados son además de vuelo corto, al estilo muchas veces del estilo francés impresionista, basadas en la prosodia del habla y con giros que se enmarcan en periodos de 2, 4 o como mucho 8 compases. Produce, además, una considerable cantidad de recitativo sin soporte orquestal lo que obliga a contar con intérpretes con una perfecta afinación y sentido armónico interno para seguir el discurso. La presencia de este recitativo tan pegado a la palabra tiene por fuerza que circunscribirse a la búsqueda nacionalista por poner en música la sonoridad propia de un idioma y que unirá en este esfuerzo no solo nuestra escuela nacional sino especialmente la rusa o la checa en las mismas fechas²². La puesta en música del texto de Feliù y su acentuación se realiza con gran destreza, al contrario de lo que sucederá después en *Goyescas* al tener que forzar el texto a una música preexistente que no surge de la palabra misma.

Por último, desde el punto de vista armónico la obra está revestida de una capa de orientalismo o andalucismo, con el uso habitual de la cadencia frigia y otras escalas modales para dar color popular, y reproducción de ritmos populares con diferentes soluciones en la orquesta. Pero no falta también el estilo característico tardo-romántico de Granados y un acercamiento hacia armonías más avanzadas. Derivado también del verismo (que a su vez lo heredaba del último Verdi) y del drama lírico francés hay un uso extensivo del último Liszt, acordes alterados (quintas disminuidas y aumentadas), acordes encadenados de 7ª y 9ª dominante, de 7ª disminuida, procesos enarmónicos, así como escalas de tonos enteros.

Andantino no muy lento Preludio Enric Granados

Ejemplo 1. El Preludio resumirá algunos de los temas de la ópera. Así se abre en mi frigio evocando el canto de los Auroros murcianos. El motivo se forma lentamente desde un intervalo de tercera menor hasta completar una octava por grados conjuntos. Este tema está presente en la primera escena en c.118-148 y aparecerá de nuevo en medio de la escena de Javier en c.850-908 como coro interno, un efecto recurrente en la pieza.

²² La escuela de ópera rusa avanza por este camino paralelo en estas fechas. Coincidiendo con *María del Carmen*, por ejemplo, Rimski Korsakov estrena *Mozart y Salieri* una pequeña obra donde se esfuerza por volver a los dictados de Dargomyzhski en cuanto a la puesta en música de la palabra hablada.

Ejemplo 2. A continuación, se entrelazan varias entradas del Tema A. Es apenas un giro ascendente que recorre primero una tercera y después un ámbito de séptima, a veces mayor y a veces menor (ver c.50 o 58). Se relaciona con el sentimiento amoroso de los protagonistas, María del Carmen y Pencho (Tema de Amor). Va a aparecer en muchísimas ocasiones y es un motivo generador además de otras células temáticas, siempre desde su característico arranque de tres grados conjuntos. Guarda un cierto parecido con una de las melodías del dúo Nedda-Silvio de los *Pagliacci* de Leoncavallo.

La función de ambos temas es similar: en ambos casos refleja el desasosiego de una pareja que ansía estar junta, en el caso de *María del Carmen* lo conseguirán y, tras circular por los tres actos de manera insistente, este tema melódico trascenderá en los últimos compases de la ópera como veremos más adelante.

También se apunta aquí una cadencia por la que también mostrará predilección (ver final de primer sistema del ejemplo 2): es la que conduce al segundo grado alterado y resuelve en la tercera mayor, formando de esta forma un acorde de séptima de dominante con la quinta aumentada. En el quinto compás del ejemplo se aprecia también la naturalidad del compositor para introducir acordes mayores con séptima mayor dentro del discurso. Más adelante aparecerán séptimas mayores sin ningún tipo de preparación ni resolución canónica.

Como variaciones del Tema A resumo en el **Ejemplo 3** varias transformaciones del tema según aparece en el discurso orquestal ya del tercer acto. En la primera la melodía se transforma de una séptima mayor combinada luego con ámbito de octava sobre un acorde de séptima disminuida, para volver en los dos últimos compases al ámbito de séptima encadenando ahora el intervalo menor y sobre una armonía de séptima dominante. La segunda variación alarga la cabeza del tema, con un desarrollo de dos compases y el tercero encadena acordes de séptima disminuida y combina en el segundo compás elementos del tema de Javier que veremos más adelante.

Ejemplo 4. En el compás 87 se presenta otro motivo modal, que no volveremos a escuchar hasta el c.452 del segundo acto. En él, destaca la variedad de compases en que está escrito y que será otra constante en la redacción especialmente de los recitativos, donde el compás cambia según las necesidades de la prosodia y la acentuación, proporcionando una sensación de gran libertad, muy alejada del recitativo en 4/4 tradicional y también lejos del recitado *misurato* en compás de la ópera lírica francesa. Granados presenta un planteamiento de compás para el recitativo que le sitúa más próximo a la ópera moderna (como aparecerá en *Pélleas et Mélisande*, una obra contemporánea en su redacción, por ejemplo) que a cualquier precedente español. Señalar también que desde el compás 95 reaparece el Tema A, ahora por disminución, en ritmo de tresillos haciendo un contracanto.

167 *Andantino poco scherzando*

Andrés

Roque

174

Andrés

Roque

Ejemplo 5. La primera escena arranca en Re mayor con un motivo de aroma popular en $\frac{3}{4}$ y la orquesta acompaña de forma muy sutil imitando sonos de guitarra (figurados con pizzicati). No es casual, pues el diálogo entre Andrés y Roque recuerda la ronda de la noche pasada²³.

203 **B** *meno*

Andrés

Roque

colla voce

colla voce

Ejemplo 6. Aunque ya se había apuntado en el preludio aparece por primera vez en el discurso vocal el acorde de quinta aumentada en las quejas de Roque ante el señorito Andrés. La armonía está relacionada por un lado con la lucha social que divide los dos tipos de personas de los que él habla (ricos y pobres) y también evoca a Pencho en cuanto a la gran figura ausente, el único que luchaba por la causa de los desfavorecidos. De esta forma, el acorde aumentado articulará todo el discurso del tío Pepuso, principal defensor de Pencho y que, de hecho, asume la parte de primer barítono durante el primer acto.

²³ El tema volverá a aparecer en Acto I en c.167, 242, 274, 490 (var.), 500.

320 Allegretto *f* (anchamente)

Pep. Con za - ra - güe - lles yo vi - ne, al

326 *meno* Tempo I

Pep. mun - do; con za - ra - güe - lles me han de en - te - rrar... que, en - ta - vía hay pa - ra - to.

Ejemplo 7. Pepuso cuenta con un arioso en este primer acto que se articula en dos partes. El arioso de Pepuso comienza con un pequeño fragmento inspirado en lo popular: “Con zaragüelles yo vine al mundo” es apenas una frase lírica con tintes modales sobre un ritmo con aroma folklórico en la orquesta. La segunda parte, con el acompañamiento de Roque y el coro, tiene una forma más cerrada y al adoptar un tempo más ágil podría recordar a las cabalettas tradicionales. Se basa en el Tema B que introduce al personaje de Pepuso.

389 Allegro moderato *poco slargando*

Pep. Es - ta no - che ar - dí - a to - a la huer - ta sin pie -

Su entrada a escena, profiriendo una maldición está secundada por una ráfaga melódica muy expresiva en la orquesta, donde las armonías cambian rápidamente (con dos cadencias perfectas encadenadas al modo mayor y después al menor), para terminar en cadencia abierta sobre el acorde de quinta aumentada. Este motivo, identificado como Tema B, se caracteriza tanto por el proceso armónico ya comentado, como en su ritmo (bajada de 4 fusas, seguida de cuatro corcheas). Ya había sido evocado en el preludio en c.82, y aparecerá como base para esta escena y la generación de motivos posteriores basados en grupos de 4 fusas descendentes y armonías contrastantes.²⁴

²⁴ El tema B aparece ya en c.82 (preludio) y 301, 367 (var.), 389, 402, 414, 425, 437, 448, 472 (var.) etc.

¡Quí - ta - te, a - llá! ¡Si fue - ra pa, el re - quem!

470 *bastante animato* *Molto allegro* *f* *meno*
 Pep. Ve - réis có - mo le trai - go de su ven -

475 *p sub. misterioso* *Lento recit.*
 Ful. ¡Je - sús,
 Pep. - gan - za en pos. ¡Y, ha - brá, a - qui, el es - tro - pi - cio que, es - toy pi - dien - do, a Dios!

marquez tres exagerée la premiere note des groupes et tout suite tres piano

El **Ejemplo 8** Nos muestra varios motivos derivados del tema B, primero, Acto I c.544 (por aumentación), y en c.475 un interesante enlace de armonías de dominante: en este caso, una secuencia de re mayor con séptima y novena y si bemol con séptima dominante, que continúa en la frase de Fulgencio tras otra suspensión sobre el acorde de quinta disminuida.

495 *Lento*
 Ful. - llán. ¿Quién es él?
 Roque O - tro en - fer - mo hay en la huer - ta, que us - té le ha - brá de cu - rar. Ja - vier.

f con anima

Ejemplo 9. Una cita de la orquesta presenta el motivo asociado únicamente al personaje de Javier, justo en el momento en que los personajes comienzan a hablar de él. Aparece en los violines sobre un acompañamiento de pizzicatos. Se deriva del Tema A, pero ahora, en modo menor y ya con un desarrollo más amplio, en una frase de cuatro compases de 4/4. Adquirirá su significado cuando Javier lo entone en su Romanza a partir del compás 910.

910 Andantino (quasi Andante)

Jav.

tú, e-res la-mos flor que a-ro-ma-ti-za mi tris-te vi-da sin ti mi, e-xis-ten-cia se des-li-za do-ri-da

María del Carmen aparece con una retahíla en 3/4, que es su canción mendicante para conseguir dinero destinado a una misa de salud por Javier.

528 Allegretto quasi allegro

M.Car.

U-na li-mos-na pa-ra, u-na mi-sa de sa-lud.

Tu a-rra-pie-zo, tan pe-que-ñi-ca

Allegretto.
FUENSANTA.

Ejemplo 10. Este tema es una variación de la canción popular que se adjudicará a Fuensanta pero aquí se usa como contraste entre los dos personajes, ya que con Fuensanta lo hará en modo mayor y de una forma brillante y aquí, para María del Carmen, será en modo menor lo que refuerza su carácter sufriente. Los pizzicati de los bajos ayudan a caminar el motivo que se sustenta en este ostinato rítmico, como una penitencia que la protagonista se impone para cumplir sus objetivos de libertad y realización amorosa.

598 a tempo

M.Car.

Fuent^a.

Pen-cho del al-ma mi-a, la vi-da da-ré por ti...

Des-can-sa

dolce

Ejemplo 11. La escena derivará en un quinteto que se basa en material del Tema A (básicamente organizado en entradas canónicas más que en un verdadero contrapunto) y termina

con la aparición del tema completo en las palabras de María de Carmen: “Pencho del alma mía” con resolución sobre el acorde dominante con quinta aumentada. Esta doble asociación hace que, por fin, el motivo revele su verdadera significación que le acompañará hasta el final de la ópera, como ya hemos indicado.

CANCION DE LA ZAGALICA.

The image shows a piano accompaniment for a piece titled 'CANCION DE LA ZAGALICA.' The tempo is marked 'Allegro.' and the dynamics are 'PIANO' and 'p'. The music is in 3/4 time and consists of two staves: a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a harmonic accompaniment. The key signature has one sharp (F#).

Ejemplo 12. Sigue la Canción de Fuensanta “Tan arrapiezo, tan pequeña” (Acto I c.633-691) Escrita en $\frac{3}{4}$, el compás asociado a los temas populares, es en sí un número cerrado, y ejerce de válvula de escape para distender la tensión de la trama. Recuerda al uso de los cómicos en muchas zarzuelas²⁵ y sería susceptible de eliminación sin perjuicio para la trama general.

The image shows a musical score for 'Canción de Fuensanta'. It includes a piano accompaniment at the top and vocal parts below. The tempo is marked 'Allegretto'. The piano part is in 3/4 time. The vocal parts are for 'Fuentª.' and 'M.Car.'. The lyrics are: 'Yo tam - bién güer-vo, en-se-guí - a A, ha-blár con Ju - se - pi - co' and '¿Dón-de vas?'. The score is numbered 336.

Acto II c.336 / c.697. El ritmo de la introducción servirá de elemento identificador de Fuensanta por ejemplo en sus apariciones en el segundo acto (en las dos muestras aportadas aparece por disminución y con diferentes armonías).

²⁵ También en Curro Vargas, otro ejemplo claro del verismo, encontramos estos personajes que “ralentizan” en cierto sentido la acción. Siempre están asociados a las clases populares, como herencia de la zarzuela grande.

722 *poco rall.*

M.Car. *3*
¡Vál-ga-me Dios! ¿Yo qué, he he - cho? ¡Je - sús!

Pep.
Re-ne-gas - te del hom - bre que más te que - rí - a. Y, e - res de o - tro. Ya ves qué fal -

f *con anima* *p*

726 *poco più*

M.Car. ¿Quién le di - jo ta - les co - sas? ¿Quién ha si - do?

Pep. - sí - a. Pues ¿qué más de - cir - las que, es - tar - las vien - do? ¿Qué res -

f *p*

© *p*

Ejemplo 13. María del Carmen se enfrenta a Pepuso que cree que ha traicionado el amor de su amigo Pencho. En el recitativo, la tensión se detecta en las frases que se van pisando entre los protagonistas, en un estilo muy realista, pegado al texto y totalmente alejado del ideal belcantista. Muchos de estos solapamientos fueron corregidos en la edición revisada traicionando la voluntad primigenia del compositor, que además demuestra un gran olfato teatral.

794

Concep. - pu - so?

Pep. ¡Oh! ¡ca - ba - ye - ros!

tr. *ff* *p*

Ejemplo 14. Entran los padres de María del Carmen con un tema amenazante construido con semicorcheas. Este nuevo tema va a aparecer con ligeras modificaciones articulando buena parte del discurso del primer acto, y en el segundo acto será la base del Concertato en estilo contrapuntístico de la Escena IV con Fuensanta, María del Carmen, Concepción, Fulgencio, Antón y Migalo.

278 Allegretto

Fuentés: No seas ton - ti - ca y pon - te, a - le - gre ya.

M. Car.:

Concep.: Y tío Ma - ti - cas por dón - de an - da - rá.

Ful.: A - sí que ven - ga Ja - vier le, he de, aus - cul - tar.

Antón: A ver si Pen - cho lo vie - ne a, en - re - dar.

Mig.: Y, el tío Ma - ti - cas por dón - de an - da - rá.

Ejemplo 15. Después de las entradas canónicas de los diferentes personajes vuelven a coincidir todos en un unísono con el tema en do mayor (acto II, c.278). Resumimos una serie de variaciones sobre el tema de los padres, demostrando la variedad de recursos transformadores a los que Granados somete al material temático (extraídos de Acto I c.794, 946, 1002, 1009,1014 y Acto II Concertato 231-278).

ff

f

ff

p

mf

tr



Dentro de los nuevos temas que van apareciendo se puede rastrear la influencia wagneriana en el arranque de la Romanza de María del Carmen en el segundo acto, donde se evoca el uno de los temas de *Tristan und Isolde*.



Ejemplo 16. Como se aprecia de forma inequívoca el enlace armónico que subyace es exactamente el mismo que en el tema wagneriano (en el primer acorde por enarmonía), y la melodía realiza idéntico giro cambiando al final la apoyatura de semitono inferior por una superior. En el discutidísimo acorde del Tristan además subyace esta recurrente asociación de quintas disminuidas y aumentadas.



Por fin, otro tema que articula el discurso será el que suena por primera vez en la entrada de Javier con su padre Domingo.

833 Adagio

M. Car. Muy bue-nos

Concep. Salen Javier y Domingo

Jav. Cier-to; a-quí,es-ta-mos los tres

Dom. Don-de nos ha-bí-an di-cho.
Mi-ra-lo; a-quí la te-ne-mos

Ejemplo 17 El motivo se relaciona con el amor imposible entre María del Carmen y Javier y consiste en un ostinato en $\frac{3}{4}$ donde se va fluctuando de la bemol mayor a mi mayor, dos tonalidades lejanas. Las líneas vocales se van adaptando al perfil melódico de este esquema que solo suena completo en la orquesta.

934

Jav. Si fue-ras mí-a za-ga-li-ca del al-ma a-quí, en la huer-ta des-pués de la Fuen-san-ta lo más sa-gra-o se-rí-a

159

Ful. El mu-cha-cho no le, encuentro, a-quí A-ler-ta, y mu-cho ju-i-cio, na-da de de-ma-si-as im-pru-den-tes

Dom. Le, en-comen-dé que no tar-da-se, isa-lió tan a-ni-maol

Volverá a aparecer como segundo tema en la romanza de Javier (c.934) cantando completamente la línea y en el segundo acto (c.159) transportado medio tono alto y con variaciones.

631 *recit.*

Jav. no te va-yas, te he de ma-tar, tu sen-ten-cia la, es-cri-bis-te, a-qui, en mi car-ne y, es-ta ma-no, j-rá más cier-ta que la tu-ya que me de-jó vi-vo.

635 *a tempo* *Andante*

M. Car. ¡Je-sús! Ce-sad, por com-pa-sión

Jav. Muy pron-to ¿Que-res aho-ra mis-mo?

Pen. Prué-ba-lo O-ja-la, y pu-die-ras! Si.

640 *Allegro*

M. Car. Ah! tío Pe-pu-so llé-ve-se-lo, us-té. *ad lib.*

Pep. E-cha-te, a-llá que, e-res la pri-me-ra mu-je-r que me, ha, en-ga-ñao.

Ejemplo 18. Este ejemplo muestra un recitativo a cappella del que se desprende por qué Granados quería unos intérpretes de primera línea en su obra, que no solo deben dar forma a la palabra dramática en esta suerte de recitado continuo sino que deben mantener la afinación durante largos períodos de tiempo, ya que la orquesta apenas apunta algunos efectos entre la participación de las voces. Se aprecian también algunos momentos de solapamiento de las partes vocales. Conviene recordar que estos dos puntos fueron juzgados como defectos de la partitura y se espaciaron muchas intervenciones de los solistas y en ocasiones se apoyaron con líneas orquestales los recitativos que originalmente estaban pensados a cappella.

621 *Grandioso* *f* *ff* *dim.* *rall.*

M. Car. que la Fuen-san-ta di-vi-na te man-de su ben-di-

Jav. se abrazan Javier y Pencho

Pen.

Ejemplo 19. Por último, citemos, como corolario para demostrar esta planificación de la obra en su conjunto, que en la resolución de la ópera, tal como muestra este ejemplo que recoge la frase final de la protagonista, el tema A por primera vez trasciende a un ámbito mayor, ampliándose a

la 9ª dominante, como canto triunfal ya que por fin, después de tantas tensiones, en el último segundo la trama ha tenido un final feliz.

Conclusiones

Los ejemplos aportados previamente no pretenden ser un análisis completo de la partitura, si no apenas poner negro sobre blanco las características que hemos señalado en el preámbulo y que emparentan a *María del Carmen* con los trabajos de la primera Giovane Scuola. A este respecto se ha insistido demasiado sobre su filiación con *Cavalleria* pero se ha obviado el peso de la posterior obra de Mascagni: *L'amico Fritz*. *María del Carmen* está más próxima al romanticismo costumbrista y poético de Fritz, revestido de importantes novedades armónicas y métricas, que del drama de sucesos de *Cavalleria*.

El análisis de todo el material temático y su interrelación dentro del discurso global de la pieza necesitaría mucho más espacio y detenimiento pero esta aproximación somera muestra cómo existe un planteamiento “a priori” de temas conductores que, con las necesarias modificaciones en el desarrollo de la trama, articula la obra en su integridad y proporciona una gran unidad.

El reciente descubrimiento de la partitura original de Granados no hace sino poner de manifiesto las intenciones renovadoras del compositor, alejado del modelo de la zarzuela pero también del drama verdiano o de la gran ópera francesa. A la vista de este nuevo material merecen una revisión los trabajos previos que se refieren a *María del Carmen*, en cuanto este material modificará opiniones referentes a su estructura formal, escritura vocal u orquestación, al tiempo que reforzarán con nuevos argumentos los trabajos que apuntaban a esta obra como trabajo modernista²⁶.

De la misma forma que el verismo aportó aire fresco al panorama italiano, la senda de *María del Carmen* podía haber establecido una punta de lanza para el desarrollo de una ópera nacional española moderna basada en los elementos estructurales que hemos destacado antes: una aplicación del sistema de motivos conductores wagneriano (entendido desde el uso que los italianos o franceses contemporáneos hicieron de él), un amplio uso de la orquesta con voz propia que deja de simplemente acompañar para proponer parte de los temas o destacar en la trama elementos de subtexto, los números cerrados tienden a desaparecer dentro de un “continuum” en función de la situación teatral, una vocalidad que renuncia al belcantismo y se acerca a la palabra hablada (descendiendo su centro de gravedad y exigiendo voces más potentes); la escritura vocal adopta muy a menudo la forma de recitativo donde se investiga sobre la sonoridad del castellano (la palabra dramática), utilizado además en prosa o verso libre, una libertad métrica que permite continuos cambios de compás de acuerdo a las exigencias del texto; además, hay una experimentación en la armonía, paralela a la que también los italianos, con los ojos puestos en Francia, están llevando a cabo.

²⁶ A este respecto, hay que destacar el interesante artículo: Teresa Cascudo, “¿Un ejemplo de modernismo silenciado? *María del Carmen* (1898), la primera ópera de Enrique Granados, y su recepción madrileña” (2007), que, aunque basado en la versión revisada, aporta argumentos muy interesantes sobre el modernismo o modernidad de *María del Carmen*.

Las excepciones a estos preceptos antes mencionados en *María del Carmen* se refieren a los elementos folklóricos que sirven de ambientación. Son los únicos donde el compositor transige, ya sea por el fuerte color local que imprimen (y que redundan en esta idea de realismo) o ya sea porque aseguran un puerto seguro para el público tradicional, cuyos oídos estaban formados mayormente en el mundo de la zarzuela.

María del Carmen expuso un ideal músico-dramático que no encontrará continuidad en la obra del compositor. Sería necesario analizar hasta qué punto el peso de las críticas y el poco recorrido de la obra en los escenarios pudo desanimar al autor de continuar por esta línea y también, si condicionaron la posterior revisión de la partitura hacia un planteamiento más reaccionario. La nueva edición permitirá establecer un referente sonoro de los intentos de renovación del género lírico en el cambio de siglo y que no debería ser obviado por investigadores e intérpretes.

Mariño, Borja. "El tratamiento temático en *María del Carmen*: un acercamiento al verismo español." *Diagonal: An Ibero-American Music Review* 4, no. 1 (2019): 1–25.