

Anuario de Filosofía de la Música

2021-2022, páginas 81-98

Amanda García
Royal Holloway University of London

Las «Goyescas» de Enrique Granados: entre el Goya dividido y la deshumanización orteguiana

Resumen:

El presente artículo tiene como objetivo principal ahondar en las relaciones estéticas entre Enrique Granados y su suite para piano Goyescas, con la producción artística de Francisco de Goya y el pensamiento del filósofo José Ortega y Gasset. A través de dos escritos fundamentales, a saber, la biografía de Walter Aaron Clark sobre Granados (Enrique Granados: Poet of the Piano) y el ensayo de Luis Peñalver Alhambra sobre Goya (El Pensamiento Nocturno de Goya en la noche de Los Disparates), este artículo analiza la música para revelar elementos que van más allá de la típica historiografía nacionalista atribuida a la obra de Granados.

Palabras clave: Música española, filosofía, estética musical, historia de la música, análisis musical.

Abstract

The main goal of this article is to propose a series of aesthetic relationships between the piano suite Goyescas by Enrique Granados, the artistic production of Francisco de Goya and the thought of Spanish philosopher José Ortega y Gasset. Through the reading of two fundamental texts, these being Walter Aaron Clark's biography on Granados (Enrique Granados: Poet of the Piano) and the essay on Goya by Luis Peñalver Alhambra, (El Pensamiento Nocturno de Goya en la noche de Los Disparates) this article analyses the music to reveal concepts that go beyond the typical nationalist historiography attributed to the overall work of Granados.

Keywords: Spanish music, philosophy, musical aesthetics, music history, musical analysis..

ANUARIO DE FILOSOFÍA DE LA MÚSICA

Coordina

Marie Lavandera Piñero

Comité editorial

Aurelio Martínez Seco
Fernando Torner Feltrer
Francisco Bueno Camejo
Gonzalo Devesa Valera
Héctor Baena Izquierdo
José Luis Pozo Fajarnés
Manuel Real Tresgallo
Marie Lavandera Piñero
Rufino Salguero Rodríguez
Raúl Angulo Díaz

Todos los artículos publicados en este anuario han sido informados anónimamente por pares de evaluadores externos a la Fundación Gustavo Bueno. Véanse las normas para los autores en: <http://filosofiadela musica.es/afm/normas.htm>

<http://www.filosofiadela musica.es/afm>
anuario@filosofiadela musica.es

ISSN 2695-7906
Depósito legal: AS 03390-2022



Las «Goyescas» de Enrique Granados: entre el Goya dividido y la deshumanización orteguiana

Amanda García Fernández-Escárzaga

Royal Holloway University of London

§1. Ortega y su tiempo

Al tratar la música española de finales del siglo XIX y principios del XX, con frecuencia nos encontramos con una inapelable sensación que nos arrastra hacia uno u otro lado de un espectro en realidad complejo y multiforme. Una tentación fácil dadas las miles de facetas y circunstancias culturales y filosóficas de un siglo preso en la miopía, o en el caso de España, víctima del marasmo, que diría Unamuno. Es por tanto que Hegel advierte ya, en su Prólogo de la *Fenomenología del Espíritu*, que ciertos tipos de pensamiento no conciben «...la diversidad de los sistemas filosóficos como el desarrollo progresivo de la verdad, sino que sólo ve en la diversidad la contradicción» (Hegel, 1966, p. 4). Dicha contradicción, incapaz de aceptar la «implantación»¹ que José Ortega y Gasset reclama del XIX, ha marcado no sólo la escisión (Hegel) del individuo, sino que ha fragmentado la cultura olvidando al individuo y su esencial punto de vista.

Cuando Ortega se interna en su propio bosque conceptual, nos enseña que las relaciones de uno consigo mismo muestran un submundo constituido esencialmente por estructuras de impresiones. Esa colaboración «nace de una estructura de relaciones que mi mente interpone entre unas sensaciones y otras» (Ortega y Gasset, 2012, p. 25). El ser es esencial para aprehender tanto la superficie como la profundidad, mientras que estos se necesitan mutuamente. Con Ortega, lejos queda ya el fútil intento de sincretismo de una época exacerbada por el hegeliano *Volksgeist* de Herder, o los nacionalismos cortejados por un ideal irresoluble e imposible de alcanzar, abriendo así la puerta al mundo de las vanguardias y de crítica cultural en el que Adorno se asentaría cuarenta años más tarde. Ortega apela tanto a las superficies como a las profundidades, intentando mostrar que la cultura española no debe ser una ampliación, sino una integración que busca el concepto como algo más allá de sí mismo. En *El Tema de Nuestro Tiempo*,

1. «Tres principios han hecho posible ese nuevo mundo: la democracia liberal, la experimentación científica y el industrialismo. Ninguno de esos principios fue inventado en el siglo XIX, sino que proceden de las dos centurias anteriores. El honor del siglo XIX no estriba en su invención, sino en su implantación» (Ortega y Gasset, 2012, p. 310).

Ortega reitera que la vida de un hombre contiene una dimensión trascendental, y en ella, el sentimiento estético constituye dicha dimensión. Es por ello que Ortega no niega el sentimiento², como se ha criticado ocasionalmente de él, y conjuga el raciovitalismo para perpetrar una nueva sensibilidad basada en el equilibrio entre el racionalismo y el relativismo. Así, el hombre consciente de su pasado y sus errores aceptará la continuidad temporal como aquél «“derecho del hombre... homenaje a todo lo que le distingue de la bestia”» (Dupont-White, en Ortega y Gasset, 2012, p. 270), el verdadero tesoro del hombre.

La música española, testigo aparentemente silencioso de los bombardeos filosóficos de la época, no escapa de los flujos y de las corrientes de un período donde convergen «distintos vectores de formación» (Santiáñez, 2002, p. 37). Tanto una mirada al pasado como una mirada puesta en el futuro transforman la visión de la música al mismo tiempo que emerge la industria y la masificación (en la cultura, las universidades etc.). Rousseau, en su *Discurso sobre las ciencias y las artes*, profetiza que «Nuestras almas se corrompen a medida que nuestras ciencias y nuestras artes progresan hasta la perfección», vislumbrando así la falsa libertad que el Romanticismo impondrá sobre el individuo. Incapaz de proseguir con un yugo de semejante calado, el modernismo «dinamita todo indicio de es-

tabilidad» (op. cit., p. 151) y aplaude a Mallarmé o a Debussy.

La crítica hacia Ortega a este respecto se ha entendido generalmente en su intención sensacionalista.³ Acierta Ortega en contemplar que Debussy fue poco entendido y escuchado en España, caso parecido al de Wagner cuando sus primeras obras atravesaron el país a través de Cataluña. Tal es el caso, que la obra nueva causa siempre un rechazo sin miramiento, son sus causas tan complejas como interesantes y profundas. Una de las principales razones se debe al cierre estético tanto de influencias externas como de procesos internos, prolongado por siglos de un predominio de la filosofía escolástica que empezaría a debilitarse con la llegada del Krausismo. Sin embargo, el pensamiento Krausista, llevado de nuevo al dogma con su crítica y pensamiento insuficiente, no sería capaz de superar el idealismo, perpetuando de nuevo esa visión de la España estática y atemporal⁴, además de la idea de una España irreconciliable.⁵ Pero quizás la razón más importante de este rechazo, es que Ortega considera que la música de Debussy propone una «concentración hacia afuera» ya que no gozamos «de nosotros mismos», sino más bien del sonido propio «localizado fuera de nuestro yo» (Ortega y Gasset, 24 marzo 1921, p. 3).

La deshumanización orteguiana, por tanto, apela a una seguridad

2. El sentimiento es un aspecto fundamental para entender la composición de Granados, como constatan Georges Jean-Aubry, Ernest Newman, y Walter Aaron Clark.

3. Más que sensacionalista, la filosofía de Ortega debería verse como vital, es decir, «un ideal más vigorizante que normativo», donde predomine cierto tono agresivo de la cultura de la tierra. En mi opinión, el tono a veces agresivo de Ortega (el uso de palabras como extirpar, deshumanización, terrorismo artístico, etc.) es una llamada para revitalizar la voluntad y sacudir al español de su apatía. (Cerezo Galán, 1984, p. 25).

4. Judith Etzion, «Spanish Music as perceived in Western Music Historiography: a Case of the Black Legend?», *IRASM*, Vol.2, 1998, pp. 93 – 120, pp. 95 - 96; ‘anachronistic’.

5. «El arte sólo puede cumplir su misión de reconciliar libertad y necesidad, sobre la base de una religión. Pero precisamente esa unidad de arte y religión es la que ha sido destruida por la cultura progresiva... El resultado es la yuxtaposición de arte y cultura del entendimiento, pero un arte que ya no puede pretender funcionar como paradigma de reconciliación» (Bürger, 1996, p. 33).

artística que va más allá de nuestro yo, ya que éste actúa como agente contaminante. Sin embargo, ha de tenerse en cuenta la circunstancia bajo la cual escribe; para desafiar los extremos y la obsesiva insistencia en categorías (algo que Unamuno ya vislumbró), la deshumanización propondría una superación de los límites que imponen las etiquetas, el fin más anhelado inherente en el fin de siglo español. Así pues, no es que Ortega critique a Beethoven y ensalce de manera casual a Debussy, sino que es de hecho una respuesta sociológica a *cómo* el español debería reconsiderar lo nuevo para poder superarse a sí mismo. Si la filosofía de Ortega está «pensada en español y hecha para los españoles» (Yáñez, 2018, p. 325), entonces entenderemos que su estética también se construye con este público en mente. Aunque Ortega no era músico, sí entendía la «pureza» a la que aspiraba la nueva música⁶ como modo de combatir los titanes aterradores y caducos del siglo anterior, un siglo que construyó su estética sobre las «ruinas de la religión» (Ortega y Gasset, 1956, p. 88). Ortega no critica la música de Beethoven, sino a ese oyente burgués que se identifica con el sentimiento pastoral de su sexta sinfonía (una concentración hacia adentro). Por el contrario, en Debussy, Ortega encuentra que en su *Preludio para la Siesta de un Fauno* no es un burgués el que se pasea por esos bosques, sino el artis-

ta mismo, construyendo así «un arte para artistas» (op. cit., p. 54).

Federico Sopeña, filósofo e historiador de arte, acierta en criticar que Ortega ignora las grandes obras que se producían por aquellos años: las *Goyescas* de Granados, la *Iberia* de Albéniz o *Noches en los jardines de España* de Falla son algunos de los ejemplos más relevantes de esta época.⁷ De modo similar, el gran musicólogo y escritor cubano Alejo Carpentier no perdona que Ortega compare a Beethoven con Debussy, un acierto dada la necesidad de interpretar la música en su justa historicidad y por los paradigmas estéticos tan diferentes con los que gestaron sus obras.⁸ Pero como hemos visto, Ortega no critica al compositor en sí, sino al público y la recepción sociológica que esta música influye sobre él. Aunque no contemos hoy en día con muchos textos sobre música escritos por Ortega, hay dos elementos fundamentales inseparables en su filosofía. El primero, es que su pensamiento no se entiende de forma fragmentada, es decir, sólo en su totalidad puede uno entender su obra. Y el segundo elemento, es que Ortega percibía la música desde un punto esencialmente sociológico, ya que era en este campo donde podría desarrollar su clarificación histórico-social hacia lo «español». Nótese, sin embargo, que ambos elementos no pueden discurrir por separado. A pesar de sus pocos escritos sobre música, es en su estética y

6. Si bien Ortega analiza a Debussy como creador de la nueva música, su filosofía podría estar más allegada a la música de Arnold Schönberg, y en particular, de Robert Gerhard.

7. «Ortega y Gasset en “El Espectador” abría ventanas a Europa y señalaba las ya abiertas. “Musicalia” se escribe en 1917: junto al capítulo absurdo de hacer de Beethoven músico para el burgués endomingado en compañía de “El Lago” de Lamartine, se une a parear las estéticas radicalmente contrapuestas de Debussy y Stravinsky. Estaba reciente la muerte de Granados, funcionaba a la europea la Sociedad Nacional de Música donde no figura Ortega como socio, no lejano el éxito de Arbós en París con música española» (Sopeña, 1988, p. 109).

8. «Y hoy día, cuando releemos los tomos de *El espectador*, de Ortega, vemos la gratuidad de muchos de esos ensayos sobre cualquier cosa, como el titulado “Musicalia”, en el tercer tomo, en que crea una teoría completamente falsa, un paralelo inadmisible, una dicotomía Beethoven-Debussy inadmisible» (Carpentier, 1991, p. 166).

filosofía donde residen las claves para entender su posición sociológica hacia la música.

La apertura a Europa que tanto deseaba Unamuno, ese español educado en Europa, habría encontrado en las obras musicales antes citadas su máximo representante. ¿Cuál fue entonces el motivo de este desmerecido silencio por parte de Ortega? Un primer análisis podría recalcar que a Ortega le interesaba más la profundidad sociológica y filosófica de la cosa en sí, de la obra. Esta obra de arte que pretende despojarse de la aturdida mirada del que ha navegado largo tiempo por mares enfermos y desea claridad; en una palabra, *Licht* (luz). Más tarde, Adorno cogió el relevo al citar que la música nueva solo tiene una intención, y es aquella de que «la paleta deviene el cuadro» (Adorno, 2002, p. 192). Esta frase recuerda al orteguiano «arte para artistas», que deriva en la deshumanización del arte al tratar las mismas herramientas que lo producen como canal y fin de la obra. La razón de ser de esta nueva música ya no es la de alcanzar un ideal, ese gran ideal romántico que depende de la salvación de la música y de la poesía, sino que crece una nueva sensibilidad no apta para todos los públicos.⁹ Una estética lúdica, intrascendente y vital. Adorno comenta que la razón de ser de esta música es su misma organización esquemática, liquidando así el concepto de coherencia musical y su visión programática que formó gran parte del XIX. Es importante mencionar que mientras muchos han tachado a Ortega de elitista es porque no han compren-

dido que toda su labor filosófica no ha de separarse, que los compartimentos estancos no hacen más que segregar lo que de por sí no puede leerse de manera unilateral. En definitiva, su labor es reconciliadora porque *así* se ha pensado y presentado.¹⁰ Por ejemplo, la deshumanización es un pensamiento vital, pero, al usar las mismas herramientas del sonido para crear una obra, no niega su parte racional (los mismos aparatos para su construcción). La deshumanización pues, no podría entenderse en su totalidad sin el raciovitalismo orteguiano.

§2. Granados como paso previo a la deshumanización

La música española de finales de siglo XIX y principios del XX se halla bajo diversos factores que han ensombrecido la forma en la que la investigamos. Partiendo de la arcaica idea del nacionalismo como primer discurso inherente en la historiografía musical y dialéctica en sí sobre la recepción de la obra española, no solo se ignora que toda Europa se hallaba bajo la hipnosis de los nacionalismos, sino que la dimensión estética de la obra no recibía (ni aceptaba) una consideración por parte de la historiografía. La contradicción a la que alude Ortega no ha sido percibida como tal y ha sido más bien aceptada sin contemplaciones, la cual asume una acrítica «conciencia étnica» del país y quede sin aludir su profunda equivocación subterránea (Ortega y Gasset, 2012, p. 51). No es sin duda una crítica a la investigación ni a su producción nacional, sino como

9. «El arte nuevo, por lo visto, no es para todo el mundo, como el romántico, sino que va desde luego dirigido a una minoría especialmente dotada. De aquí la irritación que despierta en la masa. Cuando a uno no le gusta una obra de arte, pero la ha comprendido, se siente superior a ella y no ha lugar a la irritación. Mas cuando el disgusto que la obra causa nace de que no se la ha entendido, queda el hombre como humillado, con una oscura conciencia de su inferioridad...» (Ortega y Gasset, 1956, p. 50).

10. Unamuno, por su parte, tiene un modo de escribir más paradójico y oscuro. Esto no significa que sea peor, sino que Ortega está intentando superar el abismo contradictorio en el que vive la generación de Unamuno. Así, la elección de palabras, el modo en que moldea sus frases, no son coincidencias en Ortega, sino un despliegue para aportar luz a la profunda lucha dialéctica en España.

Ortega plantea, un intento platónico de mirar *a través* de los ojos para ejercitar la idea y revelar el concepto escondido en la pertinente dimensión.

De esta manera, cuando clavamos esa mirada en las *Goyescas* de Granados, por ejemplo, vislumbramos factores escondidos que revelan la profundidad y complejidad de la música de entre siglos.¹¹ En la influyente biografía de Walter Aaron Clark sobre Granados, hallamos una cita interesante del mismo compositor donde explica su fascinación por la psicología de Goya, cuyas figuras son descritas por Granados como «“perlas y jazmín”» (Clark, 2006, p. 123). Este interés por la psicología obtiene paralelismos con la literatura percibida en las llamadas novelas médico-sociales, como es por ejemplo *Amor y Pedagogía* de Unamuno. Santiáñez sentencia así: «tras la muerte de Dios, el reinado de la apariencia» (Santiáñez, 2002, p. 164). Esta pérdida conduce a una nueva búsqueda tras la estabilidad de férreas creencias. La *Goyesca* «El amor y la muerte» de Granados revela, a través de una armonía inestable, de frases irregulares y abruptos cambios, la inquietud del artista ante un mundo cuyas creencias se tambalean, con la añadida perspectiva poética y personal que le da el compositor. Julia Barella, en la introducción de *Amor y Pedagogía*, nos describe factores de la novela sin duda aplicables a cómo percibía Granados su obra, una «mezcla de elementos trágicos y cómicos, la presencia de lo patético y grotesco, de lo hiriente y satírico» (Barella, en Unamuno 2019, pp. 9-30).

Por otro lado, la alusión a las perlas y al jazmín, predecesores todavía románticos de los jardines y los reflejos del agua de Debussy y Falla, claramente simbolistas, se muestran en ciertos pa-

sajes líricos de independencia contextual. En «Los Requebro» encontramos la melodía principal de la pieza extraída de la «Tirana del Trípoli» de Blas de Laserna (1751 - 1816). (Véase Fig. 1).

Dada la conocida influencia de Chopin y Liszt en Granados (aunque la influencia de Liszt sería todavía un tema interesantísimo en el que profundizar), es comprensible que Ortega no pusiera la mira en esta música «humanizante». Benjamin Steege, en un artículo donde pone a prueba de manera práctica la estética de Ortega, dice de Debussy que tematiza «las técnicas mismas de humanización» (Steege, 2017, p. 85), recuerdo del pensamiento de Adorno expresado anteriormente. Steege utiliza la antítesis de Chopin, con su Nocturno no. 2, Op. 27, para demostrar que éste ocupa su música con un «protagonista lírico» (op. cit., p. 83) imbuido en la misma narrativa. De esta manera distingue Steege que esta cómoda visión se asienta sobre una posición en primera persona, distinguiendo el ‘yo’ del ‘nosotros’. Al tematizar las mismas técnicas, Debussy no impone una primera persona, sino que, como bien explica Neves, «requiere que el oyente adquiera una distancia espiritual que permita solamente una mínima interferencia de los sentimientos» (Joao Neves, 2012, p. 366), es decir, cuanto más alejado esté el artista del evento, más podrá enfrentarse a los elementos formales mismos (la concentración hacia afuera orteguiana).

Cuando Ortega, en *La Deshumanización del arte*, relata el caso del hombre moribundo rodeado por su mujer, un pintor y un periodista, Neves constata que el pintor, al no estar asociado al drama de ninguna manera, consigue ese nivel estético promulgado por Ortega.

11. Aunque Ortega más adelante se volverá anti-fenomenológico, este pensamiento está sin duda muy presente en su filosofía, sobre todo en su perspectivismo. Así pues, se revelan parámetros escondidos bajo capas y capas de historiografía.



Fig. 1.

Si por el contrario ese artista se sintiera unido al hombre moribundo, esa porción de la realidad se vería contaminada por los sentimientos del artista, de ahí la crítica de Ortega a la recepción musical de Beethoven y al contagio psicológico que provoca Wagner con su química absoluta.¹² Por ello, Ortega sugiere colocar a cada individuo dentro de una escala para hallar una noción práctica y normativa de la realidad. Ambos ejemplos, Chopin y Debussy, se encuentran en los extremos de una dimensión central (la agonía en el caso del cuadro), el primero como 'yo' y protagonista incapaz de salir de sí mismo, y el segundo como observador de esa porción de realidad. Sin embargo, y como se debe anotar de la filosofía de Ortega, ninguno deforma esa realidad, sino que cada uno añade una visión particular y necesaria. De forma análoga, el Materialismo Filosófico de Gustavo Bueno «niega que todo tenga influencia en todo, y niega, contra el atomismo pluralista, que nada tenga influencia en nada» (Chuliá, 2020, p. 10).

Es ese «algo» que Chuliá recoge de Bueno lo que identifica a la música como «pluralidad» (op. cit., p. 6) y que la abre a un mundo de posibilidades.

La *Goyesca* «Los Requeiebros» de Granados constituye sin duda un ejemplo de protagonista lírico adquirido por las influencias románticas. Sin embargo, también responde a los flujos de su tiempo, de ahí nace una «condición jánica» (Santiáñez, 2002, p. 39) también marcada por una fluctuación entre el «yo» como protagonista o como observador. Esto se debe al uso de música popular reformulada con armonías añadidas (como en «Los Requeiebros» y en «Quejas o la maja y el ruiseñor»), lo cual asienta la sensación ciertamente estática al establecer un vínculo con esa música atemporal. Nótese que, aun así, las *Goyescas* no alcanzan una desvinculación completa del «yo», ya que, empezando por la misma perspectiva de Granados, éste a su vez reformula una idea particular sobre la música popular. Es decir, siempre dentro de su «yo», actúa como tal, o

12. Como ya se sabe, Nietzsche acabaría por renunciar a la enfermedad que le provocaba Wagner. Ortega, ahondando más en aspectos musicológicos, dijo que Wagner ahogaba las voces en la orquesta.

como observador. Lejos quedarían ya las *Goyescas* del protagonismo lírico de Chopin señalado por Steege. Los cambios abruptos en ritmo y armonía, la densidad de las texturas y la posición aislada de motivos cortos (en vez de motivos desarrollados e identificables en la continuidad musical más propia de la herencia teutona) posicionan a la obra en un estado de perpetuo conflicto entre la tradición y su superación.

Aunque no cumple con las expectativas estéticas de Ortega, la música española abandonaba ya las corrientes románticas hacia la desvinculación del «yo» al mismo tiempo que penetraba en las corrientes europeas al afianzarse la supuesta universalidad y la particularidad (como ocurrió con la música de Robert Gerhard). De hecho, esta obra de Granados ya no se asemeja a la tradición romántica de un «yo» que se siente alienado o en una constante batalla con el mundo y la naturaleza (como bien muestra el *Winterreise* de Schubert). Más bien, y de forma más allegada a la tendencia modernista, el sujeto está fragmentado en varios niveles: existe Granados como protagonista o contemplador, el Goya diurno y nocturno, y los majos enamorados. Por supuesto, todo bajo la perspectiva del compositor que muestra su esencial punto de vista hacia estos personajes.

Asimismo, las *Goyescas* de Granados proponen una óptica vigorizante que estaría sin duda más cercana no a la estética musical de Ortega, sino a su filosofía más vital. Así por ejemplo escribe Clark (2006) que Granados «habita tres reinos a la vez: el catalán, el español, y el europeo» (p. 9). El añadido de la música popular en las *Goyescas* proporciona el toque final para alcanzar ese sentido vivaz que transpira a través de todo el pensamiento de Ortega: «... la búsqueda de una cultura

integradora, vigorosa, ajustada a nuestra idiosincrasia, pero abierta a la vez a los aires de Europa y conformada por sus ideales e intereses. Así, pues, la relación vida/cultura constituye el eje fundamental de la obra» (Cerezo, 1984, p. 89). Si bien Schelling cree que cada individuo es un eterno fragmento, y Ortega que cada individuo contiene una porción de la realidad, es necesaria la apertura no ya historiográfica sino estética, para así revelar las posibilidades ocultas en obras aparentemente ya cerradas en un discurso insular.¹³ Con esta renovada lente estética, la música de Granados cobraría nueva vida al distinguir la obra de un producto o simulación de la obra de arte. Al mismo tiempo, se negaría a posarse en un santuario dedicado a la ya absurda supremacía de lo considerado nacional, tanto artístico como teórico.

Para asegurar la posición que tiene el «yo» ante y con el mundo y así salvar la circunstancia, desde su juventud Ortega ya pone la mirada en lo que más tarde desarrollará como perspectivismo. Rechazando la noción de imposibles absolutismos, el filósofo nos plantea alcanzar al menos una parte de la verdad, de su totalidad, añadiendo lo que nuestro vecino ve con nuestras propias impresiones. Como se ha ido introduciendo en apartados anteriores, estas consideraciones se ven ahora aplicadas de forma práctica a las *Goyescas* de Granados. Si bien Clark y Douglas Riva sentencian que las *Goyescas* aluden solamente al «majismo» de Goya, es decir, esa «elegancia, delicadeza y aristocracia» de la España de Goya» (Riva, en Clark 2006, p. 138), ya no es solo interesante, sino necesario, aventurarse en otras relaciones conceptuales que permitan una ampliación y renovación de perspectivas. De todas formas, esta perspectiva académica sobre las *Goyes-*

13. Ortega, de hecho, se adelantaría en algunos aspectos fenomenológicos a Heidegger (Ver, Nigris, 2012, pp. 115 – 129).

cas alude precisamente a esa visión vital orteguiana, más sana y revitalizante, comentada en párrafos anteriores. Pero para revelar otras dimensiones escondidas en la obra, se añaden parámetros investigados en otras disciplinas con el fin de añadir elementos que nos aproximen a la totalidad de su verdad.

Las *Goyescas*, compuestas entre 1909 y 1911, son una obra tan multiforme como el siglo que las escucha por primera vez. El primer parámetro perceptible en las *Goyescas* es el de la ambigüedad, constatado éste por la naturaleza aparentemente improvisadora (Cho, 2008) de la suite, donde la fragmentada estructura ofrece flexibilidad y libertad tanto interpretativa como estética (no hay más que oír las propias interpretaciones que hizo el propio Granados). Cuando Friedrich Nietzsche relata sus emociones sobre la ópera *Carmen* de Bizet, plantea un interesante análisis paralelo al que sentía Ortega sobre la cultura mediterránea. Así, Nietzsche dice que en esta ópera «el destino pende sobre su alegría; su felicidad es breve, repentina, sin perdón» (Nietzsche, 1967, p. 158). Ortega opina que sería erróneo rechazar la «cultura salvaje» (entendida ésta como instintiva, inmediata y espontánea), como sería erróneo pensar que sólo esta cultura, con su «carácter bronco», es suficiente (Ortega y Gasset, 2012, p. 44). Para Ortega, Goya representa «una forma paradójica de la cultura; la cultura salvaje, la cultura sin ayer¹⁴, sin progresión, sin seguridad; la cultura en perpetua lucha con lo elemental» (Ortega y Gasset, 2012, p. 44). Si en Nietzsche no hay perdón, en Ortega no existe seguridad, es decir, lo que Goya nos hace sentir es sumamente problemático.

De esta manera, Ortega piensa que las emociones que Goya nos impone

son inestables, concluyendo que las obras españolas contienen «una peculiar inseguridad» (op. cit., p. 45). En su brillante ensayo *El pensamiento nocturno de Goya*, Peñalver Alhambra identifica los *Disparates* de Goya como una «incontinencia fantástica», refiriéndose al sangrado involuntario de algo inseguro (Peñalver, 2020, p. 25). Como Ortega, Alhambra opina que ya Goethe nos avisó de «una fantasía como la goyesca» (op. cit.). Es este el significado de la cultura salvaje de Ortega, el hecho de que el observador se enfrenta a un componente elemental y primitivo, cuya perpetua lucha con el progreso le arrastra a una atemporalidad perturbadora y caprichosa.

Si entendemos las *Goyescas* bajo esta lente, entenderemos el comentario de Douglas Riva sobre las mismas, «armonías como tonos-joya, cambios de humor violentos» (Riva, en Clark 2006, p. 125). Es pues este cambio, este contraste a veces violento o sutil, el elemento paradójico que Ortega encuentra en Goya, y que queda íntimamente plasmado en todas las piezas de las *Goyescas*. Como hemos visto, Granados estaba interesado en reflejar *toda* la obra de Goya, tanto lo «dramático y trágico como lo apasionado y amoroso, esa mezcla entre lo amargo y la gracia» (Granados, en Clark 2006, p. 123). Por lo tanto, Granados no puede abandonar esa condición jánica, la paradoja, pues no sería fiel reflejo del dualismo exacerbado del pintor aragonés. Tal es el caso que Granados todavía está a merced de su propio «yo» (la delicada poesía del compositor) como en piezas de claras líneas melódicas («Los Requebros» «Quejas o la maja y el ruiseñor»), como está también camino de una deshumanización (en piezas como «Serenata del espectro» o en menor medida «El fandango de candil»).

14. Retomo la idea de la España anacrónica de Etzion (Etzion, 1998, pp. 93-120).

Para entender esta tensión binomial, reflejada en la dificultad técnica que ya de por sí proponen las *Goyescas*, Peñalver Alhambra escribe:

Hay, y no va a dejar de haberlo hasta el final, un *Goya del Día*: un hombre decidido, pragmático y oportunista que pertenece al Mundo, el pintor obsesionado por el reconocimiento social que se arriima al Poder, a la Acción, al orden racionalizado por la política y el trabajo, a ese ámbito de la sensatez y del despliegue de las posibilidades humanas... Pero al lado de este Goya, sensible a todas las formas y los reflejos de la vida, está el otro Goya... el *Goya de la Noche*: el otro Goya. (2020, p. 180)

Granados, a través de un personalísimo «yo»¹⁵, refleja tanto a ese Goya diurno como al nocturno, ambos recogidos bajo una estructura fragmentada donde los breves temas musicales se mezclan creando cuadros o *tableaux*.¹⁶ Estos temas son simbólicas señales que permiten palpar, con texturas casi «táctiles» (Clark, 2006, p. 123), todo el universo de Goya a través de la perspectiva particular de Granados. Aunque Granados utilizara luego este material para componer la ópera *Goyescas*, toda la riqueza de la suite, su estructura aparentemente caprichosa, y ese medio camino entre el «yo» y la deshumanización, fueron factores decisivos en la recepción de la ópera. Es por ello que Granados dificultó el trabajo de Periquet al no ceder ni darle opción para «maniobrar» en el libretto (op. cit., p. 143): la suite para piano encierra en sí misma tanto abstracciones como puntuales lirismos que aun así la voz apezpor tanto, que la suite obtuviera más

prestigio que la ópera, ya que su misma ambigüedad invita a interpretaciones mucho más abiertas que la ópera jamás podrá dar. El libretto mismo, su acción, limita el universo goyesco a una mera riña de enamorados. Tampoco sorprende, pues, que Granados eliminara de la ópera la *Goyesca* «Serenata del espectro», la pieza más «surrealista» (op. cit., p. 137) y adecuada representación del Goya nocturno, pues su inherente elemento deshumanizador no era apropiado para reflejar ese «yo» en el cual Periquet se centró de manera unilateral.

El Goya del Día abre las *Goyescas* con «Los Requeiebros». La ya mencionada tonadilla de Blas de Laserna actúa como reflejo de ese Goya más popular, de ese «saber gozar de la emoción de la caza, del sabor de una fruta o de los ojos negros de una mujer» (Peñalver, 2020, p. 180). Por tanto, quizás no sea coincidencia que Granados abra su obra con una pieza texturalmente rica y llena de ornamentaciones y color, «líneas melódicas incrustadas con ornamentos brillantes y armonías tachonadas con tonos añadidos» (Clark, 2006, p. 123). Además, «Los Requeiebros» se inspira en el *Capricho* no. 5 de Goya «Tal para cual», en la que un majo corteja a una mujer, mientras las dos mujeres del fondo ríen «sabiendo que el hombre no tiene un centavo» (op. cit., p. 223). Granados dio gran importancia a este grabado, ya que fue la portada en la primera edición de las *Goyescas* (op. cit., p. 125). Es pues éste un Goya sensible al mundo que le rodea, antes de que su sordera y su enfermedad le forzaran a desligarse, a dis-locarse de las formas y de las emociones. (Véase Fig. 2).

15. Clark ya escribió sobre el individualismo orteguiano en: Granados, Clark 2006, p. 9.

16. Este tipo de estructura, breve, o repentina que diría Nietzsche, guarda relación con la «estética de brevedad» en la cultura modernista española, como se explica en Eduardo Grigori and Juan Herretero-Senes (2016, p. 6).

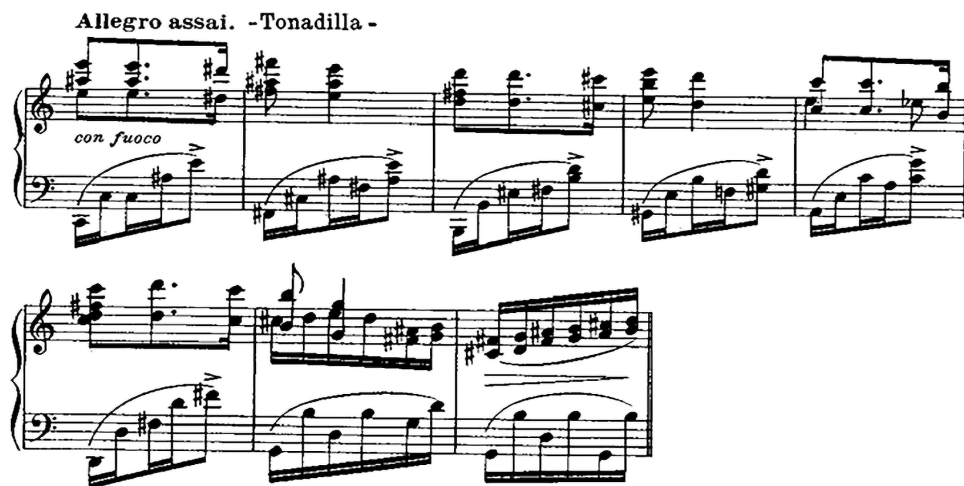


Fig. 2. «Los Requeiebros», cc. 139 – 146.

§3. El análisis como herramienta hacia el concepto

Desde una perspectiva narrativa que incite a la experimentación interpretativa, las *Goyescas* se pueden percibir desde un punto de vista evolutivo, es decir, desde el pintor aclamado en la corte («Los Requeiebros») hasta su final aislamiento y sordera («Serena-ta del espectro»). La partitura misma, como objeto en sí, reclama, como diría Ortega, una interpretación. Sin embargo, ni Ortega ni Bueno son considerados como músicos ni musicólogos, un aspecto que sin embargo sigue hoy en día fracturando lo que podría ser una muy fructífera comunicación entre la filosofía y la musicología. De todas formas, es importante recalcar en este hecho ya que los mismos elementos de una partitura pasarán a evaluarse en Bueno como categorías que no examinan *lo que hace* la música en sí ni la «herencia ontológica» (Yáñez, 2018, p. 330) de la misma (Bass, 2007). Por ejemplo, es interesante analizar el primer acorde del primer motivo que aparece en «Coloquio».

Este acorde, mostrado abajo, es el mismo que abre «El amor y la muerte» (compás 2):

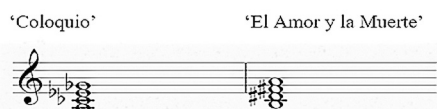


Fig. 3.

Lo primero que se identifica es su cualidad enarmónica como elementos aislados. De forma literal, el tiempo ha alterado este acorde, que ya no se construye sobre un acorde de la, si no sobre un acorde de si. Este ejemplo muestra que el amoroso coloquio que caracteriza la segunda *Goyesca* se vuelve tragedia en la quinta precisamente por la función de enmascaramiento que tiene un enarmónico. El enarmónico en este caso es una maravillosa contradicción; igual para el oído, distinta para el ojo.

En «Coloquio», este acorde corresponde a un cuarto grado con séptima, cuya progresión en la tonalidad de mi bemol menor, leería así: IV7 – III – II7 – V7



Fig. 4. «Coloquio en la reja» cc. 1 – 7.

(compás 6 y 7), acabando con una dominante con séptima que no se resuelve.

En el compás 11, Granados introduce un acorde de sol bemol mayor (III) solo para acabar de nuevo en un acorde de si bemol mayor, esta vez sin séptima. Lo más fascinante, es que esas notas de la en el compás 6 han llevado a que Clark identifique el principio de la pieza en la tonalidad de si bemol mayor, cuando son en realidad una ilusión armónica pretendiendo actuar como sensibles de si. Esto de hecho lo confirma el compás 7, puesto que el la se vuelve bemol. Dado que el primer acorde del compás 6 en «Coloquio» es el equivalente armónico del segundo compás en «El amor y la muerte» es este acorde el que nos permite una lectura que relacione conceptualmente a ambas piezas. La progresión armónica más tonal de «El Coloquio» está creada de forma descendente en los compases 6 y 7. De forma similar, los acordes de séptima dominante en los primeros compases de «El amor y la muerte» también descienden mientras que el bajo acentúa esta caída (fa sostenido, fa natural, mi, mi bemol) de forma mucho más literal. En ambos casos, el sentido contrario está presente, pero mientras el primero asciende y se detiene, el segundo expande (debido a la textura a modo de arpeggio) y se regocija en el dolor por el recuerdo del coloquio pasado a través de un cromatismo marcado. Al igual que Goya abre una herida mortal, Granados desangra al majo en estos acordes iniciales de «El amor y la muerte».

La cualidad objetiva es pues este enarmónico, que no es coincidencia en Granados, si no que constituye más bien un elemento crucial en su idioma compositivo para delinear una narrativa y organizar armónicamente los motivos. La imaginación y la curiosidad, voluntades de suma importancia para Ortega, no pretenden abrir la interpretación de manera que todo se vuelva relativo (y por tanto irrelevante), ya que él mismo nunca rechazó la mirada positivista y científica. Ortega, que ya de hecho declaró su intencionado distanciamiento del relativismo, podría acercarse a la idea de interpretación de Umberto Eco (2013): eliminar primero las interpretaciones que sí son incorrectas. La interpretación y el concepto, pues, son para Ortega herramientas creadas para un vivir filosófico para entender el mundo y a nosotros mismos a través de la obra de arte, más que un pensar filosófico que no revele (*alétheia*) nada. En consecuencia, un arte para los vivos. De ahí que Ortega dé suma importancia a la palabra (igual que Nietzsche), porque, aunque ésta sea incapaz de dilucidar totalmente el significado de una obra (imposible en todo caso y de ahí su perspectivismo) nos da sin embargo una *seguridad*¹⁷ para poder afrontarla, disfrutarla y explorarla en su profundidad. Por tanto, los conceptos que aquí se exponen responden tanto a las miradas poéticas y hermenéuticas como positivistas sobre Goya y Granados, son dimensiones estéticas que no excluyen, sino que añaden para una su-

17. El concepto como seguridad es esencial en Ortega.

peración del terror conceptual tan arraigado en la España del fin de siglo.¹⁸

Una característica interpretativa de las *Goyescas* es la dificultad técnica que proponen los varios saltos melódicos. Como en el «Disparate puntual» de Goya, el intérprete se convierte en acróbata, manteniendo así el equilibrio entre todas las voces, ritmos, armonías y ornamentaciones. El «Fandango de candil», la tercera *Goyesca*, contiene características del barroco que tanto fascinaron a Granados y que están muy presentes en la estética de Goya. De todas formas, hay que recalcar que la influencia de Scarlatti en Granados está ya muy lejos de las *Goyescas*, acentuando todavía más la condición jánica de Santiáñez. Así pues, esta pieza se desangra con carreras melódicas similares a la tocata, imbuida con una naturaleza improvisadora y densa ornamentación. El final de esta pieza es interesante desde este punto de vista:

Sobre su propia obra añade Granados que las piezas tienen «un gran valor melódico y tal ritmo que a veces absorben completamente la música» (Clark, 2006, p. 123). En este ejemplo se confirman las palabras de Granados: el ritmo ha absorbido completamente la música, no hay tiempo de escuchar ese valor melódico (el «yo» protagonista). Aquí vemos que no hay sitio para aterrizar después de que esos densos tripletes nos hayan absorbido en su salvaje, perpetua lucha. Esta perpetuidad se refleja en la obsesiva repetición de notas y ritmos, creando una «fantasía proteica incapaz de detenerse en ningún resultado, de pronto y abruptamente, nos pone al borde de un precipicio tras el cual ya solo queda la caída» (Peñalver, 2020, p. 26). Tras una breve ascensión que refleja el particular ‘Modo de volar’ de Granados, ya sólo le queda caer. Aquí el compositor acaba con un cortante acorde de la mayor: no hay pues manera



Fig. 5. «El Fandango de candil», cc. 171 – 177.

18. Y que, además, sigue a día de hoy suscitando miedo entre los musicólogos españoles (Congreso Internacional «Tópicos en la música hispana: siglos XVIII-XXI», 20 – 22 Octubre 2022, Valladolid, Facultad de Filosofía y Letras).

de acabar con este desenfreno que seccionar directamente la raíz, y en este caso, de manera bastante literal. La caída, lenta y dolorosa en «El amor y la muerte» se presenta primero en «El Fandango de candil» como un súbito caer exhausto de aquel que ha bailado hasta su agotamiento.

La ya mencionada «incontinencia fantástica» de los *Disparates* se instala con ambigüedad e inseguridad en este caprichoso momento musical. Granados plantea así el desangrado causado por la «herida mortal» de Goya, que crea una «delirante hemorragia de imágenes» (op. cit., p. 25). Como se ha comentado anteriormente, la *Goyesca* «El amor y la muerte» abre con unas octavas que reflejan al amante, mortalmente herido, seguido de acordes de séptima dominante. Pero quizás esta herida mortal no sea sólo del amante, sino el mismo Goya que ahora se planta ante una completa «exasperación del yo» (Peñalver, 2020, p. 25): de ahí que las primeras octavas de esta pieza reflejen la dramatización de dicha exasperación al duplicar la nota en sí, y como tal, al sujeto. Solo después, con «Serenata del espectro», podrá Granados, como Goya, vaciar dicho sujeto. «Serenata», pues, abre de manera totalmente ajena al estilo que ha ido informando las *Goyescas*:

Este principio alienante, tanto burlón como sombrío por el staccato y la falta de una dirección armónica clara, nos indica que el majo se halla ya en el expuesto Afuera de Alhambra.

El majo contempla a la maja como lo hacen las figuras del «Disparate Ridículo» de Goya. Como señala Alhambra citando a Foucault, no se sabe de dónde proviene esa rama del árbol, que da cobijo a nómadas-búho. Del mismo modo, el material musical de «Serenata» parece surgir de un sueño hasta este punto desconocido en las *Goyescas*. Pero, como bien indica el término de suite, Granados es incapaz de deshumanizarse por completo y desligarse del reino del «yo». Lo interesante, es que el majo de Granados ya no puede caer, sino que se quedará suspendido como esas figuras de Goya en constante acecho. El hecho de que Granados yuxtapone texturas más líricas (de nuevo motivos cortos pero nunca al estilo de Chopin) interrumpidas inmediatamente por punteos, rasgueos, o un cromaticismo «angular» (Cho, 2008, p. 96), indica la lucha y el anhelo del majo de volver al mundo material. De ahí que existan motivos que conecten esta pieza con las demás. Es más, este anhelo del majo se esconde en el *Dies Irae* pintado bajo las ligeras octavas en la mano derecha. Sin embargo, ya no es capaz, y ya no es el majo quien mira al abismo como en «El amor y la muerte», sino el abismo el que le devuelve la mirada (Peñalver, 2020).

El final de «El Fandango», ciertamente inconcluso y abrupto, se debe a que Granados solamente puede ya frenar el desangrado con una caída repentina, ese sin perdón nietzscheano, y guillotinar a los figurantes de una danza ya tornada demoníaca.¹⁹

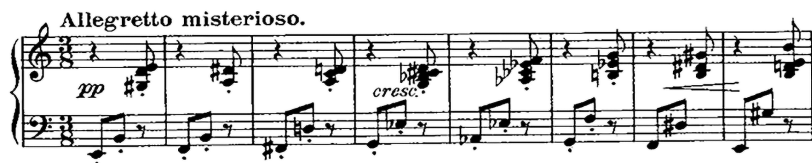


Fig. 6. «Epílogo: Serenata del espectro», cc. 1 – 8.

19. La *Danse macabre* de Saint-Saëns acaba también con una interrupción abrupta, además de contener un *Dies Irae* que Granados reformula también en su «Serenata del espectro». Además, como en el «Fandango de candil», la *Danse Macabre* acoge en su danza a todo tipo de gente independientemente de su rango social o edad.

El «Fandango de candil» también contiene cambios «abruptos» (Clark, 2006, p. 133) de armonía, así como medias cadencias mencionadas por Clark. Un aspecto interesante en las *Goyescas* que denota esa lucha con el dualismo, se halla en la construcción de las mismas frases. Así, por ejemplo, los temas principales de «El Pelele», «El Fandango de candil», «Quejas o la maja y el ruiseñor» o «Los Requebros» estructuran sus frases de manera binaria, ya sean frases de dos por dos o cuatro por cuatro.

Esto ocurre claramente en «El Fandango», donde, a pesar de la cualidad improvisadora, la persistencia del motivo rítmico y la consistencia estructural de las frases combaten la fantasía que transcurre en otro plano dimensional. Es quizás esto una interpretación musical de la contradictoria lucha de Goya contra el racionalismo, donde, a pesar de ser esta contradicción mucho más compleja, «Goya parece sugerir que ningún marco puede contener adecuadamente el mundo que la imaginación intenta presentar» (Cascardi, 1991, p. 193). Sobre *El entierro de la sardina* de Goya, Alhambra escribe que «la liviandad de los danzantes se torna rigidez» (Peñalver, 2020, p. 140). Esta rigidez, que existe en pequeños niveles estructurales, está también presente en esos triplete «a veces referidos como ritmo de “bolero”», y cuya «tensión» revela de nuevo un particular desequilibrio (Clark, 2006, p. 133). Alhambra, al analizar la danza en Goya, escribe cómo sobre un pie «se sostiene precariamente todo el peso de estos corpulentos y caducos majos que a duras penas levantan los brazos en alto en posición de bolero» (Peñalver, 2020, p. 139). Estos elementos producen un tensado y difícil equilibrio que debe, de nuevo contradictoriamente, resolverse en el

quebrado final de «El Fandango de candil». A esto hay que añadir que el pianista notará un crescendo continuo de tensión debido a la repetición de motivos, el exceso y constante cambio en las texturas, y el cambio en el idioma (de un idioma pianístico a otro de apropiación guitarrística). Esencialmente, esta *Goyesca* juega con la tensión y la relación de un sujeto en conflicto que, de manera caleidoscópica, salta como el acróbata de Goya.

Es entonces que, bajo esta inescapable circunstancia, «... al Goya nocturno... solo le queda apelar al sueño... para realizar, en última instancia, esa otra imagen de la ausencia... la de la muerte inconclusa, la de la desaparición interminable» (op. cit., p. 67). Si «El Fandango» acaba de manera inconclusa, este también es el caso en «Serenata del espectro» y «El amor y la muerte». En la «Serenata», Granados escribe que el fantasma desaparece punteando las cuerdas de su guitarra, con un acorde final en mi mayor que utiliza las cuerdas abiertas del instrumento. Clark sugiere que este breve momento simboliza el final de la pieza, ya que «no quedan más acordes que tocar» (Clark, 2006, p. 138). (Véase Fig. 7).

Sin embargo, encontramos disparidad entre texturas o diferencias en la organización armónica: los acordes de la Campana, con su eco homofónico, contrastan con las notas de inspiración guitarrística y más melódica de los últimos compases. De nuevo, la idea de la ambigüedad²⁰ nos posiciona en un cuadro de ausencia, donde la muerte no es ese estado estático que sin embargo sí encontramos en el final de ‘El amor y la muerte’. Esa misma desaparición interminable se expone aquí en las cuerdas abiertas de la guitarra. Alhambra opina que la muerte para Goya es una

20. De hecho, toda esta pieza no deja de tener tintes ciertamente melancólicos. Esta melancolía, que reverbera a través de todas las *Goyescas*, no es solamente una parte crucial de esta ambigüedad, sino una dimensión central orteguiana.

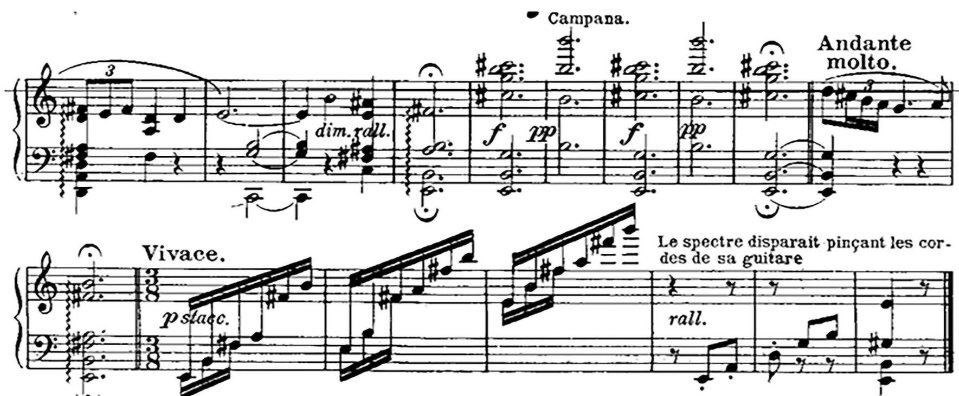


Fig. 7. «Epílogo: Serenata del espectro», cc. 246 – 262.

extinción silenciosa, un enigma completamente abierto y sin la solemnidad que el vivo da al muerto. Este final desconcertante propone precisamente un final sin pomposidad ni gala, un final que se extingue en el eco abstracto de la guitarra, «instrumento que se oye poco y llega lejos», en palabras de Stravinsky (Rodrigo, 2019, p. 44). Tras estas notas, un breve pero preciso silencio actúa como velo tras el cual encontramos la nada misma. Lejos pues de una muerte romántica y exagerada, comprobamos que la intranscendencia que buscaba Ortega se materializa en estos compases.

Como se ha explicado anteriormente, Ortega opina que la transcendencia en sí fue alcanzada por compositores como Beethoven, alcanzando un estado superior donde se llega al pico de la subjetividad (Goya, en este caso, sobrepasa de manera fantástica este pico, o como quizás diría Alhambra, se hunde completa e irremediamente en él). Al igual que Nietzsche, Ortega desafía la misma idea de transcendencia que tenían anteriormente los artistas, para así encontrar un arte puro, deshumano. Este arte entonces, no sólo se cancela a sí mismo, sino que precisamente es esta negación «su conservación y triunfo» (Ortega y Gasset, 1956, p. 87).

La transcendencia para Ortega cobra pues un nuevo significado donde el arte debe dirigir sus esfuerzos para una creación más segura, más allá de sí misma. Es contradictorio que Ortega valore tanto al sujeto para la comprensión de una obra de arte, cuando al mismo tiempo pide que ésta refleje un arte más allá del sujeto. Pero de nuevo vemos que hay que establecer una diferencia entre la contemplación y la creación, y, lo que es más importante, entre la experiencia «sensible» y la «estimativa» (op. cit., en *El Tema de nuestro Tiempo*, p. 103). Ante todo, será el perspectivismo el que acoja todas las vivencias o experiencias, donde no hay ni mejor ni peor opinión, y revelando que no hay una realidad absoluta, ya sea ésta «vívida» o «contemplada» (op. cit., 1956, p. 60). Así pues, al igual que el pintor «que presencia impasible la escena de agonía parece «inhumano» (op. cit., p. 61), así Granados nos arrebató de una muerte solemne, y satíricamente trivializada, ésta se ve despojada de humanidad, al no tener ni eje fundamental, ni razón de ser, ni forma determinada. Si «El Fandango de candil» proponía una tensa «danza continua, congelada en posiciones imposibles en las cuales los personajes están a punto de perder el equilibrio»



Fig. 8. «Disparate alegre», 1815 - 1819

(Bialostocki en Peñalver, 2020, p. 140), Bialostocki además encuentra una faceta sumamente interesante en el «Disparate alegre»: la idea de «movilidad interna» (op. cit., p. 140). (Fig. 8)

Bialostocki observa que la relación de las formas en este grabado cambia a medida que uno va desplazando la mirada, sin duda un grotesco perspectivismo orteguiano. En este sentido, Clark nos habla de un segundo plano o «fondo cambiante» en «Quejas o la maja y el ruiseñor», donde «con cada repetición de la canción se produce una variación en el acompañamiento. El efecto en general es casi hipnótico...» (Clark, 2006, p. 135); además, esta técnica de fondo cambiante era muy utilizada por compositores rusos de la época. Si bien es cierto que esto ocurre a medida que la canción valenciana varía, el anterior ejemplo en «Serenata del espectro» podría también aludir a un efecto similar, aunque más «directo y menos abstracto» (op. cit., p. 137). Los planos en «Serenata» se movilizan, y cambian abruptamente entre «el universo en vertical» y el horizontal (Peñalver, 2020, p. 44). Se disloca aquí toda idea de seguridad, y como no hay suelo existente, al espectro solo le queda evaporarse como si de un sueño se tratara.

En cuanto a «El amor y la muerte», Clark se detiene agudamente en el final del recitativo. Aquí un acorde de sexta en mi bemol está seguido de un acorde disminuido de do sostenido, comunicando «un profundo sentido de la angustia de la maja», mientras pone entre comillas la palabra resolver (Clark, 2006, p. 136). Esta problemática en la resolución lleva a pensar que la muerte inconclusa también está presente en estos últimos acordes. La completa y estática inacción de los acordes reverberan con las palabras de Alhambra, donde se «vuelve tan inútil el hacer como el no hacer» (Peñalver, 2020, p. 67). De ahí que Granados describa estos últimos acordes como una completa «renunciación a la felicidad» (Clark, 2006, p. 136).



Fig. 9. «El Amor y la Muerte», cc. 178 – 183.

Al final de este recitativo, Clark nota que «el ensordecedor silencio es sugestivo de la tumba» (op. cit.). Si bien ya anotó que las tonalidades descendentes de la pieza en general (la caída goyesca) podrían revelar un «descenso hacia la tumba» (op. cit.), el anterior oxímoron refleja todavía más el tenso estado binomial de las *Goyescas*. Además, emula sutilmente la sordeza de Goya, cuando «el silencio resultaba tan atronador que el pintor podía sentir que toda la masa de la tierra y el cielo se desplomaba sobre su cabeza» (Peñalver, 2020, p. 126). Toda una masa que se sostiene inestable sobre un acorde disminuido seguido de un silencio abrumador. Sobre «El amor y la muerte», Aviñoa y Riva describieron la pieza como «salvaje y misteriosa» (Clark, 2006, p. 136), lo cual nos recuerda esa cultura salvaje que proponía Ortega, mezclado con la impenetrabilidad de los *Caprichos* de Goya y su todavía fascinante misterio.

§4. Conclusiones

Como hemos ido viendo, el estado binomial no es en este caso mera oposición, sino una contradicción que va más allá de la luz y las tinieblas, paradoja que ya en su día Ortega vislumbró.

Es por esta razón que los motivos musicales de las *Goyescas*, en su entera fragmentación, se mezclan de manera sutil para alcanzar el disparate goyesco.

Peñalver Alhambra ha afirmado que Goya no abandona por completo ese «yo» subjetivo, y al mismo tiempo también parece vislumbrar ese Afuera donde toda semejanza al mundo se desvanece, aunque no exactamente deshumanizado. Si la obra de Goya se acercara a la deshumanización de Ortega, el sentimiento cambiaría radicalmente, pues ya no estaríamos ante ese disparate aterrador y alienante, sino ante una «existencia independiente», voluntad vital que acabará por suturar «la herida por donde había manado el idealismo» (Cerezo, 1984, p. 28 y p. 258). En este aspecto tienen entonces más sentido las palabras de Ortega, la perpetua lucha, en eterno y obsesivo asedio, donde Goya tiene un pie en un mundo y el otro en el opuesto.

Así Granados, dividido entre la tragedia y lo amoroso, lo amargo y apasionado, celebra con sus personales *Goyescas* la paradoja entre el Goya nocturno y el diurno.

Bibliografía

- Adorno, Theodor W. (1955). «The Aging of the New Music». Trans. by Robert Hullot-Kentor and Frederic Will, pp. 181 - 202. En *Essays on Music*. Selected, with Introduction, Commentary and Notes by Richard Leppert, new translations by Susan H. Gillespie, University of California Press, Los Angeles 2002.
- Bass, Richard. (2007). «Enharmonic Position Finding and the Resolution of Seventh Chord in Chromatic Music». *Music Theory Spectrum*. Vol. 29 (1), 73 - 100.
- Bürger, Peter. (1996). *Crítica de la estética idealista*. Trad. de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor.
- Cerezo Galán, Pedro. (1984). *La Voluntad de Aventura, aproximamiento crítico al pensamiento de Ortega y Gasset*. Barcelona: Editorial Ariel.
- Carpentier, Alejo. (1991). *Cuatro siglos de cultura cubana*. Obras completas de Alejo Carpentier. Vol. 14. Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Cascardi, Anthony J. (1991). «The Ethics of

- Enlightenment: Goya and Kant». *Philosophy and Literature*. Vol. 15 (2), 189 – 211.
- Cho, Soyoung. (2008). *Interpretative Issues in Performing the piano suite "Goyescas" by Enrique Granados*. Doctor of Musical Arts Thesis. University of Cincinnati.
- Chuliá, Vicente. (2020). «Música, Filosofía y Arte en el Materialismo de Gustavo Bueno». *El Basilisco, Revista de materialismo filosófico* (55): 5 – 22.
- Clark, Walter Aaron. (2006). *Enrique Granados: Poet of the Piano*. New York: Oxford University Press.
- Eco, Umberto. (2013). *Los límites de la interpretación*. Trad. Helena Lozano Miralles. Barcelona: Random House Mondadori.
- Etzion, Judith. (1998). «Spanish Music as perceived in Western Music Historiography: a Case of the Black Legend?». *IRASM* (2): 93 – 120.
- Granados, Enrique. (1987). *Goyescas, Spanish Dances and other works for solo piano*. New York: Dover Publications.
- Grigori, Eduardo, y Herrero-Senés, Juan. (2016). «Introduction: The Cultural Pathologies of Spanish Modernism, Toward a normalization of the Avant-Garde». En *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914 - 1936), The Challenge of Modernity*. Ed. By Eduardo Grigori and Juan Herrero-Senes. Leiden: Brill, p. 1 – 11.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. (1966). *Fenomenología del Espíritu*. Trad. by Wenceslao Roces. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Neves, Maria Joao. (2012). «The Dehumanization of Art. Ortega y Gasset's Vision of New Music». *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. 43 (2): 365 – 376.
- Nietzsche, Friedrich. (1967). *The Birth of Tragedy and the Case of Wagner*. Trad. by Walter Kaufmann. New York: Random House.
- Nigris, Francesco de. (2012). «J. Ortega y Gasset's Vital Reason and M. Heidegger's Existential Analytic». *Ideas y Valores*. Vol. LXI (148): 115 – 129.
- Ortega y Gasset, José. (1956). *La Deshumanización del Arte*. 4a edición. Madrid: Revista de Occidente.
- . (2012). *Meditaciones del Quijote; Qué es filosofía; La rebelión de las masas*., Prólogo de Javier Gomá Lanzón. Estudio introductorio de José Lasaga Medina. Madrid: Editorial Gredos.
- Peñalver Alhambra, Luis. (2020). *El Pensamiento Nocturno de Goya, en la noche de Los Disparates*. Madrid: Editorial Taugenit.
- Santiañez, Nil. (2002). *Investigaciones literarias. Modernidad, historia de la literatura y modernismos*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Sopeña, Federico. (1988). *Vida y Obra de Manuel de Falla*. Madrid: Turner Libros.
- Steege, Benjamin. (2017). «Antipsychologism in interwar musical thought: two ways of hearing Debussy». *Music and Letters*. Vol. 98 (1): 74 – 103.
- Rodrigo, Joaquín. (2019). *Joaquín Rodrigo a través de sus escritos*. Madrid: Ediciones Joaquín Rodrigo.
- Unamuno, Miguel de. (2019). *Amor y Pedagogía*. Madrid: Alianza Editorial.
- Yáñez Baptista, David Antonio. (2018). «La epistemología de la razón histórica». *Bajo Palabra* (18): 322 – 336.