

A mediados de siglo muchos de estos teatros cambiaron su nombre como consecuencia de la reforma que tuvo lugar en la reglamentación general de los teatros. Entre otros lo hicieron el Teatro del Instituto que pasó a llamarse Teatro de la Comedia, o el Teatro del Circo, que se denominó Teatro de la Ópera. Su función siguió siendo la misma.

5.1.2. Barcelona

En Barcelona existía durante el siglo anterior un único teatro para espectáculos líricos, el Teatro de Santa Cruz, que luego fue llamado **Teatro Principal**.

En 1838 se inauguró el *Liceo filarmónico-dramático barcelonés de Doña Isabel II*, con las cátedras de música vocal e instrumental, y declamación. Su actividad fue eficaz y entusiasta, hasta el punto de que pronto se consideró necesario la construcción de un edificio que albergara adecuadamente la actividad pedagógica del Liceo así como un teatro digno de la ciudad. En 1847 se inauguró el **Teatro del Liceo**, considerado en su momento como uno de los mejores de Europa y alrededor del cual se desarrolló una importante actividad operística, siendo un activo centro del wagnerianismo en España.

En el resto de España la actividad de los teatros líricos fue viva, como muestra la existencia del Teatro del Campillo en Granada, el Teatro Principal en Cádiz, la Casa de Comedias de la Olivera y el Palacio del Duque de Gandía en Valencia o el Teatro de San Fernando en Sevilla.

5.2. La ópera

Como hemos dicho repetidamente, la influencia de la ópera italiana fue aplastante. En 1801 se hizo público un decreto que prohibía las representaciones que no fueran traducidas y a los extranjeros actuar en los escenarios. Estas prohibiciones (que no afectaron a Barcelona) fueron levantadas en 1821, lo cual dio vía libre en Madrid para la contratación de cantantes italianos famosos. En la composición la influencia de Rossini fue evidente. Se escribieron obras en el estilo italiano cuyos autores más importantes fueron:

Ramón Carnicer (1789-1855), autor de *Adela di Lusignano*, *Elena y Constantino* o *El Convidado de Piedra*. Trabajó como profesor de composición en el Conservatorio de Madrid, siendo alumnos suyos Barbieri y Gaztambide. **José Melchor Gomis (1791-1836)** y **Baltasar Saldoni (1807-1889)** también escribieron óperas italianizantes.

La ópera española no consiguió cuajar. Aunque no faltaron iniciativas para crear una *ópera nacional* (fundación de la sociedad "España Musical", creación de un premio para óperas españolas...), sólo podemos citar dos títulos que hayan superado honorablemente el paso del tiempo: *Marina de Arrieta*, y *Los amantes de Teruel* de Bretón, aunque puestos a citar hay un número más que suficiente de nombres de autores y obras. Acerca del escaso éxito que la ópera española consiguió entre sus contemporáneos, Galdós, que hizo crítica musical, comentaba con ironía que los libretos de los españoles eran inadecuados a la imaginación musical propia del compositor de ópera, pues en su opinión, ésta daba mejores resultados cuanto más disparatada era la acción; por el contrario, consideraba que la sencillez y la lógica de los argumentos operísticos que se escribían eran más adecuados para la zarzuela. Igualmente pensaba que si bien los españoles eran incapaces de producir obras operísticas de eco internacional, eran verdaderamente diestros en la composición de zarzuelas. No le faltaba razón.

5.3. La zarzuela

La zarzuela es un género de teatro lírico propio de la música española. Se diferencia formalmente de la ópera en que en ésta todo es cantado, mientras que en aquella los números musicales se reservan para los momentos culminantes, mientras que el resto de la acción se declama. Esta diferencia es clara, pero reducir el carácter distintivo de la zarzuela a ello es simplificar, puesto que el *singspiel* alemán y la ópera cómica francesa también cuentan con *texto hablado*. Lo que verdaderamente distingue a la zarzuela de las demás manifestaciones similares y de la ópera, es su *carácter marcadamente español*. Según Gómez Amat éste se debe a varios *factores*:

- A sus conexiones en general con el folklore campesino.
- En el caso del género chico (que este mismo estudioso considera como la más importante aportación de la música española del s. XIX), el vínculo con el *folklore urbano*, representado por la esencia casticista de un madrilenismo que había dado sus primeros frutos con la tonadilla escénica.
- El proceso de *recepción y devolución* de material musical que la zarzuela supone: se nutre del canto y la danza populares y devuelve unos productos musicales enriquecidos que son aceptados y asimilados por las gentes con suma facilidad.
- La esencia misma del *libreto*. Sus argumentos no tienen cabida fuera de nuestras fronteras. Esto en opinión de Gómez Amat ha perjudicado su difusión en el extranjero, puesto que la calidad musical de la zarzuela en muchos casos es indiscutible y hubiera sido una aportación fuertemente nacionalista y original en el panorama internacional. Todos los aludidos elementos fueron los que la hicieron sobrevivir como producto autóctono frente a la apabullante influencia italiana que caracterizó el siglo.

Nacida en el XVII, tuvo un amplio desarrollo durante el XVIII, pero la *zarzuela romántica* tal como habitualmente la entendemos, nació hacia 1830 y continúa hasta 1936 con diversas modificaciones. Su público es de clase media y media baja. Sus intérpretes no siempre expertos, sino que a veces son cantantes improvisados. Sus argumentos son sencillos y populares. Sobre el origen del término no nos extenderemos pues está comentado en el tema 40.

Acerca del estudio de la zarzuela, Ramón Barce en su ponencia *La ópera y la zarzuela en el siglo XIX* publicada en las *Actas del Congreso Internacional "España en la Música de Occidente"*, hace algunos *comentarios* que consideramos dignos de mención antes de pasar al estudio de los nombres ligados con este género:

En primer lugar llama la atención sobre las *fuentes* de estudio de la zarzuela. Contra lo que pudiera pensarse por lo cercano en el tiempo o quizá precisamente por ello, no es sólo que la música del género no esté disponible en su mayor parte, sino que ni siquiera hay un elenco de títulos y autores completo que pueda dar cuenta de todo el material, tanto de óperas pero especialmente de zarzuelas, que se escribió en España durante el XIX. La producción de estas últimas fue frenética a juzgar por los testimonios de las hemerotecas, y tal vez comparable a la de comedias durante el Siglo de Oro. Por otra parte las noticias que de ellas nos han quedado son muy frecuentemente de tipo anecdótico y carentes de rigor musical, incluidas las que nos ofrecen textos reputados como el de Peña y Goñi, contemporáneo de autores a los que trata. Esto ha de estimular la investigación musicológica, pues probablemente exista un importante fondo musical por descubrir disperso en los lugares más insospechados.

Sin embargo, las noticias y libretos de que disponemos nos ofrecen *datos de carácter sociológico* nada desdeñables acerca de la España del momento, puesto que la zarzuela, barata en compara-

ción con la ópera, y de éxito o fracaso inmediato por tratarse de un producto de rápido consumo, es con frecuencia un escaparate de variados aspectos de la vida común, especialmente la madrileña. Este auge de la zarzuela tiene otro aspecto sociológico: además de ser un negocio económico, es reflejo de una divisoria social importante: las clases altas, los entendidos, y los que quieren aparentar frecuentan la ópera, espectáculo culto que les da brillo y lustre. Las clases más populares mimetizan este fenómeno con la zarzuela, donde pueden encontrar un teatro lírico de su gusto con grandes arias (romanzas) que tienen todos los elementos de ampulosidad y dramatismo necesarios. Es un espectáculo popular. Esto nos lleva de nuevo a la existencia de elementos musicales de tipo folklórico en la zarzuela. Al respecto, Ramón Barce perfila lo apuntado por Gómez Amat: lo verdaderamente folklórico en estas obras no es lo rural y ancestral que podíamos encontrar en ellas, ya que cuando aparece lo hace de forma evidente, sino la presencia de un **elemento urbano**, entendido en el más puro sentido del término "folklore" como música del pueblo, esto es, ecos y reminiscencias de sones que proceden de los salones populares de baile², teatrillos, o grupos callejeros, sencillos formalmente, y que pueden ser reconocidos con rapidez, absorbidos y devueltos a las gentes que los originaron.

Durante el siglo XIX pueden establecerse **dos etapas** en la evolución de la zarzuela:

1. **Etapla formativa (1830-50)**: coincide con el declive de la tonadilla escénica de la cual procede. En estos momentos el género da pasos balbucientes con influencias francesas, alemanas e italianas. Los compositores más importantes de esta época son Baltasar Saldoni, Basilio Basili, Carnicer o Pedro Albéniz.
2. **Etapla de apogeo (1850-1936)**: se produce un espectacular incremento de la producción y se define su estructura y temas. El primer gran éxito de la nueva forma teatral se produjo en 1849 con el estreno de *Colegiales y soldados* de Rafael Hernando (1822-1888). Para Peña y Goñi éste es el verdadero nacimiento de la zarzuela. Junto a Hernando pueden citarse los nombres de Cristóbal Oudrid (1827-1877), Francisco Asenjo Barbieri, Pascual Emilio Arrieta, y Joaquín Gaztambide. Estos autores son los iniciadores del género y los responsables de definir su "espíritu". La zarzuela acabará fijándose de dos maneras a nivel formal:

- **La zarzuela grande**: extensa, en tres actos y con un argumento de cierto dramatismo y complejidad. Pueden incluir números a la italiana con ciertas pretensiones operísticas.
- **El llamado "género chico"**, término que hace alusión a la duración del espectáculo, generalmente en torno a una hora, desarrollándose en un acto. Sus temas se circunscriben a las escenas de costumbres con lo cual el género adquiere, además de su valor artístico, un valor testimonial añadido. Este género surgió de sus evidentes beneficios para los teatros, que lo programaron como "funciones por horas", una especie de sesión continua económica, que permitía mayor afluencia de público a los teatros al reducir la duración de los espectáculos, con lo cual podían darse varios pases.

A su vez Gómez Amat, siguiendo a Deleito y Piñuela, distingue tres sectores en el **género chico** según el tema:

- Obras que son una especie de **resumen de zarzuelas normales**, con un argumento concentrado, que podría ser desarrollado.
- El verdadero **sainete**, caracterizado por la acción sencilla y el cuadro costumbrista.
- El principio de la **revista**, espectáculo que carece de un argumento desarrollado, pero que tiene un hilo conductor que le da unidad. Ejemplo de esto es *La Gran Vía* de Chueca.

También siguiendo a Deleito (máximo historiador del género chico) puede establecerse la siguiente periodización dentro de este apartado:

- De 1880 a 1890: etapa de formación.
- De 1890 a 1900: etapa de plenitud.
- De 1900 a 1910: etapa de decadencia.

Los límites entre la "zarzuela grande" y el "género chico" no siempre están bien definidos ocasionando a veces confusión. Son simultáneos en el tiempo y su desarrollo es paralelo.

Entre los **compositores de zarzuela grande** podemos citar a:

Joaquín Gaztambide (1822-1870). Discípulo de Carnicer y Pedro Albéniz, dirigió la orquesta de la Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos y la Sociedad de Conciertos, así como promovió la música de autores europeos como Wagner o Meyerbeer. Para Peña y Goñi es el auténtico iniciador del género zarzuelístico. Entre sus obras se cuentan: *Catalina* (1854), *Los magyares* o *El juramento*.

Pascual Emilio Arrieta (1823-1894). Estudió en Milán y fue considerado representante del italianismo en España. Tuvo importantes protectores como el conde italiano Julio de Lita y la propia reina Isabel II, de quien fue maestro de canto. También fue profesor de composición del Real Conservatorio y director del centro, llegando a tener una posición privilegiada en la vida social, musical y política del país. Entre sus alumnos citamos a Ruperto Chapí y Tomás Bretón.

Compuso unas cincuenta obras en la que la inspiración italiana hace que su producción adquiera un toque de mayor universalidad. Entre ellas destacamos *El dominó azul*, *El grumete*, y sobre todo *Marina*, que con libreto de Camprodón fue estrenada como zarzuela en 1855 sin éxito. Posteriormente fue transformada en ópera con cambios importantes tanto en el libreto (a cargo de Ramos Carrión) como en la música y fue estrenada en 1871 en el Teatro Real. Las modificaciones fueron acertadas y así esta obra se considera la única ópera española que se ha mantenido con vitalidad, aunque esta proceda de su originaria concepción como zarzuela.

Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894). Debe ser considerado una de las personalidades más importantes de la música española de todos los tiempos, por su labor investigadora, su erudición, su aportación a la consolidación de la zarzuela y su labor divulgadora de la música de calidad, siendo uno de los fundadores de la Sociedad de Conciertos que también dirigió durante algún tiempo.

Publicó en 1890 el *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*, a menudo citado y usado por Pedrell. Es el también conocido como *Cancionero de Palacio* e incluso *Cancionero de Barbieri*. Tomás Marco califica a esta obra como "el más importante trabajo musicológico realizado en España hasta entonces"³, lo que le da a Barbieri la categoría del más importante musicólogo de su siglo. Como compositor se observa en su obra la unión entre la técnica operística italiana, de influencia rossiniana concretamente, y el gusto por la música popular y clásica española, con lo cual obtiene según Marco productos de cuño claramente nacionalista. Su obra *Gloria y peluca*, estrenada en 1850 puede ser considerada el principio de su carrera teatral, pero su trilogía más famosa está integrada por *Jugar con fuego* (1851), *Pan y toros* (1864) y en especial *El barberillo de Lavapiés* (1874), cumbre de la zarzuela grande de todos los tiempos, que entronca con la tona-

dilla de la que procede y moderniza el casticismo madrileño de buen cuño, según T. Marco. Para los estudiosos, otras obras de este compositor merecen revisión como *Gloria y peluca*, ya citada, *Chorizos y polacos*, y *La joya de la corona*, pues la calidad de las mismas se acerca a las de las mencionadas en primer término. Para Gómez Amat la personalidad de Barbieri es para nuestro teatro equivalente a la de Glinka dentro de la ópera europea. Hombre de gran cultura en todos los terrenos, fue un creador personalísimo de cuya obra, de intencionada sencillez, dijo Falla que había marcado un camino a la música española.

Con Barbieri termina un primer florecimiento de la zarzuela grande (final que se vio comensado por el auge del género chico); posteriormente se renovó en la obra de autores como Amadeo Vives y sus seguidores. En este contexto y como puente entre la generación de los "viejos" compositores y la nueva generación que hará eclosionar el "género chico", aparece la figura de **Manuel Fernández Caballero (1835-1906)**. Su obra y su personalidad funden los dos subgrupos que hemos diferenciado en la zarzuela, y sus composiciones de madurez dignifican el género chico, permaneciendo como lo mejor de su producción fácil, elegante y natural. Entre sus títulos destacan, en la zarzuela grande: *La Marsellesa*, *El primer día feliz*, *Las dos princesas*, y *El salto del pasiego*. En el género chico: *El cabo primero*, *El dúo de la Africana*, *La viejecita*, *El señor Joaquín*, y especialmente *Gigantes y cabezudos*, obras ya muy próximas al final del siglo y al desastre del 98.

En la siguiente generación de compositores teatrales aparecen **Tomás Bretón (1850-1923)** y **Ruperto Chapí (1857-1909)**, cuyos nombres han quedado hermanados por diversas circunstancias más o menos coincidentes, y por el hecho de firmar dos de las *joyas del género chico*, que oscurecen sus obras de mayor envergadura. Éstas son respectivamente *La verbena de la Paloma* y *La revoltosa*. Según las fuentes consultadas, ambos compositores tienen en común el hecho de haberse tenido que dedicar a la composición de obras de género chico, a causa de la situación musical del momento (que limitaba grandemente la composición) aunque los dos habían demostrado sus claras dotes en otros campos de la creación musical. Por lo demás, el estilo de ambos presenta notables diferencias siendo Bretón proclive a una música más seria y compleja, presente incluso debajo de la gracia y garbo de *La verbena de la Paloma*, cima del género, mientras que Chapí se caracteriza por una técnica precisa, clara y eficaz en la que el melodismo fácil es un rasgo.

Otras obras que podemos citar son: de Bretón *La Dolores* (ópera entre otras que compuso de auténtica fuerza, de la que es muy conocida su jota), poemas sinfónicos y música de cámara. De Chapí citamos dentro del género chico *Las hijas del Zebedeo*, o *El puñao de rosas*; fuera de él tenemos *El rey que rabió* o *Curro Vargas*; también escribió ópera, música sinfónica y música de cámara.

Aún quedan dos autores por reseñar en este resumen: **Federico Chueca (1846-1908)** y **Gerónimo Giménez (1854-1923)**, con "G" como a él le gustaba escribir, a pesar de la incorrección ortográfica.

Chueca sólo compuso obras de género chico y revistas y será recordado por su intuición musical más que por su formación teórica, que fue incompleta. Se le considera uno de los creadores de la música madrileña y maestro del folklore urbano, con una música fácil y de rápida popularización. Entre sus obras mencionamos *La Gran Vía*, *Agua azucarillos* y *aguardiente*, *La alegría de la huerta*, o *La canción de la Lola*.

Si Chueca es la intuición, **Gerónimo Giménez** es la formación. Como el primero, dispone de los secretos para la rápida comunicación con el público y sus obras son el remate del género chico en el final del siglo. Estudió en París y viajó a Italia. Fue director del Teatro Apolo y del Teatro de la Zarzuela, donde dirigió el estreno de *Carmen* de Bizet. También fue director de la Sociedad de Conciertos de Madrid, desde donde difundió la música sinfónica. Su estilo le ha va-

lido el calificativo de "el músico del garbo", y fue muy admirado por Falla. Compuso principalmente zarzuela y entre su producción destacamos *El baile de Luis Alonso*, *La boda de Luis Alonso*, y fundamentalmente *La tempranica* (estrenada en 1900), en la que se adelanta el mundo sonoro de *La vida breve*, de Falla. Para Gómez Amat, ésta es una zarzuela con todas las virtudes y ningún defecto, una obra maestra que justifica por sí sola la fama de su compositor.

6. EL NACIONALISMO ESPAÑOL

El fenómeno nacionalista se extendió por toda Europa a finales del XIX, como un epígono del Romanticismo que había empezado reivindicando la individualidad del sujeto para terminar haciéndolo con los pueblos. En España el aislamiento del exterior, la presión del italianismo, y la gran herencia del Renacimiento que no se había perdido por completo, hizo que el *romanticismo* en España derivara en *nacionalismo*. Durante el siglo, este fenómeno se había manifestado en el teatro musical con el auge de la zarzuela en general y del género chico en particular, pero a finales del mismo se intentó superar el costumbrismo y crear un auténtico lenguaje español. Los nombres que llevaron a cabo esta empresa fueron los de Barbieri, Pedrell, Albéniz y Granados.

Sobre Barbieri ya hemos hablado al desarrollar el teatro musical español del XIX. Para Falla, su aportación a la música española fue de un indudable influjo sobre los compositores posteriores y se extendió hasta la obra de Albéniz y Granados. Partiendo de una postura italianizante y a través de la erudición desembocó en el nacionalismo.

6.1. Felipe Pedrell (1841-1922)

Nació en Tortosa, y fue niño de coro en su ciudad natal lo cual le puso en contacto con la antigua polifonía española e italiana del XVI. Autodidacta en el aprendizaje del piano y la composición, estudió en Roma y viajó a París donde estrenó. Fue profesor de Historia y Estética en el Conservatorio de Madrid y después de Composición en Barcelona.

Durante toda su vida artística fue un hombre polémico, y aún después de su muerte. Para algunos su obra ha de considerarse el primer ejemplo de la moderna escuela nacionalista española, para otros, su legado no puede aspirar a tal puesto. Para salir de dudas será necesario hacer una seria revisión de su obra. Ésta es muy numerosa, aunque no se conserva completa, pues el mismo autor destruyó más de una partitura a causa de su propia autoexigencia.

En ópera intentó crear una *ópera española* alejada de los convencionalismos de la zarzuela. La partitura más importante en este campo es su trilogía escénica *Los Pirineos*, escrita sobre un texto catalán de Víctor Balaguer y estrenada en 1902 en el Liceo de Barcelona. Otras óperas suyas son: *La Celestina* o *El comte Arnau*, la mejor en opinión de Gómez Amat. También compuso obras religiosas, sinfónicas, y para canto y piano. Desde el principio se criticó su labor como compositor diciendo de ella que en las obras importantes resulta mediatizado por una labor de tintes arqueológicos, mientras que en sus obras pequeñas se muestra como un compositor menor. Su nacionalismo se considera procedente de varias *fuentes*: la canción popular, la tradición musical española anterior al XVIII, y ciertos rasgos del teatro musical derivados del wagnerianismo, con la consiguiente exclusión de la zarzuela y las influencias italianas. Admiró profundamente a Wagner e intentó adaptarlo al estilo español.

Pero más que como compositor, a Pedrell se le estima por su labor como *folklorista*, *musicólogo*, e *ideólogo*. Entre sus estudios históricos sobre música antigua destaca su *Cancionero*

musical popular español, en cuatro volúmenes, terminado de publicar en 1922. En él recoge canciones populares, cultas, de autores conocidos y anónimos, las *Cantigas* del rey Sabio, el trabajo de los vihuelistas o la obra de Cabezón. Este trabajo está lleno de interesantísimos apéndices y estudios. Asimismo publicó en Leipzig entre 1902 y 1913 las obras completas de Tomás Luis de Victoria. Por su parte en el prólogo *Por nuestra música* de la trilogía *Los Pirineos* muestra sus ideas acerca del nacionalismo. Participó activamente en la vida musical española desde la crítica, el trabajo periodístico, y la impartición de conferencias, difundiendo ideas de compositores como Bruckner, Mahler, Wolf o Busoni.

Se habló pronto de Pedrell como *jefe de escuela* antes de que sus discípulos, entre los que se encuentran Albéniz, Granados y Falla, dieran sus frutos maduros. Sin embargo, en opinión de Gómez Amat, no hay ni un solo rasgo pedreliano en la obra de éstos. Así su figura puede ser entendida como la de un "agitador de ideas", un guía espiritual cuyo estímulo sirvió a una generación posterior de autores que si fueron nacionalistas en un sentido estricto. Según Gómez Amat esto no es poco. Como compositor la crítica moderna no le defiende, pues considera que no supo llevar a cabo sus buenas ideas. Sin embargo nadie discute la importancia de sus obras musicológicas. Tal vez obras como *Los Pirineos* o *La Celestina* ya no tienen vida sobre nuestros escenarios, pero son el trabajo de un compositor especial y original en la historia musical española.

6.2. Isaac Albéniz (1860-1909)

Es el artista que abre las puertas del mundo a la música española moderna. Pudo hacerlo porque salió del límite de nuestras fronteras para conocer de primera mano el arte internacional de su momento.

Nació en Camprodón, Gerona, aunque de muy pequeño su familia se trasladó a Madrid. Fue un auténtico niño prodigio y tuvo una existencia con increíbles episodios aventureros que le llevaron por España y América antes de los quince años. Posteriormente estuvo en Londres, Leipzig y Weimar en donde conoció a Liszt. Fue alumno de Pedrell. En 1890 se instala en Londres y en 1893 efectúa un viaje a París que será fundamental en su carrera, pues le permitió conocer y trabar amistad con los músicos más destacados de la época como Fauré, Debussy, Dukas, Ravel... Fue un pianista al que acompañó el éxito, y conocido y valorado como compositor, aunque murió a los 49 años de edad dejando obras sin terminar y sin haber tenido tiempo para ofrecer lo mejor de su talento.

Escribió obras para piano, zarzuelas, obras para orquesta, y canciones. Según T. Marco su primer estilo era deudor de la música de salón y el virtuosismo al estilo de Liszt. La publicación del *Cancionero de Palacio* y sus contactos con Pedrell le hicieron volverse hacia la música española hasta llegar a un intenso nacionalismo.

Lo mejor de su producción está en la *obra para piano* y dentro de ella en la *Suite Iberia*, de extraordinaria complejidad interpretativa, y originalidad sonora y armónica. Está estructurada en cuatro cuadros con tres números cada uno, y se consideran un monumento pianístico sin parangón desde los trabajos de Chopin, Schumann y Liszt. Las modificaciones para facilitar la ejecución de la suite han sido frecuentes, desde la pianista Blanche Selva hasta Arthur Rubinstein. Sin embargo es preciso recordar que sus dificultades no son gratuitas y proceden de la propia concepción sonora de la obra. Otras obras de gran interés son: *La Vega, Navarra*, que quedó inconclusa a su muerte y debió pertenecer a *Iberia*, y *Azulejos*, terminada por Granados. Tampoco deben menospreciarse *Suite española*, *Cantos de España*, o la *Sonata n.º 5*.

En el *terreno teatral* su producción es más desigual. Escribió *La sortija* (traducción del inglés de su título original *The magic opal*) *Merlin*, y *Henry Clifford*, tres óperas que pertenecen al

período inglés del compositor y son ajenas a su estética. Sin embargo se consideran grandes aciertos sus zarzuelas *San Antonio de la Florida* y *Pepita Jiménez*. Se sabe que antes del período inglés, había compuesto tres zarzuelas hoy perdidas: *Cuanto más viejo*, *Catalanes de Gracia* y *El canto de salvación*.

Entre su producción para *orquesta* son muy conocidas las orquestaciones de Fernández Arbós de varias piezas de la *Suite Iberia*, pero en la producción original del compositor hay que destacar por su calidad *Catalonia*.

6.3. Enrique Granados (1867-1916)

Emparejado frecuentemente con Albéniz por ser ambos catalanes y los iniciadores del renacer musical español de corte nacionalista, son, sin embargo, muy diferentes. Granados es más más romántico e intimista que el gerundense, y su estilo parece más próximo a la improvisación frente a la forma bien consolidada que presenta la producción de Albéniz. Su aportación máxima está en el piano y la música vocal.

Nació en Lérida. Estudió en Barcelona y París y fue discípulo de Pedrell. Su vida fue en líneas generales tranquila y dedicada durante un tiempo a la docencia. A raíz del éxito que tuvo la serie *Goyescas* en París, surgió el proyecto de convertir esta obra pianística en una ópera primeiramente pensada para ser estrenada en la capital gala. La guerra del catorce obligó a que el estreno se programara en el Metropolitan de Nueva York en 1916. A la vuelta, el barco en el que viajaban Granados y su esposa fue torpedeado por un submarino alemán, muriendo ambos en el naufragio. Esta muerte prematura cuando estallaba su fama internacional hace pensar que lo mejor de su imaginación todavía no se había concretado, pero aun así lo que dejó es suficiente para acreditarle un puesto entre los grandes.

Lo mejor de su producción, como en el caso de Albéniz, se centra en el *piano*. De lo escrito para este instrumento destacan dos conjuntos: las doce *Danzas españolas* entre las que citamos la 2ª y la 5ª, y *Goyescas*. Las primeras aún son deudoras de la música de salón aunque se ven enriquecidas por el fundamento rítmico popular, mientras que las segundas se han equiparado con las últimas obras de Albéniz tanto por su fuerza evocadora como por su maestría técnica.

En la obra vocal destacamos la *Colección de tonadillas en estilo antiguo*, para voz y piano, que están ligadas a *Goyescas* en su intento por recrear el ambiente del Madrid de finales del XVIII y principios del XIX, como era evocado por Goya en sus cuadros. No es este un intento arqueológico de escribir diez canciones en estilo antiguo, sino que pretende actualizar una época y un estilo como característicos de una ciudad, Madrid, que tiene música propia.

La *música escénica* se ve representada entre otras obras por la zarzuela *María del Carmen* y la ópera *Goyescas*. Entre sus composiciones para orquesta destaca el ambicioso poema sinfónico *Dante* (alejado de la estética del compositor), junto con otras producciones más personales como la suite *Elisenda*. Su obra de cámara es muy poco interpretada, salvo una *Sonata para violoncello y piano*.

Además de las obras originales hay que reseñar la revisión que hizo Granados de las sonatas de Scarlatti, la conclusión de *Azulejos* de Albéniz, y una nueva instrumentación del *Segundo concierto* de Chopin.

En cuanto a su *influencia* como pianista fue muy duradera a través de la Academia Granados, que él mismo fundó y donde fue profesor. Su estilo interpretativo se prolongó a través de su discípulo Frank Marshall y llegó hasta Alicia de Larrocha y Rosa Sabater.