

66] *Granados territorializado*

TERESA CASCUDO

Clasificar y describir son acciones que consideramos inseparables de la de conocer. En particular, las realizamos, sin que en ocasiones seamos conscientes de ellas, cuando utilizamos adjetivos que sirven para clasificar —y creemos que también para describir y conocer— diferentes áreas de la superficie terrestre. Este ejercicio, que así descrito puede parecer una perogrullada, está, no sólo en la base de la geografía como ciencia, sino que es inseparable de muchas otras operaciones cuyo efecto deseado, en última instancia, es algún tipo de apropiación, sea material o intangible. Al usar el término territorio, estamos aludiendo necesariamente a la apropiación de un espacio geográfico concreto por parte de un grupo, inseparable de su delimitación y también de la intención de establecer algún tipo de control sobre él. Puede resultar relativamente evidente poner esta conceptualización, que se debe al geógrafo Robert D. Sack, en conexión con la ideología del nacionalismo.

No es quizá tan evidente relacionarla con el

concepto de paisaje. Sin embargo, lo cierto es que opera en ambos niveles, así como en otros tales como la interacción entre grupos sociales o la construcción de identidades.

Tener en cuenta las virtualidades del concepto territorio puede ayudarnos a su vez a clasificar los diferentes tipos de discursos en los que incluimos cualquier objeto cultural al que asignemos gentilicios y, en particular, cuando los utilizamos al hacer historia de la música. Queda muy lejos de los objetivos de este artículo explotar todas las posibilidades que se derivarían de semejante reserva conceptual. Ni siquiera pretende hacerlo en lo que se refiere al que constituye el objeto principal de esta serie: hacer y deshacer, como nuevas Penélopes, la figura y la música de Enrique Granados.

En estudios anteriores, he mostrado cómo servirse del concepto de territorio puede ayudar a aclarar el significado a atribuir a fuentes hemerográficas que, durante años, se han utilizado como base de relatos historiográficos directamente vinculados con la ideología del nacionalismo y de forma específica en lo referente a la recepción de la música de



La tartaneta de Granados

© Museu de la Música de Barcelona, Fons Granados

Granados*. En esta ocasión, voy a aprovechar el carácter más ensayístico y, por lo tanto, más libre que tiene **Mundoclasico.com** en comparación con las revistas y editoriales académicas de mi especialidad para exponer una serie de ideas sueltas que pasarán por la construcción del moderno Estado liberal español, la importancia de Grieg y el placer del paisaje experimentado del fin de siglo como contrapunto a la vida en ciudades crecientemente industrializadas. No obstante, de forma implícita, tienen su sustento en el concepto de territorio al que he aludido más arriba.

1.

De padre cubano y madre cántabra, nacido en Lérica, su primera infancia, la pasó en Santa Cruz de Tenerife, desde donde se desplazó con su familia para instalarse en 1874 en Barcelona. Hijo, hermano y cuñado de militares, Granados debía de tener en consonancia una idea del Estado español adecuada para el miembro de una familia de funcionarios públicos y por la que se interiorizaban unas fronteras que, hasta 1898, iban desde los Pirineos hasta las Antillas. Cuando, en el siglo XIX, se utilizaba el gentilicio español o española, además, era probable que, con ello, se estuviera participando en el discurso de apoyo al entonces nuevo sistema liberal, inseparable de la forma como se imaginó culturalmente el territorio en el que se consideraba legitimado para gobernar. Es decir, por un lado, se diría que, dados sus antecedentes y entorno familiar, era lógico que Granados no se viera seducido por ningún particularismo cuyo territorio estuviera contenido en el antes referido: esto puede explicar su reticencia ante el catalanismo, en la medida en la que lo percibía como consecuencia de una politización de la identidad cultural. Como es obvio, el reverso de esta percepción era sentirse parte de una identidad cultural más amplia, la española, dentro de la que, al menos desde un punto de vista discursivo, se hacía posible integrar de forma natural y, por lo tanto, “no política” las evidentes diferencias entre los territorios del reino de España, clasificados por el Estado liberal en provincias y regiones.

2.

Fueron muchos los artistas e intelectuales, hijos de liberalismo, que, a lo largo del siglo XIX, contribuyeron a esa construcción discursiva. Uno de ellos fue el escritor [Pau Piferrer](#). Una buena ilustración de ese esfuerzo lo constituye una de las publicaciones en las que colaboró: los doce volúmenes profusamente ilustrados que forman la colección *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1865). Piferrer se distinguió particularmente en el ámbito de la crítica musical. Gracias a eso, podemos documentar sus ideas acerca de la música popular y su relación con la música moderna.

Uno de los artículos que resume su ideario es el obituario del pianista Miguel Ribera, publicado en *La Lira Española* en 1846 y reeditado póstumamente. Piferrer, por un lado, cifraba, con sus palabras, «en la armonía del elemento popular primitivo con la corrección y la experiencia de la exposición moderna [...] el porvenir y la esencia del Arte»; por otro, consideraba la posibilidad de una «música española», de un tipo de música nacional, que, en tercer lugar, no se agotaba en lo específico de ninguna región, y de la región andaluza en particular. Piferrer tuvo una considerable influencia sobre Pedrell, quien, a su vez, tuvo un importante ascendiente sobre Granados. Podemos comprobarlo en su correspondencia. Así,



Retrato de Pau Piferrer i Fàbregas. © Dominio público. Wikipedia.

en el verano de 1892, durante una estancia en San Hilario Sacalm, Granados apuntó dos canciones populares que escuchó a un “pagès” y a sus nietas y que envió inmediatamente a Pedrell*. En la primavera de ese mismo año, cuando ultimaba sus *Danzas Españolas* según le cuenta a Amparo Gal, entonces su novia, a quien también le escribe desde Barcelona: “Todavía no le he enseñado a Pedrell la última danza*.” Un par de años después, desde Madrid, le escribe directamente a su “querido D. Felipe” lo siguiente: “Venga pronto, me hace mucha falta tener una persona que me aconseje cerca de mí*.”

3.

Pues bien, ese entorno pedrelliano es el que también hace entender mejor el giro dado por Granados en sus composiciones pianísticas, particularmente en las mencionadas *Danzas Españolas*, [publicadas](#)

[en 1892](#), pero también en obras anteriores como [En la aldea](#), un cuaderno de diez piezas para piano a cuatro manos que data de 1888, es decir, de su estancia en París. Este giro es además inseparable de la difusión internacional de la obra de piano del compositor noruego Edvard Grieg, que, en lo que se refiere a España, es posterior al impacto que su música tuvo cuando fue programada en la Gran Exposición Universal de 1878. Pedrell estaba ese año en París*. Resulta plausible pensar que el peso que empezó a ganar en su ideario la música escandinava como modelo para el desarrollo de una música española pueda estar relacionado con esa experiencia.

Cabe señalar que, a lo largo de la década de los 80, la música para piano de Grieg alcanzó alguna celebridad en los medios melómanos de Madrid y podemos suponer que también de Barcelona*. Grieg actualizó la idea de la existencia de un vínculo entre la naturaleza y el alma de los pueblos a través de la idea de paisaje, ya defendida por Franz Liszt en su ensayo *De los Bohemios y su música en Hungría* (París: 1859). En la opinión del compositor húngaro, quienes eran aptos para ello podían expresar el paisaje mediante combinaciones sonoras que, además, desafiaban los principios de la composición académica en lo tocante a la melodía y, sobre todo, al ritmo y la armonía. Sabemos que Pedrell se encargó personalmente de difundir la música de Grieg en sus conferencias y sus clases y que, además, tenía en su biblioteca un ejemplar del ensayo de Liszt bastante anotado.

4.

Más allá de su relación con Grieg, en las *Danzas Españolas* es evidente el protagonismo otorgado por Granados al imaginario andaluz, lo cual no es incompatible con nada de lo que he expuesto hasta ahora. La palabra Andalucía sintetizaba en el XIX una poderosa red intertextual que, en lo que se refiere a España, se podía conectar con tradiciones literarias y también musicales popularizadas y que, en lo que se refiere a la mirada desde fuera de España, fue ampliamente difundida. Resulta imposible resumir el proceso -cuya dimensión es, hasta nuestros días, transnacional- que llevó a una fácil identificación entre lo andaluz y lo español, aunque sí cabe señalar que, por un lado, no fue incompatible con la valoración de imaginarios conectados con otras zonas de España y que, por otro lado, fue asumido con mucha libertad por los artistas españoles.



Edvard Grieg. © Dominio público.



Caricatura de Granados, Albéniz y Pedrell. © by Jesús Laínz

No parece que, por ejemplo, podamos reducir la fascinación que provocó Granada a los viajeros decimonónicos (incluyendo entre ellos a catalanes como Santiago Rusiñol e Isaac Albéniz) al “flamenquismo”, entendido como una corriente de la música popular urbana. Es decir, esta fascinación, confesada y divulgada, como sabemos en los escritos de Washington Irving o Théophile Gautier, también la tuvieron los escritores españoles. La poetisa jiennense Josefa Moreno Martos publicó en Madrid los siguientes versos: “Hiende el espacio azulado,/ Ve, suspiro, a mi Granada./ Dila que siempre he pensado/ en su vega matizada/ y en su cielo nacarado...²” medio siglo antes de que Albéniz compusiera *La Vega* y casi 70 años antes de que Claude Debussy escribiera la habanera inspirada por una postal con *La puerta del vino* que le había mandado Manuel de Falla.

5.

¿Y Cuba? En 1902, Carlos Ossorio y Gallardo escribía lo siguiente: “Una habanera, bailada

con la pareja de nuestro deseo, es indudablemente un adelanto del paraíso, y es inconcebible que se haya desterrado de los salones para quedar convertida en diversión y recreo de gentes que no pueden comprender toda la espiritualidad que encierran sus notas, saturadas de misterios que nos hablan de mujeres, de pájaros, de flores, de frutos que fueron nuestros y no supimos conservar*.” Con el recuerdo de 1898 todavía fresco, expresado en términos que, como es evidente, parafrasean la increpación de la madre de Boabdil, el periodista nos da además las claves sensuales y también paisajísticas que pueden servir para interpretar una de las piezas inspiradas en Cuba que Granados escribió en la década de los 90. Titulada *A la cubana*, en el sentido de “al estilo” cubano, es una danza habanera, un género de baile tan popular en la España de la segunda mitad del siglo XIX que hasta formaba parte de álbumes de piano destinados al público infantil. [Ha sido señalada](#) la probable relación de esta pieza con alguna de las danzas pianísticas del cubano Ignacio Cervantes*. No obstante, se justifica aludir a este respecto a otro pianista-compositor de una generación anterior a la de ambos, Louis Moreau Gottschalk, quien debe ser considerado el gran precursor de la introducción de los sincopados ritmos afroamericanos en la música para piano. En cierta medida, la estrategia seguida en esta pieza cubana puede ser comparada a la que utiliza Gottschalk en *La Bamboula (Danse des Nègres)* (París:1848), una de las obras que sabemos que Granados tocó en Barcelona antes de su viaje de estudios a París*. Me refiero *La Bamboula (Danse des Nègres)* (París:1848). [El ritmo de bamboula se mantiene como una especie de continuum](#) a lo largo de la pieza*, de manera comparable a como Granados, en *A la cubana*, utiliza el ritmo de la danza habanera, incluso en los fragmentos en los que predomina una escritura virtuosística, no de bravura como es el caso de la pieza de Gottschalk, sino más bien de velocidad, precisión y agilidad. En el catálogo de Granados, a la feraz Cuba soñada, de preferencia en los brazos de la pareja deseada, le sucedió, en 1898, la Cuba perdida. El “Desastre” le inspiró a Granados una [Marcha de los Vencidos](#).

6.

En una de las fotos que forman parte del archivo del compositor, custodiado actualmente por el Museo de la Música de Barcelona, se le ve totalmente concentrado en la orquestación de *Goyescas*. El retrato es relevante porque, como es evidente, ilustra un momento clave de su trayectoria creativa. Su entorno también es relevante: Granados está sentado dentro de una especie de barraca, en la que sólo se ve lo esencial: una mesa, las partituras y una cubierta para protegerse del sol. Conocida en el entorno de Granados como la “tartaneta”, tampoco parece que tenga ventanas. No está cerca del mar, al contrario, está situada en una especie de terreno con viñas, desde el que se avista a lo lejos la Sierra Litoral. Bañada por la luz y envuelta en los olores del Mediterráneo, nos resulta fácil imaginar las sensaciones que Granados sentía en su interior.

La foto se sacó en Vilassa de Mar, un municipio catalán localizado a veinticuatro kilómetros de Barcelona. Hacia 1900, cuando todavía se le conocía como San Juan de Vilassa, era un pueblecito de pescadores recientemente transformado en un destino de descanso para la alta burguesía, en especial para catalanes emigrados a Cuba que, como tantos otros indianos en numerosos puntos de la geografía española, construyeron allí casas imponentes que hacían pública la fortuna que habían conseguido amasar en la isla

antillana*.

No está claro por medio de quién la familia Granados empezó a pasar temporadas en Vilassa de Mar. Jaume Carbonell, repasó en su momento los posibles contactos de Granados en el lugar. Entre otros, apunta al político republicano Juan Zulueta como el anfitrión de los Granados, durante semanas que recordaban, incluso mucho tiempo después de aquellos encuentros, como pasadas en un paraíso. Granados y Zulueta compartían una misma aspiración por desarrollar una actividad de carácter intelectual y creativa fuera del entorno urbano, relativamente aislados y envueltos por un entorno del que parecían querer formar parte. El segundo ansiaba por los momentos en los que, a la sombra de un naranjo, en el huerto de su propiedad, podría leer sin interrupciones a Zorrilla*. Hoy en día, ese placer no nos resulta extraño, desde luego, pero, dado el énfasis que ambos pusieron en documentarlo, podemos pensar que se trataba de una experiencia particularmente grata e inspiradora. Ambos eran hijos de su tiempo, eran capaces de, al mismo tiempo, apreciar y ser parte del paisaje, de atribuirle un valor positivo que, a su vez, se aplicaban a sí mismos.



Enrique Granados instrumentando *Goyescas* en su casa de Vilassar de Mar. © Arxiu del Museu de la Música de Barcelona, Fons Granados.

El territorio creativo de Granados, por lo tanto, encontró sus límites en una construcción discursiva hegemónica, propia del nuevo Estado liberal español, y en la aceptación de un ideal actualizado de música “natural”, directamente vinculada con el moderno disfrute consciente, real o imaginado, del paisaje. De ese territorio, también formaba parte el pasado, entendiendo la historia nacional, también la del arte y la música, como una especie de relato territorializado del pasado, asunto merecedor de un artículo específico.

Notas

1. Teresa Cascudo, «Territory is the key: A look at the birth of ‘national music’ in Spain (1799-1803)». In: Elaine Kelly, Markus Mantere, Derek Scott (eds.), *Confronting the National in the Musical Past* (London: Routledge, 2018,) pp. 196-207; «Crítica musical y discurso territorial en el fin de siglouna ópera de Enrique Granados en Madrid, Valencia y Barcelona», Teresa Cascudo y Germán Gan Quesada (eds.), *Palabra de crítico: estudios sobre prensa, música e ideología* (Logroño: Calanda Ediciones Musicales, 2017), pp. 1-30.
2. Miriam Perandones (ed.), "Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados", Barcelona: Boileau, 2016, p 99.
3. Miriam Perandones (ed.), "Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados", Barcelona: Boileau, 2016, p 92.
4. Miriam Perandones (ed.), "Correspondencia epistolar (1892-1916) de Enrique Granados", Barcelona: Boileau, 2016, p 145.
5. Montserrat Bergadà, “Pedrell i els pianistes catalans a París”, *Recerca Musicològica*, 9-12, 1991-1992, pp. 243-257.
6. “Más conocido que [Dvořák] para nosotros es el noruego Grieg, muchas de cuyas originalísimas obras para piano han alcanzado aquí ya cierta popularidad”, J. M. Esperanza y Sola, “Revista Musical”, *La Ilustración Española y Americana*, 33, 47, 22-12-1889, p. 382.
7. Josefa Moreno Martos, 'Poesía. Un suspiro', "El Heraldo. Periódico político, religioso, literario e industrial", 760, 24-11-1844.
8. Carlos Ossorio y Gallardo, "El Baile" (1902), citado por Carlos Vega, "Estudios para los orígenes del tango argentino", edición de Coriún Aharonián, Buenos Aires: Editorial de la Universidad Católica Argentina, 2007, p. 51.

9. Ricardo de la Torre, 'A la cubana: Enrique Granados's Cuban Connection', 'Diagonal: An Ibero-American Music Review', 2, 1, 2017. Disponible online: <https://escholarship.org/uc/item/90b4c4cb> (último acceso: 1 de diciembre de 2019).
10. Como herramienta de consulta, es muy útil la cronología establecida por Josep Maria Rebés, "Granados: Crónica y desenlace. Un estudio bio-bibliográfico", Granada: Libargo, 2019.
11. Así lo señala Reagan Patrick Mitchell, "Gottschalk's Engagement with the Ungovernable: Louis Moreau Gottschalk, and the Bamboula Rhythm", Educational Studies, 0, 0, 2018, pp. 1-14. Disponible online: <https://doi.org/10.1080/00131946.2018.1473868> (último acceso: 1 de diciembre de 2019).
12. Jaume Carbonell Goberna, "L'estada d'Enric Granados a Vilassar de Mar: estat de la qüestió i apunts per a una hipòtesi de treball", Singladures: Revista d'història i patrimoni cultural de Vilassar de Mar i el Maresme, 15, 1993, pp. 26-30.
13. Lo cuenta Jordi Pomés en su artículo "Lluís de Zulueta, un dels primers il·lustres estiuejants de Vilassar de Mar", Singladures. Revista d'Història i Patrimoni Cultural de Vilassar de Mar i el Maresme, 30, 2011, pp.33-43.