



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música
Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología
Instituto de Investigaciones Antropológicas

**LA INTEGRAL DE LOS 24 *CAPRICHOS DE GOYA* Op. 195
PARA GUITARRA SOLA DE MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO**
Un diálogo entre brujas, monstruos y ladrones.

TESINA

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRO EN MÚSICA – INTERPRETACIÓN MUSICAL**

**PRESENTA
JAIME ARTURO SORIA PORTO**

**TUTOR
DR. ANTONIO BENIGNO CORONA ALCALDE
FACULTAD DE MÚSICA**

CIUDAD DE MÉXICO. ABRIL DEL 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

DEDICATORIA:

La conclusión del presente texto, y el correspondiente examen práctico, representan la culminación de un largo periodo de mucho trabajo y circunstancias de diversa índole, en ocasiones adversas, como lo ha sido la pandemia por el virus SARS-CoV-2; pero también de mucho aprendizaje y crecimiento personal, por lo cual, quiero expresar mi agradecimiento con muchas personas.

En primer lugar, estoy muy agradecido con mi tutor, el Dr. Antonio Corona Alcalde (†) por toda su ayuda, paciencia y por compartir generosamente sus conocimientos durante las clases y en la revisión de éste trabajo.

A todos los maestros con quienes cursé seminarios durante la maestría, que ayudaron a moldear mi perfil profesional, mi especial reconocimiento, además del Dr. Antonio Corona, también a la Dra. Eunice Padilla y al Dr. Gonzalo Camacho.

Al Dr. Fernando Nava y a Jasmin Ocampo, por su amabilidad, comprensión y ayuda en toda la parte administrativa desde la Coordinación del Posgrado en Música.

A mis sinodales, a quienes considero mis amigos: Dr. Juan Carlos Laguna. Mtro. Enrique Salmerón, Mtro. Pablo Garibay. Dr. Julio Jiménez y Dr. Mario García.

A Roberto González Rodríguez, por su puntual ayuda y observaciones en la revisión del formato del texto.

A mi familia, que siempre ha estado presente, con todo cariño para mi madre Ana María Porto, mi padre Jorge Soria Segura (†), mis hermanos Jorge Eduardo y Hugo Ricardo (†).

A todos los amigos que han estado presentes desde el inicio de la maestría, puesto que son la familia que elegimos para el camino diario, y sin su buen humor, amistad y apoyo las cosas serían mucho más difíciles. José Luis, Miguel, Mario, David, Ismael, Ramiro, Diego, Enrique, Víctor, Jenny, Abel, Vero. Muchas gracias!

A mis alumnos, de quienes aprendo constantemente.

Finalmente, con todo mi amor y agradecimiento a mi esposa Lilibeth González Rodríguez, cuya presencia es fuente de inspiración, amor, apoyo, soporte, compañía, y también por las muchas horas que le debo.

ÍNDICE TEMÁTICO

1. INTRODUCCIÓN	5
2. CONSIDERACIONES GENERALES	6
3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA	
3.1 El problema de la interpretación	8
3.2 Justificación	11
3.3 Objetivos	12
3.4 Preguntas de investigación	12
4. ESTADO DE LA CUESTIÓN	
4.1 Publicaciones, conferencias y fuentes de investigación	13
4.2 Las versiones grabadas	15
5. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES	
5.1 Breve recorrido biográfico	16
5.2 Los Caprichos de Francisco de Goya	21
6. MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO Y SU RELACIÓN CON LA GUITARRA	
6.1 Breve recorrido biográfico	22
6.2 El contacto con Andrés Segovia	26
6.3 Catálogo de su obra para guitarra	29
6.4 Obras de Castelnuovo-Tedesco que tienen similitudes con los <i>24 Caprichos de Goya</i>	31
7. LOS 24 CAPRICHOS DE GOYA / LA OBRA MUSICAL	
7.1 Génesis de los <i>24 Caprichos de Goya</i>	32
7.2 Las formas musicales empleadas y su relación con los grabados	34
7.3 La relación de Mario Castelnuovo-Tedesco con Angelo Gilardino y la edición Bérben	36
8. ANÁLISIS DE LOS 24 CAPRICHOS DE GOYA OP. 195 DE MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO	39
9. CONCLUSIONES	168
10. FUENTES DE CONSULTA	177

LA INTEGRAL DE LOS 24 CAPRICHOS DE GOYA *Op. 195* PARA GUITARRA SOLA DE MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO (1895 – 1968)

Un diálogo entre brujas, monstruos y ladrones.

1. INTRODUCCIÓN

Para un intérprete, el proceso de asimilación de una obra musical, su estudio y la definición de sus parámetros de interpretación es un proceso complejo que implica el conocimiento profundo de muchos elementos distintos: históricos, políticos, sociales, económicos, además de los estrictamente musicales, técnicos y estilísticos, e incluso el conocimiento de sus virtudes y deficiencias propias definen el camino que se ha de seguir en el proceso del estudio. Para la interpretación de la gran mayoría de la música contamos con abundante información teórica y un sinnúmero de reglas y convenciones que nos acercan al pensamiento creador de determinado compositor o periodo específico de la música. Si se estudia el Barroco, por ejemplo, sabemos cuáles tratados de la época consultar para aplicar las reglas de interpretación en éstos descritas; lo mismo sucede en cada uno de los distintos periodos musicales a lo largo de la historia, pero entre más nos alejemos hacia el pasado, sobre todo antes del Renacimiento, la información acerca de cómo tocar la música es más bien escasa debido a las pocas fuentes y documentos existentes. Curiosamente, algo similar sucede en determinadas músicas o compositores actualmente vivos o de fechas más cercanas a nosotros. Esto es debido en parte a que es difícil circunscribir a ciertos compositores y parte de su música dentro de una corriente, estilo o lenguaje específicos. Este eclecticismo y diversidad de estilos es común en el Siglo XX, en el que el abanico sonoro se abre extensamente como nunca antes en la historia de la música y del arte en general, en muchos casos provocado o influido por diversas corrientes filosóficas y por eventos históricos o sociales determinantes.

La música escrita por el compositor italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895 – 1968) es un claro ejemplo de lo anterior. En este trabajo se intentará analizar algunos elementos particulares de su obra para guitarra, aportando los rasgos más característicos de su música y de ese modo plantear las posibilidades que su estudio y conocimiento nos aportan para decidir qué tipo de interpretación podemos elegir para los *24 Caprichos de Goya, Op. 195* (1961), obra de importancia dentro de su *corpus* de música para guitarra.

Hablar de esta composición implica sumergirse en un mundo sonoro e ideológico particular y fascinante: la obra es, sin duda, una de las más interesantes y complejas dentro del repertorio guitarrístico que nos legó el compositor florentino, y, sin embargo, una de las menos tocadas en tiempos anteriores, tal vez debido a la complejidad técnico-guitarrística y a su extensión.¹ Actualmente los *24 Caprichos de Goya* han tenido una creciente aceptación entre la comunidad guitarrística a nivel global. Las cada vez más frecuentes versiones de la obra que se pueden escuchar tanto en grabaciones de audio como en videos dentro de las redes sociales, así como los más recientes trabajos de investigación y escritos que se han vertido sobre esta obra, han provocado que paulatinamente sea una obra más conocida. Varios de estos caprichos incluso se han afianzado ya de manera muy exitosa en el gusto del público: es común incluso encontrar algunos como *No hubo remedio* ó *El sueño de la razón produce monstruos* (por mencionar algunos de los más famosos) integrando los programas de concierto o formando parte del repertorio presentado en concursos de interpretación guitarrística tanto en México como en el extranjero.

En cuanto a la interpretación de la obra, e independientemente del enfoque particular de cada intérprete, es necesario conocer las referencias a que nos llevan los *Caprichos*, desde las más directas basadas en su fuente gráfica de inspiración, hasta las formas musicales y los diversos lenguajes empleados. Estas características hacen de ella una obra de una complejidad especial, y para lograr una interpretación adecuada, es necesario analizar con detalle muchos de dichos aspectos. El presente trabajo busca reunir la mayor cantidad de información disponible acerca de esta obra y pretende sugerir posibles respuestas a muchas de las interrogantes que surgen en el estudiante de música o el profesional que aborda el estudio de los *24 Caprichos de Goya* en la guitarra.

2. CONSIDERACIONES GENERALES

Académicamente hablando, vivimos en un momento histórico donde tenemos acceso a una gran cantidad de información que permite al músico encaminarse hacia una interpretación cada vez más “justificada” en términos históricos, artísticos, filosóficos y musicales. En el campo de la interpretación musical actualmente coexisten diversas

¹ La integral de los *24 Caprichos de Goya* tiene una duración aproximada de 80 minutos.

corrientes que proponen posturas distintas para conocer, comprender e interpretar una obra, como las que se sustentan en el análisis musical como herramienta principal, otras más basadas en la hermenéutica, en la investigación musicológica o la últimamente discutida interpretación históricamente informada, por citar algunos ejemplos. Todas ellas aportan algo en nuestra aproximación al fenómeno musical, pero en realidad no existe un sistema único, que pueda ser aplicable a la música de todas las épocas y estilos; podemos distinguir muchas maneras de acercarse a una obra artística, y el abanico de posibilidades y enfoques es tan variado como intérpretes existen. Si observamos lo que sucede en la práctica habitual, por ejemplo cuando interpretamos música antigua,² en opinión personal de quien escribe estas líneas, podemos identificar cuatro posturas diferentes, dependiendo del acercamiento hacia la obra musical:

1. El abordaje directo desde el instrumento (pensemos en la guitarra) por medio de una partitura moderna, sin considerar el estilo o sin acercarse a las fuentes originales, sin tomar en cuenta las características del instrumento para el que originalmente fue pensada dicha música. La obra se estudia por medio de múltiples repeticiones, y el resultado final depende de la formación y del bagaje cultural que posea el intérprete, así como de sus capacidades técnicas e intuitivas. Esta es, en mi opinión, una actitud que encontramos frecuentemente entre los estudiantes de música en la actualidad.
2. Como segunda postura, el intérprete conoce las fuentes históricas de la música en cuestión, su notación musical, así como el instrumento para el que fue creada, y desde la guitarra, aborda la obra tratando de aplicar y adaptar dicho conocimiento a las condiciones y técnicas de ejecución actuales (guitarra moderna, cuerdas de materiales sintéticos, uso de las uñas, etc.).
3. La tercera postura surge cuando el guitarrista busca acceder a un cordófono afín a las características del instrumento original para el que se escribió la música (obtiene un laúd, una tiorba, una guitarra barroca, vihuela renacentista, guitarra clásico-romántica, u otros) e investiga acerca de las cuestiones históricas y

² Suele referirse, de manera tradicional, a la música de los períodos renacentista, barroco o anteriores, sin embargo, en consideraciones más recientes, también la música del periodo clásico podría pertenecer a dicha categoría.

estilísticas, pero sin abandonar los recursos técnicos modernos, los cuales utiliza lo mejor posible para acercarse a la sonoridad de la época estudiada.

4. La cuarta postura ocurre cuando el intérprete consigue un instrumento original o una réplica, con cuerdas similares a las originales, abandona su formación moderna, corta sus uñas y aprende las técnicas y convenciones históricas de la música antigua, lee la música desde la notación original, consulta las fuentes primarias y se adapta de la manera más fiel posible a la música en su contexto original.

En un ánimo inclusivo y tolerante, podemos afirmar que las cuatro posturas anteriores son perfectamente válidas y aceptables considerando la diversidad de opiniones y formaciones musicales, y cada una de ellas producirá un resultado sonoro con ciertas diferencias y similitudes. Sin embargo, si pensamos en reproducir lo más fielmente posible la música de un periodo específico, es innegable que la cuarta postura es la más aceptada en términos de conocimiento y acercamiento a la música original, sin que esto necesariamente signifique una mejor interpretación en términos cualitativos. Extrapolando lo anterior al caso de los *24 Caprichos de Goya* de Mario Castelnuovo-Tedesco, si bien su estudio no requiere de una investigación referente a las características técnicas y organológicas de un instrumento antecesor, sí implica que el estudioso de esta música conozca diversos aspectos, a los que la obra necesariamente refiere, y de su adaptación al contexto del compositor.

3. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

3.1 El problema de la interpretación

Los *24 Caprichos de Goya* Op. 195 (1961) para guitarra sola de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895 - 1968) está inspirada en la obra de Francisco de Goya y Lucientes (1746 - 1828) conocida como *Caprichos* (1799), una serie de 80 grabados que causaron revuelo en la España de fines del siglo XVIII, debido a su profunda crítica a la moral y los vicios de la sociedad, con veladas burlas a las esferas clerical, política y educativa principalmente. Castelnuovo-Tedesco elige 24 estampas y compone una serie de “caprichos” musicales, adoptando diversas formas del barroco y motivos españoles,

fundiendo estos elementos con su propio lenguaje compositivo. El problema para el intérprete radica en la manera de abordar la obra y en intentar relacionar la propia concepción de la partitura con los elementos que se pueden observar en las láminas de los grabados de Goya

El ejecutar una obra, cuya inspiración musical proviene del trabajo realizado por otro artista, en un medio artístico distinto (en éste caso la gráfica), e intentar comprender la aplicación de distintos lenguajes compositivos (tonalidad, motivos dodecafónicos, etc.), el uso de diversas formas y motivos musicales de origen español o francés principalmente, que nos remiten directamente al barroco (*fugato, chaconne, passacaglia, villancico, rigaudon*, etc), así como las numerosas indicaciones agógicas y de carácter que Castelnuovo-Tedesco señala en sus *24 Caprichos*, hace necesaria la organización de los materiales de estudio de manera que permita al intérprete enfrentar de manera exitosa los retos que presenta la obra. La dificultad principal para quien aborda una obra con estas características es, precisamente, lo complejo del proceso requerido para su estudio, el cómo acercarse a ella de manera efectiva. La manera tradicional de trabajar una obra nueva consiste en conocerla a través de lecturas repetidas sobre el instrumento e inferir, poco a poco, aspectos de la interpretación que son “adecuadas” para el pensamiento del ejecutante: si la obra funciona mecánicamente, si las diferentes voces, melodías principales y secundarias, armonía y estructura específica de la obra van fluyendo de manera clara y consistente, pero el intérprete pocas veces considera todas las cuestiones implícitas en la obra musical y, si su enfoque particular es el adecuado. En mi opinión es necesario meditar sobre estos aspectos para definir un camino a seguir para la interpretación de una obra como la que ocupa el presente texto. A pesar de que la obra está inspirada en una fuente pictórica, la delimitación del presente trabajo y la presentación del recital con la integral de la obra se circunscribe a una propuesta interpretativa de la música y su comparación con las descripciones de los grabados de Goya que se encuentran en varios textos históricos, pero no se propondrá la reinterpretación de las imágenes desde un punto de vista propio.

Se tomarán como base las interpretaciones vertidas en varios manuscritos de la época de Goya que explican las láminas de los Caprichos: El que se encuentra en el Museo del Prado³ y que se tiene como autógrafo de Goya:⁴

“Manuscrito conservado en el Museo del Prado. Tradicionalmente se ha supuesto que este comentario, procedente de la colección del erudito Valentín Carderera (1790-1880), pudo haber sido redactado por el propio Goya con la ayuda de los escritores Leandro Fernández de Moratín o Ceán Bermúdez. Tal hipótesis se sustenta en la anotación escrita en la cabecera de la primera hoja.” <<Explica de los Caprichos de Goya escrita de propia mano>> ...”

(Carrete, 2007)

En segundo término, está el manuscrito de la época que perteneció a López de Ayala:⁵

“Este manuscrito perteneció al dramaturgo Adelardo López de Ayala (1828-1879). Fue publicado en 1887 por el Conde de la Viñaza. En la actualidad se desconoce su paradero [...] fue dotado de una violenta carga crítica. Para ejercer con mayor intensidad ésta crítica, el autor trata sistemáticamente de identificar a los personajes representados por Goya con figuras históricas de su época: la reina María Luisa, el primer ministro Manuel Godoy, la duquesa de Alba, la duquesa de Osuna, la bailarina Rosalie Duthé o Elena Hutin, la mujer del rico comerciante castillo.”

(Carrete, 2007)

Por último, hablaremos del manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid:⁶

“Manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid [...] El comentarista del texto original siente escasa simpatía por quienes encarnan el

³ Número de catálogo: ODG065. Autor: Francisco de Goya. Título: Comentarios a los Caprichos. Fecha: 1800 c. Serie: Caprichos [comentarios] Adquisición por la Dirección General de Instrucción Pública, adscripción al Museo del Prado [RO 12-11-1886]. Documentación: Caja 106, Leg. 13.03, Exp. 11. <https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/comentarios-a-los-caprichos/> (fecha de consulta: 21/04/2021).

⁴ Carrete Parrondo 2007, p. 352.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

poder político, incluidos los reyes y los príncipes, denuncia duramente la corrupción de los funcionarios y la parcialidad de la justicia, critica con violencia los distintos estamentos del clero y ataca al pueblo por su necesidad.”

(Carrete, 2007)

También es prudente considerar en éste punto las palabras de René Andioc,⁷ al respecto de las explicaciones de los Caprichos:

“Las «explicaciones» manuscritas que corrieron unidas a los primeros ejemplares de los Caprichos demuestran el interés que despertó entre los contemporáneos la colección de las ochenta estampas de Goya, y constituyen el testimonio más antiguo de las reacciones suscitadas por el mensaje de aquella «verdadera comedia de la vida humana». Entre los originales propiamente dichos, cuyo paradero desconocemos, las copias sucesivas que de ellos se sacaron -así por ejemplo los manuscritos del Prado, de Zaragoza o de la Biblioteca Nacional-, las citas fragmentarias y las meras referencias o alusiones, se puede calcular como mínimo en unos veintitantos el número de textos de cuya existencia queda constancia. [...] En la medida en que los manuscritos asequibles no son originales sino copias, y probablemente copias de copias, conviene, para poder utilizarlos con mayor seguridad, someterlos a un previo examen crítico destinado a valorar su respectivo grado de fiabilidad no como explicaciones, sino, antes que nada, como documentos, como textos, esto es, como material básico de la investigación.”

(Andioc, 2001)

3.2 Justificación

Al comenzar esta investigación y tener un acercamiento al universo de esta obra, percibí que no existen trabajos que sirvan como una guía práctica para obras musicales multi-referenciales. En mi opinión como intérprete y docente de guitarra, las decisiones que el músico toma con respecto a dinámicas, tempos, timbres y demás parámetros interpretativos, adquieren especial importancia en la interpretación de obras

⁷ René Andioc (1930-2011), prestigioso investigador e hispanista francés, estudioso de literatura española del siglo XVIII, considerado una de las máximas referencias para los investigadores del teatro neoclásico y de la comedia de Leandro Fernández de Moratín.

intertextuales, por tener una referencia directa con la obra sobre la que están inspiradas. La presente investigación, que pretende servir como marco para el estudio de los *24 Caprichos de Goya*, puede ayudar a otros intérpretes a diseñar sus propias estrategias de estudio, particularmente dentro de la obra de Mario Castelnuovo-Tedesco.

3.3 Objetivos

El objetivo principal de ésta investigación consiste en intentar comprender las relaciones entre los elementos constitutivos de los *24 Caprichos* de Castelnuovo-Tedesco, y los *Caprichos* de Goya, sobre los que se inspiran; partiendo de un acercamiento a la obra gráfica, y determinar así los parámetros que inciden -y cómo pueden incidir- en aspectos interpretativos de la obra musical.

Así, también se pueden alcanzar los siguientes objetivos:

- Comprender el uso de los lenguajes armónicos y formas musicales utilizados por Castelnuovo-Tedesco;
- Definir elementos biográficos, a partir de la lectura de los escritos de Castelnuovo-Tedesco⁸ y las distintas fuentes escritas por otros autores, que pueden incidir en la concepción e interpretación de las imágenes de Goya para la creación musical de los *Caprichos*.

3.4 Preguntas de investigación

La presente investigación tratará de dar respuesta a la siguiente interrogante:

¿Cómo debe abordar un intérprete una obra musical como los *24 Caprichos de Goya*, la cual implica un sistema multi-referencial y proponer una interpretación adecuada, más allá de los gustos e intereses particulares?

De dicha pregunta derivan una serie de preguntas secundarias que darán cuerpo a la investigación:

⁸ Castelnuovo-Tedesco, M. (2005). *Una vita di musica*, Italia., Colección Discanto, Editorial Cadmo.

- Los elementos musicales presentes en los *24 Caprichos de Goya* (agógicos, dinámicos, tonales, formales, construcción de motivos rítmico-melódicos) y la forma en que están dispuestos en las partituras ¿Representan los elementos visuales de las imágenes de Goya?
- ¿Qué elementos visuales de los grabados de Goya es necesario comprender?
- ¿Qué elementos de la vida y contexto cultural de Castelnuovo-Tedesco son importantes para acercarse a su obra para guitarra?
- ¿Qué papel juega la labor de Castelnuovo-Tedesco como compositor de música incidental (su trabajo en Hollywood) en la conformación del estilo y lenguaje compositivo en los *24 Caprichos de Goya*?
- ¿Por qué Castelnuovo-Tedesco eligió específicamente esos 24 grabados?
- ¿Cómo pudo haber interpretado Castelnuovo-Tedesco las imágenes de Goya?
- ¿Qué importancia tienen las formas musicales elegidas por Castelnuovo-Tedesco para componer los *24 Caprichos de Goya*?
- ¿Es necesario para un guitarrista conocer los *Caprichos* de Goya para interpretar correctamente la obra musical?
- ¿Realizó Castelnuovo-Tedesco sólo una abstracción musical, una transcripción, una musicalización de la obra pictórica, o una “transmedialización” efrástica⁹ en sentido amplio de la obra de Goya?^{10 11}

4. ESTADO DE LA CUESTIÓN

4.1 Publicaciones, conferencias y fuentes de investigación

Existen varios trabajos sobre los *24 Caprichos de Goya*. Algunos analizan los caprichos de Castelnuovo-Tedesco y sus relaciones con los grabados de Goya, otros estudian el contexto personal o cultural de ambos autores. Una de las mejores fuentes de

⁹El diccionario de la Real Academia Española (RAE) define el término *écfasis* como “Descripción precisa y detallada de un objeto artístico” ó como “Figura consistente en la descripción minuciosa de algo”. <https://dle.rae.es/%C3%A9cfasis> (Fecha de consulta: 24/05/2020).

¹⁰ Existen diversas categorías, entre ellas la Referencialidad que alude al grado en el que un texto ya existente se relaciona con otro. <https://www.escueladeletras.com/literatura/ecfrasis/> (Fecha de consulta: 24/05/2020).

¹¹ También se le conoce como *écfasis* al proceso de “transmedialización”, es decir transcribir o trasladar una obra de un medio artístico a otro, originalmente de las artes visuales a la literatura, Siglind Bruhn adopta el término “Écfasis musical” partiendo del término usado en literatura. Bruhn, S. (2001). *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Nueva York. Pendragon Press.

consulta acerca del compositor es el sitio oficial: www.mariocastelnuovotedesco.com, donde se puede encontrar amplia información de manera actualizada, la página se encuentra disponible en italiano e inglés. En la red también se puede encontrar un trabajo del guitarrista Marco Corcella,¹² donde analiza las técnicas compositivas usadas en la composición de los *Caprichos*; la página se encuentra en italiano.¹³ Otro guitarrista de renombre que han dedicado sus esfuerzos a estudiar los 24 *Caprichos* es el italiano Lorenzo Micheli,¹⁴ quien pronunció una conferencia acerca del tema en mayo del 2020, disponible asimismo en la red.¹⁵

Uno de los trabajos más importantes sobre los *Caprichos de Goya*, se debe a la guitarrista iraní Lily Afshar,¹⁶ *Castelnuovo Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings* publicado en tres artículos en *Guitar Review* en 1989 y 1990, fruto de una investigación doctoral realizada en la Universidad Estatal de Florida en 1989; también se puede encontrar una versión en italiano publicada más tarde en dos tomos por la revista italiana *Il Fronimo*.¹⁷ La investigación de Afshar y sus argumentaciones, apoyadas en entrevistas realizadas directamente a personajes cercanos a Mario Castelnuovo-Tedesco, será fuente de referencia fundamental para el presente trabajo. Otra fuente de consulta obligada es la autobiografía de Castelnuovo Tedesco: *Una Vita di Musica*, la cual incluye también el catálogo de su obra.¹⁸ Una fuente más es el libro *Mario Castelnuovo-Tedesco – su vida y su obra para guitarra* escrito por la guitarrista mexicana Corazón Otero.¹⁹

¹² Guitarrista italiano, docente en la Camerata Musicale Barese, autor de algunos ensayos sobre obras de Mario Castelnuovo-Tedesco publicadas en el sitio [dotguitar.it](http://www.dotguitar.it) y publicadas también en la revista americana *Soundboard*.

¹³ Corcella. "Analisi dei tecniche compositive nei 'Caprichos de Goya Op. 195' di M. Castelnuovo Tedesco". <http://www.dotguitar.it/zine/analisi_base/castcore9.html> (Fecha de consulta: 29/06/2020)

¹⁴ Lorenzo Micheli es un reconocido guitarrista italiano, ganador de importantes concursos internacionales como Alessandria y el Guitar Foundation of America, ofrece regularmente conciertos en los cinco continentes.

¹⁵ Micheli, L. (2020). "Caprichos de Goya by Mario Castelnuovo Tedesco". Conferencia pronunciada el 19 de mayo del 2020. Dublin Guitar Symposium.

<<https://www.youtube.com/watch?v=DiAF9vHYafk&list=PL-egnyx-ee8zEnD8pKCAAnAH5u2ekAbD0L&index=4&t=0s>>. (Fecha de consulta: 26/05/2020)

¹⁶ Lily Afshar, guitarrista estadounidense-iraní, obtuvo su Doctorado en Interpretación de la Universidad Estatal de Florida, su investigación sobre los *Caprichos de Goya* de Mario Castelnuovo-Tedesco es una de las máximas referencias en el tema. Actualmente está a cargo de la clase de guitarra en la Universidad de Memphis.

¹⁷ Afshar 1990, Afshar 1991.

¹⁸ Castelnuovo-Tedesco 2005.

¹⁹ Otero 1987.

En años recientes, el musicólogo, investigador y guitarrista Angelo Gilardino²⁰ publicó un importante trabajo que es útil para entender mejor al compositor: *Mario Castelnuovo-Tedesco. Un fiorentino a Beverly Hills*,²¹ En el mismo año apareció la correspondencia entre Mario Castelnuovo-Tedesco y Andrés Segovia: *Caro Mario. Lettere a Castelnuovo-Tedesco*.²² En la Universidad de Texas, en Austin, se encuentra la tesis doctoral de Chad Ibison: una edición crítica sobre una selección de tres Caprichos: *Capricho XII – No Hubo Remedio, Capricho XVIII – El Sueño de la Razón Produce Monstruos, Capricho XXIV – Sueño de la Mentira y Inconstancia*.²³

4.2 Las versiones grabadas

Existen varias grabaciones de la integral de *Los 24 Caprichos de Goya*, bastante diferentes entre sí, tanto en la concepción de los *tempi*, como en los aspectos interpretativos, e incluso en los casos donde la partitura pide un efecto sonoro particular las distintas versiones suelen resolverlo con técnicas distintas, lo cual hace evidente una heterogeneidad en la concepción de la obra.

- Afshar, Lily, *Mario Castelnuovo-Tedesco, 24 Caprichos de Goya op. 195*, Summit Records DCD 167, 1995.
- Bungarten, Frank, *Mario Castelnuovo-Tedesco, 24 Caprichos de Goya op. 195*, Dabringhaus und Grimm MDG 305 0725-2, 1997.
- Dukic, Zoran, *Mario Castelnuovo-Tedesco, 24 Caprichos de Goya para la guitarra op. 195*, Naxos, Guitar Collection, Catalogue No: 8.572252-53. 2 Vols., 2009.
- Loli, Philippe, *Mario Castelnuovo-Tedesco: 24 Caprichos de Goya*, Ambitus AMB 383 831, 2 Vols, 1999.
- Tampalini, Giulio, *Mario Castelnuovo-Tedesco, 24 Caprichos de Goya para la guitarra op. 195, obra completa*. Seicorde, SEI 107, Colección “I maestri della chitarra”, Michelangeli Editore, 2011.

²⁰ Angelo Gilardino (1941-2022), compositor, guitarrista, musicólogo e investigador italiano que contribuyó notablemente a la recuperación de música, director del “Archivo Segovia” al cual pertenecían los manuscritos de los *24 Caprichos de Goya*.

²¹ Gilardino 2018.

²² Segovia 2018.

²³ Ibison 2016.

- Yamashita, Kazuhito, *Mario Castelnuovo-Tedesco, 24 Caprichos de Goya para la guitarra op. 195*, Crown Classics CRCC-6 (SCD-2606), 2006.

No realizaré aquí una reseña de las grabaciones que existen de la obra, ni tampoco emitiré juicios de valor hacia ninguna versión, baste señalar que, en mi opinión, y refiriéndome específicamente a algunas de las versiones parciales que existen actualmente de los *Caprichos*, que pueden ser vistas a través de las distintas plataformas electrónicas, y redes sociales (youtube, facebook, entre otras) éstas suelen estar cargados de una subjetividad en la interpretación, y en ocasiones tocados con extrema libertad, con *tempi* que no hacen mucha referencia a la forma musical utilizada y en donde pareciera que el objetivo es presentar una versión enfocada hacia la expresividad, pero alejada de todo formalismo y en la cual se alteran o no se respetan las indicaciones dadas por el mismo compositor, dotándolas de demasiada flexibilidad y subjetividad.

En este sentido, es interesante leer el comentario que el mismo Angelo Gilardino emitió en el sitio web guitarra.artepulsado, en febrero del 2006, acerca de las grabaciones existentes en ese momento (cabe mencionar que entonces no habían sido publicadas las grabaciones integrales hechas por Giulio Tampalini y Zoran Dukic):

“...Hay tres o cuatro grabaciones de la obra, y hasta ahora la mas artística es de Kazuhiko Yamashita, las demás son superficiales. Creo que los intérpretes adecuados aún tengan que manifestarse.”

(AG, guitarra.artepulsado.com)²⁴

5. FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES

5.1 Breve recorrido biográfico

Acerca de los datos biográficos de Francisco de Goya, hay un océano de fuentes y escritos especializados, por lo que sólo se presentan en este texto los datos más significativos, ya que además, en el análisis correspondiente se aborda con mayor detalle algunos de estos aspectos biográficos.

²⁴<https://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?3968-Caprichos-de-Goya-de-Castelnuovo-Tedesco>, publicado el 20/02/2006, fecha de consulta 15/01/2023.

Francisco de Goya y Lucientes nació el 30 de marzo de 1746 en Fuendetodos, provincia de Aragón, España. La madre, Gracia Lucientes, pertenecía a la baja nobleza rural, y contrario a lo que pudiera suponerse, la situación económica de la familia era de precariedad, lo que les llevó a trasladarse a la capital, Zaragoza. Ahí, el oficio del padre de Goya permitió la educación del joven Francisco, y su posterior ingreso como aprendiz en el taller de José Luzán.²⁵ Las habilidades artísticas de los discípulos en el taller se desarrollaban realizando copias de obras consagradas; este tipo de ejercicio limitaba la creatividad de los aprendices, y no les permitía encontrar una personalidad artística propia, además, el control eclesiástico prevalecía en todos los ámbitos.

El reconocimiento de Goya como artista aún estaba lejos, hacia 1763 y 1766, pasó desapercibido en el concurso ante la Academia de San Fernando en Madrid. Posteriormente viajará a Italia para continuar su aprendizaje con el estudio de las obras maestras de la antigüedad y la familiarización de las técnicas y materiales propios de la pintura al fresco.

Con sus propios medios, Goya permanece en Italia, y es en 1771 cuando presenta ante la Academia de Parma el cuadro histórico *Aníbal victorioso contempla Italia desde los Alpes*.²⁶ A pesar de los elogios del jurado, no logra alcanzar el primer premio y regresa a España a finales de ese año.

El arduo estudio realizado en Italia le confiere la habilidad necesaria para obtener su primer trabajo importante en la decoración de una bóveda de la basílica de Nuestra Señora del Pilar, en Zaragoza. El trabajo de Goya pronto fue reconocido por el ámbito eclesiástico, y entonces floreció como pintor prestigioso en una época en la que el poder religioso dictaba el rumbo de la vida española, y así Goya alcanzó estabilidad económica a los veintisiete años.

En 1773, contrae matrimonio con Josefa Bayeu, perteneciente a una influyente familia de pintores; y en 1774, Goya inicia su trabajo en la Real Fábrica de Tapices por

²⁵ José Luzán y Martínez (1710-1785) pintor barroco español, y el más destacado de la pintura aragonesa del siglo XVIII, maestro de los pintores Francisco Bayeu y Francisco de Goya.

²⁶ Óleo sobre lienzo, 88,3 x 133 cm, Colección del Museo del Prado, sala 036. Madrid. Esta obra, representa el célebre cruce de los Alpes por Aníbal y su ejército en el 218 a. C., durante la Segunda Guerra Púnica, cuando se encaminaban hacia Italia para lanzar un ataque contra Roma.

recomendación de su cuñado Francisco Bayeu.²⁷ Tiene así la oportunidad de alejarse de las imágenes de corte religioso y comienza a mirar hacia las escenas costumbristas de la época. La creatividad empieza a hacerse patente y sus composiciones pronto ganan reconocimiento de la corte, en especial de Carlos IV de Borbón y María Luisa de Parma. El acercamiento a los palacios reales le permite conocer el trabajo de Diego Velázquez,²⁸ lo que resulta en la inevitable influencia del destacado pintor, reflejado en un estilo más libre, de gran seguridad artística.

El trabajo de Goya en la fábrica de tapices se alternó con la copia y reproducción de imágenes de las pinturas de Velázquez utilizando las técnicas de estampa al aguatinta y aguafuerte. Se entiende que en una época en la que no existía la fotografía, estos medios permitían a un público fuera de palacio, un acercamiento a dichas imágenes, al tiempo que el pintor aragonés afianzaba el manejo de matices a través de líneas, contornos y texturas.

En 1780, es elegido miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, con la obra *Cristo crucificado*,²⁹ lo que le permite entablar contacto con una esfera social influyente, la cual requirió de los servicios de Goya como retratista.

Un nuevo cargo llegó en 1786 con el nombramiento de pintor del rey Carlos III, a quien retrató. Asimismo, realizó los cartones para la decoración del comedor del Palacio de El Pardo³⁰, ya que parte de su trabajo seguía siendo su actividad para la Real Fábrica de Tapices.

²⁷ Francisco Bayeu y Subías (1734-1795) fue un pintor español, nacido en Zaragoza, laureado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1758. En 1763, Anton Raphael Mengs lo invitó a Madrid para colaborar en la decoración del Palacio Real. En 1767 es nombrado pintor de la corte de Carlos III.

²⁸ Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), fue un pintor barroco español considerado uno de los máximos exponentes de la pintura universal. Entre sus obras más reconocidas se encuentran *Las Meninas*, *El aguador de Sevilla*, *Retrato ecuestre del rey Felipe IV* y *La rendición de Breda*.

²⁹ *Cristo crucificado* (1780). Óleo sobre lienzo, 255 x 154 cm. Sala 034 del Museo del Prado. Conocido también como *Cristo expiatorio*, fue presentado con motivo del ingreso del pintor como académico a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <https://www.museodelprado.es>, fecha de consulta: 19/04/2022. <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/cristo-crucificado/093cbda0-b9c4-445e-b6d3-56c423811f46>, fecha de consulta: 19/04/2022.

³⁰ El Palacio Real de El Pardo es un edificio construido por el Emperador Carlos V en el siglo XVI y fue ampliado en el siglo XVIII por mandato de Carlos III, está rodeado por el Monte de El Pardo, que alberga el bosque más importante de la comunidad de Madrid, actualmente es la Residencia Oficial de Jefes de Estado Extranjeros desde 1983. <https://www.patrimoniacional.es/visita/palacio-real-de-el-pardo>, fecha de consulta: 19/04/2022.

Al subir al trono Carlos IV y la reina María Luisa, Francisco de Goya fue nombrado pintor de cámara, confiándosele el encargo de realizar los retratos oficiales del nuevo monarca y su esposa. Esto sucede en el año de 1789, cuando Goya gozaba ya del respeto y fama como artista y además recibía un sueldo estable que le permitió adquirir una casa propia. Hacia 1791 realiza los últimos cartones para la fábrica de tapices.

En un viaje a Andalucía, en 1792, Goya sufre de una enfermedad que le deja sordo, para entonces, su edad rondaba los cincuenta años, y la madurez física se acompañaba de una visión distinta del mundo. Su postura como artista tampoco había quedado estática, el arduo trabajo en la fábrica de tapices, la elaboración de retratos y estampas en aguatinta y aguafuerte, y su agudo sentido de crítica se conjugaron, resultando en el nombramiento de director de pintura de la Academia de San Fernando en 1795.

Es en ese año cuando realiza el primer retrato de la Duquesa de Alba,³¹ resultado de la profunda admiración del pintor hacia la intensa personalidad de la dama. Hacia 1797 Goya regresa a Madrid, renuncia a su cargo en la Academia y comienza a trabajar en la serie de *Caprichos*.

Contrario a lo que pudiera esperarse, la crítica social que Goya plasmó en las estampas, no causaron ninguna consecuencia en su relación con la realeza. En 1800 fue nombrado primer pintor del rey, por lo que se le encargan los retratos de los monarcas. Se dice que las imágenes muestran a los miembros de la Casa Real con gran realismo, incluso la fealdad. Este rasgo alcanza a su misma persona, ya que, en varios de sus autorretratos, puede observarse la imagen de un hombre cansado y enfermo.

El final del reinado de Carlos IV significó inestabilidad social, guerra y la entronización de José Bonaparte. La muerte y los horrores de la guerra se suman a la galería de imágenes de las que Goya realiza una especie de denuncia social. Su papel en estos tiempos convulsos, parece ser de un corte liberal, pero al mismo tiempo recibe órdenes de Bonaparte. En 1814, cuando llega a su fin la invasión napoleónica, Goya es llamado a Madrid a la corte de Fernando VII y fue ratificado en su cargo de pintor de cámara, pero no realizó ningún trabajo para el rey.

³¹ María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo (1762-1802) fue una noble española, XIII duquesa de Alba de Tormes y grande de España. Se ha mencionado en múltiples ocasiones que posiblemente tuvo amoríos con Francisco de Goya.

Las luchas armadas fueron plasmadas por Goya en otro proyecto personal que, al igual que los *Caprichos*, fueron realizados en las técnicas de estampación en metal. Titulados como *Desastres de la guerra*³², se publicaron hasta después de la muerte del autor.

Con más de setenta años de edad, y viudo, Goya adquiere una casa en las afueras de Madrid en 1819, conocida como la Quinta del Sordo, lo acompaña su compañera sentimental, Leocadia, mucho más joven que él. Nuevamente cae enfermo, y posterior a su convalecencia, dedica su tiempo a la elaboración de pinturas de gran formato en las paredes de su casa. Retirado casi por completo de la vida pública, continúa elaborando grabados con imágenes fantásticas, y usando los materiales bien conocidos por él: aguatinta, aguafuerte y punta seca. Ello no le impide utilizar la nueva técnica llamada litografía.

Es en este periodo de su vida cuando realiza las llamadas *Pinturas Negras*.³³ A pesar de los cambios sociales y políticos, la Santa Inquisición no deja de ejercer su mano implacable hacia los pensamientos liberales, por lo cual Goya decide por cuenta propia exiliarse en Francia, junto a Leocadia y la hija de ésta. En 1824 solicita permiso para retirarse a Francia, primeramente en París donde permanecerá dos meses, pero luego se establece formalmente en Burdeos.

Aun cuando su estado de salud ya era delicado, Goya no se limita a una vida pasiva. Viaja dos veces a Madrid para gestionar su pensión, y en el ámbito creativo, no deja de pintar y experimentar con técnicas y materiales diversos. Los temas recurrentes en su obra se pulen, transforma lo conocido en algo nuevo y recorre París, lápiz en mano, realizando bocetos y dibujos variados. Se dice que estas últimas imágenes contienen una fuerza expresiva, llena de libertad.

³² *Los desastres de la Guerra*, es una serie de 82 grabados realizada por Francisco de Goya y lucientes entre los años 1810 y 1815, en los cuales plasma con toda su crueldad los horrores que se viven en una guerra, en éste caso la Guerra de Independencia, que Goya transcurrió en Zaragoza. <https://www.realacademiabellasratessanfernando.com/goya-en-la-calcografia-nacional/desastres-de-la-guerra/>, fecha de consulta: 19/04/2022.

³³ Se conoce como *Pinturas negras* al conjunto de catorce pinturas que Francisco de Goya realizó al óleo directamente sobre las paredes de dos salas -pisos bajo y alto- de la llamada Quinta del Sordo, propiedad del mismo pintor, fueron trasladadas al lienzo por Salvador Martínez-Cubells en 1874 y finalmente donadas al Museo del Prado en 1881. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/pinturas-negras-goya/3ac8fe0b-3dd9-4dcd-b1e1-a21877cc8163>, fecha de consulta: 19/04/2022.

En 1828, a la edad de 82 años, el sol se oculta para siempre en la vida de Francisco de Goya y Lucientes, dejando un legado inconmensurable, no sólo en el aspecto visual; fue un hombre ejemplo de trabajo, lucha e ideales políticos que han servido de modelo para muchos artistas que han encontrado en él inspiración para su propio quehacer, como es el caso de Castelnuovo-Tedesco en la obra que motiva este texto.

5.2 Los *Caprichos* de Francisco de Goya

Las estampas de Francisco de Goya, conocidas como los *Caprichos* forman una serie de 80 grabados que muestran una sátira de la sociedad española de finales del siglo XVIII. Esta obra presenta imágenes poco usuales para la época en que fueron concebidas. Si bien los errores y defectos de la naturaleza humana son muy conocidos, no era común que se representaran gráficamente. Los *Caprichos*, publicados en 1799, podían adquirirse por 320 reales en una tienda de perfumes y licores, pero el pintor retiró abruptamente la edición por temor a la Inquisición. Sin embargo, y a pesar de que ésta los censurara, gracias a sus relaciones con la realeza no tuvo consecuencias graves. No aparecieron de manera ordenada, aunque sí conforman importantes grupos temáticos. Algunos de los temas recurrentes son: la vida de los frailes y el comportamiento en general de la iglesia, la prostitución, la superstición y la creencia en brujas y demonios; también critica ácidamente a ciertas profesiones como la medicina y la educación. Para proteger la obra el audaz pintor ofreció en 1803 las planchas y los 240 ejemplares disponibles al rey para destinarlos al Instituto Real de Calcografía. Es importante notar que, si bien Goya cumplió con muchos encargos a lo largo de su vida, los *Caprichos* surgieron de su propio interés e imaginación, y coinciden también con la sordera que lo acompañará hasta el final de sus días. Los *Caprichos* no se conocieron fuera de España sino hasta después de su muerte.

Como se mencionó anteriormente, existen tres manuscritos de la época que, por medio de pequeñas frases, explican las láminas de los *Caprichos*. Uno de ellos, que está actualmente en el Museo del Prado, aunque se considera como autógrafo de Goya, aparentemente no es el más fiel: se cree que Goya intentó despistar acerca del significado de los grabados para evitar problemas con la corte o la inquisición. El segundo se conoce

como "de Ayala", y el tercero se encuentra en la Biblioteca Nacional: al parecer estos dos son más verídicos en cuanto al significado que pretendió darles Goya.

Charles Baudelaire³⁴ publicó en 1857 un artículo sobre los *Caprichos* en *Le Present*,³⁵ su comentario sobre la obra resulta por demás interesante:

“En España, un hombre extraordinario ha abierto horizontes nuevos al espíritu de lo cómico [...] en ocasiones se deja llevar por la sátira violenta, y a veces, trascendiéndolo, presenta una visión de la vida esencialmente cómica [...] Goya es siempre un gran artista y a menudo un artista aterrador [...] añadió a ese espíritu satírico español, fundamentalmente alegre y jocoso, que tuvo su día en la época de Cervantes, algo mucho más moderno, una cualidad muy apreciada en la época actual, un amor por lo indefinible, un sentido de contrastes violentos, de lo aterrador de la naturaleza, de los rasgos humanos que han adquirido características animales [...] es extraño que este anticlerical haya soñado tan frecuentemente con brujas, aquelarres, magia negra, niños cociéndose en un asador y muchas cosas más: todas las orgías del mundo de los sueños, todas las exageraciones de las imágenes alucinógenas, y por añadidura, todas esas jóvenes españolas, delgadas y blancas que las inevitables brujas lavan y preparan para sus pactos secretos o para la prostitución nocturna. ¡El aquelarre de la civilización! ¡Luz y oscuridad, la razón y la sinrazón se enfrentan en todos estos horrores grotescos!”

(Baudelaire, 1857)

6. MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO Y SU RELACIÓN CON LA GUITARRA

6.1 Breve recorrido biográfico

Nace el 3 de abril del año 1895, en Florencia, Italia, en el seno de una familia judía que se dedicaba a la banca, profesión común en ellos que le permitió al joven Mario vivir

³⁴ Charles Pierre Baudelaire (1821-1867) fue un poeta, ensayista, crítico de arte y traductor francés. Considerado el poeta de mayor impacto en el simbolismo francés.

³⁵ *Le Present*, pp.189

con comodidades y sin problemas económicos, al menos en las primeras etapas de su vida.

Mario Castelnuovo-Tedesco señala en su autobiografía, que la familia Castelnuovo, es de origen hebreo, pero de procedencia española, y que alrededor del 1492, en la época de la “gran cacería” huyeron de España y llegaron a Italia a través de la provincia de Livorno y posteriormente se esparcieron por toda la Toscana. Añade también que a través de una investigación que realizó a raíz de su composición *Las Danzas del Rey David*,³⁶ basada en cantos hebraicos tradicionales, y tras consultar al rabino de Florencia, el profesor Umberto Cassuto, quien le confirma el origen español de dichos cantos, así como de su familia, cuyo significado es “Castilla Nueva”, refiriendo a la provincia española de donde proviene.

El apellido Tedesco proviene del matrimonio que Enriqueta, una hermana de su abuelo paterno, Angiolo Castelnuovo, obtiene al casarse con Samuel Tedesco, y como no tuvieron hijos dejaron como heredero a su abuelo, a condición que la familia asumiera también el apellido *Tedesco*, es así que el padre de Mario, Amedeo, toma los apellidos Castelnuovo–Tedesco.

Amedeo Castelnuovo-Tedesco desposó a Noemí Senigaglia, de cuya unión nacen Ugo, Guido y Mario, habitaban un edificio del renacimiento florentino muy cercano a la Catedral de Santa María de las Flores; asimismo, habían heredado una villa en Giramonte, en la cual pasarían los meses de primavera y otoño, mientras que durante el verano, regularmente pasaban un mes en el mar y otro mes en la montaña.

La madre de Mario, es quien reconoce el talento en su hijo para la música, es también a través de ella que el pequeño Mario tiene sus primeros contactos con conciertos y el acceso al piano, aún frente a la oposición del padre, quien deseaba que su hijo siguiera sus pasos.

A los nueve años, Mario ya tocaba obras de Chopin y compone su primera pieza al piano llamada *Piccolo Valse*,³⁷ y la toca para su padre, quien al escucharlo y sin

³⁶ *Le Danze del Re David: Rapsodia ebraica su temi tradizionali*, Op. 37. 1. Violento ed impetuoso, 2. Ieratico, 3. Rapido e selvaggio, 4. Lento e sognante, 5. Rude e ben ritmato, 6. Malinconico e supplichevole, 7. Allegretto guerriero. Firenze, Forlivesi, 1926.

³⁷ Esta primera obra no se encuentra reconocida en su catálogo.

aceptarlo del todo le permite estudiar música con la condición de que lo vea como un simple pasatiempo.

Su primer maestro es Edgardo del Valle,³⁸ con quien aprende los rudimentos de la técnica pianística y el solfeo, y gracias también al apoyo de su tío Graziano, quien convence al padre de Mario de permitirle estudiar música de manera formal y de estudiar la escuela secundaria de manera privada, a lo cual accede siempre y cuando Mario presente cada año los exámenes a la escuela pública; de ésta manera del Valle lo prepara para su examen, y a la edad de doce años ingresa al Conservatorio Luigi Cherubini de Florencia.

Al cumplir los trece años, con el inmenso apoyo de su madre, Mario realiza su “Bar Mitzvah”, acto que marca la entrada de los jóvenes a la comunidad judía, y en dicha celebración recibe como regalo las obras completas de sus compositores favoritos y un piano Steinway de media cola, con la anuencia de su padre.

Mario continuaba con sus estudios en el Conservatorio, uno de sus maestros fue Antonio Scontrino,³⁹ con quien Mario no coincidía mucho en conceptos, Scontrino, como del Valle, eran maestros de línea conservadora, por lo cual, cuando fue contratado Ildebrando Pizzetti⁴⁰ para dar clases en el Conservatorio, Mario hizo lo posible por estudiar con él, y a la postre sería éste su principal guía y juntos desarrollarían una estrecha amistad.

Su primer viaje a España lo realiza en 1913, como regalo por concluir sus estudios del Liceo, ese primer viaje dejará profundas huellas que estarán presentes en su música.

Concluye sus estudios como pianista en 1914, su salud se verá mermada por diversos padecimientos y el inicio de la Primera Guerra Mundial, y posteriormente, en 1918 se titula en la carrera de composición en el Conservatorio de Bolonia. En los años

³⁸ Edgardo Samuel Del Valle de Paz fue un pianista, compositor y maestro italiano de una familia de origen sefardita. Desde 1890 fue maestro de piano en el Conservatorio de Florencia.

³⁹ Antonino Maria Scontrino (1850-1922). Compositor y contrabajista italiano. Particularmente dotado para la música sinfónica de cámara, escribió la *sinfonia marinara* y la *sinfonia romantica*, así como piezas de cámara, romances y música de escenario para *Francesca da Rimini* de Gabriele D'annunzio.

⁴⁰ Ildebrando Pizzetti (1880-1968) Compositor italiano. Fue profesor de armonía y contrapunto en el Conservatorio de Florencia, que luego dirigió de 1917 a 1923. En 1939 fue nombrado miembro de la Academia de Italia y en 1949 llegó a ser director de la Academia de Santa Cecilia. Su elenco de composiciones comprende numerosos conciertos, como el *Concerto dell'estate*, los varios *Concerti* para instrumento solista y orquesta (arpa, violín, violonchelo), los *Canti della stagione alta*, para piano y orquesta, la *Messa di requiem*, y las obras teatrales están entre sus obras más reconocidas.

posteriores se dedicará con ahínco a componer, escribe música basada en las tragedias y comedias de Shakespeare y trabaja en su primera ópera *La Mandrágola*⁴¹ sobre textos de Nicolás Maquiavelo, ésta se estrenará en 1926 y en ella plasma muchos de los elementos que amaba y disfrutaba de su natal Florencia; este recurso, de basarse en obras literarias para su quehacer musical será recurrente el resto de su carrera, muchas serán las obras de inspiración extramusical, sobre trabajos de Virgil, Whitman, García Lorca, Wilde, y especialmente sobre obras y personajes de Shakespeare, así también en elementos de la plástica como la obra que nos ocupa en éste trabajo, los 24 Caprichos de Goya.

También en éste periodo tendrá un encuentro y trabará una entrañable amistad con el compositor español Manuel de Falla⁴², quien hace una visita a Florencia.

En marzo de 1924 contrae nupcias con Clara Lucia Forti (1894 – 1989), quien provenía de una familia originaria de la provincia de Prato, dedicada a la industria de la lana, y a quien Mario amaba profundamente:

*“A Clara he dedicado muchas de mis cosas (o al menos aquellas que me parecían más bellas), pero podría decir que toda mi música está moralmente dedicada a ella; porque, sin su afecto, sin el ambiente sereno y conciliador que ella sabe crear me no habría sabido realizar lo que he realizado.”*⁴³ (Traducción propia)

De dicha unión nacerá el primero de sus hijos, Pietro, el 5 de enero de 1925, y posteriormente, el 17 de noviembre de 1930 nace su segundo hijo, Lorenzo. Es interesante notar que ambos nombres fueron tomados de personajes de Shakespeare.⁴⁴

⁴¹ *La Mandragola. Op. 20/a. Commedia musicale Fiorentina in 3 atti* (dal testo originale di N. Machiavelli); rielaborata in 2 atti. Viena, Edición Universal, 1927.

⁴² Manuel de Falla (1876-1946) Reconocido compositor español. Junto a Isaac Albéniz y Enrique Granados, conforman las figuras más importantes del nacionalismo musical español. Entre sus obras más conocidas se encuentran El Amor Brujo, El sombrero de tres picos, Noches en los Jardines de España y la Danza de la Vida Breve.

⁴³ Castelnuovo-Tedesco. 2005. pp. 127.

⁴⁴ El primero, lo adoptaron de “La Fierecilla domada”, el segundo de “El Mercader de Venecia”. Una Vita di Musica. pp. 208 y 223.

6.2 El contacto con Andrés Segovia

Mario Castelnuovo-Tedesco conoció a Andrés Segovia⁴⁵ en 1932, en ocasión del Festival Internacional de Música de Venecia. Segovia acompañaba a Manuel de Falla, quien presentaba su obra *Retablo de Maese Pedro*;⁴⁶ aunque se encontraron en varias ocasiones, no tuvieron oportunidad de platicar acerca de proyectos específicos a la guitarra, siquiera someramente sobre música. Es a través de un encuentro casual de Andrés Segovia con Clara, la esposa de Mario Castelnuovo-Tedesco, en el vaporetto que conduce de Venecia a Lido, que Segovia le pide que le comunique a su esposo su deseo de tener una pieza para guitarra escrita por él:

*“Yo nunca he osado pedir nada a su marido, pero me dará mucho placer si quisiese escribir cualquier cosa para mí, le pido le diga de parte mía”*⁴⁷
(Traducción propia)

Posteriormente Mario Castelnuovo-Tedesco escribe una carta a Segovia diciendo:

*“Querido Segovia, seré muy feliz de escribir alguna cosa para usted, como tantas veces he tenido oportunidad de admirarlo como artista; pero debo confesarle que no conozco su instrumento, y que no tengo la más remota idea de cómo se escribe para guitarra!”*⁴⁸ (Traducción propia)

Y continúa:

*“Entonces Segovia, respondiéndome, me mandó un folletito donde estaba señalada la afinación de la guitarra, y dos piezas (las clásicas Variaciones de Sor, sobre un tema de Mozart, y las Variaciones de Manuel Ponce sobre el tema de la Folia de España... para mostrarme las mayores dificultades técnicas que podrían afrontarse en la guitarra.”*⁴⁹ (Traducción propia)

⁴⁵ Andrés Segovia (1894 – 1987) Guitarrista español, fue el guitarrista más influyente en el mundo entero durante el Siglo XX, y contribuyó a engrandecer el repertorio de la guitarra al pedir y comisionar obras a muchos compositores; así también proveyó de prestigio a la guitarra sacándola del olvido en que se encontraba y regresándola a las salas de concierto.

⁴⁶ *El retablo de Maese Pedro* es una obra musical para marionetas escrita por Manuel de Falla, con libreto inspirado en un episodio del *Quijote* de Miguel de Cervantes Saavedra.

⁴⁷ Castelnuovo-Tedesco. 2005. pp. 261-262.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 262.

⁴⁹ *Ibid*

Como fruto de dicha comunicación, surgirá la primera obra para guitarra de Mario Castelnuovo-Tedesco, las *Variazioni attraversi i secoli*;⁵⁰ es interesante notar el tratamiento que da el compositor a cada una de las variaciones:

*“Con éstos precedentes me puse a trabajar; y, como me estaban dando por modelo dos grupos de Variaciones, pensé en hacer algo similar también yo; pero con un esquema un poco diferente, que titulé “Variaciones a través de los siglos” (y que era similar a aquel ya usado por mí en las Variaciones Sinfónicas para violín y orquesta); traté entonces la guitarra primero a la manera del laúd (como era en los tiempos de Bach) con una Chaconne y Preludio, después a la manera romántica (como era en los tiempos de Schubert) con tres Walzer, y al final a la manera moderna (tipo jazz), con un Fox – Trot.”*⁵¹ (Traducción propia)

Cuando Castelnuovo-Tedesco envía la obra completa a Segovia, éste le responde maravillado:

*“Es la primera vez que encuentro un músico que entiende inmediatamente como se escribe para la guitarra”.*⁵² (Traducción propia)

Segovia, en palabras del propio Castelnuovo-Tedesco, cambia sólo 3 o 4 acordes en toda la obra y comienza a tocarla continuamente. Al año siguiente Segovia le sugiere que escriba una sonata en homenaje a Boccherini,⁵³ sigue a ésta obra el *Capriccio diabolico*⁵⁴ y posteriormente Segovia le pide que escriba un concierto para Guitarra y Orquesta, el cual Castelnuovo-Tedesco no sabe cómo afrontar. Mientras tanto escribe otras piezas para guitarra, como la *Tarantella*⁵⁵ en 1936 que, en su momento, se convierte en su pieza más conocida, en ese mismo año escribe *Aranci in fiore*,⁵⁶ dedicada al guitarrista florentino Aldo Bruzichelli (1908-1982), y en 1937 las *Variazioni su J'ai du bon tabac* (Variaciones Plaisantes sur un petit air popular).⁵⁷

⁵⁰ *Variations á travers les siècles per chitarra*, Op. 71 (1932) 1. Chaconne, 2. Preludio (Var. 1), 3. Walzer I (Var. 2), 4. Walzer II (Var. 3), 5. Walzer III (Var. 4), 6. Fox-Trot (Var. 5), Mainz, B. Schotts Söhne, 1933.

⁵¹ Castelnuovo-Tedesco. 2005. p. 262.

⁵² *Ibid*

⁵³ *Sonata (Omaggio a Boccherini) per chitarra*, Op. 77 (W1934): 1. Allegro con spirito, 2. Andantino, quasi canzone, 3. Tempo di Minuetto, 4. Vivo ed energico, Mainz, B. Schotts Söhne, 1935.

⁵⁴ *Capriccio diabolico (Omaggio a Paganini) per chitarra*, Op. 85 (1935), Milán, Ricordi, 1939.

⁵⁵ *Tarantella*, Op. 87/1 (1936), Milán, Ricordi 1939.

⁵⁶ *Aranci in fiore per chitarra*, Op. 87/2 (1936), Milán, Ricordi, 1939.

⁵⁷ *Variations Plaisantes sur un petit air popular (J'ai du bon tabac) per chitarra*, Op. 95 (1937): 1. Introduction (en étenuant), 2. Thème (Grognon et saccadé), 3. Variation I: Plus vif et léger, 4. Variation II:

Con la proliferación de las ideas fascistas y la evidente guerra que se avecina, el riesgo de permanecer en Italia para la familia Castelnuovo-Tedesco, siendo judíos, era muy grande, por lo que en 1938 Mario se preparó para trasladarse a Norteamérica. El compositor califica como “inimaginable” el sentimiento de dolor por dejar su ciudad y su país, y por ver que muchos colegas le han dado la espalda. Entonces Segovia tiene un gesto conmovedor: pasa con él las vacaciones de Navidad en Florencia para darle los mejores ánimos para su nueva vida en los Estados Unidos; en agradecimiento Castelnuovo-Tedesco le promete escribir el concierto que tanto le había pedido.⁵⁸ En esos mismos días escribe de un solo golpe el primer movimiento y en enero de 1939 escribe los otros dos; el concierto se estrena en Montevideo en octubre de ese mismo año. Castelnuovo-Tedesco paradójicamente considera este concierto como una de sus obras “más felices” pese a ser escrita en uno de los momentos más trágicos de su vida.⁵⁹

La familia completa zarpa de Trieste rumbo a América el 13 de julio de 1939; ayudada por amigos como Arturo Toscanini⁶⁰ y Jascha Heifetz,⁶¹ se establece primero en Nueva York y posteriormente en Beverly Hills, donde Mario desarrollará una vida musical muy activa en Hollywood. El periodo en Nueva York fue breve, el 30 de octubre de 1940 Castelnuovo-Tedesco se trasladó a Los Ángeles para firmar un contrato como compositor de música para películas, logrado gracias a la intercesión y ayuda de Jascha Heifetz con la Metro Goldwyn Mayer, dejando a Clara y a sus hijos Pietro y Lorenzo en Nueva York mientras él se establecía en California. Si bien el estilo de vida norteamericano no suplió nunca su cariño por Italia, el trabajo musicalizando películas le permitió vivir con comodidad y componer de manera prolífica; también le proporcionó una amplia experiencia para trabajar música de todos los géneros y la oportunidad de escuchar su propia música casi de manera inmediata; se considera que musicalizó al menos 200 películas. Vivió en Beverly Hills hasta su muerte el 16 de marzo de 1968.

Palintif et monotone, 5. Variation III: Á l'espagnole (Hommage á Granados), 6. Variation IV: Interméde romantique, 7. Variation V: L'inevitable Fugue, Ancona, Edizioni Musicali Bérben, 1969.

⁵⁸ *Concerto in re per chitarra e orchestra*, Op. 99 (1939): 1. Allegretto, 2. Andantino alla Romanza, 3. Ritmico e caballescico, Mainz, B. Schotts Söhne, 1954.

⁵⁹ Castelnuovo-Tedesco. 2005. pp. 265-266.

⁶⁰ Arturo Toscanini (1867-1957) Director de orquesta italiano, está considerado como uno de los más grandes directores del siglo XX, contrario a las ideas imperialistas y fascistas predominantes en Europa durante la Segunda Guerra Mundial se trasladó a Estados Unidos, donde desarrolló una importante carrera.

⁶¹ Jascha Heifetz (1901-1987) Violinista ruso-estadounidense de origen judío, es considerado uno de los violinistas más destacados e influyentes del siglo XX.

6.3 Catálogo de su obra para guitarra

La obra guitarrística de Mario Castelnuovo-Tedesco ha sufrido la misma suerte de mucha de la música para guitarra en el siglo XX (la de compositores como Heitor Villa-lobos, Federico Moreno Torroba o Manuel M. Ponce, entre otros), al ser Andrés Segovia quien la da a conocer, por un lado obtiene la publicación y difusión de su música a nivel internacional a través de las giras y el reconocimiento global del que goza el guitarrista español, sin embargo, éste fenómeno puede ser también una limitante, si bien su música es ampliamente difundida, al mismo tiempo pasa por su particular juicio crítico: él no solamente decide qué música es buena o mala y acepta o desdeña la que no le convence, sino que en muchos de los casos modifica o pide modificar la música que le entregan los compositores respondiendo a su propio concepto estético; esto provocó que la música que Segovia tocó fuera conocida y la que no obtuvo éste favor permaneciera guardada, incluso por décadas, en el archivo personal del guitarrista. Es solamente en las últimas décadas que, gracias al trabajo de investigación musicológica de Angelo Gilardino, se han dado a conocer muchas de las obras que no gozaron del aprecio de Segovia, e incluso se han encontrado los manuscritos de algunas de las partituras que fueron alteradas con múltiples cambios y correcciones.

Es importante notar que, aunque Castelnuovo-Tedesco nunca tocó la guitarra, escribió mucha música adecuada para ésta y comprendió rápidamente el lenguaje guitarrístico; su música, sin embargo, dista de ser fácil técnicamente, algunas de sus obras pueden considerarse entre las más complicadas del repertorio guitarrístico. En esto difiere de muchos compositores del siglo XX que no compusieron para guitarra, puesto que es difícil escribir para ésta, conocer sus posibilidades y carencias y adaptar las ideas musicales a las posibilidades técnicas y sonoras que ofrece el instrumento. También tenemos el ocasional ejemplo de algunos compositores que escribieron sólo una o dos piezas para la guitarra, como es el caso de Manuel de Falla y su famoso *Tombeau*⁶² en homenaje a Claude Debussy, una de las obras icónicas dentro del repertorio guitarrístico.

⁶² El *Homenaje, pour le tombeau de Claude Debussy* de Manuel de Falla, escrita para un número de la *Paris Revue* a raíz de la muerte de Debussy, es considerada una de las obras maestras del repertorio guitarrístico del siglo XX.

Obra para Guitarra de Mario Castelnuovo-Tedesco:

GUITARRA SOLA

- Variazioni attraverso i secoli, Op. 71
- Sonata, Op. 77
- Capriccio diabolico, Op. 85a
- Tarantella, Op. 87a
- Aranci in fiore, Op. 87b
- Variations plaisantes, Op. 95
- Rondó, Op. 129
- Suite, Op. 133
- Greeting , Op. 170
- Tre preludi mediterranei, Op. 176
- Escarramán, Op. 177
- Passacaglia, Op. 180
- Tre preludi al Circeo, Op. 194
- 24 Caprichos de Goya, Op. 195
- Appunti, Op. 210
- Transcripciones varias

OBRAS PARA GUITARRA Y ORQUESTA

- Concerto No. 1, Op. 99
- Sérénade, Op. 118
- Capriccio diabolico, Op. 85b
- Concerto No. 2, Op. 160
- Concerto per due chitarre, Op. 201

MÚSICA DE CÁMARA

- Quintetto, Op. 143
- Fantasía, Op. 145
- Romancero gitano, Op. 152

- Ballata dall'esilio, Op. R180a
- Vogelweide, Op. 186
- Platero y yo, Op. 190
- Sonatina canonica, Op. 196
- Quattro liriche,
- Les guitares bien tempérées, Op. 199
- Aria, Op. R202a
- Sonatina, Op. 205
- Egloghe, Op. 206
- The Divan of Moses-Ibn-Ezra, Op. 207
- Fuga elegiaca, Op. R210a

6.4 Obras de Castelnuovo-Tedesco que tienen similitudes con los 24

Caprichos de Goya.

Dentro de la amplia obra para guitarra de Castelnuovo-Tedesco existen diversas piezas que presentan similitudes con los *24 Caprichos de Goya*, en cuanto a conceptos o en los preceptos que las rigen y las inspiran. El compositor muestra una marcada inclinación por utilizar formas y lenguajes de épocas anteriores sin perder la esencia de su propio lenguaje; también es claro su interés por inspirarse en obras provenientes de otras disciplinas artísticas sobre las cuales construye versiones musicales. Si bien el compositor mencionó en algún momento que no consideraba que el musicalizar películas influyera en su obra, es evidente que le facilitó el poder crear ciertos tipos de música, y algunos de esas características aparecen en los *24 Caprichos de Goya*:

- *Variations plaisantes Op. 95*:⁶³ tema con variaciones que incluye formas y estilos musicales de distintas épocas.
- *Romancero gitano para guitarra y coro Op. 152*:⁶⁴ basado en textos de Federico García Lorca.

⁶³ op. Cit.

⁶⁴ Romancero Gitano, per quattro voci e chitarra Op. 152 (1951) 1. Baladilla de los tres ríos, 2. La guitarra, 3. Puñal, 4. Procesión, 5. Memento, 6. Baile, 7. Crótalo, Berlín, Bote & Bock (1961)

- *Escarramán Op. 177*:⁶⁵ una suite de seis danzas españolas en el estilo del siglo XVI inspirada en personajes literarios de Miguel de Cervantes.
- *Passacaglia Op. 180*:⁶⁶ recrea una de las formas de variación más usuales del periodo barroco.
- *Platero y yo Op. 190*:⁶⁷ inspirada en el famoso cuento de Juan Ramón Jiménez.
- *Les guitares bien tempérées Op. 199*:⁶⁸ en una clara alusión a *El Clave bien temperado* de J. S. Bach, la obra consta de 24 preludios y fugas en todas las tonalidades, obra escrita para 2 guitarras.
- *Apuntti Op. 210*:⁶⁹ es una serie de cuatro cuadernos, cada uno dedicado a las formas musicales de los periodos renacentista, barroco, clásico y moderno, respectivamente.

7. LOS 24 CAPRICHOS DE GOYA / LA OBRA MUSICAL

7.1 Génesis de los 24 Caprichos de Goya para guitarra.

En su autobiografía, Castelnuovo-Tedesco nos da cuenta del momento en que escribe la obra, y de cómo está organizada:

*“Solo mucho más tarde (solo bastante en éste último año, 1961) he compuesto (cumpliendo la promesa hecha de mucho tiempo a Segovia) la serie de los 24 Caprichos de Goya, probablemente mi obra guitarrística más ambiciosa: demasiado larga para poder ser tocada integralmente en concierto (¡Requeriría un programa entero!) Pero, a buena cuenta, la he dividido en cuatro grupos; y puede, sí, ser grabada integralmente sobre dos discos (Segovia, pleno de entusiasmo, la está estudiando alegremente.”*⁷⁰ (Traducción propia)

⁶⁵ *Escarraman: A Suite of Spanish Dances from the XVI Century (after Cervantes) per chitarra*, Op. 177 (1955): 1. Gallarda, 2. El canario, El villano, 4. Pesame dello amor, 5. El rey Don Alonso el bueno, 6. La guarda cuidadosa, Nueva York, Ricordi, 1956-1959 y Ancona, Edizioni Musicali Bérben, 1979.

⁶⁶ *Passacaglia (omaggio a Roncalli)* Op. 180 (1956), Ancona, Edizioni Musicali Bérben, 1970.

⁶⁷ *Platero y yo*, Op. 190, para voz recitante y guitarra (1960), 4 Vols., Ancona, Edizioni Musicali Bérben, 1972-1973.

⁶⁸ *Les guitares bien tempérées: 24 Préludes et Fugues pour 2 guitares*, Op. 199 (1962), Firenze, Aldo Bruzzichelli Editore, 1974.

⁶⁹ *Appuntti, Preludi e Studi per chitarra*, Op. 210 (1967-1968), en parte publicado en Milán, Suvini Zerboni, revisión de Ruggero Chiesa: Cuaderno I, 1968; Cuaderno II, Parte I, 1969; Cuaderno II, Parte II, 1970, Cuaderno II, Parte III, 1971, Cuaderno III, Números 1, 2 y Cuaderno IV, Números 1, 2, 3, 1971.

⁷⁰ Castelnuovo-Tedesco, 2005. p. 577.

También nos relata un poco sobre las dificultades en la concepción de la obra:

*“Esta serie de piezas presentaba problemas estilísticos notabilísimos; como Goya era, sí, un artista fantasioso (frecuentemente macabro y bizarro), que precedía a su tiempo, y era en el fondo modernísimo; por otra parte, su arte se ubicaba en la tradición y las costumbres (aunque a menudo visto a través de una lente deformada) del siglo XVIII; ¡y era sobre todo un español de sangre pura! Y de estos elementos necesitaba tener en cuenta, sin dejarse arrastrar de la caprichosidad demasiado contemporánea y al hábito de la parodia. Por lo tanto, ésta serie (independientemente de las referencias a los sujetos de cada dibujo) está sobre todo basada sobre ritmos de danza: o populares españolas (Fandango, Villancico, Habanera, Tango, Jota, El Vito, Zorzico) o extranjeras, pero aceptadas en la corte de España, bastante francófila; Minuetto, Gavotta, Bourrée, Rigaudon, etc.”*⁷¹ (Traducción propia)

Por último, habla de cuatro de los *Caprichos* que ha concebido:

“No mencionaré todas las piezas y los dibujos (de títulos bastante sibilinos) sobre los cuales se inspiran: cada uno puede encontrarlos en los volúmenes de reproducciones de las obras de Goya (y yo tuve la fortuna de verlos, en los originales, en el Museo del Prado, cuando regresé con Clara a España en 1957). Pero recordaré (por el uso de ciertas formas musicales) tres; ‘El Sueño de la razón produce monstruos’ (que presenta al autor dormido y circundado de fantasmas y pájaros nocturnos) que interpreté en la forma de una Chaconne; No hubo remedio (que representa a un hereje conducido al suplicio entre una multitud vociferante), en el que usé una forma de Passacaglia, el bien conocido tema gregoriano del Dies Irae; y el último, Sueño de la mentira y inconstancia, que desarrollé en la forma de una Fantasía y Fuga. Debo también agregar que me he permitido, en uno de esos, una broma un poco maligna: el dibujo (intitulado ¿Sí sabrá más el discípulo? representa un gran asno que enseña a un asnito a escribir: en mi interpretación el maestro propone al inicio una serie

⁷¹ *Ibid.* p. 578.

*dodecafónica, y el discípulo compone sobre una saltarina Gavotta! (con todos los juegos reglamentarios de la música serial).*⁷² (Traducción propia)

Posteriormente a los *24 Caprichos de Goya*, Castelnuovo-Tedesco escribió otras obras para guitarra, pero ésta es la última comentada en su autobiografía.

7.2 Las formas musicales empleadas y su relación con los grabados.

La publicación de los *Caprichos* se encuentra dividida en 4 volúmenes y emplea en su mayoría formas musicales del Barroco o bien de origen español y francés. En una conferencia ofrecida en 2020, Lorenzo Micheli⁷³ señala que Castelnuovo-Tedesco, utiliza invariablemente formas musicales de carácter popular (fandango, villancico, habanera, etc.), en correspondencia con los temas de mayor crítica social de las estampas, mientras que las danzas cortesanas (minueto, pasacalle, fuga, etc.) son utilizadas en relación con los temas relativos a la alta sociedad.

CUADERNO PRIMERO

- I. – *Francisco Goya y Lucientes, pintor* – Fugato (forma ternaria).
- II. – *Tal para qual* – Tempo di Fandango.
- III. – *Nadie se conoce* – Tempo di Furlana.
- IV. – *Ni así la distingue* – Tempo di Badinage.
- V. – *Muchachos al avío* – Tempo di Villancico.
- VI. – *El amor y la muerte* – Tempo di Tango.

CUADERNO SEGUNDO

- I. – *Están calientes* – Tempo di Bourré – Tempo di Gagliarda.
- II. – *Dios la perdone: y era su madre* – Tempo di Habanera.
- III. – *Bien tirada está* – Tempo di Jota.
- IV. – *Al conde palatino* – Tempo di Minuetto.
- V. – *Y se le quema la casa* – Tempo di “El Vito”.
- VI. – *No hubo remedio* – Passacaglia sul tema del Dies Irae.

⁷² *Ibid.*

⁷³ *Ibid.*

CUADERNO TERCERO

- I. – *¿Quién más rendido?* – Tempo di Rigaudon.
- II. – *Porqué fue sensible* – Tempo di Zorzico.
- III. – *Si sabrá más el discípulo?* – Tempo di Gavotta (serie dodecafónica) - Musette I, Musette II (serie invertita – serie retrograda – serie retrograda invertita).
- IV. – *¡Brabísimo!* – Tempo di Serenata.
- V. – *¿De qué mal morirá?* – Marcia Funebre.
- VI. – *El sueño de la razón produce monstruos* - Chaconne.

CUADERNO CUARTO

- I. – *Hilan delgado* - Come una macabra “Fileuse”.
- II. – *Obsequio a el maestro* – (cita obras de su maestro Ildebrando Pizzetti).
- III. – *¡Que pico de oro!* – Tempo di Giga.
- IV. – *Volaverunt* – Estudio in terzine.
- V. – *Linda maestra* – Come una cavalcata di streghe.
- VI. – *Sueño de la mentira y inconstancia* – Fantasia.

De los 80 grabados de Goya, Castelnuovo-Tedesco elige 24: el primero *Francisco Goya y Lucientes, pintor* es un autorretrato que usa como presentación, y los restantes, al igual que en la secuencia de Goya, no tienen un orden específico; el hecho que estén divididos en cuatro cuadernos aparentemente no responde a ninguna razón en particular, ni tampoco están organizados en bloques por temáticas.

Los temas que elige son de crítica social y la falsedad, ejemplo de éstos son:

- *Tal para cual*
- *Nadie se conoce*
- *Muchachos al avío*
- *¿Quién más rendido?*
- *Y se le quema la casa*
- *El amor y la muerte*
- *Sueño de la mentira y la inconstancia*

Acerca de la prostitución:

- *Dios la perdone y era su madre*

- *Bien tirada está*
- *Ni así la distingue*
- *Porque fue sensible*

Crítica hacia el clero:

- *Están calientes*
- *¡Qué pico de oro!*

Crítica a la política:

- *Al conde palatino*

Relativos a las brujas y monstruos:

- *El sueño de la razón produce monstruos*
- *Volaverunt*
- *No hubo remedio*
- *Linda maestra*
- *Hilan delgado*
- *Obsequio a el maestro*

Crítica a las profesiones como la medicina y la enseñanza:

- *¿Si sabrá más el discípulo?*
- *¿De qué mal morirá?*

7.3 La relación de Mario Castelnuovo-Tedesco con Angelo Gilardino y la edición Bèrben.

Los *24 Caprichos de Goya* fueron escritos en 1961, durante la estancia de Castelnuovo-Tedesco en Beverly Hills, pero su publicación fue realizada de manera póstuma hasta 1970 por la editorial Bèrben Edizioni musicali. Si bien Castelnuovo-Tedesco escribió prolíficamente para la guitarra, como ya hemos visto no la tocaba, por lo cual requirió la ayuda de un guitarrista para hacer practicables muchas de sus obras en el instrumento, pero de manera que éste no interviniera en el discurso musical. Para los *Caprichos* Castelnuovo-Tedesco encontró en Angelo Gilardino al revisor ideal, a quien el mismo compositor hizo el encargo, como se especifica en el prefacio:

*“El encargo de cuidar la revisión instrumental de los Caprichos de Goya me fue encomendado del maestro Mario Castelnuovo-Tedesco en el verano del 1967.”*⁷⁴
(Traducción propia).

Gilardino señala que realizó una primera versión de la obra y la propuso a Castelnuovo-Tedesco, quien la aceptó a reserva de que le propusiera posteriormente una versión definitiva:

*“La desaparición del maestro, ocurrida en marzo del 1968, me impidió desafortunadamente proponer una segunda y más exhaustiva revisión de la obra, agravando la responsabilidad unida a mi encargo.”*⁷⁵ (Traducción propia).

También Gilardino nos señala las complicaciones que tuvo para publicar la edición aislada de los *24 Caprichos de Goya*:

*“Por una parte, el deseo explícito del músico de publicar todas sus obras instrumentales de manera completa, me impedía proyectar una ‘edición del original pura y simple’; por otra parte, la falta de una autoritaria sanción (que podía venir únicamente del autor) a mi revisión, me hacía inaceptable la idea de imponer la misma a todos los lectores.”*⁷⁶ (Traducción propia).

Por estas razones, Gilardino decidió, publicar el texto original, e incluir su propia versión, al margen, sin alterar la versión original:

*“Es así que he decidido, en consenso con el editor y con la señora Clara Castelnuovo – Tedesco, viuda del maestro, de publicar el texto original (con la corrección de descuidos insignificantes) sobre una línea fundamental, y de presentar paralelamente mi versión, cuando fuera necesaria y oportuna en una línea suplementaria sobre la original”*⁷⁷ (Traducción propia).

⁷⁴ Gilardino, 1970. Prefacio. P. 3.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ibid.*

Es importante, por otra parte, señalar las opciones que Gilardino deja al lector, ya que justo en ello estriba el trabajo de un buen revisor, que ofrece sus propios planteamientos y sugerencias, pero como una opción alterna a la par del texto original:

*“En tal modo, el lector puede servirse de mi elaboración solo si lo considera correcto (repite que las modificaciones han sido aprobadas por el compositor) mientras es libre de recurrir al texto original donde le parezca más conveniente realizar otras soluciones.”*⁷⁸ (Traducción propia).

Y continúa diciendo, ofreciéndonos su opinión personal acerca del uso de las formas musicales y el uso del lenguaje idiomático propio del instrumento:

*“[...] a mí siempre me ha parecido que la escritura de Castelnuovo-Tedesco, experta en las composiciones orquestales o instrumentales, ha tenido deliberadamente que asumir formas especiales en el caso de las composiciones para guitarra, adaptándose perfectamente a las características ejecutivas del instrumento.”*⁷⁹ (Traducción propia).

También, Gilardino aclara, respecto a la organización interna de los *24 Caprichos*:

*“La subdivisión de la colección en cuatro cuadernos ha estado dictada por el mismo maestro, presumiblemente en el intento de constituir varios bloques autónomos, pero entre ellos coordinados (las situaciones tonales no consienten hablar de “Suites”)*⁸⁰ (Traducción propia).

⁷⁸ *Ibid.* Los manuscritos originales de la obra se encuentran en la Biblioteca del Congreso, en Washington, Estados Unidos; y fueron donados por la familia de Mario Castelnuovo-Tedesco después de la muerte de éste.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*

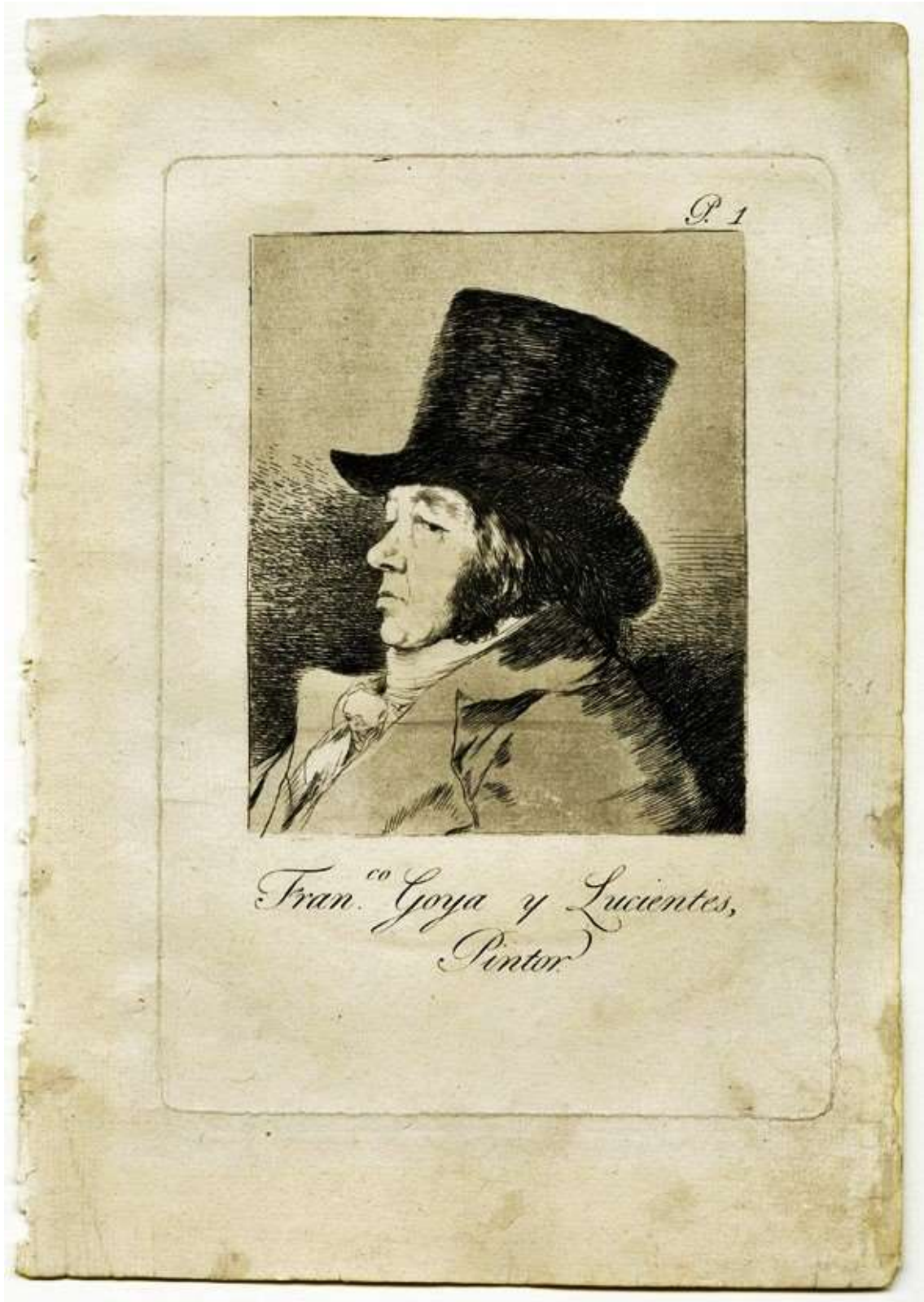
8. ANÁLISIS DE LOS 24 CAPRICHOS DE GOYA Op. 195, DE MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO.

Con el objeto de no extender excesivamente la presente tesina, el análisis musical que se hace a continuación se limita a señalar las características básicas de la estructura musical, especificar las formas y lenguajes musicales empleados, e indicar en los casos pertinentes, los elementos que pueden representar un enlace directo entre la obra gráfica y la obra musical, así como los elementos distintivos de cada *Capricho* que remitan a algún pasaje de la vida personal de Goya o de Castelnuovo-Tedesco.

Presento a continuación reproducciones de las estampas de Goya que integran los 24 Caprichos de Castelnuovo-Tedesco,⁸¹ acompañadas de la información referente a su periodo de creación, colección a la que pertenece, la técnica de grabado usada, ubicación actual de la plancha y su número de registro, ubicación de los dibujos preliminares y preparatorios (en su caso), así como la bibliografía usada. También se añaden las inscripciones que se encuentran en los tres manuscritos (Manuscrito del Museo del Prado, Manuscrito de Ayala y Manuscrito de la Biblioteca Nacional).⁸²

⁸¹ Las imágenes de los *Caprichos*, excepto del Capricho *Sueño de la mentira y inconstancia*, han sido tomadas del sitio oficial de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos/>

⁸² Toda la información referente a las estampas, ha sido tomada íntegramente del texto de Carrete (2007).



FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES, PINTOR

1797 – 1799. *Caprichos I*.

Cobre: aguafuerte ⁸³, aguatinta ⁸⁴, punta seca ⁸⁵ y escoplo ⁸⁶, 220 x 153 mm. Calcografía Nacional Madrid, R. 3427.

Dibujo preparatorio: Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 118. 295.

Bibliografía: Harris 1964, 36. *Libro de los Caprichos* 1999, págs. 58 - 63.

En los dibujos preparatorios de este capricho realizados por el mismo Goya no aparecía con un gesto tan severo, se ve en el grabado final con la expresión malhumorada y el parpado más caído, reflejo de su personalidad. Algunos especialistas mencionan que Goya se plasma a sí mismo de manera satírica y burlona, como personaje de clase social alta.

Las explicaciones⁸⁷ que podemos encontrar sobre este Capricho mencionan lo siguiente:

- Manuscrito del Museo del Prado: no existe comentario en este manuscrito.
- Manuscrito de Ayala: verdadero retrato suyo, de gesto satírico.

⁸³ Garrido (2014), p. 195: Aguafuerte: Técnica indirecta de grabado sobre metal. La imagen se dibuja sobre un barniz aislante (previamente seco) extendido sobre una plancha metálica y se graba en hueco (con profundidad) al entrar en contacto el mordiente con las zonas descubiertas al romper el trazo del dibujo el barniz. Estas incisiones en la plancha son las que retienen la tinta que se traslada por presión del tórculo calcográfico sobre el papel y da por resultado la estampa. Aunque el término proviene de que originalmente el mordiente era el ácido nítrico diluido o agua fuerte, hoy en día es el nombre genérico que se da a todas las variantes de grabados con mordientes.

⁸⁴ Garrido (2014), p. 196: Aguatinta: Técnica de grabado indirecto en hueco. Consiste en crear planos tonales que pueden ir del gris claro al negro saturado por medio de reservas en diferentes mordidas, gracias a la reserva en forma de puntos blancos de resina de colofonia pulverizada sobre una plancha metálica, la cual se habrá espolvoreado previamente, fijándose por medio de calor aplicado a la plancha. El mordiente corroe los espacios intermedios entre los granos de resinados, que son una especie de isla blanca rodeada de negro tan intenso como el tiempo de baño en el mordiente. La resina se disuelve en alcohol y se utiliza un barniz de secado rápido con la misma base, para hacer las reservas con pincel tantas veces como tonos se quieran grabar. Este tipo de grabados por puntos ha generado una serie de técnicas derivadas del aguatinta, como el grabado “a la aguada”, pues imita su efecto de tinta china, “al azúcar”, “a la lavanda”, “al ácido directo aplicado con pincel”. Es también una técnica que permite el grabado en color en zonas reservadas de manera aislada en la misma plancha o en planos generales planos o con texturas.

⁸⁵ Garrido (2014), p. 205: Punta seca. Instrumento de acero templado y de punta dura como el diamante utilizado para dibujar sobre una plancha metálica abriendo un surco en el metal, de manera que levanta dos rebadas laterales y deja un hueco en forma de V en el centro.

⁸⁶ Garrido (2014), p. 200: Escoplo. Herramienta formada por una barra metálica, rectangular, plana y terminada en bisel cortante, montada sobre un mango de madera. Es un instrumento de corte y descarga de material con la ayuda de un martillo (nota: es la herramienta conocida en México comúnmente como “formón”).

⁸⁷ Carrete 2007. p. 354

- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Verdadero retrato suyo, de mal humor, y gesto satírico.

CAPRICHIO I - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

FRANCISCO GOYA Y LUCIENTES, PINTOR

Moderato e solemne (come un Preambolo)

Compás inicial: 2/4 (Aunque cambia frecuentemente, fluctuando entre 2/4, 3/4 y 4/4)

Extensión: 94 compases

Forma ternaria.

Los motivos españoles señalan el origen e inspiración de la obra. En la segunda sección utiliza un “fugato” que pasa por diversas tonalidades, dándole un colorido muy particular, posiblemente usando la fuga como la forma más característica y compleja del periodo barroco y de ésta manera imprimir un sello adusto a su música, dotándola de una personalidad seria y fuerte, como la personalidad misma del pintor. Comienza con la indicación “Moderato e solemne (come un preambolo)”, un equivalente de preludio, para toda la serie de caprichos; posiblemente el mismo carácter de moderato también refleje las precauciones de Goya al publicar su obra.

Lo primero que hay que destacar es el título del capricho, separado en sílabas superpuestas en las primeras notas de la obra: el compositor también utilizará este recurso melódico en otros caprichos, como lo había hecho anteriormente en la *Tonadilla sobre el nombre de Andrés Segovia*,⁸⁸ también escrita para guitarra.

⁸⁸ *Tonadilla (sur le nom de Andrés Segovia)* Op. 170/5 (1954), Mainz, B. Schotts Söhne, 1956.

Tonadilla

auf den Namen Andrés Segovia
opus 170 No. 5
(1954)

Mario Castelnuovo-Tedesco
1895 - 1968

En la *Tonadilla* Castelnuovo-Tedesco diseña un “alfabeto” musical sobre el cual construye el nombre de Andrés Segovia con cada una de las letras correspondientes, y construye su obra sobre el motivo melódico resultante. En el caso de los *Caprichos de Goya*, no incluye todo el alfabeto, sólo indica el texto sobre las notas, como lo hará para el inicio de otros caprichos:

Es importante notar que el melisma final de la frase, una figuración melódica muy común en la música flamenca y asociado al carácter español aparecerá continuamente durante todo el capricho, tratado de diversas maneras, con lo que hace evidente la inspiración española en su música:



Las primeras notas de la melodía son también el “tema” que utilizará, con diversas texturas y en varias tonalidades; en la segunda frase aparece de nuevo, ahora armonizado:



A continuación (Un poco più mosso. Compás 7) utiliza el motivo del melisma por movimiento descendente, intercalado con el bajo y posteriormente lo repite con movimientos del bajo que señalan la armonía que derivará en una nueva sección:



En esta sección (Tempo I, compás 20) genera contraste con el uso de los dos motivos iniciales. Es importante señalar la gran cantidad de indicaciones de agógica y dinámica que sugiere el compositor, así como las innumerables indicaciones de carácter (*a tempo misterioso*):

La siguiente sección (Fugato- Allegretto moderato, compás 35) está construida a tres voces, para el sujeto utiliza el tema inicial del Capricho, el motivo del melisma aparece en algunos momentos, y lo presenta de nuevo al final del tema del *fugato*. El tema se presenta en notas tenidas y posteriormente su segunda parte se divide entre *legato* y *staccato*; la aparición de cada una de las voces se contrasta con diferentes articulaciones. Este recurso, es muy usual en la música para guitarra de Castelnuovo-Tedesco, ejemplos notables de ello son el tema del 2º movimiento del *Concierto en Re mayor para guitarra y Orquesta op. 99*, y el minuetto de la *Sonata Omaggio a Boccherini op. 77*:

Esta sección, al igual que la primera, está dividida en tres partes: en la parte central utiliza una *Marcia* en fa mayor (allegrementemente alla Marcia, compás 52) contrastando con el sol menor inicial y el posterior mi menor:

Después de la Marcia regresa al *fugato* (compás 60) pero utiliza el tema a la inversa, ahora en mi menor, (*mp marcato*) con los mismos recursos de articulación que la parte anterior:

En los últimos dos compases de la imagen se puede ver el inicio del final de esta sección con el tema en *stretto*.

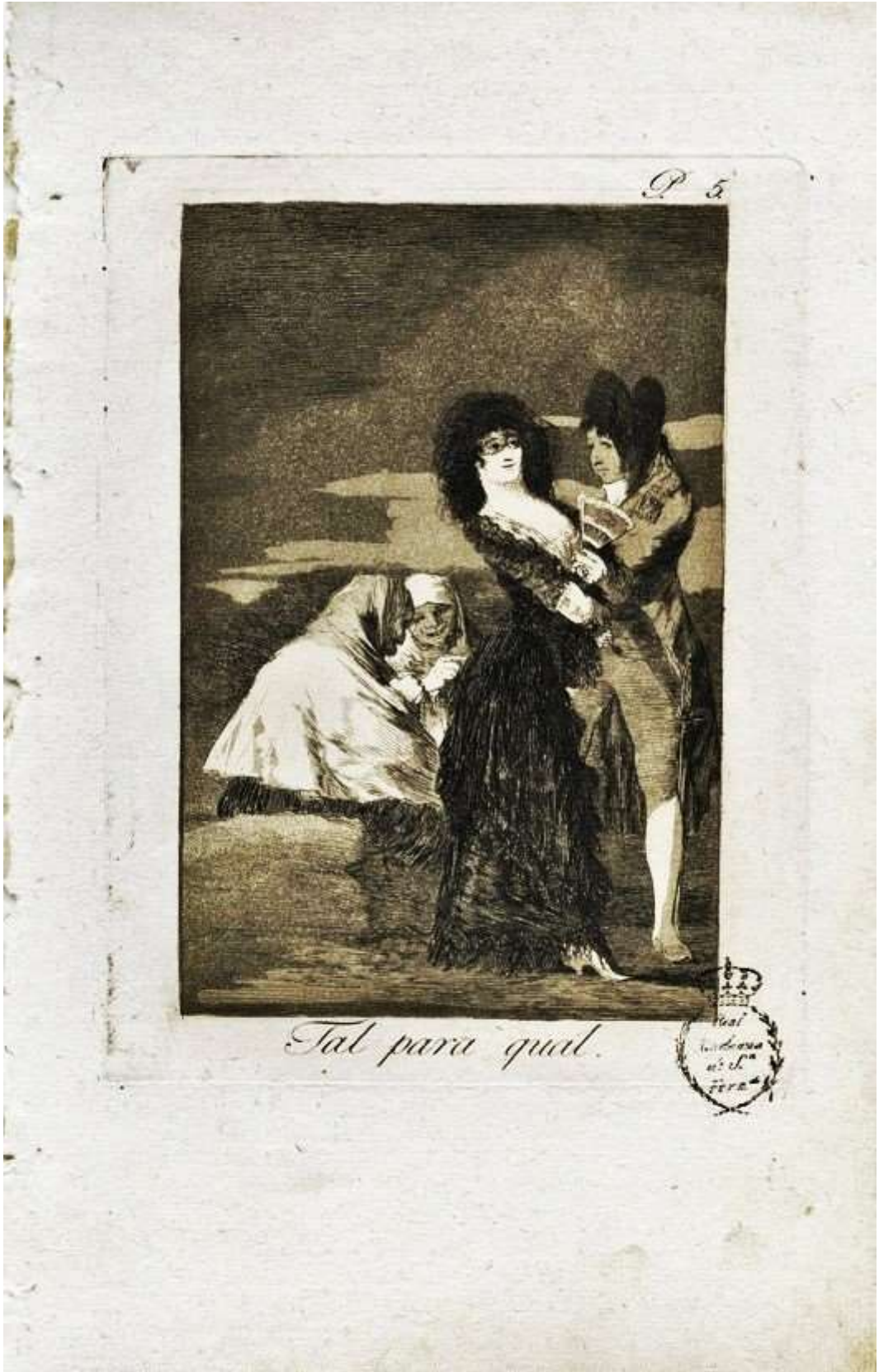
La última sección finaliza en sol mayor, regresando al tono y exposición original con ligeras variantes (Tempo I, compás 77), donde la armonía precipitará hacia la parte final del capricho:

La Coda comienza con el Piú mosso:

Sin embargo, no termina ahí: vuelve a presentar el motivo inicial en octavas paralelas con un último intervalo conclusivo hacia la tonalidad de mi menor, con la intención de darle un carácter más conclusivo y creando la sensación de una forma cíclica. Además, vuelve a poner la frase “Francisco de Goya y Lucientes” arriba de las notas, añadiendo “pintor” en las últimas dos notas:

Afshar indica en su texto que, en opinión de Angelo Gilardino (a quien realizó una entrevista el 3 de febrero de 1989) Castelnuovo-Tedesco puede estar identificando a sí mismo como Goya en éste Capricho. También señala que la complejidad de ésta obra puede ser un intento por mostrar musicalmente también la complejidad de Goya.⁸⁹

⁸⁹ Afshar 1990. Part II. p. 13.



TAL PARA QUAL

1797 – 1799. *Caprichos* 5.

Cobre: aguafuerte, aguainta y punta seca, 200 x 151 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3431.

Dibujo preliminar: *Album B 5?* [sic]. R, Biblioteca Nacional, Madrid, B 1262.

Dibujo preparatorio: Sueño 19, Museo del Prado, Madrid. D 4199.

Bibliografía: Harris 1964, 40. *Libro de los Caprichos* 1999, 76 – 79.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (5).

Explicaciones:⁹⁰

- Manuscrito del Museo del Prado: Muchas veces se ha disputado si los hombres son peores que las mujeres, o lo contrario. Los vicios de unos y otros vienen de la mala educación: donde quiera que los hombres sean perversos, las mujeres lo serán también. Tan buena cabeza tiene la señorita que se representa en esta estampa con el pisaverde que la está dando conversación: y en cuanto a las dos viejas, tan infame es la una como la otra.
- Manuscrito de Ayala: María Luisa y Godoy.⁹¹
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: La Reyna y Godoy cuando era Guardia, y los burlaban las lavanderas. Representa una cita que han proporcionado dos alcahuetas, y de que se están riendo, haciendo que rezan el rosario.

CAPRICHIO II - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

TAL PARA QUAL - Tempo di Fandango.

Sostenuto a Piacere

Compás inicial: 2/4 (la obra se encuentra casi enteramente en 3/4, sólo en la introducción y en la parte final utiliza por breves momentos el compás de 2/4.

Extensión: 128 compases

El *Grove Music Online* nos indica que el *Fandango* es:

⁹⁰ Carrete 2007. p. 354

⁹¹ Se refiere a la Reina María Luisa (esposa del príncipe Carlos IV) y a Manuel Godoy.

“Una danza en pareja, en compás ternario y tiempo dinámico, acompañado por una guitarra y castañuelas o palmas. Es considerada la danza tradicional de España más extendida [...] Su métrica, asociada con la del bolero y seguidilla, fue originalmente escrita en 6/8, pero posteriormente en 3/8 ó 3/4.”⁹²(Traducción propia)

La lámina de Goya nos presenta una pareja en evidente cortejo (cuya representación musical nos la ofrece el *Fandango*) mientras dos viejas detrás conversan alegremente.

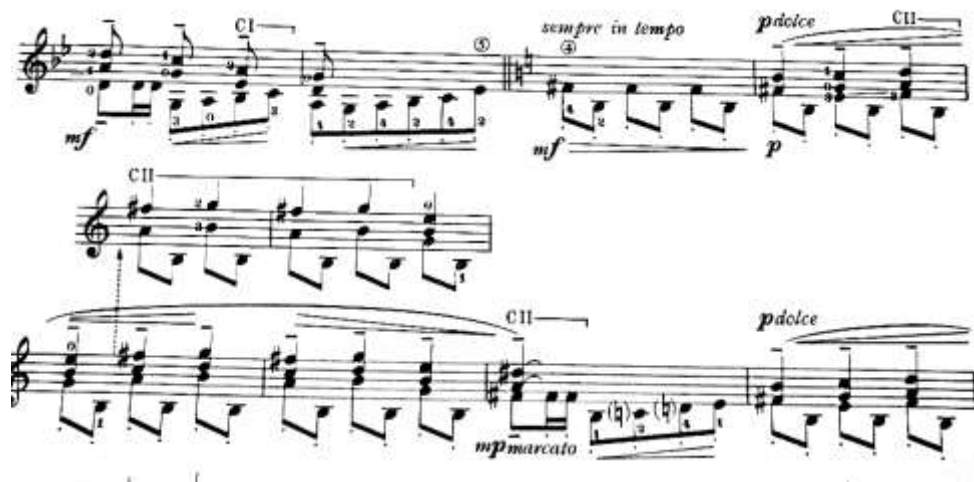
La introducción de la obra comienza con el motivo generador que utilizará de manera frecuente en todo el Capricho:



En el quinto compás presenta el motivo rítmico que predominará en toda la obra, en un compás de 3/4, característico del “Fandango”, éste inicia formalmente en el compás 13 (Tempo di Fandango) en la tonalidad de sol menor:

Posteriormente hay una sección de transición (compás 33 al 48), en la cual comienza a esbozar lo que sucederá más adelante:

⁹² Katz 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021).



En la sección B (compás 49. Un poco meno, molto espr. e con falsa sentimentalità), presenta el motivo rítmico inicial (señalado con *staccatos*) intercalado continuamente con un segundo motivo de carácter melódico:



En opinión de Afshar,⁹³ estos dos motivos musicales son la representación de las dos figuras de la lámina, y la expresión, “con falsa sentimentalità” es indudablemente un comentario satírico de Castelnuovo-Tedesco acerca de la superficialidad y falsedad de los dos personajes, cuyo orden de presentación se invertirá cuando retome la sección B (compás 95):

⁹³ Afshar 1990. Part II. p. 14.

Meno mosso
molto espr. e con falsa sentimentalità

mp espr. *leggero* *mf espr.*

mp espr. *leggero* *p* *CII* *CIII* *CII* *CIII*

mf espr. *p*

mp con spirito *CVIII*

En el compás 71 (Tempo I. Tempo di Fandango) se presenta de nuevo el motivo principal del Fandango. La obra concluye con una interrupción del discurso en el compás 118 (Tempo dell' Introduzione. Molto sostenuto) donde aparece nuevamente el motivo inicial con una variante armónica:

Tempo dell'Introduzione
 Molto sostenuto

f molto marcato

f

CII

Posteriormente presenta un motivo rápido en progresiones (Molto mosso, con spirito) que llevará a los 3 acordes finales para terminar la obra en Si bemol mayor:

Molto mosso, con spirito

mp *p*

f deciso

P. 6.



Nadie se conoce.

NADIE SE CONOCE

1797 – 1799. *Caprichos* 6.

Cobre: aguafuerte y aguatinta bruñida, 219 x 153 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3432.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4163.

Bibliografía: Harris 1964, 41. *Libro de los Caprichos* 1999, 80-83.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (6).

Explicaciones:⁹⁴

- Manuscrito del Museo del Prado: El mundo es una máscara, el rostro, el traje y la voz todo es fingido; todos quieren aparentar lo que no son, todos se engañan y nadie se conoce.
- Manuscrito de Ayala: El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz todo es fingido. Un General afeminado obsequia a madama delante de otros cornudos.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Un General afeminado o disfrazado de Mujer en una fiesta, se lo está pidiendo a una buena moza; él se deja conocer por los bordados de la manga; los maridos están detrás, y en vez de sombreros, se figuran con tremendos cuernos como de Unicornio. Al que se tapa bien, le sale derecho; al que no, torcido.

CAPRICHIO III - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***NADIE SE CONOCE* – Tempo di Furlana.**

Allegretto con spirito (Tempo di Furlana)

Compás: 6/8 (Por breves momentos en 2/4 y análogamente 2/4 = 6/8)

Extensión: 112 compases

El *Grove Music Online* nos indica acerca de la *Furlana*:

“Danza rápida folclórica del norte de Italia, asociada particularmente con Venecia, se convirtió en una danza aristocrática de la corte francesa y aire

⁹⁴ Carrete 2007. pp. 354-355.

instrumental, floreciendo alrededor de 1697 a 1750. Fue una energética danza de noviazgo de la provincia italiana del Friuli [...] De acuerdo con Carlo Blasis (*The Code of Terpsichore*, 1828) era una intensa pero graciosa danza de cortejo. Una o varias parejas bailan a la vez, acercándose y alejándose, tocándose las manos y los pies, girando y golpeando el aire con sus brazos. Era acompañada por mandolinas, castañuelas y tambores, y era popular entre gondoleros y ‘gente de la calle’.”⁹⁵ (Traducción propia)

El capricho está conformado por una sección A, en la cual presenta escalas ascendentes y descendentes, usando continuamente motivos rítmicos de nueve corcheas consecutivas separados entre sí por otro motivo de negra y corchea, en varios sentidos, el número 3 parece regir diversos aspectos de la obra musical: es el capricho 3, la rítmica predominante es en tresillos, las semifrases están compuestas por 3 motivos de corcheas intercalados con otro ritmo, las frases están conformadas por 3 semifrases, la obra completa tiene 3 secciones grandes importantes.

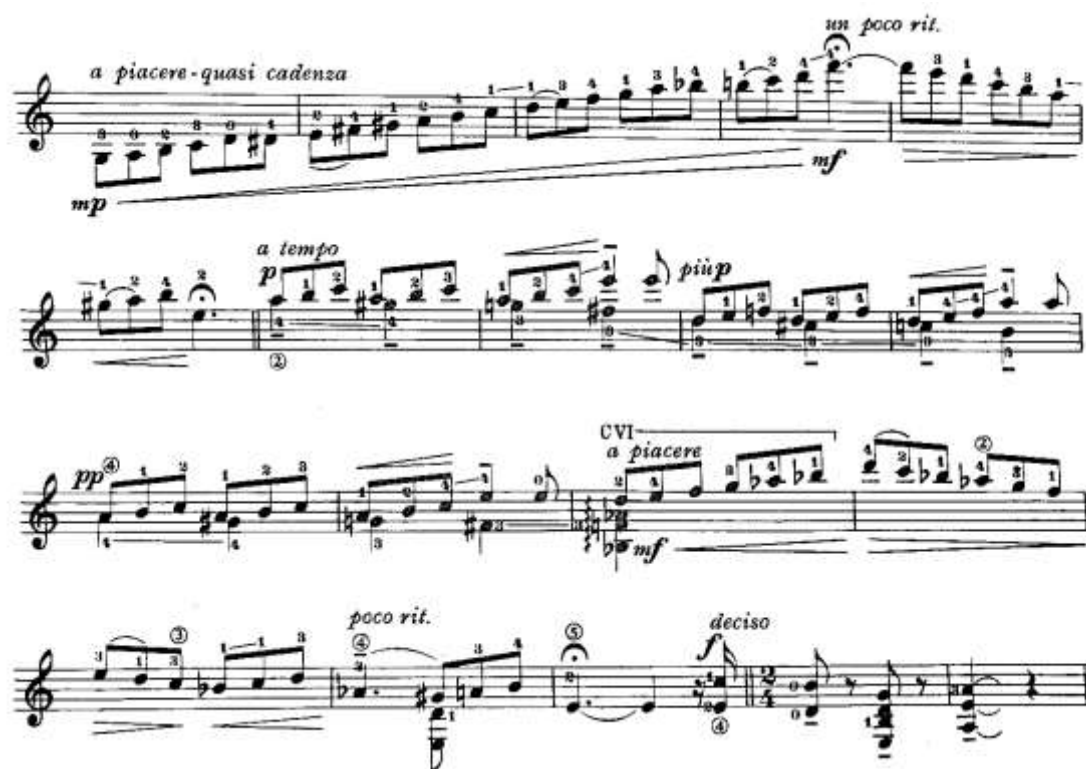
Allegretto con spirito (Tempo di Furlana)

La sección B (compás 25) es un poco más *cantabile* con la indicación “*giocoso*”:

⁹⁵ Ellis 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021).



La pieza no tiene cambios de tempo, solamente casi al final (*a piacere – quasi cadenza*) y (*a piacere*) realiza dos pasajes cadenciales para formar la coda que finalizará en La:



En la lámina de Goya se plasma lo que parece ser un baile de máscaras, señalado por las explicaciones de los grabados como una representación de la falsedad, el mundo es una máscara y la falsedad está siempre presente. En opinión de Afshar la indicación de compás $2/4 = 6/8$ (compás 35 y 62) puede ser el intento del compositor por expresar la dicotómica naturaleza de la hipocresía.⁹⁶ Así también señala que la indicación de *misterioso* que aparece casi al principio tal vez pueda referirse a las máscaras y los rostros escondidos tras ellas.⁹⁷

⁹⁶ Afshar. 1990. Parte II. pp. 15.

⁹⁷ *Ibid.*



Real
Academia
de la
Lengua

Ni así la distingue.

NI ASÍ LA DISTINGUE

1797 – 1799. *Caprichos* 7.

Cobre: aguafuerte, aguainta y punta seca, 200 x 150 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3433.

Dibujo preliminar: *Album B* 19, Museo del Prado, Madrid, D. 4339.

Dibujo preparatorio: *Sueño* 21. Museo del Prado, Madrid, D. 4200.

Bibliografía: Harris 1964, 42. *Libro de los Caprichos* 1999, 84-87.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (7).

Explicaciones:⁹⁸

- Manuscrito del Museo del Prado: ¿Cómo ha de distinguirla? Para conocer lo que ella es, no basta antejo, necesita juicio y práctica del mundo, y esto es precisamente lo que le falta al pobre caballero.
- Manuscrito de Ayala: Para conocer lo que es, no basta el antejo, se necesita juicio.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Se ciegan tanto los hombres lujuriosos, que ni con lentes distinguen que la Señora que obsequian, es una ramera.

CAPRICHIO IV - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***NI ASÍ LA DISTINGUE* – Tempo di Badinage.**

Allegretto mosso (pettègolo e manierato:⁹⁹ Tempo di “Badinage”)

Compás: 2/4

Extensión: 85 compases

El *Grove music online* explica acerca del *Badinage*:

“*Término aplicado a una serie de movimientos de naturaleza juguetona. Los títulos ‘Badinage’ o ‘Badinerie’ primero aparecieron en el temprano siglo XVIII;*

⁹⁸ Carrete 2007. p. 355.

⁹⁹ Chismoso y amanerado.

no tienen un significado musical preciso pero sugieren un estado de ánimo jocoso, frívolo o bromista”.¹⁰⁰ (Traducción propia).

El capricho está desarrollado casi enteramente por frases de ocho compases que se forman a su vez por motivos rítmicos de dieciseisavos, la primera frase presenta motivos ascendentes y la segunda motivos descendentes; se mueven por grupos de notas repetidas de cuatro en cuatro, con una apoyatura inicial en cada una de ellas, y en las que frecuentemente el movimiento melódico procede de manera cromática:

5

IV - NI ASI LA DISTINGUE

Allegretto mosso (pettiegolo e manierato: Tempo di "Badinage.")



Posteriormente, contrasta con una frase en donde el bajo se mueve de manera cromática descendente (*espr. e grazioso*):

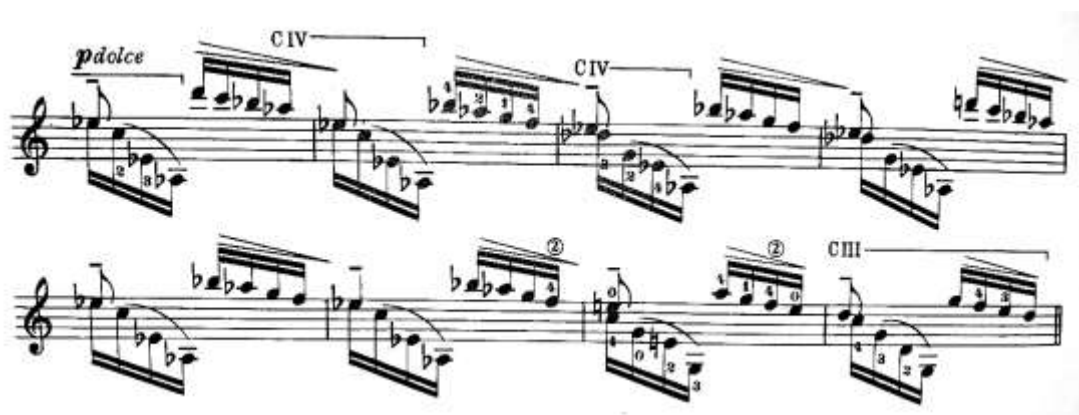


Continúa con otra sección de movimientos en dieciseisavos y un nuevo contraste rítmico y melódico en la siguiente sección (*espr. e un poco caricaturale*):

¹⁰⁰ Schwandt 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021).



Vuelve a presentar el material del inicio (Tempo I) seguida del mismo motivo ascendente de la segunda parte, para dar paso a una frase formada con arpeggios descendentes contrastados con pequeños motivos melódicos de cuatro notas descendentes:



Posteriormente presenta de nuevo los motivos descendentes de la segunda frase:



Finaliza con el mismo motivo del inicio de la obra pero de manera extendida (*Piú mosso*) para terminar drásticamente en un movimiento abrupto con saltos descendentes que culminan en la cadencia final de dos acordes:



La imagen de Goya muestra dos figuras centrales, un hombre presentado como un falso aristócrata cortejando a una mujer que semeja una prostituta. Afshar considera que la elección del *Badinage*, y el uso de dieciseisavos pueden ser referencias al carácter “chismoso” indicado en el título por Castelnuovo-Tedesco, y también a los manierismos artificiales de la aristocracia española, así como las diferencias rítmicas entre las distintas secciones podrían sugerir el carácter frívolo de los personajes.¹⁰¹

¹⁰¹ Afshar 1990. Parte II. pp. 16 -17.



Muchachos al avío.

MUCHACHOS AL AVÍO

1797 – 1799. *Caprichos* 11

Cobre: aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo, 219 x 154 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3437.

Dibujo preliminar: *Album B* 88, The Hispanic Society of America, Nueva York, A 3317.

Dibujo preparatorio: *Sueño* 28, Museo del Prado, Madrid, D. 4193.

Bibliografía: Harris 1964, 46. *Libro de los Caprichos* 1999, 100 – 105.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (11).

Explicaciones:¹⁰²

- Manuscrito del Museo del Prado: Las caras y el traje están diciendo lo que ellos son.
- Manuscrito de Ayala: Los contrabandistas andaluces, cerca de un camino, pasan pronto a ser bandidos.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Los contrabandistas en acecho de cuantos pasan, cerca de un camino, poco se diferencian de los ladrones.

CAPRICHOS V - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***MUCHACHOS AL AVIO* – Tempo di Villancico.**

Moderato (Tempo di “Villancico”)

Compás inicial: 2/4 (la obra fluctúa entre 2/4 y 3/8, según sea el tema presentado)

Extensión: 99 compases.

El *Grove Music Online* explica acerca del *Villancico*:

“Este término fue primeramente aplicado al final del siglo XV a una música vernácula española y forma poética consistente en muchas estrofas (coplas) enmarcadas por un estribillo al inicio y al final, dando una estructura general ABA [...] Originalmente derivado de una danza lírica medieval del tipo del ‘virelai’ o la ‘ballata’ y asociado con temas rústicos o populares, el villancico fue

¹⁰² Carrete 2007. p. 355.

extensamente cultivado en música secular polifónica de finales del siglo XV y el siglo XVI [...]”¹⁰³ (Traducción propia).

El motivo melódico principal (compuesto por una anacrusa de una corchea, corchea en tiempo fuerte, tresillo de semicorcheas y caída en corchea en segundo tiempo) aparece al inicio en la voz superior, y con éste forma toda la primera sección A, en la que usa dicho motivo también de manera ascendente y su inversión descendente:

V - MUCHACHOS AL AVIO 21

Moderato (Tempo di Villancico,,)

The musical score consists of three staves. The top staff is marked 'mf espr.' and 'CII'. The middle staff is marked 'un poco marcato e pesante'. The bottom staff is marked 'appena più mosso mp' and 'espr. CIII'. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and rests.

Posteriormente contrasta con una segunda sección B en 3/8 (*Un poco più mosso*) (compás 25) donde el motivo rítmico principal se forma con intervalos de quintas paralelas en las voces más graves:

The musical score consists of two staves. The top staff is marked 'appena più mosso mp' and 'CII'. The bottom staff is marked 'espr. CIII'. The music features a complex rhythmic pattern with triplets and rests.

Después regresa al motivo inicial A' (*Tempo I. Moderato*) “*dolcissimo come un eco della frase iniziale*” en la que además de la frase inicial está intercalado el motivo de la sección B. (compás 33):

¹⁰³ Pope y Laird 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021)

Tempo I. (Moderato)
p *dolcissimo* come un eco della frase iniziale

Una nueva sección comienza en el compás 49 (Allegretto moderato) donde la melodía principal va acompañada de movimiento del bajo en octavos articulados en *staccato*, brindándole un carácter muy rítmico a éste segmento:

Allegretto moderato

Presenta de nueva cuenta la sección A de manera más breve (Un poco meno. *Piú espr. e nostalgico*. Compás 65):

Un poco meno
mp *piú espr. e nostalgico*

Y la contrasta inmediatamente con una nueva sección B':

Un poco più mosso
mp *un poco marcato*

rit. . . . molto

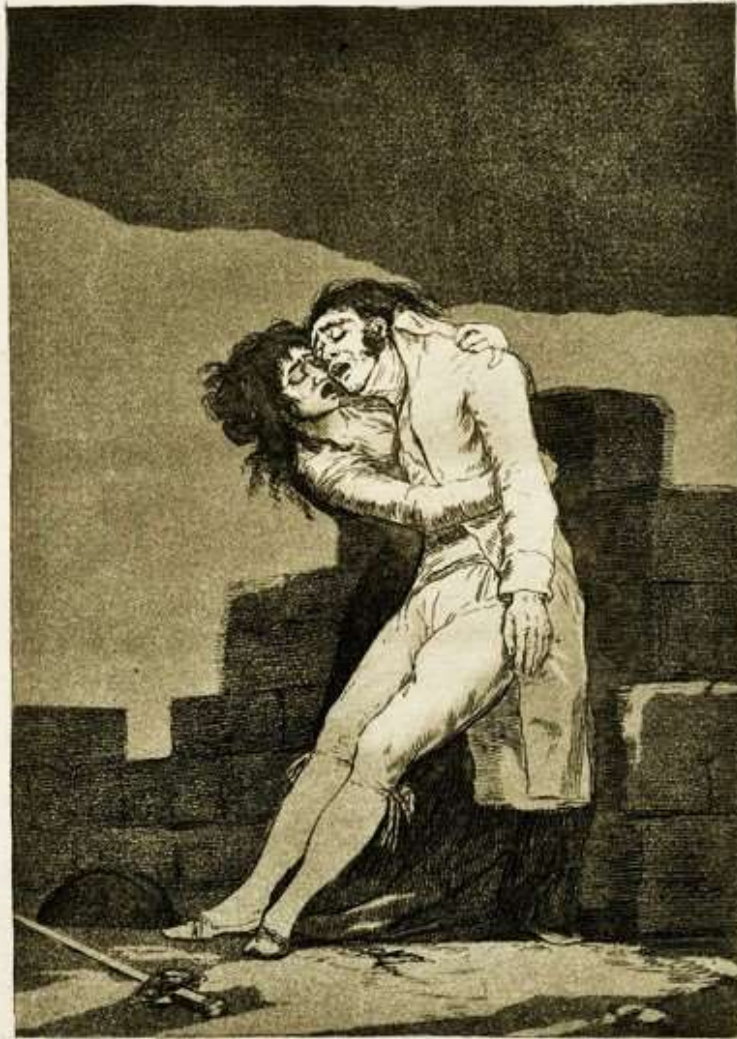
Tempo I. (Moderato)

Con ésta sección dará paso a la parte final del capricho (compás 83), en la cual cambia los registros de las voces y presenta ahora el motivo inicial en la voz del bajo, a la que contrapone ahora los acordes con quintas paralelas en registro agudo, creando un diálogo de pregunta – respuesta, que desemboca en la coda final (Un poco agitato. Compás 91):



La imagen de Goya presenta un grupo de hombres sentados en un paraje rústico, de cuyas interpretaciones se desprende la idea de contrabandistas o ladrones a la espera de que pase algún transeúnte al que puedan robar. Afshar señala que el uso del “Tempo di Villancico” por Castelnuovo-Tedesco, sugiere por su carácter de danza rústica y popular, la posición social de los hombres representados, así como el uso alternado de las frases y motivos intercalados a lo largo de la obra, es la interpretación de Castelnuovo-Tedesco del esquema original del villancico.¹⁰⁴ Por otra parte el uso del *staccato* en algunas secciones le imprime un carácter más agresivo y violento a ciertos motivos, que pudieran sugerir una representación de la presencia de los ladrones.

¹⁰⁴ Afshar 1990. Parte II. p. 17.



El amor y la muerte.

EL AMOR Y LA MUERTE

1797 – 1799. *Caprichos* 10.

Cobre: aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo. 219 x 152 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3436.

Dibujo preliminar: *Album B* 35, Museum of Fine Arts, Boston, 1973. 700a.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 3932 y D. 3948.

Bibliografía: Harris 1964, 45. *Libro de los Caprichos* 1999, 96-99.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (10).

Explicaciones:¹⁰⁵

- Manuscrito del Museo del Prado: Ve aquí un amante de Calderón que por no saberse reír de su competidor muere en brazos de su querida y la pierde por su temeridad. No conviene sacar la espada muy a menudo.
- Manuscrito de Ayala: No conviene sacar la espada muchas veces: los amores exponen a pendencias y desafíos.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: De los amores ilícitos, no se suelen seguir más que ruidos y pendencias.

CAPRICHOS VI - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

EL AMOR Y LA MUERTE – Tempo di Tango.

Tempo di tango (pesante e tragico)

Compás: 2/4

Extensión: 106 compases.

El *Grove Music Online* nos cuenta acerca del *Tango*:

“Canción latinoamericana y género de danza. La etimología de la palabra ‘tango’ es todavía muy debatida. Durante el siglo XIX en España y muchos países latinoamericanos el término designaba varios tipos de danzas, canciones y festividades comunitarias. Fernando Ortiz y otros afirman que la palabra es de

¹⁰⁵ Carrete 2007. p. 355.

origen africano con el significado general de ‘danza africana’. Otros creen que es de origen castellano, derivada de la vieja palabra española ‘tañer’ (taño; ‘tocar’ un instrumento).”¹⁰⁶ (Traducción propia)

Este es uno de los caprichos más dramáticos tanto en la imagen como en el terreno musical, la escena plasmada habla por sí sola: una mujer con mucho sufrimiento asiste a un hombre que está a punto de morir después de batirse en duelo. Los duelos a muerte con espada eran muy comunes en la España antigua: a la más mínima provocación la desenvainaban para acuchillar a quien se pusiera enfrente.

La obra musical está integrada principalmente por dos motivos contrastantes, el primero es presentado desde la introducción, de carácter rítmico, pesante y enérgico, que provoca un ambiente de mucha tensión:



A cada cuatro compases presenta un elemento formado por una nota en registro sobreagudo de la guitarra, con una ‘apoyatura’ una octava grave; posiblemente éste elemento sea la representación de un choque de espadas (el cual se deduce de la imagen) o pueda ser un grito de mujer:



De éste elemento se generará el segundo motivo de la obra, siempre con apoyaturas en octavas, y siempre también con un descenso cromático al que siempre Castelnuovo-Tedesco añadirá alguna indicación de carácter (*disperato, espr. e piangente, singhiozando*) y que casi siempre está acompañado del motivo rítmico inicial:

¹⁰⁶ Béhague 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021)



Afshar menciona que éstos dos motivos son típicos de el “Tango – Milonga” Latinoamericano y del “Tango – Romanza” respectivamente.¹⁰⁷

La obra se desarrolla en cuatro secciones formadas por los motivos arriba descritos, y con el uso frecuente de escalas cromáticas descendentes y ascendentes intercaladas entre los motivos anteriores, los cuales pueden ser representativos de los sentimientos encontrados y estados de ánimo que uno puede imaginar a partir de la observación de la imagen de Goya:



La obra cierra con el motivo inicial en registro grave (*più mosso*) en un *crescendo* cromático que lleva hasta un *calderón*, para finalizar con el primer motivo de manera conclusiva. Es sencillo imaginar el desenlace dramático de la escena, sugiriendo la muerte del personaje principal.



¹⁰⁷ Afshar 1990. Parte II. p. 18.

Es importante mencionar que los motivos melódicos cromáticos, ascendentes y descendentes, los cuales aparecen frecuentemente en la obra, parecen ser utilizados aquí con una idea similar a como eran usados en muchas obras del periodo barroco principalmente, dentro de las “tombeau” o “lamentos”,¹⁰⁸ y en las cuales los motivos cromáticos descendentes reflejan profundos estados de ánimo, encaminados hacia la tristeza y decaimiento, y por el contrario, los motivos ascendentes pueden indicar el sentimiento contrario, de júbilo o alegría, o al menos de esperanza, así podemos encontrar ejemplos de música vocal religiosa en donde si el texto menciona una elevación hacia el cielo, por poner un ejemplo, el compositor suele usar un motivo melódico ascendente o una serie de progresiones que auditivamente refuerzan el mensaje escrito;¹⁰⁹ y da la impresión que la dirección que tiene la melodía en ciertos motivos descendentes coincide con momentos de tristeza, los ascendentes generan cierta esperanza y los cambios de dirección en las melodías en éste capricho pudieran generar estados de ánimo cambiantes o desesperados.

Este capricho cierra la primera serie de seis caprichos, es interesante notar como en la organización de los 24 caprichos en cuatro cuadernos, cada seis caprichos se presenta uno sumamente dramático e intenso en contraste con los anteriores, para cerrar cada una de las series.

¹⁰⁸ Ver como ejemplo el famoso “Lamento de Dido” de la ópera *Dido y Eneas* de Henry Purcell.

¹⁰⁹ Como ejemplo de ello podemos citar el villancico dedicado a la virgen María *Celebren, publiquen* compuesto por el compositor novohispano Manuel de Sumaya (1679 – 1755).

13.



Estan calientes.

ESTAN CALIENTES

1797 – 1799. *Caprichos* 13.

Cobre: aguafuerte y aguainta bruñida, 219 x 153 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3439.

Dibujo preliminar: *Album B* 63, Museo del Prado, Madrid, D. 4369

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4232.

Bibliografía: Harris 1964, 48. *Libro de los Caprichos* 1999, 110-115.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (13).

Explicaciones:¹¹⁰

- Manuscrito del Museo del Prado: Tal prisa tienen de engullir que se las tragan sirviendo. Hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación.
- Manuscrito de Ayala: Los Frailes estúpidos se atracan bien en sus refectorios, y se ríen del mundo; ¡qué han de hacer sino estar calientes!
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Los frailes estúpidos se atracan bien en sus refectorios, y se ríen del mundo; ¡qué han de hacer después sino estar calientes!

CAPRICHOS VII - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

ESTAN CALIENTES – Tempo di Bourrée – Tempo di Gagliarda.

Rude e animato (Tempo di Bourrée)

Compás en Bourrée: 2/4

Compás en Gagliarda: 3/4

Extensión: 109 compases.

El *Grove Music Online* explica acerca de la *Bourrée*:

“Danza folclórica francesa, danza cortesana y forma instrumental, la cual floreció desde la mitad del siglo XVII hasta la mitad del XVIII [...] Información específica sobre el bourrée como danza cortesana está disponible sólo para el

¹¹⁰ Carrete 2007. p. 355.

siglo XVIII, donde al menos 32 coreógrafos lo denominaron *bourrée*, *burée* ó '*tempo de bouree*'. Existen tanto como danza social como para uso teatral (ver Little & Marsh). El *Bourrée* era una rápida danza binaria de cortejo, con un carácter descrito en varias ocasiones como '*libertina*' (Rousseau, *Dictionaire de Musique*, 1768) y '*contenido y auto-compuesto*' (Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister*, 1739)".¹¹¹ (Traducción propia)

Respecto a la *Gagliarda*, el mismo diccionario nos menciona:

"Una danza cortesana, ternaria y dinámica, del siglo XVI y principios del XVII, frecuentemente asociada a la *Pavana*."¹¹² (Traducción propia)

Castelnuovo-Tedesco presenta en la primera sección la *Bourrée* en la tonalidad de sol mayor (Rude e animato):



Y después en Re menor (compás 23):



Posteriormente contrapone la *Gagliarda* (Vivo. Tempo di Gagliarda. Compás 41):



En el Compás 65 vuelve a presentar la *Bourrée* (Tempo I):

¹¹¹ Ellis 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021)

¹¹² Brown 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021)



Finalmente, en el compás 87, presenta la *Gagliarda* por segunda ocasión, en registro sobreagudo:



En opinión de Afshar, las melodías y el fuerte carácter rítmico de las dos danzas, y las indicaciones a lo largo del discurso musical (*rude, burlesco, grottesco*) pueden ser una representación satírica de los rostros de los monjes dibujados por Goya.¹¹³

¹¹³ Afshar 1990. Parte II. p. 19.



Dios la perdone: Y era su madre.

DIOS LA PERDONE: Y ERA SU MADRE

1797 – 1799. *Caprichos* 16.

Cobre: aguafuerte y aguatinta bruñida, 202 x 151 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3442.

Dibujo preliminar: *Album B* 6, Biblioteca Nacional, Madrid, B-1262.

Dibujo preparatorio: *Sueño* 20, Museo del Prado, Madrid, D. 3920.

Bibliografía: Harris 1964, 51. *Libro de los Caprichos* 1999, 124-127.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (16).

Explicaciones:¹¹⁴

- Manuscrito del Museo del Prado: La señorita salió muy niña de su tierra: hizo su aprendizaje en Cádiz,¹¹⁵ vino a Madrid: le cayó la lotería. Baja al Prado, oye que una vieja mugrienta y decrepita la pide limosna, ella la despide; insta la vieja: vuelvese la petimetra¹¹⁶ y halla – quien lo diría! – que la pobretona es su madre.
- Manuscrito de Ayala: La señorita salió muy niña de su tierra: hizo su aprendizaje en Cádiz, vino a Madrid: le cayó la lotería. Baja al Prado, oye que una vieja mugrienta y decrepita la pide limosna, ella la despide; insta la vieja: vuelvese la petimetra y halla – quien lo diría? – que la pobretona era su madre. Hay hijas que no llegan a conocer a sus madres, que andan pidiendo limosna.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Una hija viciosa que se echa a puta, luego no conoce ni aun a su madre que anda tal vez pidiendo limosna.

CAPRICHOS VIII - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

DIOS LA PERDONE: Y ERA SU MADRE - Tempo di Habanera.

Moderato (quasi Recitativo)

Compás: 2/4

¹¹⁴ Carrete 2007. pp. 355-356.

¹¹⁵ En diversos textos se puede inferir, si no de manera explícita, sí a través de las referencias históricas al puerto de Cádiz como una ciudad donde abunda la prostitución.

¹¹⁶ Según el diccionario de la RAE: Persona que se preocupa mucho de su compostura y de seguir las modas. (Fecha de consulta: 22/04/2021).

Extensión: 97 compases.

El *Grove Music Online*, explica acerca de la *Habanera*:

“Es una danza afrocubana y canción. Una síntesis de elementos africanos y europeos, la *Habanera* (o contradanza en estilo de *La Habana*) tiene sus raíces en la ‘country dance’ inglesa, la cual tuvo mucha popularidad en Europa en el siglo XVIII [...] los músicos negros transformaron los ritmos regulares de la ‘contradance’ en los punteados y sincopados ritmos de la ‘contradanza habanera’ o simplemente ‘habanera’. Su tempo lento en ritmo binario con un suave y cantable ritmo ostinato (ejemplo 1), se volvió popular en todos los estratos de la sociedad.”¹¹⁷ (Traducción propia)



En éste capricho, Castelnuovo-Tedesco vuelve a poner el título de la obra en las primeras notas de la partitura, a la manera de los primeros Caprichos:



Y construye una pequeña introducción de ocho compases, seguida de un breve puente en tresillos:



Posteriormente, en el compás 14 presenta el material temático (Tempo I. Moderato. Tempo di Habanera) en el registro grave de la guitarra:

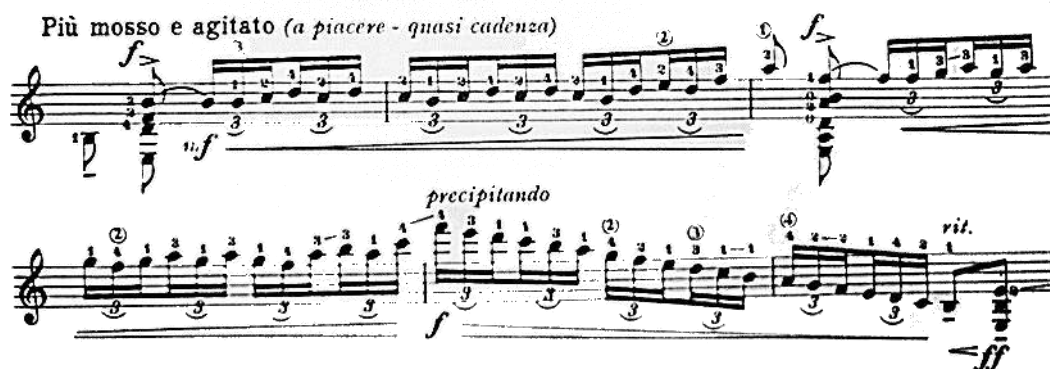
¹¹⁷ Barulich y Fairley 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021).



Después, en el compás 27 (*un poco piú mosso*) vuelve a utilizar el material del puente anterior para continuar con otras tres secciones en ritmo de habanera:



En el compás 73 (*Piú mosso e agitato. A piacere – quasi cadenza*) suspende el movimiento rítmico con un pasaje cadencial virtuoso que deja sin resolución armónica:



Luego presenta nuevamente el Tempo I (Tempo di Habanera):



Finalmente aparece un nuevo movimiento ágil descendiendo desde las notas más agudas de la guitarra hasta terminar en un acorde de Mi mayor con séptima en segunda inversión, para con ello dar paso a la cadencia final en la menor:



Afshar sugiere que el movimiento en tresillo de corcheas que se encuentra presente en toda la obra, puede representar a la madre que pide limosna en la imagen de Goya, mientras que el motivo rítmico típico de la habanera, también presente en toda la obra representaría a la mujer más joven de la imagen, así también, señala que las indicaciones “*doloroso*” y “*appassionato*” son reflejos de la tragedia subyacente a la escena de la estampa.¹¹⁸ Podemos añadir que el uso de la habanera es representativa también de los movimientos cadenciosos que podemos adivinar de la joven mujer, y los distintos momentos anímicos que contiene la música pueden asimismo representar el carácter sufrido de la mujer que pide limosna en los momentos más dramáticos y la frivolidad de la joven mujer representada en contraste con la música más alegre y cadenciosa.

¹¹⁸ Afshar 1990. Parte II. p. 20.



Bien tirada está.

BIEN TIRADA ESTÁ

1797 – 1799. *Caprichos* 17.

Cobre: aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo, 219 x 153 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3443.

Dibujo preliminar: *Album A j*, Museo del Prado, Madrid, D. 4186.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4380.

Bibliografía: Harris 1964, 52. *Libro de los Caprichos* 1999, 129-133.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (17).

Explicaciones:¹¹⁹

- Manuscrito del Museo del Prado: Oh! La tía Curra no es tonta. Bien sabe ella lo que conviene que las medias vayan estiraditas.
- Manuscrito de Ayala: No puede haber cosa más tirada por los suelos que una ramera. Bien sabe la tía Curra lo que conviene estirar las medias.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Una prostituta se estira la media por enseñar su bella pierna, y no hay cosa más tirada por los suelos que ella.

CAPRICHOS IX - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***BIEN TIRADA ESTÁ* – Tempo di Jota.**

Un poco sostenuto

Compás: En *Introducción* y *Coda* 2/4, el resto de la obra está en 3/8.

Extensión: 147 compases.

La jota es una música muy viva de compás ternario, representativa del folclore español, en una descripción de la Jota aragonesa de manera más específica, podemos leer:

“En Aragón ha surgido, aproximadamente desde la mitad del siglo XIX, una forma muy especialísima de cantar la jota en estilo adornado y a ritmo muy lento, y con un repertorio y ejecución también muy característicos de acompañamiento de rondalla. Esta especie de jota es la única que puede denominarse con toda

¹¹⁹ Carrete 2007. p. 356.

propiedad jota aragonesa, porque es creación personal y exclusiva del pueblo aragonés, que además lo ha conservado, fomentado, y desarrollado con un empeño muy especial y continuado” ¹²⁰

La obra comienza con un motivo descendente a dos voces con intervalos de 4as aumentadas (tritonos) y dos acordes de 7ª disminuída:



Posteriormente vuelve a presentar las dos voces en descenso, pero ahora con intervalos de 4a. justa, al igual que lo hará en la coda final:



Afshar sugiere, especulando, que el tratamiento que da Castelnuovo-Tedesco a los intervalos en estos motivos, tal vez indique la dureza que implica en la vida real la prostitución, y el hecho de que al final desaparezcan los tritonos, podría indicar la reconciliación de la mujer en la imagen con su propia vida.¹²¹ El uso de la Jota es una referencia directa al lugar de nacimiento de Francisco de Goya (originario de Aragón).

La obra consta de cinco secciones, en las que está presente siempre el carácter rítmico y agresivo de la Jota, en la primera sección aparece el motivo melódico principal (extraído de los intervalos iniciales pero en disminución rítmica) que desciende en dieciseisavos por grado conjunto:

¹²⁰ Manzano 1995. pp. 437 y ss.

¹²¹ Afshar 1990. Parte II. pp. 20.

Mosso e leggero (Tempo di Jota)
 (del. del prec.)

mp con spirito

CVII

CI

Este motivo es utilizado de manera variada, invertida y ampliada en las siguientes secciones de la obra:

Contrastará también con las secciones donde se presenta el tema característico. Para la última presentación del tema abandona la tonalidad original y lo muestra en re menor:

mf

f

CIII

Suspende el movimiento súbitamente cambiando el compás a 2/4 y la indicación de un tempo más lento (Tempo dell'Introduzione. Un poco sostenuto) sólo por un breve momento, para terminar de manera intensa y conclusiva.

Tempo dell'Introduzione
 Un poco sostenuto
 (♩ = ♩ del prec.)

p *f marcato* *più f*

Più mosso e deciso

sf *ff*

33.



Al Conde Palatino.

AL CONDE PALATINO

1797 – 1799. *Caprichos* 33.

Cobre: aguafuerte, aguainta bruñida, punta seca y escoplo. 219 x 152 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3459.

Dibujo preliminar: *Album B* 68, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, 35. 103. 10.

Bibliografía: Harris 1964, 68. *Libro de los Caprichos* 1999, 196-199.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (33).

Explicaciones:¹²²

- Manuscrito del Museo del Prado: En todas las ciencias hay charlatanes, que sin haber estudiado palabra lo saben todo, y para todo hallan remedio. No hay que fiarse de lo que anuncian. El verdadero sabio desconfía siempre del acierto: promete poco y cumple mucho; pero el Conde Palatino, no cumple nada de lo que promete.
- Manuscrito de Ayala: Los charlatanes y sacamuelas venden bien sus drogas fingiéndose Condes y Marqueses.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Todos los charlatanes y sacamuelas quieren pasar por Condes y Marqueses extranjeros arruinados para vender bien sus drogas.

CAPRICHIO X - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

AL CONDE PALATINO – Tempo di Minuetto.

Tempo di Minuetto (cerimonioso e galante, ma con ironia)

Compás: 3/4

Extensión: 79 compases.

En el *Grove Music Online*, podemos leer acerca del *Minuetto*:

“Es una danza francesa. En un moderado o lento ritmo ternario, fue una de las danzas más populares en la sociedad aristocrática desde mediados del siglo XVII

¹²² Carrete 2007. p. 357.

hasta finales del XVIII. Fue usado como movimiento opcional en las suites barrocas, y frecuentemente apareció en movimientos del tardío Siglo XVIII en las formas como la sonata, el cuarteto de cuerdas, y la sinfonía, donde fue usualmente acompañado con un Trio.”¹²³ (Traducción propia)

Es precisamente en la última acepción que se emplea aquí el minuetto, en forma ternaria simple A-B-A, donde la parte central corresponde al Trio. El uso constante del *staccato*, y los motivos rítmicos, generan un movimiento lleno de gracia, con el característico movimiento anacrúsico en el tercer tiempo del compás que resuelve al primero del siguiente.

El Capricho comienza con la presentación del tema en Do mayor y se mueve hacia la tonalidad de Mi bemol mayor:



En el compás 25 aparece un puente modulante:



Este puente nos lleva a la siguiente sección que inicia en la menor:

¹²³ Ellis 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021)



Esta termina con un acorde de séptima de dominante sobre Do mayor, para presentar de nuevo el tema del minuetto:



Esta segunda presentación del tema concluye en Fa mayor, tonalidad en la que desarrollará el Trio:



El trio concluye nuevamente con el acorde de séptima de dominante sobre Do mayor, para presentar de nueva cuenta el tema y finalizar con una pequeña coda en la tonalidad original:



Afshar señala que las tonalidades usadas dentro del minuetto son inusuales para el estilo de la época que representa, musicalmente hablando, y que tal vez de ésta manera Castelnovo-Tedesco señala la charlatanería representada en la estampa de Goya, incluso el uso del minueto como forma de danza cortesana representativa del siglo XVIII, típica del estilo rococó (que remite a una época de decadencia artística) pueden ser elementos sugerentes de la imagen, señalados en la música también.¹²⁴

¹²⁴ Afshar 1990. Parte II. p. 21.

18.



Y se le quema la Casa.

Y SE LE QUEMA LA CASA

1797 – 1799. *Caprichos* 18.

Cobre: aguafuerte y aguatinta bruñida, 219 x 154 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3444.

Dibujo preliminar: *Album B* 86, Museum of Fine Arts, Boston, 63.984b.

Dibujo preparatorio: *Sueño* [24?] [sic] Museo del Prado, Madrid, D. 4194.

Bibliografía: Harris 1964, 53. *Libro de los Caprichos* 1999, págs. 134 -137.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (18).

Explicaciones:¹²⁵

- Manuscrito del Museo del Prado: Ni acertará a quitarse los calzones ni dejar de hablar con el candil hasta que las bombas de la villa le refresquen. Tanto puede el vino!
- Manuscrito de Ayala: No acierta a ponerse ni quitarse los calzones un viejo que se arde todo de lascivia.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Los viejos lascivos se queman vivos, y están siempre con las bragas en la mano.

CAPRICHIO XI - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

Y SE LE QUEMA LA CASA – Tempo di “El Vito”.

Molto mosso e vivace. (Tempo di “El Vito”)

Compás: 6/8

Extensión: 109 compases.

En la red, se puede encontrar ésta información acerca de “El Vito”:

“El vito es un cante, baile y música tradicional de Andalucía. Hace alusión a la enfermedad del baile de San Vito, debido al carácter vivo y animado del baile. Su melodía se ejecuta en un compás de 3/8. Se usa en escala menor armónica para motivos ascendentes, y en el modo frigio para los motivos descendentes. Genera

¹²⁵ Carrete 2007. p. 356.

así un armónico acompañamiento que se basaba en la cadencia andaluza. El vito es cantado con diferentes letras, serias o jocosas.”¹²⁶

En el sitio web de la Biblioteca Digital Hispánica, está disponible una grabación de *El Vito*, interpretado por la soprano española Victoria de los Ángeles,¹²⁷ acompañada al piano por Gerald Moore.¹²⁸ Se puede escuchar en el siguiente enlace: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000022955>.¹²⁹

Castelnuovo-Tedesco no hace referencia ni a la letra ni a la tonada original, solamente señala “Tempo di El Vito” como indicación de carácter:



El tema es presentado melódicamente, contraponiendo un motivo de tres notas en ostinato, sobre la melodía escribe el título del capricho, asignando una sílaba a cada una de las primeras ocho corcheas del tema:



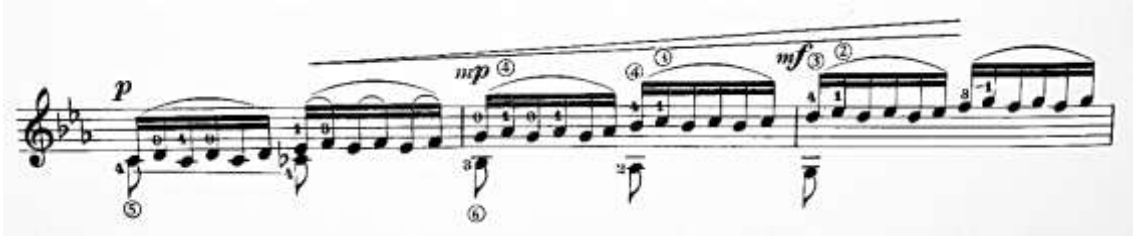
La primera sección se desarrolla entre motivos ternarios y la contraposición de pasajes veloces con notas repetidas en dieciseisavos de manera ascendente:

¹²⁶ El Vito. (Fecha de consulta: 18/04/2021)

¹²⁷ Victoria de los Ángeles, (1923-2005). Una de las sopranos españolas más reconocidas de todos los tiempos.

¹²⁸ Gerald Moore. (1899-1987) Pianista inglés, que desarrolló su carrera principalmente como acompañante de grandes solistas como Pablo Casals o Dietrich Fischer-Dieskau.

¹²⁹ El vito. 2015. Paño murciano / arr. Nin. Veinte cantos populares españoles. Nin, Joaquín (1879-1949). Biblioteca Digital Hispánica. 2015. (Fecha de consulta: 18/04/2021).



En el compás 50 comienza la sección B (Meno mosso) en Do mayor y cambio de compás a 2/4:



Hacia el compás 79 retoma el carácter ternario (Tempo I) y vuelve a presentar el tema principal en una tercera sección similar a A:



Vuelve a suspender el movimiento vivo, presentando una variante del segundo tema:



Para luego dirigirse finalmente a la coda. (Tempo I):



Hablando de los motivos usados por Castelnuevo-Tedesco, podemos señalar que el carácter en la presentación del motivo inicial provoca un estado de ansiedad o probable emergencia, en cuyo caso alude al título del *Capricho*, la utilización del tema *El Vito* puede ser sólo una referencia al origen popular, relacionado con la clase social del personaje representado en la lámina de Goya.



No hubo remedio.

NO HUBO REMEDIO

1797 – 1799. *Caprichos* 24.

Cobre: aguafuerte y aguatinta bruñida, 219 x 152 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3450.

Bibliografía: Harris 1964, 59. *Libro de los Caprichos* 1999, págs. 160-163.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (24).

Explicaciones:¹³⁰

- Manuscrito del Museo del Prado: A esta señora la persiguen de muerte! Después de escribirla la vida la sacan en triunfo. Todo se lo merece, y si lo hacen por afrentarla, es tiempo perdido. Nadie puede avergonzar a quien no tiene vergüenza.
- Manuscrito de Ayala: Ancorizada: era pobre y fea. ¿Cómo había de haber remedio?
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Sin comentario acerca de este *Capricho*.

CAPRICHIO XII - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***NO HUBO REMEDIO* – Passacaglia sul tema del Dies Irae.**

Molto lento, cupo e grave (Passacaglia sul tema del “Dies Irae”)

Compás: Tema – 5/2, 6/2; variazione 1ª – 5/2, 6/2; variazione 2ª – 3/2, 4/2, 2/2; Variazione 3ª – 4/4, 2/4; variazione 4ª – 4/4; variazione 5ª - 4/4; variazione 6ª - 4/4; variazione 7ª – 3/2, 4/2, 4/4.

Extensión: 79 compases.

En el *Grove Music Online*, podemos leer acerca de la Passacaglia:

“En la música de los siglos XIX y XX, un conjunto de motivo repetido en el bajo o variaciones en ‘ostinato’, usualmente de carácter serio; en las fuentes más antiguas, es un breve, improvisado ‘ritornello’ entre las estrofas de una canción. El término es a veces usado de manera intercambiable con ‘chaconne’ [...] La passacaglia parece haberse originado a inicios del siglo XVII en España como ‘pasacalle’ una breve

¹³⁰ Carrete 2007. p. 356.

improvisación (usualmente apenas unos pocos acordes cadenciales rasgueados rítmicamente) que los guitarristas tocaban entre las estrofas de una canción, algo como una pequeña introducción. El término viene de “pasar” y “calle”, posiblemente derivado de interpretaciones al aire libre o de una práctica de músicos populares al hacer unos pocos pasos durante estos interludios....”¹³¹ (Traducción propia).

Castelnuovo-Tedesco usa el conocido tema del *Dies Irae* del canto gregoriano, normalmente usado en misas de difuntos:

D I- es i-ræ, di- es illa, Solvet sæclum in favilla:
 Teste David cum Sibýlla. 2. Quántus tremor est futúrus,
 Quando ju-dex est ventúrus, Cuncta stricte discussúrus!

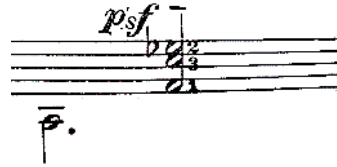
Presenta el tema sobre la guitarra en el registro grave, armonizado en La menor:

Molto lento, cupo e grave (Passacaglia sul tema del “Dies Irae,,)

p *psf* *p* *psf* *p*
mp più espr. *pp*

¹³¹ Silbiger 2014. (Fecha de consulta 20/04/2021).

Después de la primera frase, como presentación del tema, remata con un acorde en *sforzato* que tiene un intervalo de 5ª disminuida, creando una atmósfera sumamente tensa y misteriosa:



En la primera variación, usa el tema en registro grave en dos voces por intervalos de quintas paralelas, y contrapone una voz aguda que se mueve también paralelamente pero a contratiempo de las voces inferiores, al final de las frases vuelve a utilizar el tritono, ya sea por intervalo de 4ª aumentada o 5ª disminuida:



En la segunda variación, sigue presentando el tema en la voz del bajo, a la que contrapone una voz superior con un motivo descendente que repetirá en seis ocasiones, y en otras tres más a la inversa. Hacia el final de la variación, cambia el tema a la voz superior:



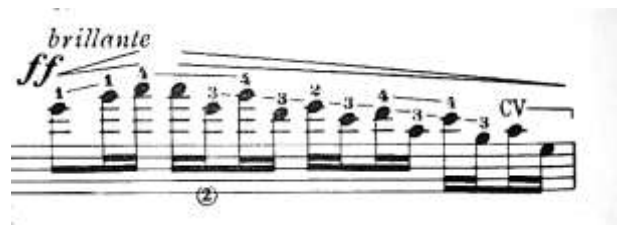
En la variación 3, hace una disminución rítmica del tema, el cual traslada a la voz superior:



En la variación final desarrolla de nuevo el tema completo, con acordes de cuatro notas en registro grave que se mueven paralelamente, es la parte final de la obra que culmina de manera apoteósica con toda la fuerza en los acordes:



Responde a cada serie de acordes con un motivo en registro sobreagudo:



La obra termina con la repetición del acorde de la menor en tres ocasiones, intercalando el acorde disonante en registro agudo donde vuelve a incluir el intervalo de 4ª aumentada:



Afshar hace algunas sugerencias respecto al uso de algunos elementos musicales, por ejemplo, menciona que el movimiento por quintas paralelas en las voces inferiores de la primera variación, puede sugerir el *organum* medieval; asimismo, las notas en registro sobreagudo de la 7ª variación pueden representar a la mujer, también argumenta que el disminuyendo final de la obra puede expresar a la misma multitud alejándose posteriormente de la ejecución.¹³²

¹³² Afshar 1990. Parte II. p. 23.

La imagen de Goya presenta a una mujer, con una coraza,¹³³ presumiblemente una bruja, rodeada de una multitud que la lleva a su ejecución: son notables los rostros agresivos, grotescos y exaltados de los personajes, entre los que se encuentran algunos de mayor jerarquía, también es notorio el rostro afligido y atormentado que acusa el personaje principal, resaltado del resto de la escena en un tono más claro, logrando una escena de profundo dinamismo y dramatismo. Posiblemente Castelnuovo-Tedesco eligió la *pasacalle* como forma musical en representación de la multitud a su paso por las calles, y las notas más agudas al final de la 7ª. Variación, en mi opinión pueden representar los gritos de la mujer en plena ejecución, en contraposición a cada una de las estrofas del *Dies Irae*, que están indicados con la mayor fuerza, en una figurada confrontación entre el bien y el mal. También el acorde que aparece desde el inicio, al final de la primera frase del tema, y al momento de cerrar la obra, con el tritono, pueda ser interpretado como el coloquialmente conocido “intervalo del diablo”¹³⁴ y Castelnuovo-Tedesco lo utiliza para inmiscuir al mal, o al diablo mismo en un ámbito religioso representado por la Santa Inquisición.

¹³³ El Diccionario de la Real Academia Española, define la coraza como: “Cono alargado de papel engrudado que como señal afrentosa se ponía en la cabeza de ciertos condenados, y llevaba pintadas figuras alusivas al delito o a su castigo.” <https://dle.rae.es/coraza>. (Fecha de consulta 20/04/2021).

¹³⁴ En el sitio web www.musicaantigua.com, aparece un artículo publicado por Pablo Rodríguez Canfranc, del 2 abril del 2014, donde se lee lo siguiente: “*La religión no solamente ha prohibido libros e ideas, también la música sufrió los rigores de la censura eclesiástica, como es el caso del tritono, el intervalo del Diablo. Básicamente se trata de un intervalo musical que se expande tres tonos y que se dice que, en la Edad Media, generaba tal disonancia que producía perturbación en el oyente. De esta forma llegó a denominarse “diabolus in musica” o “mi contra fa”, y se consideraba un sonido que invocaba a Satanás, o en el mejor de los casos, que despertaba un sentimiento sexual en aquellos que lo escuchaban*”. <http://www.musicaantigua.com/tritono-diabolus-in-musica/>. (Fecha de consulta: 20/04/2021)

27



¿Quien mas rendido?

¿QUIEN MAS RENDIDO?

1797 – 1799. *Caprichos* 27.

Cobre: aguafuerte y aguatinta y punta seca, 198 x 151 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3453.

Dibujo preliminar: *Album B* 20, Museo del Prado, Madrid, D. 4339.

Dibujo preliminar: *Album B* 40, The Pierpont Morgan Library, New York.

Dibujo preparatorio: *Sueño* 18, Museo del Prado, Madrid, D. 4196.

Bibliografía: Harris 1964, 62. *Libro de los Caprichos* 1999, 172-175.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (27).

Explicaciones:¹³⁵

- Manuscrito del Museo del Prado: Ni uno ni otro. Él es un charlatán de amor que a todos dice lo mismo, y ella está pensando en evacuar 5 citas que tiene dadas entre 8 y 9 y son las 7 y 1/2.
- Manuscrito de Ayala: La Duquesa de Alba y Goya.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Un casquivano cuando solicita a una mujer, hace con ella las mismas muecas y zalamerías que un perrillo faldero. (Duquesa de Alba y Goya).

CAPRICHOS XIII - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

QUIEN MÁS RENDIDO? – Tempo di Rigaudon.

Allegramente (Tempo di Rigaudon)

Compás: 2/4 y 4/4

Extensión: 107 compases.

El *Grove Music Online*, indica lo siguiente acerca del *Rigaudon*:

“Danza folclórica francesa, danza cortesana y forma instrumental popular en Francia e Inglaterra en los siglos XVII y XVIII [...] Como la bourrée, con la cual fue frecuentemente comparada (Mattheson, Quantz, Rousseau), el rigaudon era

¹³⁵ Carrete 2007. p. 357.

una danza binaria 'libertina' caracterizada por frases de cuatro compases, usualmente con anacrusa."¹³⁶ (Traducción propia).

La obra comienza en la tonalidad de La mayor, con la presentación de dos motivos característicos, el primero es un rápido motivo de dieciseisavos en movimiento descendente de zigzag, con intervalos de terceras, éste será uno de los motivos principales en toda la obra, inmediatamente cae a un segundo motivo donde presenta acordes con ritmo de octavos, en los cuales separa las voces para mantener una melodía superior y dejando el resto para imprimir un carácter rítmico; inmediatamente después, en el compás 5, presenta el tercer motivo característico, una figura melódica ascendente formada por una corchea, dos dieciseisavos y luego seis corcheas en movimiento descendente, y en el momento que éste motivo resuelve, presenta el número cuatro, formado melódicamente por dos saltos consecutivos ascendentes en ritmo de corchea con punto – dieciseisavo.

Basado en estos cuatro motivos desarrollará la obra entera:

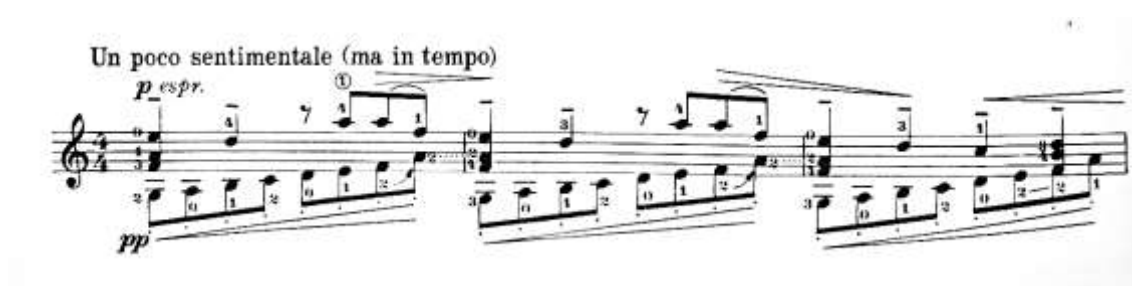


En el compás 29 inicia una nueva sección, usando los mismos motivos:



¹³⁶ Ellis 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021)

Posteriormente, en el compás 51, iniciará una sección contrastante (Un poco sentimentale. Ma in tempo).



En el compás 73, vuelve a presentar el material temático del inicio, pero ahora en la tonalidad de Re mayor:



Hacia el compás 94 inicia la sección final, con el motivo descendente inicial en la tonalidad de Re mayor, posteriormente usará el motivo tres en *stretto*, hace una cadencia para caer al acorde de re mayor, presenta melódicamente el motivo cuatro hasta la región sobre aguda de la guitarra, y termina con un segmento en carácter muy rítmico, del motivo inicial:



Afshar considera que Castelnuevo-Tedesco plasma, con el motivo rítmico más recurrente de los dieciseisavos, el carácter ligero y superficial del *Rigaudon*, y de ésta manera puede estar sugiriendo la frivolidad y superficialidad de la imagen en el grabado de Goya,¹³⁷ si bien la obra mantiene un pulso estable en toda su extensión, contiene diversos escenarios emocionales provocados por el uso de los distintos motivos rítmicos, así como modulaciones a variados tonos, lo cual pudiera ser representación de los diferentes estados de ánimo que sugiere la imagen en un acto de galantería por parte del hombre, las respuestas que pudiera dar la mujer e incluso el cuchicheo de los personajes secundarios presentes en la lámina.

¹³⁷ Afshar 1990. Part III. p. 21.

32



Por que fue sensible.

POR QUE FUE SENSIBLE

1797 – 1799. *Caprichos* 32.

Cobre: aguatinta y punta seca, 219 x 153 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3458.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 3955.

Bibliografía: Harris 1964, 67. *Libro de los Caprichos* 1999, 192-195.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (32).

Explicaciones:¹³⁸

- Manuscrito del Museo del Prado: Como ha de ser! Este mundo tiene sus altos y bajos. La vida que ella traía no podía parar en otra cosa.
- Manuscrito de Ayala: La mujer de Castillo. Las muchachas incautas viene a parar y parir a una prisión por demasiada sensibilidad.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Las pobres mozas incautas van a las cárceles después de quedar preñadas por una natural sensibilidad. (La mujer de Castillo)

CAPRICHIO XIV - MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***PORQUÉ FUÉ SENSIBLE* – Tempo di Zorzico.**

Andantino (Tempo di “Zorzico”)

Compás: 5/8 y 7/8

Extensión: 75 compases.

El diccionario *Grove music online*, nos ofrece alguna información acerca de la música vasca, y particularmente del *Zorzico*:

“ [...] *La mayoría de las melodías documentadas son tonales, muchas de ellas en tonalidades mayores, menos frecuentemente en una tonalidad menor. Aproximadamente el 25% de ellas, sin embargo, son modales. [...] Zortziko refiere a los ocho pasos de las danzas a las que el zortziko acompaña. Este ritmo*

¹³⁸ Carrete 2007. p. 357.

está integrado por un compás compuesto, el resultado de combinar dos compases simples: binario y ternario. La asimetría de las dos duraciones básicas hacen este ostinato en un compás bicromo, el cual Constantin Brailoui habría clasificado como un ritmo cojo. El zortziko es considerado como particularmente vasco.”¹³⁹ (Traducción propia).

El capricho comienza con la presentación del tema en compás de 5/8, en una sola voz, formando dos frases de cuatro compases cada una, diferenciadas por un cambio rítmico y mayor movimiento melódico en la segunda:



Posteriormente, en el compás nueve, presenta una variante en donde el tema está armonizado en La menor:



Y desarrolla más extensamente el motivo número dos del tema:

¹³⁹ Laborde 2001. (Fecha de consulta 20/04/2021).

mp molto espr. CIII
 ④
 (un poco marcato)

mf più intenso CV
 ④
 (un poco marcato)

mf (a piacere - quasi cadenza)
 ② ③

Después usará un fragmento de transición de siete compases, que nos llevará a la siguiente sección, cabe señalar que utilizará éste motivo nuevamente al final para conectar con la coda:

(Un poco meno)
mf a capriccio CV
 ② ③

La sección B comienza en el compás 36, donde presenta una textura acordal sobre La mayor, y un cambio de compás a 7/8. Esta es una de las secciones más intensas y climáticas de la obra:

Più dolce ma ritmico
mp dolce

Posteriormente, en el compás 48 regresa a la parte A (Tempo I, ma piú lento e triste della 1a. volta) nuevamente en 5/8, y añadiendo una voz extra en registro grave, logrando una textura más pesante:



Al igual que la primera vez, usa el fragmento de transición de tres compases treintaidosavos que conduce a la coda final, que termina con un carácter sumamente triste en *diminuendo* hasta concluir en *pianissimo*:

Afshar proporciona información muy interesante acerca de la historia que rodea a éste capricho:

“Nigel Glendinning¹⁴⁰ nos da una pista adicional (a las explicaciones de los manuscritos) a la interpretación de ésta estampa identificando a la mujer como María Vicenta Mendieta, la esposa de 32 años de un bien conocido y poderoso hombre de negocios y comerciante, Francisco de Castilla. María instigó a su primo segundo y amante de 24 años de edad a asesinar brutalmente a Castillo el 9 de diciembre de 1797 Su juicio causó gran sensación en Madrid, y ella fue ejecutada en la Plaza Mayor el 23 de abril de 1798.

De acuerdo con Glendinning, Goya debió de estar bien informado acerca de la investigación y juicio a través de dos de sus mejores amigos, Juan Meléndez Valdés

¹⁴⁰ Nigel Glendinning (1929-2013) Estudiante de la cultura española, principalmente del siglo XVIII, tiene numerosos estudios sobre la obra de Francisco de Goya.

(poeta y consejero de la corona) y Gaspar Melchor de Jovellanos (Ministro de Justicia) quienes estuvieron involucrados en el caso.”¹⁴¹

Sin embargo, Afshar también explica que probablemente Castelnuovo-Tedesco no estaba enterado de dicha situación, o no estaba de acuerdo con la culpabilidad de la esposa, puesto que las indicaciones de la partitura son más de carácter triste y lamentoso, y la música refleja un carácter más empático con respecto al sufrimiento de la mujer.¹⁴²

Por otra parte, puede parecer contraproducente elegir una forma musical rítmica como lo es el Zorzico, para una obra de carácter más bien triste y reflexivo desde el punto de vista musical, en la que además la gran cantidad de notas y los pasajes secuenciales de acordes de cuatro notas y el uso de distintas voces, hacen muy complicado resolver eficientemente los elementos técnicos en tempos ágiles, así como su resolución musical puede sonar poco convincente.

¹⁴¹ Afshar 1990. Part III. pp. 21-22.

¹⁴² *Ibid.* pp. 22.

37



¿Si sabrá mas el discipulo?

¿SI SABRÁ MÁS EL DISCÍPULO?

1797 – 1799. *Caprichos* 37.

Cobre: aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo, 218 x 153 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3463.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4238.

Bibliografía: Harris 1964, 72. *Libro de los Caprichos* 1999, 212-215.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (37).

Explicaciones:¹⁴³

- Manuscrito del Museo del Prado: No se sabe si sabrá más o menos, lo cierto es que el maestro es el personaje más grave que se ha podido encontrar.
- Manuscrito de Ayala: Los maestros burros no pueden sacar otra cosa más que borriquillos.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Un maestro burro no puede enseñar más que a rebuznar.

CAPRICHOS XV – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***SI SABRÁ MÁS EL DISCÍPULO?* –Tempo di Gavotta (serie dodecafónica) - Musette I, Musette II (serie invertita – serie retrograda – serie retrograda invertita).**

Compás: 4/4 Y 2/4

Extensión: 112 compases.

Respecto a la *Gavotta*, el *Grove Music Online* nos dice:

“Es una danza folclórica francesa aún tocada a mediados del siglo XX en Bretaña; también es una danza cortesana francesa y forma instrumental popular desde finales del siglo XVI hasta finales del XVIII. La gavotta cortesana era una vivaz danza binaria sucesora del branle del siglo XVI; tenía frecuentemente un

¹⁴³ Carrete 2007. p. 358.

carácter pastoral en el siglo XVIII, y frecuentemente apareció como movimiento de una suite, usualmente después de una sarabanda.”¹⁴⁴ (Traducción del autor).

Respecto a la *Musette*, la misma fuente indica:

“(1) Una pequeña gaita, especialmente una de diseño aristocrático la cual tuvo popularidad en Francia en los siglos XVII y XVIII ... (3) Una pieza a manera de danza de carácter pastoral cuyo estilo es sugerente del sonido de la ‘musette’ o gaita ... Varias estructuras métricas fueron usadas y el tiempo es moderado.”¹⁴⁵ (Traducción propia).

La obra comienza con un motivo presentado en tres ocasiones, en mi opinión éste es una onomatopeya del rebuzno de un asno. (No es la única ocasión que Castelnuovo-Tedesco usa un recurso de éste tipo dentro de los *Caprichos*):



Inmediatamente después presenta el tema sobre el que desarrolla todo la obra, una serie dodecafónica que remata nuevamente con el motivo inicial:

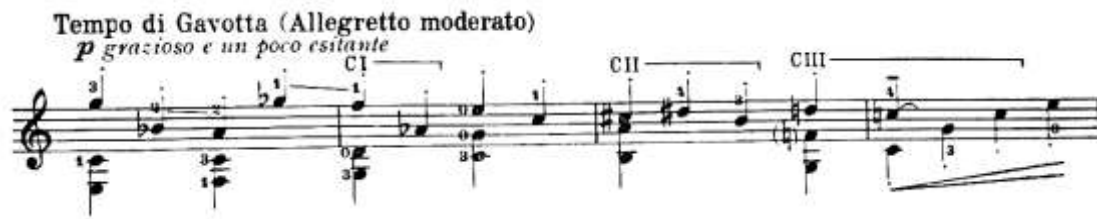


Como vimos anteriormente, el mismo Castelnuovo-Tedesco, en su descripción de los *24 Caprichos de Goya* señala que la serie dodecafónica representa la enseñanza del maestro a su alumno,¹⁴⁶ a la que el discípulo contestará en la Gavotta, la cual está armonizada y tiene un carácter jocoso:

¹⁴⁴ Ellis 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021).

¹⁴⁵ Green y Ellis 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021)

¹⁴⁶ Ver capítulo 7.1: Génesis de los 24 Caprichos de Goya para guitarra.



Después de ello, presenta nuevamente la serie dodecafónica pero invertida, interrumpida nuevamente de manera abrupta por el rebuzno:



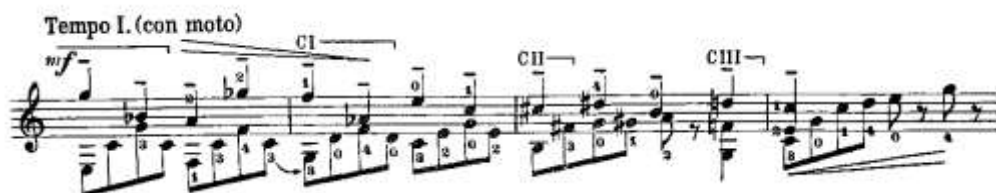
A partir de ese momento, la obra parece representar una especie de diálogo entre maestro y discípulo, en las siguientes presentaciones de la serie dodecafónica con sus respectivas variantes, se pueden encontrar elementos característicos de ambos personajes:



Presenta ahora la serie retrógrada invertida:



Después presenta nuevamente la *Gavotta* con algunas variaciones rítmicas y melódicas:



Posteriormente cambia de material temático, presentando una *Musette* en la tonalidad de Fa mayor:



La *Musette* será interrumpida por una transición en la que nuevamente está presente el motivo característico del rebuzno del asno, después de ello, presenta de nuevo la *Gavotta* con una nueva variante rítmica en la voz secundaria:



Acto seguido, presenta una segunda *Musette*, que también será interrumpida por el motivo del rebuzno, pero ahora formado también con elementos de la primera *Musette* y de manera invertida:



Presenta por última ocasión la *Gavotta* en registro más agudo:



Suspende el movimiento con un calderón, y comienza la coda en un carácter mucho más alegre, casi precipitado, está formada por una serie de progresiones en las que se encuentra presente de nuevo la serie dodecafónica en disminución rítmica, ésta será interrumpida con los dos motivos usados en el rebuzno, lo que pareciera ser una álgida discusión entre maestro y alumno, para finalmente dar paso a los acordes que cierran la obra:

CODA *Molto mosso - allegramente*

The musical score consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a 7/4 time signature. It features a melodic line with a *f* dynamic and a *rit.* marking. The second staff continues the melodic line with a *mf* dynamic and a *crescendo e stringendo* marking. The third staff features a *ff* dynamic and a *deciso* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

En su explicación, Afshar refiere que Castelnuovo-Tedesco, lejos de utilizar la serie dodecafónica para ridiculizar el lenguaje compositivo, es más probable que de esta manera el compositor satirice más bien a los maestros de música que, sin conocimientos de armonía o contrapunto, enseñan técnicas dodecafónicas.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Afshar 1990. Part III. p. 23.



Brabisimo!

¡BRABISIMO!

1797 – 1799. *Caprichos* 38.

Cobre: aguafuerte, aguatinta bruñida y punta seca, 219 x 152 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3464.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4216.

Bibliografía: Harris 1964, 73. *Libro de los Caprichos* 1999, 216-219.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (38).

Explicaciones:¹⁴⁸

- Manuscrito del Museo del Prado: Si para entenderlo bastan las orejas, nadie habrá más inteligente: pero es de temer que aplauda lo que no suena.
- Manuscrito de Ayala: Si para entenderlo bastan las orejas, ninguno más a propósito.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Hasta los burros aplauden por moda la música mala, cuando ven otros que dicen bravísimo.

CAPRICHIO XVI – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***BRABÍSIMO!* – Tempo di Serenata.**

Molto mosso

Compás: 2/4, 3/4 y 6/8.

Extensión: 109 compases.

Al respecto de la *Serenata*, *Grove Music Online* nos indica:

“Es una cantata dramática, normalmente celebratoria o a manera de elogio, para dos o más cantantes con orquesta. El nombre alude al hecho que la presentación frecuentemente tenía lugar en espacios abiertos con luces artificiales por la noche. ‘Serenata’ se ha asociado incorrectamente con ‘sera’ (atardecer); esta etimología ha influenciado largamente la interpretación de la palabra, la cual ha sido usada también para denotar la serenata de un amante o una composición instrumental (por ejemplo la Serenata Nocturna K.239 de Mozart) [...] La

¹⁴⁸ Carrete 2007. p. 358.

*serenata comparte importantes características con la cantata de cámara, el oratorio y la ópera, y fue un entretenimiento cortesano dado de manera privada ante una audiencia invitada [...]”*¹⁴⁹ (Traducción propia).

La introducción consta de 5 compases, con un motivo rítmico formado por la repetición casi percusiva de una nota intercalada con un acorde que se repite, casi a manera de una fanfarria, que servirá de unión entre las diferentes secciones de la obra.



Inmediatamente presenta el tema en 3/4, con un *ostinato* a dos voces formado por intervalos de quinta en registro grave, al que superpone la melodía principal:

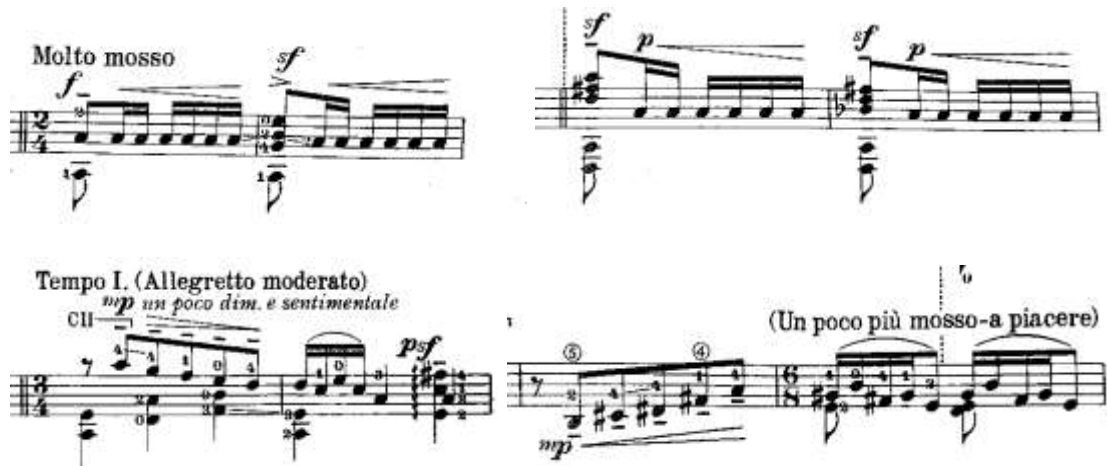


Un segundo tema aparece en compás de 6/8 (compás 21, *a piacere – gorgheggiando*) el cual es la inversión del motivo melódico en dieciseisavos, usado al final del tema principal:



Con los tres motivos presentados, y sus inversiones, construye el resto de la obra, en secciones con diversos ámbitos tonales:

¹⁴⁹ Talbot 2001. *Serenata*. (Fecha de consulta: 20/04/2021)



Finalmente termina la obra con un descenso en la melodía, un *ritardando* que provoca mucha expectación y concluye con el motivo rítmico con el que inició:



En su explicación, Afshar señala que Goya está atacando nuevamente a los líderes de la sociedad, en cuyo caso el mono que toca la guitarra ha sido identificado como Godoy, quien fungió como protector de la Academia de Bellas Artes, y el asno es Carlos IV.¹⁵⁰ También menciona que posiblemente dos de los motivos musicales usados por Castelnuovo Tedesco, sean representativos de la estampa; el primero que abre el capricho, con dieciseisavos, puede ser sugerente de los aplausos de la gente hacia la presentación del mono, y el motivo usado en el compás 21 (con la indicación *gorgheggiando*)¹⁵¹ podría ser una irónica imitación del sonido característico del mono.¹⁵² Es probable también que la elección de la forma musical para éste capricho tenga que ver con los dos personajes principales de la estampa, como se explicó anteriormente, la serenata es una especie de

¹⁵⁰ Afshar 1990. Part III. pp. 23-24.

¹⁵¹ Gorjeando.

¹⁵² Afshar. Part III. (1990). p. 24.

cantata con dos o más cantantes frente a una audiencia, y estos tres elementos se encuentran presentes en la imagen.



De que mal morira?

¿DE QUE MAL MORIRA?

1797 – 1799. *Caprichos* 40.

Cobre: aguafuerte, aguainta bruñida, punta seca y escoplo, 216 x 152 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3466.

Dibujo preparatorio: *Sueño* 27. Museo del Prado, Madrid, D. 4198.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 3949.

Bibliografía: Harris 1964, 75. *Libro de los Caprichos* 1999, 226 – 229.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (40).

Explicaciones:¹⁵³

- Manuscrito del Museo del Prado: El médico es excelente, meditabundo, reflexivo, pausado, serio. ¿Qué más hay que pedir?
- Manuscrito de Ayala: El médico es excelente, meditabundo y pausado.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: No hay que preguntar de qué mal ha muerto el enfermo que hace caso de médicos bestias e ignorantes.

CAPRICHOS XVII – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***DE QUE MAL MORIRÁ?* – Marcia Funebre.**

Fúnebre

Compás: 4/4

Extensión: 69 compases

Respecto a la *Marcia*, el *Grove Music Online* nos aclara:

*“Música con fuertes ritmos repetitivos y un sencillo estilo usualmente usado para acompañar movimientos militares y procesiones.”*¹⁵⁴ (Traducción propia).

El capricho comienza con la Indicación *Funebre*, y con la utilización de la guitarra como instrumento de percusión, Castelnuovo-Tedesco escribe un patrón rítmico repetido

¹⁵³ Carrete 2007. p. 358.

¹⁵⁴ Schwandt y Lamb 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021)

con la indicación: “*como un tambor cubierto*” estos patrones están intercalados con dos acordes sumamente oscuros y fúnebres:

Después de esto presenta una línea melódica errática, de carácter casi improvisatorio y llena de *glissandos*, con la indicación *lamentoso y espectral*:

En el compás 11, aparece la Marcha (Moderato. Grottesco e caricaturale. Come una Marcia funebre per una marionetta):

Después de la marcha, vuelve a presentar la sección melódica de carácter improvisatorio y errático, añadiendo algunas notas que van formando acordes que parecieran no dirigir a ninguna parte. Es probable que estas secciones del capricho representen al médico que tiene precisamente un carácter errático, lento y meditabundo, como se menciona en las explicaciones impresas de los manuscritos, o la figura fúnebre del paciente, señalado por la indicación *spettrale* (espectral); asimismo, podría también

estar representando las figuras oscuras como sombras que se observan al fondo de la imagen:



Al final de cada sección vuelve a presentar la onomatopeya del tambor cubierto, recordando el carácter de procesión que tiene la obra, presenta una nueva sección de Marcha fúnebre:



Después vuelve a presentar el tema de carácter improvisatorio, pero con la indicación “Lento morente” que parece anunciar la muerte inminente, y que finalmente llega con los últimos golpes del tambor, más llenos y pesantes que los anteriores.



Afshar sugiere que la frase: “marcha fúnebre para una marioneta” puede estar representando al doctor asno como un titiritero que mueve los hilos de la vida del hombre enfermo. También señala las sugerencias que hace Gilardino en la interpretación de los pasajes de notas repetidas, en los cuales cambia de seis notas la primera vez, a cuatro, y luego a tres, para indicar el pulso cada vez más lento del paciente.¹⁵⁵

¹⁵⁵ Afshar 1990. Part III. p. 24.



EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS

1797 – 1799. *Caprichos* 43.

Cobre: aguafuerte y aguatinta, 218 x 152 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3469.

Dibujo preparatorio: *Sueño* 1 Museo del Prado, Madrid, D. 3923.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4162.

Bibliografía: Harris 1964, 78. *Libro de los Caprichos* 1999, 238-245.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (43).

Explicaciones:¹⁵⁶

- Manuscrito del Museo del Prado: La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas.
- Manuscrito de Ayala: La fantasía abandonada de la razón produce monstruos, y unida con ella es madre de las artes.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Portada para esta obra: cuando los hombres no oyen el grito de la razón, todo se vuelve visiones.

CAPRICHOS XVIII – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS - Chaconne.

Lento e grave (Chaconne)

Compás: 3/4

Extensión: 135 compases.

El *Grove Music Online*, indica lo siguiente acerca de la *Chaconne*:

“Antes de 1800, es una danza, frecuentemente tocada en un tiempo bastante enérgico, que generalmente usó técnicas de variaciones, aunque no necesariamente con un bajo repetido [...] La mayoría de las chaconas están en compás ternario, con ocasionales excepciones [...] Muchos compositores

¹⁵⁶ Carrete 2007. p. 358.

señalaron una distinción entre la chacona y la pasacalle, la naturaleza de ello depende de la tradición local y cierto grado de gusto individual. El único común denominador entre las chaconas y las pasacalles es que están construidas de un arbitrario número de comparativamente breves unidades, usualmente de dos, cuatro, ocho o dieciséis compases, cada una terminando con una cadencia que nos lleva sin descanso hacia la nueva unidad.¹⁵⁷(Traducción propia).

El sueño de la razón produce monstruos, es, sin duda, el Capricho que más éxito y difusión ha tenido de la serie de 24, la obra fue escrita en la tonalidad de Re menor.¹⁵⁸

El tema es presentado en compás de 3/4, con una duración de dieciséis compases, y con una progresión de acordes en los que la voz superior funge como melodía. En los primeros ocho compases la armonía se dirige hacia la dominante y al final regresa a la tónica, dividiendo en tema en dos semifrases:

La primera variación se presenta casi enteramente en arpeggios, donde se sigue presentando la melodía de manera idéntica al tema:

¹⁵⁷ Silbiger, A. 2001, (Fecha de consulta: 20/04/2021).

¹⁵⁸ Tonalidad recurrente en obras de alto contenido expresivo a lo largo de la historia, podemos citar como ejemplo la conocida *Chaconne* para violín solo de Juan Sebastian Bach o el *Réquiem* de Mozart.



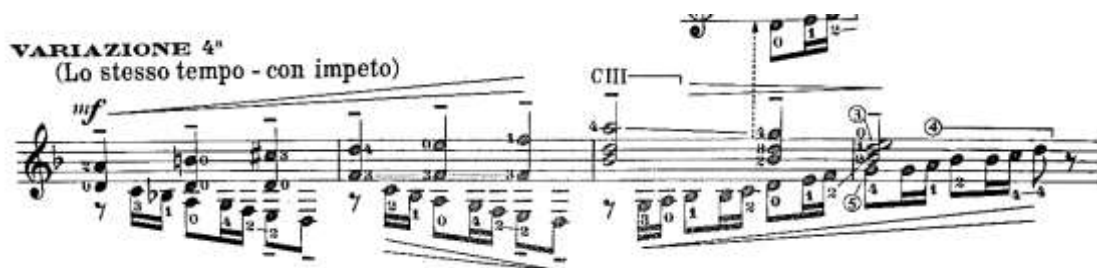
La segunda variación se encuentra presentada rítmicamente en dieciseisavos y el tema se traslada al registro grave:



En la tercera variación el tema sigue estando en la voz del bajo, y la voz superior se mueve con un ritmo ostinato de corchea y dos dieciseisavos:



En la cuarta variación, se invierten las funciones de la variación precedente, el tema se encuentra en la voz aguda y el ritmo ostinato en la voz del bajo:



En la variación 5 el compositor vuelve a utilizar una textura acordal pero con disminuciones rítmicas, las variaciones van formando una especie de crescendo

emocional y expresivo, en ésta variación Castelnuovo –Tedesco añade la indicación *con fuoco*:



En la siguiente variación, señalada por Castelnuovo-Tedesco como: Tempo I (Riepilogo e Coda) Comienza con la mayor energía sugerida hasta el momento (*ff grave e solenne*) y en la textura comienza con acordes a los que responde con una melodía descendente con una disminución rítmica:



Desde ese momento hasta la coda final vendrá un progresivo descenso en la fuerza y el carácter de la obra, terminando en un *pianissimo*:



En opinión de Afshar, los animales que aparecen en la estampa (gato, búhos, murciélagos) representan el mundo de la superstición, y Goya trata de divulgar el mensaje

de la Ilustración:¹⁵⁹ cuando la razón duerme, los monstruos de la superstición aparecen; también sugiere que Castelnuovo-Tedesco podría estar representando a la razón en la tranquilidad del tema, las primeras variaciones que se encuentran en el mismo carácter, y en el final de la coda, como una alusión al triunfo de la razón sobre la superstición, y los monstruos estarían presentes en las variaciones 3, 4 y 5, así como en el inicio del *Riepilogo*, donde se encuentran los pasajes más intensos.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Movimiento cultural e intelectual que surgió en Europa a mediados del siglo XVIII y duró hasta principios del siglo XIX, que enarbolada la idea del uso del conocimiento y la razón sobre la ignorancia.

¹⁶⁰ Afshar 1990. Part III. pp. 25-26.



Hilar delgado.

HILAN DELGADO

1797 – 1799. *Caprichos* 44.

Cobre: aguafuerte, aguainta, punta seca y escoplo, 219 x 153 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3470.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 3934.

Bibliografía: Harris 1964, 79. *Libro de los Caprichos* 1999, 246-249.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (44).

Explicaciones:¹⁶¹

- Manuscrito del Museo del Prado: Hilan delgado, y la trama que urden, ni el diablo la podrá deshacer
- Manuscrito de Ayala: Las infames alcahuetas hilan tan delgado que ni el diablo puede deshacer la trama de chiquillos que urden.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Las alcahuetas llevan una cuenta muy cabal de sus tercerías, y se hacen pagar muy bien los niños que van despachando, y se ven detrás colgados como cerros de lino.

CAPRICHIO XIX – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***HILAN DELGADO* - Come una macabra “Fileuse”.**

Rápido e siniestro (come una macabra “Fileuse”)¹⁶²

Compás: 6/8, 2/4 y 4/4

Extensión: 114 compases.

Después de una breve introducción, la primera parte de la obra se construye sobre un movimiento melódico ostinato en dieciseisavos a los que contrapone una textura acordal en registro grave, dentro de un compás de 6/8:

¹⁶¹ Carrete 2007. p. 358.

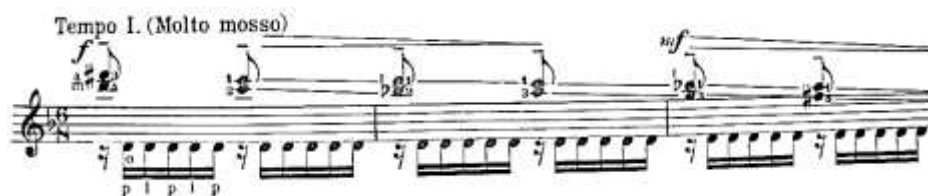
¹⁶² Hilandera.



En la segunda sección de la obra, cambia el compás a 2/4, hace frases de cuatro compases con movimiento descendente y remata con una frase melódica (que será también con la que concluirá la obra):



Posteriormente invierte el sentido de las frases de acordes para dar paso a otra sección del mismo carácter de la sección A, donde invierte el ostinato a los graves y los acordes en registro agudo:



Termina la obra con un descenso melódico y agógico, y con los mismos recursos de la textura acordal y la frase final de la sección B:



En las interpretaciones de la estampa, las hilanderas adquieren un sentido macabro y son vistas como brujas, que hilan y urden tramas diabólicas, con niños representados arriba a la derecha, también la escoba puede estar sugiriendo el vuelo de las brujas. En sentido musical, el movimiento perpetuo puede sugerir el vuelo y los giros de las brujas, y los acordes enérgicos imprimen un carácter agresivo y macabro a la obra.

En una referencia personal, el inicio de la obra, con el motivo rítmico en el registro grave que va en dieciseisavos de dos en dos, y que posteriormente se transforma en una sola nota repetida que será una especie de ostinato a lo largo de todos los pasajes rápidos de la obra; al momento de estudiarlo me trajo a la memoria el sonido de las máquinas de coser de la marca Singer¹⁶³ que usaban las costureras modernas en el siglo XX e incluso hasta nuestros días, entre ellas mi abuela paterna, costurera de profesión y mi propia madre, que cosía eventualmente por gusto propio. Mi abuela tenía una máquina que funcionaba sentándose frente a ella y colocando ambos pies sobre una plataforma de metal que estaba conectada con la máquina por un sistema de bandas laterales, y cuando los pies se ponían en movimiento de vaivén talón – punta, se activaba el mecanismo para realizar la costura,¹⁶⁴ y mi madre tenía una idéntica pero que funcionaba con una palanca

¹⁶³ El 12 Agosto de 1851, Isaac Merrit Singer obtiene la patente para la primera máquina de coser de la marca “Singer”, que a la postre será la marca más icónica y conocida a nivel mundial. En el sitio web de la marca se puede consultar la historia completa y mayores referencias. <https://www.singer.it/es/la-historia-singer/>, fecha de consulta 10/10/2022.

¹⁶⁴ A manera de referencia, en el siguiente enlace se puede observar la máquina en cuestión: <https://www.ebay.com/itm/404199069484?hash=item5e1c24572c:g:OdEAAOSw3SpkDRsc>. Y en éste otro enlace se observa un video, donde al final se puede escuchar el sonido característico de la máquina al trabajar: https://www.google.com/search?q=M%C3%A1quina+de+coser+Singer+de+pedales&source=lmns&tbn=vid&bih=455&biw=1012&client=firefox-b-d&hl=es-419&sa=X&ved=2ahUKEwjerqCastX9AhVI0MkDHVYBDr4Q_AUoAnoECAEQAg#fpstate=ive&vld=cid:ec8b1170,vid:mD9DGzIgf3k

manual lateral en sustitución del sistema de pedal, en ambos casos el procedimiento de uso era mecánico y al momento de echar a andar la máquina producía un sonido constante que es curiosamente, de un asombroso parecido al efecto que se produce con las notas referidas, al pensar en ello mi mente me trajo a la memoria recuerdos de infancia con mi hermano y mis primos jugando mientras mi abuela bordaba en la referida Singer. Por supuesto que en la España de Goya no existían tales máquinas, pero sí en la época en la que vivió Mario Castelnuovo-Tedesco, así que podría ser que para el oído y la visión de éste último, la representación de una costurera o hilandera tuviera una referencia más moderna.



Obsequio á el maestro.

OBSEQUIO AL MAESTRO

1797 – 1799. *Caprichos* 47.

Cobre: aguafuerte, aguainta bruñida y escoplo, 217 x 150 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3472.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4218.

Bibliografía: Harris 1964, 81. *Libro de los Caprichos* 1999, 254-257.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (46).

Explicaciones:¹⁶⁵

- Manuscrito del Museo del Prado: Sin corrección ni censura no se adelantaba en ninguna facultad: y la de la Brujería necesita particular talento, aplicación, edad madura, sumisión y docilidad a los consejos del gran Brujo que dirige el seminario de Barahona.¹⁶⁶
- Manuscrito de Ayala: Tribunal del Santo Oficio. Los hombres son a veces buenos o malos por monería o imitación.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Los pícaros de todos estados y condiciones, mercaderes, frailes y villanos, aparentan deseo de la enmienda cuando les predica un mono cualquiera: pero pronto vuelven a las andadas porque todo lo hacemos por imitación.

CAPRICHOS XX – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

OBSEQUIO A EL MAESTRO

Andante

Compás: 6/8, 3/4, 4/4, 2/4 y 9/8

Extensión: 81 compases.

¹⁶⁵ Carrete 2007. p. 359.

¹⁶⁶ Barahona, un pequeño pueblo situado al sur de la provincia de Soria en España, que fue considerado durante mucho tiempo un importante foco de brujería.

El capricho inicia con un motivo melódico tomado de una de las obras de su maestro de composición Ildebrando Pizzetti, *I Pastori*.¹⁶⁷



Después lo desarrolla armonizándolo:



La música está inspirada sobre un poema de Gabriele D'annunzio,¹⁶⁸ que dice lo siguiente:

I pastori / Los pastores

Settembre, andiamo. È tempo di migrare. / Septiembre: vamos. Tiempo de migrar.

Ora in terra d'Abruzzi i miei pastori / Ahora en tierra de Abruzos mis pastores

lascian gli stazzi e vanno verso il mare: / ya dejan los rediles, van al mar:

scendono all'Adriatico selvaggio / descenden al Adriático selvático,

che verde è come i pascoli dei monti. / que es verde como el pasto de los montes.

Han bevuto profondamente ai fonti / Han bebido profondamente en fuentes

alpestri, che sapor d'acqua natia / alpestres: que el sabor de agua nativa

rimanga né cuori esuli a conforto, / quede en sus corazones, los consuele

che lungo illuda la lor sete in via. / e illusione su sed en el camino.

Rinnovato hanno verga d'avellano. / Renovaron la vara de avellano.

E vanno pel tratturo antico al piano, / Y van por el sendero antiguo al llano,

quasi per un erbal fiume silente, / casi un río de hierba silencioso,

¹⁶⁷ Pizzetti, Ildebrando (1880 - 1968), *I pastori* (publicado en 1908) para voz y piano, 1908, de *Cinque Liriche*, no. 1. A. Forlivesi & C. Firenze. En el siguiente enlace se puede escuchar una versión de la obra de 1975 por la soprano Renata Scottò: <https://www.youtube.com/watch?v=3VBPhoGjRsg>, fecha de consulta 10/01/2023.

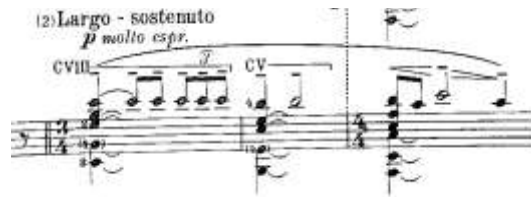
¹⁶⁸ Gabriele D'Annunzio (1863 - 1938), fue un destacado novelista, poeta, dramaturgo, periodista, militar y político italiano, entabló una cercana amistad con Mario Castelnuovo-Tedesco.

*su le vestigia degli antichi padri./ sobre las huellas de los viejos padres.
O voce di colui che primamente / ¡Oh voz de aquel que antes que nadie ve
conosce il tremolar della marina! / a lo lejos vibrar la luz marina!*

*Ora lung'esso il litoral cammina / Ya por el litoral lento camina
La greggia. Senza mutamento è l'aria./ el rebaño. Ni un soplo mueve el aire.
Il sole imbionda sì la viva lana / La viva lana dora tanto el sol
che quasi dalla sabbia non divaria./ que es idéntica casi a las arenas.
Isciacquio, calpestio, dolci romori./ Chapotear, pisotear, dulces rumores.*

Ah, perché non son io cò miei pastori? / ¡Por qué no estoy allá con mis pastores?
(Traducción por Valeriu Raut)¹⁶⁹

En la sección B, cita otra de las obras de Pizzetti, la *Preghiera per gl'innocenti*¹⁷⁰ en un compás de 3/4:



En el sitio web de L'orchestra Virtuale del Flaminio, aparece la siguiente explicación:

*“...La Preghiera per gli innocenti (Oración por los inocentes) es la oración por todos los infelices que han sufrido «y no saben por qué se debe sufrir» (son las palabras puestas junto a las primeras notas del tema con el alma conmovida del músico). Y aquí está toda la fe que falta en el primer tiempo (*de la sonata) esa oración que allá era apenas balbuceada, aquí sale y se expande ardiente, segura. El hombre cree y su fe sin fronteras ilumina y transfigura este valle de lágrimas,*

¹⁶⁹ Publicado por Valeriu Raut el 04/06/2021 en <https://lyricstranslate.com/es/i-pastori-los-pastores.html>, fecha de consulta: 10/01/2023.

¹⁷⁰ Pizzetti, I. Sonata in la maggiore per violino e pianoforte. 2o movt. Preghiera per gl'innocenti: Molto largo. J. & W. Chester, Londres, 1920. En el siguiente enlace se puede consultar mayor información de la obra: <https://www.flaminioonline.it/Guide/Pizzetti/Pizzetti-Sonata67.html>, fecha de consulta 10/01/2023, en el siguiente enlace se puede escuchar una versión con Marco Rizzi al violín y Alessandro Maffei al piano: <https://www.youtube.com/watch?v=vvqDmSEm8ag>, (11:59), fecha de consulta 10/01/2023.

ésta vida de dolor, Ora; y con él oran todos aquellos que creen en una bondad superior.” (Traducción propia).¹⁷¹

Posteriormente citará otro tema de Pizzetti, tomado de su ópera *Fedra*,¹⁷² la *Trenodia per Ippolito morto*:



En el sitio de internet *Una noche en la ópera*, aparece ésta reseña acerca de la obra de Pizzetti:

*“Fedra...Es una ópera en tres actos con libreto de Gabriele D’Annunzio, estrenada en la Scala en 1915. La trama bebe en Eurípides y Séneca, pero contiene muchos detalles introducidos por D’Annunzio. Los versos italianos son terriblemente arcaicos, llenos de frases rimbombantes. Todo gira alrededor de la pasión de Fedra (mezzo) por su hijastro Ippolito (tenor), hijo de su marido Teseo (barítono). Fedra llega a asesinar a una bella esclava que Teseo ha regalado a su hijo y, mientras el joven duerme, intenta seducirlo. Al despertar, Ippolito la rechaza y, despechada, convence a Teseo de que ha sido violada por su hijastro. Teseo invoca a Poseidón en venganza y el joven Ipolito muere pisoteado por su caballo, Fedra confiesa su culpa e ingiere un poderoso veneno, mientras se mantiene desafiante hasta el último suspiro.”*¹⁷³

¹⁷¹ <https://www.flaminioonline.it/Guide/Pizzetti/Pizzetti-Sonata67.html>, fecha de consulta: 10/01/2023.

¹⁷² Pizzetti, I. *Fedra*. Opera en tres actos. (1908 - 1912). Según el diccionario de la RAE: Treno, 1. m. Canto fúnebre o lamentación por alguna calamidad o desgracia. <https://dle.rae.es/treno>, fecha de consulta: 10/01/2023. En el siguiente enlace se puede escuchar la versión del 1955 por la Orquesta y coro de la RAI, dirigida por Nino Sanzogno, con Mercedes Fortunati (Fedra), Aldo Bertocci (Ippolito), Anselmo Colzani (Teseo). <https://www.youtube.com/watch?v=LMqokuFRUZw&t=755s>, fecha de consulta: 10/01/2023.

¹⁷³ <http://www.unanocheenlaopera.com/viewtopic.php?t=7337&highlight=pizzetti>, publicado el 20 Dic 2007 por usuario “delaforce”, fecha de consulta 10/01/2023.

Desarrolla éste tercer tema, hasta llegar a un punto climático en la obra en la que regresará al primer tema presentado en Re menor, el cual finalmente resolverá en modo mayor:



Para concluir la obra, cita un cuarto tema de Pizzetti, tomado nuevamente de la sonata para violín y piano, pero del tercer movimiento “Vivo e fresco”, es una cita breve, rápida y seca, en un gesto que termina abruptamente el discurso musical.¹⁷⁴

La interpretación de la obra musical es más compleja que la interpretación de la imagen, si bien pareciera que Castelnuovo-Tedesco, al citar obras de su maestro, estuviera haciendo un homenaje u “obsequio a su maestro” la realidad es que el carácter de la obra, lejos de ser festivo es más bien triste y oscuro. Al parecer en algún punto la relación entre los dos compositores fue decayendo; Afshar afirma que a través de las entrevistas que tuvo con Angelo Gilardino, éste le refiere dos posibles razones por las cuales esto pudo suceder: primeramente que Pizzetti pudo sentir envidia del talento natural de su alumno para componer hermosas melodías de manera natural y fácil, y la otra es a raíz de la desilusión que debe haber sentido Castelnuovo-Tedesco, luego que Pizzetti influyó para impedir el estreno de la ópera de Castelnuovo-Tedesco *El Mercader de Venecia*, la cual había ganado el 1er Premio del importante “Concurso Campari”, y el cual estaba programado para tocarse en el teatro de La Scala de Milán.¹⁷⁵ El compositor mismo cuenta la historia completa, sus concepciones acerca de la importancia de componer dicha obra, así como las vicisitudes y pormenores para conocer el resultado del concurso y su

¹⁷⁴ Pizzetti, I. Sonata in la maggiore per violino e pianoforte. 3er. movt. Vivo e fresco. J. & W. Chester, Londres, 1920

¹⁷⁵ Afshar 1990. Part III. P. 28.

posterior desilusión al ver que la obra no vería su estreno en el Teatro de La Scala como se había prometido, asimismo señala la correspondencia que tuvo con Pizzetti al respecto y como no obtuvo respuesta a algunas de las interrogantes que le planteó a su otrora maestro. Si bien señala que no le ha perdido el respeto y le sigue admirando, también señala la tristeza por la situación. Esta puede ser la razón por la cual éste *capricho* termina de manera abrupta y seca, tal vez extrapolando la relación con Pizzetti a su propia música.¹⁷⁶ Es notorio que los temas que usa Castelnuovo-Tedesco son tristes, cargados de un profundo drama, lo que parece ser un reflejo claro de los sentimientos con respecto a su maestro y otrora amigo.

Como dato meramente anecdótico, ambos compositores fallecerán en el año de 1968, con tan solo un mes de diferencia, Ildebrando Pizzetti el 13 de febrero, y Mario Castelnuovo-Tedesco el 16 de marzo.

¹⁷⁶ Castelnuovo-Tedesco, 2005. El Mercader de Venecia p. 577.



Que pico de Oro!

QUE PICO DE ORO!

1797 – 1799. *Caprichos* 53.

Cobre: aguafuerte, aguatinta bruñida y escoplo, 218 x 152 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3479.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4220.

Bibliografía: Harris 1964, 88. *Libro de los Caprichos* 1999, 282 - 285

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (53).

Explicaciones:¹⁷⁷

- Manuscrito del Museo del Prado: Esto tiene trazas de Junta académica. ¿Quién sabe si el papagayo estará hablando de medicina? Pero no hay que creerlo sobre su palabra. Médico hay que cuando habla es un pico de oro y cuando receta un Erodes: discurre perfectamente de las dolencias y no las cura: emboba a los enfermos y atesta los cementerios de calaveras.
- Manuscrito de Ayala: Oradores plagiarios con auditorio de necios.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Los frailes son generalmente predicadores plagiarios; pero como se alaban mucho uno a otros, el auditorio necio está con la boca abierta.

CAPRICHO XXI – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***QUE PICO DE ORO!* – Tempo di Giga.**

Allegretto mosso (petulante e grottesco) (Tempo di Giga)

Compás: 6/8, 2/4 y 4/4

Extensión: 104 compases.

El *Grove Music Online*, indica lo siguiente acerca de la *Giga*:

“Una de las más populares danzas instrumentales del barroco y un movimiento estándar de la suite, junto a la allemande, courante y sarabande. Esta aparentemente se originó en las Islas Británicas, donde las danzas populares y

¹⁷⁷ Carrete 2007. p. 359.

tonadas llamadas 'jig' han sido conocidas desde el siglo XV. Aunque en el siglo XVII las gigas fueron escritas en simple compás binario, la mayoría están en un tipo de compás compuesto (por ejemplo con una triple subdivisión de un compás binario) y también la mayoría están en forma binaria."¹⁷⁸ (Traducción propia).

La obra comienza con una breve introducción de cuatro compases:



Inmediatamente después aparece el tema con las mismas notas de la introducción pero una octava más grave. De nueva cuenta Castelnuovo-Tedesco vuelve a asignar una sílaba del texto a cada nota como en caprichos precedentes; éste primer motivo podría ser onomatopéyico del sonido que emite un loro o una guacamaya al hablar, cuando imita la voz humana, el intervalo de 7^a mayor descendente es muy sugerente de ello:



Inmediatamente después presenta un segundo motivo que también parece muy característico del canto del loro, además, la indicación *chiassoso* (escandaloso, ruidoso) pareciera no dejar lugar a dudas:



En el compás 28 (Un poco meno mosso. Burlesco) Utiliza un nuevo motivo, con un cambio de compás a 2/4, éste motivo al igual que los anteriores puede ser onomatopéyico:

¹⁷⁸ Ellis 2001. (Fecha de consulta: 20/04/2021)

Un poco meno mosso (burlesco)
psf *p* *a tempo* *psf* *CV* *p*

El resto de la obra se compone de episodios alternados de los mismos tres elementos presentados hasta ahora:

Tempo I. (Tempo di Giga)
mp staccato, con brio *mf*

Lo stesso tempo *p* *mp espr.* *CVI*

Un poco meno mosso (burlesco)
psf *p* *a tempo* *p*

Casi al final, hace una última exposición integrada por los motivos 3 y 2, posteriormente culmina la obra de manera decisiva con el motivo número 1:

Meno mosso (a piacere-quasi cadenza)
ff *risoianza* *CV* *f* *mf* *mp* *p*

a tempo *mp* *mf* *CVII* *ff trionfante*



De la lectura de las explicaciones de los manuscritos, se desprende la idea que Goya está satirizando de igual manera a los ámbitos religiosos y académicos, las figuras representadas en la imagen sugieren monjes y académicos, quienes con rostros grotescos escuchan embelesados a un loro. Castelnuovo-Tedesco realiza esa misma sátira con los elementos musicales anteriormente descritos, fundidos con las características de la giga.



Volaverunt.

VOLAVERUNT

1797 – 1799. *Caprichos* 61.

Cobre: aguafuerte, aguainta y punta seca, 219 x 152 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3487.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4223.

Bibliografía: Harris 1964, 96. *Libro de los Caprichos* 1999, págs. 314-317.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (61).

Explicaciones:¹⁷⁹

- Manuscrito del Museo del Prado: El grupo de brujas que sirve de peana¹⁸⁰ a la petimetra, más que necesidad, es adorno. Hay cabezas tan llenas de gas inflamable, que no necesitan para volar ni globo, ni brujas.
- Manuscrito de Ayala: La Duquesa de Alba. Tres toreros la levantan de cascos.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Tres toreros levantan de cascos a la Duquesa de Alba, que pierde al fin la chaveta¹⁸¹ por su veleidad.

CAPRICHOS XXII – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

***VOLAVERUNT* – Estudio in terzine.**

Rápido e leggero (Studio in terzine)

Compás: 2/4

Extensión: 80 compases.

El capricho es un estudio en terceras, en compás binario (2/4) y con subdivisión ternaria:

¹⁷⁹ Carrete 2007. p. 360.

¹⁸⁰ Según el diccionario de la RAE: 1. Basa, apoyo o pie para colocar encima una figura u otra cosa. 2. Tarima que hay delante del altar, arrimada a él. (Fecha de consulta: 22/04/2021).

¹⁸¹ Según el diccionario de la RAE: Que ha perdido la razón. (Fecha de consulta: 22/04/2021).



La obra está pensada a la manera de un movimiento perpetuo en el cual, al ritmo ternario y sobre la base de tercetas arpegiadas en cada motivo, añade algunas líneas melódicas temáticas repetitivas tanto en registro agudo como en el registro grave:



Aquí se muestra un ejemplo donde una línea melódica que se encuentra primeramente en una voz superior:



Posteriormente es presentada en un registro más grave:



Según refiere Afshar en su texto, *volaverunt* es una palabra latina usada en la época de Goya de manera humorística para referirse a algo que se perdió o que ha volado lejos, y en ese sentido Goya se refiere a la Duquesa de Alba (con quien se cree que el pintor tuvo una relación amorosa), las alas de mariposa sobre su cabeza indican que ella cambia de un hombre a otro, como las mariposas vuelan de una flor a otra. También señala Afshar que las tres brujas que vuelan debajo orientadas hacia tres direcciones distintas, reflejan la inconstancia de las mujeres, la cual es mucho más fuerte que cualquier forma de magia o ciencia. Por último, indica que los cromatismos sugieren un misterioso y grotesco sentimiento, como el movimiento perpetuo y el uso de terceras y ritmo ternario son reflejo del vuelo de las brujas que acompañan a la Duquesa en su vuelo.¹⁸²

¹⁸² Afshar 1990. Part III. p. 30.



LINDA MAESTRA

1797 – 1799. *Caprichos* 68.

Cobre: aguafuerte, aguainta bruñida y punta seca, 214 x 150 mm.

Calcografía Nacional, Madrid, R. 3494.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 4207.

Bibliografía: Harris 1964, 103. *Libro de los Caprichos* 1999, 342-345.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45654 (68).

Explicaciones:¹⁸³

- Manuscrito del Museo del Prado: La escoba es uno de los utensilios más necesarios a las brujas, porque además de ser ellas grandes barrenderas, como consta por las historias, tal vez convierten la escoba en mula de paso y van con ella que el diablo las alcanzará.
- Manuscrito de Ayala: La escoba suele servir a algunas de mula de paso: enseña a las mozas a volar por el mundo.
- Manuscrito de la Biblioteca Nacional: Las viejas quitan la escoba de las manos a las que tienen buenos bigotes: las dan lecciones de volar por el mundo, metiéndolas por primera vez, aunque sea un palo de escoba entre las piernas.

CAPRICO XXIII – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

LINDA MAESTRA

Presto - come una cavalcata di streghe

Compás: 6/8, 2/4

Extensión: 147 compases.

El capricho se conforma por una serie de motivos característicos, el primero de ellos comienza en compás de 6/8 donde usa un cromatismo en los tiempos 3º y 6º, acto seguido contrasta con un cambio de compás a 2/4, y tres acordes en un ritmo irregular, e inmediatamente repite ambos motivos:

¹⁸³ Carrete 2007. p. 361.



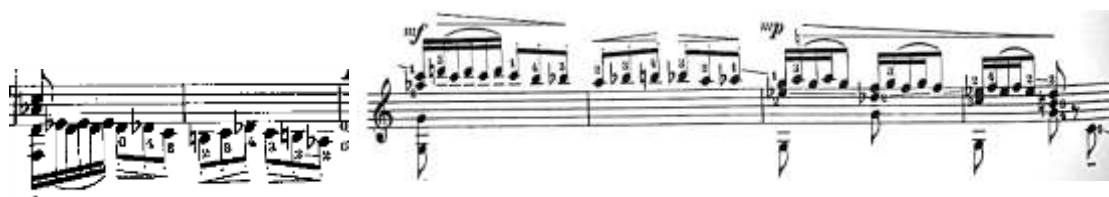
Justamente en los tiempos 3 y 6 aparece frecuentemente la nota en la que se encuentra la melodía, la cual está contrapunteada con otras dos notas en registro más grave; éste es el motivo 3:



Utilizará después un cuarto motivo a manera de acorde con trino, seguido de un movimiento cromático errático ascendente y descendente que genera sensación de movimiento e inestabilidad, este será uno de los motivos más utilizados en la obra:



Y lo utilizará en todos los registros de la guitarra:



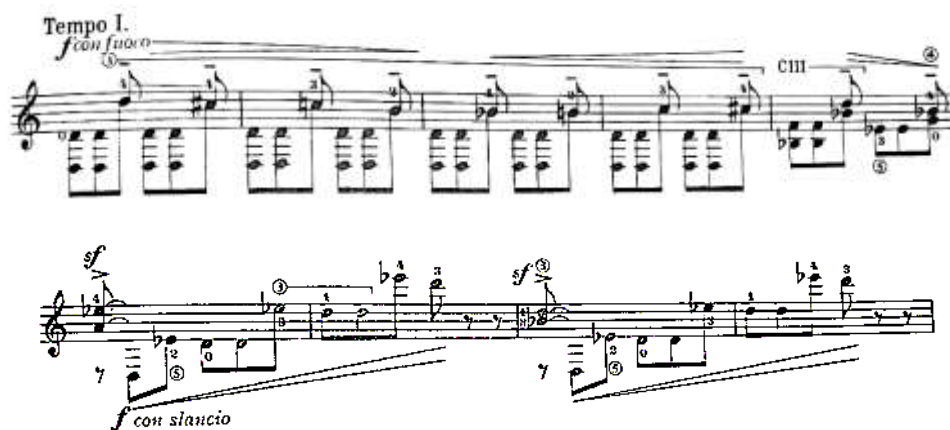
En el compás 53 comienza una nueva sección donde también presentará un quinto motivo, en 6/8 usando el bajo en tres corcheas y dos voces superiores, que se mueven por intervalos de terceras en los tiempos 1 y 3, es de notar que siempre que utiliza este nuevo motivo, desemboca en el cuarto motivo:



El resto del capricho se forma con la utilización de los motivos presentados hasta el momento, usándolos en diferentes registros de la guitarra:



En el compás 83 (Tempo I) utiliza nuevamente un motivo muy similar a la primera sección, así como una ligera variante del motivo uno:



En el compás 116 (*con macabra allegria*) presenta un pasaje con una combinación de motivos con una mayor saturación de notas:

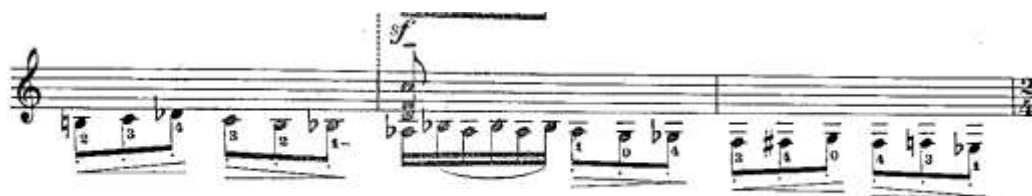


En la parte final, los motivos se sucederán uno después de otro cada vez con mayor fuerza y energía, las indicaciones de carácter parecen indicar que se acerca el desenlace final (*allegramente, con bravura, grottesco, marcato*) presenta en cuatro ocasiones distintas el motivo número cuatro, desde el registro sobreguido de la guitarra, intercalado

con los motivos uno y cinco; cada vez va descendiendo más y más hasta llegar erráticamente hasta las notas más graves:



Después de ello culmina la obra con el motivo uno y un acorde en *sforzato*:



Afshar, en su análisis sugiere una interpretación de los elementos musicales: el rápido movimiento perpetuo, y la indicación “como una cavalcata di streghe”¹⁸⁴ sugieren el vuelo que se ve en la estampa; de la misma manera, los dos primeros motivos musicales en la introducción pueden corresponder a la personificación de las dos brujas, y la repetición de esos motivos pueden indicar los intentos de elevar el vuelo, el cual se da, en opinión de Afshar, a partir del compás 13.¹⁸⁵ En lo personal, añadiría una interpretación del motivo cuatro, con el trino y su posterior movimiento melódico cromático y errático, precisamente como una representación del vuelo en escoba de las dos brujas, en círculos, precisamente así: errático y descontrolado.

¹⁸⁴ “Como una Cabalgata de brujas”.

¹⁸⁵ Afshar 1990. Part III. p. 31.



SUEÑO DE LA MENTIRA Y INCONSTANCIA

1797 – 1799. *Caprichos D.*

Cobre: aguafuerte y aguatinta bruñida, 200 x 132 mm.

Dibujo preparatorio: Museo del Prado, Madrid, D. 3916.

Bibliografía: Harris 1964, 119. *Libro de los Caprichos* 1999, 398-399.

Estampa: Madrid. Biblioteca Nacional. Inventario 45637 (recto).

Explicaciones:¹⁸⁶

Esta estampa pertenece a una lámina de cobre que no se publicó en la colección de los *Caprichos*. Se ha interpretado ésta imagen como una crítica a las relaciones de Goya con la duquesa de Alba y también como una sátira política y moral del amor engañoso para obtener poder y riqueza en referencia a las relaciones entre la reina María Luisa y Manuel Godoy.¹⁸⁷

CAPRICHIO XXIV – MARIO CASTELNUOVO-TEDESCO

SUEÑO DE LA MENTIRA Y INCONSTANCIA

FANTASIA. Moderato – con fantasía (in stile recitativo)

Compás: 4/4

Extensión: 111 compases.

La Fantasía es asumida por Castelnuovo-Tedesco y utilizada como una forma libre, casi de carácter improvisatorio. La simbología implícita en la imagen es fascinante, Afshar nos explica que algunas interpretaciones de la imagen de Goya (puesto que no existen explicaciones manuscritas de éste) señalan que éste Capricho alude a los amores entre Francisco de Goya y la Duquesa de Alba, la mujer con las dos caras simboliza a la Duquesa, el hombre a la izquierda de la imagen que toma el brazo de la mujer, con un rostro que muestra anhelo y desesperación, es el mismo Goya, mientras que el hombre más pequeño y oscuro a la derecha, representa uno de los amantes de la Duquesa, puesto que toma la mano derecha de ésta que está extendida, mientras el amante hace el gesto de

¹⁸⁶ Carrete 2007. p. 363.

¹⁸⁷ Se refiere a las relaciones extramaritales y de conveniencia política que tuvieron lugar entre la Reina María Luisa (esposa del príncipe Carlos IV) y el extremeño Manuel Godoy.

guardar el secreto con su dedo índice sobre la boca. La máscara que se encuentra debajo entre dos bolsas de dinero, con un gesto divertido y grotesco, mientras observa a una serpiente que hipnotiza a una rana parece reforzar el tema de la duplicidad, la mentira y la falsedad; las bolsas de dinero representan la avaricia, y las alas de mariposa sobre la cabeza de la mujer representan la inconstancia; por último, el castillo al fondo de la imagen es indicativo de las esperanzas arruinadas y del amor sin esperanzas.¹⁸⁸

La obra comienza con un arpeggio descendente y ascendente, presentando así lo que será el primer motivo del Capricho. En el segundo compás aparece el motivo número dos, una melodía anacrúsica descendente, con la expresión *espr. e doloroso*. Estos dos motivos iniciales pueden ser la representación musical de la Duquesa de Alba y Goya respectivamente, el doble sentido del arpeggio inicial puede indicar esa duplicidad y la expresión debajo de las notas puede ser el lamento de Goya:



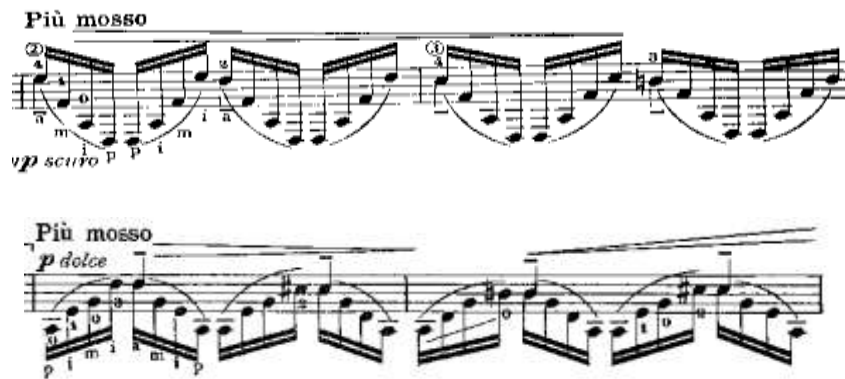
Es curioso el parecido que tiene éste inicio con la introducción de la *Fantasia elegíaca* de Fernando Sor,¹⁸⁹ ambas inician con un acorde disminuido arpegiado y enseguida una escala descendente con un profundo dramatismo.



Este primer motivo se encontrará presente en toda la obra, tanto en la misma disposición que al inicio como invertido, reforzando el concepto de duplicidad:

¹⁸⁸ Afshar 1990. Part III. p. 31.

¹⁸⁹ *Fantasia elegíaca* Op. 59, escrita por Fernando Sor en 1835, cierra un total de 14 Fantasías escritas para la guitarra, está dedicada a la memoria de Madame Beslay, una alumna de piano que falleció dando a luz a un hijo.



En el compás 10 presenta el tercer motivo (Moderato. In stile recitativo), el cual es anacrúsico, con un gran salto de 7ª menor, seguido inmediatamente por el motivo inicial:



Los tres motivos integran toda la obra, presentados en diferentes tonalidades, como motivo al espejo, en inversión, etc.



En el compás 46 (Moderato), presenta nuevamente el motivo tres en inversión, con un papel protagonista:

p *mp grazie* *Moderato* *mf*
p *mf più intenso* *f*

Este mismo motivo posteriormente será el sujeto de una fuga, que inicia en el compás 64 (FUGA. Moderato, pensieroso e malinconico) con la presentación a dos voces, y un episodio que se presentará también en inversión llevará la fuga a un desarrollo de hasta cuatro voces:

FUGA
 Moderato (pensieroso e malinconico)
p espr.
mp espr.
mp marcato

El tema se encuentra también invertido y en *stretto*:

mf *f marcato* *più mp* *f marcato*

La fuga da paso a una sección climática (Piú mosso e appassionato):



La cual desemboca en el compás 98, en una reexposición breve del inicio del Capricho (Moderato. Tempo della fantasia):



Esta reexposición servirá sólo para recordarnos el tema del Capricho, puesto que presenta después el motivo tres en inversión, por última ocasión, seguido de una cadencia en cuatro acordes para ir inmediatamente a la coda (CODA. Pomposo e solemne. Tempo del Preambolo) la cual es una cita del motivo inicial del Capricho No. 1, presentada aquí en octavas en La menor, con el melisma final alargado y en disminuyendo, para finalizar de manera decisiva con dos acordes (dominante – tónica):



Entre los 24 Caprichos, no existen vínculos ni relaciones armónicas, temáticas ni motívicas en ningún sentido, al terminar de ésta manera éste último Capricho, Castelnuovo-Tedesco crea la sensación de unidad entre las 24 composiciones, generando la idea de un ciclo.

9. CONCLUSIONES

Los *24 Caprichos de Goya*, significan un reto mayor para cualquier intérprete que decida abordarlos, las múltiples referencias implícitas en la obra gráfica y musical, aunadas a una gran dificultad técnica en la guitarra, requieren una revisión detallada de muchos aspectos, y ésta debe ser llevada a cabo con la mayor seriedad.

Si bien es cierto que, al no existir un documento o prueba irrefutable (más allá de las copias manuscritas con explicaciones de los Caprichos) que nos indique el pensamiento concreto de Francisco de Goya al realizar las estampas, y tampoco contamos con elementos de prueba contundentes respecto a la inspiración y sentido que Castelnovo-Tedesco da a las obras musicales, esto nos podría hacer suponer en primera instancia, que lo que se puede decir al respecto entra en el terreno de la especulación, podemos argumentar, sin embargo, algunos elementos de manera clara y eficiente.

Anteriormente mencioné que existen versiones en las redes sociales que parecen no ser muy objetivas en su presentación, y como primer punto creo que es de suma importancia que un intérprete que aborde una obra de la complejidad de los *24 Caprichos de Goya*, al menos conozca los elementos esenciales de la obra gráfica de Goya y las implicaciones directas que la obra tiene en la concepción de Castelnovo-Tedesco, ya luego el éxito o fracaso de la propuesta interpretativa radicará en la forma que los distintos elementos sean estudiados y de la capacidad del mismo ejecutante para llevarlos a buen puerto sobre la guitarra.

Es importante considerar las palabras de Angelo Gilardino en el sitio web de guitarra.artepulsado (ya citado anteriormente), como referencia de un musicólogo e investigador sumamente reconocido que trabajó con Castelnovo-Tedesco directamente en la edición de la obra:

“Los ‘24 Caprichos de Goya para la guitarra op. 195’ fueron escritos por Mario Castelnovo-Tedesco en 1961. Inspirándose en los grabados de Francisco Goya y Lucientes, fueron dedicados al hijo del compositor, Lorenzo, de profesión arquitecto pero activo también como pintor... Surgieron en una época en la cual el compositor se entregó a una reflexión autobiográfica. Él se identificó con Goya, que en sus aguafuertes había criticado con ironía trágica los vicios, la ignorancia, la estupidez, la superstición, la crueldad de sus tiempos. Adoptando las mismas

escenas, MCT hizo una especie de narración musical de personas y situaciones de su vida, que podían resultar idénticas.”

(AG, guitarra.artepulsado)¹⁹⁰

De ello podemos deducir a través de su experiencia directa, asimismo de los distintos pasajes mencionados en la propia autobiografía del compositor que sí existen caprichos que significan momentos específicos en la vida de Mario Castelnuovo-Tedesco, y que es importante conocerlos para tener una visión adecuada de la interpretación musical que puede dársele a un capricho o a un determinado momento de éste, pensemos por ejemplo lo que sería la interpretación de un capricho como *Obsequio al maestro*, si desconocemos la historia que surgió entre Pizzetti y Castelnuovo-Tedesco, desde sus inicios con la admiración por el maestro, y posteriormente con el distanciamiento y toda la historia subyacente entre ellos, y de la misma manera, si no conociéramos las obras originales de Ildebrando Pizzetti que están citadas por Castelnuovo-Tedesco, el uso de los tiempos y la dramática tristeza que está presente en toda la obra.

Por otra parte, imaginemos lo que sería intentar tocar caprichos como *Dios la perdone: y era su madre*, desconociendo las interpretaciones de la gráfica que se han dado a lo largo de la historia, o desconocer la historia que subyace bajo el capricho *Porqué fué sensible* en el contexto de la época de Goya, indudablemente, la concepción de la obra cambia radicalmente teniendo esa información como referencia. Asimismo, abordar un capricho como *Sueño de la mentira y inconstancia*, sin comprender los elementos presentes en la gráfica y sin intentar dilucidar cuáles de ellos se corresponden mutuamente con los elementos musicales de la partitura, sin duda nos dará solamente una visión parcial de la música, y así podemos mencionar prácticamente cada uno de los caprichos.

Como observamos también, Castelnuovo-Tedesco manifestó un gran interés en ‘musicalizar’ obras de otras disciplinas artísticas: el caso de los “24 caprichos de Goya” no es un hecho aislado dentro del corpus de su música, y específicamente en su obra para guitarra existen una buena cantidad de piezas (principalmente basadas en obras literarias) que siguieron un proceso similar. Por otra parte, su experiencia en Hollywood

¹⁹⁰ Angelo Gilardino, <https://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?3968-Caprichos-de-Goya-de-Castelnuovo-Tedesco>, publicado el 20/02/2006, fecha de consulta 15/01/2023.

musicalizando una gran cantidad de películas, aun cuando el mismo compositor no lo refiere como algo fundamental en la conformación de su estilo compositivo, sí lo convierte precisamente en un verdadero maestro en el proceso de “transmedialización” de un género artístico a otro, así podemos darle un sentido mucho más claro y directo a los elementos musicales presentes en la partitura que corresponden a elementos gráficos de las láminas, por ejemplo los sonidos onomatopéyicos presentes, como son el tambor cubierto en sentido fúnebre en *De qué mal morirá?*, o el asno que inicia e interrumpe constantemente el discurso en *Si sabrá más el discípulo?*, o el perico que mantiene entretenidos a los monjes en *Qué pico de oro!*

Si pretendemos tener un acercamiento fiel a la obra, es innegable la necesidad de conocer y estudiar las explicaciones que podemos encontrar de los grabados, las cuales nos abren una puerta hacia las intenciones que pudo haber tenido Goya al realizar su obra y, partiendo de dichas explicaciones (más allá de la opinión subjetiva que se pueda obtener solamente de la observación de las imágenes) podemos identificar elementos musicales (agógicos, dinámicos, tonales, etc.) que están directamente relacionados con las imágenes observadas, y es así como podemos acercarnos a comprender de manera fehaciente, el uso de los elementos musicales y su respectiva disposición en la obra por parte del compositor. Por otra parte, a partir de la lectura de los textos especializados, podemos conocer elementos comunes en la vida de ambos artistas y, apoyados en la opinión de especialistas que previamente han realizado análisis al respecto, podemos reconocer también características comunes entre la vida de Goya y de Castelnuovo-Tedesco que, de alguna manera, influyen en las respectivas concepciones de su obra (vida en exilio, desilusiones personales o amorosas, etc.).

También podemos percatarnos, a través de las definiciones de las formas musicales usadas por Castelnuovo-Tedesco, y reforzado por la propia experiencia y gusto del compositor por recurrir a formas y estructuras del pasado, cómo es que ciertos elementos (danzas de tipo binario o ternario, baile en parejas, estructura musical, etc.) están directamente relacionados con las satíricas imágenes y temáticas observadas en las estampas de Goya. En algunos casos podemos encontrar que algunas de las estampas de Goya mantienen un sentido y carácter similar en la versión musicalizada por Castelnuovo-Tedesco (como en *Si sabrá más el discípulo?* o *¿De qué mal morirá?*); en otros (como en *Obsequio a el maestro*) se trata más bien de una adaptación al contexto personal del

compositor; y por lo tanto, no podemos hablar en términos absolutos del sentido de la obra musical con respecto a los grabados; además, como vimos en su momento, el propio compositor refiere que la obra no fue concebida para presentarse de manera integral en conciertos, por ello la división de la obra en cuatro cuadernos que, paradójicamente, tampoco mantienen una unidad temática ni están organizadas a manera de “suites”, pero sí mantiene una estructura similar en cuanto a que cada cuaderno inicia con un capricho rápido y cierra con un capricho sumamente intenso y dramático. También es importante darnos cuenta que Castelnuovo-Tedesco es cuidadoso en la selección de danzas y formas musicales con respecto al Capricho que realiza en cada momento, puesto que el origen cortesano o popular de cada danza está más relacionado con alguna temática que con otra.

Por lo anteriormente expuesto y partiendo del concepto señalado en las consideraciones generales de ésta tesina, puedo afirmar que el acercamiento a las fuentes indicadas, de manera previa, o durante el montaje de la obra instrumentalmente hablando, tendría necesariamente que traducirse en un enorme beneficio en el acercamiento del guitarrista al objeto artístico y como resultado de ello, le propiciará analizar y cuestionarse muchos de los parámetros técnicos, agógicos, dinámicos y musicales en general, y ésta reflexión redundará en una interpretación informada y adecuada a las fuentes de información y, por ende, a las características propias de cada intérprete.

Entonces, considero necesario que para abordar cualquiera de los 24 Caprichos de ésta colección de música, que son de mucha complejidad técnica y musical, el intérprete se plantee al menos una secuencia de pasos o un plan de acción del estudio en distintos aspectos que nos garantice y nos dé la posibilidad de un resultado exitoso, evitando, como se mencionaba en un principio, caer en los típicos errores de estudio y evitar dejar las decisiones importantes al mero ejercicio de ejecuciones repetidas de la obra.

Para ello, es necesario considerar los siguientes rubros como base del estudio:

1. Documentación de la obra.

Considero de suma importancia documentarse acerca de los significados de la obra, tanto desde la perspectiva de Goya como la de Castelnuovo-Tedesco, por lo cual es menester leer los documentos citados en el presente texto, comprendiendo lo que significan desde el punto de vista gráfico, como desde

el punto de vista histórico-musical. Entonces es conveniente tener claro lo siguiente:

- a) Contexto histórico – artístico de la época de Francisco de Goya. Existen muchísimas fuentes al respecto, Goya es uno de los pintores más estudiados en la historia y continuamente surgen textos, estudios y enfoques nuevos alrededor de su figura y su obra; para éste fin la consulta de los sitios web dedicados a Goya son una importante fuente de información que se actualiza con frecuencia. (Fundación Goya de Aragón, Museo del Prado, Academia de Bellas Artes de San Fernando, etc.)
- b) Contexto histórico – artístico de la época de Mario Castelnuovo-Tedesco, también podemos encontrar con cierta frecuencia actualizaciones y nuevos trabajos acerca de la obra y vida del compositor florentino. Es de mucha ayuda el sitio web www.mariocastelnuovotedesco.com, entre otras fuentes.
- c) Significados y comprensión de las láminas de Francisco de Goya, a través de los manuscritos de la época y estudios de especialistas del área de las artes plásticas.

2. Análisis musical.

Me parece necesario invertir una buena parte del tiempo en tratar de comprender mejor la obra musical, desde varios puntos de vista:

- a) Análisis estructural y formal. Estudiar y analizar los elementos del lenguaje usados por Castelnuovo-Tedesco y la estructura formal de los Caprichos, el comprender la forma musical contribuirá tanto a una mejor comprensión del texto musical como a la memoria.
- b) Análisis de la textura, en la cual se identifican elementos clave presentes en las láminas de Goya y su correspondencia con la partitura, o con los elementos de la vida del mismo compositor.
- c) Análisis armónico y dinámico, realizado de la mano de los elementos identificados en el punto anterior y definición de parámetros de timbre, dinámica, agógica, velocidad, etc. en base a todo lo comprendido en los puntos anteriores.

3. Estudio técnico de las obras.

La obra es, sin duda, una de las obras más complicadas y demandantes que escribió para la guitarra el compositor florentino, y es probable que también se encuentre entre las obras más difíciles técnicamente hablando del repertorio universal de la guitarra, contiene numerosos pasajes complicados de abordar y resolver, desde el punto de vista mecánico o de la memorización, existen muchos momentos que se requiere una fuerza muscular e interpretativa particular, en otros se requiere de mucha flexibilidad de la mano izquierda, con extensiones que rayan en el límite de lo técnicamente posible, en otros momentos es tremendamente cansado para la mano izquierda por posiciones cerradas, o posiciones fijas donde hay una voz que se está moviendo mientras las demás no, movimientos contrarios en las voces y pasajes en los cuales las referencias que solemos usar como guitarristas (posiciones en la mano izquierda, movimiento en cuádruplos, desplazamientos sobre una cuerda, uso de dedos guías, etc.) simple y sencillamente no sirven para abordar tal o cual problema técnico, y debemos resolverlo a manera de excepción.

Organizar la lectura de las obras sobre el instrumento de manera que la versión definitiva no sea necesariamente la misma que nos planteamos en la primera lectura. En mi proceso de estudio de los caprichos tuve que cambiar las digitaciones y soluciones prácticas de ambas manos en varias ocasiones, incluso regresando a plantearme de nueva cuenta las primeras opciones que había decidido. Probar las opciones sugeridas por Angelo Gilardino y experimentar también con soluciones alternas, recordemos que cada persona es un universo propio y las soluciones propuestas a veces no van en la misma ruta de nuestra propia formación, y en ocasiones es necesario aprender nuevos procedimientos técnicos que lleva mucho tiempo y lograr.

Asimismo, es importante también considerar las digitaciones en base a tres factores fundamentales:

- a) Practicidad: Si los distintos elementos musicales presentes en cada momento se resuelven bien con la digitación planteada desde un punto de vista estrictamente práctico-musical.

- b) Sonoridad: Si el resultado sonoro es el más adecuado en términos de la concepción idiomática de la obra dentro de las posibles opciones.
- c) Viabilidad: Si uno mismo está preparado para afrontar con éxito una solución técnica o si puedes proponer una mejor o más adecuada a tus características físicas y nivel técnico-mecánico, en ocasiones encontramos una solución técnica maravillosa para un pasaje pero no estamos listo para llevarla a cabo.

Considero importante tomar en cuenta que si las opciones técnicas sobre el instrumento no resuelven correctamente los elementos musicales o la sonoridad lograda no remite o refleja lo analizado previamente desde el punto de vista de la imagen o de la música misma, tal vez sea conveniente dejar la obra o esperar que el nivel técnico que el intérprete posee sea el adecuado para abordar una obra de ésta envergadura.

Como experiencia personal, puedo comentar algo que me sucedió en muchos momentos del estudio de los caprichos, los dejaba de tocar durante varias semanas mientras dedicaba más tiempo a leer acerca de la obra, o a pensar más en los elementos musicales, y después de un tiempo y retomar el estudio en la guitarra, me percataba que la música y la técnica fluían mucho mejor que antes aun cuando no se hubiera tocado por un buen tiempo.

También decidí en algunos momentos optar por soluciones mucho más atrevidas y difíciles de las consideradas por Gilardino, puesto que consideré que las digitaciones que yo proponía eran mejores en el sentido musical y aun siendo más audaces, era posible lograr el objetivo.

Estos primeros tres puntos se pueden ir adecuando a las necesidades y los gustos particulares de cada intérprete, no considero necesario cubrir el primero como requisito para entrar en el segundo, sino que se pueden ir fundiendo en el estudio diario de manera que progresivamente se vayan cubriendo todos los aspectos mencionados, también es importante la motivación personal que la obra va generando en cada intérprete.

Reflexión final - Personalización de la interpretación.

Durante el estudio de la obra, se va generando también un proceso de introspección personal, en el cual uno va identificándose con ciertos elementos del lenguaje, con ciertas imágenes de los caprichos y teniendo cada vez más un cierto afecto personal o una aversión por algunos momentos de los caprichos o incluso por algunos pasajes técnicos.

La interpretación musical no es un proceso estático, por el contrario, es sumamente dinámico, y con el paso del tiempo uno va madurando y descubriendo nuevas maneras de decir ciertas cosas, y así el trabajo del músico actual, desde mi punto de vista, no es aquel que mencionaba Stravinsky, bajo la idea de que el músico ejecutante está sólo para transmitir la música y no para interpretarla; por el contrario, el intérprete moderno es un ser humano pensante, oyente, sensible y lo suficientemente culto para comprender en la medida de lo posible el mensaje que escribió el compositor, e intentar aportar algo que logre conectar con su auditorio, sin que ello signifique caer en exagerados manierismos que alejen la música de su concepción original, y este concepto seguirá siendo cambiante y dinámico mientras la música siga evolucionando, tanto desde el punto de vista del compositor, como del intérprete.

Finalmente, puedo señalar también que, por la abundante cantidad de elementos y referencias directas e indirectas que contienen los *24 caprichos de Goya*, y el reto de enfrentarse a la respectiva decodificación de dichos elementos, se provoca por un lado, la necesaria complicación de los procesos de acercamiento al objeto artístico, pero al mismo tiempo invita a diseñar estrategias de estudio y procesos distintos a los tradicionalmente empleados en el estudio de una obra; y ello genera un crecimiento integral para el músico, puesto que el estudio de la obra en su totalidad involucra aspectos ideológicos, expresivos, técnicos, emocionales y culturales que inciden también en un crecimiento, o al menos, en una transformación personal sumamente interesante, a la que no podemos mantenernos indiferentes.

Jaime Soria porto

Abril del 2023.

10. FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRÁFICAS:

- Avallone, Alessandro y Bocchino, Gianluca, *L'ignoto iconoclasta. Studi su Mario Castelnuovo tedesco*, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019.
- Bruhn, Siglind, *Musical Ekphrasis: Composers Responding to Poetry and Painting*. Nueva York, Pendragon Press, 2001.
- Buchholz, Elke, *Goya. Vida y Obra*, Colonia, Könemann Verlagsgesellschaft mbH, 2000.
- Carrete, Juan, *GOYA, Estampas, grabado y litografía*, Barcelona, Editorial Electa, 2007.
- Castelnuovo-Tedesco, Mario, *Una vita di música*, 2 Vols, Fiesole, Colección Discanto, Editorial Cadmo, 2005.
- García de León, Paz, *Breve Historia de la Pintura*, México, Editorial Diana, 2006.
- Garrido, Coca, *Grabado: Procesos y técnicas*, Madrid, Ediciones Akal, 2014.
- Gilardino, Angelo, *Andrés Segovia. L'uomo, l'artista*. Milano, Edizioni Curci, 2012.
- Gilardino, Angelo, *Manuale di storia Della chitarra*, vol II, Ancona, Bérbén Edizioni Musicali, 1988.
- Gilardino, Angelo, *Mario Castlenuovo-Tedesco, un Fiorentino a Beverly Hills*, Milán, Edizioni Curci, 2018.
- Harris, Tomás, *Goya, Engravings and lithographs*, 2 vol, Oxford, Bruno Cassirer, 1964, Reed.: San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1983.
- Manzano, Miguel, *La jota como género musical*, Madrid, Alpuerto, 1995.
- Otero, Corazón, *Mario Castelnuovo-Tedesco – su vida y su obra para guitarra*, México, Ediciones Musicales Yólotl, 1987.
- Panajia, Alessandro, *AD ARIEL. CON UN RAMO DI GINEPRO, Mario Castelnuovo Tedesco incontra Gabriele D'Annunzio*, Florencia, Edizioni Tassinari, 2018.

Rink, John, *La Interpretación Musical*, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

Segovia, Andrés, *CARO MARIO – Lettere a Castelnuovo-Tedesco*, Rev. Angelo Gilardino, Milán, Edizioni Curci, 2018.

Vallentin, Antonina, *Goya*, Buenos Aires, Editorial Losada, 2004.

FILMOGRÁFICAS:

Saura, Carlos, *GOYA – Goya in Bordeaux*, Lola Films cop. Italian International Film en colaboración con RAI – Radiotelevisione Italiana y la colaboración de Via Digital Televisión Española, 2005.

HEMEROGRÁFICAS:

Afshar, Lily|, "Castelnuovo Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings, Part I", *Guitar Review*, No. 79, 1989, pp. 1-17.

Afshar, Lily|, "Castelnuovo Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings, Part I", *Guitar Review*, No. 79, 1989, pp. 12-27.

Afshar, Lily|, "Castelnuovo Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings, Part I", *Guitar Review*, No. 79, 1989, pp. 20-35.

Afshar, Lily, "I 24 Caprichos de Goya per chitarra op. 195 di Mario Castelnuovo-Tedesco e il loro rapporto con le incisioni di Goya, prima parte", *Il Fronimo*, No. 73, 1990, pp. 11-26.

Afshar, Lily, "I 24 Caprichos de Goya per chitarra op. 195 di Mario Castelnuovo-Tedesco e il loro rapporto con le incisioni di Goya, seconda parte", *Il Fronimo*, No. 74, 1991, pp. 7-28.

Corcella, Marco, "Mario Castelnuovo-Tedesco's Capricho de Goya No. 12", *Soundboard*, No. 37, 2011, pp. 25 - 29.

Möller, Dirk, "Mario Castelnuovo-Tedesco's 24 Caprichos de Goya: eine Einführung", *Gitarre und Laute*. No. 1, 1981, pp. 42-46.

IMÁGENES:

Goya en la Calcografía Nacional, Caprichos. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. <https://www.realacademiabellasartessanfernando.com/es/goya/goya-en-la-calcografia-nacional/caprichos/>, fecha de consulta 21/04/2021.

INTERNET:

Andioc, René, "Al margen de los Caprichos: las 'explicaciones manuscritas'", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, 2001.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcc8276>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Barulich, Frances y Fairley, Jan, "Habanera", *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12116>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Béhague, Gerard, "Tango", *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.27473>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Bent, Ian, "Analysis", *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.41862>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Baudelaire, Charles, "Charles Baudelaire sobre Los Caprichos de Goya", *Le Présent: revue hebdomadaire de la littérature et des beaux-arts*. Gallica, *Bibliothèque Nationale de France*, département Littérature et art, Z-22550, 1857.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9764198g/f201.item.r=goya#>, fecha de consulta: 22/04/2021.

Brown, Alan, "Galliard", *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10554>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Corcella, Marco, (s.d.), "Análisis de las técnicas compositivas en los 'Caprichos de Goya Op. 195' de M. Castelnuovo Tedesco".
http://www.dotguitar.it/zine/analisi_base/castcorc9.html, fecha de consulta: 29/06/2020.

Ellis, Meredith, "Bourrée", *Grove Music Online*, 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03732>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Ellis, Meredith, "Forlana", *Grove Music Online*, 2001a.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09980>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Ellis, Meredith, revisado por Matthew Werley, "Gavotte", *Grove Music Online*, 2001b,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.10774>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Ellis, Meredith, "Gigue", *Grove Music Online*, 2001c.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11123>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Ellis, Meredith, "Minuet", *Grove Music Online*, 2001d,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.18751>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Ellis, Meredith, "Rigaudon", *Grove Music Online*, 2001e,
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23459>, fecha de consulta: 20/04/2021.

El Vito, <https://flamenco.one/es/glosario/vito/>, fecha de consulta: 18/04/2021.

Gilardino. Angelo, <https://guitarra.artepulsado.com/foros/showthread.php?3968-Caprichos-de-Goya-de-Castelnuovo-Tedesco>, fecha de consulta: 15/01/2023.

Goya, Francisco, s.d. "Comentarios a los Caprichos".
<https://www.goyaenelprado.es/obras/ficha/goya/comentarios-a-los-caprichos/>, fecha de consulta: 21/04/2021.

Green, Robert, y Ellis, Meredith, "Musette", *Grove Music Online*, 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19398>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Katz, Israel, "Fandango", *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09282>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Laborde, Denis, "Basque music", *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02221>, fecha de consulta 20/04/2021.

Micheli, Lorenzo, "Caprichos de Goya by Mario Castelnuovo Tedesco", Conferencia pronunciada el 19 de mayo del 2020, *Dublin Guitar Symposium*, 2020.

<<https://www.youtube.com/watch?v=DiAF9vHYafk&list=PL-egnyx-ee8zEnD8pKCAAnAH5u2ekAbD0L&index=4&t=0s>>. (Fecha de consulta: 26/05/2020)

Nin, Joaquín, "El Vito. Paño murciano / Veinte cantos populares españoles", *Biblioteca Digital Hispánica*, 2015.

<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000022955>, fecha de consulta: 18/04/2021.

Pope, Isabel, y Laird, Paul, "Villancico", *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.29375>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Rodríguez, Pablo, "Tritono: Diabolus in Musica", 2014.

<http://www.musicaantigua.com/tritono-diabolus-in-musica/>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Schwandt, Erich, "Badinage, badinerie", *Grove Music Online*. 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.01745>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Schwandt, Erich y Lamb, Andrew, "March", *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40080>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Silbiger, Alexander, "Chaconne", *Grove Music Online*, 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>, fecha de consulta: 20/04/2021.

Silbiger, Alexander, "Passacaglia", *Grove Music Online*, 2014.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.21024>. Published online: 2001,
fecha de consulta 20/04/2021.

Talbot, Michael, "Serenata", *Grove Music Online*, 2001.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25455>, fecha de consulta:
20/04/2021.

PARTITURAS:

Gilardino. Angelo. ed. (1970). *Mario Castelnuovo-Tedesco 24 Caprichos de Goya para la guitarra, Op. 195*. Ancona. Bérben Edizioni Musicali. 4 Vols.

SITIOS WEB:

Castelnuovo-Tedesco, Mario. Sitio oficial, <https://www.mariocastelnuovotedesco.com>,
fecha de consulta: 12/04/2021.

Castelnuovo-Tedesco, Mario. <http://web.tiscali.it/castelnuovo-tedesco/>, fecha de
consulta: 22/08/2016.

Ecfrasis. <https://www.escueladeletras.com/literatura/ecfrasis/>, fecha de consulta:
24/05/2020.

Diccionario de la Real Academia Española, <https://dle.rae.es/diccionario>, fecha de
consulta: 20/04/2021.

Flaminio online. L'Orchestra virtuale del Flaminio, <https://www.flaminioonline.it/>, fecha
de consulta: 10/01/2023.

Goya, Francisco, *Fundación Goya en Aragón*, Zaragoza, 2007.
<https://fundaciongoyaenaragon.es/>, fecha de consulta: 10/04/2021.

Guitarra.artepulsado, <https://www.guitarra.artepulsado.com>, fecha de consulta:
15/01/2023.

<https://lyricstranslate.com/es/>, fecha de consulta 10/01/2023.

Sitio oficial del Museo Nacional del Prado. <https://www.museodelprado.es>, fecha de consulta: 19/04/2022.

Sitio oficial del Patrimonio Nacional de España. <https://www.patrimonionacional.es>, fecha de consulta: 19/04/2022.

Sitio web de la marca Singer: <https://www.singer.it/es/la-historia-singer/>, fecha de consulta 10/10/2022.

TESIS:

Ibison, Chad, "A new performance edition of Selections from Mario Castelnuovo-Tedesco's 24 caprichos de Goya, opus 195", Tesis doctoral, The University of Texas at Austin, 2016.