

“De qué mal morirá?” de los 24 caprichos de Goya. Un caso de ecfrasis musical “De qué mal morirá?” of the 24 caprichos de Goya. A case of musical ekphrasis

Luis E. Ramírez-Miller ^a

Abstract:

Analyzing the resources that composers use to represent elements found within a pictorial work in musical language will serve to identify idiomatic elements in the guitar based on the concept of musical ekphrasis proposed by Siglind Bruhn and thus have a starting point for its possible applications in guitar works of a similar nature. Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) composed his *24 Caprichos de Goya Op. 195* in 1961 inspired by *Los Caprichos* (1797-1799) by Francisco de Goya (1746-1828), which are a series of 80 etchings that seek to criticize various aspects of Spanish society at the end of the 18th century.

Keywords:

Castelnuovo-Tedesco, musical ekphrasis, Goya's etchings, intermediality.

Resumen:

Analizar los recursos que utilizan los compositores para representar en lenguaje musical elementos que se encuentran dentro de una obra pictórica, servirá para identificar elementos idiomáticos en la guitarra a partir del concepto de ecfrasis musical propuesto por Siglind Bruhn y así tener un punto de partida para sus posibles aplicaciones en obras guitarrísticas de naturaleza similar. Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) compuso sus *24 Caprichos de Goya Op. 195* en 1961 inspirado por *Los Caprichos* (1797-1799) de Francisco de Goya (1746-1828), los cuales son una serie de 80 grabados que buscan criticar diversos aspectos de la sociedad española de finales del siglo XVIII.

Palabras Clave:

Castelnuovo-Tedesco, ecfrasis musical, Caprichos de Goya, intermedialidad.

Introducción

[...] no hay parámetro del lenguaje musical que no haya sido usado al servicio de representar o referirse a una realidad extra musical en general, y más específicamente, una obra de arte extra musical con su forma y contenido.

Siglind Bruhn (2001b)

El actual trabajo plantea un abordaje desde la perspectiva ecfrástica en los *24 Caprichos de Goya para la guitarra Op. 195* (1961) del compositor Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), que tiene como fuente de inspiración *Los Caprichos* (1797-1799) de

Francisco de Goya (1746-1828), los cuales son una serie de 80 grabados que buscan criticar diversos aspectos de la sociedad española de finales del siglo XVIII. Analizar los recursos que utilizan los compositores para representar en lenguaje musical elementos que se encuentran dentro de una obra previa (en este caso, una iconográfica), servirá para identificar elementos idiomáticos en la guitarra a partir del concepto de ecfrasis musical propuesto por Siglind Bruhn (2001) y así tener un punto de partida para sus posibles aplicaciones en obras guitarrísticas de naturaleza similar.

^a Autor de Correspondencia, Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo | Instituto de Artes | Mineral del Monte, Hidalgo | México, <https://orcid.org/0009-0005-5427-8432>, Email: eduardo_ramirez@uaeh.edu.mx

Si bien, han existido investigaciones en donde se realiza una aplicación teórica del concepto de ecfrasis musical como un parámetro digno de analizar en obras que están inspiradas en una obra primaria ya sea pictórica o literaria, son todavía contadas las que realizan este tipo de exploración en obras guitarrísticas que fueron creadas a partir del mismo principio. El estudio aquí contemplado nos ayudará a abonar a este tipo de estudios y entender de una mejor manera las estrategias creativas utilizadas por los compositores en lo que respecta a una transposición medial.

Este acercamiento a la obra mencionada plantea dotar de diversos parámetros que ayuden a mejorar la interpretación por parte de los escuchas, ejecutantes y compositores.

En lo que respecta a la obra elegida, los *24 Caprichos de Goya para la guitarra Op. 195* de Castelnuovo-Tedesco, cabe reconocer que desde finales del siglo XX han comenzado a aparecer diversos estudios que la abordan, merecen mención al menos cuatro distintos estudios. El primero, por Lily Afshar, en su estudio titulado *Castelnuovo-Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings*.¹ Se trata de un trabajo revelador debido a que brinda elementos fundamentales para la actual investigación, a partir de los cuales se puede sustentar y explorar un análisis ecfrástico. Dicho trabajo parte de una investigación histórica, además, de un análisis estructural-formal apoyado de entrevistas, donde la autora hace una relación entre la composición de Castelnuovo-Tedesco y los grabados de Goya. Aunque una diferencia importante entre el trabajo de Lily Afshar y el que se presenta en la actual investigación es que la autora menciona que “[...] los *24 Caprichos de Goya* pueden ser en parte una reflexión de las memorias personales y comentarios de la vida de Castelnuovo-

Tedesco, más que una mera descripción musical de los grabados” (Afshar, 1990, p. 12), mientras que aquí se propone que sí hay elementos de los grabados que Castelnuovo-Tedesco quiso representar en lenguaje musical.

El segundo es el estudio de Álvaro Zaldívar Gracia, *Otro sueño de la razón: en torno al pensamiento inefable de la música y la pintura*, publicado en 2019, en él explica la influencia que ha tenido el trabajo de Goya en obras musicales, sin embargo, deja más preguntas que respuestas de manera que puedan ser desarrolladas en futuras investigaciones. A pesar de esto, Zaldívar comenta lo siguiente:

[...] Quizás sí que se echa de menos un análisis más concienzudo de esas partituras, y una investigación más profunda en lo que se pueda saber de sus respectivos procesos creativos, para intentar explicar lo que Goya de veras influyó en la obra y cómo la música terminó reflejándolo (Zaldívar, 2019, p. 67).

Es a partir de esta reflexión que surge la siguiente pregunta: ¿Qué aportan las ideas de la obra de Goya a nuestra comprensión de los *Caprichos de Goya Op 195* de Mario Castelnuovo-Tedesco?

El tercer trabajo sobre esta obra del compositor es *Musica ed Arte figurativa: I Capricci di Goya per chitarra di Mario Castelnuovo-Tedesco* (2021) de Stefano Quaini, que aborda desde los conceptos de música y arte figurativo tres de los veinticuatro *Caprichos*: el no. 1, “Francisco Goya y Lucientes, Pintor”, no. 12, “No hubo remedio” y no. 43, “El sueño de la razón produce monstruos”. A decir de su autor, el objetivo de esta investigación es:

¹ Este estudio apareció publicado en tres partes: Lily Afshar, “Castelnuovo-Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings. Part I,” *Guitar Review*, no. 79 (Otoño, 1989), 1-17; Lily Afshar, “Castelnuovo-Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings. Part II,” *Guitar Review*, no. 80 (Invierno, 1990), 12-23; y Lily Afshar, “Castelnuovo-Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings. Part III,” *Guitar*

Review, no. 80 (Primavera, 1990), 20-35. La primera parte de esta misma investigación también está publicada en una versión en italiano en la revista *Il Fronimo*: Lily Afshar, “I 24 Caprichos de Goya per Chitarra Op. 195 di Mario Castelnuovo-Tedesco e il loro rapporto con le incisioni di Goya. Parte Prima,” *Il Fronimo*, no. 73 (Octubre, 1990), 11-26.

[...] investigar e indagar ejemplos musicales que nacieron como una traducción musical de una obra de arte visual, profundizando en particular en sus similitudes y diferencias entre la producción y el resultado artístico de los autores relativos en el caso de los 24 Caprichos de Goya op. 195 de Mario Castelnuovo Tedesco (Quaini, 2021, p. 23).

Además de esto, Quaini realiza dos reflexiones que resultan pertinentes para el actual trabajo. La primera es que “[...] un análisis a profundidad desde el punto de vista musical conducirá y evidenciará el modo en el que Castelnuovo-Tedesco traduce en música los sujetos y los temas presentados en los grabados” (Quaini, 2021, p. 135), mientras que la segunda argumenta como la música posee:

[...] una dimensión temporal intrínseca y por lo tanto tiene la posibilidad de conducir una imagen a un desarrollo cambiante en el tiempo, puede compartir y por lo tanto traducir el mismo mensaje del artista, [...] la vasta gama de sentimientos humanos y de temas de denuncia que Goya tenía la intención de tratar en un primer momento (Quaini, 2021, p. 23).

El autor de este trabajo en su introducción argumenta además que los 24 *Caprichos de Goya para la guitarra* de Castelnuovo-Tedesco han sido poco estudiados desde una perspectiva musicológica. Y dado que sólo aborda tres de los caprichos, esto da la oportunidad de continuar analizando algunos de estos, además de otros que tienen referencias del tipo ecrástico.

El cuarto acercamiento es el que plantea Jaime Arturo Soria Porto en su tesis de maestría titulada *La integral de los 24 Caprichos de Goya Op. 195 para guitarra sola de Mario Castelnuovo-Tedesco. Un diálogo entre brujas, monstruos y ladrones* (2023). El autor aborda los caprichos de Castelnuovo-Tedesco también desde una perspectiva analítica formal e histórica, además de apoyarse en datos biográficos tanto de Goya como de Castelnuovo-Tedesco que le sirvieron para explicar el desarrollo interpretativo que sirva a los ejecutantes. Soria

aborda en su totalidad los *veinticuatro Caprichos* y en algunas ocasiones hace guiños a la teoría ecrástica, sin embargo, no los desarrolla, es ese hueco el que se plantea cubrir en este trabajo.

Además, espero que este trabajo contribuya a resolver algunas de las preguntas que quedaron sin contestar en la tesis de Soria Porto, debido a que en ésta el autor menciona que:

Tampoco contamos con elementos de prueba contundentes respecto a la inspiración y sentido que Castelnuovo-Tedesco da a las obras musicales, esto nos podría hacer suponer en una primera instancia, que lo que se puede decir al respecto entra en el terreno de la especulación (Soria, 2023, p. 168.).

En este punto es importante mencionar que en situaciones muy concretas un análisis formal-estructural acompañado de una investigación histórica no siempre bastan para comprender una obra musical, aun cuando en este caso Soria Porto haga también guiños a elementos de transposición medial. Por ello, el tipo de análisis como el aquí propuesto en torno a la ecrasis puede ayudar a ampliar la comprensión de las obras.

Teoría Ecrástica

La elección de la obra objeto de estudio surgió de un gusto personal y fue a partir de éste que emergió la curiosidad por explorar si realmente existía una transposición medial, y en todo caso, entender cómo se llevó a cabo.

Se encontró en la ecrasis musical el referente teórico a utilizar para poder resolver dichas inquietudes. El concepto fue propuesto por Siglind Bruhn en 2001 y desarrollado dentro de su libro *Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting*, así como en su artículo *A Concert of Paintings: 'Musical Ekphrasis' in the Twentieth Century* (2001). A continuación, se explicarán las definiciones generales de la teoría

ecfrástica que servirán de herramientas para aproximarse a la obra aquí estudiada.

El concepto de ecfrasis, en sus orígenes

“[...] se entendía como un recurso retórico capaz de darnos algo de manera clara y evocativa. Fue sólo desde la Antigüedad tardía que el término se expandió para referirse a la práctica literaria de representar verbalmente esculturas o pinturas.” (Bruhn, 2001, citado en González & Artigas, 2009, p. 55)

De tal manera, existe una transformación del mensaje de un medio a otro, y de un sistema de signos a otro. En este sentido, Bruhn traslada este concepto a la disciplina musical y define la ecfrasis musical de la siguiente manera:

[...] la ecfrasis musical narra o pinta una realidad ficcional creada por un artista diferente al compositor de la música: por un pintor o un poeta. Además, la ecfrasis musical normalmente se relaciona no sólo con el contenido de la realidad ficcional expresada poética y pictóricamente, sino también por la forma y el estilo de la representación en la cual este contenido se encontraba modelado en su medio primario. (Bruhn, 2001, citado en González & Artigas, 2009, p. 58)

Para entender las distintas formas en cómo son abordados los procesos ecfrásticos en obras musicales, Bruhn propone las siguientes categorías (2001b, pp. 575-582): Transposición, Suplementación, Asociación, Interpretación y Calidad Lúdica². Para motivos de la presente investigación se utilizarán solo las primeras 3 categorías.

A continuación, se realizará una breve explicación de cada una de ellas; sin embargo, es importante mencionar

que la autora retoma esta explicación partiendo del tradicional punto de vista del tipo de ecfrasis que haría un escritor o poeta a una obra de arte visual o plástica, procurando aplicar estas definiciones de cada una de las categorías también a música:

Transposición: En esta categoría el poeta buscará recrear “[...] no solo el contenido sino también, y de manera significativa, aspectos pertinentes de la forma en la cual la obra de arte primaria fue moldeada.” (Bruhn, 2001a, p. 575)

Suplementación: En esta categoría el poeta buscará agregar a la obra primaria

[...] cualquiera de las innumerables dimensiones no espaciales que un pintor o escultor pueden implicar, pero que no las pueden realizar directamente. Estas incluyen experiencias sensoriales, donde las palabras pueden describir sonido, el olfato, el gusto y tacto, que las imágenes pueden solo sugerir pero no hacer explícitos. (Bruhn, 2001a, p. 576)

Esta categoría también le permite al poeta “[...] leer posturas como gestos detenidos e inferir un posible “antes” y un “después” que encerraría el momento capturado” (Bruhn, 2001a, p. 576). Por último, al tratarse de la transposición de una obra de arte desde un lenguaje visual a un lenguaje literario o poético, a partir del uso de las palabras “[...] también puede atribuir cadenas complejas de pensamientos y matices de sentimientos a los personajes representados, donde el pincel del pintor tiene que limitarse a sí mismo a sugerencias más generales” (Bruhn, 2001a, p. 576)

Asociación: La ecfrasis por Asociación no busca:

[...] reproducir exactamente lo que los ojos ven (en una imagen visual o en una página impresa de una obra literaria), sino que toma inspiración proporcionada por el

² En lo sucesivo me referiré a estas estrategias en mayúscula, para que se entienda que no hablo de formas de acción en general, sino específicamente a las nociones retomadas de las teorías de Bruhn.

Los conceptos están escritos en inglés como: *Transposition*, *Supplementation*, *Association*, *Interpretation* y *Playfulness*.

creador de la obra de arte primaria y genera nuevos pensamientos o viejas conexiones mentales y emocionales (Bruhn, 2001a, p. 578).

En esta categoría, al tratarse de un tipo de aproximación a la obra de arte primigenia creada a partir de nuevas representaciones que no están visibles en la primera representación, es imprescindible contar, ya sea de manera escrita, verbal o algún otro elemento contextual que permita identificar las intenciones del compositor en relación con esos nuevos elementos.

Por último, vale la pena mencionar que Siglind Bruhn establece tres criterios para que una obra pueda considerarse ecfrástica:

“1. La presencia de un texto real o ficticio que opera como fuente para una representación artística. 2. Una representación primaria de dicho “texto” en forma visual o verbal. Y 3. Una representación en lenguaje musical de dicha primera representación” (Bruhn, 2001a, p. 560).

24 Caprichos de Goya para la guitarra, Op. 195

Los 24 *Caprichos de Goya para la guitarra Op. 195* de Mario Castelnuovo-Tedesco fueron compuestos entre el 25 de enero y el 18 de marzo de 1961 (Bruant, 2020, p. 538) y publicados en 4 tomos por *Edizioni Musicali Bèrben* en 1970.³ Esta edición fue revisada y digitada por Angelo Gilardino (1941-2022) entre los años de 1967 y 1970. Si bien el compositor dedicó esta obra a su hijo Lorenzo, sabemos que también estaba destinada al guitarrista español Andrés Segovia, con el propósito de que este pudiera interpretarla.

Angelo Gilardino fue un guitarrista y musicólogo italiano que dedicó gran parte de su vida a promover el repertorio para la guitarra durante el siglo XX, trabajos importantes

como la publicación de la *Sonata* (1933) de Antonio José (1902-1936) han sido parte importante de su aportación. Además, trabajó muy de cerca con Castelnuovo-Tedesco, intercambiando correspondencia, tocando su música e inclusive editando algunas de sus obras para su futura publicación. Gilardino, posterior a la muerte de Castelnuovo-Tedesco, escribió algunos libros del tipo biográfico sobre el compositor florentino. Entre ellos cabe mencionar *Mario Castelnuovo-Tedesco un fiorentino a Beverly Hills* (2020), donde menciona algunos aspectos sobre la creación de los 24 *Caprichos de Goya*, los cuales nos sirven para poder contextualizar la creación de la obra. Una de las fuentes primarias del trabajo de Gilardino es la autobiografía del autor, por lo cual se convierte en una lectura importante para el desarrollo de la presente investigación.

Otras de las referencias nodales para el desarrollo de este trabajo es el abordar la correspondencia que existió entre Castelnuovo-Tedesco y Andrés Segovia, que se puede consultar en el libro *Caro Mario. Lettere a Castelnuovo Tedesco* (2018), libro en donde se traduce al italiano la correspondencia que escribió Andrés Segovia a Castelnuovo-Tedesco, dicho libro también fue editado por Angelo Gilardino. Cabe mencionar que este libro no contiene las cartas que Castelnuovo-Tedesco le escribió a Andrés Segovia. También existe la tesis doctoral de Benjamin Bruant titulada *a Study of Mario Castelnuovo-Tedesco's Guitar Repertoire Informed by his Correspondence with Andrés Segovia* (2020), que fue su trabajo para obtener el Grado de Doctor en Filosofía por el Departamento de Música y Medios de la Facultad de Artes y Ciencias Sociales en la Universidad de Surrey, esta tesis contiene la correspondencia traducida al inglés desde el original francés que escribió Andrés Segovia a Mario Castelnuovo-Tedesco, así como de Castelnuovo-Tedesco a Andrés Segovia, por lo que resulta imprescindible abordar dicha correspondencia para poder contextualizar la obra.

³ Véase la primera edición de la partitura por la Editorial Bèrben, Mario Castelnuovo-Tedesco, *24 Caprichos de Goya para la guitarra Op. 195*. (Ancona, Italia: Edizioni Musicali Bèrben, 1970).

Bruant ordena la correspondencia cronológicamente, y además, la comenta. Llama la atención que sea en 21 cartas entre Andrés Segovia y Castelnuovo-Tedesco donde aborda el tema de los 24 *Caprichos de Goya*.⁴ La primera referencia sobre la composición de la obra la podemos encontrar en la carta fechada el 17 de diciembre de 1956. En esa carta Segovia comenta lo siguiente a Castelnuovo-Tedesco: “Estaré más que feliz con los “Caprichos de Goya”. Es una maravillosa idea y estoy seguro de que te darás cuenta con felicidad” (Bruant, 2020, p. 223). Este pasaje sugiere que tanto Andrés Segovia como Castelnuovo-Tedesco ya habían hablado sobre el proyecto de componer esta serie de piezas; sin embargo, éstas se compusieron hasta 5 años después.

También es importante resaltar que el compositor tuvo la oportunidad de admirar los grabados originales de Goya en persona, pues en su autobiografía menciona lo siguiente: “y tuve la buena fortuna de verlos, los originales, en el Museo del Prado, cuando regresé con Clara a España en 1957” (Bruant, 2020, p. 539). Este comentario denota la admiración y el interés que el compositor tenía en estos *Caprichos*, lo cual orientó y afinó sus impresiones para de ahí derivar sus piezas musicales. No queda claro si la idea inicial de componer esta obra fue impulsada por Andrés Segovia, pero lo que resulta evidente es que la oportunidad de poder ver físicamente los grabados terminó siendo un aspecto altamente motivador para Castelnuovo-Tedesco.

Una vez compuestos los 24 *Caprichos de Goya*, el músico italiano había planeado publicarlos, por lo que le pidió a Segovia contactar a la editorial *Schott*, según se desprende de la carta que escribe al guitarrista el 29 de mayo de 1961: “Te pido también, si tuvieras la ocasión, de escribir una carta a Schott para interesarles sobre *Platero*⁵ y los *Caprichos de Goya*” (Bruant, 2020, p. 2075).

Más allá de esta solicitud, sabemos que Segovia sí

estudió algunos de los caprichos de Castelnuovo-Tedesco, como consta en la carta del 10 de julio de 1961: “Mi querido Mario. Ahora estoy practicando 7 piezas de *Platero* y 2 de los *Caprichios*” (Bruant, 2020, p. 278), aunque decidió enfocar sus esfuerzos en trabajar otras obras como *Platero y Yo*, por lo que las digitaciones para la publicación de los 24 *Caprichos de Goya* se alargaban cada vez más. Debido a esto, el 11 de diciembre de 1966 Castelnuovo-Tedesco renovadamente recurrió al guitarrista para que le recomendara a algunos de sus estudiantes que le ayudaran a preparar la publicación: “¡Hay otros problemas de los que me gustaría hablar contigo! 1) Las digitaciones de los Caprichos de Goya que ciertamente no has tenido tiempo de hacer; ¿A quién te gustaría confiárselas?” (Bruant, 2020, 387).

Al no recibir respuesta por tiempo prolongado, en 1967 Castelnuovo-Tedesco decidió dejar de insistir a Segovia por la digitación y su apoyo para la publicación de los 24 *Caprichos de Goya* en la editorial *Schott*, por lo que contactó a Angelo Gilardino para que hiciera dichas digitaciones. En palabras del mismo Gilardino sabemos que: “El encargo de cuidar la revisión instrumental de los Caprichos de Goya me fue encomendado del maestro Mario Castelnuovo-Tedesco en el verano de 1967” (Castlenuovo-Tedesco, 1970). El mismo compositor revisó las primeras digitaciones que propuso Gilardino en el año de 1968, con la tarea de poder realizar una segunda revisión. Sin embargo, desafortunadamente murió el 16 de marzo de 1968, antes de poder emprender dicha tarea.

Finalmente, dos años después de la muerte de su autor, en 1970, se publicaron los 24 *Caprichos para la Guitarra Op. 195* por la editorial *Bérben*, con las mencionadas digitaciones de Angelo Gilardino. En ellas podemos notar que Gilardino optó por poner una *ossia* a aquellos pasajes en donde propone una solución alterna a la original hecha por el compositor. Estas propuestas hechas se refieren a

⁴ En concreto se trata de las cartas que corresponden a los siguientes números: 77, 90, 98, 99, 100, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 128, 129, 138, 141, 158, 167, 181, 185.

⁵ Aquí se refiere a la obra *Platero y yo Op. 190*, obra para narrador y guitarra inspirada en la obra homónima del escritor español Juan Ramón Jiménez publicada en 1914.

pasajes de suma dificultad o que simplemente no podían ser ejecutados en el instrumento.

Posterior a la publicación de los *24 Caprichos*, Segovia se entera de que se publicaron en la editorial *Bèrben* y no en *Schott*, por lo que le escribe lo siguiente a la viuda Clara Castelnuovo-Tedesco el 9 de enero de 1971: “No te respondí las cartas anteriores porque no quería expresar la acidez que produjo en mí la publicación de los *Caprichos de Goya* e incluso de la *Passacaglia*⁶ —la última pieza que Mario me dedicó— en la editorial *Bèrben*” (Bruant, 2020, p. 420). En esta comunicación se denota el enfado por parte de Segovia debido a la publicación de ambas piezas en otra editorial y con otras digitaciones que no eran las suyas, más aún al tratarse en algunos casos de piezas que le habían sido dedicadas a él mismo. Como punto tangencial resultaría importante reflexionar en qué medida el estilo interpretativo y técnico de Andrés Segovia influyeron en la composición de los *24 Caprichos de Goya*.

Por otro lado, Gilardino menciona que “en su autobiografía, Castelnuovo-Tedesco no profundiza en los *24 Caprichos de Goya para la guitarra*, pero lo que escribe sigue siendo importante para comprender algunos aspectos de la obra” (Gilardino, 2020). Por ejemplo, su confesión de que:

[...] Esta serie de piezas presenta problemas notables; porque Goya era, sí, artista fantasioso (a menudo macabro y bizarro), que se adelantó a sus tiempos, y era en el fondo modernísimo; por otra parte, su arte estaba arraigado en la tradición y en la costumbre [...] del siglo XVIII; ¡y era sobre todo un español pura sangre! Y estos elementos eran necesarios tenerlos en cuenta, sin dejarse arrastrar por la “fantasía” bastante contemporánea y el hábito de la parodia (Castelnuovo-Tedesco, 2005 citado en Gilardino, 2020).

En palabras de Gilardino, Castelnuovo-Tedesco sí menciona cómo concibió la obra, pero no alude al porqué ha puesto como fundamento poético de la misma *Los Caprichos* de Goya. A partir de esto, surgen algunas reflexiones, las cuales resultan importantes para el desarrollo de un pensamiento ecfrástico en la obra de Castelnuovo-Tedesco.

[...] no solo había el propósito de crear comentarios musicales sobre los grabados de Goya, sino algo mucho más indicativo, es decir, un proceso de identificación que lo empujó a situarse, respecto de la humanidad de su tiempo, no muy diferente de como era la del pintor español en relación con la sociedad española [...] a finales del Setecientos: Nada, desde entonces, había cambiado en el modo de ser, de pensar y de actuar de las personas; la ignorancia, la superstición, la mala fe, la avaricia, la mentira, la hipocresía seguían gobernando el mundo, y el artista no tuvo otro consuelo que su aislamiento clarividente y su capacidad para asomarse al abismo del alma humana. (Gilardino, 2020)

En su autobiografía, el mismo compositor nos explica más detalles de cómo concibió esta obra, algunos elementos que valen la pena señalar son los siguientes:

No podré mencionar todas las piezas y dibujos (con títulos bastante sibilinos) que los inspiraron; todos pueden encontrarlos en los volúmenes de reproducciones de las obras de Goya [...]. Pero recordaré (por el uso de ciertas formas musicales) tres; *El sueño de la razón produce monstruos* (el cual presenta al autor durmiendo rodeado por fantasmas y aves nocturnas) el cual interpreté en forma de Chacona; *No hubo remedio* (el cual representa a un hereje llevado a la tortura entre una turba vociferante), en el que usé, en forma de *Passacaglia*, el conocido tema gregoriano del Dies

⁶ Se refiere a la *Passacaglia (Omaggio a Roncalli)* op. 180, la cual también fue revisada y digitada por Angelo Gilardino. La obra fue publicada en 1968.

Irae; y por último, *Sueño de la mentira y inconstancia*, el cual lo desarrollé en forma de fantasía y fuga (Castelnuovo-Tedesco, 2005 citado en Bruant, 2020, p. 539).

El compositor reconoce una estética del mismo Goya por lo que tiene su propia interpretación de los grabados, y, en sus palabras, Goya utiliza títulos sibilinos, término que hace referencia a la Sibila, quien era una mujer que los antiguos griegos y romanos atribuían la facultad de predecir el futuro, además, hace referencia a algo misterioso y oscuro. Estos elementos los utiliza el mismo Castelnuovo-Tedesco como una estética para la composición de los caprichos, además, a partir de su propia interpretación relaciona los grabados con formas musicales específicas.

Por otro lado, la guitarrista e investigadora mexicana Corazón Otero realizó una biografía sobre el compositor Castelnuovo-Tedesco, uno de los pocos trabajos en español que aborda la vida del compositor, donde menciona lo siguiente en relación a los *24 Caprichos de Goya para la guitarra*: “A finales de marzo de 1961, Castelnuovo-Tedesco viajó a Italia para asistir a la presentación de su ópera *Il Mercante di Venezia*” (Otero, 1987, p. 67), la cual está compuesta en tres actos y basada en la obra homónima de William Shakespeare, fue presentada por primera vez el 25 de mayo de 1961 como parte del festival: “*Maggio Musicale Fiorentino*” (Bruant, 2020, p. 272). A continuación, añade que, en su regreso a Estados Unidos, “[...] compuso sus *24 Caprichos de Goya* en recuerdo de las obras que tanto admiró en el Museo del Prado en Madrid” (Otero, 1987, p. 79). De cara a los datos que arrojan los documentos personales de Castelnuovo-Tedesco, esta parece una ligera imprecisión, sobre todo si consideramos que el compositor regresó a Estados Unidos junto con su esposa Clara hasta julio de 1961 (Gilardino, 2018, p. 206), por lo que no pudo haber compuesto los *24 Caprichos de Goya* a su regreso. Además, sus composiciones están fechadas entre el 25 de enero al 18 de marzo de 1961, como lo podemos ver en las

anotaciones de los manuscritos de los caprichos. Incluso en la carta que escribió Castelnuovo-Tedesco del 15 de febrero de 1961 (Bruant, 2020. 265) podemos ver que ya había compuesto 7 de los 24 caprichos, lo cual sugiere que realmente estas obras se compusieron antes de su viaje a Italia.

Por lo anteriormente expuesto, es evidente que el compositor tuvo la total intención de componer sus *24 Caprichos* tras el impacto que tuvieron en él los grabados de Goya; es por esto que se sugiere que esta obra resulta reveladora en cuanto a su intención ecfrástica. El mismo Castelnuovo-Tedesco nos da algunos parámetros que tomó en cuenta para transponer en lenguaje musical los grabados, sin embargo, no nos explica cuál fue el proceso detallado de cada uno de los caprichos, por lo que nos encargaremos de analizar las transposiciones existentes en el capricho no. 12 “De qué mal morirá?” a partir de la teoría ecfrástica.

Si recordamos las tres condicionantes que menciona Bruhn para que una obra pueda considerarse ecfrástica (véase página 7) podemos mencionar que, en el caso de la obra que es objeto de este estudio, el texto real o ficticio que opera como fuente para una representación artística es la crítica realizada hacia la sociedad española de finales del siglo XVIII, a partir de la cual se crea una representación primaria, contenida en los 80 grabados que integran *Los Caprichos* de Francisco de Goya, y finalmente, dicha representación pasa al lenguaje musical en *Los Caprichos de Goya para la guitarra Op. 195* de Castelnuovo-Tedesco.

Por último, el que Castelnuovo-Tedesco haya escogido la guitarra como instrumento para la elaboración de esta obra no es casualidad, pues se trata de un instrumento claramente relacionado con el nacionalismo español, de manera que algunos compositores importantes de la primera mitad del siglo XX, como Manuel de Falla, Joaquín Rodrigo y Antonio José, compusieron obras para dicho instrumento. Además, otros grandes guitarristas como Miguel Llobet adaptaron música de Enrique

Granados para guitarra. Incluso el mismo Andrés Segovia adaptó música española para guitarra sola, un ejemplo de esto es la transcripción de la *Suite española no. 1, op. 47* de Isaac Albéniz. Este dato toma mayor relevancia al recordar que existía una relación amistosa y cercana entre Segovia y el compositor italiano, lo cual sin duda influyó en el atractivo que encontrara para pensar su obra interpretada no sólo por un instrumento que reflejara el carácter español, sino que hubiera sido ejecutada por un intérprete tan reconocido como lo era ya Segovia. Este último, por su parte, mostró su interés en los *Caprichos de Goya para la guitarra*, como también lo hizo al interpretar esa otra obra del italiano inspirada en el texto clásico literario *Platero y Yo* del autor español Juan Ramón Jiménez.

Al establecer, criterios para su abordaje desde una perspectiva ecrástica, ahora es necesario realizar un análisis para identificar la transposición existente en el capricho número 12 “De qué mal morirá?” desde el lenguaje pictórico al lenguaje musical.



Análisis de los procesos ecrásticos en el Capricho número 12. “De qué mal morirá?”⁷

Graham Wade nos da una breve explicación sobre el discurso de este grabado, en el cual “ilustra el odio de Goya hacia los doctores ignorantes de su época, cuyo tratamiento a menudo mataba al paciente. El burro siente el pulso del hombre moribundo, pero no sabe cuál es la naturaleza real de la enfermedad” (Wade, 2009, p. 20). En el grabado podemos ver a dos personajes principales: la figura antropomorfa del burro-doctor y el hombre enfermo postrado en cama. Se ve cómo el burro-doctor está midiendo el pulso del hombre enfermo, mientras éste está acostado boca arriba con los ojos cerrados.

Este capricho resulta revelador en cuanto a una intención ecrástica, debido a que existen diferentes elementos del mismo grabado que se están representando musicalmente. Uno de los más importantes es el referente arquitectónico de la pieza, pues en este caso es fundamental entender la dimensión estructural del capricho que remite al diálogo de los dos personajes que se encuentran en el primer plano del grabado. A continuación, se mencionará dicha estructura y más adelante se desarrollarán las características en el plano musical que refieren a cada uno de los personajes.

Sección	Indicación	Personaje	Compases
I	Funebre. Come un tamburo coperto.	Burro doctor y Hombre enfermo	1 - 6
	Andante. Lamentoso e spettrale.	Hombre enfermo	7 - 10
II	Moderato (grottesco e caricaturale) (come una Marcia funebre per una marionetta).	Burro-doctor	11 - 28

⁷ Ficha técnica del grabado:

Técnica: Aguafuerte; Punta seca; Escoplo; Aguatinta bruñida.

Soporte: Papel verjurado.

Dimensión: Alto: 306 mm; Ancho: 201 mm; Alto huella de la lámina: 214 mm; Ancho huella de la lámina: 149 mm.

Serie: Caprichos [estampa], 40.

Procedencia: Colección Plácido Arango Arias; donación Plácido Arango Arias, 1991.

III	Andante. Spettrale.	Hombre enfermo	29 - 48
IV	Moderato (Tempo di Marcia funebre). Secco e staccato.	Burro-doctor	49 - 62
V	Lento morente	Hombre enfermo	63 - 69

Tabla 1: Estructura del capricho no. 17 “De qué mal morirá?”

En la primera parte del capricho pareciera que Castelnuovo-Tedesco busca representar musicalmente la acción del burro-doctor de tomar el pulso del corazón del hombre enfermo. Esto lo hace mediante un motivo rítmico de tresillos de semicorcheas seguido por una corchea, pero con un efecto particular en la guitarra que resulta de encimar dos cuerdas, esto lo podemos deducir a partir de la indicación *come un tamburo coperto* que nos remite a una tarola con las cuerdas puestas. La indicación *Funebre* busca guiar al intérprete en la forma de ejecutar este pasaje pues busca generar la atmósfera que surge al ver a un hombre a punto de morir.

Este motivo rítmico pareciera haberlo tomado del material musical utilizado en el capricho número 15 “Si sabrá más el discípulo”. En la introducción de aquél capricho Castelnuovo-Tedesco inicia con un arpeggio en tresillos de semicorcheas de forma descendente en *f* que va a continuar con un acorde acentuado, este mismo motivo rítmico se repite tres veces. Este proceso reiterativo pareciera representar el rebuznar del burro junto con la acción de “hablar” al momento de dar su “clase”.

XVII - DE QUE MAL MORIRA?



Capricho número 17. “De qué mal morirá?” Tema inicial, cc. 1-6.

Es importante mencionar que Castelnuovo-Tedesco reutiliza estrategias efrásticas y relaciona el material musical entre los distintos caprichos por lo que resulta pertinente hacer notar que la representación musical de la acción del burro-doctor, en el capricho número 17 “De qué mal morirá?”, se ha realizado con el mismo motivo rítmico del ya utilizado en el capricho número 15, “Si sabrá más el discípulo”. El uso de este motivo rítmico, al excluir la dimensión de la altura de las notas, puede remitir solamente a la acción de llevar a cabo un movimiento y no a la acción de hablar, mientras que los acordes ordinarios acentuados que se dejan vibrar representarían la respiración del hombre enfermo.

XV - SI SABRÁ MAS EL DISCIPULO?



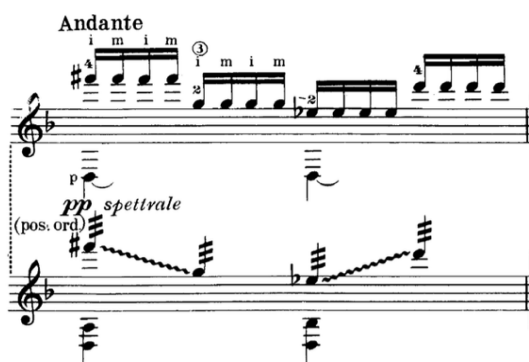
Capricho número 15. “Si sabrá más el discípulo” introducción, cc. 1-6.

En la sección inmediatamente posterior, el compositor incorpora una melodía tremolada con *glissandi*, haciendo saltos descendentes y ascendentes de séptima con la indicación *pp lamentoso e spettrale*. Además de los *crescendo* y *diminuendo*, esta melodía no tiene ningún tipo de acompañamiento, por lo que este pasaje puede representar la expresión quejumbrosa de la persona enferma.



Capricho número 17. “De qué mal morirá?” Diálogo del hombre enfermo, cc. 7-10.

En este punto sería pertinente mencionar un aspecto importante en relación con la edición de la partitura que se publicó en 1970. Como se explicó con anterioridad, la edición final de los 24 *Caprichos de Goya para la guitarra* Op. 195 quedó a cargo de Angelo Gilardino a petición de Castelnuovo-Tedesco en el verano de 1967 debido a la falta de respuesta a esta misma tarea por parte de Andrés Segovia. El compositor italiano pudo revisar las primeras propuestas de digitaciones de Angelo Gilardino a inicios de 1968, sin embargo, Castelnuovo-Tedesco murió antes de revisar las digitaciones restantes propuestas por Gilardino. Aquí entran en juego una serie de decisiones a las que se vio orillado a tomar el mismo Gilardino, debido a la falta de esclarecimiento de algunos pasajes por parte del compositor. Esta encrucijada editorial es evidente en este capricho número 17, pues Castelnuovo-Tedesco escribió en la partitura exactamente de la misma manera la melodía tremolada con *glisandi* en las tres participaciones del hombre enfermo; no obstante, Gilardino decidió escribir en la edición una *ossia* en donde va cambiando la figuración rítmica en cada una de las participaciones del hombre enfermo: en la primera participación propone tresillos de semicorcheas; en la segunda propone semicorcheas; mientras que la última propone tresillos de corchea. Esto sugeriría la gradual pérdida de energía vital, así como la disminución en la respiración, el pulso y el habla del hombre enfermo.



Capricho número 17. “De qué mal morirá?” Segundo diálogo del hombre enfermo, c. 29.



Capricho número 17. “De qué mal morirá?” Tercer diálogo del hombre enfermo, c. 63.

Respecto a esto, Angelo Gilardino nos comenta que: “[...] no estaba muy entusiasmado con sus propias revisiones y que, como sugirió en el prólogo de la música publicada, los guitarristas deberían de sentirse libres de hacer sus propias revisiones desde el original” (Afshar, 1990, p. 25).

Esta última argumentación por parte de Gilardino me genera dos principales reflexiones: en primer lugar, la edición que él propone es una edición dirigida directamente a intérpretes, sin embargo, no presenta ningún aparato crítico dentro de la publicación de los 24 *Caprichos de Goya* en donde exponga los criterios de las decisiones editoriales tomadas. Además, tampoco incluyó el facsimilar de la obra. Esto resulta interesante, pues en 1990 el mismo Gilardino publicó la *Sonata* para guitarra de Antonio José⁸, en donde presenta una edición interpretativa con soluciones a pasajes con flictivos, pero al mismo tiempo publica una edición facsimilar de la misma obra. Todas estas consideraciones con relación al trabajo del editor, las funciones de los distintos tipos de ediciones, así como los públicos a quienes van dirigidas ya han sido reflexionadas por James Grier en su libro *The critical editing of music. History, method, and Practice* (1996).

Una segunda reflexión que surge del comentario de Gilardino es que no todos los intérpretes pueden tener acceso al manuscrito de la obra, y como menciona Sans

⁸ Véase la primera edición de la partitura por la Editorial Bèrben, Antonio José, *Sonata*. (Ancona, Italia: Edizioni Musicali Bèrben, 1990).

en sus observaciones en torno a la edición de partituras: “[...] de llegar a tenerlo, lo más seguro es que no sepa qué hacer con él, porque se va a enfrentar a los mismos problemas que tuvo el musicólogo, pero probablemente sin tener la preparación adecuada para solventarlos adecuadamente” (Sans, 2008, 134).

Al final, estableciendo una opinión personal desde este trabajo, la propuesta de Gilardino quita el efecto y atmósfera *spettrale* que quiere generar Castelnuovo-Tedesco, aunque también evidencia pasajes que simplemente no se pueden ejecutar en el instrumento, en este caso principalmente el acompañamiento en el bajo en los pasajes de la melodía tremolada. A partir de estos comentarios surge la necesidad de reflexionar el aspecto interpretativo en el instrumento para generar de manera evidente las transposiciones propuestas por Castelnuovo-Tedesco.

Continuando con el análisis del capricho, en una sección posterior, el autor menciona las indicaciones *Moderato (grottesco e caricaturale) (Come una Marcia funebre per una marionetta)*.⁹

Lo que se interpreta es que esta sección busca representar la intervención del burro-médico, que por medio de la marcha fúnebre está llevando a la muerte al paciente. Castelnuovo-Tedesco está dotando de un carácter irónico a esta sección mediante el bajo *ostinato* en corcheas con silencio de corcheas que se mantendrá en un nivel bajo con las indicaciones *pp secco e uguale*, sumado a la línea melódica cromática descendente que juega con los *staccatos* y *tenutos*.

En esta sección podemos identificar un material musical distinto al anterior. Notamos además un claro diálogo entre el burro-médico y el hombre enfermo a lo largo del

capricho. Evidentemente, mediante distintas representaciones musicales, están presentes los dos principales personajes del grabado que podemos identificar en la dimensión estructural de la pieza.¹⁰



Capricho número 17. “De qué mal morirá?” Tema inicial, cc.

11-19

En la última parte del capricho, Castelnuovo-Tedesco retoma la melodía tremolada con *glisandi* con saltos de séptima, la cual representaría los quejidos agonizantes del hombre enfermo. También vuelve a aparecer el ritmo percutado de las cuerdas encimadas de la guitarra, pero en esta ocasión se encuentran en el registro grave que pueden representar los últimos latidos de la persona, para terminar con el último suspiro mediante las notas “ordinarias” y el último latido del corazón nuevamente con las cuerdas encimadas dejando el sonido vibrar hasta desaparecer con el *ppp*. De nueva cuenta las indicaciones del compositor son fundamentales, pues el *Lento morente* significa muerte lenta. Por lo que evidentemente en esta parte del capricho se está representando la lenta agonía del hombre enfermo.

En esta parte final del capricho resulta interesante como Castelnuovo-Tedesco dialoga con el mismo grabado al dar continuidad al argumento pues plantea un final a la escena mediante la muerte del paciente. Por lo que el

⁹ Tal vez se refiere a la obra *Marcha fúnebre para una marioneta* de Charles Gounod compuesta en 1872. Esta obra tiene elementos programáticos en donde el compositor escribe una serie de indicaciones en partes específicas de la partitura, las cuales son las siguientes: 1. La marioneta está rota!!!; 2. Murmullos de arrepentimiento de las tropas; 3. La procesión; 4. Aquí varios de los

personajes principales de la tropa paran para refrescarse; 5. Regreso a la casa.

¹⁰ Podríamos inferir que este capricho tiene la influencia total de la música incidental para cine que escribió Castelnuovo-Tedesco, de tal manera que hay un alto nivel de teatralidad donde la misma música pudiera ir guiando las acotaciones de un posible argumento dramático

compositor va más allá de lo que se está representado visualmente y realiza nuevos constructos musicales a partir de los ya existentes dentro de la obra pictórica. En lo que al grabado se refiere, al ser una escena estática solo puede representar un aspecto temporal específico, que es el hombre muriendo, mientras que una característica fundamental de la música es que puede hacer uso del tiempo, y que tiene un principio y fin, por lo que en este caso en particular Castelnuovo-Tedesco está representando el futuro al plantear el desenlace mediante la muerte del hombre. Por todo lo anteriormente expuesto, podemos decir que este elemento de la obra musical está utilizando la categoría ecrástica de Suplementación.



Capricho número 17. "De qué mal morirá?" *Lento morente*, cc. 63-69.

Como una reflexión final, el desarrollo de los dos personajes principales desde el plano estructural de la obra, así como el sonido del personaje antropomorfo del burro-doctor, son ejemplos de la categoría ecrástica de Transposición. Estos retratos sonoros de los personajes antropomorfos visto como estrategia ecrástica, Castelnuovo-Tedesco lo vuelve a utilizar en el capricho número 21, "Qué pico de oro!", en donde el compositor busca representar e imitar musicalmente las breves y artificiales expresiones del loro a partir de una vivaz Giga (Wade, 2009, p. 24).



Capricho número 21. "Qué pico de oro!" inicio,

Recordemos que Castelnuovo-Tedesco ha decidido utilizar *tempos* de danza aceptados en la corte española para ubicarnos en un contexto de crítica hacia la aristocracia de la sociedad española, esto es importante considerando que Goya busca:

[...] satiriza[r] los vicios de las órdenes religiosas, criticando la degradación de la oratoria sagrada en manos de un clero tan ignorante como persuasivo. El artista representa un loro que ocupa un pulpito o estrado que evoca, así, la metamorfosis del pseudoerudito en pájaro. Por medio del comentario, recurso muy frecuente en el artista, desvía maliciosamente el objetivo, para volverlo sobre los oradores de palabrería tan abundante como los escuchados en las reuniones académicas (Matilla, 2008).

Además, al igual que en el capricho número 1, el compositor decidió escribir encima del tema musical en texto el mismo título del grabado, ajustando el texto de forma silábica y prosódica. Esta línea melódica inicial desde un punto de vista ecrástico resulta interesante, pues el compositor, a partir de la indicación *f*, el *staccato* más los saltos de séptima busca representar musicalmente el "parloteo" de un loro. Además, al inicio del capricho el compositor apoya este mensaje a través de las indicaciones *Petulante e grottesco*. En la mitad del capricho aparece una sección marcada como *Burlesca*,

mientras que la *coda* provee un final irónico y triunfante.

Conclusiones

Abordar obras guitarrísticas ecfrásticas partiendo únicamente de la partitura es una situación demasiado compleja, pues la notación musical en este sentido está limitada, por consiguiente no se puede entender la significación de la obra solo con la partitura, es por eso que se propone un estudio desde la ecfrasis musical de la obra objeto de este estudio.

Estas consideraciones han sido reflexionadas por James Grier en *La edición crítica de música. Historia, método y práctica* (2008), que, si bien es un trabajo enfocado hacia la edición crítica de partituras, da algunos bosquejos de una posible solución a esta problemática. En este sentido me gustaría rescatar una idea de Grier: “[...] es más fructífero buscar en el ámbito de la práctica interpretativa aquellos aspectos de la obra musical que no se transmiten a través de su partitura” (Grier, 2008, p. 27). Este aspecto es importante, al menos en obras ecfrásticas, pues en la partitura (entendida como el *texto* musical) no siempre aparece tal cual la obra primigenia (*pre-texto*) en la cual se basaron los compositores, por lo que al remitirnos únicamente a la partitura tendríamos solo un plano de la obra total y no el panorama completo.

Por otro lado, podemos argumentar que dentro del capricho número 17: “De qué mal morirá?” existen elementos dignos de considerarse ecfrásticos en donde hay una evidente transposición intermedial: la representación en lenguaje musical del rebuznar del burro-doctor alude a la categoría ecfrástica de Transposición, mientras que la propuesta de entablar un diálogo entre el burro-doctor y el enfermo, además del final que desencadena en la muerte del paciente nos remite a la categoría ecfrástica de Suplementación pues se están añadiendo elementos no espaciales que el grabado no puede representar, tal como el habla entre los personajes o la muerte del paciente. Por último, me gustaría mencionar que en este artículo solo se evidenciaron algunos elementos de las transposiciones

mediales desarrolladas por el compositor dentro del capricho número 17 “De qué mal morirá?”, sin embargo, queda abierta la posibilidad para futuros proyectos el continuar con el análisis de los caprichos restantes que presumiblemente nos otorgarían más elementos para la significación de esta obra a partir de la teoría ecfrástica, además de profundizar en obras ecfrásticas dentro de la estética del compositor.

Referencias

- [1] Afshar, L. (1989). Castelnuevo-Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings. Part I. Guitar Review, no. 79, págs. 1-17.
- [2] Afshar, L. (1990a). Castelnuevo-Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings. Part II. Guitar Review, no. 80, págs. 12-23.
- [3] Afshar, L. (1990b). Castelnuevo-Tedesco's 24 Caprichos de Goya and their relation to Goya's etchings. Part III. Guitar Review, no. 80, págs. 20-35.
- [4] Afshar, L. (1990c). I 24 Caprichos de Goya per Chitarra Op. 195 di Mario Castelnuevo-Tedesco e il loro rapporto con le incisioni di Goya. Parte Prima. Il Fronimo, no. 73, págs. 11-26.
- [5] Bruant, B. (2020). From Commission to Publication: a Study of Mario Castelnuevo-Tedesco's Guitar Repertoire Informed by his Correspondence with Andrés Segovia., University of Surrey.
- [6] Bruhn, S. (2001a). A Concert of Paintings: “Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century. Poetics Today, vol. 22, no. 3, págs. 55-605.
- [7] Bruhn, S. (2001b). Musical Ekphrasis. Composers Responding to Poetry and Painting. Nueva York: Pendragon.
- [8] Bruhn, S. (2011). Reflexiones sobre écfrasis musical. En Entre artes, entre actos. Ecfrasis e intermedialidad, editado por Susan González e Irene Artigas, págs. 51 – 66. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México/Bonilla Artigas editores.
- [9] Castelnuevo-Tedesco, M. (1970). 24 Caprichos de Goya para la guitarra Op. 95. Ancona, Italia: Edizioni Musicali Bèrben.
- [10] Castelnuevo-Tedesco, M. (2005). Una vita di música. Florencia: Cadmo.
- [11] Gilardino, A. (2018). Caro Mario. Lettere a Castelnuevo-Tedesco. Milán: Edizioni Curci.
- [12] Gilardino, A. (2020). Mario Castelnuevo-Tedesco, un fiorentino en Beverly Hills. Milán: Edizioni Curci.
- [13] Grier, J. (2008). La edición crítica de música. Historia, método y práctica. Madrid: Akal.
- [14] José, A. (1990). Sonata. Ancona, Italia: Edizioni Musicali Bèrben.
- [15] Otero, C. (1987). Mario Castelnuevo-Tedesco su vida y obra para la guitarra. México: Fomento Cultural Corazón Otero.
- [16] Quiani, S. (2021). Musica ed Arte figurativa: I Capricci di Goya Per chitarra di Mario Castelnuevo-Tedesco. Kindle.
- [17] Sans, J. F. (2008). Ni son anónimas, ni son instrumentales, ni están inéditas: “las “sonatas” del Archivo de Música de la Catedral De México. Heterofonía, no. 138-139, págs. 131-153.
- [18] Soria, J. A. (2023). La integral de los 24 caprichos de Goya Op. 195 para guitarra sola de Mario Castelnuevo-Tedesco. Un diálogo entre brujas, monstruos y ladrones. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- [19] Wade, G. (2009). Notas del disco 24 caprichos de Goya. Canadá: Naxos.
- [20] Zaldivar, A. (2019). Otro sueño de la razón: en torno al pensamiento inefable de la música y la pintura. En Goya en la Literatura, la Música y en las Creaciones Audiovisuales, editado por José Ignacio Calvo Ruata. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, págs. 65-83.