

El compositor catalán Enrique Granados

Análisis de tres canciones de concierto: *La boyra* (1900), *Cansó d'amor* (1902) y *Elegia eterna* (1912)

Miriam Perandones
Universidad de Oviedo
perandonesmiriam@uniovi.es

Resumen

La pretensión de este trabajo es ofrecer una visión de Enrique Granados alejada de la perspectiva plana que propone su etiqueta de compositor «nacionalista español». Pretendemos hacerlo a través de la contextualización y el análisis musical de tres canciones catalanas elegidas por su singularidad e interés estilístico: *La boyra* (1900), *Cansó d'amor* (1902) y *Elegia eterna* (1912)¹, escritas durante el periodo artístico modernista. Para Enrique Granados —o Enrich Granados, según firmaba en sus misivas escritas en catalán—, la composición de obras en lengua catalana era una acción habitual desde sus inicios como músico, y esta práctica encontró su resonancia en el contexto sociocultural barcelonés de cambio de siglo. Las características estructurales y estilísticas de las tres canciones se pondrán en relación con el resto de la obra para voz y piano —en castellano y catalán— de este compositor, con el objetivo de describir la variedad y también la unidad de estilo de su repertorio cancionístico.

Palabras clave: Enrique Granados; canciones de concierto; *Lieder*; Josep Maria Roviralta; Apel·les Mestres.

Resum. *El compositor català Enric Granados. Anàlisi de tres cançons de concert: La boyra (1900), Cansó d'amor (1902) i Elegia eterna (1912)*

L'objectiu d'aquest treball és oferir una visió d'Enric Granados allunyada de la perspectiva simple que proposa la seva etiqueta de compositor nacionalista espanyol, mitjançant la contextualització i l'anàlisi musical de tres cançons catalanes elegides per la seva singularitat i interès estilístic: *La boyra* (1900), *Cansó d'amor* (1902) i *Elegia eterna* (1912), escrites durant l'època modernista. Per a Enric Granados, la composició d'obres en llengua catalana era un tret habitual des dels seus inicis com a músic, i aquesta pràctica es fongué en el context sociocultural barcelonès del canvi de segle. L'estructura i l'estilística de les tres cançons es relacionen amb la resta de l'obra per a veu i piano (en castellà i català) d'aquest compositor amb l'objectiu de descriure la varietat i la unitat d'estil del repertori cançonístic de Granados.

Paraules clau: Enric Granados; cançons de concert; *Lieder*, Josep Maria Roviralta; Apel·les Mestres.

1. En este trabajo, se utilizará deliberadamente el catalán no normativo que usa Granados en las canciones, puesto que nos basamos en las fuentes y en los manuscritos consultados.

Résumé. *Le compositeur catalan Enrique Granados. Analyse de trois chansons de concert: La boyra (1900), Cansó d'amor (1902) y Elegia eterna (1912)*

Ce travail cherche à présenter une vision d'Enrique Granados éloignée de la perspective sans relief véhiculée par son étiquette de compositeur « nationaliste espagnol », et ce grâce à la mise en contexte et l'analyse musicale de trois chansons catalanes choisies pour leur singularité et leur intérêt stylistique : *La boyra* (1900), *Cansó d'amor* (1902) et *Elegia eterna* (1912), écrites pendant la période artistique moderniste. Pour Enrique Granados – ou Enrich Granados, selon sa signature dans ses lettres écrites en catalan, la composition d'œuvres en langue catalane était une action habituelle depuis ses débuts en tant que musicien, et cette pratique trouva sa résonance dans le contexte socioculturel barcelonais du changement de siècle. Les caractéristiques structurelles et stylistiques des trois chansons seront associées au reste de l'œuvre de ce compositeur pour voix et piano – en espagnol et en catalan – dans l'objectif de décrire la variété et ainsi que l'unité de style de son répertoire de chansons.

Mots-clé: Enrique Granados; chansons de concert; *Lieder*; Josep Maria Roviralta; Apel·les Mestres.

Abstract. *Catalan composer Enrique Granados. Analysis of the three concert songs: La Boyra (1900), Cansó d'amor (1902) and Elegia eterna (1912)*

The aim of this paper is to provide a vision of Enrique Granados removed from the flat perspective of his labelling as a “Spanish nationalist composer” by means of the contextualisation and musical analysis of three Catalan songs chosen for their uniqueness and stylistic interest: *La Boyra* (1900), *Cansó d'amor* (1902) and *Elegia eterna* (1912), all written during the modernist artistic period. For Enrique Granados, or Enrich Granados as he signed his letters in Catalan, the composition of work in the Catalan language was a habitual action from his beginnings as a musician, and this practice found its resonance in the sociocultural context of Barcelona at the turn of the century.

The structural and stylistic characteristics of the three songs will be viewed alongside the rest of the voice and piano work of this composer, in Castilian Spanish and in Catalan, in order to describe the variety and unity of style of Granados' repertoire.

Keywords: Enrique Granados; concert songs; *Lieder*; Josep Maria Roviralta; Apel·les Mestres.

Zusammenfassung. *Der katalanische Komponist Enrique Granados. Analyse von drei Konzertliedern: La boyra [1900], Cansó d'amor [1902] und Elegia eterna [1912]*

Die vorliegende Arbeit möchte ein Bild von Enrique Granados vorstellen, das über die flache Perspektive hinausgeht, die das Etikett des „nationalistischen spanischen“ Komponisten kreiert. Dazu werden die drei in der Zeit des katalanischen Jugendstils verfassten und aufgrund ihrer Besonderheit und ihres stilistischen Interesses ausgewählten katalanischen Lieder *La boyra* (1900 – Der Nebel), *Cansó d'amor* (1902 – Liebeslied) und *Elegia eterna* (1912 – Ewige Elegie) in ihren Kontext gestellt und einer musikalischen Analyse unterworfen. Für Enrique Granados – oder Enrich Granados – wie er seine auf Katalanisch verfassten Briefe und Texte unterzeichnete – war es seit seinen Anfängen als Musiker üblich, seine Werke in der katalanischen Sprache zu komponieren; eine Praxis, die ihren Widerhall im soziokulturellen Kontext Barcelonas der Jahrhundertwende fand. Die strukturellen und stilistischen Merkmale der drei Lieder werden in Zusammenhang gestellt mit seinem übrigen – auf Spanisch und Katalanisch – komponierten Werk für Stimme und

Klavier, um auf diese Weise die stilistische Vielfalt und Einheit des Liederrepertoires von Granados zu schildern.

Schlüsselwörter: Enrique Granados; Konzertliedern; Lieder; Josep Maria Roviralta; Apel·les Mestres.

I per damunt del passatger estrèpit
d'aqueix gran crim qu'anomenan «la guerra»
tes darreres cançons, fetes estrelles,
ressonaràn eternament més belles,
en el concert de la bellesa eterna².

La canción de Granados. Contexto socioeconómico y cultural

El panorama socioeconómico de la España de la Restauración y la situación política estable creó un clima de estabilidad y prosperidad que permitió el desarrollo de diferentes géneros musicales, hasta entonces apenas interpretados o directamente desconocidos para el público aficionado, como la música camerística. La canción, por el contrario, había sido un género muy cultivado durante todo el siglo XIX, pero su interpretación se había mantenido relegada al ámbito del salón, con carácter lúdico y privado. Desde el momento en que se introduce la germanofilia en la intelectualidad española como alternativa renovadora, algunos compositores, como Gabriel Rodríguez y Felip Pedrell, tratan de impulsar una nueva canción española intelectualizada, que mira hacia el norte para buscar su modelo en el *lied* germano.

Sin embargo, y pese a sus esfuerzos, tal como relata Celsa Alonso³, la canción española sufriría cierta «esclerosis» desde finales del siglo XIX, de la que no se recuperará hasta 1910, ya que el interés creador se había volcado hacia la música sinfónica y de cámara, géneros que estaban en expansión, relegando a la canción como género de salón a un segundo término que, además, aún no había logrado entrar en la sala de conciertos. Granados, con sus ciclos de *lieder* titulados *Tonadillas en estilo antiguo* y las *Canciones amatorias*, contribuye a la revitalización del género en la segunda década del siglo, poniendo en práctica las teorías pedrellianas en lo que se refiere a la consecución de un *lied* nacional⁴ de tipo español.

2. «Y por encima del estrépito pasajero / de este gran crimen que llaman “La Guerra” / tus últimas canciones, hechas estrellas / resonarán eternamente más bellas / en el concierto de la belleza eterna» (Apeles MESTRES, «En la mort de l'Enric Granados», *Revista Musical Catalana*, 15 de julio de 1916, 186).
3. Celsa ALONSO, *La canción lírica española en el siglo XIX*, Madrid, ICCMU, 1998.
4. En el artículo titulado «Las *Tonadillas* (1912-1913) y las *Canciones amatorias* (1914-1915) de Enrique Granados: La herencia de Pedrell en el camino de una nueva estética», he realizado una revisión del pensamiento nacionalista pedrelliano en lo que se refiere a la composición del *lied*, explicando cómo Granados lo aplica en sus canciones en castellano (María

En Cataluña, la situación musical se asienta en el clima de estabilidad política citado y en un fantástico desarrollo económico que convierte a su capital, Barcelona, en una de las ciudades más importantes de Europa. Esta situación favorece la aparición, al igual que en Madrid, de diferentes sociedades que pretenden desarrollar los «nuevos» géneros musicales, todo ello enmarcado alrededor del floreciente periodo modernista (1886-1913). Desde el punto de vista artístico, esta corriente está relacionada con el movimiento europeo Art Nouveau. Sus características, nacionalismo, modernidad y neomedievalismo, convergieron en el fervor de la sociedad barcelonesa por Richard Wagner en lo que al teatro lírico se refiere y en el modelo de lenguaje musical, tal como fue definido por Pedrell, la «música del porvenir»⁵.

En cuanto a la canción catalana, aunque existieron manifestaciones de índole folclorista al igual que en otras regiones periféricas, a finales del siglo XIX, aparece el llamado *lied catalán*. Este *lied* se desarrolla, desde los últimos años del siglo XIX, en el seno de diferentes sociedades, algunas de ellas encargadas de sustentar la expansión de nuevos géneros musicales, como el sinfónico. Se producirá una traslación de la canción desde el salón hasta la sala de conciertos, lo cual irá unido inevitablemente a una progresiva profesionalización de los intérpretes.

El interés por el desarrollo de la canción en catalán provenía ya del mostrado por la *cançó catalana* o música popular desde la Renaixença, especialmente por parte de Anselm Clavé. Los compositores tratan de asimilar los rasgos de la *cançó catalana*, a la que consideran depositaria de las esencias comunitarias. Esta práctica, unida al arraigo del neorromanticismo, dará lugar al *lied catalán*. El término, por tanto, se utiliza para nombrar canciones de tipo folclórico de características popularizantes y también manifestaciones líricas de la mayor sofisticación. Es por ello que el espectro estilístico del repertorio desarrollado desde finales del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo XX es muy amplio.

Los primeros años del siglo XX están marcados por la obra de la Generación del Orfeo, ya que algunos miembros fueron destacados autores de canciones, muchas de ellas escritas sobre textos del poeta Apeles Mestres. Enric Morera quizá sea el compositor más prolífico del género, con sus melodías, *cançonetes* y *cançons infantils*, y las *Canciones del carrer*, en que une las tendencias del *lied* europeo con la expresión tradicional de la canción catalana⁶.

Según Francesc Cortès⁷, existe una relación directa entre la recepción de la *mélodie* francesa en Barcelona y el número de composiciones de *lied* catalán que tuvieron lugar entre 1900 y 1902. La producción cancionística catalana

NAGORE, Leticia SÁNCHEZ y Elena TORRES (eds.), *Música y cultura en la Edad de Plata 1915-1939*, Madrid, ICCMU, 2009, 507-528).

5. Felip PEDRELL, «La música del porvenir», *La España Musical*, 25-XI-1869/30-XII-1869.
6. En el capítulo V, «Lied», Alejandro Zabala realiza una enumeración de compositores de *lied* catalán desde el modernismo, así como una breve descripción de algunas obras en la *Història Crítica de la Música Catalana* (Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 2009).
7. Francesc CORTÈS, «Referentes estilísticos y textuales franceses en la canción catalana», en: L. JAMBOU (ed.), *La musique entre France et Espagne: Interactions stylistiques*, 2001, 103-125.

de Granados para concierto aparece desde *La boyra*, en el año 1900. Resulta significativo que hasta la composición de las *Tonadillas* en fecha tan tardía como 1912 Granados escriba canción de concierto únicamente en esta lengua (ver anexo).

La razón parece evidente al revisar su biografía. Tras el estreno de *María del Carmen* (1898) en Madrid, después Valencia y Barcelona, con pocas representaciones y una crítica dividida, se trunca en cierto modo la carrera dramática de Granados fuera de la Ciudad Condal. Este hecho, unido a sus circunstancias personales, con una familia cada vez más numerosa, empujaría al compositor a centrar su vida profesional en su ciudad de residencia, Barcelona. Desde entonces y hasta 1909, su vida transcurre en ella, y sus esfuerzos musicales, tanto gestores como interpretativos o compositivos, se dirigen casi exclusivamente a esta ciudad. Allí funda su academia, continúa su carrera concertística e inicia varias empresas musicales sinfónicas (la Sociedad de Conciertos Clásicos en 1900 y, en 1905, la Orquesta de Barcelona), además de participar en la organización de conciertos de grandes pianistas internacionales, como Édouard Risler y otros, y participar en otras modernas sociedades musicales de muy diferentes formas, como el Orfeó Catalá o la Associació Wagneriana, de la que fue socio honorario y donde realizó varias veladas concierto de tipo pedagógico. Como intérprete, colaboró en la modernización del repertorio concertístico barcelonés, con la introducción de Bach en las salas de conciertos, pero también Beethoven y música contemporánea francesa⁸. En su repertorio, era frecuente encontrar a Gabriel Fauré, Cesar Frank o Camille Saint-Saëns, a quien conoció en 1908 y a quien dedicó su concierto para piano, recientemente reescrito y estrenado⁹.

En una revisión de sus conciertos públicos para voz y piano, Granados solo interpretó sus propias composiciones, y lo hizo en muy pocas ocasiones. La

8. Francesc BONASTRE, «La labor de Enric Granados en el proceso de recepción de la música de Bach en Barcelona», *Anuario Musical*, 56, 2001.

9. El director titular de la Orquesta Sinfónica de Lvov (Ucrania), Melani Mestre, usó las partituras sitas en el Fondo Granados de la Biblioteca Nacional de Catalunya del primer movimiento y elaboró dos movimientos más a partir de otras obras de Granados, tal como recoge el propio director en la revista mundoclasico.com: «El manuscrito original [...] consta de dos partituras para dos pianos, una de ellas mucho más completa (llega hasta el inicio de lo que él denominó segundo movimiento con cifras romanas), y otra partitura de orquesta que contiene unos 70 compases, en la que se puede apreciar claramente la plantilla orquestal.

Ese manuscrito es el que me ha servido para averiguar dónde acababa el primer movimiento y dónde empezaba el segundo, del que solo se ha conservado una página a lápiz que no constituye material suficiente para desarrollar un segundo movimiento, tal como era la intención de Granados.

Para darle la forma definitiva en tres movimientos, como era común en cualquier concierto romántico de la época y como parece también que era la voluntad de Granados, he optado por la solución de incorporar un segundo y un tercer movimientos a partir de obras para piano de Granados. Estas obras son la *Danza núm. 2 «Oriental»* y el *Capricho español*, que forman el segundo movimiento, y el *Allegro de Concierto* íntegro, que constituye el tercero» (mundoclasico.com. Consultado el 20 de junio de 2011).

primera vez que estrena en concierto público una canción es *La boyra*, el 13 de febrero de 1902, en la Sala Chaisagne de Barcelona, con el pianista Lamote de Grignon. Del mismo año es la *Cansó d'amor* concebida en origen para ser parte de un proyecto lírico mucho más amplio que se truncaría por razones desconocidas. No volverá a escribir canciones para concierto hasta 1911, y al año siguiente estrena su última canción en catalán, la *Elegia eterna*. Este aparente «vacío» del género cancionístico entre 1902 y 1911 de Granados está aún por investigar, pero posiblemente se vio influido por el contexto musical y las circunstancias del *lied* en la ciudad.

Este «parón» en la canción lírica no afectó a su composición teatral. En lo que se refiere a la actividad musical lírica, durante estos años, Granados se centra en el género dramático. Tal como señala Walter A. Clark en su biografía de referencia sobre Enrique Granados¹⁰, dado que la ópera es el medio ideal para la expresión del nacionalismo europeo desde el siglo XIX, Cataluña siente la necesidad de tener un teatro musical propio y Granados se incorpora a este movimiento con varias aportaciones, de las cuales llega a terminar seis. Mark Larrad realizó su tesis doctoral sobre este tema¹¹ en la Universidad de Liverpool y tuvo ocasión de analizar a fondo cuatro de ellas: *Petrarca*, *Picarol*, *Gaziel* y *Liliana*, y no pudo hacerlo sobre *Follet*, la segunda ópera de grandes dimensiones en catalán después de *Petrarca*. Estas cinco obras dramáticas fueron escritas entre 1899 y 1911 sobre textos de Apeles Mestres (1854-1936). Solo en la primera incursión de Granados en el mundo dramático catalán había utilizado un texto de otro autor, *Blancaflor*, de Adrià Gual (1872-1943).

La querencia de Granados por Mestres es notoria también en el ámbito cancionístico. Todas las canciones familiares en catalán, tal como se aprecia en el cuadro del anexo, están escritas sobre textos del mismo excepto una, de la que no se conoce su origen.

La distinción entre canciones de salón o familiares y canción de concierto proviene de la clasificación realizada en nuestra tesis doctoral¹². El compositor escribió canción de concierto a partir de 1900 solo en catalán, destinada a un auditorio fuera del salón y orientada a un público sumido en un ambiente regenerador y aperturista. Además, Granados utiliza elementos estilísticos musicales que diferencian las canciones en catalán de las que están escritas en español. Este hecho se pone de relevancia al interrelacionar sus características con las canciones escritas para conciertos públicos.

En lo que se refiere al objeto de este análisis, Granados escribió dos *lieder* catalanes sobre textos de Mestres y uno más sobre Josep María Roviralta, empresario barcelonés que participaba en el intenso movimiento cultural de la

10. Walter CLARK, *Enrique Granados: The poet of the piano*, Nueva York, Oxford University Press, 2006.

11. Mark LARRAD, *The Catalan Theatre Works of Enrique Granados*, tesis doctoral, Universidad de Liverpool, 1992.

12. Miriam PERANDONES, *La canción lírica de Enrique Granados (1867-1916): Microcosmos estilístico elaborado a partir de un nuevo epistolario*, Universidad de Oviedo, 2008, tesis doctoral inédita.

Barcelona de cambio de siglo. La canción *L'aucell profeta* (1911), basada en el texto de la Condesa del Castellà, la poetisa *amateur*, se trata de un *lied* de gran belleza lírica, pero de estilo romantizante, que se diferencia de las otras tres obras —posiblemente debido a la procedencia del texto— y lo distancia en interés. Por esta razón, en este artículo no se tratará este *lied*.

Autores y texto literario

1. Josep María Roviralta

Apenas se conocen datos sobre Josep María Roviralta (1880-1960), empresario catalán vinculado al movimiento modernista barcelonés¹³. Hijo de un pequeño comerciante de ultramarinos, en su casa no había tradición empresarial ni cultural. Durante su época de estudiante de Ingeniería Industrial, fue un elemento activo del modernismo y trabó amistad con literatos y artistas de la época. Perteneció al grupo fundador de la *Associació Wagneriana*, publicó algunos poemas de influencia rusiñolesca y editó la revista *Luz* junto al pintor Darío de Regoyos, en la que participaron artistas como Maragall o Rusiñol y en la que el propio Roviralta escribía y dibujaba bajo el seudónimo de Aldebarán. Durante la República, el ministro de Hacienda, Jaime Carner, le pidió que comprase el diario *El Sol*. También financió la Editorial Selecta y desempeñó un papel activo en la revista *Pèl i Ploma*. En 1932, aportó fondos que permitieron la continuidad de la Escuela Massana, dedicada a las artes suntuarias, y con la que tuvo más muestras de generosidad.

Después de 1954 apenas se conocen datos exactos sobre su vida, aunque parece probable que viviera durante largo tiempo en Biarritz (Francia), donde murió el 16 de febrero de 1960¹⁴. Las necrológicas publicadas en los periódicos locales hablan de una prolongada estancia en el lugar y de que allí era un personaje conocido. Había sido presidente del Rottary Club de Biarritz, caballero de la Legión de Honor francesa y miembro de la Sociedad de Ayuda Mutua de los Miembros de la Legión de Honor. A su muerte, era cónsul de Panamá en la citada villa francesa. A pesar de su residencia en Francia, viajó periódicamente a Barcelona.

13. Se ha encontrado documentación biográfica en el libro Eugenio TORRES (dir.); Salvador ESTAPÉ TRIAY y Eugenio TORRES VILLANUEVA, «Josep Maria Roviralta Alemany (1880-1960)», en: *Los 100 empresarios españoles del siglo XX*, Madrid, Ed. LID, 2000, Colección Historia Empresarial. La base primordial de la información se encuentra en el libro dedicado a su empresa Uralita *80 años de constante evolución. Uralita, 1907-1987* (Madrid, 1987), que fundó el 11 de marzo del 1909. La página web de la Fundación Roviralta (www.roviralta.org) incluye una breve reseña biográfica.

En 1959, Josep María creó, junto a su hermano, la Fundación Roviralta, que recibió, tras la muerte de ambos, todos sus bienes a título hereditario. La Fundación actualmente tiene por objeto la aportación de las rentas generadas por su patrimonio para la realización de fines altruistas y benéficos.

14. En la página web de la fundación (ver nota anterior), se apunta el año 1961, mientras que su hermano Manuel fallecería al año siguiente: 1962.

Granados mantuvo una amistad con Roviralta que duraría hasta el fin de sus días. La referencia más temprana que tenemos de su relación es precisamente la composición de *Boires baixes*, en 1902¹⁵.

Cansó d'amor y Boires baixes

La *Cansó d'amor* se concibió originalmente para formar parte de una composición que aspiraba a convertirse en obra de arte total típica del modernismo titulada *Boires baixes* (*Nieblas bajas*) y que es la única parte musical completa que se conserva.

La edición del libro *Boires baixes* es el mejor testimonio editorial del concepto de arte global tan característico del modernismo catalán¹⁶. Además del poema escrito por Josep María Roviralta, incorpora ilustraciones de Lluís Bonnín (1873-1964) y, para completarlo, Granados colabora en la música. Desde la composición tipográfica y las ilustraciones plenamente simbolistas de Bonnín hasta la música que acompaña al texto, se muestra una edición extremadamente cuidada sobre papel grueso que busca un sentido estético en la distribución del poema y las ilustraciones¹⁷. La música editada es una partitura de la *Cansó d'amor* en un anexo del libro. Tal como reza la última página de la publicación, se acabó de imprimir el 15 de mayo de 1902, al tiempo que se anunciaba que, en la siguiente temporada, se daría a conocer «en un concert públic la part musical d'aquet poema composta per Enrich Granados». No tenemos constancia de que esta obra se llegase a estrenar ni a terminar.

Tal como se presenta en dicha edición, la *Cansó d'amor* publicada era una «Reducció pera cant i piano de este poema sinfónico», aunque albergamos

15. A partir de esta fecha, solo se conserva una carta sin datar de la Biblioteca Nacional de Cataluña a Albéniz, en que Granados forma parte de un jurado junto a Roviralta en un concurso en Gerona en la primera década de 1900. Roviralta también participó dando conferencias previas a conciertos de Granados, como tenemos constancia del realizado en la Asociación Wagneriana dedicado a Chopin el 17 de febrero de 1904. El 19 de febrero del mismo año, ofrece una charla sobre Schumann en un concierto donde participan Frank Marshall y Francisca Mercé. El 16 de junio de 1905, asiste a la supuesta primera audición de la *Iberia* de Albéniz en una audición privada con Roviralta, Granados, la Condesa del Castellà i Marian Andreu, en casa del pianista Joaquín Malats. Según Llongueras, él mismo pasó la noche de Navidad en el chalet donde tenía su academia en la calle Aragón con Roviralta, Conchita Badía y otros.
16. En la conferencia del 28 de julio de 1904, en el Círculo de Propietarios, Roviralta ofreció una charla titulada «Acció recíproca de la música i la poesia i llur influència en la creació artística», que nos conduce inevitablemente a pensar en la creación de arte total, ideal modernista, que Granados y Roviralta buscaron en *Boires baixes*.
17. Se puede contemplar parte del libro y la canción en la página del grupo de investigación catalán Òliba, en el apartado «Aureum», dedicado a la exposición virtual de libros ilustrados (<http://oliba.uoc.edu/aureum/es/s03/t3/054a.html>, último acceso: mayo de 2011). La empresa fue llevada a cabo por la imprenta Oliva, fundada en 1899 en Vilanova i la Geltrú por Joan Oliva i Milà (1858-1911), impresor y bibliotecario de la Biblioteca Museo Balaguer de la citada ciudad.

dudas de que en algún momento previo hubiese sido compuesta para orquesta, puesto que Granados escribía para orquesta a partir de las partituras para piano. Aunque el proyecto en origen fuese una obra para orquesta y voz, finalmente nos resta una canción para canto y piano desligada de cualquier otro contexto¹⁸. Su hijo, Eduardo Granados, realizó una instrumentación para orquesta de la misma que se conserva actualmente en la Biblioteca Nacional de Cataluña. Parece ser que, según la carta escrita por José María Gil Serrano, de la Sociedad de Autores de España, escrita el 26 de abril de 1966 al Dr. Antoni Carreras, la *Cansó d'amor* manuscrita autógrafo estaría en posesión de la editorial Salabert.

En el aspecto literario, tal como indica Castellanos¹⁹, es un poema narrativo que combina prosa, prosa poética y verso. Su lenguaje está lleno de símiles poéticos y metáforas relativas a la naturaleza, en un lenguaje cuidado que narra una alegoría acerca del sueño y la razón. Según Eugeni d'Ors, en *Pel & Ploma* (febrero de 1902), en este poema se confunde la realidad y el sueño, lo interno y lo externo, en un poema claramente simbolista.

La obra presenta la lucha entre la razón y el ansia de un ideal. Los dos protagonistas de la narración son el poeta, el «caminant de la terra», y una anciana que actúa como alegoría de la razón por su experiencia adquirida con el paso del tiempo. El autor define a la «vella» (metáfora de la realidad) como fea, monstruosa, puesto que la conversión de los sueños en realidad ocasiona la muerte espiritual del soñador. En definitiva, «se trata de un canto al arte como consuelo y el sentimiento artístico como único capaz de crear mundos de ensueño [...] su validez estriba en el hecho de no ser realidad». Esta descripción de Castellanos nos dirige al concepto romántico de *Sehnsucht*. En el poema, la naturaleza es el medio en que se mueve toda la acción poética del argumento. El tiempo y las estaciones del año se utilizan también como elemento metafórico, puesto que comienza en una «triste» primavera, el amor estalla en verano y el invierno es la estación de la vieja, a la que acaba conduciendo al soñador.

18. En los diferentes archivos que conservan la obra de Granados, solo hay constancia de que empezase a escribir otra parte de *Boires baixes*, *Jo soch el temps*. En la biografía de Antonio Fernández Cid (*Granados*, Madrid, Samarán, 1956), se señala el título de esta obra como *Jo soch el Senyor*, recogiendo el primer verso de la canción para señalar el título. Al revisar el manuscrito, efectivamente resulta difícil discernir si el término que emplea es *Senyor* o *temps*, pero la investigación no deja duda de que se trata de *temps*. Antoni Carreras i Granados señala que esta canción pertenece a la obra *Boires baixes*. El texto de la canción es el siguiente: «Jo soch el temps, Jo soch la vida. Jo soch la realitat. Jo soch qui desfach las ilusions». Después de haber leído *Boires baixes*, no encontramos un verso, una canción o un párrafo que incluya exactamente las mismas palabras, pero encontramos lo siguiente en diferentes intervenciones de la mujer vieja:

«Et xuclo la Fantasia. Are soc la Realitat. [...] I am tot no soc més qu'una pobre vella».

«Jo soc la raó, are; la realitat, l'experiencia que parla. Soc vella».

Caben pocas dudas acerca de la posible procedencia de esta canción. Al no hallarse el texto literal en la obra, esto nos sugiere que quizá Granados escribía conjuntamente con Roviralta.

19. Josep CASTELLANOS, «Josep María Roviralta i *Boires baixes*», en: RIQUER; COMAS y MOLAS, *Història de la Literatura Catalana*, vol. 8, Barcelona, Ariel, 1986, 267.

La niebla es utilizada como símbolo polivalente, puesto que se disipa en verano, reaparece en invierno con su connotación inquietante, pero también se describe como parte del elemento amoroso.

La *Cansó* es la primera obra que aparece en el libro y presenta a un personaje: una mujer muy joven, casi una niña, que canta desde una casa situada en medio de la montaña en primavera, donde las nieblas «armonizan el canto triste de la niña que canta»²⁰. El poeta, también descrito como un príncipe antiguo perdido en una cacería, o un guerrero temeroso de una emboscada, escucha la canción y la describe como dulce («Es la canción del amor, de un amor de nieblas y perfumes y estrellas»²¹). Es la canción que Granados puso en música. El tema que trata es la soledad por la ausencia del amor y el anhelo del mismo. Según Eugeni d'Ors, el *Leitmotiv* del poema es un «desanhelante anhelo de reposo», entendido el reposo, según parece aquí, como amor.

2. Apeles Mestres

La relación de Granados con el polifacético artista Apeles Mestres marcó de tal manera su obra lírica que prácticamente la totalidad de la canción y del teatro lírico catalán de Granados está escrita sobre sus textos.

Apeles Mestres²² fue un prolífico escritor y dibujante, además de compositor ocasional, floricultor y coleccionista. Nació el 29 de octubre de 1854 y murió el 19 de julio de 1936. En lo literario, escribió casi únicamente en catalán, aunque sus mejores obras fueron traducidas ya en vida del escritor al castellano y a algunas otras lenguas europeas. Su catálogo se divide principalmente en obra dramática y poética.

Según Márquez Villanueva, «Mestres fue increíblemente prolífico como poeta, mostrando una personalidad del último romanticismo, post-becqueriana, mucho debido a Heine y a los tópicos del Norte de Europa, propenso a

20. Josep Maria ROVIRALTA, *Boires baixes*, Vilanova i la Geltrú, Oliva, 1902, 5.

21. «Es la cansó del amor, d'un amor de boires i perfums i estrelles», *ibídem*, 7.

22. Aún no existe una biografía ni un estudio de conjunto de la obra de este autor. Las fuentes consultadas han sido las siguientes: *Gran Enciclopèdia Catalana*, vol. 10, Barcelona, 1997, en la voz de «Mestres, Apeles»; *Història de la música catalana*, vol. 7 (Martí de Riquer, A. Comas y J. Molas) «La crisi del Romanticisme: la poesia» (Barcelona, Ariel, 1986); José TARÍN IGLESIAS, *Apeles Mestres: El último humorista del siglo XIX*, Barcelona, 1954; Joaquín RENART GARCÍA, *Biografía del dibujante barcelonés Apeles Mestres y Oñós*, Barcelona, 1955. Existen más biografías, como las citadas por José Tarín Iglesias: *Una biografía de Apeles Mestres*, de Luis Masriera, que es anterior incluso a éstas, de 1946, o *Apelles Mestres*, de Santiago Masferrer (librería Catalonia, Barcelona, sin fecha). Se ha consultado *Liliana: El món fantàstic d'Apel·les Mestres*, catálogo de la exposición organizada por el MNAC (Museo Nacional de Arte de Cataluña), en 2005. Recientemente, se ha publicado un libro titulado *L'obra primerenca d'Apel·les Mestres, 1872-1886: Del romanticisme al naturalisme*, escrito por Joan Armangué i Herrero y publicado por el Instituto Ramon Muntaner en 2007. Este mismo autor ha publicado *Cants íntims / Apeles Mestres*, estudio introductorio y edición de Joan Armangué i Herrero (Tarragona, Arola Editors, 2003). F. Pasqual y Armengol ha publicado *Apel·les Mestres a Cervelló* (Càller, Arxiu de Tradicions, 2003).

acudir a los extremos desde el trasnochado romanticismo al humor más mordaz»²³, opinión que repite Armangué, y que matiza en relación con la primera etapa literaria de Mestres —hasta *Cants íntims*, de 1885— de la siguiente forma: «la obra de nuestro autor es deudora de Bécquer —y en eso coincide con la deuda hacia el Heine melancólico y confidencial—, pero también del prosaico Campoamor y su filosofía cotidiana, casera, ligera». En lo que se refiere a los *Cants íntims*, la poesía de Campoamor le indicará un «camino entendido como un canto natural, es decir, opuesto a la retórica [...] un punto de equilibrio entre el preciosismo y la vulgaridad»²⁴.

Su temática está directamente ligada al modernismo catalán: la *naturaleza*, el *medievalismo* y el *folclorismo* son tres de sus rasgos más característicos. La *naturaleza* aparece personificada en su obra, y también como medio en el que transcurren las acciones. Tal como señala Francesc Curet en *El teatre català*²⁵, en el capítulo dedicado a Apeles Mestres, la naturaleza era su tema predilecto e inagotable, ligado a toda su producción, personificaba los ríos, las montañas, los pájaros, los insectos, etc. El *folclorismo* y las *fuentes populares* provienen de su pasión del folclore, tal como recoge la voz «Mestres (Apeles)» de la enciclopedia Espasa: «Siendo niño casi instintivamente recogía canciones, cuentos y leyendas populares, las que más tarde supo utilizar en sus libros como un verdadero elemento estético». Ya desde 1889, con *Noves balades*, Mestres había mezclado el mundo medievalizante previo en su obra con la mitología popular²⁶.

En lo que se refiere al ámbito musical, tal como han señalado Aviñoa, Calmell y Cortés, también él contribuye como compositor, en 1923, con su primera publicación de canciones (*Cansons*, Barcelona, Iberia Musical), con lo cual se sitúa «en un plano evidentemente muy personal y centrípeto»²⁷. A partir de entonces, publicará distintos grupos de canciones, como los *Dotze madrigals* (1926), *Amoroses* (1928) o *Laura. Elegies íntimes* (1932)²⁸, con que cierra su producción.

23. Francisco MÁRQUEZ VILLANUEVA, «Literary Background of Enrique Granados», en: *Granados and Goyescas Symposium*, Universidad de Harvard, Cambridge, 23 de enero de 1982.
24. *Cants íntims / Apeles Mestres*, introducción de Joan Armangué i Herrero, Tarragona, Arola Editors, 2003, p. 41.
25. Francesc CURET, «Intents de Teatre Líric Català. Enric Granados», en: *Historia del teatre català*, 436-439. Barcelona, Aedos, 1967, 445.
26. Según Molas, en *Liliana. El món fantàstic...*, op. cit., desde 1900, Mestres crearía un universo mítico propio a partir de la refundición de la mítica doméstica con la de procedencia nórdica a partir del descubrimiento de los prerrafaelitas.
27. Xosé AVIÑOIA, «El músic popular», en: *Apel·les Mestres en el cinquantenari de la seva mort, 1936-1986*, Barcelona, Fundació Jaume I, 1985.
28. Para conocer más sobre Mestres y su relación con la música y el teatro lírico, ver Francesc CORTÉS, «Poesía, imagen y música en los libretos de Apeles Mestres», *Revista de Musicología*, XXVIII (2), 2005, 1301-1333; José SUBIRÁ, «Las canciones de Apeles Mestres», *Ritmo*, 3, 1931, 8-9, y Cèsar CALMELL, «La cançó a l'obra de Apel·les Mestres», en: *Recerca Musicològica*, XVI, 2006, 149-176. Según Calmell, existen canciones inéditas de Mestres en el Instituto Ricart i Matas, de Barcelona.

En lo que se refiere a su producción realizada en colaboración directa con otros compositores catalanes además de Granados, Mestres colabora con Amadeo Vives, Enric Morera, Joan Borràs i de Palau o Josep Rodoreda²⁹.

Según Curet, Mestres realizaba conciertos privados en su casa, como era corriente en la época en las casas burguesas y nobles, a la que acudían compositores e intérpretes renombrados. Joaquín Renart describe su salón, que tenía características de «intimidad y señorío»³⁰.

Allí, alrededor del piano, se habían hecho buenas lecturas entre selectísimas amistades [...]. Destacadas personalidades del mundo musical que Apeles Mestres las tuvo en gran estima habían pasado por aquel salón del Pasaje Permanyer: Granados, Morera, Albéniz, Arteaga, Massenet, Pedrell, Falla, Blanca Selva, el guitarrista Tárrega, Genoveva Vox, Casals, Cassadó, Llobet, Lamote de Gignon, Sadurní, Marqués, Roig, Perelló.

Nótese que Granados va en la lista en primer lugar, y es que, según este mismo académico, el compositor perteneció al círculo más íntimo de las amistades de Mestres. Era un «espíritu selecto que llenaba todos los grados de la simpatía, y que en la intimidad era del más ocurrente humorismo»³¹. En la biografía de José Tarín, también se menciona su casa como punto de reunión y tertulia. Se señalan como asiduos a Roca y Roca, Soler y Roviroso, Pellicer, Tárrega, Pedrell, Granados, etc.³².

En la *Revista Musical Catalana* del 15 de julio de 1916, «En la mort de l'Enric Granados» (p. 186), Mestres hace referencia a sus canciones puestas en música por Granados, tal como atestigua el poema con el que abrimos este trabajo. Según testimonios del propio Mestres y de Amadeo Vives, el compositor era un entusiasta de su poesía y la ponía frecuentemente en música, pese a que nos haya llegado un número reducido de este tipo de composiciones que, a buen seguro, componía con frecuencia. Según el testimonio del propio Apeles Mestres, la relación entre ambos se rastrea posiblemente desde la niñez de Granados, cuando el jovencísimo músico componía inspirado por distintas manifestaciones artísticas suyas, ya fuera un dibujo o un poema. Su balada *El cavaller se'n va a la guerra* sería la primera canción que Granados escribió sobre un texto de Mestres y, aparentemente, es su primera canción dentro de su catálogo³³. Desgraciadamente, ésta no se conserva, pero es posible que fuera

29. Fuera del territorio catalán, colaboró incluso con Barbieri en una cantata catalana titulada *Visca la Pau!*, para voz de hombres y orquesta, de 1876, estrenada en el concierto de Cuaresma del Teatro de la Zarzuela el 28 de marzo de 1884.

30. Joaquín RENART GARCÍA, *Biografía del dibujante barcelonés Apeles Mestres y Oñós*, Barcelona, Publicaciones de la Real Academia de San Jorge, 1955, 23.

31. *Ibidem*, 26.

32. Según este mismo autor, la primera audición de *Els Pirineus* tuvo lugar en casa de Mestres por parte de Pedrell, acompañado de Arteaga y Granados.

33. Según Mestres, su madre lo llevó a su casa para que lo viera tocar, y tocó algunas obras de su propia composición, «piezas de cortas dimensiones, extremadamente melódicas, finas, sensuales, enfermizas». Su madre le contó la pasión que sentía Granados por su obra, a la que ponía música, ya se tratase de un dibujo o de un poema «muchas veces se ponía delante de

muy similar a otras como *Lo rey y' juglar*, sobre otro poema de Mestres de *Baladas* (1889). Según Antoni Carreras³⁴, la suya fue una amistad larga, cordial y sólida, de trato cotidiano y de absoluta intimidad. En este sentido, resulta revelador que la *Cansonetta*, canción que no se ha localizado en la obra publicada de Mestres, sea una canción de cuna, lo que sugiere que se trate de un «regalo» del poeta al nacimiento de alguno de los seis hijos del músico.

Se conserva un número reducido de cartas y notas entre ambos que atestiguan de primera mano su amistad y su contacto, pero también puede confirmarse a través de artículos y capítulos en libros de Apeles Mestres dedicados a Granados, así como algún chiste literario-musical de Mestres al compositor que Antoni Carreras publicó en su biografía³⁵. También existe una fotografía dedicada a Apeles Mestres de Granados con fecha de 8 de noviembre de 1893, donde reza: «A mi querido amigo y poeta favorito Apeles Mestres. Enrique Granados. Barna»³⁶.

Mestres dedica un capítulo de su libro *Recorts i fantasies*, «Obsessió, «Al amic Enric Granados», en el que narra cómo sus intentos por escribir en una mañana que parecía perfectamente propicia para ello se ven frustrados por el trabajo insistente de Granados con unos estudios de Czerny. También se recoge la «afición» del pianista por poner en música los textos del poeta:

¡Oh Goethe! ¡Oh Víctor Hugo! ¡Ya querría verso en mi lugar escribiendo el uno el Fausto y el otro las maravillosas epopeyas de la Leyenda de los siglos! ¡Qué obras más sosas, más desconcertantes, habíais producido en tales circunstancias, si se hubiese llegado a producirlas! [...] ¡Ah, amigo Granados! ¡Dios te guarde de la funesta tentación de venirme a ver en tales momentos! Dios te guarde, porque te estrangularía, no lo dudes; de nada te valdría invocar las dulcísimas melodías con las que haces cantar mis versos: te estrangularía ¡per pianista!³⁷.

un dibujo mío y lo traducía musicalmente; otras veces hacía lo mismo con una poesía mía interpretándola a su manera. Le entregué una balada —*El cavaller se'n va a la guerra*— y ésta fue la primera letra que musicó. Apeles Mestres» (Enric GRANADOS, «Notes íntimes», *El Teatre Català*, 15 de abril de 1916).

34. Antoni CARRERAS I GRANADOS, *Granados*, Barcelona, Litoclub, 1988.

35. Se trata de una reproducción de una tarjeta de Apeles Mestres a Granados con fecha del 14 de julio de 1914, en que escribe lo siguiente: «Enrich Amic / Aix ó vos dich: / Que Sant Enrich / Vos fassi rich / D'inspiració / (do mi sol do) / d'or hasta allá / (la sol si la) / y de salud / (fa mi re ut)».

36. Antonio FERNÁNDEZ-CID, *Granados*, Madrid, Samarán Ediciones, 1956, 18.

37. Por la descripción que realiza, parece que eran vecinos, conectados por un jardín al que daba la galería desde donde, presumiblemente, Granados estudiaba: «Oh Goethe! Oh Víctor Hugo! Ja voldria veureus en el lloch meu escrivint l'un el Faust, y l'altre les maravilloses epopeies de la Llegendada dels sigles! Quines obres més fades, més destarotades, haguéreu produhit en tals circumstancies, si es qu'haguessiu arribat a producirlas!» (Apeles MESTRES (1902), «Obsessió», en: *Recorts i fantasies*, Barcelona, Editorial Fidel Giró, 264. «Ah amic Granados! Déu te guardi de la funesta tentació de venirme a veure en tals moments! Déu t'en guard, porque t'extrangularia, no ho dubtris; de res te valdria involucrar les dulcíssimes melodías ab què fas cantar els meus versos; t'extrangularia... ¡per pianista!».

La boyra y Elegia eterna

La obra está escrita sobre *La boyra*, una de las *Novas Baladas* (1893) de Apeles Mestres, obra que, según el prologuista de *Croquis Ciutadans* (Publicació Juventud, 1902), junto a las demás de este nuevo conjunto de poesías, enamora por su sencillez extraordinaria y su refinamiento. La canción destaca por las mismas características. Sin duda, es uno de los *lieder* de Granados que no disfruta del reconocimiento que merece, pero que tiene un puesto honorífico en la producción cancionística del compositor por su belleza e interés musical, además de su íntima relación entre música y texto.

La *Elegia eterna* está escrita sobre un poema de Apeles Mestres de su obra *Cants íntims* (1906), dentro de la sección «Esbarjos» («Entretenimientos», «Esparcimientos»)³⁸.

El lenguaje musical de los *lieder*

Como podremos ver a través de los análisis de las distintas canciones, la sencillez en la forma, unida a la sofisticación tonal, textural, armónica y modal, forman parte inherente de este repertorio *liederístico* catalán. La modernidad, o «modernismo», según la denominación que utiliza Douglas Riva³⁹ para algunas piezas pianísticas, se muestra en el predominio del elemento sonoro sobre el virtuosístico, y en el color modal sobre la tonalidad. Aunque el cromatismo melódico y armónico está presente en las canciones, sobre todo en *La boyra* y en la *Elegia eterna*, destaca sobre todo la utilización de modos y escalas que aportan «color» a las canciones, aunque sin perder de vista la referencia tonal. El estilo *arioso* o recitativo en la voz es otra de las características más notorias de estas canciones.

1. *La boyra* (1900)

Granados estrena *La boyra* en un recital de canciones catalanas de varios compositores⁴⁰ el 13 de febrero de 1902, en la Sala Chaisagane de Barcelona, interpretadas por Marina Cañizares, acompañada al piano por Joan Lamote de Grignon. Ésta es la primera vez que se interpreta una canción de Granados en audición pública.

De *La boyra*, se conservan varios manuscritos, uno de ellos autógrafo para voz masculina en el Museo de Música de Barcelona (en adelante MMB), pre-

38. *Cants íntims* (1889) fue una recopilación de trabajos previos, ordenados y publicados cronológicamente por el autor. El conjunto de poemas es el siguiente: «Marines» (1876), «Alpestrés» (1878-1881), «Camps a través» (1885) y, en la segunda edición de sus *Cants íntims* (1906), incluyó «Esbarjos», escritos entre 1880 y 1886.

39. Alicia LARROCHA (dir.) y Douglas RIVA (ed.), *Integral para piano: Enrique Granados*, Barcelona, Boileau, 2001.

40. Se interpretaron obras de Kaiser, Borràs i de Palau, Vives, Millet, Nicolau, Lamote de Grignon y, por supuesto, Granados.

sumiblemente original. La canción fue publicada por primera vez en la *Integral per a veu i piano* de Manuel García Morante, de 1996⁴¹, para voz femenina aguda, opción que no es baladí, ya que existe otro manuscrito de la obra escrito en registro agudo, además de que la canción había sido estrenada por una mujer. Sin embargo, el manuscrito original, donde aparece la fecha y el lugar de composición, «Barcelona, 1 Febrer 1900», está compuesto para barítono, tal como se ha publicado por la editorial Boileau en *Canciones para voz masculina de Enrique Granados*⁴². La canción parece que pertenecería a un futuro ciclo de *Melodies*, del cual *La boyra* sería la primera canción, tal como se puede deducir por el título del mismo manuscrito «Melodies, La Boyra, 1ª».

En *La boyra*, hay una absoluta prioridad del sonido. Recordemos que 1900 es el pleno apogeo del impresionismo francés, Debussy ya lleva unos años inmerso en él (desde 1895, principalmente) y, al año siguiente de la composición de *La boyra*, Ravel compone sus *Jeux d'eaux*. Granados estaba evidentemente más influido por la corriente francesa de la generación anterior (D'Indy, Saint-Saëns, Fauré), que hasta entonces incluía en su repertorio de concierto, y no a Ravel o Debussy. Por las fuentes que manejamos, parece que Granados apenas interpretó a estos últimos (Debussy aparece nombrado escasamente por Boladeres en su biografía *Granados*⁴³) y, sin embargo, es evidente que, en esta obra, y más en la parte B, como veremos, destaca el aspecto sonoro pianístico. A priori, no podemos hablar de un impresionismo en *La boyra*, pero se hace necesaria una comparación más profunda con obras impresionistas y sobre todo con Fauré o Saint-Saëns, ya que no podemos dejar de notar un evidente paralelismo entre la música francesa contemporánea y esta obra.

En esta canción, sin duda, la interrelación entre música y texto es uno de sus elementos magistrales. Como en el caso de muchos argumentos de Messtres, el protagonista de la poesía es una figura sensible, marginal, incomprendida —en definitiva, un artista— y personificada en el ermitaño, típica figura romántica que, en este caso, se encuentra dibujada sobre lo alto de una roca a la que llegará la niebla (*boira*, en catalán), en una imagen que recuerda la obra de *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (*El viajero sobre un mar de nubes*, 1818), del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich. En este caso, la niebla, elemento de la naturaleza, es una alegoría del pecado carnal.

Estructuralmente, la poesía está formada por grupos de seis versos hexasílabos de rima asonante en los pares. Desde el punto de vista temático, el primer grupo de versos o estrofa nos proporciona la imagen de un viejo ermitaño en el desierto mientras amanece. Es un paisaje en calma, majestuoso, a decir de la música de Granados. En las siguientes tres estrofas, aparece la niebla en una alegoría del pecado, que, desde *el fondo del barranco*, sube poco a poco hasta

41. Manuel GARCÍA MORANTE (ed.), *Integral de l'obra per a veu i piano de Enrique Granados*, Barcelona, Tritó, 1996-2007.

42. Douglas RIVA (ed.), *Canciones para voz masculina de Enrique Granados*, Barcelona, Boileau, 2008.

43. Guillermo de BOLADERES IBERN, *Enrique Granados: Recuerdos de su vida y estudio crítico de su obra por su antiguo discípulo*, Barcelona, Arte y Letras, ca. 1920.

casi ahogar al ermitaño. Afortunadamente, aparece el sol, que deshace la niebla, con lo cual se recupera la calma inicial.

La forma de esta canción es tripartita, ABA, estructura que sirve para ilustrar musicalmente el texto. Destaca de ella la parte B, puesto que Granados dibuja, a través de las figuraciones pianísticas, «la niebla», que sube, se enrosca y se abraza hasta atemorizar al viejo ermitaño.

- A Introducción pianística
 Al mig del desert...
- B (compás 31) piano
 Del fons del barranc...
- A (compás 59). Andante quase adagio ... *y al Senyor implora.*

En su estructura ABA, la parte A tiene un carácter solemne que describe al ermitaño. El elemento más característico de esta primera parte es la utilización del piano como parte melódica principal con octavas en las dos manos, en un tempo *quasi adagio*, con acordes de tríada donde las disonancias se realizan sobre todo a través de los retardos, las apoyaturas y las notas de paso que conducen de uno a otro acorde. Granados, en este pianísimo de *ppp*, nos introduce en una atmósfera donde la sonoridad conseguida a través de los acordes en octava es el elemento que destaca, a pesar de la melodía de carácter solemne. El *ppp* llama la atención, puesto que no se encuentra en ninguna otra obra de Granados, y, de forma similar al Debussy preimpresionista, hace hincapié en la necesidad de un pianísimo mientras escribe octavas para ser interpretadas a dos manos. Armónicamente, la tonalidad es mi bemol mayor, y, si analizamos la introducción pianística melódica y armónicamente, Granados mantiene una estructura armónica que no utiliza en función de los grados tonales —evita la resolución de la dominante en la tónica, salvo en la primera frase—, sino modales. Tampoco podemos hablar de cadencias tonales en esta parte, ya que no existen como tales, sino que se trata de una melodía que asciende por grados conjuntos, hasta que desciende por un intervalo amplio, el más pequeño de una sexta (sol-sib), y el mayor de una décima (do-sib). La voz se incorpora a la melodía del piano en los compases 20 y 21, que se repite cuando calla la voz.

La melodía vocal gira en torno al sib, dominante de la tonalidad (práctica recurrente de Granados), que, al mismo tiempo, funciona como dominante secundaria del modo frigio en sol. En el piano, la nota que destaca es sol, tónica del modo frigio, su dominante es mib, y el sib es una nota de cadencia secundaria frecuente, aunque la armonización tiende a la tonalización. Esta es una práctica habitual en Granados, que, en este caso, lo hace sobre mib m, pero en *Lo rey y'l juglar*, canción familiar, lo hace sobre su relativo do menor. Aquí también la melodía se mueve alrededor de la nota sol, dominante de la tonalidad principal, pero también tónica del modo frigio de sol. Son significativas las cadencias sobre la nota sib en este sentido.

Ejemplo 1:



A través de unos compases de transición, Granados nos conduce hacia la parte B, pasando de una armadura de bemoles a sostenidos. En B, se utiliza una figuración pianística rápida, descendente o ascendente y en cascada, que acompaña la voz del barítono. Liszt, en sus *Jeux d'eux à la Ville d'Este*, y Ravel, en sus *Jeux d'eaux*, utilizan este tipo de figuración para evocar musicalmente el agua, pero aquí Granados pretende dibujar la niebla mediante semifusas, cayendo en cascada y desdoblado acordes de 9^a o de 13^a sin un centro tonal definido. De nuevo aparece la indicación dinámica *ppp*, que señala la absoluta prioridad del timbre o del color conseguido por el intérprete en este pasaje.

Por si fuera poco, en esta parte sumamente evocadora, Granados sugiere la utilización de la sordina Cateura al comienzo («Es necessari l'empleo de la sordina Cateura»). Esta sordina era uno de los tres pedales del llamado *piano-pédalier* Cateura, inventado por Baldomero Cateura (1856-1929), probablemente en los últimos años del siglo XIX⁴⁴. Su *pédalier* añadía tres pedales a los tres tradicionales del piano: el pedal claro se utilizaba para conseguir sonoridades brillantes similares al clavecín antiguo; la sordina realizaba pianísimos de gran delicadeza y de timbre dulce y misterioso perfectamente adaptable a la parte B de *La Boyra*, y, finalmente, el pedal armónico dejaba sonar los armónicos naturales de las cuerdas. Con la sordina, por tanto, Granados busca una sonoridad clara y delicada en un *pianissimo* casi inaudible que ayude a realizar la representación musical de la *boyra*⁴⁵.

Granados utiliza solo dos modelos motivicos principalmente para representarla, el primero es descendente y el segundo, ascendente, que se corresponden con dos momentos determinantes del poema: *b* y *c*:

	<i>b</i>	(<i>Del fons del barranc...</i>) <i>n</i>
B		(<i>Manyaga va i ve</i>) <i>n'</i>
	<i>c</i>	(<i>Ja sota sos peus..</i>)

La melodía de la parte *b* está escrita en un *arioso* sobre la parte pianística. En la segunda parte de *b*, la melodía es mucho más cromática que en *n*. El cromatismo en *n* estuvo sobre la palabra *temptadora*, la primera vez que la nie-

44. Para más información, consultar Miriam PERANDONES, «Baldomero Cateura, biografía y aportaciones musicales: La mandolina española y el *pédalier* sistema Cateura», *Recerca Musicològica*, XVII-XVIII, 2007, 17-18, 299-322.

45. Granados utiliza el *pédalier* Cateura en una obra para canto y piano en esta única ocasión, aunque ya lo había empleado en las obras para piano *Minuetto*; *Aparición*; *A la antigua*. *Bourrée*, y *La Góndola* (ver el volumen 7 de la *Integral para piano de Enrique Granados*, Barcelona, Boileau, 2001).

bla aparece como un elemento inquietante, y continúa en *n*'. En esta sección (*n*), el dibujo pianístico es, además, ascendente, lo que, unido al cromatismo ya comentado, acentúa la sensación de peligro que sugiere el texto «Manyaga va y ve» («Cariñosa, va y viene, se alarga y enrosca / caricia flotante, toma color rosa / color de carne y formas de mujer»). La parte *c* tiene elementos de *b*, pero aquí se aleja de los acordes con función sonora, para pasar a un cromatismo en el piano que hace inquietante estos seis versos («Ya sobre sus pies / la ve el santo hombre, / le parece sentir / un brazo que le rodea, / un brazo que le estrecha / y el corazón se alborota»), en que parece que predomina una tendencia a *mi* menor.

Los acordes de *n* se construyen en cascada con una nota común, sol#, como también realiza en otras obras, es el caso de las *Amatorias*. En esta ocasión, el ejemplo 2 muestra la construcción acórdica de la parte *n* de *La boyra*.

Ejemplo 2:

The image shows a musical staff with a key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains a sequence of chords labeled 'c 32-33', 'c 34', 'c 35', 'c 36', 'c 37', and 'c 38'. Arrows indicate a melodic line connecting the notes of the chords. Roman numerals 'V' and 'I' are placed below the staff at the end of the sequence.

Encontramos una estructura acórdica similar en «No lloréis ojuelos» (ejemplo 3), de las *Canciones amatorias*. Para diferenciar la parte A («No lloréis ojuelos») de la parte B («Quien puede matar»), donde el motivo melódico es prácticamente igual, Granados pone el acento en la diferencia armónica: desde fa mayor (en A) modula hacia reb mayor repentinamente, sin justificar la modulación. El cambio funciona como «color», y la armonía, nada convencional, se construye a partir de la nota mi. En el compás 19, incluso continúa con re# (enarmonía de mi b).

Ejemplo 3:

The image shows a musical staff with a key signature of one flat (Bb). The staff contains a sequence of chords labeled 'A' and 'B', with measures 15, 16, 17, 18, and 19. A melodic line is indicated by a line with a 'mi b' label below it.

En *La boyra*, Granados reconduce la obra hacia la parte final A (desde «y al Señor implora»), que es una réplica exacta de los compases 17 hasta el compás 27, pero realiza una pequeña variante para terminar en cadencia perfecta en mi b mayor. Granados recupera la tranquilidad y la solemnidad iniciales, porque la amenazante niebla se ha deshecho gracias a la llegada del sol, en una alegoría de Dios.

2. *Cansó d'amor* (1902)

Lo más llamativo de la construcción de la *Cansó d'amor* es la reutilización de giros melódicos, frases y motivos. La canción, que tiene una estructura ABA, se corresponde con las cuatro estrofas de que se compone la obra, de manera que la primera y la última serían A, y la segunda y la tercera, B. La interrelación entre música y texto es aquí también íntima, con correspondencias motívicas en torno a cada significación del verso.

En A, Granados construye las frases de sus melodías a partir del desarrollo de la primera y/o la repetición de motivos, y este mismo motivo lo repite en otras canciones. En el ejemplo 4, vemos el comienzo de la *Cansonetta* (canción familiar), muy similar a la *Cansó d'amor* que veremos a continuación (ejemplo 5). Las dos obras tienen la misma armadura (3 #).

Ejemplo 4:

Ejemplo 5:

En B, la construcción motívico-estructural es aún más clara. Se puede considerar que B empieza en la parte pianística, al presentar un tema cuasi recitativo que repetirá la voz y que completará el piano durante los silencios de la voz. Se reutilizará como coda al final de la canción.

En el cuadro anexo, se ilustran los paralelismos entre los versos y la frase musical, así como la estructura global de las estrofas.

Texto de B	Frases musicales	Relación entre texto (rima) y música
2 ^a est. «Les flors que hi ha en el jardí / aviat esclataran»		a
«Els aucells les voltaran»		b
«No em voltarà ningú a mi!»		c
«Els aucells les besaran»		b
«No em besará ningú a mi!»		c
3 ^a est. «Després, jo les colliré»		a
«I elles m'engalanaran»		d
«Elles m'engalanaran!»		d
«I jo a qui engalanaré!»		d

El motivo que hemos llamado *d* se repite secuencialmente y por descenso en los dos versos siguientes (c. 49-54, ver ejemplo 6), con una frase descendente que acentúa el carácter lamentoso del verso. También por descenso se había acentuado la queja en *c*. Además, el compositor usa correspondencias temáticas en sus obras. En el siguiente ejemplo, vemos la relación motívica entre *Cansó d'amor* y algunos fragmentos de *Mañanica era*, de las *Canciones amatorias*.

Ejemplo 6:

Cansó d'amor cc. 49-54



Mañanica era cc. 31-33 *Mañanica era* cc. 21-23 *Mañanica era* cc. 5-6



En la parte B («Les flors que hi ha en el jardí / aviat esclataran [...]» hasta «Elles m'engalanaran! / I jo a qui engalanaré!»), la melodía vocal se construye prácticamente sobre cuatro notas (en un estilo similar a un recitativo modal):

si -do #- re# y mi, con una breve aparición del fa#. La manera de construir la frase en breves secciones recuerdan en todo momento una recitación modal, sobre la escala de do# menor, mientras el acompañamiento es una nota pedal sobre el acorde de la tónica de la tonalidad: fa# menor. Mientras tanto, mientras la melodía transcurre por un mundo modal hasta que desciende en los compases 35 y 36, el piano hará de «puente», no solo como interludio, sino que también ayudará a la voz a descender hasta la tónica desde la tónica, tal como se ilustra en el ejemplo 7.

Ejemplo 7:

De nuevo, el acompañamiento acórdico, sin salir nunca de lo tonal, juega siempre con la indeterminación.

3. *Elegía eterna* (1912)

La partitura original manuscrita autógrafa para canto y piano se encuentra en el archivo del Orfeo para piano y voz dedicada «A María Barrientos», y también la partitura a solo de la soprano. La partitura está fechada en junio de 1912, y en ella está manuscrita la siguiente inscripción: «Melodía para canto con acompañamiento de instrumentos de arco y clarinete. Reducción para piano».

Según este manuscrito, la partitura es una reducción de una obra para voz y orquesta que se habría escrito con anterioridad, por lo que no sería una canción como tal en origen. Llama la atención este hecho, ya que, como se ha comentado más arriba, Granados solía escribir la orquestación basándose en unos borradores previos para piano. En cualquier caso, existieron tres versiones de la *Elegía eterna*: la «original» para voz y orquesta, de la que no se ha localizado la partitura; una adaptación para voz y coro, y, finalmente, para voz y piano.

Otro hecho que resulta llamativo es que, en la partitura autógrafa, Granados incluye la versión de María Barrientos del compás 55 —versión que se ha publicado ya desde la primera edición por la UME en 1915, basada con casi toda seguridad en el manuscrito del Orfeo—, lo que posiblemente signifique que ya se había cantado con anterioridad a junio de 1912, quizá en versión para orquesta (de lo que, de momento, no tenemos constancia) o bien que Granados hiciera algún ensayo o alguna audición privada con la cantante y se decidiera a incorporar como opción la versión de la Barrientos. Es llamativo

que esta misma opción no se dé en la partitura para coro y solista, cuando María Barrientos la interpretó en Londres, en una gira que realizó el año 1914 junto al Orfeó Catalá.

Según parece, a tenor de las fuentes consultadas, Granados estrenó la versión para voz y piano antes que cualquier otra, posiblemente por la facilidad que entraña reunir a un cantante y a un pianista, naturalmente, más que a una orquesta o a un coro. El 10 de junio de 1914, dio una audición semiprivada de las *Tonadillas* en la Academia Granados y también interpretó la *Elegía eterna* en versión de canto y piano. El 21 de junio de 1914, la estrenó en público en versión de piano y voz en la sala de fiestas del Orfeó Mataroní en un «Gran Concert a benefici de l'obra de Protecció a l'Infancia i extinció de la Mendicitat per l' eminent pianista Frank Marshall coma mostra d'estimació a sa ciutat nadinga, amb la valiosa cooperació de la distinguida senyoreta Concepció Badía»⁴⁶.

La partitura manuscrita de copista para voz y coro se conserva en el archivo del Orfeó, y posiblemente se arreglara para el propio Orfeó para que pudiera cantarse en su gira europea de 1914. El 20 de junio de 1914, tuvo lugar el estreno de la *Elegía eterna* en la versión coral y solista, siendo solista María Barrientos en el primer concierto de Londres en la Sala Aubert Hall. Fue la única vez que se interpretó en toda la gira. De nuevo, fue interpretada por María Barrientos al año siguiente, el 31 de enero de 1915⁴⁷, en el Palacio de la Música Catalana en versión para voz y orquesta, dirigido por Lamote de Grignon. Fue editada por Casa Dotesio en 1915.

El poema está dividido en cuatro estrofas de cuatro versos y la canción sigue la estructura formal del poema. Granados lleva a cabo una forma musical estrófica (AA') que únicamente varía en los últimos compases de A' para concluir la canción. Las dos primeras estrofas se corresponden con A y las dos últimas, con A', que, además, se corresponde con la estructura temática literaria. La elegía, como composición poética en que se lamenta algún acontecimiento digno de ser llorado, lamenta en este caso el amor platónico insatisfecho, encadenado entre diferentes elementos de la naturaleza. Las dos primeras estrofas lloran el amor de la mariposa a la rosa, de la rosa a la brisa, de ésta a la niebla y de la niebla al río. Las dos siguientes hacen el camino inverso (río, niebla, brisa, rosa y mariposa), donde los dos únicos entes con vida mueren de amor, la mariposa y la rosa.

El acompañamiento pianístico es igual a nivel armónico en A y A', pero más desarrollado pianísticamente en A', con sonoridades más amplias basadas en la utilización de más notas por acorde, dobladas en su octava y con registros más agudos, además de algo de contrapunto en compases concretos (por ejem-

46. Archivo de Mariona Agustí Badia.

47. En el archivo del Palacio de la Música Catalana, se señala el 17 de enero de 1915 como fecha del concierto con María Barrientos, la Orquesta Sinfónica de Barcelona y Lamote de Grignon interpretando la *Elegía eterna*. La *Revista Musical Catalana* de febrero de 1915, en un comentario sobre el concierto, dice que había sido esta obra estrenada «por la misma artista en los conciertos dados en Londres por el Orfeó Catalán».

plo, en el compás 39). En cualquier caso, su función es la misma que en la primera parte: acompañar y sostener la voz, ante todo.

Armónicamente, no presenta complejidad, aunque Granados «juega» de nuevo con la indeterminación tonal. La tonalidad sobre la que se construye es re m y apenas tiene una brevísima modulación a fa M en los compases 19 y 20, en el compás 27, y en las repeticiones respectivas en A', pero que anticipan siempre la m. La m es una tonalidad latente con la que Granados juega, por tratarse de la dominante menor, pero cuando parece que resuelve en un V-I de la m lo hace siempre sobre la M, que funciona como dominante de la tonalidad principal (con la sensible de re m), pero que, al mismo tiempo, proporciona un cambio de color frente al acorde esperado. Esta técnica la emplea en distintas canciones, como *Cansó d'amor*, *Por una mirada un mundo*, *Descúbrense el pensamiento* o *Mira que soy niña*.

Sin embargo, cuando la sensible (sol #) resuelve en un acorde con el do natural, nunca lo hace sobre el acorde de tónica, sino sobre un VI, o IV, lo que nos lleva a una atmósfera modal, aunque indudablemente nos estamos moviendo en un ámbito tonal, como muestra la cadencia conclusiva al final de A, cadencia que repite después en A', pero por ampliación (en figuras de corchea). Esto ocurre durante la exclamación vocal «¡Ah!», momento en que, en la melodía, predomina claramente el V grado, la, en torno al cual se realizan los adornos vocales, algo muy característico en Granados.

La originalidad y belleza de la *Elegia eterna* reside en la textura delicada y casi «vacía» con que está construida. La melodía de la voz utiliza un estilo recitativo de medida aparentemente libre —aunque medido en un compás de compasillo—, con una perfecta conjunción entre los acentos textuales y musicales, acompañados por acordes que sostienen la melodía. El piano apenas tiene protagonismo, y en los escasos momentos en que hay un solo instrumental (en A en compases 9 y 10, 20-21 y 30-32, y los equivalentes en A'), se limita a repetir lo que acaba de hacer la voz, excepto en los compases 19 y 20 anticipa lo que cantará la voz en los compases 27 y 28. En cualquier caso, estos solos pianísticos separan diferentes partes de la canción: la primera estrofa de la segunda (compás 9-10), la segunda estrofa del «¡Ah!», momento vocal ornamentado, y concluye esta parte, conduciéndola hacia la tercera estrofa y segunda sección del *lied*.

Como podemos ver a continuación, el *lied* está concebido de manera unitaria, construido a partir de repeticiones de frases y algún desarrollo de las mismas. No hay más que observar el esquema inferior (ejemplo 8), en que se muestra la melodía de A: $x1$ es prácticamente igual a $y1$ e $y2$; el más diferenciado, $x2$, es el clímax melódico de A y está construido rítmica y melódicamente a partir de los mismos parámetros que las demás: comienza por un salto ascendente amplio y después continúa por grados conjuntos en un ámbito de 4ª. La siguiente semifrase acaba en la, con lo cual mantiene una correlación evidente con las demás frases.

Ejemplo 8:

Re m

X₁
I VI VI I

Y₁
I VI (VI) #1 #3 V

X₂
V $\frac{9}{7}$ (V) #1 V

Y₂
I VI IV I

¡Ah!
V I (V) VI

Estructuralmente, dentro de A, existe un paralelismo en la construcción de las frases melódicas que hemos señalado como *x* e *y* para diferenciarlo. Por tanto, parece claro que hay dos partes dentro de A formadas por *x* + *y*, de la cual la primera acaba en semicadencia sobre el V grado (pregunta) y la segunda es la respuesta, concluyendo por medio de una cadencia perfecta en la tónica.

Recepción de los *lieder*

La recepción de la canción catalana es muy diferente en 1902, año de estreno de *La boyra*, a la de 1914, la *Elegía eterna*. La *Cansó d'amor* no parece que llegara a estrenarse, de forma que no podemos valorar su recepción.

La boyra causó perplejidad en el auditorio y en la crítica, que no sabe cómo valorar su «modernidad». Granados, quien apenas dos años antes había escrito su ópera *María del Carmen*, con una gran sofisticación orquestal, sumergido en un lenguaje postromántico que pretende ser cercano al wagnerismo, en 1900, escribe esta breve obra, que sorprende a sus contemporáneos por la sofisticación del lenguaje, al igual que había ocurrido con su ópera. Como se ha visto, esta canción está alejada de la tonalidad clásica y de los parámetros líricos de la canción popular catalana o de la tradición italianista.

El concierto fue organizado por la Asociación Musical de Barcelona, que, aunque en aquel momento no acostumbraba a realizar conciertos dedicados a la

canción, dedicó este repertorio a compositores catalanes. Se interpretaron obras de Borràs i de Palau, Vives, Millet, Nicolau y Lamote de Grignon, con Marina Cañizares como cantante y Lamote de Gignon como pianista acompañante. En general, las críticas pasan por alto la obra de Granados sin mencionarla, o dan a entender que causó sorpresa y no llegó a ser comprendida por el público:

Figuraba en la primera parte, obteniendo mucho menos éxito que el que merecía *La boyra* de Granados, composición en la que el canto recitado, lleno de expresión, y el acompañamiento de piano constituyen una obra de gran carácter por la exactitud y se distinguen por la vivacidad que les comunica su ritmo animado⁴⁸.

Esta es la crítica más extensa. *El Correo Catalán* del 16 de febrero de 1902 es otra de las pocas que le dedica un par de líneas: «*La boyra*, de Granados, composición esta última que por estar escrita en forma poemática no es de efecto inmediato, pero sí digna de elogio por su profunda intención e interesante desarrollo». *La Veu de Catalunya* se limita a describirla como «misteriosa y de severa factura»⁴⁹.

La *Elegia eterna* fue estrenada en Barcelona en su versión orquestal el 31 de enero de 1915 en el Palacio de la Música Catalana y, en estreno mundial, en Londres el 21 de junio del año anterior, en versión para solista y coro en la gira europea del Orfeón. En Barcelona, la prensa apenas hace mención a la canción. La *Revista Musical Catalana*, en febrero de 1915, menciona el concierto del Palacio de la Música con dos canciones de Lamote de Grignon y la *Elegia eterna* de Granados, de la que solo menciona su «dolça melangia»⁵⁰. En la misma línea, Fausto, en *La Vanguardia*, menciona su expresión «dulcemente melancólica y cierto sabor a Grieg»⁵¹.

La *Revista Musical Catalana*, en julio de 1914, recoge las críticas de conciertos ingleses de la gira. Casi ningún periódico inglés hace referencia a la *Elegia eterna*, apenas un «Canto bellamente refinado»⁵² en *The Sunday Times*. En ningún otro periódico se hizo valoración o siquiera se mencionó.

Es llamativo el hecho de que *La boyra* desconcierte en su estreno y la *Elegia eterna* pase desapercibida apenas nueve años más tarde. Posiblemente, la *Elegia eterna* pasó inadvertida dentro de un programa de concierto mucho más amplio, aunque también es factible que el oyente catalán evolucionara rápidamente en un lapso de tiempo breve.

En 1915, en Barcelona, el *lied* es calificado por la *Revista Musical Catalana*, en el número de febrero de 1915, de «género selecto» y, por tanto, desconocido, incluso para una publicación especializada. Así se explica que la recepción de las *Canciones amatorias* por la prensa barcelonesa en el año 1915 muestre

48. ANÓNIMO, *Diario de Barcelona*, 14 de febrero de 1902, 2042.

49. ANÓNIMO, *La veu de Catalunya*, 14 de febrero de 1902.

50. ANÓNIMO, *Revista Musical Catalana*, febrero de 1915, 55.

51. FAUSTO, «Música y Teatros. Palau de la Música Catalana. III Concierto Barrientos». *La Vanguardia*, 1 de febrero de 1915.

52. ANÓNIMO, *Revista Musical Catalana*, julio de 1914, 256.

un desconocimiento de la obra global del autor, en cuanto que, supuestamente, las *amatorias* revelan «un aspecto muy nuevo en la fisonomía de compositor del maestro Granados»⁵³, y, sin embargo, pese a que son de una sofisticación de lenguaje desconocido en las canciones de concierto en castellano (*Tonadillas*), éste sí existía en sus *lieder* catalanes, como hemos visto.

Conclusiones

Si bien no se ha establecido una comparación con la *mélodie* francesa en este estudio, sí se pueden definir líneas de paralelismo evidentes con este género francés. La inteligibilidad suele ser uno de los rasgos más marcados —y buscados— de los grandes *melodistas*. Granados continúa esta línea con sus canciones silábicas y el acompañamiento musical que apoya la línea melódica sin tajarla o esconderla. Otra de las características de la música francesa, el cuidado por el timbre, es evidente en sus *lieder* catalanes, con la importancia del «color» conseguido a través de las ambigüedades tonales y las armonías postrománticas, el uso de escalas modales e incluso a través de la utilización del pedal Cateura.

En este repertorio, Granados es *moderno* en su entorno musical, ya que, aunque sus obras siempre estén dentro de la tonalidad, a veces la sobrepasan por la vía modal, por el cromatismo tardorromántico o, incluso, al utilizar armonías de tipo impresionista. Al mismo tiempo, en la voz, usa melodías de tipo *arioso* o semirrecitativo. Estas características, que fueron posiblemente las causantes de la perplejidad con que fue recibida *La boyra* en 1902, pasan inadvertidas apenas una década más tarde.

El que Granados compusiera obras líricas en catalán y castellano confirma que no estaba dispuesto a hacer concesiones al éxito musical fácil, a pesar de los reiterados consejos de su madre y de su esposa⁵⁴. Su reconocimiento como compositor a nivel nacional e internacional llegó con sus *Goyescas*, obra de tipo nacionalista español, pero el cultivo de este estilo transcurre paralelo a su impulso regenerador en el ámbito catalán. Al tiempo que escribe esta obra, compone su obra sinfónica *Dante*, la obra para pequeña orquesta *Elisenda*, el drama lírico catalán *Liliana*, el *Cant de les estrelles* —estrenada en Barcelona junto a las *Goyescas*—, y la canción *Elegia eterna*. Por tanto, se hace necesario describir en su diversidad la obra de Enrique Granados y, en este sentido, el presente trabajo sobre la canción catalana de concierto en Granados contribuye a la matización de su definición como compositor nacionalista español, puesto que la inmensa mayoría de su producción en el género lírico, ya sea sinfónico, teatral o cancionístico, se orientó hacia el mundo musical catalán.

53. ANÓNIMO, *Diario de Barcelona*, marzo de 1915, 2716.

54. Como ejemplo, transcribimos a continuación un fragmento de una carta familiar: «Ahora falta que tu *Petrarca* sea pronto conocida, si está el libro en catalán no será tan fácil y es lástima que escribas obras magnas para archivarlas. En italiano y trabajando para ello conseguirías verlas en escena» (carta de Elvira Campiña a su hijo, Archena (Murcia), 22 de septiembre [de 1900]).

Apéndice

Canciones en catalán de Enrique Granados

Canciones de salón o familiares					
Fecha	Título	Autor del texto	Anotaciones	Manuscritos	1. ^a edición
Anterior a 1887	<i>El cavaller se'n va a la guerra</i>	Apeles Mestres	Única referencia a Apeles Mestres en «Enric Granados. Notes íntimes!». <i>El Teatre Catalá</i> , 15 de abril de 1916.	Perdida.	
1896? 1900?	<i>Cansonetta*</i>	Apeles Mestres	Canción de cuna.	Ms. autógrafo en MMB.	Tritó 1996
1890	<i>Lo rey y'l juglar</i>	Apeles Mestres	Datada a partir de la dedicatoria a Granados de Apeles Mestres recogida en la biografía realizada por Antoni Carreras.	Ms. autógrafo en MMB.	Tritó 2007
s/d	<i>Cansó del Janer</i>	Apeles Mestres	Serie de poesías <i>Els Mesos</i> (1880-1885).	Ms. autógrafo en MMB.	Tritó 1996
s/d	<i>Cansó del Janer</i>	Apeles Mestres	Serie de poesías <i>Els Mesos</i> (1880-1885).	Ms. en BNC (Conchita Badía).	Tritó 2007
Canciones de concierto					
1900	<i>La boyra</i>	Apeles Mestres	<i>Barcelona, 1 de febrero de 1900</i> . Estreno 13 de febrero de 1902 en Sala Chaissagne.	Ms. autógrafo en MMB; ms. co. en CDM; ms. co. en MMB.	Tritó 1996
1902	<i>Cansó de amor</i>	J. M. Roviralta	<i>Boires baixes</i> .	Ms. autógrafo en Ed. Salabert [?].	Vilanova i la Geltrú, 1902
1911	<i>L'auzell profeta</i>	Condesa del Castellà	<i>Escrita para Carmen Bertrand</i> . Estreno 22 de junio de 1911 por Carme Mendival en un concierto de la Asociación Musical de Barcelona.	Ms. autógrafo en MMB; ms. co. en CDM, MMB, BNC (archivo de Conchita Badía).	UME 1972
1912	<i>Elegia eterna</i>	Apeles Mestres	<i>Junio, 1912</i> . Estreno voz y piano 10 de junio de 1914. Otras versiones: solista y coro. Solista y orquesta.	Ms. autógrafo para voz y piano en Orfeo Catalá.	Casa Dotesio, 1915

Canciones incompletas					
Fecha	Título	Autor del texto	Anotaciones	Manuscritos	1. ^a edición
1902	<i>Jo soch el temps</i> (borrador)	Roviralta	<i>Boires baixes</i>	Ms. autógrafo en MMB.	
	<i>Balada</i>	Desconocido		Ms. autógrafo en MMB.	Tritó 2007
	<i>A festa toquem ja</i>	Desconocido		Ms. autógrafo en MMB.	Tritó 2007
	<i>Escenas del destierro</i>	Desconocido		Ms. autógrafo en MMB.	Tritó 2007

MMB: Museo de la Música de Barcelona.

BNC: Biblioteca Nacional de Cataluña.

Ms.: manuscrito.

Co.: copista.