



ENRIQUE GRANADOS

Poeta del piano



WALTER AARON CLARK

Traducción
Patricia Caicedo

SAMPLE

EDITORIAL DE MÚSICA
BOILEAU

c/. Provença, 287
Tels. (34) 932 155 334 - (34) 934 877 456 - Fax (34) 934 872 080
08037 BARCELONA (Spain)
www.boileau-music.com boileau@boileau-music.com

PRÓLOGO

Las primeras notas que aprendí a tocar en un piano y que toqué por primera vez en público fueron las de la obra *La campana de la tarde* que Granados había escrito pensando en sus alumnos y que yo aprendí de la mano de su discípulo predilecto, Frank Marshall.

Mi formación musical y pianística siguió el modelo pedagógico que había creado Granados y que también aprendieron mi madre y mi tía, discípulas directas, las cuales me enseñaron las primeras nociones del piano y me condujeron al maestro Marshall. A medida que fui madurando musical y humanamente, me sumergí en la obra para piano que Granados había dejado escrita y que constituye una de las bases de la música española moderna. Mi identificación con su temperamento artístico y con su sensibilidad musical ha marcado mi carrera especialmente y siempre que he podido he tratado de divulgar su obra por todo el mundo.

El espíritu de Granados enlaza con el romanticismo europeo más profundo, en su adoración por Schumann, y con el duende del folclore más arraigado de España que descubrieron los de su generación y que él supo transformar con su genio musical instintivo.

Era necesario realizar un estudio exhaustivo de la vida y la obra de este gran compositor español y por ello felicito a su autor Walter Clark y a Oxford University Press que lo han hecho posible contribuyendo a la preservación de su obra para las nuevas generaciones.

Alicia de Larrocha

CONTENIDOS

Prólogo de Alicia de Larrocha.....	ix
Agradecimientos	xi
Mapa de España	xiv
Abreviaturas	xvi
Prefacio a esta edición	xvii
Preludio: <i>Renaixença</i>	3
Notas	1
1. Un pianista nato	13
Notas	27
2. El compositor en ciernes	32
Notas	55
3. Obras para piano de estilo centroeuropeo	60
Notas	70
4. Profesor, director y organizador de conciertos	79
Notas	90
5. Modernismo catalán	93
Notas	101
6. Obras catalanas con textos de Apeles Mestres.....	105
Notas	130
7. <i>La maja de Goya</i>	133
Notas	144
8. <i>Goyesca</i>	148
Notas	172
9. Un montón de proyectos	177
Notas	203
<i>Epílogo: el legado de Granados</i>	212
Notas	224
Apéndice 1: Genealogía	228
Apéndice 2: Listado de obras	230
Bibliografía	240
Índice de obras.....	259
Índice temático	261

Galería fotográfica (sigue a la página 70)

PREFACIO a la traducción española

Desde la aparición de este libro en 2006, Granados ha continuado atrayendo la atención de ejecutantes e investigadores, lo que ha tenido como resultado un flujo constante de grabaciones y de publicaciones sobre su figura y su obra. De especial mención son las contribuciones de la profesora de musicología de la Universidad de Oviedo, Dra. Miriam Perandones, quien ha escrito varios interesantes artículos sobre Granados y un libro con toda su correspondencia epistolar, editado también por Boileau. El pianista e investigador estadounidense Douglas Riva, con su incansable dedicación a la promoción de Granados, completó la grabación de una colección de diez CDs con la integral para piano de Granados, publicada por el sello Naxos. También editó sus canciones para voz masculina y piano y sus obras sacras, publicadas ambas por Boileau. Mientras se prepara el presente volumen también se prepara una edición de las obras para orquesta de Granados, publicada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales programada para 2016.

La editorial que presenta este libro ha publicado varias obras de este autor, siendo sin duda la más importante la *Integral de la obra para piano* que editó bajo la experta revisión de la insigne pianista, Alicia de Larrocha y la colaboración de Douglas Riva y José Avinoá. Con Riva, además de la obra para voz masculina y piano, también ha publicado varias obras religiosas y su inédito *Cant de les estrelles*, que se creía desaparecido hasta hace poco.

Boileau ha publicado también varias obras de cámara o vocales con otros colaboradores (*Tonadillas en estilo antiguo* comentadas y grabadas por Marisa Martins y Mac McClure; *Trio* op. 50, *Obra para violín*, *Sonata* y *Romanza para cuarteto de cuerdas*, también revisadas por Mac McClure; *Quinteto* con piano revisado por Moisés Bertran;), así como dos piezas orquestales (*Concierto «Patético» para piano y orquesta* y *Suite sobre cantos gallegos*) revisadas por Melani Mestre.

Yo mismo no he permanecido inactivo en lo referente a Granados, y durante estos años preparé la primera edición de su ópera catalana *Follet* (Tritó, 2012) y la edición de *María del Carmen* (versión original), que pronto saldrá publicada por Tritó. De esta obra se preparan producciones en Madrid y en Murcia, con decorados de Curro Carreres. En 2005, El Center for Iberian and Latin American Music de

la University of California, Riverside, organizó una conferencia dedicada a la música en los tiempos de Goya y Granados¹.

Una década después estamos de nuevo preparando un conjunto de conferencias y conciertos dedicados a la figura de Granados para conmemorar el centenario de su muerte y el sesquicentenario de su nacimiento en 1867-2017. Bajo el inspirado liderazgo de Douglas Riva y de otros seguidores de Granados, esta será sin duda alguna, una oportunidad para profundizar en nuestro conocimiento y apreciación de este genial músico que murió en el punto más alto de su carrera, dejando un legado duradero para el presente y el futuro.

NOTA:

¹. (Actas disponibles en: <http://cilam.ucr.edu/diagonal/issues/2005/contents.html>).

Sample

PRELUDIO



Renaixença

*Canto y cuento es la poesía,
Se canta una viva historia
contando su melodía.*

«De mi cartera»

Nuevas canciones

Antonio Machado (1875–1939)

En el Museo de arte de Nelson-Atkins en Kansas City, se exhibe una obra de Francisco de Goya, el retrato de Don Ignacio O'Mulryan y Rourra. Junto a él aparece un comentario del conservador de la exposición, quien declara con asombrosa seguridad que con Goya y Picasso el arte español cayó en la «frivolidad burguesa», es decir, en una especie de mediocridad. Es evidente que en esta observación hay una postura ideológica que vincula automáticamente a la burguesía con la mediocridad. ¿No fueron acaso los gustos de la burguesía los que hicieron posible y moldearon el arte, la literatura y la música del siglo XIX? ¿Estamos preparados para desacreditar todas las pinturas españolas realizadas entre los encargos reales de Goya y las obras modernistas de Picasso, por considerarlas mediocres? Parece obvio que algunos están dispuestos a hacerlo.

Incluso en la España de alrededor de 1900 hubo un desdén por los artistas autóctonos que ganaron popularidad. Como señaló un periodista:

«La crítica por lo general es dura con los pintores que ganan dinero... Además, como los que compran cuadros normalmente son los burgueses, o sea los ricos, se dice que todo el que tiene éxito «está vendido a la burguesía». Puede ser, pero en todo caso también estaría vendido a la burguesía un Picasso, por ejemplo, que vende todo lo que pinta al precio que quiere. ¿O es que va a resultar que la burguesía es inteligente cuando compra una cosa y estúpida cuando compra otra de signo diferente?»¹

Robert Hughes resumió esta situación perfectamente: «la idea de que la vanguardia y la burguesía eran enemigos naturales es uno de los mitos menos útiles de la modernidad»². De hecho, la afirmación del conservador de la exposición es inexacta.

Es verdad que en las décadas de a mediados del siglo no hubo artistas españoles de talla internacional, pero esta situación cambió drásticamente. Joaquín Sorolla, pintor previo a Picasso, estaba entre los artistas más eminentes y célebres de Europa y Estados Unidos alrededor de 1900. Cualquiera que haya disfrutado de los lienzos de Santiago Rusiñol o de Ramon Casas (del cual Picasso fue uno de sus admiradores) sabe que estos autores pueden ser cualquier cosa menos mediocres. Muchos otros nombres

podrían añadirse a la lista, incluyendo los de Ignacio Zuloaga y Darío de Regoyos, ambos influenciados por el impresionismo³.

En la última parte del siglo XIX y primeros años del XX los artistas españoles se destacaron en muchas y variadas áreas, lo que puede demostrarse con un simple ejercicio de mención de algunos nombres. Arquitectos como Antoni Gaudí y Lluís Domènech i Montaner; novelistas como Juan Valera, Vicente Blasco Ibáñez, Benito Pérez Galdós y Pedro Antonio de Alarcón; poetas como Gustavo Adolfo Bécquer y Antonio Machado; filósofos como José Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno y Marcelino Menéndez y Pelayo; y escritores de teatro como Joaquín Dicenta y José Echegaray obtuvieron reconocimiento y celebridad dentro y fuera de España. Aunque dividida en sus orientaciones políticas, como el país mismo, la prensa floreció y muchos escritores e ilustradores importantes contribuían con ensayos y artículos en los periódicos de Madrid, Barcelona y otras ciudades. Sólo en la capital había docenas de periódicos que respondían a las necesidades de una población cada vez más culta⁴.

¿Y qué pasaba con la música? Nos vienen a la mente muchos nombres, especialmente el del compositor, profesor y musicólogo Felipe Pedrell (1841–1922), sobre quien hablaremos más tarde. También Francisco Asenjo Barbieri (1823–94), quien avanzó la musicología con su importante *Cancionero musical de los siglos XV y XVI* (1890) y promovió la recuperación de la zarzuela, escribiendo él mismo obras de tanto éxito como *Jugar con fuego* (1851) y el *El barberillo de Lavapiés* (1874). Pero quizá las figuras más destacadas entre los músicos españoles alrededor de 1900 fueron Isaac Albéniz (1860–1909)⁵ y el objeto de este estudio, Enrique Granados (1867–1916). Estos dos compositores fueron los representantes por excelencia del renacimiento de la música española que coincidió con un renacimiento en todas las artes y letras, un renacimiento creativo patrocinado por la burguesía a la que erróneamente se refería el conservador de la exposición de Kansas City, asociándola con la mediocridad.

El esnobismo de la burguesía fue el resultado de su creciente poder adquisitivo lo cual se reflejó sin duda en sus gustos por el arte y la música a finales del siglo XIX. Seguramente, en aquel tiempo, la burguesía no era la clase social más numerosa en España⁶. Además de los emprendedores, los miembros más prominentes de la sociedad eran los intelectuales, los servidores públicos y los militares⁷. Fue justamente de estas clases de donde surgieron Albéniz y Granados, el primero proveniente de una familia de funcionarios y el segundo de una de militares, además los dos se casaron con las hijas de prósperos hombres de negocios. Era para la burguesía para quienes ellos escribían y ejecutaban su música y de la que recibían apoyo. A lo largo de su carrera, Granados se benefició cuantiosamente del mecenazgo de médicos y emprendedores. La familia real le concedió honores, pero la burguesía le proporcionó lo que más necesitaba: dinero.

Es verdad que la mayoría de los arquitectos, artistas y escritores provenían de esta clase media, pues ser artista se consideraba *déclassé* para los hijos de las clases altas. Los de las clases bajas, con poco acceso a la educación, y apenas luchando por sobrevivir, no tenían tiempo para perseguir una vocación. El mismo Granados dijo poco antes de su muerte «Cuando viajo en ferrocarril, mi mayor satisfacción es que mis compañeros de departamento me tomen por un viajante de comercio»⁸. ¡Qué burgués!

Quizá cuando el conservador de Kansas decía «mediocre», lo que intentaba sugerir era que el arte y la música españoles no estaban a la altura de sus contrapartes francesas o alemanas. Puede que esto fuera cierto por razones bastante obvias. El siglo XIX fue un siglo de desastres para España que tuvieron un profundo impacto en la cultura del país⁹. Este siglo comenzó con la invasión de Napoleón en 1808 y la entronización de su hermano. Cualquier simpatía que los españoles hubieran tenido por los franceses se evaporó con el calor de la rebelión. La nación se lanzó a una guerra sucia, brutal y prolongada que duró hasta 1814. Los franceses invadieron de nuevo en 1823, para restaurar el régimen de Fernando VII, un reaccionario antiliberal.

Después de la muerte de Fernando VII en 1833 el país experimentó una guerra civil intermitente que se extendió durante décadas. Las llamadas Guerras Carlistas se lucharon entre facciones rivales que reclamaban el trono español. Unos buscaban dar el poder a Carlos, el hermano de Fernando, y los otros apoyaban a su hija Isabel II y a su madre María Cristina. El conflicto fundamental no era realmente entre dos personalidades, sino entre dos maneras de ver el futuro de España, entre una visión anticuada y aislada y una progresiva y liberal que se alineaba con las modas de Europa. El carlismo era «ultracatólico y agrario» y apelaba a las sensibilidades regionalistas, especialmente las del norte de España que incluían al País Vasco y a Cataluña¹⁰. La corte de Castilla, naturalmente, buscaba ejercer su autoridad y mantener al mismo tiempo la unidad territorial.

Cuando, a finales del siglo, el conflicto carlista se desplomó, la maldición del anarquismo azotó al país, especialmente en Cataluña. El 24 de septiembre de 1893 el anarquista Paulino Pallas Latorre escondió dos bombas bajo el caballo del General Arsenio Martínez Campos durante una parada militar y casi logra matarle. La ejecución de Pallás tuvo lugar unas pocas semanas después, el 6 de octubre. El 7 de noviembre del mismo año una bomba explotó en el Gran Teatre del Liceu en Barcelona durante una representación de *Guillermo Tell* de Rossini. Puesta por Santiago Salvador, mató a varios e hirió a un grupo importante de personas; Salvador fue ejecutado al año siguiente. En 1896 otra bomba estalló durante la procesion de Corpus Christi que causó numerosos muertos y heridos. Estos ataques alcanzaron su punto más álgido cuando Antonio Cánovas del Castillo (b. 1828), primer ministro del gobierno español, perteneciente al grupo conservador, fue asesinado en agosto de 1897 por un grupo de anarquistas catalanes. No contentos con estos estragos, los anarquistas atentaron, en abril de 1904, contra la vida de Antonio Maura, sucesor del primer ministro español. Un año más tarde, en París, lo volverían a intentar con el mismo rey Alfonso XIII. Todos estos actos violentos guardan un terrible parecido con los ataques terroristas que vivimos en nuestro tiempo.

La prosperidad y crecimiento de la burguesía guardaban una conexión inseparable con la violencia. La industria catalana dependía de una mano de obra barata que provenía en su mayor parte de otras regiones de España, lo que tuvo el efecto de llenar Barcelona de inmigrantes en busca de trabajo en el sector industrial. Pero, en la medida en que crecía el número de proletarios urbanos, también se engrosaban las filas de los anarquistas y los socialistas, que ganaban fuerza día a día. Estos movimientos culminaron con las huelgas, la destrucción y el derramamiento de sangre que tuvieron lugar en la *Setmana Tràgica* del julio de 1909. El reclutamiento para la Guerra de Marruecos también alimentó el descontento y dio fuerza a los agitadores, algunos de



Un pianista nato

La catedral medieval (Seu Vella) de Lleida, junto al río Segre en Cataluña, se encuentra en la cima de una colina, desde la que se divisa la llanura circundante y las montañas más lejanas. Su posición estratégica y las fortificaciones que la rodean son testigos mudos de violentos dramas que han tenido lugar bajo sus muros. Quienquiera que conquistara Lleida era poseedor de una vasta región circundante. Ningún ejército consiguió atacar la ciudad por sorpresa, aunque fue asediada, a lo largo de los siglos por romanos, godos, moriscos y franceses, así como por catalanes y castellanos¹. La ciudad también ha sufrido su correspondiente destrucción. Aun así, hoy en día se preservan intactos en toda la ciudad numerosos edificios e iglesias románicas y góticas que evidencian su vigorosa longevidad.

En el siglo XIX, una época particularmente convulsa de la historia de España, se destinó allí un importante destacamento militar para preservar la seguridad de Lleida. El 20 de enero de 1867, un oficial del ejército español de nombre Calixto Granados y Armenteros, capitán de la 5ª compañía, del primer batallón del 25º Regimiento de Infantería de Navarra, partió desde La Habana a bordo del vapor Príncipe Alfonso, con destino a la península. Recaló en Cádiz, estuvo un tiempo en Sevilla, y se trasladó posteriormente a su destino definitivo, Lleida, ciudad que en aquel momento tenía unos 20.000 habitantes. Llegó allí el 8 de junio y fijó su residencia a poca distancia de la Seu Vella, al pie de la colina, en el primer piso de una vivienda del Carrer del Marqués de Tallada n.º 1. Le acompañaba su esposa Enriqueta Elvira Campiña, en aquel momento embarazada de siete meses, y su joven familia.

Calixto y Enriqueta se habían casado en 1853, en La Habana, donde Calixto había nacido el 14 de octubre de 1824. Sus padres, Manuel Granados (1803) e Irene Armenteros, eran también de La Habana, como lo eran a su vez sus padres. De hecho, Manuel también había sido militar, alcanzando el grado de capitán antes de retirarse en el año 1850 después de treinta años de servicio, debido a las cargas económicas que le suponía su numerosa familia. En aquellos tiempos el ejército era una profesión de cierto prestigio en la sociedad española, aunque de escasa remuneración. En realidad, aunque Manuel era un soldado competente, al parecer tuvo una carrera bastante normal y sus registros indican que su desempeño y conocimiento fueron meramente «regulares». Su hijo y su nieto llegarían mucho más lejos en sus carreras respectivas.

De hecho Manuel inculcó en Calixto, desde una temprana edad, el amor por la profesión de las armas y la lealtad a la corona³. Calixto se encargaría de transmitir estos valores a sus hijos.

El apellido Granados es castellano y significa «distinguido» o «selecto». Se trata de un apellido común en la región montañosa circundante a Santander, puerto marítimo de la norteña provincia española de Cantabria, lo que sugiere que los antepasados paternos del compositor podían provenir de esa zona antes de instalarse en Cuba⁴. En cualquier caso, es un apellido antiguo y se encuentra en la nómina de caballeros medievales que participaron en la reconquista, durante la época de Alfonso X el Sabio en el siglo XIII⁵.

Coherente con la tradición familiar, Calixto fue un buen oficial y un valeroso soldado que llegó a ascender al rango de comandante, siendo condecorado varias veces.

Enriqueta, diez años más joven que Calixto, era natural de Santander, ciudad en la que también había nacido su madre, María Ramona. Sin embargo, su padre, Antonio, era oriundo de la ciudad de México, al igual que su abuela paterna María Migueleño. Enriqueta provenía de una importante familia de empresarios que aparentemente había partido de Santander en 1850 con destino a Cuba, debido a que sus hermanos tenían negocios allí⁶.

A las cinco de la mañana del 27 de julio de 1867, Calixto y Enriqueta se convirtieron en los orgullosos padres de un hijo que inscribiría el nombre de Granados en los anales de la historia de la música. Su bautismo tuvo lugar en la catedral de la ciudad dos días más tarde; Marcelino Anievas, capellán del batallón de Calixto, presidió el ritual. Sus padrinos fueron los madrileños Joaquín González Estafaní y su esposa, Sofía Arambarri, representados por el capitán José Bernal (de la misma compañía de Calixto) y su hija Carolina. Calixto y Enriqueta pusieron a su hijo el nombre de Pantaleón Enrique Joaquín, pero a lo largo de su vida sería conocido simplemente como Enrique, nombre que llevaba en honor a su madre Enriqueta.

Si bien nació en Cataluña, en su árbol genealógico no aparece rama catalana alguna. Fue bautizado como Enrique y su certificado de bautismo lleva su nombre únicamente en castellano⁷. Sin embargo en todas las fuentes catalanas se encuentran las versiones catalanas de su nombre, Enric o Enrich. Se sabe que hablaba fluidamente el catalán pero se expresaba con frecuencia en castellano, firmando sus cartas e identificándose a sí mismo como Enrique⁸.

Por razones que se ignoran, parece ser que Granados creía haber nacido en el año 1868 y no en el 1867, como aparece en su certificado de nacimiento. Así, en una póliza de seguro de vida que contrató el compositor el 29 de mayo de 1903, aparece el 1868 como año de su nacimiento⁹. Otro ejemplo es una carta del 26 de mayo de 1907, dirigida a Albéniz, en la que le comentaba que pronto, el 27 de julio, celebraría su trigésimo noveno cumpleaños, cuando en realidad iba a cumplir cuarenta¹⁰. Ello explica por qué tantas fuentes, tanto durante su vida como posteriormente, apuntaron al 1868 como el año de su nacimiento.

Enriqueta dio a luz a otros cuatro hijos, de los cuales sabemos muy poco: Concepción, Calixto, José y Francisco¹¹. Como su padre y su abuelo, Calixto entró en el ejército a una edad temprana. Nacido en La Habana el 9 de mayo de 1858, se convirtió en cadete en junio de 1874 y finalmente, al igual que su padre, alcanzó el rango de comandante. Sirvió con distinción en las Filipinas en 1897, recibiendo la Cruz

de María Cristina por su heroísmo en la lucha contra los insurgentes. Por desgracia, contrajo hepatitis durante esas operaciones y murió al año siguiente, dejando esposa (María Carlota Carreras y Caiguet) e hijos¹².

Décadas más tarde, el biógrafo de Granados, Antonio Fernández-Cid, afirmarí, con razón, que «Enrique Granados sentía verdadera admiración hacia todo lo que se relacionase con el Ejército», remarcando que al compositor le «gustaba mucho tirar al blanco con una pistola»¹³. Aunque Granados nunca ingresó en el ejército, como buen burgués, leal a la corona, nunca cuestionó su legitimidad, y mantuvo una permanente fascinación por todo tipo de armamento y efectos militares.

En su diario, Granados recuerda muy poco de su infancia en Lleida, pues solo pasó allí los tres primeros años de su vida, antes de que su padre fuera trasladado a Santa Cruz de Tenerife, en las Islas Canarias, donde desempeñó el cargo de comandante militar de la isla; la familia partió de Cádiz para Tenerife en 2 de julio de 1870. Sus recuerdos de Tenerife se mantuvieron vivos, especialmente los recuerdos de las arboledas de limoneros y naranjos en flor que formaban parte del antiguo convento franciscano en el que vivían. La vista de la bahía le causó asimismo una profunda impresión, pues albergaba «[A]quella multitud de barcos de vela con sus trapos extendidos al sol como las alas extendidas de palomas que buscan el apacible calor de una mañana de invierno»¹⁴. Para él, eso era el paraíso.

Calixto ocupó su puesto en Tenerife hasta enero de 1872, cuando se trasladó con su familia a Barcelona, donde combatió a los carlistas en 1873, siendo activo en los alrededores de Vilafranca del Penedès, al sur de Barcelona, y en el norte de Girona.

En 1875 se vio obligado a retirarse del ejército debido a las complicaciones de sus continuos problemas de espalda, a causa de un accidente que tuvo en Tenerife. La enfermedad, que le dejó prácticamente paralizado de cintura para abajo, fue diagnosticada como mielitis (inflamación de la médula espinal).

La familia tuvo varias residencias en Barcelona durante la década de 1870 antes de establecerse en el Passeig de Gràcia, cerca de su confluencia con la Diagonal. El edificio en el que vivían ya no existe. Dicha zona estaba experimentando un rápido desarrollo y una transformación espectacular con el fin de dar acomodo al vertiginoso crecimiento demográfico de la ciudad.

El joven Enrique vivía fascinado por la arquitectura y pasaba horas observando la construcción de un convento junto a su casa. «¿Qué delirio me entró por ser albañil en aquellos tiempos!» recordó. Al parecer su madre sufría las consecuencias de su interés pues Enrique llevaba con frecuencia a casa materiales de construcción, pues quería, según decía, «edificar dentro de nuestro piso una catedral, por lo menos»¹⁵.

En 1874, cuando Granados tenía siete años, su hermano Calixto fue herido en combate por los carlistas. Recibió un disparo que le atravesó la mano y el pie. Aunque sus heridas no eran mortales Granados recordaba que, en cuanto su esposo le comunicó la noticia, la madre de Granados hizo las maletas inmediatamente y se marchó al hospital militar donde su hijo se hallaba herido.

Una experiencia inolvidable de la infancia de Granados fue presenciar el retorno de su padre y de su hermano, acompañados por el sonido de las cornetas y los tambores, al tiempo que el Regimiento de Navarra desfilaba por el Passeig de Gràcia. Sin duda tales recuerdos inspirarían más tarde sus enérgicas marchas militares para piano.

Otra temprana impronta musical se la dejó la cocinera de la familia, Rosa, también de Lleida, a quien le gustaba cantar. «¡Qué canciones!» recordó Granados. «Dicen que la Música nació de la palabra. Muy bien; pues de las palabras de Rosa nació un ruido que ella llamaba cantar, pero que lo que hacía era que uno se tapara los oídos además de las narices»¹⁶.

Otra impresión formativa de los años de adolescencia de Granados provino de su vecina, la arpista Carmen Miralles. Granados comentaba que le encantaba estudiar cuando ella lo hacía, imitando los sonidos del arpa con el piano. Disfrutaba pegando la oreja a la pared para escuchar su delicada música. Como veremos más adelante, su relación con Carmen tendría profundas influencias no sólo en su sensibilidad musical sino en toda su carrera.

Granados recibió sus primeras lecciones de música de José Junqueda, anciano soldado castellano del regimiento de Calixto. Junqueda era un flautista que vio frustrada su carrera debido a la pérdida de sus dientes, de los que Granados sarcásticamente comentaría: «son muy necesarios para soplar bien o tañer según los sabios»¹⁷. Evidentemente el resultado de esas lecciones no tuvo la menor importancia y Granados afirmaría que su primer verdadero «maestro» fue Francisco Xavier Jurnet, con quien estudió en la Escolania de la Mercè en Barcelona¹⁸. Granados recibió lecciones de piano de Jurnet hasta que cumplió quince años, entre 1878 y 1882¹⁹.

El joven Granados tocaba a menudo para entretener a los amigos de la familia en el piano de su casa. Un asiduo oyente de estas interpretaciones fue un joven llamado Pico, pianista empleado en el Café de Lisboa, quien quedó tan profundamente impresionado por el talento de Granados que dijo a su madre: «Es un cargo de conciencia lo que pasa con esta criatura; hay que llevar a este muchacho a Pujol»²⁰.

Sólo pensar en cambiar de maestro ya suponía un problema para Granados, quien no sabía cómo comunicar la noticia a Jurnet. A pesar de ser tan joven, Granados no estaba satisfecho con su instrucción, pues afirmaba que las obras que le asignaba para estudiar eran excesivamente «sentimentales». Por ejemplo, *L'arpe d'or* de Godefroid, *Las perlas* de Nollet o *The Last Hope* de Gottschalk. Por esta razón Granados pidió a Junqueda, su antiguo profesor, que hablara con Jurnet en su nombre y que le comunicara el deseo del joven de cambiar de maestro. Aunque se sabe que Jurnet no encajó nada bien la noticia y que mantuvo su amargura durante varios años, Granados diría más tarde: «tenía que hacerse, y se hizo»²¹.

Joan Baptista Pujol (1835-98) tenía su propia academia de música y fue maestro de varios eminentes pianistas, incluyendo a Joaquim Malats, Ricard Viñes y Carles Vidiella. También fue el autor de un importante tratado sobre la ejecución pianística, y su dedicación a la pedagogía constituyó un ejemplo que Granados seguiría más tarde.

Pujol tenía conexión directa con la tradición pianística de Liszt, pues había estudiado con Pere Tintorer, un pianista catalán que había sido discípulo de Liszt en París y que posteriormente impartió clases en el Conservatorio del Liceu. Más tarde Pujol viajó a París para continuar su formación con Henri Reber en el *Conservatoire*. A su regreso a Barcelona llevó a su máximo apogeo la escuela catalana de piano, que llegaría a desempeñar un rol crucial no sólo en el mundo de la ejecución pianística, sino también en el de la música española.

Pujol formó a muchos de los pianistas/compositores que desarrollarían el movimiento del nacionalismo musical español a través de ejecuciones y composiciones.



Obras catalanas con textos de Apeles Mestres

Granados escribió música para un total de cinco obras escénicas con textos de Mestres: *Petrarca*, *Picardol*, *Follet*, *Gaziel* y *Liliana*¹. De éstas, sólo *Follet* y *Petrarca* pueden considerarse verdaderas óperas; todas las otras contienen además de canciones, diálogos hablados. Una de las características de sus piezas teatrales es que no puso el énfasis en la interacción dramática entre los personajes sino en los personajes mismos. Su mayor preocupación fue la de realzar la individualidad de dichos personajes a través de medios musicales. En opinión de Mas-López: «... es teatro predominantemente pintoresco; no se tratan conflictos ni análisis psicológicos»².

Los elementos que caracterizan a estas obras como modernistas son 1) el énfasis en la naturaleza, 2) el ambiente medieval idealizado y 3) un estilo musical centroeuropeo enmarcado dentro de la tradición tardorromántica de Wagner y Liszt, con referencias esporádicas a la canción popular catalana. Llama la atención que, aunque teóricamente Granados pretendía promover el nacionalismo catalán en sus obras, no se encuentran referencias a los personajes, leyendas o hechos históricos de Cataluña en ellas. De hecho, su única ópera basada en hechos históricos es *Petrarca*, dedicada a un poeta italiano y no a una figura local. El único punto en común de todos sus libretos es que «los personajes centrales manifiestan un afecto inquebrantable por una mujer hermosa, que les conduce a la infelicidad, en lugar de a su realización emocional»³.

Petrarca

Granados y Mestres iniciaron su colaboración con una obra que nunca llegaría a representarse: *Petrarca*. Fue la segunda ópera de Granados y su primera creación relevante con texto en catalán. Ninguno de los manuscritos de esta ópera lleva fecha, pero parece claro que Granados la comenzó a componer poco después de que Mestres completara el libreto, en mayo de 1899. Podemos deducirlo porque al mes siguiente la prensa anunció que Granados componía una «ópera catalana en un acto»⁴. Posiblemente dejó de trabajar en ella para dedicarse a su siguiente proyecto

con Mestres, pero, en cualquier caso, los manuscritos que nos han llegado son incompletos y actualmente harían imposible la representación de la obra⁵. Granados estuvo a punto de terminarla e incluso asumió el gasto que suponía contratar a un copista profesional, pero, aun así, el material que se conserva de ella no puede considerarse como completo, ni siquiera combinando las diversas fuentes⁶. La obra contiene, de todas maneras, algunos fragmentos musicales de buena calidad.

Petrarca consta de un preludio y un acto en cinco escenas. La obra consiste esencialmente en una serie de *tableaux vivants* basados en la vida del poeta toscano, su amor obsesivo por Laura y su muerte. (Aunque Laura nunca ha sido identificada, inspiró gran parte de la obra de Petrarca). Los autores pusieron gran énfasis en los extensos soliloquios de Petrarca y Boccaccio en las escenas 1 y 4, y en general hay poca acción. El drama se desarrolla en la noche del 18 de julio de 1374 en la villa de Petrarca en Arquà, cerca de Padua. Petrarca aparece sentado en su escritorio, pensativo y reflexionando sobre la naturaleza de la humanidad y el estado de su país.

Sin duda aquel tema era de actualidad en la Cataluña de 1900, momento en el que cualquier historia situada en la alta edad media o en el Renacimiento temprano recordaba la época de grandeza de Cataluña antes de ser absorbida por el ámbito castellano. Sin embargo Mestres abordó el tema de manera libre, sin precisión histórica y tergiversando la naturaleza de la amistad entre Petrarca y Boccaccio. Por ejemplo, Boccaccio no estuvo presente cuando Petrarca murió en Arquà (su último encuentro allí fue en 1368), y tampoco fue Boccaccio el libertino que Mestres pretendía hacernos creer. Pero esa licencia no es significativamente diferente de lo habitual en el tratamiento de obras teatrales sobre personajes históricos. El problema más grave, en opinión de Mas-López, es la naturaleza de la obra, «tenue y casi efímera», y su «escasez de argumento y el sentimentalismo extremo de su dicción»⁷.

La primera escena es corta, y en ella aparece Petrarca perdido en sus pensamientos, en una especie de ensañación, seguido por un coro de niñas que cantan el «Angelus» fuera del escenario con acompañamiento orquestal. Con esta música devota como telón de fondo, Petrarca se yergue frente a una efigie de Laura a quien confiesa su amor incondicional. Este momento, emotivo y apasionado, contrasta con la música sagrada y angelical que le precede, logrando un contraste entre lo sagrado y lo profano que recuerda escenas de algunas óperas de la época, particularmente *Manon* o incluso *Pepita Jiménez* de Albéniz. Se evidencia la dualidad, pues aunque Petrarca es externamente un hombre de Dios, interiormente adora sin duda a Laura.

La segunda escena está dominada por una conversación entre niñas que, a base de un encadenamiento de preguntas y respuestas, sirve para explicar la naturaleza de la relación entre Petrarca y Laura. La escritura vocal añade poco al efecto musical, que se sostiene sobre un acompañamiento orquestal en forma de scherzo. En la tercera escena aparece un Boccaccio jocoso y ligero. La escena concluye con Boccaccio cantando una canción simple y estrófica acompañado por un laúd, al que Granados imita con un pizzicato de las cuerdas. En un tono serio, en la tonalidad de Do menor, Boccaccio declara la superioridad del amor sobre la erudición, que es el mensaje central de la ópera (ej. 6.1).

Ej. 6.1: *Petrarca: Escena 3, la canción de Boccaccio*

món nohi háal- tra llei, ni Tri-bu - nal, Con-cell, ni Rey, ni Pa-re

Petrarca aparece de nuevo en la escena cuarta, aunque son los pensamientos de Boccaccio sobre los horrores de la plaga y sobre la «parca» que acecha «sin piedad» los que dominan la escena. La capacidad de Granados para ilustrar musicalmente el texto se evidencia en la repetición de dos notas que transmiten el balanceo sinuoso de la terrible guadaña de la muerte. Este momento es precedido por una intervención estridente de la trompeta, instrumento que en la mitología cristiana se asocia al Juicio Final.

La escena final de la ópera consiste en una secuencia onírica en la que Petrarca, preso de un delirio final de amor y de muerte inminente, imagina que ve a su amada Laura. La instrumentación austera sugiere la desolación de la muerte, y es aquí donde Granados revela sus magistrales dotes de orquestador. La textura orquestal, sin embargo, aumenta cuando Petrarca imagina que se acerca al paraíso, llamado por su amada Laura. Ella declara «Esto es la eternidad, la recompensa que Dios da al amor, su mejor obra». Petrarca abraza apasionadamente a Laura mientras ella le susurra «quíereme, adórame» (ej. 6.2).

Ej. 6.2: *Petrarca: Dueto de Petrarca y Laura, escena 5*

Laura
mar-me e-ter-ni-ment-es - ti-mam! po- go-sar ya - do - rar_ a a³ - do - ra y

Petrarca
Oh! Lau - ra! Oh! Lau - ra!

Por primera vez cantan juntos y Granados anotó en la partitura que «se abrazan en el paroxismo de la pasión»⁸, al tiempo que Petrarca besa a Laura. En este momento de felicidad suprema, de consumación de décadas de deseo, la visión se torna borrosa hasta que termina el éxtasis. Y no sólo desaparece la visión, sino también la partitura.

Es probable que Granados terminara la escena final del drama de *Mestres*, pero por desgracia no lo tenemos. En la escena seis, Boccaccio descubre a la mañana siguiente el cuerpo sin vida de Petrarca. Tal vez Granados pensó en poner fin a la ópera en el momento en el que Petrarca se desploma sobre su escritorio en una especie de estupor. Sin embargo, este final no es del todo satisfactorio.

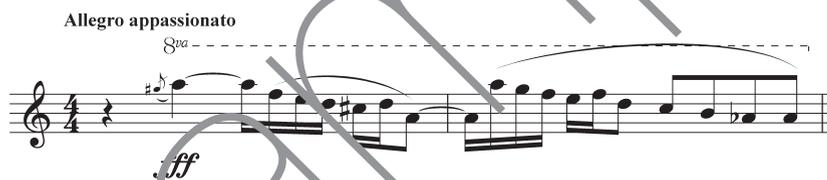
La música es interesante⁹ y, a pesar de que *Mestres* retrata a Petrarca como a un viejo amargado, Granados le dota musicalmente de un gran heroísmo. Este efecto se logra en parte a través de una orquestación ambiciosa y rica en detalles, dotada de tres arpas y de una amplia sección de metales. Granados evitó escribir un papel demasiado destacado para el coro, seguramente debido a los prejuicios del público del Liceu al respecto. Aun así, Granados recurre a un coro femenino, encima y detrás del escenario, muy eficaz en las tres primeras escenas. Las partes de los solistas son de gran dificultad, especialmente la de la voz principal. La escritura vocal se basa en buena medida en los recitativos (no existe ningún diálogo hablado), que ocasionalmente se convierten en canción en los momentos de crucial intensidad emocional.

Los pasajes más interesantes son los que denotan asociaciones dramáticas que se transforman paulatinamente, demostrando una clara influencia de los estilos compositivos de Wagner y de Liszt. Los tres temas de mayor importancia aparecen en el preludio y se repiten a lo largo de la ópera. Larrad los ha denominado «Héroe», «Muerte» y «Amor». (ej. 6.3a/b/c).

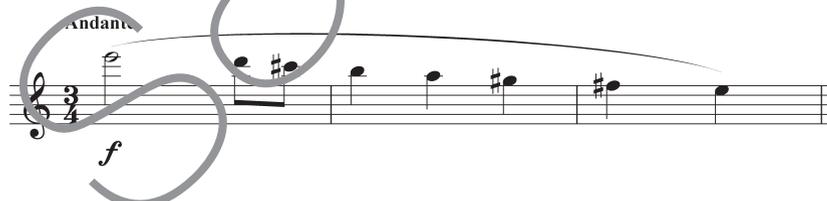
Ej. 6.3a: *Petrarca*, tema del «Héroe»



Ej. 6.3b: *Petrarca*, tema de la «Muerte»



Ej. 6.3c: *Petrarca*, tema del «Amor»



El héroe es por supuesto Petrarca, y su tema presenta una previsible dirección ascendente. Por el contrario, el tema de la muerte desciende hasta el abismo y representa la muerte de Laura, afectada por la peste en 1348. El tema del amor tiene dos secciones, consistentes en un descenso en intervalos de cuarta y en un ascenso