

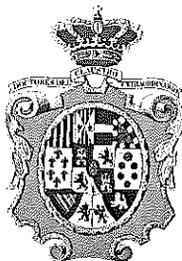
REAL ACADEMIA DE DOCTORES

**LA PASIÓN CERVANTINA
DE ISAAC ALBÉNIZ**

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL
EXCMO. SR. DR. D. JACINTO TORRES MULAS

EN EL ACTO DE SU TOMA DE POSESIÓN
COMO ACADÉMICO DE NÚMERO
EL DÍA 26 DE OCTUBRE DE 2005

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. DR. D. FERNANDO AGUIRRE DE YRAOLA



MADRID
MMV

© Copyright 2005 by Jacinto Torres Mulas, Madrid (Spain).
© Copyright 2005 by Fernando Aguirre de Yraola, Madrid (Spain).

Diseño y composición: Jacinto Torres.
Impreso en España / Printed in Spain.
Gramar, Artes Gráficas, S.L., Madrid.
Depósito Legal: M-42611-2005

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por digitalización, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

All rights reserved. This publication may not be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, scanning, recording or otherwise, without the prior written permission of the copyright owners.

DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. DR. D. JACINTO TORRES MULAS

Excelentísimo señor Director,
Excelentísimos miembros de esta Real Academia de Doctores de España,
Excelentísimas e ilustrísimas personalidades,
Señoras y señores:

Se da por supuesto, y hasta parece obligado, que ocasión tan señalada como pueda serlo la recepción solemne y pública en una institución del prestigio e importancia de esta Real Academia de Doctores de España se lleve a cabo, así por la parte de los oficiantes como por lo que concierne al neófito, atendida a un protocolo tan severo, una tan ceremoniosa gravedad, una formalidad tan circunspecta, que acaso alguien podría juzgarla como cosa inútilmente teatral, hueca o insincera. Nunca en el curso de mi vida he sido devoto de cánones, rituales ni liturgias; aún ahora, atemperados ya algunos ardores de mi primera juventud, sigo sin serlo. Y sin embargo, he de admitir que me siento un punto, no diré sobrecogido, pero sí emocionado al dirigirme a ustedes desde este estrado, en esta especialísima e irrepetible coyuntura.

Advierte el ingenioso hidalgo manchego que cada cual es hijo de sus obras, y yo he de confesar que muy buena parte de esa emoción que siento en la presente circunstancia tiene su razón de ser en que el haber llegado a ella es algo que debo a quienes, no conociéndome

personalmente sino sólo a través de mi trayectoria científica y académica, tuvieron el aventurado gesto de invitarme y avalar mi candidatura para cubrir la vacante existente en la Sección de Arquitectura y Bellas Artes. Me refiero al Excelentísimo Señor Doctor Don Juan Gómez González de la Buelga, presidente de la referida sección, al Excelentísimo Señor Doctor Don Fernando Aguirre de Yraola, secretario de la misma y –cosa no muy sabida– músico de pro, y al Excelentísimo Señor Doctor Don Antonio Lamela Martínez, miembro eminente de la dicha sección. A ellos quiero manifestar mi primer agradecimiento.

Congratulación también por el hecho de que mi ingreso no viene a ocupar la plaza de un académico fallecido, como suele ser por desgracia lo más frecuente. Antes al contrario, fue la mucha actividad de mi predecesor, el insigne compositor don Cristóbal Halffter, la que impidiéndole su dedicación a las tareas de la Academia, motivó su tránsito a la condición de supernumerario; así pues, felizmente activo, vaya desde aquí un saludo cariñoso a tan distinguido colega. Y, naturalmente, toda mi gratitud a los miembros de esta Academia que aceptaron y, némine discrepante, votaron mi candidatura. Gracias también a cuantos colegas, amigos y público en general, me honran con su presencia en este solemne acto.

Vengo a esta insigne corporación con el ánimo bien dispuesto a aprender de quienes han querido hacerme su compañero, por más que para mí han de ser siempre maestros; y vengo también con la ilusión de ofrecer cuanto sé y cuanto puedo. En consecuencia, no pretendo con mi discurso de hoy ni instruir ni deleitar, pues lo primero sería arrogancia y lo segundo ligereza. El propósito que me guía es, más bien, el de compartir el fruto de un trabajo que con el título de “La pasión cervantina de Isaac Albéniz”, sin dilatar más el preámbulo, expongo a continuación.

LA PASIÓN CERVANTINA DE ISAAC ALBÉNIZ

Incluso en tiempos como los que corren en esta nuestra sociedad, que gusta de considerarse como desarrollada, tiempos tan poco propicios al amor de las artes y las humanidades, cuando las más de las gentes, haciéndose eco sin duda de los modelos que desde las distintas órbitas del poder se le proponen, parecen sentirse sobradas con apenas un remedo de la cultura, un sucedáneo de la experiencia y una pátina leve del conocimiento, cuando la zafiedad, la chabacanería y la ignorancia campan tan a sus anchas así entre los más encumbrados prohombres como entre los menestrales, en tiempos tan de aparatosa tramoya como de poca sustancia, tan sobrados de molinos como faltos de gigantes; incluso ahora, digo, cuando el embeleco de las músicas celestiales de unos y la garrulería de las músicas ratoneras de otros hacen por distraernos de la más verdadera música: aquélla que es poesía de números concordes, arquitectura de lo inmaterial, aquélla que traspasa el aire todo, y lo serena, y lo viste de hermosura y luz no usadas, aquélla, festiva o grave, pero en cuya presencia no puede haber cosa mala, según sentenció el buen hidalgo manchego; en tiempos, pues, tan reñidos con la memoria y tan dados a la indiferencia, cuando todo pasa y casi nada queda, y la obra bien hecha suele ser tenida más como estorbo y pérdida de tiempo que como tímbre exigente de nobleza, conforta comprobar cómo la música de un compositor nuestro sigue viva, querida y lozana, y sobrenada el agua fría del olvido.

Y eso no es cosa trivial. No lo es ahora, desde luego, cuando la música o es sólo ruido y dinero, o es una pequeña coartada cultural. Muy pequeña, ciertamente, dada la pertinaz 'sordera' de nuestros intelectuales, pues mientras que entre quienes se tienen por cultos produce alguna incomodidad quedar en evidencia ante el desconocimiento de quién es Freud, o Apollinaire, o Gropius o Van Gogh, parece naturalísimo —y hasta divertido— ignorar absolutamente todo de Cesar Franck o de Charles Ives.

Pero no se ignora el nombre de Isaac Albéniz, ni su música; cuando menos, una parte notable y significativa de su música. Y es preci-

samente la figura y la obra de Albéniz, de cuya investigación y estudio me ocupo desde hace ya más de veinte años, el objeto de esta disertación y, más en particular, su largamente acariciado proyecto de componer una gran ópera basada en textos de Miguel de Cervantes.

En el amplio panorama de la música española, pocos compositores pueden parangonarse en importancia, calidad y universalidad con Isaac Albéniz (1860-1909). A lo largo de su vida hubo de recorrer un largo y difícil camino, que se inicia muy temprano como prodigioso pianista infantil, casi como atracción de feria, y continúa como concertista brillantísimo, produciéndose luego una lenta y constante transformación que lo convertirá en el compositor sabio cuya gracia y hondura hoy seguimos admirando. Albéniz es en la actualidad reconocido universalmente como uno de los compositores de más valiosa aportación al repertorio pianístico, donde conjuga de manera eficazísima una inconfundible expresión personal y original con elementos de carácter popular, cuyas raíces folklóricas se estilizan con extrema delicadeza pero sin perder nunca su marca y su identidad de origen. Su gran legado musical es *Iberia*, la colección de “12 nouvelles impressions” compuesta entre diciembre de 1905 y enero de 1908, que constituye la culminación estética y técnica del pianismo postromántico y, al mismo tiempo, significa un punto de partida y una referencia obligada para el piano de todo el siglo XX, acaso la más señera, según opinión tantas veces repetida por Olivier Messiaen, que fue uno de sus más conspicuos conocedores y admiradores.

Suele atribuirse a Felipe Pedrell —y no sin cierta comodidad simplificadora, cuando no mediatizada por criterios ajenos a la propia música— el mérito exclusivo de haber sido el impulsor de la corriente nacionalista en la música española, pero lo cierto es que corresponde a Isaac Albéniz haber sido el primero en llevar a la práctica, y bien eficazmente, esa difusión y valoración de la música española más allá de nuestras fronteras, algo que, si acaso imaginado por algunos, nadie antes que él llegó a hacer realidad en su tiempo; una música que, sin dejar de ser cada vez más radical y esencialmente española, supo irse haciendo también cada vez más universal. Y con ella, al tiempo que abría a los oídos foráneos un mundo sonoro a la vez novedoso y reconocible, abría también las puertas de editoriales, teatros e instituciones europeas a otros jóvenes músicos españoles que siguieron sus pasos, como supieron hacer Joaquín Turina, Manuel de Falla o Pablo Casals.

Pero si la popularidad de su música ha superado la prueba del olvido, una tradición musicográfica mediocre y rutinaria ha empujado su figura por el simple procedimiento de exaltar sus valores pintoresquistas, el colorido de su escritura para el piano, la indudable amabilidad de tantas de sus páginas, la frescura de su creatividad ubérrima... Y esa estampa, convertida en fácil etiqueta y aderezada con todo tipo de supercherías biográficas, ha velado el conocimiento y la comprensión cabal de su sorprendente trayectoria como compositor, de su particular “camino de perfección”, del calado de sus aspiraciones más ambiciosas y de sus logros admirables, así como de su significación exacta en el panorama histórico de la música española de su tiempo y del valor y el alcance de su proyección internacional, de todo lo cual son deudoras varias generaciones posteriores de nuestros músicos.

Paradójicamente, es Albéniz —junto con Manuel de Falla— el músico español sobre el que más se ha escrito, pero salvo un puñado reducidísimo de aportaciones realmente serias, la gran mayoría de la literatura española acumulada sobre Albéniz, evidencia de manera patética tanto el desconocimiento preciso de muchos datos fundamentales como el desinterés, la pereza o la incapacidad para averiguarlos, lo cual se ha encubierto frecuentemente con mera retórica y mala literatura, cuando no con puros ejercicios de caprichosa fantasía y ficción novelesca.

Cierto es que Albéniz pasó durante su adolescencia y su primera juventud largos períodos en el extranjero, y que antes de haber cumplido los treinta años fijó su residencia primero en Londres y más tarde en París. No volvió a tener domicilio estable y permanente en España, a la que regresó en varias ocasiones pero sólo para estancias cortas de índole profesional o vacaciones de temporada. Catalán en Madrid, español en Europa, universal en Cataluña; demasiado vuelo, demasiado desarraigo para el casticismo más alicorto. Pero no por haberse sacudido el pelo de la dehesa y adquirir esa dimensión cosmopolita dejó jamás de sentir sus señas de identidad en lo más hondo y entrañado de sí, hasta convertirse acaso en el músico más español de cuantos ha dado España.

Su ausencia, motivada a fin de cuentas por la estrechez de su entorno, no sirve para explicar (y, en cualquier caso, de ninguna manera lo justifica) el abandono que su personalidad y su obra han sufrido en

España, donde apenas tres o cuatro músicos a lo largo de toda nuestra larga historia han alcanzado su altura artística y su prestigio internacional. Muy pocos entre nosotros se han tomado con seriedad la investigación sobre Albéniz, procurando al menos buscar documentos originales y examinarlos con la atención bastante para deslindar la realidad de la leyenda. Han sido historiadores y estudiosos extranjeros los que más tempranamente y con mayor solvencia se han acercado a la figura y la obra de Isaac Albéniz, y aunque no faltan los yerros entre aquellos hispanistas pioneros del albenicismo que fueron Marliave, Collet, Raux o Laplane,¹ su labor benemérita ha sido decisiva a la hora de orientar el trabajo de otros estudiosos actuales, como Bevan, Falces o Clark, cuyas aportaciones debemos saludar con respeto y gratitud.²

Es claro que tan insatisfactorio panorama está categóricamente abocado a su superación, en la medida en que nuevas generaciones con una visión más exigente y crítica vayan tomando el relevo; pero hasta que eso ocurra, conviene precaverse ante la maraña de viejos tópicos y su contumaz secuela, jalonada de toda suerte de despistes, de disparates y hasta de plagios más o menos disimulados que se han ido encadenando en el transcurso del tiempo y que, no sin alguna perplejidad, percibimos incluso en el presente más actual, a veces con resultados que, de no ser tan desoladores, serían hilarantes; valga como muestra, por su ufanía, la voz "Albéniz" de un reciente —y, en general, bastante útil— diccionario, donde los errores, la confusión y la omisión de obras se aderezan con la atribución a Albéniz de alguna que otra célebre composición de conocidos autores, afrontando así el siglo XXI con una concepción historiográfica, biográfica, catalográfica y hasta gramatical que creíamos caducada hace ya muchas décadas.

Vienen esos lodos de muy antiguos polvos. Al propio Albéniz le toca buena parte de responsabilidad, pues ya en la temprana fecha de 1886 se las arregló para que el periodista Antonio Guerra y Alarcón publicase un folleto que, bajo el aspecto de una biografía, servía a los fines propagandísticos del joven artista, que a sus veinticinco años recién cumplidos iniciaba su promoción en la capital de España.³ Aunque el compositor repudiara más tarde aquel texto, sus exageraciones y fantasías tomadas al pie de la letra por los sucesivos biógrafos de Albéniz han dado lugar a una maraña de inexactitudes, errores y fabu-

laciones que, lejos de aclararse, han sido reproducidos y aumentados por una legión de musicógrafos poco o nada escrupulosos.

Por más que en los últimos años se han producido esperanzadoras e importantes novedades, como la recuperación de la *Rapsodia Española* en su orquestación original, la triple edición monumental de *Iberia*, el reestreno y grabación vídeo y fonográfica de la ópera *Merlín*, o la publicación y estudio de la totalidad de las bellísimas *Canciones* de Albéniz, no podemos pasar por alto que todavía hoy se sigan diciendo, se sigan publicando y se sigan celebrando y aplaudiendo falsedades como el aprendizaje directo con Liszt (cosa distinta es la huella del “modelo” que Albéniz sin duda percibía a través de su familiaridad con el repertorio del maestro húngaro), o la leyenda lacrimógena del hijo pródigo huido en la infancia del domicilio familiar para recorrer ambas Américas, o la estúpida historieta del “Pacto de Fausto” y el ogro banquero inglés que vampiriza la inspiración jugosa y cálida del jovial hispano, o el menosprecio de sus facetas dramática y sinfónica arguyendo que fueron un esfuerzo baldío y un lastre negativo para su evolución como compositor.

Es en ese encallecido contexto de conocimiento (de desconocimiento, más bien) de su vida y obra en el que hemos de situar el tema central de este discurso: el de la pasión cervantina de Isaac Albéniz. Pasión por lo que implica de inclinación vehemente, constante y viva hacia el universo literario de aquél soldado manco que nos enseñó a escribir en español. Pasión también por cuanto significa de padecimiento ante un ideal perseguido y nunca alcanzado.

No han faltado comentaristas y musicógrafos, antiguos y modernos, que se hayan referido a este delicado asunto, por lo común con una pasmosa familiaridad, afirmando tales o cuales intenciones, pontificando sobre si hizo o dejó de hacer, señalando tal o cual título... pero en ningún caso, ni uno solo, aportando las pruebas, los argumentos, los documentos que justifiquen y aclaren el caso. Digámoslo desde el principio, alto y claro: tales intenciones sólo son supuestas, tales juicios están de sobra ante la evidencia de la completa producción albeniziana, y tales títulos no dejan de ser hipotéticos (con sólo una excepción que, curiosamente, ha sido comúnmente ignorada). Y sí, Albéniz acarició durante largos años la idea de componer una obra escénica sobre asuntos cervantinos y esa querencia llegó a con-

vertirse en una constante que reaparece, una vez y otra, en su etapa adulta como compositor. Llegó incluso, al menos en una ocasión que podamos documentar, a llevar hasta el pentagrama sus intenciones. Y, finalmente, no alcanzó a materializar su proyecto por razones nunca explícitas a las que trataremos luego de aproximarnos. Vayamos ahora por partes.

Muchas y muy diversas son las facetas de su producción musical, pero por encima de todo Albéniz mantuvo siempre el propósito, una y otra vez abordado y una y otra vez insatisfecho, de alcanzar el éxito en los escenarios. Y así fue a lo largo de toda su vida, desde su primer "juguete cómico-lírico" presentado en Madrid con poco más de veinte años cumplidos, hasta las fechas mismas de su muerte, cuando rendido ya por la enfermedad, sigue pensando ilusionado en su ópera sobre temas cervantinos que, por desgracia, no tuvo ya ocasión de materializar. Albéniz cultivó en numerosas ocasiones los recitados con música, la ópera, la zarzuela, el drama lírico y la música incidental, y su empeño en este campo fue constante. Es fácil comprender que así fuese, como lo era también para tantos y tantos otros compositores, sobre todo si tenemos en cuenta que un compositor vive de la explotación de su música y que, por muchas maravillas que puedan atesorar sus obras para piano, jamás podrían reportarle en vida los beneficios obtenidos por una sola ópera o zarzuela que alcanzase éxito inmediato, por no hablar de la proyección de su imagen como compositor.

En un ensayo publicado hace ya casi quince años, y que hasta el momento sigue siendo el único estudio serio de conjunto sobre este asunto, se reseñan cerca de una treintena de títulos de obras escénicas y de música incidental, muchos de ellos ignorados hasta entonces por críticos y biógrafos, cifra sorprendente que pone de manifiesto la importancia que Albéniz concedió a ese género.⁴ Encontramos ahí al menos cuatro zarzuelas, todas perdidas excepto una, y también otras tantas óperas de diverso estilo, completamente terminadas y orquestadas, junto a un buen puñado de bocetos y obras inacabadas. Varios de esos títulos no pasaron de ser meras tentativas más o menos elaboradas; algunos que llegaron a tomar cuerpo sobre el pentagrama quedaron luego inconclusos como consecuencia de diferentes vicisitudes; pero también hubo otros que se completaron venturosamente, subieron al escenario y alcanzaron el aplauso del público y la aprobación de la crítica más exigente.

Entre estas últimas obras, hay que destacar las que con toda seguridad constituyen los mejores logros operísticos de Albéniz: *Pepita Jiménez*, con libreto de Francis Burdett Money Coutts sobre la novela homónima de Juan Valera, y *Merlin*, la que habría de ser primera parte (y única en completarse) de la trilogía sobre el Rey Arturo, con libro también de quien fuera su amigo y mecenas, el financiero poeta londinense Money Coutts. La primera se compuso en un plazo realmente breve, pues a mediados de 1895 escribe Albéniz a Valera solicitando su autorización para usar su novela como base literaria del libreto operístico. Tras vencer las iniciales reticencias del literato, no muy convencido de la idoneidad escénica de su novela, en apenas un par de meses queda completada la partitura, como reza la firma autógrafa del compositor en la última página del manuscrito original, fechado de su puño y letra en París, septiembre de 1895. Nada más comenzar 1896, el 5 de enero, se estrenó en el Gran Teatro del Liceo barcelonés. Una revisión del original, ahora en dos actos, se representó en Praga, en el Königliches Neues Deutsches Landestheater, el 22 de junio del siguiente año. Entre 1899 y 1904 recompuso Albéniz la ópera, rehaciendo la orquestación; esa versión final fue la que subió al escenario del Théâtre de la Monnaie, en Bruselas, el 3 de enero de 1905, junto con *L'Ermitage fleuri*, título en francés de la nueva versión en dos actos de su original *San Antonio de La Florida*, zarzuela en un acto con texto de Eusebio Sierra, compuesta en 1894 y estrenada según su primera redacción en el madrileño Teatro de Apolo el 26 de octubre de aquel mismo año.

Muy distinta andadura tuvo *Merlin*. A finales de 1897 F. Money Coutts publicó en Londres el texto completo de la trilogía que acababa de escribir inspirándose en las leyendas del ciclo artúrico y que, según el contrato establecido con Isaac Albéniz, habrían de ser convertidas en sendas óperas por el compositor. Se trataba de una edición privada del autor y limitada a 200 ejemplares, en cuyas páginas iniciales figura una larga dedicatoria impresa (“To Señor I. Albéniz”) cuyo texto revela una actitud sumamente afectiva; vienen a continuación los respectivos libretos de *Merlin* (p. 1-34), *Launcelot* (p. 35-67) y *Guenevere* (p. 69-96), con el añadido final de un “Glossary of archaic words and phrases”.

Al año siguiente la ópera ya estaba compuesta en su primera redacción para canto y piano, y antes de finalizar 1898 había em-

prendido Albéniz el trabajo de orquestación. A pesar de las gestiones de compositor y libretista, no consiguieron su estreno inmediato, lo que permitió al compositor hacer una profunda revisión de la partitura, cuyos tres actos quedaron concluidos definitivamente el 25 de abril de 1902.

Sólo el *Preludio* del acto primero llegó a los atriles para una ejecución real, oyéndose por vez primera en Barcelona el 14 de noviembre de aquel aciago año de 1898, interpretado por la Associació Filarmònica bajo la dirección de Vincent d'Indy. Luego Guy Ropartz, Leon Jehin, Mathieu Crickboom y el propio Albéniz lo dirigieron también en otras ocasiones y ciudades. Apenas unas semanas después del éxito obtenido en Bruselas por *Pepita Jiménez* y *San Antonio de la Florida*, tuvo lugar en esa ciudad una audición privada de *Merlin* que se celebró el 13 de febrero de 1905, sin escena ni orquesta, en la residencia de la familia Tassel y con el propio Albéniz al piano; pero el proyecto de llevarla al Théâtre de la Monnaie en la siguiente temporada no prosperó. La ópera como tal, *Merlin*, nunca llegó a representarse en vida de Albéniz, que moriría sólo cuatro años después de aquella lectura bruselense, antes de cumplir los cuarenta y nueve de su tan corta como fecunda vida.

Conviene retener esas fechas, porque las representaciones de *Pepita* en 1896 y 1897, la composición de *Merlin* entre 1898 y 1902, y la revisión y reorquestación de aquélla entre 1899 y 1904, junto con la composición y estreno de su rapsodia sinfónica *Catalonia* en 1899, marcan la época culminante del interés y la dedicación de Albéniz por la música escénica y el trabajo orquestal, hasta el punto de dejar desatendida por completo la composición de música para el piano: desde *La Vega* de 1897 (y no podemos olvidar que se trata de una solución de última hora, pues el proyecto inicial era el de una suite sinfónica) no volveremos a encontrar ninguna obra pianística de Albéniz hasta 1905, cuando emprende la composición de su *Iberia* prodigiosa, cuyas doce fascinantes piezas se irán desgranando una tras otra hasta las vísperas mismas de su muerte.⁵

Es de todo punto evidente, y siempre ha habido al respecto general acuerdo, que lo más valioso y original de la producción albeniziana está en sus obras para piano, y muy en particular en las que acabamos de mencionar en el párrafo anterior. De ello fue perfectamente consciente el propio Albéniz, por más que hiciera oídos sordos a cuantos

le advertían, desde su propia esposa hasta sus amigos Morphy, Bretón o Malats, del incierto rumbo que llevaban sus experiencias teatrales y sinfónicas y de la conveniencia de dedicar sus energías, cada vez más menguadas por la enfermedad, al piano, que realmente era su medio más natural y adecuado a su talante artístico y su dominio técnico. Pero ese empeño en crear 'obra grande', recurriendo a los medios vocales, orquestales, literarios y escénicos debió actuar con extraordinaria fuerza en el ánimo del compositor.

Aparte de lo antes dicho respecto a la muy lógica y legítima pretensión del artista de triunfar en los escenarios y conseguir la fama y el dinero que sus obras pianísticas no le reportaban, hay que tener también en cuenta su devoción wagneriana, aspecto que ha sido tradicionalmente ignorado o inadvertido, pero sin el que no es posible comprender el aliento y el sentido de la trayectoria artística de Albéniz en este período decisivo de su carrera como compositor. Su familiaridad con la música de Wagner arranca ya desde los tiempos de estudiante en Bruselas, con Brassin, cuyas transcripciones de *Das Rheingold* y *Die Walküre* incorporó Albéniz al repertorio pianístico de sus conciertos como solista.

Importa recordar también que su biblioteca albergaba en lugar de honor las partituras de *Tristan* y del *Ring* (por cierto, minuciosamente anotadas y subrayadas de su propia mano). En las anotaciones de su diario queda patente la impresión profundísima que le produjo la audición de la tetralogía wagneriana, especialmente *Siegfried*, audición que procuró repetir una y otra vez en cuantas ocasiones le fue posible. Y junto a todo ello su propia experiencia dirigiendo *Tristan* en el Liceo barcelonés, como maestro concertador de los conciertos de Colonne. La explícita fascinación de Albéniz por Wagner se entiende mejor en el marco de su momento y su lugar: aquella Barcelona de entresiglos, la de Marsillach, Pena, Pedrell, Vives, Morera y demás fervientes admiradores del apóstol de "la música del porvenir", la de la *Associació Wagneriana* entre cuyos fundadores encontramos, precisamente, a Isaac Albéniz.

A tenor de lo visto hasta ahora puede entenderse mucho mejor que el autor de aquellas deliciosas piezas de color tan pintoresco, tan nuestro, que constituyen la parte más amable de la producción y la más cercana al oyente, como las de la *Suite Española*, o los *Cantos de España*, sea también el wagneriano entusiasta que, algo atemperado

por los rigores de la Schola Cantorum parisina y, a medias, entre obligado y estimulado por su compromiso con Cou tts y sus quimeras artúricas, aspira también a la obra de arte total o, cuando menos, a la construcción ambiciosa con todos los medios que en su momento pudiera tener a su alcance.

Sólo sabiendo esa fiebre interior, esa efervescencia (por lo demás, perfectamente documentada tanto en su diario personal como en sus epístolas) se puede entender el sinfín de proyectos que se suceden uno tras otro, sin que en la absoluta mayor parte de las ocasiones den lugar realmente a obras acabadas, sino apenas a unas pocas páginas, apuntes más o menos elaborados cuyos pentagramas quedan en el camino, arrinconados por un nuevo y súbito proyecto que capta con vehemencia la imaginación desbordante de Albéniz, hasta que pronto una nueva idea lleva, a su vez, al abandono de la anterior.

Hay en la carrera de Isaac Albéniz, paralela a su dedicación pianística, y a veces llegando a suplantarla por completo, una voluntad constante de hacer música asociada a textos literarios, poéticos o dramáticos; y ese empeño permanente le llevó a interesarse por las obras de muchos y muy diversos poetas, novelistas y dramaturgos, en una larga nómina que incluye a Gustavo A. Bécquer, Louis Bertrand, Luis Bonafoux, Henri Cain, Cristóbal de Castro, Simon Cattier, Charles Costa de Beauregard, Joaquín Dicenta, José Echegaray, Adria Gual, Ángel Guimerà, Jean de La Fontaine, Pierre Loti, Apelles Mestres, Francis B. Money Cou tts, Alfred de Musset, Pierre Louÿs, Maurice Maeterlinck, Alfred Mortier, Benito Pérez Galdós, Edmond Picard, George Bernard Shaw, Eusebio Sierra, Armand Silvestre y Juan Valera. Con muchos de ellos, contemporáneos suyos, trabó relaciones personales y en no pocos casos se llegó a establecer algún tipo de colaboración, aunque sólo en contadas ocasiones ésta alcanzó los frutos deseados, como hemos anotado anteriormente.

Nada de ello, sin embargo, hubiera podido predecirse a tenor de la formación que Albéniz recibió en su infancia y adolescencia. Según Laura Albéniz, la hija del compositor que permaneció más cercana a su trabajo y que incluso le ayudaba en funciones de secretaria y copista, “una de las cosas de las cuales nunca hablaron los biógrafos de Albéniz es que su cultura, que era muy amplia, fue absolutamente autodidacta. Nunca tuvo maestro alguno y no tomó lecciones de nada,

ni siquiera de gramática elemental. Me acuerdo de haberle oído decir que había aprendido a leer, al ver su nombre escrito en grandes letras, en los carteles anunciadores de sus conciertos. Y sin embargo, mi padre leía y escribía perfectamente en español, en inglés, en francés, en italiano, y bastante bien en alemán.”⁶ El mismo Albéniz, en el cuaderno de apuntes que empezó a redactar en 1898, escribe al inicio de los mismos cómo se le había ocurrido “dejar consignadas por escrito mis impresiones y mis recuerdos, atropelladamente y como vayan viniendo, sin forma ni concierto y al correr de la pluma; quiero con esto decir, que estarán desprovistas de todo valor literario y hasta de las más elementales reglas gramaticales y ortográficas, por la sencillísima y lamentable razón de que no habiendo estado jamás en escuela alguna de primeras letras, y menos pisado un aula, las ignoro por completo.”⁷

Con toda seguridad es cierto lo que afirma respecto de su falta de escolarización infantil, pero no lo es en absoluto que el Albéniz de treinta y ocho años que escribía aquello fuese un iletrado; muy al contrario, su trayectoria vital muestra un admirable y constante afán por aprender. A lo largo de toda su vida trató adquirir una cultura que resultó finalmente ser muy vasta y en la que tuvieron acomodo tanto la historia, las ideas, la literatura y la poesía de los clásicos como de los modernos.

A ese respecto es sumamente reveladora una entrevista publicada en enero de 1891, al poco de haberse instalado Albéniz en Londres; señala el periodista cómo “...an old oak bookcase, with finely carved panels, apparently a family heirloom, contains many well-used volumes which inform you that the musician is a man of literary culture -an edition of Voltaire, of several other French authors, the History of Spain, and the masterpieces of Spanish literature.”⁸ Tras su posterior cambio de residencia a París y después a Niza, esa biblioteca siguió creciendo y creciendo, hasta el punto de que, al fallecer Albéniz y trasladarse la viuda a su Barcelona natal, uno de los amigos de Albéniz encargado de hacer un inventario de la misma, Rafael Moragas, declara que “Yo me pasé unos quince días catalogando libros, ya que la biblioteca de Albéniz era copiosísima”.⁹

Aún hoy, rozando ya el centenario de su muerte, aquella biblioteca se mantiene en la casa de la nieta del compositor doña Rosina

Moya Albéniz. A pesar de las numerosas vicisitudes, los frecuentes cambios de domicilio y las consiguientes mudanzas, los extravíos y las pérdidas, entre los muchos libros que en ella pude ver en el curso de mis investigaciones estaban las siguientes ediciones cervantinas:

CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Madrid: Biblioteca Universal, 1880. (Col. de los mejores autores antiguos y modernos nacionales y extranjeros; 9).

CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Barcelona: Biblioteca Clásica Española, 1886. 2 vol.

Cont. I: La gitanilla. El amante liberal. Rinconete y Cortadillo. El Licenciado Vidriera. La española inglesa. La fuerza de la sangre. II: El celoso extremeño. La ilustre fregona. Las dos doncellas. La señora Cornelia. El casamiento engañoso. Coloquio de los perros. La tía fingida.

CERVANTES, Miguel de. *Obras de Cervantes*. Novísima ed. ilustrada con grabados intercalados en el texto y láminas sueltas. Madrid: Impr. de Gaspar i Roig, ed., 1866.

Contiene: *La Galatea. Novelas ejemplares. Trabajos de Persiles y Sigismunda. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas.*

CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Imprenta particular de Ceferino Gorchs, 1892. Reproduce las láminas de la ed. Academia 1780 y 1819.

CHASLES, Emile. *Michel de Cervantes. Sa vie, son temps, son oeuvre politique et littéraire*. 2ª ed. Paris: Librairie Académique Didier et Cie., 1866.

No le faltaban, pues, al Albéniz maduro referencias literarias en general, y cervantinas en particular, a las que acudir para dar sustento a las grandes óperas que imaginaba. Su voracidad para aprender y su afán de superación, junto con su espíritu osado resultaban la combinación adecuada para proponerse una meta de gran envergadura. Ya antes, en 1886, se había sentido tentado nada menos que por los *Episodios Nacionales* de Benito Pérez Galdós, según comunica a su amigo Tomás Bretón y éste registra, lógicamente sorprendido, en su *Diario*.¹⁰

Siendo así ¿por qué no atreverse con el *Quijote*? No han faltado quienes afirmen que, en efecto, ése fue el gran proyecto con el que soñó Albéniz hasta el final de sus días. Y puede que, aunque prescindan en sus aseveraciones de los necesarios fundamentos heurísticos e historiográficos, no vayan del todo descaminados.

Tras aquel folleto propagandístico firmado en 1886 por Antonio Guerra y Alarcón, ya antes mencionado, que sirvió de base a algún que otro posterior apunte relativo a nuestro compositor, la primera biografía de Isaac Albéniz es la que Henri Collet publicó en 1926, diecisiete años después de la muerte del compositor. Aunque tardía, fue la única existente durante un cuarto de siglo más y esto hizo que se convirtiese en la fuente de referencia por antonomasia.

Es en las páginas que redactó Collet donde por primera vez podemos encontrar una alusión a los proyectos cervantinos de Albéniz. En un determinado momento, comentando el contrato por el que Albéniz se comprometía, a cambio de una muy sustanciosa pensión, a poner en música los libretos operísticos del financiero Francis Money Coumts, se lamenta Collet de ello y señala cuánto mejor hubiera sido que dedicase su inspiración “a musicar, tal como lo había proyectado y prometido al señor Paul Dukas, el libreto extraído por el señor Enrique Cain de esa obra maestra picaresca española: el *Rinconete y Cortadillo*, de Miguel de Cervantes Saavedra, en las cuales sus dones de ritmo, de coloreada verba, de cómica chiquillada y de sano júbilo popular, hubieran podido manifestarse del modo más truculento”.¹¹

Pues bien, es esta sola cita, tan vaga, tan escueta y tan desprovista de toda precisión temporal o circunstancial, la que ha dado pie a que numerosos autores de toda condición que han tratado el tema albeniciano, hayan dado por cierto y seguro algo que, por lo demás, ninguno ha sido capaz de verificar. Pero es así como cuadra con los hábitos de la historiografía albeniciana y, sobre todo, permite romper lanzas en la maniquea cuestión del supuestamente ominoso mecenazgo, el llamado “Pacto de Fausto” sobre el que más adelante volveremos.

Volviendo al apunte de Collet, vale la pena pararse a considerar que el historiador no afirma saber o haber averiguado nada por sí mismo al respecto de la aludida obra de inspiración cervantina, sino que aparece como cita de segunda o tercera mano: Collet dice que

Dukas dijo que Albéniz le contó... Pero ¿cuándo?, ¿cómo?, ¿bajo qué circunstancias?, ¿en qué contexto?, ¿con qué alcance? Dejada caer la afirmación, ni Collet ni ninguno de los que le han seguido por esa vía ofrece la menor respuesta. Por otra parte, en ningún otro lugar de su libro vuelve a hacerse la más mínima mención a semejante obra; y en lo tocante al comentario de Paul Dukas, aunque perfectamente verosímil, nada he podido hallar en sus escritos consultados.

No es, ni mucho menos, la biografía de Collet una fuente fiable y segura para el investigador que pretenda conducir su trabajo por la severa senda del método científico, y no por la alegre vía de la fabulación. Asegura el autor haber sido directamente informado por la viuda de Albéniz y, en particular, por su hija Laura, lo que parece ser cierto fuera de toda duda; por eso resulta muy chocante que en una carta de Laura Albéniz dirigida a la esposa de Enrique Fernández Arbós, fechada en Puigcerdá el 1 de marzo de 1935, se diga lo siguiente: "...al leer el libro ya impreso me entraron sudores fríos, pues encuentro que cuenta una serie de sandeces y muchas cosas falsas del todo." Algún tiempo antes la viuda del compositor, Rosina Jordana, expresaba un juicio semejante en una carta a Adolfo Salazar, fechada en Barcelona el 10 de diciembre de 1931: "...no nos mostró su manuscrito antes de publicarlo, y fue una lástima, pues seguramente se hubieran podido evitar ciertos errores".¹²

Sería prudente no descartar la posibilidad de que las informaciones que los descendientes hubiesen comunicado al biógrafo durante el proceso de preparación del libro (sin hacer cuestión ahora de su grado de veracidad) resultaran inconvenientes diez o quince años más tarde igual que, de hecho, ocurrió con muchos de los papeles personales de Albéniz que fueron censurados por la familia y quedaron ocultados o destruidos.

Sea como fuere, lo que resulta del todo evidente es que el buen Collet interpretó algunas cosas a su manera y arregló otras como buenamente le pareció más oportuno. A pesar de ello, antes de dar por falsa o equivocada cualquiera de sus informaciones conviene examinar exhaustiva y rigurosamente cualesquiera otras fuentes de información alternativa que puedan arrojar alguna luz al respecto. Y así es cómo, entre las montañas de documentos directos e indirectos que sirven al caso, pude localizar en la correspondencia que la familia Albéniz en-

tregó a la Biblioteca de Catalunya en 1927, varias cartas escritas por Henri Cain en las que se alude al trabajo relativo a una adaptación de temas cervantinos. No llevan escrito el nombre ni la dirección del destinatario y, además, carecen de fecha, pero resulta obvio que van dirigidas a nuestro compositor; y respecto de las fechas, a base de cotejar datos, interpretar alusiones e identificar referencias, logré ubicar dichas cartas entre mediados o finales de 1906 y mediados de 1908. A ellas volveremos más adelante.

De modo que tenía razón Collet; no en abominar de la rica experiencia y el enorme aprendizaje que la composición operística y sinfónica había aportado a Albéniz, pero sí en el dato de que Henri Cain preparaba para él un libreto de asunto cervantino. Me ocuparé en seguida de este asunto y este personaje, pero antes es imprescindible señalar que este hilo no es, como podría aparentar, el cabo inicial que nos ha de llevar al ovillo, sino más bien el final de la madeja, cuyo origen debemos ir a buscarlo casi una década antes.

Todo sugiere que los musicógrafos se quedaron mirando al dedo de Collet cuando éste señalaba hacia el interés cervantino de Albéniz, haciendo cábalas sobre ese *Rinconete* que todos tratan con la más desenvuelta familiaridad pero del que nunca nadie vio la menor traza ni dio la menor pista, pues a ninguno se le ocurrió la fastidiosa idea de poner en práctica los más elementales mecanismos metodológicos de cualquier investigación. Como, por ejemplo, interrogarse acerca de las fuentes, su naturaleza, su identificación, su fiabilidad, su localización y su contenido. De haberlo hecho así, acaso hubieran dado sin demasiada dificultad con la carta que el 23 de septiembre de 1900 escribe a Isaac Albéniz el violinista y director de orquesta Mathieu Crickboom. En ella le recuerda los "Moulins à vent" que aquél le había prometido, pues le gustaría incluirlo en la programación de sus próximos conciertos. No debía estar muy seguro Crickboom de que Albéniz tuviese a punto la obra, pues añade luego que, a falta de ésa, se contentará con cualquier otra que el compositor decida.

Dado que Crickboom dirigía una orquesta de conciertos y no la de un teatro de ópera, es razonable pensar que esos hipotéticos "Molinos de viento" habrían de ser una obra instrumental, acaso un poema sinfónico, o una rapsodia como la brillante *Catalonia* que Albéniz había compuesto sólo dos años atrás. Se desconocen los términos de

la respuesta a la referida carta, pero los hechos hablan con toda elocuencia: la obra finalmente programada fue *Catalonia*, obviamente la única en realidad existente y disponible.¹³

En otro lugar señalé cómo durante toda su vida manifestó Albéniz una invencible tendencia a identificar sus proyectos con las realidades, lo que se hace extensivo tanto a la “construcción” de su propia biografía como al siempre variable e impreciso cómputo de sus obras, habitualmente exagerado por él mismo y por sus biógrafos.¹⁴

Un precedente notable de esta actitud se encuentra en la *Suite Española* que en 1886 comenzó a publicar el editor madrileño Benito Zozaya; también entonces desde la portada del primer número se anuncian los títulos de las partes, ocho en total, que habrían de constituir la suite completa, pero de las que sólo cuatro fueron publicadas entonces. El resto no se añadió hasta quince años más tarde, en 1901, y en realidad se trataba de piezas conocidas anteriormente con nombres distintos. Algo parecido ocurrió con los *Siete estudios* para piano que vendió en abril de 1886 a Antonio Romero, pero de los que en realidad únicamente había compuesto cuatro, si bien en esa ocasión sólo hubo que esperar dos meses para completar la serie. En otras colecciones, particularmente los *Recuerdos de Viaje* (1886-88) y los *Cantos de España* (1891-1894), opta por ir añadiendo nuevas piezas según van surgiendo de su fluida inspiración, lo que explica el carácter un tanto misceláneo de dichas colecciones. Abundan en su catálogo las obras inconclusas o apenas esbozadas, sean para piano, para orquesta o para la escena, como *La Sérénade*, *La Morena* y tantas otras, sin que falten diversos casos en que una proyectada colección de piezas múltiples queda finalmente reducida a una sola obra, como *La Alhambra*, de la que habría de formar parte *La Vega*, o la *Suite Popular* cuya única pieza completada fue *Catalonia*, o el *Preludio* ya póstumo de los *Azulejos*.

Incluso en *Iberia*, su magna obra última, la poderosa imaginación y la voluntad de Albéniz van muy por delante de las realidades materiales. Ya desde la portada del primero de los cuadernos publicados se anuncia rotundo el plan completo de la obra: serán “12 Nouvelles impressions en quatre cahiers”. La realidad era que, salvo las cuatro primeras piezas, en aquel momento las demás sólo existían en la mente del compositor.

Pero, en este caso y para nuestra sorpresa, esos “Molinos de viento” de los que Albéniz hablaría alguna vez a Crickboom y que éste ahora le reclama, si bien nunca alcanzaron a convertirse en gigantes, sí que llegaron a existir realmente, más allá de la ocurrencia de un día, del comentario intrascendente o de la vaga promesa hecha a un colega.

En efecto, en el Departamento de Música de la Biblioteca de Catalunya, en Barcelona, se conserva con la signatura M.984 una colección facticia de papeles de música en cuyos folios 58 al 60 encontramos, escrita de puño y letra de Isaac Albéniz, la partitura para gran orquesta de la *Aventura de los Molinos*. Estas son, escuetamente reseñadas, sus características y su descripción catalográfica:

Manuscrito del autor. Soporte: papel sin marca, de 32 pautas impresas. 3 folios, numerados del 58 al 60. Dimensiones: 35 x 25,5 cm. Música escrita con tinta sepia. En el folio 58 r., sobre la primera pauta: “Aventura de los Molinos / I. Albeniz”. Sólo están escritos los 12 primeros compases, que son una introducción en *pianissimo* de las cuerdas mientras el resto tacet hasta el compás 9, en que el primer oboe inicia un motivo en notas largas. La armadura de clave establece la tonalidad de Sol mayor. Escrita en compás de 4/4, la partitura prescribe un tempo Andante, sin indicación metronómica.

No existe en el manuscrito ninguna otra numeración, fecha ni indicación de ningún tipo, sea relativa al género, o a una posible obra mayor de la cual ésta pieza pudiera formar parte. El dispositivo inicial, con el nombre de todos los instrumentos, revela al menos que este fragmento es un principio, pero resulta imposible saber si lo es absoluto o si, por el contrario, corresponde a una parte o episodio. El propio título alude inequívocamente al celeberrimo capítulo VIII de la primera parte de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, que trata “del buen suceso que el valeroso don Quijote tuvo en la espantable y jamás imaginada aventura de los molinos de viento, con otros sucesos de felice recordación”.

No hay, pues, evidencia documental que permita establecer una fecha para el manuscrito; pero por la plantilla instrumental, por los trazos de su escritura y por lo que sabemos acerca de las inclinaciones cervantinas de Albéniz, cuadra a la perfección la fecha de 1900, exactamente en el tiempo en que la carta de Crickboom antes mencionada hace referencia inequívoca a la obra.

Resulta, por tanto, que la atención de Albéniz por la obra de Cervantes, y concretamente por el *Quijote*, es bastante anterior a lo que Collet sugiere. Resulta también que llegó a materializarse en una partitura de traza sinfónica, de la cual sólo conocemos en el presente tres folios, sin saber si son sólo el inicio de una partitura de mayor extensión que se ha perdido o si, por el contrario, esos doce compases son todo lo que dio de sí un arranque tan súbito como pronto desvanecido. Más probable me parece esto último, si bien la idea generatriz nunca desapareció del ánimo del compositor. En los nueve años siguientes, desde el momento del impulso que dio origen a esa 'jamás imaginada' *Aventura de los molinos* hasta las fechas en que quedó prostrado e incapaz ya de continuar su actividad como compositor, Albéniz mantuvo viva la llama de su pasión cervantina.

Refiriéndose a las actividades del compositor en los primeros años del siglo XX, afirma Jean-Aubry que entre 1900 y 1902 "il projetait à ce moment une grande oeuvre dramatique de caractère espagnol, mais presque chaque fois qu'il se mettait au travail, il retombait malade."¹⁵ No nos aclara si se refiere a una obra concreta, pero tras el recién comentado intento de la *Aventura de los molinos* siguió Albéniz madurando su proyecto cervantino. En efecto, un año y medio más tarde hallamos de nuevo testimonio de esa pertinaz querencia: hay una carta de Albéniz a su esposa Rosina, fechada en Madrid el 18 de mayo de 1902 en la que participa a ésta su optimismo ante las que él cree buenas perspectivas para el estreno de *Merlin* en el otoño, traducido por Eusebio Sierra, libretista de su zarzuela *San Antonio de La Florida* y adaptador de *La Sortija*.¹⁶ En dicha carta anuncia con entusiasmo que va a ponerse en seguida a trabajar en *Launcelot*, el segundo de los dramas artúricos de Money Coutts, y en un nuevo proyecto operístico: *Rinconete y Cortadillo*.

Una vez más, las idealizadas intenciones de Albéniz iban a quedar empantanadas en el lodo de las realidades cotidianas. La euforia inicial se fue transformando en un amargo sentimiento de fracaso, pues las gestiones con Ruperto Chapí para que *Pepita Jiménez* o *Merlin* pudieran representarse en los escenarios madrileños no llegaron a dar ningún fruto. Fracásó también un nuevo y repentino proyecto albeniciano: *La real hembra*, una zarzuela en verso con texto del polifacético escritor Cristóbal de Castro a cuya composición se aplicó Albéniz en septiembre de 1902. Pero el libretista, que sólo había es-

crito el primer acto, fue enviado por el periódico donde trabajaba como corresponsal fuera de España y nunca terminó la obra, a pesar de los requerimientos del compositor.¹⁷ Se hallaba realmente Albéniz en un extraordinario momento creativo, pues tal como había anunciado en la referida carta a Rosina del mes de mayo, emprendió también la composición de *Launcelot*, cuyo primer acto quedaba finalizado en su primera redacción de voces y piano en septiembre de ese mismo año de 1902.¹⁸ Es muy posible que fuese la dedicación a esa partitura lo que distrajo a Albéniz de su anunciado *Rinconete*. Luego, desalentado por el frustrante sesgo de los acontecimientos, abandonó Madrid y fue a pasar unas jornadas de descanso en los Alpes suizos en compañía de su protector y amigo Francis Money Coutts y su esposa.

Tras su regreso a París y posterior mudanza de su domicilio a Niza en marzo de 1903, sus principales esfuerzos se orientaron hacia la reorquestación de *Pepita Jiménez*, a cuya versión definitiva puso punto final a principios del siguiente año y que fue representada con éxito en Bruselas en enero de 1905, junto con *San Antonio de La Florida*. Pero los viejos duendes debían seguir bullendo, pues cuando su libretista, Eusebio Sierra, le escribe desde Madrid el 12 de enero de 1905 para felicitarle por el éxito obtenido, le pregunta también por *Rinconete* y *Cortadillo*. Y es que no podemos pasar por alto el hecho de que precisamente aquel mismo año, justo hace un siglo, se conmemoraba el Tercer Centenario de la publicación del *Quijote*, fecha que si en lo musical no dio frutos reseñables, en lo literario vio la publicación de *La ruta de Don Quijote* de Azorín y la *Vida de don Quijote y Sancho* de Unamuno. De su eco más allá de nuestras fronteras da testimonio el suplemento ilustrado semanal del diario parisino *Le Petit Journal*, que Albéniz solía leer, del 21 de mayo de 1905, que dedicaba buena parte de su contenido a las conmemoraciones del centenario. Albéniz, aun hallándose fuera de España, no debió permanecer ignorante de la efeméride, cuya celebración sin duda reavivaría su vieja quemazón cervantina; y esto es algo más que una mera conjetura.

Hasta ahora sólo algunos historiadores apenas habían apuntado confusas noticias relativas al último proyecto cervantino de Albéniz, con vaguedad comedida en los más discretos y con ficticia familiaridad en los menos responsables, pero en todo caso sin aportar la menor evidencia o prueba documental. Hoy, tras casi veinte años de dedicación al estudio de la vida y la obra de Isaac Albéniz, al examen de

todas sus partituras y a la reflexiva consulta de miles de documentos, podemos hacer el relato fidedigno de la realidad y las circunstancias de su último sueño: la creación de un gran fresco escénico-musical basado en textos de Cervantes. Las claves, más o menos claras, más o menos veladas, que nos permiten deshilvanar esa historia crepuscular, grande como lo era el espíritu creativo de Albéniz, pero finalmente frustrada como lo fueron también muchas de sus hermosas quimeras, se contienen básicamente en una decena de cartas de entre 1906 y 1908.¹⁹ Van todas ellas dirigidas a Albéniz, aunque sólo en una consta explícitamente su nombre como destinatario; seis están escritas por el ya antes mencionado Henri Cain²⁰ y cuatro por los escritores Edouard y Eugène Adenis.²¹ Por desgracia no conocemos los términos en que Albéniz contestó a dichas epístolas, pero algo puede desentrañarse a través de las respuestas de sus corresponsales, como veremos a continuación.

A pesar de no tener consignada fecha alguna, he podido establecer que la primera de dichas cartas es una de las firmadas por Henri Cain, que con toda seguridad podemos datar en 1906. De su contenido se deduce que Albéniz está en Niza, por lo que ha de fecharse hacia finales del verano, dado que el compositor no abandonó París hasta agosto, tras finalizar su labor como jurado para el concurso de piano del Conservatorio, dirigiéndose luego a su casa barcelonesa de Tiana antes de instalarse en Niza, donde pasará todo el otoño y el invierno. Le comenta Cain a Albéniz que, con la colaboración de Adenis, está preparando el guión de un libreto “ou l'on sentira l'âme pittoresque, joyeuse de votre beau pays d'Espagne”. Lamenta no poder verle para convenir cómo escribir la obra, que imagina como una “Folie Espagnole”, una “petite pièce (à la Beaumarchais) écrite en prose rythmée pendant les recits afin que ça ne traine pas, et en vers aux moments où ça chante”. Anuncia que en enero irá a Niza, donde reside Albéniz, y le llevará uno o dos actos para que éste empiece a trabajar.

La siguiente carta sí está fechada: el 26 de septiembre de 1906. En ella Edouard Adenis comunica a Albéniz que Cain le ha transmitido las opiniones del compositor sobre el guión de *L'illustre Servante* (que es el título dado en las ediciones francesas a *La ilustre fregona*, una de las “novelas ejemplares” de Cervantes), y en particular sobre el acto tercero. Adenis sólo ha hecho el plan de los dos primeros actos; el

borrador del último cuadro se lo enviará Cain a Niza. Cree que con las ideas de Albéniz para el coro de "Les miracles de Monipodio" junto a las ideas de Cain, podrán establecer el último acto con el mismo color cervantino de los otros dos. Le pregunta si prefiere el verso o la prosa rítmica, si bien Adenis cree que ésta concuerda mejor con los planteamientos de Albéniz. Pregunta Adenis si hay una palabra sola que en español signifique "Servante d'Auberge", o algún nombre análogo que pudiera servir de título a la pieza, aspecto que nunca quedará completamente definido.

Muy poco después, urgido por el interés de Albéniz, escribe de nuevo Edouard Adenis al compositor, que a su vez había escrito a Cain interesándose por los progresos en la redacción de *L'Illustre Servante*. Se disculpa Adenis de que sus obligaciones le hayan obligado a interrumpir el trabajo, pero afirma que muy pronto podrá dedicarse a ello y le enviará el texto.

Es Henri Cain quien escribe a continuación a Albéniz. Le expone sus planes para el tercer acto, que será "très bouffe, très amoureux, très picaresque, très gitane..." una especie de "Folie Espagnole". Aunque de mala gana, se aviene a cambiar el final y situarlo en 'el patio de los milagros' [Monipodio], como quiere Albéniz, en lugar de en la Feria de Ronda, pero teme por las analogías que pueda haber con *Les Trouands* y *Notre Dame des Suris*. Advierte que "...il faut nécessairement un dénouement tres gai à une pièce aussi alerte et folle. C'est indispensable." [Esta última frase subrayada con cuatro líneas]. Le pide un título "bien coloré, verveux, espagnol"; de manera provisional y divertida usan *Sevilladad*, pero no les gusta ni *L'Illustre Servante* ni *Constanza*, que es el nombre de la protagonista. Insiste Cain en la necesidad de verse con Albéniz para discutir los detalles. Cita también los nombres de algunos personajes de la obra: Don Diego, Bartolo, Constanza, Rinconete, por lo que podemos comprobar que lo que están cocinando Cain y Adenis en su marmita es un verdadero 'pot-pourri' de asuntos y caracteres cervantinos.

Tal vez Cain podría tener razón en lo tocante a la estructura dramática, pero parece que el tono y el enfoque general del texto no terminan de convencer a Albéniz, que piensa en un final algo más serio (o, simplemente, menos bufo) de lo que le propone Cain, quien insiste en terminar la obra con unos couplets ("le public adorerá ça").

Nueva carta de Henri Cain a Albéniz, muy probablemente ya de 1907. Supone que el compositor está en París y le cita para mostrarle los cambios y arreglos de *La Folie Espagnole* hechos por él y Adenis.

En otra carta que, en razón del asunto que trata, podríamos fechar en julio de 1907, Henri Cain pide ayuda a Albéniz para los estudios en el Conservatorio de una tal Mademoiselle Coffier. Alude luego metafóricamente a su proyecto en común: “Avez vous déjà pensé à notre enfant? Je crois que la gaillarde est appelée à vivre”, y le da ánimos para volcar en ella “toute la ‘joyeuseté’ de votre délicieuse nature”. Parece bastante claro que Albéniz aún no se había comprometido seriamente en la composición de la obra, sin duda porque en esos momentos estaba entregado a su *Iberia*, cuyo cuarto y último cuaderno ultima por esas fechas, pero quizás también porque el libreto de Cain y Adenis es incapaz de estimular su vena creativa.

En cualquier caso, resulta evidente que debió producirse algún tipo de desavenencia entre el compositor y los libretistas. Así lo confirma otra epístola, también sin fecha pero indudablemente de mediados de 1907, en la que Henri Cain celebra haber recibido carta de Albéniz y ve la posibilidad de reanudar el proyecto. Dice que, creyendo repudiado su libreto, se disponía a negociarlo con otro compositor, “un très très grand musicien qui cherche une pièce gaie pour se reposer des grands drames lyriques.”²² Le comunica también que “Eugène Adenis le charmant poète a déjà commencé à écrire les premiers vers.”

Sorprende que ya no sea Edouard Adenis quien se ocupe de los cantables, sino su hermano Eugène, quien escribe a Albéniz el 2 de septiembre de 1907 solicitando su intervención a favor de dos candidatas a los exámenes del Conservatorio parisino: Madeleine Poinot y Alice Fuhr. De paso, afirma haber pensado en un inicio más original para su obra en tres actos y dice estar a la espera de que su hermano Edouard le envíe el manuscrito para hacer los ajustes y enviárselos a Albéniz, dando a entender que en adelante se hará cargo él mismo de la continuación del libreto.

Transcurre casi un año hasta que el 23 de junio de 1908 escribe nuevamente Eugène Adenis a Albéniz. Los libretistas desean tener noticias de cómo va la partitura de los “Pícaros” que, al parecer, es el nombre ahora adoptado para la obra. Tanto Cain como Adenis dicen

apreciar mucho la colaboración con un compositor prestigioso como Albéniz, pero le exhortan a pronunciarse sobre si su obra le interesa o no, para decidir la continuidad de su colaboración. Está claro que Albéniz no ha dado noticias al respecto durante el tiempo transcurrido, definitivamente absorto en *Iberia*, lacerado por la enfermedad y con seguridad desencantado ante el disparate pseudo-cervantino que sus libretistas franceses le habían preparado.

Con seguridad respondió Albéniz a este requerimiento, pues Henri Cain se hace eco de la respuesta en otra carta, también sin fecha pero claramente al hilo de estos acontecimientos. Dice Cain que la carta de Albéniz pone fin a un malentendido, y que de buena fe Adenis y él prepararon el texto que imaginaban era lo que Albéniz deseaba, según sus indicaciones: “Une pièce ultra bouffe, nous nous étions imaginé que c'était cela que vous demandiez, comme Saint Saëns qui veut quelque chose de follement gai.”

En suma, y recapitulando lo visto, el nunca dilucidado asunto de lo que numerosos musicógrafos mencionan, siguiendo a Collet, como *Rinconete y Cortadillo* puede identificarse con seguridad con esa *Folie Espagnole* que el escritor y dramaturgo Henri Cain preparaba para Albéniz, con la colaboración de los hermanos Adenis, tal como queda perfectamente documentado en los párrafos anteriores.

No cabe duda de que, según afirma Collet, Albéniz habría participado a su buen amigo Paul Dukas la idea de poner en música una obra de Cervantes. Y no sólo a Dukas, sino a muchas otras personas de cuantas constituían el bullicioso entorno parisino en el que se movía como pez en el agua nuestro compositor. Llegado el comentario a oídos del escritor Henri Cain, que había sido intendente de la Opéra Comique y que, con toda certeza, estaba muy bien relacionado con el ambiente musical parisino, ofrece a Albéniz un argumento que él considera a propósito. Según hemos visto, sería una “petite pièce à la Beaumarchais”, un asunto “très bouffe, très amoureux, très picaresque, très gitane...”, una especie de “Folie Espagnole”, entre cuyos personajes figuran los inmortales pícaros cervantinos.

La pasión cervantina de Isaac Albéniz le hace, naturalmente, interesarse en el asunto, hasta el punto de intervenir él mismo en la concepción y la estructura del texto. Pero finalmente éste resulta ser un revoltillo en el que se mezclan personajes de varias de las *Novelas*

ejemplares, actuando en un marco bufo, tremendista y plagado de convencionales exageraciones; esa “Folie Espagnole” tan del gusto de los espectadores foráneos del ruedo ibérico. Es fácil comprender que, ante tales planteamientos, Albéniz se sintiera alarmado primero y definitivamente desinteresado después. La visión de Albéniz —y, sobre todo, su concepción profunda y su expresión musical— de lo español y de España estaban ya muy lejos del folklorismo pintoresquista y tópico que Henri Cain le propone.²³

Tras el fiasco, Cain debió repensar sus planteamientos, y cabe suponer que fuera ése el punto de partida que daría después lugar al *Don Quichotte. Comédie heroïque en cinq actes* que compuso Jules Massenet en 1909 con libro de Henri Cain, quien esta vez, en lugar de servirse de la colaboración de los Adenis o recurrir directamente al texto de Cervantes, hizo una adaptación de *Le chevalier de la longue figure* de Jacques Le Lorrain, una novelita que, aun confirmando algún atisbo de dignidad a la figura de Don Quijote frente a la habitual tendencia a convertirlo en poco más un pobre payaso, desfigura radicalmente el sentido de la obra cervantina y, en particular, del personaje de Dulcinea, convertida aquí en una insufrible *coquette*. Estrenada en Monte Carlo el 24 de febrero de 1910, esta ópera de Massenet carece del pulso y de la consistencia dramática de otras piezas maestras del mismo compositor, como *Werther* o *Manon*.

Volviendo a la razón que he apuntado para explicar el definitivo abandono del proyecto por parte de Albéniz, hay algunos otros motivos que podrían haber influido con fuerza en la decisión y que merecen ser examinados. Por un lado está el asunto de las obligaciones contraídas con su mecenas Francis B. Money Coutts; por otro la progresiva enfermedad de Albéniz; y también la posibilidad de que otras tareas absorbiesen todo su tiempo y sus energías. Vayamos por partes.

Vimos antes cómo uno de los temas favoritos de la historiografía albeniciana ha sido la denigración del poeta banquero Francis Money Coutts, cuya admiración por Albéniz como artista y su profunda y devota amistad como hombre permitieron al compositor mantener un régimen de vida envidiable en lo material y de completa independencia práctica en lo artístico. Ésta y no otra es la realidad histórica, por más que mediase un acuerdo según el cual Albéniz se comprometía a poner sus dotes de compositor al servicio exclusivo de los libretos del inglés, a cambio de la muy sustanciosa suma.

Pero con ese pacto Albéniz procuró en todo momento hacer lo que más y mejor le convino, como queda sobradamente testimoniado en su propia producción musical y, con claridad meridiana e irrefutable, en la nutrida correspondencia de Money Coutts con Albéniz mantenida a lo largo de dieciséis años, casi un centenar de cartas cuya existencia y contenido rara vez han sido tomados en cuenta por biógrafos y comentaristas. Con independencia de que en un momento de fastidio pudiera Albéniz haber expresado alguna incomodidad por el mencionado compromiso, hay que decir con toda nitidez que el tan traído y llevado “Pacto de Fausto” y sus presuntas consecuencias funestas, no pasa de ser una pequeña tontería con la que se han entretenido más de lo conveniente algunos historiadores aficionados al tremendismo y unos pocos incautos, por mucho que fuese jaleada en su momento por la propia viuda del compositor (que curiosamente había resultado ser una de sus principales beneficiarias) en su tan comprensible como exagerada estrategia de justificación primero y beatificación después del difunto esposo.

No es ocasión ésta para reivindicar la figura de Money Coutts ni profundizar en la naturaleza y el alcance de sus relaciones con Albéniz, asunto del que otros autores se han ocupado con competencia.²⁴ Baste apuntar que Francis Burdett Thomas Money Coutts, si bien nunca fue el vate sublime que acaso alguna vez soñó ser, tampoco fue el banquero tiburón de las finanzas que los historiadores nos han pintado; su figura cuadra más bien con la de un *gentleman* de irrenunciable vocación por la poesía y el drama, 5º barón Latymer y afortunado titular de un lote de acciones bancarias recibidas por herencia de su tía Angela Georgina.

Al contrario de lo que tantos y con tan poco fundamento han venido afirmando, no fueron los muy relajados compromisos de Albéniz con Coutts los que le impidieron llevar adelante sus proyectos cervantinos. Hubo otra razón, y ésta sí era mucho más real y poderosa: el muy alarmante estado de su salud, así como las enfermedades igualmente padecidas por los otros miembros de su familia. Abundan los testimonios al respecto:

Su amigo Georges Jean-Aubry nos confirma las penosas circunstancias en que se desenvolvía la vida de Albéniz a finales de 1905: “C’est en 1905, qu’entouré de soucis, de chagrins, d’inquiétudes, ayant sa femme très malade, sa fille Laura en danger de mort, Isaac Albeniz

commence la suite d'*Iberia* où il devait laisser comme le testament de son coeur."²⁵ También Raux-Deledicque alude a ello: "La señora de Albéniz fue operada en París con síntomas graves de peritonitis, y a los dos o tres meses tuvo también que ser operada su hija Laura que, a consecuencia de una afección gripal, tuvo una sinusitis frontal y maxilar muy aparatosa y que puso en peligro su vida."²⁶

Por otra parte, el diario de Laura, la hija mayor de Albéniz, registra la larga y seria enfermedad que sufrió su hermana Enriqueta entre finales de febrero y mediados de marzo de 1908, estando en Niza. En abril es Rosina la que enferma de flebitis; no repuesta del todo, Laura la sustituye para acompañar a Albéniz en una gira por Italia con el matrimonio Money Coutts, entre el 24 de abril y el 9 de mayo. El 6 de junio Rosina sufre una nueva recaída, que le imposibilita la movilidad. Salen de Niza el 5 de julio hacia París, de paso hacia Bagnoles de l'Orne, para que Rosina tome baños medicinales. Estando allí, el 27 de julio llega un telegrama de Londres anunciando que Alfonso, el hijo varón, está enfermo; ese mismo día sale Albéniz hacia Londres; regresa el 13 de agosto con Alfonso ya restablecido. Sin embargo, Laura anota el mal aspecto que presenta su padre Isaac.²⁷

El estado de salud de Albéniz va empeorando con rapidez. En octubre se ve obligado a cancelar definitivamente toda actividad y guardar reposo absoluto, ya mortalmente herido por la enfermedad. Según el testimonio fidedigno de su propia hija Laura, no tuvo en esos sus últimos años un sólo día libre de dolor, que en los momentos más críticos sólo podía mitigar recurriendo a la morfina, lo que degeneró finalmente en un cuadro clínico de dependencia de esta droga.

La enfermedad de Albéniz le produce constantes padecimientos, pero nada dice a los demás; por el contrario, trata siempre que puede de hacer bromas y mostrar su faceta más amable. Lo admirable de esto es el ánimo, la grandeza de trocar la desolación interior en risas y bromas para los demás y en la música más viva y más honda que ningún español hubiera escrito. Pero la devastación progresaba imparable y Albéniz, sin apenas poder ya levantarse de la cama, sólo a ratos recobraba los ánimos, con los amigos que venían a visitarle, y trataba inútilmente de reanudar su actividad o, cuando menos, fantasear con sus proyectos, entre los cuales, una y otra vez, se alzaba recurrente el asunto cervantino. Así pasaron los últimos meses de su vida hasta que el 18 de mayo de 1909, expiraba tras una penosa agonía.

No hubo, finalmente, ni *Aventura de los Molinos*, ni *Rinconete y Cortadillo* ni *Folia española*. Al menos no los hubo en la forma convencional de musicalización de unos textos cervantinos arreglados a la francesa que, con toda evidencia, no alcanzaron a satisfacer los niveles de respeto y altura de miras que Albéniz tenía en aquellos momentos ya casi preagónicos de su vida. A fin de cuentas, también Cervantes se dejó sin acabar (o sin comenzar acaso) un puñado de obras: “Todavía me quedan en el alma ciertas reliquias y asomos de las *Semanas del jardín*, y del famoso *Bernardo*. Si a dicha, por buena ventura mía, que ya no sería ventura, sino milagro, me diese el cielo vida, las verá, y con ellas fin de *La Galatea*...” dice al Conde de Lemos en los prolegómenos del *Persiles*.²⁸

Seguramente desalentado por las dificultades insuperables para poner en escena sus composiciones líricas, cada vez más mermadas las fuerzas por su dolencia renal incurable, Albéniz regresa al refugio seguro y fiel de su piano. Como Cervantes, Albéniz siente que “el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan”, y decide concentrar el carrusel de sus proyectos múltiples de antaño en una sola y última dirección. De ello, como en una transmutación alquímica impredecible, resultará *Iberia*, esa obra colosal que resume el pasado glorioso de la música española, galvaniza el presente y se proyecta al futuro. Así, a su manera personalísima e irrepetible, ese imposible *Quijote* que Albéniz quería darnos en el gran teatro de ópera, nos lo ofreció en la luminosa soledad de su piano.

Es sumamente revelador que Albéniz emprenda la redacción de *Iberia* en 1905, el año del tercer centenario de la publicación del *Quijote*, en paralelo con su renovado proyecto de ópera cervantina. A lo largo de los dos años siguientes se van desarrollando también en paralelo dos fenómenos de muy opuesto signo: el desmoronamiento de su gran sueño operístico y la culminación de *Iberia*. Justo en 1908, cuando finalmente se desentiende Albéniz de las bufonadas de Cain y los Adenis, se publicaba el cuarto y último cuaderno de su prodigiosa *Iberia*, obra cumbre y resumen del piano romántico que, al mismo tiempo, ilumina con nuevas luces todo el pianismo del siglo veinte. Con *Iberia* se remonta Albéniz a esas regiones superiores de la técnica y de la inspiración más depurada que constituyen el hito fundacional de la moderna música española. En sus pentagramas sueñan los ecos de aquella España lejana, idealizada, soñada por Albéniz

desde la lúcida y dolorida nostalgia de su doble exilio. Añorando el cálido sol de su tierra natal, puesto ya el pie en el estribo, con las ansias de la muerte rondándole el corazón, Albéniz deja reflejada en esas páginas la imagen crepuscular y melancólica de su propia existencia, herida ya de muerte.

Como bien dice la añeja retórica de Antonio de las Heras, “a lo universal se llega por haber ahondado mucho en lo local. Al género humano se le descubre después de haber develado a una sola persona que encierra todas las virtudes y defectos. En la música sucede igual. Alcanza a traspasar fronteras cuando es la expresión de una raza y presenta un interés para los demás. El Quijote, siendo tan español, es de todas partes porque acierta a descubrir la divina locura, generosa y caballeresca de muchos hombres de todas las latitudes.”²⁹

El españolismo último de Albéniz no se manifestaba con las mismas maneras adoptadas por los noventayochistas. Su sensibilidad se aproximaba a los postulados del *noucentisme*, que miraban más hacia la dulce Francia que a los abismos del alma atribulada de la reseca Castilla. El espíritu mediterráneo de Albéniz (fue allí, en las playas de su Cataluña natal, donde vino a deshacerse el sueño de Don Quijote), lírico y sensual, debió sin duda sentirse más motivado por el vivacísimo patio andaluz de Monipodio que por los secarrales manchegos del adusto periplo quijotesco. Así nos lo dice *Iberia* en cada una de sus notas.

Isaac Albéniz había venido al mundo en Camprodón, un pueblito de Gerona junto a la frontera francesa, de padre vasco, madre catalana y abuelo andaluz. Acaso marcado por ese plural origen, su trayectoria vital es de un asombroso cosmopolitismo: sucesivamente, y con frecuencia de manera simultánea, a lo largo de su vida nómada tuvo residencia más o menos estable en Barcelona, en Madrid, en Londres, en París, en Niza... Pero su talante artístico supo siempre remontarse por encima de los límites de cualquier ciudad y de cualquier país. “Yo soy moro”, afirmaba aquél anómalo gerundense que desde su niñez de artista prodigio había ido creciendo sobre la cubierta de los barcos de la ruta americana, en los carruajes que le llevaron por todos los caminos de España y respirando el hollín de los trenes en los que recorrió Europa.

Albéniz sintió y escribió *Iberia* desde la distancia de su exilio, desde la añoranza de su tierra (la España ingrata con sus mejores hijos,

entonces como ahora amortajada por la mediocridad y por la envidia), desde una cálida angustia que se acentuaba trágicamente por el sufrimiento físico causado por su enfermedad y por la desazón de un espíritu agnóstico que presentía el final del camino. *Iberia* es su testamento musical y a través de esa música, como en ninguna otra, se amplifica y trasciende el genio musical, el alma y la sensibilidad que la música española había ido decantando a través de siglos de historia. Cara y cruz, la melancolía y la vehemencia se respiran por igual en sus pentagramas; es la última mirada a un mundo que desaparece, el aroma que se desvanece de un tiempo evocado en su mórbido crepúsculo, pero apuntado, con levedad etérea, a un nuevo amanecer.

Bien hubiera podido Albéniz darle a *Iberia* el nombre de *Andalucía*, con la que tantos se empeñan en identificar esta obra. Pero no lo quiso hacer así. Acaso porque él sentía la España amplia y varia que había recorrido de punta a punta, de Galicia a Cartagena, del Cantábrico al Estrecho; sus raíces vascas y catalanas se hermanaban con los paisajes anchos de Castilla, con la fragancia de las frutas de Levante, con el color de los olivares andaluces, con el vino recio de Aragón. No, no sólo Andalucía, ni siquiera España toda; más aún: Iberia. Es en la constelación de esa España sublimada, trascendida, en esa *Iberia* idealizada desde la lejanía, donde se nos revela, ahora sí con todo su sentido, la única pieza de la colección que se sale del abstracto marco meridional del resto: *Lavapiés*. En el retrato descoyuntado y poliédrico de ese castizo barrio de Madrid, crisol de gentes y de costumbres, es donde Albéniz rinde su homenaje y nos da la clave del sincretismo por el que cobra *Iberia* su más elevada significación: la rica diversidad de esa España honda que él supo amar desde lo más puro de su espíritu universal, abierto siempre a la comprensión y al sentimiento de las constantes que, más allá y por encima de las coyunturas diferenciadoras, nos aproximan en la historia, en el arte y en la música.

Sufrió Albéniz de desamor y se tuvo que ir de esta tierra ingrata, con el doble dolor de cuerpo y alma, a morirse lejos de ella con el doble dolor también del desdén y la incomprensión. Hace ya casi quince años (se dice pronto) escribí lo que sigue para prologar del excelente estudio de la profesora Marta Falces sobre *El pacto de Fausto*:

“No, ese Albéniz humanísimo nunca fue Fausto, aunque sí se asomó a los infiernos. Pero no como Fausto ni como Orfeo sino, más bien, como Dante; y hubo de hacer de Virgilio de sí mismo. Fue un infierno bien terrenal el que Albéniz conoció, no la creación caprichosa y vengativa de ningún ‘ser supremo que, si existiera, merecería que de él renegáramos por tonto, mal artífice, y peor intencionado truchimán’, tal como expresa de su puño y letra en una de sus reflexiones íntimas.

“El infierno, para Albéniz también, fueron los otros. Los que en vida –que los hubo– quisieron hacer prevalecer sobre su inspiración alada sus mediocres intereses, y los que después –que los hay– pretenden imponer su lacerante ignorancia sobre la compleja y desnuda realidad de un hombre que desde su ser más hondo aspiraba a ser justo y sabio (‘lo que me espanta de la muerte, no es el morir, sino el cesar de comprender’) quizás con tan franca sencillez como firmeza.

“Música y bondad entretejidas, según lo evocó Lorca, no en un infierno en el cual no creía, sino constelado ya en el cielo de España, como lo sentía Juan Ramón, toda la tierra sembrada de corazones. Ése es el Albéniz ignorado, todavía felizmente inédito, al que urge rescatar de sandios y mercaderes.”

Cuesta pensar que muy pronto se cumple un siglo de la muerte de Isaac Albéniz, pues lo seguimos sintiendo tan cercano, tan vivo, tan directo, tan actual. Ya que con tanta frecuencia se le negó el reconocimiento en vida, ojalá que la celebración ya próxima del centenario sirva de definitivo desagravio a aquel músico hondo y tocado por la gracia, aquel músico grande, el más grande de los compositores españoles de su siglo.

No importa mucho si, según la experiencia nos enseña, hayan de ser los oportunistas más avispados quienes se alcen con el santo y la limosna en las celebraciones de efeméride tan relevante como, sin duda, será la celebración del referido centenario; lo que de verdad importa no es su fugaz oropel, sino que para entonces podamos conocer y disfrutar en su plenitud lo que durante estos cien años sólo hemos podido entrever en la música de Albéniz: la elaborada solidez de su trabajo, la belleza hondísima de su inspiración y la admirable grandeza de un espíritu que, a su manera, también ridícula y sublime, tuvo a todo el mundo en poco y fue el espantajo y el coco del mundo en tal coyuntura que acreditó su ventura morir cuerdo y vivir loco.

Bueno será terminar recordando aquella sabia sentencia de que “lo que sabemos, lo sabemos entre todos”; y así, con el estudio, entre todos los que amamos la música de Isaac Albéniz el Bueno, habremos de seguir averiguándola. Por lo que a mí respecta, la mejor recompensa —en realidad, la única que espero— será saber que los trabajos que emprendí hace ya dos décadas, con la misma ilusión y entrega que aún hoy me guían, hayan servido en algo para ese propósito.

Muchas gracias a todos por su indulgente atención.

* * * * *

NOTAS

- ¹ MARLIAVE, Joseph de. *Études musicales*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1917.
COLLET, Henri. *Albéniz et Granados*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1926. Ed. rev. Paris: Éditions Le Bon Plaisir, 1948. Reimpr. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1982. Edición en español Buenos Aires: Tor, 1948.
RAUX DELEDICQUE, Michel. *Albéniz, su vida inquieta y ardorosa*. Buenos Aires: Peuser, 1950.
LAPLANE, Gabriel. *Albéniz, sa vie, son oeuvre*. Geneva: Éditions du Milieu du Monde, 1956. 1ª edición española: *Albéniz. Su vida y su obra*. Barcelona: Noguer, 1958; 2ª ed. esp.: 1972.
- ² BEVAN, Clifford J. "Albéniz, Money-Coutts and 'La Parenthèse londonienne'". Ph. D. dissertation, University of London, 1994.
FALCES SIERRA, Marta. *El Pacto de Fausto: Estudio lingüístico-documental de los lieder ingleses de Albéniz sobre poemas de Francis Money-Coutts*. Granada: Universidad de Granada, 1993.
CLARK, Walter A. *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. New York: Oxford University Press, 1999. Edición española: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002.
- ³ GUERRA Y ALARCÓN, Antonio. *Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*. Madrid: Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886.
- ⁴ TORRES MULAS, Jacinto. "La producción escénica de Isaac Albéniz", en *Revista de Musicología* (Madrid), XIV/1-2, 1991, p. 167-211. El lector interesado puede acceder al texto íntegro en la dirección de Internet: http://homepage.mac.com/j_torres o en <http://www.albeniz.info>
- ⁵ Para cuanto concierne a la identificación y caracterización de las obras musicales, véase TORRES, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001. 521 p.
- ⁶ COLLET, Henri. *Op. cit.* Citado según la traducción de P.E.F.Labrousse en la ed. española, p. 12-13. En la ed. original: "L'une des choses dont jamais ne parlèrent les biographes d'Albéniz c'est que sa culture que était très vaste, fut absolument autodidactique. Il n'eut jamais de maître et ne prit de leçons de rien, voire de grammaire élémentaire. Je me souviens lui avoir entendu dire qu'il avait appris à lire en voyant son nom écrit en grosses lettres sur les affiches qui annonçaient ses concerts. Et cependant mon père lisait et écrivait parfaitement en espagnol, en anglais, en français, en italien, et assez bien en allemand."
- ⁷ Manuscrito autógrafa, conservado en el Museu de la Música, en Barcelona: Fons Albéniz, Lligall 4. El cuaderno lleva por título *Pensamientos, aforismos, paradojas y otras zarandajas, con sus puntas y ribetes de autobiografía* y en él anotó

Albéniz impresiones íntimas hasta el mismo año en que, vencido por la enfermedad, fallecía. Parte de estas notas se encuentran impresas bajo el título de *Impresiones y diarios de viaje* (Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 1990) en una edición a cargo de E. Franco que, aunque las presenta como “publicadas íntegramente”, omite las correspondientes a los días 21 de febrero de 1901, 11 de marzo de 1901, 3 de junio de 1902, 27 de julio de 1903 y 25 de agosto de 1903 (la que aparece con esa fecha corresponde, en realidad, al día 26). Más que a alguna oscura intención censora, las amputaciones se deben a que los editores optaron por evitarse la molestia de consultar los manuscritos originales, mandando reproducir la versión mecanográfica mutilada por los descendientes del compositor, quienes también rasparon las dos últimas anotaciones del original, escritas en vísperas de su fallecimiento, hasta dejarlas por completo ilegibles.

- ⁸ “Señor Albeniz at Home”. *The Pall Mall Gazette* (London), n. 8.070, vol. LII, 30 enero 1891, p. 1-2.
- ⁹ MORAGAS, Rafael. “Hoy hace 29 años falleció el glorioso compositor Isaac Albéniz”, *El Día Gráfico*, Barcelona, 21 mayo 1938, p. 6.
- ¹⁰ BRETÓN, Tomás. *Diario 1881-1888*. Ed. de Jacinto Torres Mulas. Madrid: Acento Editorial, 1994, 2 vol. Entrada del día 7 de enero de 1886: “Vino Albéniz y me propuso un negocio raro. Dice tener la exclusiva para explotar en el Teatro los *Episodios Nacionales* de Pérez Galdós y busca mi concurso; se lo ofrecí a reserva de la forma que a tal idea se puede dar.”
- ¹¹ COLLET, Henri. *Op. Cit.* Cito según la ed. española, p. 44-45; en la ed. original: “...pour mettre en musique ainsi qu’il avait projeté et promis à M. Paul Dukas, le livret tiré par M. Henri Cain de ce chef d’oeuvre picaresque espagnol : le *Rinconete y Cortadillo* (*Coignet et Coupillé*) de Cervantès, où ses dons de rythme, de verve colorée, de gaminerie bouffonne et de saine joie populaire eussent pu se manifester de la plus truculente façon!...”, p. 55-56.
- ¹² Ambos documentos se conservan en el archivo familiar Samsó-Moya, en su casa de Sant Vicenc de Montalt (Barcelona).
- ¹³ Así lo atestigua la nota anónima publicada en *La Música Ilustrada Hispano-Americana*, de Barcelona, n. 43 (1 de octubre de 1900), p. 224: “Varia. Bruselas: I. Albéniz, ‘Cataluña’, poema sinfónico incluido en el programa de los conciertos Isaye para la próxima temporada”.
- ¹⁴ TORRES MULAS, Jacinto. “La *Suite Española* y los *Chants d’Espagne*”. Texto anexo a la producción discográfica *Albéniz: Cantos de España. Suite Española*. Madrid: Ópera Tres, 1997, Concepto CD-1026. Ed. bilingüe español-inglés.
- ¹⁵ JEAN-AUBRY, Georges. *La Musique et les Nations*. Paris: Les Éditions de la Sirène, 1922, p. 99.
- ¹⁶ Carta conservada en el Museu de la Música, Barcelona. Fons Albéniz, Epistolario, signatura 10391. Para lo relativo a la pervivencia de los documentos

de Albéniz y sus vicisitudes, véase TORRES MULAS, Jacinto. “Concentración vs. dispersión de fondos documentales. El desdichado caso de Isaac Albéniz”, en *El patrimonio musical: Los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo, Cáceres: Ediciones de la Coria, 1997.

- 17 El propio CASTRO narra los pormenores en un artículo citado por RAUX DELÉDICQUE (*Op. cit.*, p. 328), sin indicación de fecha ni procedencia. Según dicho escrito, la obra habría llegado a anunciarse por la empresa Figuera para la temporada del Circo de Parish.
- 18 TORRES, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001, p. 158-161.
- 19 Cartas conservadas en la Biblioteca de Catalunya, Barcelona, Sección de Música, signatura M 986 A-CI. Véase lo dicho en nota 16.

- 20 Henri CAIN (1859-1937) fue pintor y libretista, caracterizándose en esta faceta por su habilidad para adaptar obras teatrales y novelas ajenas, dotándolas de una estructura y unos arreglos adecuados al trabajo del compositor, aunque no fue así en el caso que nos ocupa. Director durante varios años de la Opéra-Comique en París y hombre de vastas influencias, se relacionó con numerosos compositores, que sin duda vieron en la aceptación de sus libretos una garantía para el estreno de sus partituras, como en efecto sucedió en muchos casos.

Suyos son los libretos de numerosas óperas y obras líricas, las más de las veces basados en autores clásicos y modernos como Rostand, Shakespeare, Cervantes, Richepin, La Fontaine, Perrault, Daudet, Parodi, Claretie, o Le Lorrain. Entre dichas obras figuran *Cyrano di Bergerac* (estrenada en 1936) con música de Franco Alfano; *L'aiglon* (1937) de Arthur Honegger y Jacques Ibert, *La Vivandière* (1895) de Benjamin Godard; *La Cabrera* (1904) y *La Glu* (1910) de Gabriel Dupont; *Marcella* (1907) de Umberto Giordano, en colaboración con Edouard Adenis y Lorenzo Stecchetti; *La mégère apprivoisée* (1921) de Charles Silver, en colab. con E. Adenis; *La Légende du point d'Argentan* (1907) y *Le secret de Polichinelle* (1922) de Felix Fourdrain, la primera en colab. con Arthur Bernède y la segunda con Pierre Wolff; *Une aventure de la Guimard* (1900) de André Messager; *La Belle au bois dormant* (1907) de Francis Thomé; *Thyl Uylenspiegel* (1920) de Jan Blockx, en colab. con Lucien Solvay; *Mædeli* (1901), *Les Armaillis* (1906) y *Le Nain du Hasli* (1912) de Gustave Doret. Especialmente notable fue su colaboración con el compositor Jules Massenet, para quien preparó los libretos de *La Navarraise* (1894); *Sapho* (1897), *Cendrillon* (1899); *Chérubin* (1903); *Cigale* (1904); *Roma* (1912) y *Don Quichotte* (1910).

- 21 Eugène ADENIS nació en 1854 y murió en fecha indeterminada durante la primera guerra mundial. Diversas obras de su producción poética y dramática fueron llevadas al pentagrama por músicos como Cécile Chaminade (*Plaines d'Amour* y *Rêve d'un Soir*, 189?), Lili Boulanger (*La Sirène*, 1908 y *Faust et Hélène*, 1913), Gabriel Pierné (*Sérénade*, 188?), Alfred Bachelet (*Chère nuit*,

1899), George Enescu (*La Vision de Saul*, 1895), Georges Hüe (*A des oiseaux*), Lucien y Paul Hillemacher (*Loreley*, 1882) y Maurice Ravel (*Alcyone*, 1902, en colab. con Edouard Adenis). Un dato curioso es que en 1883 hizo unos versos para adaptarlos a la rapsodia *España* de Emanuel Chabrier, en un arreglo para soprano y piano hecho por el propio compositor.

Edouard ADENIS, por su parte, proveyó los textos para otros tantos compositores, entre los que figuran Florent Schmitt (*Sémiramis*, 1900), Raymond Pech (*Medora*, 1904), Umberto Giordano (*Marcella*, 1907, en colab. con Henri Cain y Lorenzo Stecchetti), Charles Silver (*La mégère apprivoisée*, 1921, también en colab. con Henri Cain). Escribió el guión de una película cinematográfica de Georges Monca: *Rigadin et le code de l'honneur*, 1919. Durante los años veinte y treinta publicó diversas novelas.

- ²² Por lo que menciona Cain en otra carta posterior, podría referirse a Camille Saint-Saëns.
- ²³ O sea, ese libreto de charanga y pandereta “qui aurait fourni au compositeur l’occasion de déployer ses plus précieuses qualités de verve, de couleur, de fantaisie, de truculence populaire et espécifiquement iberique.” Así lo ve BERNARD, Robert. *Histoire de la Musique*. 3 vol. Paris: Fernand Nathan, 1964, vol. III, p. 108.
- ²⁴ Hay un sucinto pero muy claro perfil biográfico del personaje en M. FALCES, *Op. cit.*, p. 60-65. También se puede consultar con provecho W. A. CLARK, “Isaac Albéniz’s Faustian Pact...”, *cit.*, p. 69-70, y en C. J. BEVAN, *Op. cit.*, p. 32-34.
- ²⁵ JEAN-AUBRY, Georges. *Op. cit.*, p. 100.
- ²⁶ RAUX DELEDICQUE, Michel. *Op. cit.*, nota al pie de la p. 339. En p. 405 menciona una información recibida de Manuel de Falla según la cual Albéniz se vio obligado a renunciar, a causa de sus dolencias, a la composición de diversas óperas que le habían sido propuestas por varios escritores y editores de música.
- ²⁷ El manuscrito del *Diario* de Laura Albéniz permanece inédito en poder de su hija doña Rosina Moya Albéniz, nieta del compositor, quien me honra con una antigua y franca amistad y a cuya gentileza debo el conocimiento de dicho texto.
- ²⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición príncipe, Madrid: Juan de la Cuesta, 1617.
- ²⁹ LAS HERAS, Antonio de. *Vida de Albéniz*. Barcelona: Patria, 1940, p. 93-94.

CONTESTACIÓN
DEL
EXCMO. SR. DR. D. FERNANDO AGUIRRE DE YRAOLA

Excmo. Señor Presidente de la Real Academia de Doctores de España,
Excmos. Señores Académicos,
Señoras y Señores:

Dar la bienvenida, en nombre de la Real Academia de Doctores de España, al nuevo Académico de Número Doctor D. Jacinto Torres Mulas, supone para mí un gran honor, pues abrir las puertas de la Academia a un nuevo miembro no sólo le honra a él, sino que honra a la vez a su presentador.

La estructura de nuestra Institución divide su actividad en diez secciones, correspondientes a las Facultades que tradicionalmente han integrado la Universidad, de modo que la labor impartida constituye una integración pluridisciplinar del saber y la docencia del Estado Español. Conviene recordar que ésta fue la idea fundacional debida al Rey Don Alfonso XIII. La sección novena, de “Arquitectura y Bellas Artes” ha sufrido recientemente una notable pérdida al haber pasado a la situación de supernumerario el compositor de renombre internacional Dr. D. Cristóbal Halffter, cuyos numerosos viajes y estancias fuera de España le imposibilitaban realizar el trabajo asiduo que requiere la condición de Académico numerario.

A la hora de cubrir su vacante, esa idea armonizadora de disciplinas plurales cobra su más pleno sentido en la presente ocasión, cuando esta Real Academia se complace en recibir a otro notable músico.

La personalidad del Doctor Torres Mulas abarca importantes y diferentes facetas, tanto del ámbito de la Música como de las Humanidades. Además de sus títulos y méritos específicamente musicales, a los que me referiré a continuación, nuestro nuevo académico es Doctor en Filosofía y Letras (Sección de Lingüística y Literatura Hispánica), grado obtenido “cum laude” en la Universidad Complutense de Madrid. A diferencia de muchos otros músicos, que aunque bien dotados para su profesión han adolecido de falta de una instrucción y una cultura superiores que podrían haberles permitido dotar a su obra de un mayor alcance, el profesor Torres es un verdadero modelo intelectual y práctico de integración pluridisciplinar y de capacidad creativa. Así lo demuestran, y muy brillantemente, sus facetas de artista músico, investigador, filólogo, historiador y docente, sin olvidarnos de su incansable actividad como promotor y gestor de numerosas actividades en el ámbito cultural y científico.

A ese impulso obedece la fundación, en 1968, del Seminario de Estudios de la Música Antigua (SEMA) y la puesta en marcha del archivo iconográfico de organología española. Fundador así mismo de la Sociedad Española de Musicología, en 1987, fue su primer Secretario General. Consciente de que la bibliografía y la documentación constituyen la necesidad básica de la historiografía y musicología hispanas, funda en 1982 el Instituto de Bibliografía Musical, entidad pionera en España en ese campo. En 1986 pone en marcha el Centro de Documentación Musical, del Ministerio de Cultura, que dirige durante cinco años, donde concibe y realiza la base de datos de “Recursos Musicales en España”. Ya en fechas más recientes, crea en 1992 el Gabinete de Documentación Musical en la Escuela de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad Complutense.

Organizador de varios congresos y simposios, representante español ante numerosos organismos internacionales, asesor y consultor de diversas entidades de carácter científico, colaborador de los más prestigiosos diccionarios de proyección internacional, pionero también en la atención al estudio de la música del Romanticismo español, profesor y conferenciante en numerosas Universidades e instituciones de Europa y América, la intensa actividad del profesor Torres, desempeñada siempre con originalidad, con inteligencia y con amor, ha estado en todo momento caracterizada por una actitud profesional de talante crítico y de radical independencia, valores tanto más apreciables cuanto que con frecuencia los vemos postergados por el servilismo y el adocenamiento.

Y todo ello en paralelo con una dedicación constante a la pedagogía y sin renunciar a su pasión por la investigación, aunque ésta haya tenido que efectuarse las más de las veces a sus propias expensas, con gran sacrificio y sin el apoyo público o privado que quizás otros espíritus más dóciles habrían conseguido con facilidad. De su vocación docente nos da testimonio su temprana adscripción, recién cumplidos los 24 años, a la Universidad Autónoma de Madrid como profesor de Música en la Escuela de Formación del Profesorado. Desde entonces, no ha dejado el doctor Torres de entregar lo mejor de sí a sucesivas generaciones de alumnos, tanto en las disciplinas filológico-literarias, cuya docencia ejerció durante varios años en Madrid y el País Vasco, como en la musical, que ha desempeñado principalmente en la Escuela Superior de Canto y en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, siendo en la actualidad catedrático de Musicología en dicho centro.

Por otra parte, en las vertientes de la investigación y la creación, la sólida formación humanística y musical del profesor Torres y la pluralidad de sus intereses y de su proyección científica han tomado forma en más de una docena de libros y un centenar largo de ensayos y artículos de tema literario, musicológico e histórico de muy diversa orientación, que abarcan desde estudios sobre iconografía medieval a ediciones críticas de música de los siglos XVIII, XIX y XX, pasando por el estudio de la hemerografía, la canción popular o las relaciones entre masonería y música. Destacan entre sus escritos *Música y Sociedad* (que fue Premio Nacional de Ediciones Musicales), los *Anuarios de la prensa musical española*, la impecable edición del *Diario de Tomás Bretón*, así como la edición con estudio musicológico e índices del *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles* de Baltasar Saldoni, la zarzuela *Clementina* de Luigi Boccherini y Ramón de la Cruz, en colaboración con A. Gallego, y la recuperación de la cantata *La Fortuna Justa* de Jaime Balius con ocasión de los 500 años de la Universidad de Alcalá de Henares.

Pero lo que más destaca sobre todo ello, son sus investigaciones relativas a la figura y la obra del compositor Isaac Albéniz, que le han valido el reconocimiento internacional como máximo experto en la materia. Más de cuarenta publicaciones ha dedicado a temas albenicianos, entre los cuales sobresalen el hallazgo del *Salmo VI del Oficio de Difuntos*, el estudio sobre *La producción escénica de Isaac Albéniz*, la reconstrucción y edición de la *Rapsodia Española para piano y orquesta*, la

edición facsímil y estudio de los manuscritos de *Iberia*, la *Integral de la obra para voz y piano*, las *Reflexiones en torno a la recuperación de "Merlin"* y, como culminación de veinte años de afanoso estudio y trabajo constante, el ejemplar *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz* al que su prologuista, el eminente musicólogo de la Universidad de California, Dr. Robert Stevenson, hace justicia cuando lo califica de trabajo heroico que le sitúa en el rango de un Schmieder, un Hoboken y un Kinsky, los catalogadores de la obra de Bach, Haydn y Beethoven.

Señoras y Señores Académicos:

Me corresponde ahora glosar sintéticamente el discurso que acabamos de escuchar y que lleva por título "La pasión cervantina de Isaac Albéniz".

Diré en primer lugar que, mucho más allá de una pieza oratoria de circunstancias, se trata de un excelente ejemplo del método y de las facultades que posee el Dr. Torres Mulas como investigador, y permítaseme añadir que también como escritor de estilo depurado y orador ameno. Pero, al mismo tiempo que el discurso aporta datos novedosos y hasta ahora no divulgados, que sin duda son del máximo interés para los especialistas, sirve también para dar una idea a quien conozca sólo someramente la vida y obra de Albéniz, de la enorme importancia y trascendencia de este genio español, que ha sido uno de los máximos embajadores de nuestro arte, y de la sublimación del carácter hispánico a través de la personalidad, la sensibilidad y la originalidad de su música. Arte que cristaliza los diversos temperamentos y la variedad del folklore (el catalán, el castellano, el vasco, el andaluz...), fundiéndose en un mosaico musical que logra parangonarse con las grandes creaciones europeas.

A través del discurso puede comprenderse el mérito del músico de Camprodón de sostenerse en el ambiente cosmopolita internacional, desempeñando su actividad a lo largo de toda Europa y América. Se da la paradoja de que en las últimas décadas del siglo XIX la mejor música española estaba escrita por autores extranjeros. Compositores tan variados como Glinka, Bizet, Liszt, Lalo, Chabrier o Rimsky-Korsakov se mueven entre los convencionalismos del tópico romántico y la fascinación de unos ritmos y unas melodías que, en sus pentagramas, alcanzan categoría de obra maestra.

En ese contexto, corresponde a Isaac Albéniz el mérito y la gloria de haber sabido crear lo que él mismo calificaba como una “música española con acento universal”. Partiendo de su experiencia como intérprete virtuoso del piano, en cuyo repertorio encontramos desde Scarlatti y Bach hasta Chopin y Schumann, la personalidad de Albéniz evoluciona luego como compositor. Al principio, escribiendo aquellas piezas breves de música de salón que eran tan del gusto de la sociedad de la Restauración, pero progresivamente su lenguaje y su técnica fueron alcanzando cada vez mayor densidad, profundidad y protagonismo, hasta el extremo de eclipsar al portentoso pianista que Albéniz había sido en su juventud.

El reconocimiento internacional le llegaría a Albéniz a través de sus composiciones que evocan un folklore estilizado, valiéndose de una técnica irreprochable, un lenguaje de gran vitalidad rítmica y un melodismo muy sugestivo y de aire nostálgico. Fue Albéniz, por tanto, quien realmente abrió las puertas de Europa a la música española, y podemos experimentar el más legítimo orgullo de que nuestra música, a través de su incansable labor, haya sido justamente apreciada por “grandes” de la talla de D’Indy, Fauré, Dukas o Debussy. El éxito de la ópera “Pepita Jiménez” en Praga y en Bruselas, así como la incorporación al repertorio pianístico internacional de la *Suite Española*, de los *Cantos de España* y, en particular, de la suite *Iberia* es algo que debe enaltecernos indudablemente.

Pero lo más novedoso del discurso del doctor Torres está, a mi juicio, en la investigación de los proyectos cervantinos de Albéniz, según lo que propone en su sugerente título y cumple con creces en su contenido. Algunos textos habían venido repitiendo con anterioridad la idea de componer una partitura sobre *Rinconete y Cortadillo*, una de las novelas ejemplares del autor del Quijote. Pero, una vez más, como suele suceder con cuanto se refiere a la novelesca vida y poco estudiada obra de Isaac Albéniz, se trataba de una vaga noticia que ningún autor, copiándose unos a otros, había justificado ni documentado con algún rigor. Ahora sabemos, gracias al trabajo de investigación de nuestro nuevo académico, que el interés de Albéniz por los textos cervantinos fue algo constante y muy anterior a ese supuesto *Rinconete*, que para unos sería una comedia lírica, para otros un sainete y para otros una gran ópera, pero que nunca llegó a convertirse en realidad, quedando, igual que le sucedería a tantos otros proyectos, sólo en la fértil imaginación del compositor.

Por el contrario, en el discurso se nos revela la existencia (y ahora sí como algo verdadero, con realidad material y perfectamente documentada e investigada) de una obra de gran dispositivo sinfónico: *La aventura de los molinos*, basada en el inmortal episodio quijotesco, partitura que había pasado inadvertida para tantos y tantos musicógrafos y comentaristas de la vida y la obra de Albéniz. Son sólo apenas tres folios, una mera introducción de las cuerdas que da paso al inicio de una melodía del oboe solista. Ahí se interrumpe la partitura musical, ahí acaba el documento y empieza la conjetura; no podemos saber si se trataría de una pieza única, breve, del tipo de rapsodia orquestal, o si, por el contrario, esos compases habrían de ser el principio de la obertura de una obra grande y extensa. Ni siquiera sabemos si esos tres únicos folios existentes son todo lo que Albéniz escribió para esa *Aventura*, o si hubo más música hoy perdida. Pero el minucioso estudio del doctor Torres, su exhaustivo acopio de datos y la combinación de rigor y perspicacia con que los conjuga, logran darnos un panorama realmente esclarecedor de las circunstancias que rodean a dicha obra trunca.

No voy a repetir aquí lo que con tanta propiedad como elocuencia nos ha presentado el doctor Torres en su discurso. Pero sí me parece oportuno, al hilo de éste, referir lo esencial del mensaje que el propio autor viene predicando desde el principio de su tarea investigadora: la facilidad con que se han venido dando por ciertos determinados sucesos, datos y obras relativos a la persona y música de Isaac Albéniz, sin someterlos a ningún contraste, a la comprobación de las fuentes documentales, y hasta al más elemental sentido común. Producto, en el mejor de los casos, de la confianza en tales o cuales autores a los que se atribuye una autoridad que no tiene otro fundamento que la secuela de plagios y repeticiones de que han sido objeto, se ha ido construyendo una historiografía acrítica, intelectualmente perezosa y científicamente insostenible. Frente a esa situación, todavía hoy generalizada, y la avasalladora inercia de sus intereses creados, resulta aún más meritorio el coraje del doctor Torres al enfrentarla con las armas de la razón, la inteligencia y el estudio.

Así, entre los beneficios colaterales de tal actitud, hallamos también alguno significativo en el orden moral. Tal es el caso de la relación tan singular que vinculaba a Albéniz con el banquero y literato inglés Francis Money-Coutts. Aun no constituyendo parte fundamental del discurso, lo recogido en él basta para mostrarnos algo más que ese supuesto pacto

fáustico que la ignorancia o la maledicencia han querido hacernos creer. No se trató de ningún tipo de explotación ominosa, sino más bien al contrario, un generoso mecenazgo que permitió el desahogo económico del compositor y su familia, gracias a lo cual pudo dedicarse a la creación con un grado de libertad prácticamente total.

Otra faceta muy interesante del carácter de Isaac Albéniz que el discurso nos revela, es la fascinación que ejercía sobre él la figura de Richard Wagner. Solía estudiar admirativamente las partituras de éste, y desde su juventud tocaba al piano síntesis y arreglos de la tetralogía, especialmente del *Oro del Rhin* y de *Sigfrido*. Siempre que le fue posible hizo por acudir a las representaciones de las óperas wagnerianas, y de tal manera quedó impresionado dándose cuenta de la diferencia que existía entre su música y la del maestro de Leipzig que, al regresar de un viaje a Munich para oír *El ocaso de los Dioses*, confió entre sollozos a un amigo, que debía confesar un mal pensamiento que había albergado: había envidiado a Wagner.

Hoy vemos con claridad que Albéniz y Wagner son, sin la menor duda, dos grandes artistas, pero de dos universos diferentes. Sin embargo, el atractivo del genio alemán y su concepto grandioso de “arte total” estuvieron muy presentes en el ánimo del españolísimo Albéniz (a pesar de ser tan contradictorios con la conocida faceta albeniciana de improvisador de encantadoras miniaturas pianísticas) y queda bien de manifiesto en su ópera *Merlin*, que debía ser la primera de una trilogía artúrica sobre textos escritos por su amigo Coultts.

Albéniz sólo llevó al pentagrama la primera de dichas óperas, y el hecho de que no siguiese adelante con el proyecto nos habla con toda claridad de lo relajado de las ataduras que le obligaban con su mecenas. Arrinconados en su escritorio los libretos y algún apunte de *Lancelot* y de *Ginebra*, hacia el final de su vida, el gran músico orientó su inspiración y las fuerzas que le quedaban hacia la composición de una serie de obras para piano que darían lugar a la monumental suite *Iberia*, que para muchos es la más alta culminación del pianismo romántico y, al tiempo, la obra que señala los nuevos tiempos para la música española en los albores del siglo XX.

La riqueza armónica y rítmica, así como la complejidad de esas piezas es enorme. Es curioso el empleo de los antiguos modos griegos (el frigio, el mixolidio, etc.), así como la creación de lo que algún estudioso

ha denominado el Acorde de Sexta “Ibérica”, combinación de los acordes de sexta alemana y francesa, con un semitono discordante en la mitad. Además de la audacia de las armonías y de la planificación acórdica, la colección de *Iberia* muestra cómo Albéniz, aparte de su ingenio improvisador y de la influencia, probablemente recíproca, de Debussy y del naciente impresionismo, creó al final de su breve e intensa carrera una gran cultura musical, junto con una gran técnica instrumental. Es decir, Albéniz habría actualizado su estilo español a través de su cosmopolitismo, trascendiéndolo del apunte pintoresquista y la alusión folklórica.

Y en este punto, es donde se nos desvela en todo su significado y originalidad la tesis mantenida en el discurso: si los proyectos cervantinos tan queridos por Isaac Albéniz quedaron finalmente frustrados, fue debido a una combinación de factores: su crónica mala salud y el avance de la enfermedad por una parte, el nivel de sus propias exigencias literarias y dramáticas por otra, más la convicción definitiva de que la orientación mejor para su música estaba en el piano. Pero a cambio, como una transmutación puramente sonora del doble significado de la obra cervantina, en singularidad individual y en universalidad, Albéniz nos dio esa portentosa *Iberia* donde cada cual cree oír “su” propia música, como compuesta a la medida de su sensibilidad, y en la que, al mismo tiempo, late el alma musical de España entera.

Concluyo aquí la preceptiva contestación al hasta ahora Académico electo de esta ilustre Corporación, y a partir de este momento miembro numerario.

Doy al Doctor Torres Mulas, en nombre de esta Real Academia y en el mío propio, nuestro más expresivo agradecimiento por honrar nuestra casa y venir a compartir nuestras tareas.

Muchas gracias, Señoras y Señores, por vuestra atención.

OBRAS DEL PROF. DR. JACINTO TORRES MULAS
SOBRE LA VIDA Y LA OBRA DE ISAAC ALBÉNIZ

LIBROS, ENSAYOS Y ARTÍCULOS

Un desconocido ‘Salmo de Difuntos’ de Isaac Albéniz.

Revista de Musicología, Madrid, vol. XIII, n. 1, 1990, p. 279-293.

Albéniz y Pascual, Isaac.

En *Gran Enciclopedia de España*. Zaragoza: Enciclopedia de España, S.A, 1990 -. Vol. I, p. 363-4.

La producción escénica de Isaac Albéniz.

En Actas del III Congreso Nacional de Musicología. *Revista de Musicología*, Madrid, vol. XIV, 1991, p. 167-211. También, con texto revisado en la edición digital de MundoClásico (www.mundoclasico.com), año II, nº 247, 30 oct. 1999.

Isaac Albéniz en los infiernos.

Prólogo al libro *El Pacto de Fausto*, de M. Falces Sierra. Granada: Universidad de Granada, 1993. También, con leves modificaciones, en *Scherzo*, Madrid, n. 80 (dic. 1993), p. 150-153.

La inspiración “clásica” de Isaac Albéniz.

Texto anexo a la producción discográfica *Isaac Albéniz. Sonatas para piano*. Barcelona: Harmonía Mundi, 1994, HMC-987007, p. 3-14. Con traducciones al inglés, francés y alemán.

Isaac Albéniz i Pepita Jiménez.

Notas al estreno de la *Suite de Concierto de “Pepita Jiménez”*. Barcelona: Orquesta de Cambra Teatre Lliure, 1994.

La metamorfosis de Isaac Albéniz: de intérprete a creador.

Texto anexo a la producción discográfica *Albéniz. Piano pieces*. Austria: Koch/Schwann, 3-1513-2, 1996, p. 18-25. Con traducciones al inglés, francés y alemán.

El largo sueño de Pepita Jiménez.

Texto anexo a la producción discográfica *Isaac Albéniz. Pepita Jiménez*. Arles, France: Harmonía Mundi, 1995, HMC-901537, p. 19-24. Con traducciones al inglés, francés y alemán.

Albéniz: Suite Iberia y Suites Españolas.

Texto anexo a la producción discográfica *Albéniz: Suite Iberia. Suites Españolas*. Naxos, 1998, TBA-8554311. Con traducción al inglés.

Los Cantos de España y la Suite Española de Isaac Albéniz.

Texto anexo a la producción discográfica *Albéniz: Cantos de España. Suite Española*. Madrid: Ópera 3, 1997, Concepto CD-1026. Con traducción al inglés.

Pepita Jiménez, cien años de soledad.

En *Preludio al Real, Ciclos Musicales*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1997, p. 3-9.

Concentración vs. dispersión de fondos documentales. El desdichado caso de Isaac Albéniz.

En *El patrimonio musical: Los archivos familiares (1898-1936)*. Trujillo (Cáceres): Ediciones de La Coria. Fundación Xavier de Salas, 1997, p. 55-77.

El huidizo Grial de Isaac Albéniz.

En *Ciclos Musicales de la Comunidad de Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1998, p. 6-9. [Con ocasión del estreno de *Merlín*].

Isaac Albéniz. Iberia. Edición facsímil y estudio histórico-documental.

Madrid: Emec-Edems, 1998. XLI + 163 p.

Isaac Albéniz. Integral de la obra para voz y piano.

Barcelona: Tritó Edicions, 1998. 245 p.

Iberia, de Isaac Albéniz, al través de sus manuscritos = Iberia by Isaac Albéniz, through the manuscripts.

Madrid: EMEC-EDEMS, 1998. 87 p. Texto bilingüe español e inglés.

Las canciones de Isaac Albéniz.

En *Isaac Albéniz. Integral de la obra para voz y piano*. Barcelona: Tritó Edicions, 1998. p. 4-77. Texto trilingüe: catalán, castellano e inglés.

Reflexiones en torno a la recuperación de *Merlín*, de Isaac Albéniz.

Revista de Musicología, Madrid, vol. XXI, n. 2, 1998, p. 635-641.

Una lectura flamenca de Isaac Albéniz.

Texto anexo a la producción discográfica *Albéniz: Sonatas n. 3 y 5*. Nuevos Medios, 1999, TBA-8554311. Con traducción al inglés.

The English Songs of Isaac Albéniz.

En *ILAMS. Iberian & Latin American Music Society*, London, Newsletter No. 5, September 1999, p. 4-8.

Albéniz, Isaac. Werke.

En *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) Personenteil 1. Kassel: Bärenreiter Verlag, 1999, p. 320-324.

La obra vocal de Isaac Albéniz: Songs, Mélodies y Canciones.

Revista de Musicología, Madrid, vol. XXII, n. 2, 1999. Texto revisado de “Las canciones de Isaac Albéniz”, en *Integral de la obra para voz y piano*. Barcelona: Tritó Edicions, 1998.

Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic.

Recensión del libro de Walter A. Clark (Oxford University Press, 1999). *Revista de Musicología*, Madrid, vol. XXII, n. 2, 1999, p. 294-302.

Albéniz. Complete Piano Music.

Texto anexo a la producción discográfica Albéniz: *Complete Piano Music*. Vol. 2. Djursholm, Suecia: Grammofon AB BIS, 2000, CD-1043. Con traducciones al inglés, francés y alemán.

Opera: la pasión secreta de Isaac Albéniz.

Diario de Sevilla, suplemento «Culturas», n. 85, Sevilla, 12 octubre 2000, p. 14-15.

La investigación albeniciana, hoy. Documentación y estudios en torno a Isaac Albéniz

En página *web* de Isaac Albéniz. Instituto Cervantes, 2000.
<http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/investigacion/>

La catalogación de las obras de Isaac Albéniz. Descripción y proceso; estructura y contenidos.

En página *web* de Isaac Albéniz. Instituto Cervantes, 2000.
<http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/catalogo/>

La ópera “Merlin”, de Isaac Albéniz.

En página *web* de Isaac Albéniz. Instituto Cervantes, 2000.
<http://cvc.cervantes.es/actcult/albeniz/merlin/>

“Iberia”, un siglo de música española.

50 Festival Internacional de Música y Danza de Granada, 2001.

Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz.

Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001. 521 p.

Eliminar al testigo.

En *MundoClasico*, edición digital en Internet, 17 abril 2002.
<http://www.mundoclasico.com/>

La 'Schola Cantorum' de Isaac Albéniz.

Texto anexo a la producción discográfica *Albéniz en París y su entorno de la Schola Cantorum*. Madrid: Several Records, 2004. Tañidos SRD-280, p. 2-15. Con traducción al inglés.

La pasión cervantina de Isaac Albéniz.

Discurso pronunciado por el Excm^o. Sr. Dr. D. Jacinto Torres Mulas en el acto de su toma de posesión como Académico de Número, y contestación del Académico Excm^o. Sr. Dr. D. Fernando Aguirre de Yraola. Madrid: Real Academia de Doctores de España, 2005.

Catalonia y la Rapsodia Almogávar. Isaac Albéniz ante la orquesta.

En *Isaac Albéniz: Catalonia. Poema sinfónico para orquesta. Edición y estudio*. Barcelona: Tritó Edicions, 2006. En preparación.

Bibliografía anotada de Isaac Albéniz.

Madrid: Instituto de Bibliografía Musical. En preparación.

MÚSICA PRÁCTICA Y EDICIONES SONORAS

Isaac Albéniz: Salmo V del Oficio de Difuntos. Para coro mixto.

Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1994. 8 p., 29,5 cm.

Isaac Albéniz: Rapsodia española, para piano y orquesta. Orquestación original.

Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1995. 76 p. + partes de orquesta, 31 cm.

Isaac Albéniz: Will you be mine? Para canto y piano. Letra de F. B. Money-Coutts.

Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1997. 4 p., 31 cm.

Isaac Albéniz: Separated. Para canto y piano. Letra de F. B. Money-Coutts.

Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 1997. 6 p., 31 cm.

Isaac Albéniz. Iberia. Edición facsímil y estudio histórico-documental.
Madrid: Emec-Edems, 1998. XLI + 163 p., 40 cm.

Isaac Albéniz: Integral de la obra para voz y piano.
En colab. con A. Cardó. Barcelona: Tritó Edicions, 1998. 245 p., 31 cm.

Clementina Albéniz: Piedad. Habanera para canto y piano.
Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2000. 4 p., 31 cm.

Isaac Albéniz: Quatre Mélodies. Para canto y piano. Letra de F. B. Money-Coutts, versión francesa de D. Calvocoressi.
Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2003. 20 p., 31 cm.

Albéniz en París y su entorno de la Schola Cantorum.
Edición fonográfica. Mercedes Díaz Chópite (soprano) y Jorge Robaina (piano). Madrid: Several Records, 2004, Tañidos SRD-280.

Isaac Albéniz: Catalonia. Poema sinfónico para orquesta. Edición y estudio.
Barcelona: Tritó Edicions, 2006. En preparación.

* * * * *

