

## CIEN AÑOS DE IBERIA, MARAVILLA DEL PIANO

JUAN MIGUEL MORENO CALDERÓN  
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

En 2006 se conmemora el 250 aniversario del nacimiento de Wolfgang Amadeus Mozart, además de otras muchas efemérides culturales dignas también de celebración, pero que muy posiblemente quedarán ensombrecidas, en mayor o menor medida, con el natural fulgor de ese recuerdo, a quien, con toda justicia, puede calificarse como una de las mentes musicales más grandes de todos los tiempos. Entre esos otros acontecimientos que 2006 nos invita a recordar<sup>1</sup>, está sin duda el centenario de un formidable proyecto (una colección pianística luego bautizada con el nombre de *Iberia*), que a la postre se convertiría en uno de los logros auténticamente sobresalientes de toda la historia musical española.

Porque, en efecto, pocas son las composiciones, de antes o de después de la *Iberia* de Isaac Albéniz (1860-1909), que tengan la universalidad de esta maravilla del piano, como la calificó Olivier Messiaen<sup>2</sup>, el eximio apóstol de la vanguardia europea de después de la Segunda Guerra Mundial, quien tanto admiraba a Albéniz y su colosal corpus pianístico. En verdad, una composición, *Iberia*, con un poder de permanencia extraordinario, y que ha sido objeto de culto entre los más célebres pianistas del siglo XX<sup>3</sup>, desde Arthur Schnitke a Daniel Barenboim y, por supuesto, entre los españoles de más alta graduación, con Alicia de Larrocha y los desaparecidos Esteban Sánchez y Rafael Orozco como ilustres abanderados de este emblema de nuestra música<sup>4</sup>.

Aunque, obligado es empezar matizando algo sobre las fechas de composición del formidable políptico albeniciano, pues, en realidad, los primeros compases de *Iberia* se llevaron al pentagrama en diciembre de 1905, y la conclusión de las *Doce nuevas impresiones para piano*<sup>5</sup> se produjo en enero de 1908. Pero, con todo, bien es cierto que fue en ese 1906, al que nos referimos cuando mencionamos la circunstancia del centenario, cuando tomó cuerpo verdaderamente (a finales de ese año sumaban ya nueve, las

<sup>1</sup> Rembrandt, Picasso, Cezanne, Borges, Pío Baroja o Juan Ramón Jiménez son algunos de los nombres que sonarán con singular fuerza durante este año. Más concretamente, entre las efemérides musicales, notoria relevancia tienen el centenario del nacimiento de Dimitri Shostakovich, el ciento cincuenta aniversario del de Robert Schumann o el bicentenario de Juan Crisóstomo Arriaga.

<sup>2</sup> Citado en GAUTHIER, A.: *Albéniz*. Madrid, Espasa-Calpe, 1985, p.99.

<sup>3</sup> Véase la muy interesante obra de ROMERO, J.: *Discografía recomendada. Obra completa comentada*. Madrid, Ediciones Península, 2002.

<sup>4</sup> Creo que lo expresado anteriormente sirve para justificar la decisión de dedicar a dicho tema el presente trabajo de presentación como académico correspondiente en Córdoba.

<sup>5</sup> Según Jacinto Torres, el título de *Iberia* no se decidió hasta la composición de *Triana*, a finales de enero de 1906. TORRES, J.: *Catálogo sistemático y descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid, Instituto de Bibliografía Musical, 2001, p. 411.

piezas escritas; o sea, tres de los cuatro cuadernos de que consta la obra) lo que, lejos de quedar como un proyecto más del inquieto maestro de Camprodón, se convertiría en la más alta expresión de su incommensurable talento, al tiempo que en el mejor testamento imaginable de un artista excepcional, por entonces ya, desgraciadamente, en los últimos compases de su existencia (apagada, por fin, tras larga e inclemente enfermedad, el 18 de mayo de 1909, en la localidad francesa de Cambô les Bains).

Una peripecia vital, en verdad apasionante; corta, si acaso (pues Albéniz vivió sólo cuarenta y nueve años), pero enormemente intensa. Niño prodigio, concertista precoz, compositor de éxito, viajero incansable y artista cosmopolita, la biografía de este músico es una historia palpitante, cargada de vivencias increíbles. Su amigo Tomás Bretón, a la sazón comisario regio del Real Conservatorio de Madrid, escribía en el diario *ABC*, el 21 de mayo de 1909, o sea, tres días después de la muerte de Albéniz, que “si se pudiera escribir paso a paso su vida, constituiría el libro uno de los más curiosos y amenos de esta índole”<sup>6</sup>. Desde luego, no le faltaba razón al ilustre autor de *La verbena de la paloma*, como efectivamente pondrían de manifiesto las numerosas biografías de Albéniz, que, con el paso del tiempo, fueron apareciendo, sobre todo, en España y Francia. Pero es que, además, la propia trayectoria vital y artística del pianista y compositor catalán, nos permite adentrarnos de lleno, tanto en la España musical decimonónica (que en tiempos de Albéniz, estaba viviendo una época de claro resurgimiento, tras un romanticismo apagado y ajeno a las principales corrientes europeas), como en el ambiente filarmónico de importantes capitales del continente, tal es el caso de Madrid, Barcelona, Bruselas, Londres...

Y, sobre todo, París<sup>7</sup>, donde Albéniz vivió algunos de los mejores momentos de su vida<sup>8</sup>, y donde se desenvolvió cómodamente, entre el afecto y el respeto de otros grandes de la música de entonces, como Claude Debussy, Paul Dukas, Ernest Chausson, Vincent D’Indy o Gabriel Fauré. Es decir, la flor y nata de la música gala de entresiglos. Precisamente, del Albéniz de entonces, principios de la nueva centuria, resulta ilustrativa la descripción que nos hace el reputado crítico y musicólogo francés Georges Jean-Aubry, quien calificaba al artista español de persona afectuosa, generosa, alegre, locuaz y sensible, asegurando que “todo aquel que conociese a Albéniz, aunque sólo fuese una vez, podría recordarlo hasta el fin de sus días. Al principio, su efusividad podía sorprender, e incluso contrariar, pero pronto se percibía que un vivo fuego inspiraba todos sus gestos, y el alma grande del hombre dominaba su apariencia externa, y de manera asombrosa surgía a continuación un afecto que nada podía alterar”<sup>9</sup>. Por su parte, el universal pianista polaco Arthur Rubinstein, entonces un joven concertista en los inicios de su carrera internacional, y ya amante apasionado de España, contaría mucho tiempo después en sus *Memorias*, que, estando un día de 1904 en la parisina Sociedad Nacional de Música, apareció un maduro maestro (del que sólo luego sabría de quien se trataba), el cual le produjo una excelente impresión: “Era un tipo jovial,

<sup>6</sup> “En la muerte de Albéniz”, artículo necrológico, recogido por Enrique Franco (ed.), en *Albéniz y su tiempo*. Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990, p.121.

<sup>7</sup> París fue un polo de atracción para muchos compositores españoles de esa época. Además de Albéniz y Granados, en la década de los diez y en adelante viajan a la capital gala Turina, Falla, Guridi y Rodrigo, entre otros compositores destacados de la historia musical española.

<sup>8</sup> Efectivamente, Albéniz tuvo una relación muy intensa con París: protagonizó actuaciones memorables como pianista, se estableció allí en 1894 y se relacionó con los principales actores de la escena musical parisina. Y sería allí, en el París de la *belle époque*, donde se estrenarían tres de los cuatro cuadernos de su obra maestra: *Iberia*.

<sup>9</sup> Declaraciones en *Musical Times* (1 de diciembre de 1917). Citado en CLARK, W.A.: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid, Turner, 2002, pp. 24 y 135-136.

cuyos ojos tenían un riente chisporreo pleno de atractivo. Adoramos sus historias y anécdotas que nos hacían gritar de risa”<sup>10</sup>.

Ciertamente, testimonios como éstos, y, especialmente, aquellos sobre la admiración que despertaba su música en figuras relevantes de la época (como Dukas, Debussy, Ravel, los pianistas Ricardo Viñes, Marguerite Long y Alfred Cortot) y de después (tal es el caso de Francis Poulenc o el mencionado Messiaen), nos revelan con claridad que Isaac Albéniz fue un artista sumamente apreciado en el próspero y llamativo París de entresiglos, el de los felices días de la *Belle époque*. El luminoso París que congregó a irrepetibles generaciones literarias y artísticas, y que, en lo musical, fue punto de encuentro de los compositores impresionistas franceses con músicos extranjeros del calibre de Manuel de Falla o Igor Strawinski (por cierto, compositores ambos, que, allí y entonces, se abrirían paso en sus respectivas carreras).

Pues bien, aunque tan colosal figura mereció desde siempre la atención de historiadores de la música y musicólogos, como Henri Collet, Gabriel Laplane o André Gauthier<sup>11</sup>, hemos de felicitarnos por la extraordinaria revalorización que, en los últimos lustros, han tenido el músico español y su obra, gracias a los estudios historiográficos y musicológicos que, con renovado interés, se vienen produciendo en España y fuera de ella<sup>12</sup>. Lo que está sirviendo para, entre otras cosas, por un lado, perfilar convenientemente la biografía del músico, cuya imagen se nos presentaba generalmente cargada de tópicos novelescos e incluso notorias inexactitudes<sup>13</sup>, todo lo cual ocultaba al auténtico Albéniz. Y por otro, situar en su justo lugar de la escena musical de su época, y en la propia historia musical española, a este formidable compositor, más apreciado entonces como virtuoso del piano que como creador, pero que, sin duda, se cuenta hoy entre los músicos hispanos más universales de todos los tiempos. Y como un dinamizador de importancia máxima en ese aludido resurgimiento de la música española, que tiene lugar en el último tercio de la centuria decimonónica, y que aflora con toda intensidad en los albores del nuevo siglo. Pues, ciertamente, notable fue la influencia que Albéniz ejerció sobre Manuel de Falla y Joaquín Turina, reconocida explícitamente por éstos<sup>14</sup>, así como en egregias figuras ulteriores, como Joaquín Rodrigo y Federico Moreno Torroba, entre otras.

Todo lo cual, sin desmerecer en modo alguno la importancia que, en la formación de la escuela nacionalista española, tradicionalmente se ha concedido a Felipe Pedrell<sup>15</sup>,

<sup>10</sup> Comentario aparecido en el programa del homenaje póstumo que la Fundación Albéniz tributó al pianista polaco, en 1987.

<sup>11</sup> Cuyas respectivas biografías de Albéniz, de 1926, 1956 y 1978, deben ser conocidas por cualquier estudioso del compositor, pues durante largo tiempo fueron consideradas como los mejores testimonios sobre la vida y la obra del músico catalán.

<sup>12</sup> Entre las obras publicadas en España, en los últimos quince o veinte años, de obligada referencia son la formidable edición crítica de la *Iberia*, de Guillermo González y Jacinto Torres, el espléndido retrato biográfico (ya citado) de Walter Aaron Clark, y los mencionados catálogos de la obra completa albeniziana, del propio Torres Mulas y de Justo Romero. Y sin olvidar la notable aportación de Antonio Iglesias, en su *Isaac Albéniz (su obra para piano)*. Madrid, Alpuerto, 1987.

<sup>13</sup> Sirvan como muestra, dos ejemplos: el supuesto intento de ingresar en el Conservatorio de París en 1867, que se decía frustrado por una diablura de niño, y no porque no se apreciases en él excepcionales cualidades musicales, y de algunos años después, su condición de discípulo de Liszt; cosas inciertas ambas, como, por fin, ha demostrado Clark en su excepcional biografía de Albéniz.

<sup>14</sup> Especialmente elocuente es el testimonio del sevillano; véase IGLESIAS, A.: *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid, Alpuerto, 1982, p.207 y ss.

<sup>15</sup> Sobre todo, desde que Falla así lo certificase, en el conocido ensayo dedicado a este “maestro en el más alto sentido de la palabra”, que publicó en la *Revue Musicale* (París), en febrero de 1923. Véase FALLA, M. de: *Escritos sobre música y músicos* (ed. Federico Sopena). Madrid, Espasa-Calpe, 1988, p. 84 y ss.

plecaro exponente, en el ámbito musical, del espíritu regeneracionista que, iniciado en los últimos decenios del siglo XIX, se vería espoleado, aún más, por el desastre del 98, detonante último de una importante crisis de identidad nacional y punto de partida para el necesario renacimiento de nuestra cultura<sup>16</sup>. Por consiguiente, viene a cuento el recuerdo del venerado musicólogo y folclorista, además de compositor, pues su impronta y erudición fueron determinantes, sobre todo en el plano ideológico, para la formación de esa referida escuela nacionalista<sup>17</sup>, fuertemente concienciada del valor del canto popular como parte importante de nuestro patrimonio musical, y que hizo suyo el compromiso de crear música española con acento universal. Una escuela que, de hecho, tendría en Isaac Albéniz a su primer exponente con proyección internacional, y al genio capaz de materializar en una obra sublime, como *Iberia*, tales aspiraciones y anhelos. Porque, en verdad, en este formidable retrato de una España que no volveremos a ver, como diría Falla, logra el compositor una solución admirable a esa dicotomía españolismo-universalismo, tan viva en nuestro país en el cambio de siglo; una solución, que nos hace recordar al Unamuno que, ya en 1895, decía eso de que “España está por descubrir y sólo la descubrirán españoles europeizados”<sup>18</sup>. Como era el caso de este catalán universal y español por los cuatro costados.

En fin, alta significación de *Iberia*, ciertamente, lo cual no nos puede hacer olvidar, empero, que la misma no surge por generación espontánea, sino que es el producto final de una trayectoria vital y artística labrada con innumerables experiencias. Pues estamos hablando del mismo Albéniz que había comenzado su carrera como virtuoso del piano, y como autor de abundante música salonesca (estilo muy de moda en los salones burgueses y aristocráticos de la época<sup>19</sup>), además de sonatas y otras obras de cierta envergadura formal, pero que, desde mediados los años ochenta (posiblemente, a raíz de su encuentro con Pedrell en 1883, producido tras el regreso de Albéniz a Barcelona), decide imprimir un giro sustancial a su música pianística. Y ello, en la dirección de adoptar ésta una expresión musical más genuinamente española, mediante una verdadera asunción de la tradición popular como fuente de inspiración en el proceso de creación.

Así, el carácter salonesco de aquellas primeras páginas (muchas de ellas, verdaderamente deliciosas, como *Pavana-capricho*, *Barcarola* o *Serenata árabe*<sup>20</sup>), irá dejando paso a un acercamiento cada vez mayor a las raíces de una estética nacionalista de sólida base. De suerte que, en el camino, ven la luz cuadernos muy celebrados (y dignos de figurar en el repertorio habitual de los intérpretes, como así ha sido desde entonces), como la hermosísima primera *Suite española* (1883-1887), con páginas tan queridas como *Sevilla*, *Granada*, *Cádiz* o *Cuba*; *Recuerdos de viaje* (1887), en el que figuran

<sup>16</sup> Por su carácter multidisciplinar, y de puesta al día, en referencia al 98, véase la excelente obra de LAÍN ENTRALGO, P. y SECO SERRANO, C. (eds.): *España en 1898. Las claves del Desastre*. Barcelona, Galexia Gutenberg, 1998.

<sup>17</sup> Sabido es que el tema de España tiene una importancia capital en la llamada *Generación del 98*. Y en el espíritu de esa generación, bebe Pedrell, quien, ya antes de la emblemática fecha, había producido el que se considera verdadero manifiesto del nacionalismo musical español: *Por nuestra música*, ensayo de 1891, que sirvió de prólogo a la partitura de *Los Pirineos*.

<sup>18</sup> *En torno al casticismo* supuso un aldabonazo para la conciencia crítica de las nuevas generaciones de entonces, finales del XIX.

<sup>19</sup> Estilo salonesco que encontramos igualmente en numerosas piezas de otros compositores importantes de entonces, como Grieg, Fauré o Granados.

<sup>20</sup> Además de encantadores valsos, mazurcas, caprichos..., que hacían las delicias de buena parte del público musical de la época.

piezas como *Puerta de Tierra* o *Rumores de la caleta*; composiciones sueltas de la belleza de la *Rapsodia española* (1887) y de *Mallorca* (1890), entre otras, o ese fenomenal cuaderno que lleva por título *Cantos de España* (1894), al que pertenece la bellísima *Córdoba*, una de las mejores páginas anteriores a *Iberia*.

Ciertamente, límpidas expresiones de un sentido españolismo, aunque lejos todavía de la noble aspiración pedrelliana de crear música española que trascendiese el mero localismo y los repetidos rasgos o clichés pintoresquistas, característicos del repertorio de salón. Es decir, una música construida y pensada en el marco de las estilísticas emergentes en la música europea de entresiglos, y no apegada a esa visión postalera de la España decimonónica, tan del gusto de los viajeros románticos. Lo que finalmente acontece con *Iberia*, pues, como señala el compositor Tomás Marco, es incontrovertible que ésta se eleva por encima de dichos parámetros, de manera que “el último Albéniz inició unos procedimientos compositivos que preludian los de los nacionalistas de vanguardia de la segunda ola, casi más los de Bartok que los de Strawinski”<sup>21</sup>.

Por ello, al hablar de *Iberia*, obligado es hacer hincapié en la importancia del elemento popular. Y a este respecto, hay que recordar que, aunque una cierta presencia de elementos populares en la música española para teclado, la encontramos desde el siglo XVIII, en las obras de Domenico Scarlatti y Antonio Soler (y en otros clavecinistas de esa época), y en buena parte del pianismo del XIX, no cabe duda de que el salto decisivo (en este sentido, y en otros puramente pianísticos, de los que después hablaremos), se da con plenitud en las obras maestras de Albéniz y Granados y, más tarde, en Falla.

En el caso de Albéniz, es, como ya se ha dicho, el progresivo resultado de una extraordinaria evolución idiomática (cosa lógica, por otra parte, y más pertinente que ese tradicional afán por encontrar estilos diferenciados), la cual nos conduce vertiginosamente a esa incontenible explosión creadora que, entrado ya el nuevo siglo, dará como fruto inextinguible la imponente *Iberia*, cumbre de toda la música española para teclado y uno de los grandes hitos del pianismo contemporáneo. Así, basta asomarse a *Iberia*, para, de inmediato, constatar lo muy lejos que quedan todas aquellas composiciones anteriores (que tanto éxito proporcionaron al compositor gerundense en sus conciertos por el mundo); incluidas las que constituyen los antecedentes costumbristas más cercanos, o sea, de los años ochenta y noventa (esas bellas páginas de impronta españolista, de la *Suite española* o de *Cantos de España*).

Aunque, eso sí, apreciaremos la diferencia, más por la calidad de la música, que ahora es mucho más sofisticada y elaborada, y de mejor factura instrumental, que por aspectos formales. Es decir, no tanto porque se aprecien cambios estructurales importantes, sino porque con *Iberia* lo que se produce es, esencialmente, un gran salto cualitativo en la absorción de lo popular y en su posterior imbricación en el lenguaje propio del compositor. En efecto, Albéniz lleva al pentagrama una música popular hecha suya, reinventada e interiorizada. Hay un fenomenal proceso de abstracción y de estilización de elementos populares, sin necesidad de recurrir a la cita literal de procedencia folclórica. Por lo que podría decirse, pues, que Albéniz hace bueno el célebre aserto falliano (formulado años después), de que, en la recreación de lo popular, “importa más el espíritu que la letra”<sup>22</sup>.

Y al hilo de esto, hay que subrayar que *Iberia* es un prodigioso homenaje musical a Andalucía, del mismo modo que las *Goyescas* de Enrique Granados (ilustre coetáneo y

<sup>21</sup> MARCO, T.: *Pensamiento musical y siglo XX*. Madrid, Fundación Autor, 2002, pp.40-41.

<sup>22</sup> En “Nuestra música”, artículo publicado en la revista *Música* (Madrid), nº. 2 (junio de 1917). Recogido en *Escritos sobre música y músicos*, o.c., p. 54 y ss.

querido amigo de Albéniz) immortalizan el Madrid dieciochesco pintado por Goya y retratado igualmente en los sainetes de Don Ramón de la Cruz. Y así, percibimos *Evocación* como una sentida recreación de esa España sublimada y lejana entonces para Albéniz, quien compone la obra desde su retiro francés (a caballo entre París y Niza), y con el grave peso de la enfermedad<sup>23</sup>; fino nocturno, que es colosal pórtico anunciador de las sorprendentes bellezas que nos esperan. De inmediato, la luz de *El Puerto* (naturalmente, El Puerto de Santa María), estampa evocada a través de un bullicioso y alebre zapateado, de brillante escritura pianística y marcado sabor andaluz; para, finalmente, encontrarnos con uno de los momentos cumbres de toda la obra: *El Corpus en Sevilla*, un fenomenal derroche de descriptivismo, con *La tarara* como telón de fondo (uno de los pocos temas populares utilizados por Albéniz), y con esa simbiosis de religiosidad y folclore tan característica de Andalucía. Las tres páginas integran el primero de los cuatro cuadernos de la suite. Al que le sigue otro tríptico genial: *Rondeña*, ritmo de petenera en la vieja ciudad andaluza, con una copla de lirismo exacerbado como pocas; la indolente y alambicada *Almería*, voluptuosa taranta entre colores impresionistas, y *Triana*, alegres seguidillas en el popular barrio sevillano, a través de un virtuosismo instrumental ennoblecido y veraz.

Luego, en el tercer cuaderno (parece ser, que el predilecto del autor), nos encontramos con *El Albaicín*, la más *jonda* de las doce piezas, y un homenaje más a su amada Granada (en concreto, al sensual barrio gitano), tantas veces immortalizada en la inspirada pluma albeniciana; *El Polo*, “genial y fatalista”, como lo describió Messiaen, y un prodigio de ambientación sonora, y, como remate, *Lavapiés*<sup>24</sup>, virtuosismo diabólico de lujurante complejidad, y orgía de ritmos y colores en una bullanguera verbena en el castizo barrio de Madrid. Y en el cuarto, de vuelta a Andalucía: *Málaga*, poesía a raudales en ritmo de malagueñas; la aristocrática *Jerez*, ensoñación lírica envuelta en una enigmática atmósfera modal, que confiere a la página cierto toque fatalista, y *Eritaña*, alegría desenfadada, jolgorio y fiesta a ritmo de sevillanas, en la venta del mismo nombre situada en las afueras de Sevilla. Como dijo Debussy, con *Iberia*, Albéniz no duda en “tirar la música por la ventana”.

No obstante esta breve pincelada descriptiva, conviene hacer notar que, en la indudable relación existente entre la partitura albeniciana y la música de tradición popular, no es tarea fácil fijar una línea divisoria clara y convincente entre ambas. Porque, aunque ciertamente podamos encontrar algún tema popular en dichas páginas (tal es el caso de *La tarara* en *El Corpus en Sevilla* o, más discutiblemente, del villancico andaluz *Campana sobre campana* en *Lavapiés*), esto es la excepción. Y es que, en el Albéniz de *Iberia*, el elemento popular está estilizado de tal manera, que es labor inútil tratar de concretar una posible filiación de una determinada pieza o pasaje a tal o cual cante o baile popular. Recordemos sobre el particular las muy diversas y hasta contradictorias interpretaciones que, tradicionalmente, e incluso hoy en día, se han hecho del tema central de *El Corpus*, o acerca de la procedencia folclórica de la copla de *Evocación*, o sobre los ritmos que sustentan piezas como *El Puerto* o *Triana*... Como, con toda razón, afirma Jacinto Torres (una de las máximas autoridades en la obra de Albéniz), obstinarse en tal proceder “sólo nos conduce a esa maraña de interpretaciones y atribuciones contradictorias, en las que uno ve un fandanguillo donde otro una guajira y el de más allá una taranta”<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> Hacia 1898, Albéniz empezó a manifestar síntomas de la enfermedad de Bright, dolencia renal que iría minando severamente su salud, hasta llevarle a la muerte, acaecida en mayo de 1909.

<sup>24</sup> La única pieza de *Iberia*, junto a *Evocación*, que no hace referencia a Andalucía.

<sup>25</sup> *Iberia a través de sus documentos*. Madrid, EMEC-EDEMS, 1998, p. XVIII.

Por ello, lo realmente significativo es que, con *Iberia*, asistimos a la descollante presencia de un folclore andaluz imaginado; surgido desde la intuición de ese Albéniz viajero, que no es ajeno a las colecciones de melodías populares que en aquellos días se publican por doquier<sup>26</sup>, pero que, sobre todo, se empapa del cante y el baile de los patios, tabernas y salones de Andalucía. No cabe duda de que, en la génesis de *Iberia*, más decisiva es la experiencia vital del compositor (sus recuerdos, sensaciones...), que un supuesto conocimiento teórico del flamenco, como a veces se sugiere. Aun a sabiendas de que, es a partir del último tercio del siglo XIX (época en la que Albéniz viaja con frecuencia a tierras andaluzas), cuando el flamenco comienza a tener un carácter público y a ser ampliamente conocido (y por añadidura, a estudiarse en profundidad). Y a este respecto, no debemos dejar de destacar el importante papel desempeñado por los cafés cantantes en la difusión del cante y el baile flamenco, expresiones antes restringidas a cerrados ámbitos privados y conocidos. Porque es en aquellos cafés cantantes, que sin duda conoce Albéniz, y que tan plásticamente retratan escritores de la época (como Benito Pérez Galdós o el francés Charles Davillier), donde el flamenco deja de ser un arte minoritario, para alcanzar difusión popular y, al tiempo, ampliar sus propios contornos expresivos, mediante la gitanización de músicas populares andaluzas (tarantos, granainas, peteneras, rondeñas, fandangos...), la revalorización del baile y, cómo no, un apreciable crecimiento de la guitarra, que trasciende su primigenia función de mera acompañante del cante y el baile<sup>27</sup>.

Por todo lo dicho, convengamos que lo importante aquí es la esencia, o sea, la recreación de lo andaluz, mediante la utilización de tres elementos característicos de su música popular: la falseta de la guitarra, que sirve de preludeo a muchas de las piezas, y es interludio entre danzas y coplas; la copla central, exaltación del canto popular, y la danza, en una panoplia de ritmos entre los que podemos adivinar (¡sólo adivinar!) la presencia de guajiras, zapateados, seguidillas... Sin duda, Albéniz recrea de forma magistral los punteados y rasgueados de la guitarra, el cante con sus melismas aflamencados, el taconeo del baile, las palmas, las castañuelas... Y con tal refinamiento, que, pese a que el componente autóctono es muy relevante y explícito, *Iberia* no puede ser entendida como música española pensada para ser recreada necesariamente por españoles; así, el hecho de que muchos pianistas extranjeros la hayan abordado con éxito indudable (Jean-François Heisser, Aldo Ciccolini, Michael Block o Blanca Uribe, por ejemplo), es la mejor demostración de la universalidad de esta música.

En términos puramente instrumentales, hay que hacer también algunas consideraciones. La primera se refiere a la ubicación de *Iberia* en la historia de la literatura pianística. Sobre el particular, es opinión generalizada que ese pianismo soberbio, de altos vuelos, y plétórico de sonoridades, colores y ritmos, sitúa al colosal mosaico albeniciano, no sólo a abismal distancia de toda la producción anterior de su autor, sino en la cúspide misma del mayor virtuosismo trascendente imaginable (presente en obras como el *Gaspard de la nuit* raveliano y unas pocas más). Lo que nos permite afirmar que se trata de una de las cimas del pianismo posromántico, en la línea de Liszt y algunos postlisztianos<sup>28</sup>, al tiempo que es una puerta abierta a la modernidad, hasta el

<sup>26</sup> Véase el muy interesante trabajo de REY, E.: *Los libros de música tradicional en España*. Madrid, Asociación Española de Documentación Musical, 2001.

<sup>27</sup> Véase GRANDE, F.: *Memoria del flamenco*. Madrid, Espasa-Calpe, 1987, p.339 y ss. También es de gran interés la obra de José Blas Vega: *Los cafés cantantes de Sevilla*. Madrid, Editorial Cinterco, 1987.

<sup>28</sup> Véase la muy atinada valoración que del piano de Albéniz, y en concreto de *Iberia*, hace uno de los más reputados estudiosos de la literatura pianística: Piero RATTALINO: *Historia del piano. El instrumento, la música y los intérpretes*. Barcelona, Labor, 1988, p.206.

punto de convertirse en una referencia obligada de la renovación del teclado que tiene lugar en el siglo XX, compartiendo protagonismo con los más brillantes exponentes de ese piano moderno, como son Debussy, Ravel, Bartok, Prokofiev, Messiaen y Ligeti.

Por otra parte, quizás no sea necesario resaltar que *Iberia* es una obra enormemente exigente, que demanda cualidades excepcionales en el intérprete que se acerca a ella. No basta con poseer una técnica prodigiosa, si no se comprende el duende que anida en todas sus páginas; pero es signo de grave inconsciencia, igualmente, pretender abordarla con el único bagaje de una cierta sensibilidad, pero sin el soporte sólido de un pianismo recio de hechuras y rotundo en su definición. Eso explica tanto el respeto que la obra ha infundido a muchos artistas notables, que prefirieron admirarla desde la distancia (como Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, William Kapell o incluso Rubinstein) o, como mucho, tocaron alguna de sus piezas (el chileno Claudio Arrau fue ejemplar: grabó los dos primeros cuadernos), como el hecho de que muchas *Iberias* llevadas al disco, con indudable dignidad desde luego, pasen a la historia sin excesiva pena ni gloria<sup>29</sup>.

Y también pianísticamente hablando, *Iberia* invita a otra consideración obligada, como es la importancia del piano de Albéniz, no sólo en el conjunto de la literatura pianística universal, cosa puesta de manifiesto ampliamente ya, sino en el contexto específico del pianismo español<sup>30</sup>. Ya hemos visto que el gerundense es el primer pianista español que alcanza proyección internacional y, con ello, un merecido prestigio como virtuoso. Pero, aún más importante que esto, es el hecho cierto de que, con el piano albeniciano, España recupera un lugar destacado en el concierto internacional, tras el largo paréntesis (de más de un siglo) abierto entre las obras de Scarlatti y los clavecinistas dieciochescos, y esas primeras obras del gerundense y las de Granados, en los últimos decenios del siglo XIX. No es que el piano romántico español careciese de importancia alguna, pero es indudable que, ni de lejos, podría parangonarse a la ingente literatura que para dicho instrumento se genera en otros países de Europa. Es decir, en un momento musical tan importante, como es el período romántico, y de tanto auge para el piano en el continente, España no produce ninguna figura que pueda compararse o situarse junto a los pianistas-compositores que hacen grande ese esplendoroso período de la historia musical: Schubert, Schumann, Chopin, Liszt...<sup>31</sup>. De ahí, que con la perspectiva del tiempo transcurrido, nos resulte más evidente esa importancia capital de Albéniz (y también de Granados, y luego de Falla) en el mundo del piano español.

Curiosamente, sin embargo, *Iberia* no fue estrenada por un pianista español ni editada originalmente en la patria del músico. En cuanto a lo primero, debe recordarse que, aunque el deseo de Albéniz hubiera sido el tener como protagonista del estreno de su obra maestra, a su admirado amigo y extraordinario pianista Joaquín Malats, el estado de salud del pianista barcelonés impidió a éste llevar a cabo algo que deseaba tanto como el compositor. Por lo que, así las cosas, sería la francesa Blanche Selva, magnífi-

<sup>29</sup> La de Rosa Sabater (magnífica pianista, con excelentes grabaciones de Granados o Mompou), podría ser un ejemplo al respecto, como la propia artista catalana reconoció en alguna ocasión.

<sup>30</sup> Véase la obra de Linton E. POWELL: *A History of Spanish Piano Music*. Bloomington, Indiana University Press, 1980.

<sup>31</sup> Lo que desde luego no es privativo del piano, pues si nos acercamos al campo de la creación sinfónica o a la música de cámara, análoga percepción obtenemos. Y es que, pese a los intentos últimos por revalorizar el XIX musical español, no podemos soslayar el notorio alejamiento que nuestro país tuvo de los principales centros musicales europeos en la época romántica y, por ende, su exigua contribución a ésta. Algo que se antoja más llamativo aún, si tenemos en cuenta la enorme atracción que España y su música ejercieron en numerosos compositores foráneos, desde Liszt o Verdi a los impresionistas franceses.

ca pianista también, y autora de un interesante tratado sobre técnica del piano<sup>32</sup>, la destinataria de tan difícil encargo. Lo que cumplió, y muy satisfactoriamente, en varios recitales, entre 1906 y 1909, a medida que el compositor le iba facilitando los cuatro cuadernos. Así, el primero vio la luz el 9 de mayo de 1906, en la Sala Pleyel de París; el segundo, el 11 de septiembre de 1907, en San Juan de Luz (aunque bien es verdad que Joaquín Malats ya había estrenado *Triana* el año anterior en Barcelona); el tercero, el 2 de enero de 1908, en el palacio de la princesa de Polignac (donde tantos estrenos sonados tuvieron lugar en aquella época; años más tarde, el *Retablo de Maese Pedro* de Falla, entre otros), y el cuarto, el 9 de febrero de 1909, en la Sociedad Nacional de Música, en París. Albéniz, por su parte, parece que sólo llegó a interpretar en público, en Bruselas, en 1908, dos de las doce piezas: *Almería* y *Triana*. Y es que, para entonces, el cansancio y la enfermedad ya habían hecho honda mella en él.

Y en lo que respecta a la edición de la obra, justo es significar que fue la parisina Édition Mutuelle, vinculada a la Schola Cantorum, la casa editorial que tuvo el acierto de publicar, entre 1906 y 1908, los cuatro cuadernos que integran el corpus albeniciano. Las dedicatarias de éstos fueron, respectivamente, la viuda del compositor Ernest Chausson (entrañable amigo del autor), la propia Blanche Selva, Marguerite Hasselmans (aunque en una edición posterior aparecerá dedicado este tercer cuaderno a Joaquín Malats) y Mme. Pierre Lalo. En cuanto a España, resulta significativo que *Iberia* no apareciera publicada hasta 1918 (en edición de la Unión Musical Española, continuadora de la célebre Casa Dotesio<sup>33</sup>), quizás dando la razón así a un compositor que nunca llegó a sentirse verdaderamente reconocido en su amado país.

De ahí, que, para terminar, traiga aquí el soneto (muy poco conocido) que, muchos años después, en 1935, dedicó a Albéniz otro enamorado de Andalucía: Federico García Lorca. Fue en 1935<sup>34</sup>, y dice así:

Esta piedra que vemos levantada  
sobre hierba de muerte y barro oscuro,  
guarda lira de sombra, sol maduro,  
urna de canto sola y derramada.

Desde la sal de Cádiz a Granada  
que erige en agua su perpetuo muro  
en caballo andaluz de acento duro  
tu nombre gime por la luz dorada.

¡Oh dulce muerto de pequeña mano!  
¡Oh música y bondad entretejida!  
¡Oh pupila de azor, corazón sano!

Duerme cielo sin fin, nieve tendida.  
Suena invierno de lumbre, gris verano.  
¡Duerme en olvido de tu vieja vida!

<sup>32</sup> SELVA, B.: *L'enseignement musical de la technique du piano*. París, 1922.

<sup>33</sup> TORRES, J.: *Catálogo sistemático y descriptivo...*, o.c., p.413.

<sup>34</sup> Con ocasión de la colocación en el cementerio de Montjuich, de una estatua del compositor, obra de Florencio Cuirán. Sobre el poema, cabe señalar que Francisco García Lorca tuvo el buen tino de recogerla en su libro *Federico y su mundo*. Madrid, Alianza, 1981.