

IBERIA, DE ISAAC ALBÉNIZ: CIEN AÑOS DE MÚSICA ESPAÑOLA

Lección inaugural dictada en la solemne apertura del curso 2007

JACINTO TORRES MULAS

Excelentísimo señor Director,
Excelentísimos miembros de esta Real Academia de Doctores de España,
Excelentísimos e ilustrísimos señores y señoras,
Distinguidos colegas, alumnos, amigos y todos cuantos hoy nos honran con su presencia en este acto inaugural:

Es el propósito de estas palabras conmemorar el centenario de la composición de una de las obras más bellas, hondas y emblemáticas de toda la historia de la música española: *Iberia*, de Isaac Albéniz.

Señalan algunos autores con ingenua admiración cómo una obra tan extensa y compleja como es *Iberia* fuese compuesta en su totalidad en sólo cuatro años; pero, a poco que hubiesen observado con alguna atención las fuentes documentales, comprobarían con toda facilidad que ese plazo, aun siendo ya breve, queda reducido a poco más de la mitad, ya que la primera de las piezas se escribió en diciembre de 1905 y la última quedó finalizada en enero de 1908. De modo que nos hallamos ahora justo en la efeméride cenital de aquel proceso creativo en el que lo verdaderamente asombroso no reside tanto de la relativa rapidez para componer unas piezas de tanta dificultad técnica y con el derroche de inventiva y profundidad que tienen esas páginas, sino en el hecho de que en ese tiempo su autor estuviera ya mortalmente herido por la enfermedad y que, según el testimonio de su propia hija Laura y de cuantos le rodeaban, no tuviera en esos sus últimos años un sólo día libre de dolor. No, lo admirable no es el tiempo, lo admirable es el ánimo, la grandeza de ánimo para trocar la desolación interior en risas y bromas para los demás y burlar el dolor creando la música más viva y más honda que ningún español hubiera escrito. Una vez más, obra y vida se desmienten, como en esas composiciones risueñas del Mozart más atribulado, como en esa radiante *Eritaña* de un Albéniz socavado por la enfermedad, que añora día tras día el sol lejano de su patria y siente ya las ansias de la muerte.

En el vasto 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 efficacísima 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, obra 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.

Pero los malos exégetas de Albéniz, que los hubo en el pasado y aún hoy los hay también, han empequeñecido su figura por el simple procedimiento de exaltar sus valores pintoresquistas, la brillantez de su escritura pianística, la indudable amabilidad de tantas de sus páginas, la frescura de su creatividad ubérrima... Y el resultado es que esa estampa, convertida en fácil etiqueta y aderezada con una buena dosis de supercherías biográficas y adulteraciones de su obra, 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 alcance de su proyección internacional, de todo lo cual son deudores varias generaciones posteriores de nuestros músicos.

Como compositor, cultivó Albéniz los géneros más diversos: música de cámara, óperas, rapsodias y conciertos sinfónicos, canciones, música coral, zarzuelas y un largo etcétera que, aun mereciendo una revisión seria y solvente, ha quedado eclipsado por su fulgurante obra pianística. A fin de cuentas, la aportación capital de Isaac Albéniz a la música no consistió tanto en dotar de rasgos hispanos a sus obras de factura convencional y ambición cosmopolita, como en convertir en realidad sonora esa sencilla y difícilísima divisa que él proclamaba, la de «hacer música española con acento universal». Y eso, antes y mejor que ningún otro lo hiciera nunca, lo hizo Albéniz desde el piano, siendo *Iberia* su cumbre artística.

El rasgo esencial de la mejor música de Albéniz podría resumirse en el equilibrio (tan tenso y difícil como limpiamente logrado) entre un pianismo de técnica irreprochable, tanto en sus dificultades como en sus soluciones, y una expresión inequívocamente española de sus ritmos, cadencias y melodías. Para alcanzarlo, Albéniz hubo de recorrer un largo y agotador camino que parte de sus inicios como prodigioso pianista infantil y continúa en su primera juventud como brillantísimo concertista, al tiempo que va adquiriendo conocimientos técnicos y teóricos que le permiten abordar la composición, para finalmente ir desligándose de su carrera como virtuoso del piano y ahondar en una actividad creativa que le llevaría muy lejos de sus planteamientos iniciales.

Ya casi desde sus primeras composiciones, la música de Albéniz se fue orientando progresivamente hacia un nacionalismo estilizado, con evocaciones populares, ritmos vivos y melodías nostálgicas poseedoras de una gracia singular, siguiendo un proceso de búsqueda de una expresión personal basada en materiales folklóricos que acabaría dando el feliz resultado de esa manifestación trascendida de hispanismo musical que emana de sus obras últimas. Pero para comprender en su justo valor esa evolución, es necesario tener en cuenta un proceso paralelo y simultáneo en el que Albéniz siente la quemazón de lo «clásico», el impulso contradictorio que oscila entre el despego y la necesidad de la estructura formal, el forcejeo entre las ideas nuevas y los viejos moldes hasta encontrar su mejor ajuste. Por eso, cuando en la década de los años ochenta comienza a perfilar su retórica pintoresquista y la va plasmando en formas breves, sencillas, de tipo rapsódico o de canción instrumental a base de estribillo y copla, parece como si al mismo tiempo le urgiese la necesidad de experimentar la composición abs-

tracta atendida a las formas que, en un sentido amplio, llamamos «clásicas», comprendiendo desde el barroco tardío hasta el primer romanticismo. Sonatas, mazurkas, valses, estudios, scherzos y minuetos, obras de carácter cosmopolita y expresión un tanto académica y a veces neutra o impersonal, son el andamiaje que hace posible el salto vertiginoso desde el intranscendente salón de las amables reuniones burguesas hacia las regiones emancipadas de esas «nouvelles impressions pour le piano» de *Iberia* que terminarían obsesionando al mismísimo Debussy.

Al analizar las obras del estilo maduro de Albéniz, contrariamente a lo que a veces se cree, no existe un punto de ruptura, no hay un quiebro drástico en sus maneras de compositor, no se produce ningún cambio radical entre aquellas piezas para piano de los *Souvenirs* o los *Cantos de España*, escritos una década antes, y los pentagramas mejores de *Iberia*, a pesar de la radical originalidad y profundidad de ésta. La técnica procede de su época juvenil, tan precoz, de intérprete virtuoso; incluso los procedimientos son sustancialmente los mismos, el apego a la forma breve y *cantabile*, la copla central como eje melódico, la simetría de la recapitulación, la poderosa vertebración rítmica, el escaso protagonismo de los desarrollos, la audacia y la sugestión armónica. Todo ello está por igual, aunque en distinta medida, tanto en las composiciones de los años ochenta como en las obras maestras que produjo al final de su vida, ya en los primeros años del nuevo siglo.

La superación de los límites del costumbrismo y de la estética de lo pintoresco significa en Albéniz una evolución nacida y crecida desde dentro, que le debe más a su propia dinámica personal que a los hipotéticos consejos que aseguraba haber recibido de Liszt, o a la imperceptible influencia de Pedrell, más atento a las ortodoxia académica que a la fecunda y rica imaginación temperamental de Albéniz. La mera receta pedrelliana de «hacer música con materiales nacionales» como ingredientes hubiera dado bien poco de sí de no contar con un potente espíritu creador como el de Albéniz y una concepción artística capaz de realizar una auténtica «transubstanciación» de esos materiales. Si Albéniz pudo lograrlo fue merced a la combinación de una serie de circunstancias: en primer lugar, la formación adquirida a través de su faceta de intérprete y su conocimiento del mejor repertorio europeo de su siglo (Chopin, Liszt, Schumann), una experiencia sólidamente fundamentada en su familiaridad con los grandes clásicos anteriores (Bach y Scarlatti); en segundo lugar, el acierto al sintetizar esa experiencia con el ideario y las técnicas del postromanticismo francés (D'Indy, Chausson, Fauré, Dukas); y por último, y como esencial elemento catalizador, esa capacidad suya para impregnarse hasta la médula de las formas, los giros, las cadencias, las frases, los ritmos de una música popular española que en sus obras casi nunca se manifiesta de manera literal, sino metabolizada, rehecha, reinventada desde lo más personal del alma del artista.

Y si bien se percibe inmediatamente ese aliento de lo popular en la música de Albéniz y, por otra parte, es también clara su filiación con la moderna escuela francesa, no siempre aparece tan reconocida la influencia, latente unas veces y explícita muchas otras, así en fondo como en forma, de Chopin, cuyo espíritu musical se materializa en ese tan asombroso como poco frecuentado «Prélude» de *Espagne (Souvenirs)*, construido a manera de gran metáfora de la *Berceuse en Re bemol*, opus 57, de Chopin, obra particularmente querida por Albéniz y que con frecuencia tocaba en sus conciertos. También lo hacía con diversas sonatas de Domenico Scarlatti, cuya inclusión en el repertorio que Albéniz difundió por media Europa se adelantó varias décadas a la recuperación del napolitano españolizado. No es ésta la ocasión de hacer un análisis técnico cuyo seguimiento y comprensión quedarían vedados a los no especialistas, pero es tan clara, tan limpia y tan intensa esa influencia scarlatiana que no se precisa de ninguna formación técnica para percibirla. Veamos como ejemplo, tomado casi al azar, la *Sonata en*

Do mayor (Longo 104) de Scarlatti y su planteamiento basado en la presentación de un tema de perfiles muy nítidos, esencialmente rítmico, ligero, breve y repetido: [audición del inicio de la *Sonata en Do mayor*, L.104, de D.Scarlatti]

Y comparémosla ahora, sin necesidad de más advertencia ni comentario, con los compases iniciales de «El Puerto», «Rondeña», «Jerez», «El Albaicín» y «Triana», casi la mitad de la partes que integran el conjunto de *Iberia*. [Audición de los primeros compases de las obras mencionadas]

El resultado es en verdad sorprendente por su identidad de mecanismo y de dispositivo; y más sorprendente aún la inopia de tantos musicógrafos que han pasado por alto un rasgo tan notable y tan significativo.

Llegados a este punto, no es posible soslayar un aspecto siempre presente en relación con la música de Albéniz y que adquiere perfiles aún más delicados cuando se trata de *Iberia* en particular. Me refiero a la ya apuntadas relaciones entre los pentagramas albenicianos y la música de tradición popular, relaciones que siempre han sido de muy problemática definición.

Hay que tener en cuenta, en primer lugar, el probado interés de Albéniz por las diversas colecciones de melodías folklóricas que, en aquellos momentos, estaban poniendo los cimientos de nuestra moderna etnomusicología, y no podemos pasar por alto las evidencias de que Albéniz se documentaba muy seriamente, tanto para escribir las melodías gregorianas con que se inicia su ópera *Merlin* como para ilustrar los aires franceses de su *Sérénade Lorraine*.

Resulta, pues, insostenible el criterio de que su música «ha brotado de la libre invención personal y lejos de toda exploración erudita en los datos» que algunos definden. El asunto es bastante más complejo y no se puede despachar con la simple imagen de un Albéniz todo inspiración pero ajeno a planteamientos intelectuales. Con respecto al folklore de España, Albéniz se sirvió de los cancioneros y recopilaciones de Inzenga, Alió, Hurtado, Alvira, etc., pero, sobre todo, conviene no olvidar en ningún momento la fuente más importante de su conocimiento de la música popular española: su propias vivencias en las tabernas, patios, ventas y fondas de los tantos y tantos pueblos, campos y ciudades de aquella España que él recorrió una y otra vez durante largos años. Luego, al asimilarlos, al hacerlos suyos, esos datos afloraban en su música pero con una nueva faz, estilizados en la distancia, idealizados por la añoranza, diluidos los perfiles de su origen pero ensanchados en capacidad sugestiva. Lo apunta su biógrafo Gabriel Laplane con exactitud: «los paisajes que evoca son paisajes interiores» y Juan Ramón Jiménez nos lo da en clave poética cuando señala la música de Albéniz como «el ensueño de un crepúsculo melancólico».

Un testigo excepcional, por su proximidad al autor y a la obra, y por la lucidez de su pensamiento, nos da una visión bien clara del asunto: Claude Debussy, refiriéndose en concreto a *El Albaicín* (pero de modo claramente extensible a *Iberia* en su totalidad) afirma que la actitud de Albéniz, «sin recoger exactamente los temas populares, es la de quien los ha bebido, los ha asimilado hasta integrarlos en su música, sin que se pueda percibir la línea divisoria.»

Obstinarse en defender otra cosa 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. Abundan, bien es cierto, en la música de Albéniz páginas en las que se muestra un tema de la tradición folklórica claramente reconocible e identificable; pero las más de las veces lo que se nos ofrece es un resultado original, la visión personal emanada de un hondo proceso de estilización, antes que de la reproducción exacta y fiel de un determinado modelo. Más bien debemos entenderlo como una «transubstanciación» de esos materiales del acervo común, pero asimilados, meta-

bolizados con la experiencia propia del compositor y recreados con un inconfundible acento personal, mientras que mantiene íntegra esa capacidad sugestiva de referencia que encuentra eco en la experiencia propia del oyente.

Hay ocasiones en que el compositor nos da el retrato de una situación particular, con contornos más precisos y reconocibles que las meras sugerencias y los paisajes ilusorios que pueblan la obra entera. Un caso paradigmático se da en *El Corpus Christi en Sevilla*, con el fulgurante rataplán de los tambores procesionales abriendo marcha. Efectivamente, aquí encontramos la cita literal de *La Tarara*, una conocidísima melodía que, por cierto, suele cantarse a veces con textos de carácter más sicalíptico que religioso. [Audición]. Pero al poco, tras una apoteosis festiva, se presenta otro tema de severas resonancias al que, tal vez seducidos por la plenitud del tema anterior o creyéndose obligados por el título (¡esos nombres engañosos...!) de la pieza, muchos han querido también encontrar una filiación determinada. Y así, sobre esa melodía grave que se oye a partir del compás 84, cada cual proyecta su propia representación: Malats creía oír una tonada de los «seises» de la catedral sevillana; la condesa de Castellá, por su parte, en las charlas divulgativas que prodigaba en los años posteriores a la muerte de Albéniz, añade una alusión al *Pange Lingua*; algunas décadas más tarde, Joaquín Turina señala en una conferencia pronunciada en el Ateneo de Madrid el 10 de noviembre de 1942 que se trata del *Tantum ergo more hispano*, ocurrencia que algunos comentaristas en la actualidad se han atribuido como cosa propia.

Pero todo eso es querer sacar las cosas de quicio. La pretensión de identificar aquí el inicio de la vieja melodía hispana no tiene más consistencia real que la sucesión de tres notas ascendentes por grados conjuntos; es decir, una disposición común a miles y miles de melodías. Y algo similar ocurre con la supuesta presencia de un villancico andaluz en la parte central de *Lavapiés*. El diferente ritmo y las divergencias melódicas no permiten establecer (y aun con mucho empeño) nada más que una vaga similitud.

Ni hay *Tantum ergo* en la fiesta sevillana, ni tiene por qué haber villancicos camuflados con ritmo de tango entre las pautas de *Lavapiés*. En los casos en que Albéniz desea insertar en su música un determinado tema ajeno, más bien prefiere hacerlo de manera directa y literal, asegurándose de que es nítidamente percibido por el oyente, como en el caso recién comentado de *La Tarara*, o mencionándolo de manera expresa, como ocurre con la *Malaqueña* de Juan Breva o la *Petenera* de Mariani que incluye en su *Rapsodia Española* para piano y orquesta.

Cuando se maneja una materia sonora vinculada a la tradición, sea de raíz académica o folklórica, no es raro tropezar con algún material que nos suena con aire afín a algún otro. Pero es arriesgado pretender forzar las semejanzas más allá de las coincidencias resultantes de la estructura elemental de ciertos diseños melódicos básicos o formulaciones rítmicas características. Sea como fuere, lo que sí se nos revela de manera diáfana en la música de Albéniz es su enorme capacidad de sugestión y su poderoso estímulo para, más allá de la estricta escritura de los pentagramas, despertar en el oyente —y hacémosla resonar como por simpatía— toda la música que llevamos dentro.

Y lo mismo que arriba queda dicho para la música popular vale también para el flamenco, que no es precisamente creación folklórica, más o menos anónima y colectiva, sino ejercicio personal de estilo. Desde Collet en adelante, no hay estudioso o comentarista de la obra de Albéniz (y con más entusiasmo aún los extranjeros que los españoles, puede que hipnotizados por los para ellos exóticos misterios del cante jondo) que se haya sustraído a la tentación de sacar a relucir seguidillas, fandangos o soleares en tal o cual pasaje de ésta o aquella pieza.

Conviene ser extremadamente cautos a la hora de hablar de influencias del cante flamenco en la obra de Albéniz. Al menos, no se puede afirmar tal cosa sin sopesar con el mayor cuidado la medida en que ambos, las obras de Albéniz y los *palos* flamencos,

se constituyen partiendo de iguales o semejantes materiales y en un proceso que se desarrolla simultáneo en la misma época. Sin entrar en disquisiciones que nos llevarían ahora demasiado lejos, baste apuntar que la invención de lo que hasta el presente conocíamos como flamenco se produce en las décadas finales del siglo XIX y primeras del XX, cuando se establecen los cafés cantantes, se convierte en un producto a explotar y otorga protagonismo a una dimensión como espectáculo que antes no existía.

Además, el flamenco como lo oímos hoy no es el flamenco como lo oía Albéniz hace cien años. No sólo porque se trata (entonces y ahora) de una música viva y en evolución, sino porque en aquellos momentos estaban en un período decisivo de definición las formas y los estilos, transformándose algunos hasta mudar la piel de arriba a abajo, mientras iban quedando en el olvido los más gastados, a la vez que surgían brotes nuevos de las viejas raíces. De que el pulso flamenco alienta en los pentagramas de *Iberia* no puede haber duda a nadie que tenga la más elemental capacidad de escuchar; pero que podamos encajarlo con alguna precisión en la barahúnda de géneros, estilos, variantes y derivaciones en que el flamenco se manifiesta... ése es otro cantar. Asunto muy delicado (y probablemente innecesario o del todo inútil, caso de ser posible) el de buscar acomodo entre la nominalia flamenca a los ritmos, las armonías y las melodías con que Albéniz nutre su obra.

Es cierto que las páginas de *Iberia* toda, como la mejor música de Albéniz, están recorridas de arriba a abajo por el flamenco y por la música andaluza en su más rica variedad (soleares, tientos, malagueñas, peteneras, polos, bulerías...), pero también en ellas se oye la *seguidilla* de raíces castellanas y, sobre todo y muy especialmente, la *jota*; no sólo en su variedad más difundida, el vigoroso canto de Aragón, sino en su condición de substrato común a tantas y tantas coplas de una región y otra; dígalos si no esa estremecedora copla central de «Almería».

[Audición de «Almería» (acordes y copla central) y comparación con la «Jota» de las *Siete canciones populares españolas* de Manuel de Falla]

Y como muestra óptima de tal simbiosis valga ese prodigio de estilización máxima que se alcanza en la melodía central de *Evocación*, cuyos perfiles son, al tiempo, tan fragantemente sugestivos como volátiles e inasibles desde el punto de vista de su adscripción temática. Oyendo *Iberia* sin prejuicios podemos darnos cuenta de que lo que esa música dice no es exacta y literalmente fandango andaluz, ni jota navarra, ni melodía asturiana, ni petenera; es el Albéniz más propio quien canta con voz acrisolada de España toda, y lo consigue mediante una estilización de los temas populares llevada casi hasta la abstracción, con apenas sólo el ritmo como elemento vertebral.

El romanticismo otoñal de Albéniz se matiza con vividez y se trasciende hacia una expresividad y un lenguaje nuevos que apuntan al impresionismo. No es una casualidad que Debussy, al final de sus días, pasara largas horas tocando para sí, con fruición obsesiva, aquella *Iberia* que Albéniz había concebido (y, precisamente, como «impresiones») algunos años antes de que el maestro francés escribiese, poseído por una fascinación insuperable, su propia *Iberia*.

En cuanto a lo que Debussy haya podido aprehender de la música de Albéniz, no se encontrará en su «literalidad», sino en lo que las últimas composiciones de éste contienen de reflexión, de estilización y de hondura. Una música que nunca pierde el sabor intenso de una España soñada y mediante la cual, sin llegar al extremo de la abstracción, acierta magistralmente a construir y ofrecernos lo que el subtítulo de *Iberia* proclama: esas «impressions» que tan gratas resonancias habrían de producir en el compositor galo. Y hasta tal punto se produce ese impacto, que obliga a Debussy a declarar que «jamais la musique n'a atteint à des impressions aussi diverses, aussi colorées.»

Amplía el comentario con una frase en la que se podría entrever cierta intención sutilmente maliciosa: «...les yeux se ferment comme éblouis d'avoir contemplé trop d'images.» Pero no hay el menor sarcasmo, sino una expresión bien sincera de alguien que se sitúa estética y doctrinalmente en las antípodas de la ortodoxia fundamentalista de aquella Schola Cantorum en la que Albéniz había hallado tan cálida acogida; ante la inventiva torrencial del músico español, el espíritu de refinamiento e intelectualización de que hacía gala Debussy no podía experimentar sino una mezcla de fascinación y exceso. El mismo exceso que le hace observar, perplejo y admirado, cómo Albéniz en su generosidad creativa «arroja la música por las ventanas», y la misma fascinación turbadora que le empuja de manera irresistible e inmediata a escribir, también él, una nueva *Iberia*. Y no deberíamos excluir la posibilidad de que esa obra, tan formalmente distinta de la de Albéniz, tan objetivamente dispar tanto en la técnica como en la estética, resulte ser de algún modo la propia *Iberia* de Albéniz vista, pensada, sentida, rehecha por Debussy.

Tal como señalé en su día —y me resulta especialmente grato traerlo ahora a colación— en mi discurso de ingreso en esta Real Academia, es sumamente significativo que Albéniz emprendiera la redacción de *Iberia* al finalizar el año 1905, el año del tercer centenario de la publicación del *Quijote*. A lo largo de los dos años siguientes se van desarrollando en paralelo dos fenómenos de muy opuesto signo: el desmoronamiento de su gran proyecto operístico cervantino y, por contra, la culminación de *Iberia*. Desalentado por las dificultades insuperables para poner en escena sus óperas, mermaidas cada vez más las fuerzas por su dolencia renal incurable, Albéniz acude al refugio seguro y fiel de su piano y decide concentrar el carrusel de sus proyectos múltiples de antaño en una sola y última dirección. De ello resultará *Iberia*, esa obra colosal que resume el pasado glorioso de la música española, galvaniza su presente y se proyecta al futuro. Así, a su manera personalísima e irrepetible, ese imposible *Quijote* que Albéniz soñó con darnos en el gran teatro de ópera, nos lo ofreció en la luminosa soledad de su piano.

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 suenan 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, Albéniz deja reflejada en esas páginas la imagen crepuscular y melancólica de su propia existencia, herida ya de muerte.

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, la impresión fugaz, el aroma desvaneciéndose de un tiempo evocado en su mórbido crepúsculo.

Albéniz había venido al mundo en un pueblito de Gerona perdido junto a la frontera francesa, de padre vasco, madre catalana y abuelo andaluz; de nombre hebreo y apellido árabe, Isaac Albéniz, acaso marcado por tan plurales orígenes, se sirvió de la rica diversidad de aquella España para, sublimada y trascendida en esa *Iberia* idealizada desde la lejanía, revelarnos lo más puro de su espíritu universal,

abierto siempre a la comprensión y al amor de las constantes culturales que, más allá de las coyunturas diferenciadoras, nos aproximan en la historia, en el arte y en la música.

Exiliado de su tierra por el desdén y la incomprensión de sus compatriotas, no tuvo Albéniz discípulos directos ni continuadores en España, pero sí caló su ejemplo en una generación más joven que habría de cargar con la responsabilidad histórica de hacer más fuerte y llevar más alto y más lejos su mensaje.

Suele atribuirse a Felipe Pedrell 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, la valoración y el reconocimiento 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 reconocible y novedoso, abría también las puertas de editoriales, teatros e instituciones europeas a otros jóvenes músicos españoles que siguieron sus pasos, como supieron hacer Joaquín Turina, Pablo Casals o aquél tímido jovencito llamado Manuel de Falla cuya trayectoria musical sería sencillamente impensable sin el precedente insigne del creador de *Iberia*.

Cuesta pensar que muy pronto se cumple un siglo de la muerte de 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, más allá de los fastos efímeros y los inevitables oportunismos, 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.

Señoras, señores, gracias a todos por su indulgente atención.