

## LAS VOCES Y LOS ECOS: UN SIGLO DE HISTORIOGRAFÍA ALBENICIANA

DOCTOR D. JACINTO TORRES MULAS  
*Académico de Número de la Real Academia de Doctores de España*  
*Catedrático de Musicología en el Real Conservatorio Superior*  
*de Música de Madrid*

Se conmemoran en el presente año 2010 los ciento cincuenta años del nacimiento de una de las más señeras figuras de nuestra música: Isaac Albéniz (1860-1909), de cuyo fallecimiento en su exilio francés se cumplió un siglo el pasado año. Es evidente que en los últimos tiempos, y en particular con ocasión de las mencionadas efemérides, la figura y la obra de Albéniz han venido gozando de un interés creciente. Tiene ello su fundamento principal en la propia calidad y la belleza de sus composiciones musicales, pero también en la curiosa y atractiva imagen del personaje. Una imagen que, por un lado, procede del relato biográfico suministrado por la historiografía, y por otro de una cierta tradición legendaria que, más o menos verdadera o falsa, cautiva por sus aspectos novelescos. Dos vías que, como veremos, se han entremezclado más de lo conveniente.

Así se ha ido construyendo esa tan atractiva figura albeniciana, ese «personaje» que las más serias investigaciones demuestran estar en ocasiones bastante alejado de la «persona» real. Es a ese proceso de construcción del personaje al que dedicaré mi atención, pues sí, por una parte, son los aspectos biográficos los que nos ayudan a conocer —a entrever, al menos— su personalidad como hombre y como compositor, por otra condicionan los parámetros de aceptación y juicio —o, acaso, más bien prejuicio— de su obra, de su producción artística.

En media docena de libros y decenas de artículos y ensayos me he ocupado anteriormente de diversos aspectos de la vida y de la obra de Albéniz, así como de su recepción y difusión. En la presente ocasión me centraré en el examen de las aportaciones más relevantes desde el punto de vista historiográfico, aquéllas que nos han ayudado a conocer de manera más completa y veraz al compositor y a su obra; no serán ahora, por tanto, objeto de nuestra atención posibles trabajos académicos no publicados y de restringida circulación, ni tampoco asuntos como la edición de partituras y discos, o como el descubrimiento de un *Salmo* polifónico, la edición facsímil de los manuscritos de *Iberia*, la recuperación de sus canciones, la reconstrucción de la *Rapsodia Española* para piano y orquesta, o la nueva edición revisada de *Catalonia*, trabajos realizados en su día por quien esto escribe, o el reciente «reestreno»

después de más de un siglo de silencio de las *Escenas Sinfónicas*, o la anunciada publicación de *The Magic Opal*, la que fue su primera opereta.

De lo que aquí tratamos es de aquellas aportaciones que constituyen el corpus disponible que conforma la historiografía acerca de Isaac Albéniz, es decir, lo que a día de hoy siglo sabemos de Isaac Albéniz. O, más exactamente, lo que creemos saber sobre Isaac Albéniz. Porque de lo que en realidad se trata es de reflexionar sobre los mecanismos de construcción del conocimiento y de su contraste con lo que en la metodología de la investigación llamamos el paradigma, entendido aquí de manera genérica como un sistema de creencias compartidas, una constelación de conceptos y teorías que juntas forman una visión y una apreciación específicas de una determinada realidad<sup>1</sup>.

Dicho de otra manera más llana, se trata de desviar el foco de la cuestión desde el «qué sabemos» hacia el «cómo lo sabemos», «por quiénes lo sabemos», «para qué que nos parece útil saberlo». O sea, elevarnos más allá de la noción acomodaticia de «lo que conocemos» en favor del prudente estímulo de «lo que creemos conocer».

No castigaré la atención del lector con planteamientos de alta especialización, ni con pirotecnias más o menos eruditas. El propósito que guía la redacción de estas líneas es algo tan simple como invitar a una revisión de lo que hemos venido sabiendo de ese músico al que queremos y admiramos, Isaac Albéniz. Y para ello nos parece necesaria una reflexión previa sobre los mecanismos y los procedimientos que han vehiculado ese conocimiento, cuestión que si en otras disciplinas está más que dilucidada, en la musicografía (musicología la llaman los más osados) española resulta todavía ser un asunto semivirgen.

Con frecuencia repitiendo en tropel los mismo tópicos, numerosos autores de la más diversa condición nos han dicho que si Albéniz era de tal o cual manera, que si estuvo aquí o allá, que si dijo esto o aquello, que si hizo o dejó de hacer... a veces con un desparpajo y una familiaridad que causa asombro, como si quien nos lo cuenta tuviese trato cotidiano e íntimo con el compositor. Y puesto que, tratándose de Albéniz, por lo común el relato nos sorprende y regocija, tendemos a dar por buenos cualquier información y cualquier juicio. Pero, dejando a un lado la divertida ocurrencia o el gracejo narrativo, convendría que nos preguntásemos o, mejor, que le preguntásemos a quienes con tanta desenvoltura nos cuentan todo eso: «¿Y usted cómo lo sabe?, ¿cómo ha llegado a averiguarlo?, ¿cómo puede estar seguro de que es cierto?» Es algo que por lo general nunca hacemos, una cierta razonable prudencia o timidez nos lo impide, pero mucho me temo que, si lo hiciéramos, nos íbamos a encontrar con una abrumadora mayoría absoluta de respuestas del tipo de: «Pues porque es así, como yo le digo» en los casos más arrogantes, o «Pues porque lo he leído en tal o cual obra de fulano o mengano» en algunos más honestos.

De manera que «lo ha leído». ¿Y qué es lo que ha leído?, ¿dónde lo ha leído?, ¿quién escribió aquello que usted ha leído, y ahora me lo cuenta con tan aparente autoridad? Lo primero que conviene dilucidar es si se trata de un conocimiento de primera o de segunda mano. O, por decirlo de otro modo, del saludable ejercicio intelectual de diferenciar entre investigación y divulgación. Y es que ni todas las

---

<sup>1</sup> Thomas KUHN en su obra clásica de 1962, *The Structure of Scientific Revolutions*, revisada en 1970, lo define como una concepción general del objeto de estudio de una ciencia, de los problemas que deben estudiarse, del método que debe emplearse en la investigación y de las formas de explicar, interpretar o comprender, según el caso, los resultados obtenidos por la investigación.

informaciones son igualmente ciertas y originales, ni todas valen lo mismo en este trabajo nuestro de averiguar, aprender y comunicar. Me refiero a la poco atendida propuesta machadiana —de ahí el guiño del título de este ensayo— en su afán de «distinguir las voces de los ecos» o, dicho con toda llaneza, a poner las cosas en su sitio. Y no, no estamos enseñados a percibir, apreciar y reconocer la radical diferencia entre el trabajo científico de investigación, de búsqueda y de reflexión original, y la práctica del resumen, la síntesis, el comentario de apreciación más o menos personal. No estoy haciendo ningún juicio de valor, sólo trato de deslindar; tiene cada cosa su ámbito y su razón de ser, pero no son lo mismo. En cualquier caso, lo cierto es que por lo común ni distinguimos la musicología de la musicografía, ni somos conscientes de ello. Y entre las menos deseables consecuencias de ese déficit de educación y de sensibilidad está la no percepción o la indiferencia respecto de algo que va más allá de la tradicional picaresca hispana o de un intrusismo difícilmente concebible en otras disciplinas, algo que si en sociedades intelectualmente cultivadas y moralmente honestas es timbre de infamia, en la nuestra parece ser cosa más bien habitual y hasta celebrada: me estoy refiriendo al plagio puro y simple; «transtextualización» creo que lo llama algún listillo posmoderno.

Hay quienes sostienen (y practican con todo desparpajo) que si se cambia el orden o las palabras de una frase ajena que contiene un pensamiento original, ya vale para utilizarla como propia. Y, mal que nos pese, incluso en ámbitos supuestamente instruidos cuesta encontrar el reconocimiento de que, no ya la cita más o menos literal de un aserto, sino la mera utilización de una idea original ajena sin acreditar su procedencia, constituye plagio. Por más que a veces esa realidad duela y cause cierta vergüenza ajena, es en el fondo una cuestión de diagnóstico bien simple: una cuestión de cultura y de decencia. Quizás pueda parecer algo exagerado, que no es un asunto grave, pero por cuestiones así Albéniz se fue de España.

Pero volvamos al hilo principal de nuestro discurso. Decía al principio que ahora resulta fácil hablar de Albéniz, e incluso presumir de moderno iconoclasta señalando con displicente superioridad las fabulaciones que tan a menudo se cuelan entre las biografías del compositor. Pero hace veinte años no se escuchaba el menor susurro crítico de ninguno de esos nuevos albenicianos. Y justo de hace veinte años data la publicación, negro sobre blanco, del siguiente juicio:

*[...] oleadas sucesivas de musicógrafos han venido repitiendo y a veces distorsionando los datos que aportan Collet, Laplane y Raux-Deledicque, cuyas biografías y referencias de obras, con casi medio siglo a sus espaldas, siguen siendo hoy la referencia más solvente. De entre los muchos que después han hecho correr ríos de tinta sobre la vida, obra y peripecias del músico gerundense, apenas tres o cuatro se han tomado la molestia de echar un vistazo a algunas fuentes, de buscar documentos originales y de examinarlos con la atención bastante para distinguir las voces de los ecos<sup>2</sup>.*

Y en otro lugar, también por aquellas mismas fechas, advertíamos:

*Albéniz es, junto con Falla, el compositor español sobre el que más se ha escrito, pero salvo un puñado reducidísimo de aportaciones realmente*

---

<sup>2</sup> TORRES MULAS, Jacinto: *Un desconocido «Salmo de difuntos» de Isaac Albéniz*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1990. 15 págs. (Separata de *Revista de Musicología*, v. XIII, n.º 1, enero-junio de 1990).

*serias, el desconocimiento preciso de muchos datos y la pereza o la incompetencia para desentrañarlos se han encubierto frecuentemente con mera retórica literaria, cuando no con puros ejercicios de caprichosa fantasía y ficción novelesca.*

*Tal estado de cosas, junto con la dispersión de que fueron objeto los papeles del compositor tras su muerte, ha propiciado la sucesión de numerosos errores, malentendidos y hasta algún que otro grueso disparate por parte de muchos de quienes se han aproximado a la figura del músico gerundense. No se puede negar la devoción que guiara a los mejores de ellos, pero la evidencia nos muestra que no es bastante con las buenas intenciones cuando de lo que se trata es de planificar y desarrollar un trabajo sistemático de investigación científica del que, por desgracia, ha carecido hasta el presente nuestro compositor*<sup>3</sup>.

Para tratar de ponerle algún remedio o, cuando menos, para comprender mejor la situación, lo primero es distinguir entre las fuentes primarias de información y los posteriores productos de la investigación. Son estos últimos los que ahora nos interesan, pero no tendrán valor alguno si prescindimos o no hacemos el adecuado uso de dichas fuentes, por lo que resulta imprescindible traer a colación, al menos, algunas de las principales.

El corpus más nutrido e importante entre las fuentes documentales primarias disponibles para el estudio de la vida y la obra de Isaac Albéniz, con abismal diferencia sobre cualquier otro, es el que procede originalmente de la colección personal del compositor, con quien hasta el final de sus días convivieron su esposa Rosina Jordana i Lagarriga y su hija Laura Albéniz quien, incluso tras contraer matrimonio años después, en 1918, continuó viviendo en compañía de su madre. Es ése el repertorio documental más abundante y de mayor relevancia, el que perteneció al propio Albéniz y quedó tras su muerte en manos de su viuda, integrado por partituras manuscritas, centenares de cartas, contratos de edición, anotaciones personales, etc. Pero esa colección documental fue muy pronto fragmentada y repartida en diferentes destinos, dando lugar a una dispersión geográfica a la que, además, se ha ido superponiendo una dispersión cronológica en varias etapas temporales, por no hablar del expurgo y censura que sufrió a manos de sus descendientes, en un exagerado celo por pulir la imagen del artista de nefastas consecuencias.

La primera y única tentativa de aclarar las vicisitudes y el estado de esa documentación no se produjo hasta fechas recientes, en un estudio publicado en 1997 que traza con minuciosidad casi agobiante la trayectoria de los documentos que constituían el patrimonio familiar de Albéniz<sup>4</sup>. Un año más tarde aparecía en los Estados Unidos una guía de investigación que, si bien es mucho más somera en sus descripciones, ofrece a cambio una orientación panorámica que también incluye fuentes secundarias, hemerografía, discografía, así como un primer esbozo de catalogación elaborado sobre la base de nuestras propias investigaciones al respecto, entonces todavía en curso<sup>5</sup>.

---

<sup>3</sup> TORRES MULAS, Jacinto: *La producción escénica de Isaac Albéniz*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991. 45 págs. (Separata de *Revista de Musicología*, v. XIV, n.º 1-2, 1991).

<sup>4</sup> 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, págs. 55-77.

<sup>5</sup> CLARK, Walter A.: *Isaac Albéniz: A Guide to Research*. New York: Garland Publishing, 1998, págs. 37-42.

Junto a los documentos primarios, a la hora de establecer la biografía real de Albéniz y de intentar una aproximación al significado de su obra, debemos tener en cuenta los testimonios contemporáneos del compositor. Entre ellos hay que destacar las *Memorias* de Arbós y los *Diarios* de Bretón, cuya importancia excepcional radica en la íntima relación que ambos personajes mantuvieron con Albéniz a través de un trato cotidiano que se prolongó durante muchos años.

Enrique Fernández Arbós rememora sus días de adolescencia en que compartieron estudios, aventuras, techo y lecho en Bruselas y luego, ya de vuelta en Madrid, continuaron trenzando una amistad personal y una colaboración profesional que los uniría de por vida<sup>6</sup>. En las *Memorias* de Arbós el cúmulo de sucesos y personajes que desfilan por sus páginas es de una magnitud realmente desbordante, configurando el relato unos acontecimientos cuyo vívido testimonio se nos ofrece de primera mano. Por lo que concierne a Albéniz, baste decir que es la persona que con más frecuencia aparece mencionada en sus más de cuatrocientas páginas.

De no menor importancia y riqueza de datos es el *Diario* de Tomás Bretón<sup>7</sup>, texto que se complementa admirablemente con el anterior, siendo ambos esenciales para trazar segmentos decisivos de la biografía albeniziana. Pero existen importantes diferencias entre los dos testimonios. Mientras que Bretón escribe un *Diario* personal, para sí mismo, elaborado día a día al calor de los sucesos inmediatos de la jornada, Arbós redacta unas *Memorias* con la intención desde un principio de hacerlas públicas, por lo que a veces la exactitud de los hechos queda supeditada a la fluidez o el donaire de la redacción. Además Arbós escribe su texto más de cincuenta años después de los hechos narrados, por lo que no son raros los fallos en la precisión de acontecimientos, lugares y fechas. Cierzo que su prosa es de lectura amenísima, y su perspicaz manera de narrar los hechos es habitualmente tan elegante como divertida, pero las razones recién expuestas aconsejan no tomarse siempre todo lo que dice al pie de la letra. Bretón, por su parte, escribe día a día, anotando sólo para sí mismo sus impresiones y juicios con el palpito vivo de la actualidad más inmediata; así, aunque se ciñe al corto período de 1881 a 1888, el registro de los hechos y el retrato —muchas veces impremeditado— de su entorno es tan rico, tan minucioso y tan variado, que tras su lectura ya nunca más podremos sentir a los personajes como entes más o menos literarios y ajenos, sino entrañados en una compleja y humanísima red de relaciones profesionales y personales.

Igual que con Arbós, Albéniz trabó con Bretón una larga y muy estrecha amistad; no puede extrañar, por tanto, que Albéniz aparezca mencionado en el *Diario* en hasta ciento cuarenta y dos fechas del *Diario*, y en no pocas de ellas se le cite en dos y hasta tres momentos. Unas veces se trata tan solo de una nota fugaz, pero hay muchas

---

<sup>6</sup> FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique: *Arbós. Memorias (1863-1903)*. Madrid: Ediciones Cid, 1963. Agotado el libro hace muchos años, se ha publicado recientemente una nueva edición a cargo de J. L. Temes: FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique: *Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1903)*. Madrid: Orquesta Sinfónica de Madrid, Editorial Alpuerto, 2005. Una detallada discusión sobre las distintas fuentes originales, junto con la reproducción de los textos referentes a Albéniz, en: TORRES MULAS, Jacinto, con la colaboración de Ester AGUADO SÁNCHEZ: *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008, págs. 133-157.

<sup>7</sup> El *Diario* permaneció inédito y prácticamente desconocido hasta que en 1995, atendiendo al deseo de sus descendientes, nos encargamos de su estudio y publicación en dos gruesos volúmenes de ochocientos cuarenta y siete páginas. BRETÓN, Tomás: *Diario (1881-1888)*. Edición, estudio e índices de Jacinto Torres Mulas. Madrid: Acento Editorial, Fundación Caja de Madrid, 1995. 2 vols., XIV, 847 págs.

otras en las que, a despecho de su brevedad, nos es posible entrever una realidad muy rica y matizada que nos dice más de los personajes y de sus circunstancias vitales que tantas y tantas páginas escritas por los biógrafos. En sus respectivos textos tanto Arbós como Bretón nos dan la medida y el tono exacto de los acontecimientos y de sus protagonistas, trazando con minucioso dibujo el entorno vital, profesional y humano en que se desenvuelven. Es ese registro preciso y continuado de la historia cotidiana, de la intrahistoria de la vida musical de su tiempo, lo que otorga a esos documentos un valor excepcional.

Vale la pena mencionar también algunos artículos escritos en 1909 con ocasión de la muerte del compositor por personas que tuvieron con él un trato muy directo. En particular debemos tener en cuenta los de Felipe Pedrell, Juan Pérez de Guzmán y, de nuevo, Tomás Bretón, que aportan informaciones muy diversas y anécdotas varias cuyo valor humano es en ocasiones muy superior a su probable veracidad.

Referidas las fuentes primarias, siquiera sea sumariamente, si desplazamos nuestra atención hacia la moderna producción historiográfica, podremos observar que a lo largo del siglo transcurrido desde la muerte del compositor los estudios albenicianos en España han experimentado un apreciable sesgo de calidad y rigor en las dos décadas más recientes, desde los últimos años ochenta del pasado siglo, y al margen de mojigaterías y falsas modestias, justo es reconocer que en muy gran medida ese salto cualitativo (y cuantitativo) ocurre a partir de las investigaciones intensivas y los numerosos trabajos publicados sobre Albéniz por el autor de estas líneas, con la reivindicación de la obra orquestal y la producción escénica, la edición integral de las canciones, el descubrimiento de obras desconocidas, la primera edición de otras inéditas y, finalmente, la publicación del monumental *Catálogo Sistemático Descriptivo de las Obras Musicales de Isaac Albéniz*.

En la vertiente estrictamente biográfica contamos igualmente con interesantes novedades que han contribuido a arrojar claridad sobre algunos de los tópicos más afianzados. Una vez más, como ya ocurrió en el pasado, lo principal se debe al benemérito trabajo de hispanistas extranjeros y no tanto a los compatriotas del compositor, cuyas más celebradas aportaciones al centenario han consistido en su mayor parte en «transtextualizar» las ideas y los hallazgos de otros o, directamente, presentarlas como propias. Nada nuevo a fin de cuentas, y sí otra evidencia de la picaresca nacional, lo que contrasta y confirma ese factor constante de interés foráneo en la investigación sobre Albéniz, una atención iniciada en 1926 con Henri Collet, autor de la primera biografía seria del músico, seguida tres décadas más tarde por Gabriel Laplane y Michel Raux-Deledicque en sus respectivos libros, ya clásicos, ambos tan estimables como radicalmente distintos en orientación y estilo, y remozada en la actualidad con trabajos como la documentada biografía de Walter Clark, obras todas ellas a las que luego volveré a referirme.

Es de todos esos modernos estudios realmente originales, concebidos con criterios exigentes y elaborados con técnicas historiográficas y musicológicas de rigor científico, de donde aflora una imagen de Albéniz muchísimo más rica y honda —así en lo humano como en lo artístico— que la acuñada por la literatura convencional, en la que desde el principio se han venido mezclando elementos ciertos con otros sólo verosímiles, otros más bien dudosos, otros claramente erróneos y finalmente otros inventados. Todo ello ha dado lugar a un proceso de distorsiones, verdades a medias y falsedades al completo que, como bola de nieve ladera abajo, ha impregnado toda la bibliografía albeniciana hasta nuestros días, un proceso de mistificaciones al cual

el propio Isaac contribuyó con eficacia ya desde el principio, fantaseando sobre sí mismo con no pocas supercherías y numerosos engaños de conveniencia, como ya advertimos en su día.

Hace ya diecisiete años que señalamos con toda nitidez la falsificación de que había venido siendo objeto nuestro conocimiento acerca de Albéniz, algo que sólo años después empezaría a ser percibido por los más perspicaces:

*Parece como si quienes [...] se han ocupado de narrar sus andanzas hubieran tomado el acuerdo unánime de presentar su paso por el siglo como [...] una especie de folletín sentimental y aventurero de buenos y malos [...] por el que...]* han querido conducir, falsificándola, la vida de Albéniz.

*A esa impostación debemos el ocultamiento de su temprana iniciación masónica, o las amputaciones en la transcripción de los diarios autógrafos del compositor, [...] privándonos así de aquella desnuda luz última que el músico secretamente perseguía.*

*Si a actitudes como éstas se añaden la fascinación que sobre quienes se aproximan a su biografía ejerce la personalidad de Albéniz y lo novelesco de muchas de sus peripecias, y si sumamos la lamentable frecuencia con que la invención y la frivolidad suplantan al rigor de la investigación, no puede sorprendernos que, junto a muchas otras supercherías relativas a sus viajes, sus amores, sus negocios o sus composiciones, naciera la leyenda ciertamente infausta del Pacto de Fausto*<sup>8</sup>.

El relato biográfico de Isaac Albéniz que la historiografía tradicional ha venido elaborando en estos cien años —prácticamente hasta nuestros días, en que apenas un puñado de investigadores lúcidos, honestos y con la adecuada preparación metodológica está procurando su revisión crítica— habría sido muy distinto si se hubiese trabajado sobre la base de datos concretos y precisos, en lugar de haber tomado como fundamento opiniones y juicios subjetivos, recuerdos de personas más o menos próximas al personaje, condescendientes leyendas familiares o la supuesta e inatacable autoridad de determinados textos cuyos yerros involuntarios en unas ocasiones, o falsedades deliberadas en otras, habrían quedado de manifiesto con solo cotejar las fechas, los lugares y las circunstancias.

Visto lo cual, veamos seguidamente la relación concisa, presentada en orden cronológico y complementada con breves apuntes, de las publicaciones más notables que han jalonado los estudios albenicianos, aquéllas que con voz propia han aportado datos o ideas originales.

## 1. ANTONIO GUERRA Y ALARCÓN (1886)<sup>9</sup>

El pecado original del que derivan la mayor parte de los males de la historiografía albeniciano consiste en haber tomado como fuente de información básica el folleto que Antonio Guerra y Alarcón publicó en 1886, considerado como la primera biogra-

<sup>8</sup> Prólogo de *El Pacto de Fausto* (1993). Ver entrada n. 10.

<sup>9</sup> GUERRA Y ALARCÓN, Antonio: *Isaac Albéniz: Notas crítico-biográficas de tan eminente pianista*. Madrid: Escuela Tipográfica del Hospicio, 1886. Ed. facsímil: Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 1990. Un extracto del texto de Guerra fue incluido en ARTEAGA Y PEREIRA, Fernando: *Celebridades musicales, o sea, Biografías de los hombres más eminentes de la música*. Barcelona: Centro Editorial Artístico de Torres y Seguí, 1887, págs. 650-652.

fía del músico hasta que nuestras averiguaciones mostraron que, bajo esa apariencia, se encubría en realidad uno de las principales bazas de la estrategia publicitaria desplegada por Albéniz al instalarse en la capital del reino a finales de 1885, un texto que fue prácticamente dictado por Albéniz al escritor y que evidencia un carácter propagandístico tan descarado como esos inverosímiles números de *opus* que Albéniz atribuía a muchas de sus obras y que, muy en la línea de lo que con harta frecuencia haría en tantas otras ocasiones de su vida, combina datos reales y ficticios, con cuyos embustes, fantasías y exageraciones románticas pretendía conquistar la atención y el interés del público.

Así, biógrafos e historiadores, a veces coincidiendo en tropel y a veces contradiciéndose de modo inconciliable en los hechos, los lugares y las fechas, han seguido con más o menos fidelidad el texto de Guerra, en ocasiones agregando «recuerdos» de familiares que no habían nacido en la época de los hechos narrados o no fueron testigos de ellos, o incluso adornándolo con ocurrencias propias, o con los contradictorios retoques que el propio Albéniz iba añadiendo a lo largo de los años a su propio relato.

Con todo, tiene el indiscutible valor de presentarnos la imagen de Albéniz que el propio compositor pretendía proyectar, amén de ofrecernos preciosos datos acerca de su actividad y repertorio como intérprete, y de sus primeras tentativas, aunque muy magnificadas, como compositor.

## 2. LUIS VILLALBA MUÑOZ (1914)<sup>10</sup>

Fue el primero en percibir la singular mixtura franco-andaluza del estilo de Albéniz, sin embargo, acaso debido a su concepción un tanto castiza del nacionalismo musical, lo valora de modo más bien negativo. En todo caso, la del padre Villalba es sin duda una voz original por la independencia de sus juicios artísticos, pero una voz que debemos considerar como algo «desafinada» por basar los datos de su información biográfica en una fuente viciada, como es la de Guerra y Alarcón.

## 3. HENRI COLLET (1926)<sup>11</sup>

Autor de la primera biografía seria de Albéniz, nos da una imagen global del hombre y del músico. Aunque se basa en la versión resumida del texto de Guerra que publicó Arteaga, afortunadamente recurre también a informaciones procedentes de los familiares del compositor y de personas que lo conocieron y tuvieron trato con él. Algunas de sus afirmaciones, como las supuestas tiranteces con Debussy, o las alusiones a la militancia masónica del padre, no gustaron a la familia (su viuda, Rosina, y su hija Laura, particularmente), interesada en beatificar la imagen del artista. Entre sus méritos está el reconocer y declarar a Albéniz como pionero en llevar a la práctica con

---

<sup>10</sup> VILLALBA MUÑOZ, Luis: *Últimos músicos españoles del siglo XIX*. Madrid: Ildefonso Alier, 1914, págs. 161-185. Adviértase que esta obra suele aparecer mal citada en muchas de las bibliografías albenicianas, probablemente por copiar otras referencia ya equivocadas y no haber hecho un examen real y directo de la obra original.

<sup>11</sup> COLLET, Henri: *Albéniz et Granados*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1926, págs. 1-177. Ed. rev. Paris: Éditions Le Bon Plaisir, 1948. Reimpr. Paris: Éditions d'Aujourd'hui, 1982. Edición en español Buenos Aires: Tor, 1948, págs. 1-134.

éxito (antes que las propuestas teóricas de Pedrell) la creación y difusión internacional de una música netamente española con un lenguaje moderno, aspecto luego ignorado o silenciado por los intereses dominantes en la historiografía musical española, y particularmente la catalana, que concede a Pedrell la primacía exclusiva en ese aspecto.

#### 4. VÍCTOR RUIZ ALBÉNIZ (1948)<sup>12</sup>

Fallecidas en su juventud las otras hermanas de Albéniz, Enriqueta y Blanca, la familia consanguínea de Albéniz quedaba reducida a sus padres y su hermana mayor, Clementina, con quien siendo niño había aprendido a tocar las primeras notas al piano y a la que siempre había profesado un especial cariño. Tempranamente viuda, es ella la que acoge en su casa de la calle de San Mateo a su anciana madre, y es en esa misma casa donde se alojará Albéniz en algunos de sus breves viajes a la capital, cuando ya tiene fijada su residencia lejos de ella, en Londres, en Barcelona en París o en Niza. El hijo de Clementina, Víctor Ruiz Albéniz, cursó la carrera de medicina gracias a la ayuda generosa de su tío Isaac, a quien asistiría como médico en los últimos momentos de su vida.

Conviene tomar con la máxima cautela los datos y las afirmaciones de este texto que, desde luego, está escrito con el corazón, con «la emoción cordial, la veneración constante que para el genio y la vida de Albéniz tuvo siempre quien no conoció otro padre que él», según declara el propio Víctor. Los hechos referidos son de primera mano, pero desde el punto de vista de la precisión y la exactitud es un constante quebradero de cabeza para el investigador, pues rara es la fecha, el lugar o el acontecimiento que no están citados equivocadamente.

#### 5. MICHEL RAUX DELEDICQUE (1950)<sup>13</sup>

Laura Albéniz, la hija del compositor, estaba casada con Vicente Moya, quien al jubilarse de su profesión militar y tras el fallecimiento de la viuda de Albéniz, se había convertido en el más entusiasta y devoto propagador de la obra de su suegro. A él debemos el impulso dado a la difusión del repertorio de su admirado suegro y todavía fuente de saneados ingresos, él se ocupaba de las relaciones con editores y empresarios, él fue quien animó a Sorozábal en su revisión de *Pepita Jiménez* y él, con su pulcra disciplina castrense, fue quien trató de poner algún orden en los papeles que aún había en la casa. Pero también fue él, según el testimonio de su nieto, el profesor Julio Samsó Moya, quien mutiló los *Diarios* de Albéniz y sometió a escrutinio y destruyó alguna documentación, a su entender inconveniente, que había sobrevivido al celo censor de la viuda.

Siempre amable y colaborador, suministró la gran mayoría de las informaciones (cuyos datos en ocasiones son verídicos y contrastados, y otras producto de bienintencionadas conjeturas) que algunos historiadores y biógrafos de la época utilizaron en sus escritos singularmente el argentino Raux Deledicque. Su extensa biografía de

---

<sup>12</sup> RUIZ ALBÉNIZ, Víctor: *Isaac Albéniz*. Madrid: Comisaría General de la Música, 1948. 143 págs.

<sup>13</sup> RAUX DELEDICQUE, Michel: *Albéniz, su vida inquieta y ardorosa*. Buenos Aires: Peuser, 1950. 437 págs.

Albéniz es un producto sumamente singular y curioso, ya desde su propio título, que a pesar de sus esfuerzos por documentarse, adolece de un subjetivismo novelesco y fabulador que lleva a inventar diálogos bastante inverosímiles.

## 6. GABRIEL LAPLANE (1956)<sup>14</sup>

El libro de Laplane fue escrito inicialmente en difíciles condiciones (su cautividad tras la segunda guerra mundial), aunque se sirvió luego de la documentación familiar, así como de las publicaciones de Villalba, Raux y Ruiz Albéniz, si bien actúa con cierta temeridad al considerar a este último como «particularmente auténtico». Más allá del relato biográfico, hallamos juicios lúcidos y valoraciones muy atinadas respecto del autor y de su obra, con frecuencia en un tono apologético, a veces excesivo y algo tópico, como cuando recurre a expresiones del estilo de «el alma de España».

Pero por otra parte, de sus virtudes nos ilustra con elocuencia el hecho de que hasta medio siglo después de su publicación no se superasen tanto su ensayo de catalogación como su resumen cronológico que, con todas sus deficiencias e inexactitudes, resultaron ser tan meritorios como útiles, y así lo prueba el saqueo de que han venido siendo objeto hasta nuestros días por prácticamente todos los divulgadores que han vuelto sobre el asunto sin ninguna nueva aportación sustancial.

## 7. JOSÉ MARÍA LLORENS CISTERÓ (1960)<sup>15</sup>

El centenario del nacimiento de Albéniz se produjo en un período de desinterés generalizado por la investigación albeniciana. Entre los pocos que se ocuparon con alguna seriedad de nuestro compositor, Llorens tiene el mérito de señalar el interés de sus canciones (a las que él denomina *Lieder*) en un estudio del que hemos de declararnos deudores, siquiera sea por haber llamado la atención sobre una faceta entonces prácticamente ignorada en la obra de Albéniz. Su también interesante artículo sobre el pianismo albeniciano no deja de ser un resumen comentado de varias cartas y reseñas de prensa de la época que formaban parte de los papeles que los descendientes del compositor habían donado a la Biblioteca de Catalunya y al Museo Municipal de la Música barcelonés.

## 8. ANTONIO IGLESIAS (1987)<sup>16</sup>

El voluntarioso esfuerzo de este autor, aun contando sus méritos, constituye otro ejemplo de «voz desafinada» en nuestro coro de aportaciones albenicianas. Tan afano-

---

<sup>14</sup> LAPLANE, Gabriel: *Albéniz, sa vie, son oeuvre*. Geneva: Éditions du Milieu du Monde, 1956. 1.ª edición española: *Albéniz. Su vida y su obra*. Barcelona: Noguer, 1958; 2.ª ed. esp.: 1972. 240 págs.

<sup>15</sup> LLORENS CISTERÓ, José María: «El «Lied» en la obra musical de Isaac Albéniz», en *Anuario Musical*, v. 15 (1960), págs. 123-140. También «Notas inéditas sobre el virtuosismo de Isaac Albéniz y su producción pianística», en *Anuario Musical*, v. 14 (1959), págs. 91-113.

<sup>16</sup> IGLESIAS, Antonio: *Isaac Albéniz (su obra para piano)*. Madrid: Alpuerto, 1987. 2 vols., 425 págs., 488 págs.

so como despistado, es preciso reconocerle el haber procurado trabajar con materiales originales, aunque de ello se obtenga un provecho muy limitado, al carecer por igual tanto de las dotes y la formación necesarias a un investigador como de la capacidad de percibir dicha carencia. Prolijo hasta el cansancio en el cómputo de compases, fraseos y cambios rítmicos, los árboles de la partitura le impiden ver el bosque de la música en el examen individualizado que hace de las obras de Albéniz, entre las que hay atribuciones equivocadas, algunos serios errores de datación y duplicidades inadvertidas.

## 9. JACINTO TORRES MULAS (1990)<sup>17</sup>

Se dio a conocer este estudio en el III Congreso Nacional de Musicología (Granada, 1990) en el cual se reseñaban y circunstanciaban, por vez primera y con multitud de datos inéditos, cerca de una treintena de títulos de obras escénicas y de música incidental, muchos de ellos ignorados hasta entonces por críticos y biógrafos, un cifra sorprendente que pone de manifiesto la importancia que Albéniz concedió a ese género a lo largo de toda su carrera como compositor. Valga decir, sin falsa modestia, que la reciente recuperación de las óperas y zarzuelas de Albéniz sólo ha sido posible gracias al minucioso y preciso trabajo de indagación, localización y examen crítico de fuentes documentales y al aporte de datos contenidos en este trabajo. A pesar de sus limitaciones y de los veinte años transcurridos desde entonces, sigue siendo el único estudio serio de conjunto sobre la música escénica de Isaac Albéniz.

## 10. MARTA FALCES SIERRA (1993)<sup>18</sup>

El origen de este trabajo data de 1991, cuando la autora, en su doble condición de pianista y profesora de Filología Inglesa, lo presentó como tesis doctoral en la Universidad de Granada. Más allá de lo que su título anuncia, es también de gran interés en los aspectos musicales, particularmente en lo que concierne a las relaciones de Albéniz con su amigo y mecenas Francis Burdett Money-Coutts, aspecto éste que hasta entonces había sido tratado a base de tópicos y de manera más bien superficial y acrítica.

Fue objeto de una primera presentación oral en el Congreso de Musicología arriba mencionado, evento al que invitamos al entonces joven estudiante Walter A. Clark, quien, a su vez, al hilo de las investigaciones de Falces sobre Money-Coutts, publicó un artículo con su propia redacción del tema<sup>19</sup>.

---

<sup>17</sup> TORRES MULAS, Jacinto: *La producción escénica de Isaac Albéniz*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1991. 45 págs. (Separata de *Revista de Musicología*, v. XIV, n.º 1-2, 1991).

<sup>18</sup> 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. 247 págs.

<sup>19</sup> CLARK, Walter A.: «Isaac Albéniz's Faustian Pact: A Study in Patronage», en *Musical Quarterly*, 76/4 (diciembre de 1992), págs. 465-487.

## 11. CLIFFORD J. BEVAN (1994)<sup>20</sup>

Centra su estudio en el período en que Albéniz fija su residencia en Londres, donde durante algo más de tres años se desempeñaría con éxito como promotor, concertista, compositor y director. Londres supuso para Albéniz el aprendizaje de la dirección y la escritura orquestal, allí estrenó su ópera cómica *The Magic Opal* (T. 5) y allí fraguó su relación con el poeta banquero Francis Money-Coutts, que se convertiría en leal amigo y ferviente admirador, gracias a cuyo generoso mecenazgo pudo el compositor mantener un régimen de vida más que holgado en lo material y de completa independencia práctica en lo artístico. El texto de Bevan no se limita a los aspectos puramente biográficos, sino que ofrece también un acercamiento a los aspectos musicales de las obras compuestas en ese período.

## 12. JACINTO TORRES MULAS (1998)<sup>21</sup>

Este trabajo estudia en extensión y profundidad la faceta de Albéniz como compositor de canciones, incluyendo una exhaustiva investigación sobre las fuentes documentales, así literarias como musicales, una catalogación y una visión crítica de aspectos estéticos y técnicos. Albéniz había cultivado el género en su juventud, primero con las *Rimas de Bécquer* y luego con las *Baladas Italianas* y la *Chanson de Barberine*; a ellas siguieron, ya en la etapa parisina, los *Deux morceaux de prose*, el ciclo *To Nellie*, las *Six songs* y, sobre todo, la bellísima pieza *Il en est de l'amour*, que trasluce a la perfección ese otro universo de nuevas dimensiones sugerido en el piano en obras como *La Vega* desde la mágica sonoridad de sus primeros compases, y que señala el nuevo rumbo que en lo sucesivo orientaría la inspiración musical de Albéniz.

Finalizada la escritura de *Iberia* a principios de 1908, sólo otra composición llegaría a completar Albéniz antes del definitivo derrumbe de su salud y su posterior fallecimiento el 18 de mayo de 1909: las *Quatre Mélodies* (T. 44) sobre textos de Money-Coutts, escritas en su último otoño. Albéniz alcanza la más plena madurez en esos pentagramas, que transmiten una sensación exquisitamente desolada y en los que no se percibe de manera directa ese tan inconfundible «color» meridional albeniciano, pero en su escritura pianística un oyente atento y sensible descubrirá, compendiados, todos los recursos y todos los timbres que el maestro imaginó para *Iberia*.

---

<sup>20</sup> BEVAN, Clifford J.: «Albéniz, Money-Coutts and “La Parenthèse londonienne”». *Ph. D. dissertation*, University of London, 1994. 296 págs.

<sup>21</sup> TORRES MULAS, Jacinto: «Las canciones de Isaac Albéniz», en *Isaac Albéniz. Integral de la obra para voz y piano*. Barcelona: Tritó Edicions, 1998. 2.<sup>a</sup> ed., revisada: 2009. También como ensayo independiente: *La obra vocal de Isaac Albéniz: songs, mélodies, canciones*. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 1999, 55 págs. (Separata de *Revista de Musicología*, v. XXII, n.º 2, 1999).

### 13. WALTER AARON CLARK (1999)<sup>22</sup>

En los modernos estudios albenicianos hay dos obras que marcan un antes y un después, dos trabajos de sendos investigadores académicos, elaborados en paralelo durante largo tiempo y finalmente publicados a distancia de apenas un año: me refiero a la biografía escrita por Walter A. Clark y al catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz, de Jacinto Torres.

La de Clark es la primera biografía elaborada con criterios científicos. Tal como señalé en la recensión del libro publicada en la Revista de Musicología el mismo año de publicación en los EE.UU., tres años antes de su edición española, a diferencia «de las construcciones biográficas al uso sobre Albéniz y sus, a veces cómicas, a veces grotescas, incoherencias, mixtificaciones e imposturas, [en este libro] encontrará el lector español novedades abundantes y propuestas potencialmente polémicas que le sorprenderán casi en cada página, ora en los datos escuetos y en la tozuda realidad de los hechos probados, ora en la interpretación de éste o aquel episodio y en la valoración de tal o cual obra. Aunque también debería sorprenderse de que una buena parte de ellas ya hubieran sido antes enunciadas y dadas a conocer en su propia lengua y en su propia tierra, sin otro resultado apreciable que la indiferencia o el silencio. No obstante, mantenemos la esperanza de que las muchas y muy notables aportaciones del profesor Clark y su prestigio foráneo sirvan a los más recalcitrantes como coartada que les permita abandonar sus insostenibles posiciones sin poner demasiado en evidencia su desatino y su contumacia. Y hasta cabe vaticinar que los más despiertos se pondrán a la cabeza de la manifestación, proclamando la nueva fe con la peligrosa vehemencia de los conversos y apuntándose en sus méritos “de toda la vida” lo que hasta ayer negaban»<sup>23</sup>.

### 14. JACINTO TORRES MULAS (2001)<sup>24</sup>

Esta publicación pulveriza la idea de catálogo afincada entre nosotros, que habitualmente ha venido consistiendo en poco más que una lista de obras, adornadas acaso con algún que otro dato suelto. Este libro de más de quinientas páginas, elaborado pacientemente durante más de una década de trabajo en solitario, ofrece por vez primera una descripción completa, sistemática y solvente de las obras de Albéniz. Tras un extenso estudio introductorio y la detallada exposición de criterios metodológicos, se establece un «Catálogo Cronológico». El corpus principal de la obra lo constituye el «Catálogo Sistemático», que incluye la identificación y localización de las fuentes documentales, tanto manuscritas como impresas, así como más de trescientos íncipits musicales, correspondientes a cada obra y pieza o parte.

---

<sup>22</sup> CLARK, Walter A.: *Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic*. New York: Oxford University Press, 1999. 322 págs. Edición española: *Isaac Albéniz. Retrato de un romántico*. Madrid: Turner, 2002. 423 págs.

<sup>23</sup> TORRES MULAS, Jacinto: «Isaac Albéniz. Portrait of a Romantic». Recensión del libro de Walter A. Clark (Oxford University Press, 1999). *Revista de Musicología*, Madrid, vol. XXII, n.º 2, 1999, págs. 294-302.

<sup>24</sup> TORRES, Jacinto. *Catálogo sistemático descriptivo de las obras musicales de Isaac Albéniz*. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical, 2001. 521 págs.

No sólo pone orden y luz en la maraña hasta entonces intransitable de las obras del Albéniz, también aporta multitud de datos antes desconocidos acerca del compositor, su relación con los editores, la concepción de sus obras, etc. Las reflexiones críticas de la breve y densa «Recapitulación» final presentan diversos aspectos inéditos y ofrecen abundantes sugerencias de trabajo e investigación futuras. Una batería de índices completa esta obra que, en opinión de su prologuista Doctor Robert Stevenson, «sitúa a su autor en el rango de un Schmierer, un Hoboken y un Kinsky».

Llegados a este punto, tal vez sea oportuno advertir que, si bien puede parecer poco elegante la autorreferencia a mis propias obras, conviene aclarar que no se trata en absoluto de un mal disimulado ejercicio de narcisismo; sucede que la realidad es tozuda, y es la que es: veinte años dedicados al estudio de la vida y la obra de Albéniz, un trabajo concienzudo que se plasma en media docena de libros publicados, otras tantas partituras inéditas dadas a conocer y casi medio centenar de artículos y ensayos, cuya extensión, calidad y originalidad quedan acreditadas por el manifiesto reconocimiento de unos y el intensivo saqueo perpetrado por otros.

## 15. JACINTO TORRES MULAS (2005)<sup>25</sup>

Se estudia en esta obra *La aventura de los molinos*, proyecto frustrado que cierra la época en que el interés y la dedicación de Albéniz por la música escénica y el trabajo orquestal le llevan al extremo de dejar desatendida por completo la composición de música para el piano durante casi ocho años: por más sorprendente que nos parezca, desde la composición de *La Vega* (T. 102A) en 1897 —y no podemos olvidar que se trató de una solución de última hora, pues el proyecto inicial era de una suite sinfónica— no volveremos a encontrar ninguna obra pianística de Albéniz hasta finales de 1905, cuando emprende la composición de *Iberia*, cuyas doce fascinantes piezas se irían luego desgranando una tras otra hasta las vísperas mismas de su muerte.

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 largamente acariciado proyecto operístico cervantino y, por contra, la culminación de *Iberia*. Sin ánimos para orquestar más que una docena de compases de su *Aventura de los molinos* (T. 25), mermadas cada vez más las fuerzas por su dolencia renal incurable, abatido y desalentado por las dificultades insuperables para llevar a la escena sus composiciones líricas, Albéniz regresa 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. El autor plantea la tesis de que así, del modo más imprevisto, por los caminos más inopinados, a su manera personalísima e irrepetible, el mensaje visionario de aquel imposible *Quijote* panhispánico y universal que Albéniz siempre anheló darnos en el gran teatro de ópera, acabó ofreciéndonoslo a cambio en la luminosa soledad de su piano. De ello nació *Iberia*, las «12 Nouvelles impressions en quatre cahiers», la obra colosal que, si por una parte

---

<sup>25</sup> TORRES MULAS, Jacinto: *La pasión cervantina de Isaac Albéniz*. Discurso pronunciado por el Excmo. Señor Doctor don Jacinto Torres Mulas en el acto de su toma de posesión como Académico de Número, y contestación del académico Excmo. Señor Doctor don Fernando Aguirre de Yraola. Madrid: Real Academia de Doctores de España, 2005. 62 págs.

testimonia la culminación estética y técnica del piano postromántico, por otra constituye el hito fundacional de la moderna música española.

## 16. JACINTO TORRES MULAS (2008)<sup>26</sup>

Preludiando la conmemoración del centenario del fallecimiento de Isaac Albéniz, este trabajo constituye un extenso y minuciosísimo estudio de la decisiva influencia que en su trayectoria personal y su obra artística tuvieron los períodos de su vida en que residió en Madrid. Además del texto principal y junto a una detalladísima cronología, fruto de la investigación de fuentes antes no exploradas con exhaustividad, la edición incluye como anexos dos colecciones de facsímiles: una colección epistolar y los manuscritos de varias de sus obras más representativas, así como numerosísimos datos nuevos que nunca antes habían sido tomados en consideración a la hora de construir la historia albeniziana, junto con muchos otros que corrigen o advierten errores que hasta ahora se habían venido dando por válidos.

Hasta aquí, «las voces», las que nos hablan de la investigación y el trabajo directo con las fuentes, las que limpian y fijan los datos y establecen los hechos con verdad, las que aportan ideas originales. No habiéndonos propuesto un examen exhaustivo, podría alguien opinar según sus preferencias que entre ellas no están todas las que son, pero desde luego que sí son todas las que están, al menos hasta la fecha presente. A las aquí reseñadas podríamos añadir algunas otras voces, tal o cual aportación de tal o cual autor, confundiéndonos acaso entre las resonancias y los ecos, lo que poco o nada verdaderamente sustancial habría de añadir a lo mostrado en este panorama y haría más larga de lo conveniente esta exposición. Por citar un caso interesante, vale la pena recordar el libretto-catálogo de una exposición sobre Albéniz organizada por la fundación que lleva su nombre<sup>27</sup>, una hábil antología coordinada por el crítico musical Enrique Franco que recorre las fuentes mencionadas por Laplane en su biografía y recupera algunos viejos textos de difícil localización. Son también de interés algunos textos biográficos como los de Edgar Istel (1929), Antonio de las Heras (1940) o André Gauthier (1978), como asimismo ocurre con algunos estudios y comentarios como, entre otros, los de Rafael Mitjana (1909), Adolfo Salazar (1926), Paul B. Mast (1974) o Jacqueline Kalfa (1980), en ocasiones por sus aciertos y en otras por sus yerros, pero en todo caso fruto de un trabajo planteado con el imprescindible rigor intelectual.

Luego están «los ecos», unos ecos que no son más que eso: solo ecos, *flatus vocis*, reflejos espectrales de una idea, resúmenes válidos en los mejores casos, puro y simple plagio en los peores, peligrosamente fantasiosos en tantos otros. A veces útiles, a veces patéticos, a veces divertidos, su relato sería interminable y de poco provecho. Entre los muchos ejemplos que podrían aducirse, valga como muestra anecdótica lo sucedido con nuestro ensayo relativo a la recuperación de la ópera *Merlin*, «El huidizo grial de Isaac Albéniz», publicado en 1998 con ocasión del estreno de la ópera *Merlin* y cuyo mero título ya contenía una triple intención: en

---

<sup>26</sup> TORRES MULAS, Jacinto, con la colaboración de Ester AGUADO SÁNCHEZ: *Las claves madrileñas de Isaac Albéniz*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 2008. 237 págs. + 60 págs. facsímiles de cartas + 50 facsímiles partituras.

<sup>27</sup> FRANCO, Enrique [coord.]: *Albéniz y su tiempo*. Madrid: Fundación Isaac Albéniz, 1990. 152 págs.

primer lugar, la mención del grail expresa la conexión directa del libreto con la temática artúrica; en segundo lugar, tanto esa misma evocación griálica como la elección del adjetivo *huidizo*, alude a las aspiraciones constantes y nunca logradas de Albéniz en el ámbito operístico; en tercer lugar, la construcción silábico-rítmica del título recurre a la musicalidad clásica del verso endecasílabo. A partir de ahí, alguien de los que al señalarles el horizonte se quedan mirando al dedo, al estilo de quienes frente al melón con jamón consideran de muy distinguida originalidad preferir sandía con mortadela, toma buena nota y, para no ser menos, se le ocurre el título perfecto para su propia glosa en la que viene a decir lo ya dicho, pero peor: «Blandiendo Excalibur», ni más ni menos.

Así son los ecos a los que nos referimos, y más o menos ése viene a ser su estilo, aunque no todos son igual de patéticos: así como ocurre con las voces, también los hay más o menos afinados. Los hay que por su desparpajo incluso consiguen engañar a muchos haciéndose pasar por expresión de trabajos e ideas originales; otros, en el extremo opuesto, más que malos ecos resultan ser directamente cacofonías.

Hablábamos al principio de 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. Abundan, por desgracia los casos, pero nos limitaremos ahora a mencionar sólo uno, notable por su ufanía: la voz «Albéniz» de un moderno —y, en general, bastante útil— diccionario, publicado nada menos que por todo un Instituto Complutense de Ciencias Musicales, en cuya redacción los errores, la confusión y la omisión de obras se aderezan con la atribución a Albéniz de alguna que otra célebre composición ajena, afrontando así el siglo XXI con una concepción historiográfica, biográfica, catalográfica y hasta gramatical que creíamos caducada hace ya muchas décadas.

Aunque para cacofonía particularmente deplorable y zafia, la perpetrada este mismo año del centenario de Albéniz por una institución pública, de las que en estos tiempos de crisis y severos recortes (como en cualesquiera otros, por cierto) pagamos entre todos los españoles: la pomposamente denominada Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. A falta de mejores ideas e incapaz de imaginar algo más original, ha decidido publicar de nuevo los *Diarios* y cuadernos de anotaciones personales del compositor<sup>28</sup>, ya publicados en 1990 en una edición desastrosa que ejemplificaba a la perfección todo lo que no debe hacerse al dar a conocer por vez primera un material documental inédito. Pues bien, aunque aquellas torpes deficiencias habían

---

<sup>28</sup> El original es un manuscrito autógrafo, 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 publicaron 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). Según hemos podido comprobar, las amputaciones se deben a que los editores optaron por evitarse la molestia de consultar los manuscritos originales, mandando reproducir una versión mecanográfica que había sido mutilada por los familiares del compositor, quienes también rasparon las dos últimas anotaciones del original, escritas en vísperas de su fallecimiento, hasta dejarlas por completo ilegibles.

sido repetidamente advertidas y denunciadas en diversas publicaciones, la mencionada Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales ha tenido a gala repetir la hazaña volviendo a publicar exactamente el mismo texto, repitiendo los mismos errores, mutilándolo con las mismas amputaciones que se observaban en la aludida edición anterior, con la arrogancia del que desprecia cuanto ignora y el agravante de hacerlo con fondos públicos.

Hablábamos al principio de un cierto déficit de cultura y de decencia, pero lo más devastador de un caso como éste —que desgraciadamente dista mucho de ser único— es que no parece albergar la menor malicia; se trata de algo peor: pura estulticia e ignorancia, una caterva autocomplaciente y retribuida por los Presupuestos Generales del Estado. Y, puestos a redondear el desaliento, permítasenos añadir que ante tamaño despropósito no se ha alzado, que conozcamos, ni una sola voz, ni siquiera un comentario mínimamente crítico entre el mundo de la música, anestesiado entre la ignorancia y la complicidad.

\* \* \*

En suma, a la hora de hacer un balance de estos cien años de historiografía albeniciana, la situación en lo que respecta al conocimiento veraz de la biografía y de la trayectoria musical de Isaac Albéniz podemos resumirla en estos factores esenciales:

1. La construcción del «personaje» Albéniz por parte del propio Isaac Albéniz, más la ufanía unánime con que esa imagen fue eficazmente secundada, hasta la falsificación, primero por su entorno de amigos y conocidos más o menos cercanos y después por sus descendientes y familiares, en particular su viuda Rosina Jordana y su yerno Vicente Moya, feroces censores del difunto.
2. Una historiografía tradicional acrítica, más propensa a la novelería y a apoyarse en fuentes de segunda mano que a definir y aplicar una metodología de investigación adecuada y solvente.
3. Como resultado de lo anterior, la incapacidad de establecer un paradigma válido, carencia que en su lugar ha generado su caricatura: el estereotipo.
4. La aceptación del estereotipo por audiencias —incluso con niveles teóricamente altos de instrucción— no entrenadas o no interesadas en distinguir la investigación original de la mera divulgación o el pastiche.
5. Los esfuerzos recientes por poner las cosas en su sitio, a base de estudios rigurosos, del examen crítico de las fuentes y de una hermenéutica intelectualmente válida de las mismas.
6. Las dificultades que tal esfuerzo encuentra al tener que enfrentar, por un lado, la inercia de los prejuicios ya acuñaados, y por otro, el severo déficit de tradición y honestidad que en la actualidad padece la actividad musicológica española, cuyo principal problema no es tanto de índole científica sino moral.

Con todo, por encima de los inconvenientes, vale la pena seguir trabajando con entusiasmo, aprendiendo y compartiendo. Lejos de claudicar ante el desánimo, quiero terminar evocando, a manera de colofón, una cita que se me quedó grabada en mis lecturas de juventud. El maestro Felipe Pedrell hizo imprimir al inicio de su *Cancionero Musical Popular Español* esta escueta y honda reflexión: «Lo que sabemos,