

ISAAC ALBÉNIZ Y LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA ESPAÑOLA EN PARÍS, A TRAVÉS DEL GÉNERO EPISTOLAR

ISAAC ALBÉNIZ AND DISSEMINATION OF SPANISH CULTURE IN PARIS THROUGH THE EPISTOLARY GENRE

Laura Sanz García

Universidad Carlos III de Madrid

Resumen:

El presente artículo ofrece un retrato de Isaac Albéniz y su relevancia para las relaciones hispano-francesas en la cultura *fin-de-siècle*. La conexión que estableció Albéniz entre los círculos artísticos parisinos y los jóvenes españoles, así como el contraste estético-sociológico entre ambos países son las dos perspectivas que se analizan aquí. Para ello se ha estudiado un corpus significativo de cartas, incluidas en diversas publicaciones y, sobre todo, en el epistolario de Isaac Albéniz de la Biblioteca de Cataluña. Dichas fuentes proyectan la trascendencia del artista catalán más allá del ámbito musical, insertándolo en un contexto cultural más amplio, del que participan también la literatura y las artes plásticas. El estudio se completa con una breve referencia a la fortuna crítica de Albéniz en el extranjero, en las décadas posteriores a su muerte.

Palabras clave:

Isaac Albéniz; relaciones musicales; España; Francia; correspondencia; nacionalismo; artes plásticas; recepción.

Abstract:

This article presents a portrait of Isaac Albéniz that underlines his relevance for Spanish-French relationships in *fin-de-siècle* culture. More specifically, the article focuses on the connections established by Albéniz between Parisian artistic circles and young Spanish artists, and on the aesthetic-sociological contrast of both countries by that time, through the study of a significant corpus of letters which are included in several publications and, above all, in Isaac Albéniz's correspondence located at the Biblioteca de Catalunya. These sources show the outstanding importance of the Catalan artist not only in connection with the musical sphere, but also in a wider cultural context that includes literature and plastic arts. This research is completed with a brief reference to Albéniz's reception abroad decades immediately after his death.

Key words:

Isaac Albéniz; musical relationships; Spain; France; letters; nationalism; plastic arts; reception.

A comienzos del siglo xx, se produce en París una reformulación de los tópicos románticos que habían configurado, hasta entonces, las imágenes de lo español en la música y las artes. Frente a las aspiraciones universalistas de la vanguardia, el surgimiento de nuevos orientalismos siguió alimentando viejos tópicos, como el que identificaba España con Andalucía: los descubrimientos de la carrera colonial, los prejuicios del público y la transformación de las exposiciones universales de entretenimiento no ayudaron mucho a rebatir los clichés sobre lo hispano. Estas exposiciones perpetuaron, de hecho, la imagen pintoresca de España y la siguieron asociando con cierto exotismo “de pacotilla”. Los orientalismos del cambio de siglo y, concretamente, aquel de raíz andaluza-andalusí, sirvieron para enriquecer los lenguajes artísticos, en todos los ámbitos, desde la pintura a la jardinería o la arquitectura y, por supuesto, en la música. Desde Bruselas y París, se reactiva así la moda de lo español, una moda que fomentan los propios españoles a través de la mirada europea. A partir de 1900, la importancia del estímulo foráneo en la construcción de la identidad nacional se consolidó entre los artistas españoles, que buscaban fuera de su país vías de expresión alternativas al academicismo. Su búsqueda queda patente en el intenso intercambio que mantuvieron con sus colegas europeos, especialmente en París, en plena efervescencia de las vanguardias. El afrancesamiento atribuido por el público y la crítica española a sus compatriotas emigrados no impidió una intención nacionalista que, a diferencia del arte “hispanista”, fue más mucho más allá del mero pintoresquismo o la búsqueda de cierto color local.

En este contexto, destaca la figura de Isaac Albéniz (*1860; †1909) que, junto a su amigo Ignacio Zuloaga, tuvo un papel central en la conexión del arte español con Europa; ambos personajes se erigirán en mentores de los jóvenes artistas que llegan a París. En el centenario de la muerte de Albéniz, se propone una revisión de la correspondencia privada del músico y de otros artistas, que refleja las relaciones de amistad y las afinidades artísticas entre los músicos de ambos países, así como la génesis del nacionalismo musical español a comienzos del siglo xx. Este repertorio musical se fragua desde dos posiciones enfrentadas: las interpretaciones extranjeras, por un lado, y la reacción del público nacional ante las propuestas europeas. Ambas dimensiones se entienden en relación con el ambiente multidisciplinar de París, que introduce a los españoles en la cultura del arte total y abre su sensibilidad a toda forma de expresión artística.

La llegada a París y Bruselas de muchos artistas y músicos españoles se refuerza desde 1880, a medida que Roma pierde su antiguo prestigio formativo. Este éxodo puede achacarse a las dificultades que encuentran nuestros artistas en el ambiente caduco y academicista de la cultura española. Entre ellos está, por ejemplo, Joaquín Turina (en París entre 1905 y 1913), a quien “Madrid le pesa como si de plomo fuera”¹, obligándole a escribir zarzuela y poniendo mil trabas a su producción camerística. Junto a él, otros músicos como Manuel de Falla (1907-1914) saldrán de Madrid, rumbo a París, entre los años ochenta y la década de 1910. La creación, en 1907, de la Junta para la Ampliación de Estudios incentivará con ayudas económicas estos viajes para la formación artística. Los primeros artistas emigrados proceden, sin embargo, del norte de España, con el apoyo económico de la burguesía bilbaína. Adolfo Guiard (1878-1885) abre el camino a otros pintores vascos: Francisco Iturrino (1899-1913), Juan de Echevarría (hacia

1 MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a través de sus Escritos*. Madrid, Alianza, 1983, p. 73.

1902), Paco Durrio... Ignacio Zuloaga vive una temporada en París en 1894 y, aunque se traslada en 1898 a Segovia, seguirá pasando largas temporadas en la capital francesa hasta 1914. A pesar de su intensa actividad cultural, Bilbao sigue siendo un universo demasiado cerrado para las innovaciones a que aspiran los jóvenes artistas vascos, y la emigración se hace imprescindible para muchos de ellos.

Por su parte, la preferencia local por el arte europeo condujo a París a muchos artistas catalanes: Ramón Casas (1881 y 1890), Hermen Anglada-Camarasa (1894-1913), Julio González (1899-1906), Xavier Gosé (1900-1914), Pablo Gargallo (1903-1904 y desde 1907), Manolo Hugué (1901-1910), Santiago Rusiñol (desde 1889 y durante siete años pasará largas temporadas allí, donde vive con Zuloaga en la Île de Saint-Louis) o Joaquim Mir (1896-1908). En cuanto a los músicos, llegan a París Isaac Albéniz (1893), Enrique Granados (1887) y el pianista Ricardo Viñes, ambos con el objetivo de estudiar piano con Bériot. Albéniz había estado antes en Bruselas, el otro gran centro de la vanguardia artística, donde coincide (entre 1876 y 1879) con sus amigos Enrique Fernández Arbós y Darío de Regoyos².

La constitución, en París, de una colonia española fomenta la solidaridad entre sus miembros, que ayudan a integrarse en los círculos artísticos a los recién llegados y colaboran mutuamente en el desarrollo de sus respectivas carreras. En estas relaciones influyó notablemente la adscripción estética y profesional de los artistas a las corrientes artísticas francesas. En lo musical, éstas se polarizaron en torno a los dos centros principales de enseñanza: la Schola Cantorum, fundada en 1894 por Vincent d'Indy, y el Conservatorio de París. Hasta 1905, la Schola Cantorum representaba al sector más progresista de la Academia, comparada con los métodos anticuados del Conservatorio. En ella se integraron los españoles Albéniz (amigo íntimo de d'Indy y Paul Dukas) y Turina, alumno de la Schola durante un par de años. Sin embargo, cuando, en 1905, asume Gabriel Fauré la dirección del Conservatorio, las reformas pedagógicas emprendidas por el nuevo director lo transforman en el centro de la vanguardia musical parisina, relegando a la Schola Cantorum y la Société Nationale a un plano más conservador. Esta reorientación se reflejó en la fundación de una nueva sociedad musical, la Société Musicale Indépendante (1909), a la que se adscribieron, entre otros, Gabriel Fauré, Ravel, Florent Schmitt y Émile Vuillermoz. La apertura estética de la nueva sociedad quedó patente en la declaración de intenciones de sus fundadores³. Sin olvidar la amistad de Albéniz con Fauré y su asidua participación en los tribunales de piano del Conservatorio, la mayor parte de los músicos españoles se movieron en el ambiente conservador y antidebussysta de la Schola Cantorum. La excepción a esta tendencia fue el pianista Ricardo Viñes (*1875; †1943), con un papel protagonista dentro de la vanguardia parisina.

2 El pintor asturiano debe a Fernández Arbós y Albéniz –becados para estudiar con Gevaert y Vieuxtemps en el Conservatorio– su entrada en los círculos intelectuales belgas, como el grupo de los xx. Los artistas españoles solían dar serenatas a la española por las calles de Bruselas, y entre ellos “destacó siempre Regoyos con su guitarra. Esta peculiaridad de cantar y acompañarse a la guitarra le hizo muy popular en los ambientes artísticos, hasta el punto de que en su iconografía son mayoría los retratos tocando la guitarra y vestido de tuno”. SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos: Un Español en los Orígenes del Arte Moderno en Europa”, en GOYENS DE HEUSCH, Serge; BLOCK, Jane; SAN NICOLÁS, Juan: *Los xx. El Nacimiento de la Pintura Moderna en Bélgica* [exposición: Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1 de febrero-1 de abril de 2001]. Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001, p. 93.

3 “Echos”, en *Le Mercure de France*, n.º 84 (1 de abril de 1910), p. 307. *Cit.* DUCHESNEAU, Michel: *L'avant-garde Musicale et ses Sociétés à Paris de 1871 à 1939*. París, Mardaga, 1997, p. 65.

Los músicos españoles no fueron ajenos a los vaivenes de las sociedades francesas; muchos de ellos se debatieron entre la calurosa acogida que les brindó, a su llegada, la Schola Cantorum –abriéndoles las puertas de la Société Nationale– y la renovación musical de la Indépendante. Turina, a pesar de su admiración por Fauré⁴, se mantuvo fiel a la Schola, donde aprendió “infinitas cosas nuevas que ignoramos todos los españoles en cuestión de música y que ignoran muchos franceses también”⁵. Esta formación académica le enriquece en un primer momento, pero dificultará la evolución posterior de su obra. Por su parte, Albéniz disuade a Falla de ingresar en la Schola y suscribe, desde entonces, los ideales reformadores del Conservatorio; gracias a ello, Falla pudo introducirse en los salones más progresistas, como la casa de los Godebski, donde conocería a Stravinski en 1910.

LA LABOR MEDIADORA DE ISAAC ALBÉNIZ

El papel central de Albéniz en la actividad cultural de París se confirma una y otra vez en sus documentos privados y los testimonios de sus contemporáneos. Su carrera internacional lo consolida pronto como el punto de referencia de los músicos (y también de algunos pintores) que se trasladan a la capital francesa. La “campana española de Albéniz en París”⁶ y la nostalgia por la patria reforzó, por ejemplo, el andalucismo de Turina frente a la sonoridad alemana de sus primeras obras parisinas⁷. El epistolario de Albéniz, conservado en su mayor parte en la Biblioteca de Cataluña, refleja muy bien la labor que desempeñó como consejero, mediador e impulsor del nacionalismo español desde Francia. El compositor catalán es el pañuelo de lágrimas de los jóvenes en los momentos difíciles. En 1908 le escribe Falla desde París pidiéndole ayuda y orientación:

“Querido Maestro: si yo fuera el *tio Sarvaor* diría que tengo el negro sino de no poderme poner a trabajar con tranquilidad ni aún sin tranquilidad, que es lo peor, pues ha de saber Ud. que desde hace cerca de mes y medio apenas he tenido un día libre para cojer la pluma. [...]

Estoy desesperado, créame Ud. yo que sali de Madrid porque las lecciones no me dejaban tiempo p^a nada, estoy aquí, en cuanto á eso, peor que allí, pues todas mis ilusiones de ponerme a trabajar bajo su dirección de Ud. y la de Mr. Dukas han venido a tierra. Ahora, esto de Bilbao, podrá darme descanso para unos dos meses, pero después tendré que seguir como hasta ahora, aprovechando cuando se me presente para seguir *vegetando*, que es lo único que se consigue de este modo de vivir. Aún tengo esperanzas de que se consiga lo de la Casa Real (eso sería mi salvación). ¿Ha recibido Ud. Contestación de la Infanta Isabel?”⁸.

4 Dice Turina de Fauré: “La figura de Fauré, aunque sin sutilezas ni complicaciones de la nueva escuela, es siempre íntima y rodeada de pequeños detalles de suma delicadeza”. *Cit. MORÁN, Alfredo: Joaquín Turina a Través de sus Escritos*. Madrid, Alianza, 1983, p. 131.

5 Tarjeta postal de Joaquín Turina a su novia Obdulía, París, 3 de noviembre de 1906, *ibid.*, p. 102.

6 *Ibid.*, p. 79.

7 El propio Turina demandará sus consejos en este sentido: “Terminé la Sonate Espagnole para violín y piano. ¿Es española? ¿Vale algo? Esto es precisamente lo que ignoro”. Carta de Joaquín Turina a Isaac Albéniz, París, enero de 1908 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

8 Carta de Manuel de Falla a Isaac Albéniz, París, 11 de enero de 1908 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz). En las citas de fuentes epistolares, como esta de Falla, se ha respetado la ortografía original.

La esperada contestación de la Infanta Isabel se refiere a la pensión solicitada por Albéniz para el músico gaditano, que unos días después le agradece estas gestiones:

“Ha conseguido Ud., querido maestro, lo que nadie había podido conseguir, pues aunque no sea la pensión regular, ya con estos mil francos y lo que me dejen los conciertos podré trabajar tranquilo por unos meses. No tengo que decirle à Ud. cuanto y cuan sinceramente se lo agradezco”⁹.

Falla se acordará siempre del apoyo que le brindó Albéniz en París, y así lo expresa en una carta de 1910:

“[Dukas] Me presentó a Albéniz, quien me acogió de un modo verdaderamente magnífico. ¡Cuánto he sentido su muerte! Este me animó enormemente, me presentó a muchas personas de su amistad y bajo todos conceptos se portó conmigo como un grande y leal amigo”¹⁰.

La intercesión de Albéniz en favor de sus colegas fue constante a lo largo de toda su vida y no se limitó a los artistas españoles. Tras el gran éxito de Vincent d’Indy en Barcelona, Albéniz solicitó, a través del Conde de Morphy, la encomienda ordinaria de Carlos III para el músico francés¹¹. En 1909, poco antes de morir, Albéniz consiguió la distinción de Comendador de la Real Orden de Isabel la Católica para su amigo Gabriel Fauré, quien le expresaba así su agradecimiento: “Et merci, merci encore, cher brave ami. Il me semble maintenant que je suis devenu un peu Espagnol! Un peu votre compatriote et encore plus votre ami!”¹².

La autoridad de Isaac Albéniz en ciertos círculos artísticos le obligó a arbitrar algunos conflictos de intereses, como el que se produjo en 1909 entre Enrique Granados y Juan Lamote de Grignon, director de la Asociación Musical de Barcelona. La llegada de Gabriel Fauré a Barcelona para recoger su condecoración fue aprovechada para ofrecer varios conciertos, en uno de los cuales estaba prevista la interpretación de su *Ballade* a dos pianos, a cargo de Granados y el propio Fauré. Granados renuncia a este compromiso en favor de unos conciertos en París junto al violinista Thibaut; le explica a Albéniz su postura, que parece ser una cuestión de orgullo, y le ruega que le justifique ante el maestro Fauré:

“La cosa ya viene de lejos: tuvieron la desfachatez de poner a raiz de los conciertos en que tomó parte Thibaud, la siguiente gacetilla: “En los conciertos de la presente temporada, tomará parte el violinista célebre de fama mundial, Jacques Thibaud, quien hace una creación de la sonata de Kreutzer: *le acompa-*

9 Carta de Manuel de Falla a Isaac Albéniz, París, 17 de enero de 1908 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

10 Carta de Manuel de Falla a Carlos Fernández Shaw, París, 31 de mayo de 1910, en FERNÁNDEZ-SHAW, Guillermo: *Larga Historia de “La vida breve”*. Madrid, Revista de Occidente, 1972, p. 98.

11 “Esta pedida la encomienda ordinaria de Carlos III para M. d’Indy”. Carta de Guillermo de Morphy a Isaac Albéniz, 9 de abril de 1895 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

12 FAURÉ, Gabriel: Carta a Isaac Albéniz, s.l. [¿París?], 21 de diciembre de 1908, en FAURÉ, Gabriel (NECTOUX, Jean-Michel, ed.): “Albéniz et Fauré. Correspondance Inédite”, en *Travaux de l’Institut d’études Ibériques et Latinoaméricaines*, nº 16-17 (1977), pp. 180-181.

ñará el pianista Granados. Fijate en esto (!!!!!). Tuvimos una cuestion seria aproposito de esta gacetilla y la cosa viene ya de entonces.

Tu me conoces de toda la vida Isaac; pues bien; yo te juro por la vida de mis hijos, que no es cierto que yo haya recusado el tocar la hermosísima balada del gran Fauré; como resultado de nuestras serias con la asociación musical me he visto precisado [?] a no poder tomar parte en los conciertos de dicha asociación sin menoscabo de mi dignidad.

Por Dios te lo suplico mi queridísimo Isaac: dile al Maestro que no es como se lo han dicho; que yo he sido el primer perjudicado, pues no podré estrenar mi concierto de piano y orquesta. No he recusado tocar la hermosa obra de Fauré; (me espanta solo el pensarlo). Me he negado a seguir tomando parte en las temporadas venideras de la Asociación. Si pudiera verte y hablarte, te convencería de lo infames que son y bajos de miras! ¡Ay Isaac! No me pueden tragar aquí todos estos rastreros...”¹³.

El prestigio de Albéniz en París es el mejor aval que necesitan los jóvenes músicos ante los editores, y así lo confirma gran parte de su epistolario. Gracias a Albéniz, que financió parte de la impresión, pudo publicar Turina su Quinteto, como le escribe el músico sevillano a su editor, René de Castéra¹⁴. También Granados consigue a través de Albéniz el interés de las editoriales francesas, y le agradece reiteradamente su dedicación hacia otros compositores:

“Querido Isaac: ¡cuanto es el agradecimiento mio por tus ausencias! El editor de París me ha escrito pidiéndome obras de piano!

A más de pintor músico, [...] sabes ser, como siempre fuistes, generoso con tus amigos; pero si no supieras bien lo que es agradecimiento, si aún no conocieses muy de cerca esa fruta tan deseada de los hombres sabios y buenos, riega, riega el árbol mio, que no bastaran todos los brazos de tu venerada y querida familia a recoger el fruto de tus nobles actos!”¹⁵.

Albéniz ofrece toda su colaboración a los pianistas españoles, como José Tragó y Joaquín Malats. Les consigue conciertos en Francia, Alemania, Inglaterra... o bien promociona su talento como solista cuando algún músico francés quiere estrenar en España¹⁶. Otras veces se trata de “favores de tribunal”, de recomendaciones de alumnos que se presentan a las pruebas del Conservatorio de París. Los pianistas le devuelven el favor interpretando en concierto piezas suyas, generalmente de la suite *Iberia*¹⁷.

“No tienes que darme las gracias por haber tocado dos números de la citada obra en los conciertos que di en Madrid en el mes de Abril. No sé si la interpretación sería la mas adecuada, pero si puedo asegurar que los toqué con buena voluntad y con cariño porque la cosa me gusta de verdad.

13 Carta de Enrique Granados a Isaac Albéniz, Barcelona, 15 de enero de 1909 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

14 Carta de Joaquín Turina a René de Castéra, París, 20 de diciembre de 1907 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

15 Carta de Enrique Granados a Isaac Albéniz, Barcelona, 26 de mayo de 1907 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

16 “No tienes que darme gracias por nada pues yo soy el que debía dartelas por haberme procurado la ocasion de conocer artistas tan distinguidos y que como cuartetistas resultan notabilísimos”. Carta de José Tragó a Isaac Albéniz, Madrid, 7 de junio de 1896 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

17 Carta de José Tragó a Isaac Albéniz, Mondariz (Pontevedra), 20 de agosto de 1908 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz); carta de Joaquín Malats a Isaac Albéniz, Barcelona, 3 de noviembre de 1907 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz); carta de Joaquín Malats a Isaac Albéniz, París, 26 de noviembre de 1907 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

Ultimamente tenia en estudio Triana, el Puerto, el Albaicín que los tocaré en cuanto la ocasión se presente”¹⁸.

Malats le corresponde, igualmente, con la inclusión de piezas de *Iberia* en sus programas:

“En uno de los dos conciertos, ya podeis suponer que haré que figuren algunos números de vuestra ‘Iberia’ (los que queráis) y veremos como demonios sale mi primera oposición en la capital de Alemania”¹⁹; “En el concierto en que tomaré parte de la ‘Philharmonique’ procuraré tocar un par de obras de ‘Iberia’ ¡¡Vaya, no faltaba más!!”²⁰.

El pianista agradece así la intermediación de Albéniz en su gira por Europa:

“Ya podéis figuraros cuanto siento lo de Monte-Carlo, pero espero que de una manera ó de otra podrá arreglarse, y si nó, qué le vamos á hacer!!..... En cuanto á lo de Londres, no os extrañe que nada os haya dicho, pues nada absolutamente tengo arreglado respecto á este asunto, y desde luego si me haceis el favor de cuidaros un poco de este asunto para el proximo Abril, os lo agradeceré infinitamente, como os agradezco lo que habeis hecho para Berlin, y para cuyos recitales, así como para los de Niza, he [empezado] ya á trabajar como Dios manda”²¹.

El protagonismo que había tenido Albéniz en la vida social parisina se puso de relieve con motivo de su muerte en 1909. Ya desde algún tiempo, la gravedad de la enfermedad del compositor preocupaba a sus amistades; Paul Dukas nos lo presenta como un pilar fundamental de la vida musical francesa: “Il faut absolument que M. Albéniz se soigne. Je le veux, d’abord pour moi, par égoïsme et ensuite parce qu’il est la tête de notre colonne et que s’il ne va pas, lui, rien ne va plus”²².

La ausencia de los Albéniz, primero en Niza y luego en el balneario de Cambó, donde habrá de morir el compositor, es muy sentida por Dukas (“Je ne vois plus personne depuis que vous êtes partis; [...] ils me manquent cruellement mais pas tant que vous tous”²³), pero también por Fauré, que desde 1908 le aconseja establecerse definitivamente en París²⁴. La desaparición de Isaac Albéniz dejó consternados a todos sus amigos²⁵, y el eco de su muerte en la sociedad francesa llegaría al Salón de Otoño, “cuyos carteles estaban llenos del nombre de Albéniz”²⁶.

18 Carta de José Tragó a Isaac Albéniz, Mondariz (Pontevedra), 20 de agosto de 1908 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

19 Carta de Joaquín Malats a Isaac Albéniz, Barcelona, 3 de noviembre de 1907 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

20 Carta de Joaquín Malats a Isaac Albéniz, París, 26 de noviembre de 1907 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

21 Carta de Joaquín Malats a Isaac Albéniz, París, 2 de diciembre de 1907 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

22 DUKAS, Paul: Carta a Laura Albéniz, París, s. f. [1908], en DUKAS, Paul (TRICAS PRECKLER, Mercedes, ed., prolog. y notas): *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*. Barcelona, Universidad Autónoma de Barcelona, 1982, p. 18.

23 DUKAS, Paul: Carta a Laura Albéniz, París, s. f. [c. abril de 1909], *ibíd.*, pp. 21-22.

24 FAURÉ, Gabriel: Carta a Isaac Albéniz, París, 23 de junio de 1908, en FAURÉ, Gabriel (NECTOUX, Jean-Michel, ed.): “Albéniz et Fauré. Correspondance Inédite”, en *Travaux de l’Institut d’études Ibériques et Latinoaméricaines*, n° 16-17 (1977), pp. 178-180.

25 DUKAS, Paul: Carta a Laura Albéniz, París, s. f. [c. mayo de 1909], en DUKAS, Paul (TRICAS PRECKLER, Mercedes, ed., prolog. y notas): *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz*..., pp. 23-24.

26 “Poujaud est allé aujourd’hui au Salon d’Automne dont les affiches étaient toutes remplies du nom d’Albéniz”. DUKAS, Paul: Carta a Laura Albéniz, París, 18 de octubre de 1909, *ibíd.*, p. 27.

La influencia del músico catalán no se limitó, en absoluto, a los círculos musicales. En Francia, Albéniz entabla amistad con los artistas plásticos españoles, y su hija Laura se integra como pintora en el grupo de Santiago Rusiñol, M. Utrillo, Josep María Sert, Zuloaga o Darío de Regoyos. Gracias a Regoyos, Laura Albéniz expone en 1906 en la Libre Esthétique de Bruselas; en 1911 lo hará en el Fayans Català de Barcelona junto con Néstor, Mariano Andreu e Ismael Smith, y en esta ocasión participará Enrique Granados, ofreciendo un concierto para la exposición²⁷. Regoyos, a su vez, aprovecha su amistad con Albéniz para contactar con marchantes y coleccionistas privados a partir de 1905, cuando se agrava su situación económica. La situación será tan crítica que Regoyos, hombre de firmes convicciones estéticas, llega a invocar la caridad de los compradores:

“Yo desearía saber si en esa hay algun marchand à quien tu pudieras recomendarme ó en Marsella ó bien ocuparte tu mismo de hacerme alguna venta à algun personaje de esa que tu debes conocer. Poco me importa que digas se trata de una obra de caridad porque dirias la verdad”²⁸.

El músico le ayuda a conseguir compradores, a costa de sus principios artísticos (“Uno de estos días te mandaré algún lienzo más [...] para la Sra de Iturbe que entre más en las ideas burguesas”)²⁹. Albéniz también promociona entre sus amistades la venta de artistas terceros a través de Regoyos³⁰. Esta práctica denota, según Tusell, un aumento en la demanda francesa de pintura española, de la que Regoyos no pudo beneficiarse sino indirectamente; el propio Albéniz compró algunos de estos cuadros: “[...] y como entre nosotros no habíamos de hacer precios altos (aunque nunca los tengo elevados) es cosa que tu resolveras sin chalanería”³¹.

La admiración mutua entre Albéniz y Regoyos contradice, sin embargo, sus respectivas orientaciones estilísticas. El vanguardismo de Regoyos, muy combativo hacia todo nacionalismo en el arte, no le impide elogiar la obra de Albéniz que, con un envoltorio entre romántico e impresionista, recoge la tradición musical andaluza. En general, se percibe en los artistas plásticos un desconocimiento del lenguaje musical que sería comparable a la “sordera del 98”³², si no fuera por el interés espontáneo que demuestran muchos de ellos. Ello podría explicar la incoherencia de los criterios musicales de los pintores con sus propios planteamientos estéticos, como revela, incluso, Ignacio Zuloaga.

27 ALMEIDA CABRERA, Pedro: *Néstor (1887-1938). Un Canario Cosmopolita*. Las Palmas de Gran Canaria, Real Sociedad Económica de Amigos del País, 1987, pp. 52 y 62-63.

28 Carta de Darío de Regoyos a Isaac Albéniz, San Sebastián, s. f. [1905] (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

29 Carta de Darío de Regoyos a Isaac Albéniz, San Sebastián, 21 de noviembre de 1903 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

30 Carta de Darío de Regoyos a Isaac Albéniz, Ondárroa, s. f. [c. 1906] (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

31 Carta de Darío de Regoyos a Isaac Albéniz, Bilbao, s. f. [c. 1906-1908] (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

32 Esta idea, introducida por Federico Sopena, ha sido muy reiterada en la historiografía reciente, a pesar de algún estudio monográfico sobre la música en los escritores del 98. SOPEÑA, Federico: *Historia de la Música Española Contemporánea*. Madrid, Rialp, 1958. *Cit.* PERSIA, Jorge de: *En torno a lo Español en la Música del Siglo XX...*, pp. 17-18. *Cfr.* LÓPEZ GARCÍA, Pedro Ignacio: *Azorín y la Música*. Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2000.

VÍAS PARA LA DIFUSIÓN DE LA CULTURA ESPAÑOLA

Esta labor de difusión reactiva la hispanofilia en la intelectualidad y la bohemia francesas, a través del contacto directo con artistas españoles. Las buenas relaciones de Albéniz con sus colegas europeos lo hacen un habitual de los programas de concierto, y, por tanto, un excelente embajador de la cultura española, junto a directores como Enrique Fernández Arbós³³. En su empresa, Albéniz cuenta con el apoyo de sus amigos franceses: Paul Dukas intercede a menudo por Albéniz ante editores y empresarios teatrales, del mismo modo que lo hace el músico catalán por sus compatriotas; en 1906, por ejemplo, es Dukas quien negocia con Durand la publicación del preludio sinfónico *Catalonia*³⁴. Tras la muerte de su amigo, Dukas no sólo intenta la conclusión de *Navarra*³⁵ –que terminaría finalmente Déodat de Séverac–, sino que colabora con la familia Albéniz en el estreno parisino de *Pepita Jiménez* (1923). Vinculado por Albéniz a otros españoles, Dukas también escucha a Manuel de Falla cuando éste le cuenta sus problemas para estrenar *La Vida Breve*, y expresa su indignación por las trabas que encuentran nuestros músicos en los teatros parisinos³⁶.

Los españoles aprovechan cualquier oportunidad para hacer patria, por nostalgia o por intereses profesionales. Dos importantes vías de divulgación son las conferencias sobre arte español que se celebran en toda Francia y, sobre todo, la organización de conciertos de música española promovidos por Joaquín Turina desde 1907³⁷. Estos eventos se extienden más allá de los salones parisinos: Pedrell se refiere, en 1910, al éxito de nuestros compositores durante las *Soirées de Música Española* de San Petersburgo, anunciando “para España la hora de la renovación [que] se manifiesta, principalmente, [...] en la música”³⁸.

En esta campaña de difusión descubrimos amistades entre artistas (músicos, pintores, escultores...) de muy distintas tendencias. El 22 de mayo de 1910, Turina le envía al musicólogo Jean Aubry una tarjeta postal hablándole de su *Cuarteto de cuerda*, con

“una espléndida panorámica de su patria chica, tomada desde el otro lado del Guadalquivir, con un primerísimo plano del puente de Triana. ¡No sólo con música habría de mostrar las bellezas de su Sevilla!”³⁹.

33 “[...] le moment approche ou je dois me décider pour mes programmes et avant de les faire définitivement je dois voir les choses d’Albeniz. Où et lesquelles sont elles? Je vous prie de vous prendre cette petite peine et de me renseigner sur cette affaire et de me mettre en relation avec le compositeur”. Carta de Ferruccio Busoni a Enrique Fernández Arbós, Berlín, 6 de julio de 1904 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

34 DUKAS, Paul: Carta a Laura Albéniz, París, 3 de junio de 1906, en DUKAS, Paul (TRICAS PRECKLER, Mercedes, ed., prol. y notas): *Cartas de Paul Dukas a Laura Albéniz...*, p. 13.

35 DUKAS, Paul: Carta a Laura Albéniz, París, 1 de octubre de 1910, *ibíd.*, p. 28.

36 “Le pauvre [Falla] est venu l’autre jour me raconter sa peine. [...] Tout ça est idiot, canaille et embêtant”. DUKAS, Paul: Carta a Laura Albéniz, París, 30 de diciembre de 1913, *ibíd.*, p. 42.

37 MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a Través de sus Escritos...*, p. 107.

38 *Cit. ibíd.*, p. 114.

39 *Cit. ibíd.*, p. 159.

Por su parte, Darío de Regoyos, en su afán por dar a conocer la cornisa cantábrica, invita a Charles Bordes a conocer su Asturias natal en el verano de 1891. Allí pudo estudiar el compositor francés los cantos y músicas populares de la zona, coincidiendo con las fiestas de San Pelayo en Covadonga⁴⁰. En la primera década del xx, Manolo Hugué entabla amistad con Déodat de Sévécac, y el pintor vasco Francisco Iturrino viaja en 1910 a Sevilla acompañando a Henri Matisse. Las relaciones personales con los artistas franceses también son muy importantes para los pintores –entre otras, la amistad entre Rodin e Ignacio Zuloaga. A pesar de los diecinueve años que los separan, ambos comparten su búsqueda de lo esencial, “de la línea, el arabesco, la armonía, la visión personal y la simplificación”⁴¹, rehuyendo la copia directa de la naturaleza. Las cartas entre Rodin y Zuloaga muestran un frecuente intercambio mutuo de obras, así como las frecuentes visitas de otros españoles –Alarcón y Utrillo (marzo de 1910) o Valle-Inclán (1916)– al taller del escultor, por mediación de Zuloaga⁴². El vasco desempeñó, entre nuestros pintores, una labor equivalente a la de Isaac Albéniz, e hizo partícipe a Rodin de las polémicas que enfrentaban a los jóvenes españoles (Rusiñol, Anglada, Casas, Losada, Durrio, Regoyos...) con la Academia⁴³.

Los músicos y pintores emigrados se integraron en la alta sociedad parisina, amenizando sus reuniones con obras españolas. De la mano del conde de Parcent, Turina descubre las *soirées*, una costumbre todavía muy en boga que le introdujo en la élite de la sociedad parisiense⁴⁴. Pero aquellos jóvenes artistas también celebran sus propias veladas “españolas”, con la presencia de personajes destacados de la cultura francesa. Zuloaga organiza algunas de estas reuniones con el fin de divulgar su propia obra; el 15 de enero de 1909 dio una gran fiesta en su casa de París para mostrar a sus amigos los cuadros realizados en Segovia. Entre los asistentes había artistas (Rodin, Durrio, Cottet), músicos (junto a Albéniz, estaban Raoul Laparra y Lucienne Bréval) y otros invitados ilustres⁴⁵. Otras veces se trata de celebraciones familiares, como el bautizo de su hijo Antonio en 1906, al que acudieron, entre otros, Albéniz, Marquina, Beruete o Degas. Rilke agradecerá a Zuloaga la invitación y la actuación de flamenco que les ofreció:

“J’admiraivivement l’actrice espagnole qui chantait avec une ferveur si naturelle en exprimant tout son être doux et fier. Ce chant, cette impatience vibrante de la guitare, cette danse enfin qui s’ouvrait avec une simple nécessité, comme une fleur s’ouvre au moment où le bouton ne peut plus retenir et dissimuler sa force et sa beauté expansive: tout cela me semblait comme un extrait de la vie belle et ardente, montré une fois puis enfermé et conservé pour le petit Antonio, qui un jour adolescent, beau et noble de votre race, le retrouvera pour jouir de cet héritage concentré”⁴⁶.

40 SAN NICOLÁS, Juan: “Darío de Regoyos: un Español en los Orígenes del Arte Moderno en Europa”, en GOYENS DE HEUSCH, Serge; BLOCK, Jane; SAN NICOLÁS, Juan: *Los xx. El Nacimiento de la Pintura Moderna en Bélgica...*, p. 124.

41 “Dans un tableau, je [...] cherche la ligne, l’arabesque, l’harmonie, la vision personnelle et la simplification. Je cherche l’essentiel”. Carta de Ignacio Zuloaga publicada por Azorín, *ABC*, 27 de marzo de 1912. *Cit.* PLESSIER, Ghislaine (DORIVAL, Bernard, prol.): *Étude Critique de la Correspondance de Zuloaga et Rodin de 1903 a 1917*. París, Éditions hispaniques, 1983, p. 19.

42 *Ibid.*, p. 27.

43 ZULOAGA, Ignacio: Carta a Rainer Maria Rilke, s.l., 10 de mayo de 1905, *ibid.*, p. 73.

44 MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a Través de sus Escritos...*, p. 92.

45 PLESSIER, Ghislaine (comp. y ed.): *Ignacio Zuloaga et ses Amis Français*. París, L’Harmattan, 1995, p. 295.

46 RILKE, Rainer Maria: Carta a Ignacio Zuloaga, París, 30 de abril de 1906, en PLESSIER, Ghislaine (DORIVAL, Bernard, prol.): *Étude Critique de la Correspondance de Zuloaga et Rodin...*, pp. 70-71.

La música española era un ingrediente imprescindible en estas fiestas. Joaquín Turina describe las *soirées* en el salón de Albéniz, donde Blanche Selva ofreció las primeras audiciones de *Iberia* y sonaron transcripciones para guitarra de obras de Albéniz: “Cierta noche apareció por allí Ángel Barrios con dos granadinos más. Llevaba guitarras, laúdes y bandurrias. Tocaron primorosamente piezas de la primera época de Albéniz: *Córdoba, Granada, Preludio*”⁴⁷. Gabriel Fauré, a pesar de la distancia que lo separaba musicalmente del anfitrión, era otro de sus invitados habituales.

Los artistas y músicos españoles siguieron reuniéndose en los salones parisinos hasta 1914; por lo general, estas reuniones se mantuvieron tras su regreso a España. En el Museo Néstor de Gran Canaria todavía se conserva un piano Gaveau, procedente del estudio de Néstor en Madrid y París, que “evoca hermosas horas de un tiempo pasado amenizadas por Gustavo Durán, Federico García Lorca, Antonia Mercé, Miguel Benítez Inglott, el maestro Arbós, Conchita Supervía, Nin...”⁴⁸.

En el contexto barcelonés, los cenáculos artístico-literarios reúnen a lo más granado de la cultura catalana. Hacia 1907, al Café Continental de la Plaza de Cataluña acuden los músicos Isaac Albéniz y Enrique Granados, los escritores Eugenio d’Ors, Roviralta y Adriá Gual o artistas como Marià Andreu, Laura Albéniz, Néstor...⁴⁹. Otra tertulia interesante es la que celebra en su casa el doctor Salvador Andreu y Grau; allí coinciden a menudo Granados y Néstor, cuyos nombres quedarán estrechamente unidos cuando, en 1929, realice el pintor canario los decorados para la ópera *Goyescas*. Y, en Madrid, destacan las reuniones que organizan, casi a diario, María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra en su ático de la calle Alcalá. A la presencia de Turina, Rusiñol, del Campo o Usandizaga, se incorporan, desde 1914, Manuel de Falla e ilustres visitantes ocasionales, desde Diaghilev y Massine hasta Stravinski.

Las nuevas tendencias artísticas y la creación de nuestros artistas emigrados lograron llegar al público español, muy polarizado entre el espíritu abierto de Cataluña y la fidelidad de Madrid a la ópera italiana y la zarzuela. Este contraste fue percibido tanto por los artistas franceses como por los nuestros, que veían casi imposible la modernización del gusto español, y en él debieron de influir las distintas concepciones de la identidad nacional. Todos los artistas coinciden en considerar prácticamente nula la vida cultural de Madrid, lamentando la incomprensión de un público que sólo busca el entretenimiento en los teatros. En comparación, la Barcelona del modernismo se acerca más a las ciudades europeas; los orígenes de este clima renovador se encuentran en el nacionalismo de la *Renixença* y sus manifestaciones posteriores hasta el *noucentisme*, pero también en el fervor wagnerista que tuvo en la burguesía catalana su mejor aliado. Por esta razón, las sociedades musicales y las galerías barcelonesas invitan con frecuencia a artistas extranjeros; estos suelen quedar encantados con la

47 TURINA, Joaquín: “Encuentro en París”, en FRANCO, Enrique (ed.): *Albéniz y su Tiempo*. Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1988, p. 116.

48 ALMEIDA CABRERA, Pedro; MOLINA PETIT, Cristina; PÉREZ PARRILLA, SERGIO T.; ALEMÁN, Saro: *El Museo de Néstor: Catálogo*. S.l., Cabildo Insular de Gran Canaria, 1988, p. 25.

49 ALMEIDA CABRERA, Pedro: *Néstor (1887-1938). Un Canario Cosmopolita...*, p. 38.

acogida del público y la crítica, mientras que son menos los que se atreven a recalar en Madrid. Aun los españoles emigrados se quejan constantemente de las dificultades para estrenar en España, sobre todo en la capital.

Los pintores no lo tienen más fácil. Zuloaga se mantuvo siempre escéptico en relación con el futuro de la pintura moderna en España⁵⁰, y Darío de Regoyos se quejó reiteradamente de esta resistencia por parte del público:

“[...] mientras viva seguiré haciendo manchas aunque no se vendan. [...] me río de las ilusiones que se hacen los que creen poder inculcar modernismo en un país donde reina la miseria y el atraso en todo y donde el abrir un camino que no sea la rutina sabida, significa para ellos un delito ó un crimen”⁵¹.

Junto con Barcelona, Bilbao parece ser una excepción a esta miopía artística, algo más abierto a las innovaciones de un Regoyos o un Albéniz:

“Mis negocios de pintura son malos pero en Bilbao tienen otras ideas distintas que en Madrid y de cuando en cuando vendo algo. El Imparcial me hizo un artículo diciendo que con el tiempo se cotizarían altos mis cuadros *en España por ser uno de los raros españoles que ha trabajado para el porvenir*. Es decir que después de muerto subirá la cotización. Que le haga buen provecho el comprador si yo no lo he de ver. Creo que à ti te pasa algo parecido y que los dos valdremos mucho cuando seamos compañeros del sarcófago pútrido”⁵².

El tiempo daría la razón a Regoyos cuando, ocho años después de su muerte, Pérez de Ayala expresara su asombro por la exaltación póstuma de Regoyos como “el único paisajista español” por parte de quienes, hace años, no merecía ningún aprecio como artista⁵³. A pesar de las diferencias regionales, nuestros músicos también se lamentan de un país “podrido para todo lo que es arte”⁵⁴. La ingratitud del público español hacia sus artistas los obliga a probar fortuna en otros países, pero no logra disuadirlos de sus aspiraciones estéticas. Así se lo expresa Pedrell a Albéniz, en relación con sus respectivas óperas *Merlín* y *Pepita Jiménez*: “Y produce mucho y bueno como lo haces, para que tu y yo y algunos más, podamos devolver bien por mal á ese desventurado país nuestro injusto con nosotros por daños de incultura”⁵⁵.

50 TUSELL, Javier: “Darío de Regoyos y la Introducción del Arte Moderno en España”, en *Fragmentos*, nº 15-16 (1989), p. 170.

51 Carta de Darío de Regoyos a Manuel Losada, San Sebastián, s.f. *Cit. ibíd.*, pp. 169-170.

52 Carta de Darío de Regoyos a Isaac Albéniz, Bilbao, s.f. [c. 1906-1908] (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

53 PÉREZ DE AYALA, Ramón: “Darío de Regoyos. El Hombre en el Paisaje”, en *La Prensa*, Buenos Aires, 2 de octubre de 1921, en PÉREZ DE AYALA, Ramón (FRIERA SUÁREZ, Florencio; CAÑAS JIMÉNEZ, José Tomás, comps., et al.): *Ramón Pérez de Ayala y las Artes Plásticas: Escritos sobre Arte de Ramón Pérez de Ayala*. Granada, Fundación Rodríguez-Acosta, 1991, p. 198.

54 Carta de José Tragó a Isaac Albéniz, Madrid, 7 de junio de 1896 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

55 Carta de Felipe Pedrell a Isaac Albéniz, Madrid, 18 de enero de 1902 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

Pedrell describe de un modo muy gráfico la composición del público español:

“Te he de confesar que me halaga cuando me dices del verdadero público, de un público siempre sano, que no se compone de manqués, ratés, niñas bizantinas, wagnerianos, serpetes necios, cuya ignorancia esta todavía muy por debajo de su mala fé, impotencia y petulancia. En grupito nos rechazará siempre, querido mio: si no nos rechazan podríamos exclamar, como Berlioz: ‘Señor, ¡qué barbaridad habré cometido cuando ellos me aplauden así!’”⁵⁶.

La indolencia de España por el arte es denunciada una y otra vez por los artistas españoles. Tomás Bretón escribe, en 1900, un artículo sobre la música en España para *La Nouvelle Revue Internationale*, que, según el propio autor, “si aquí lo publican, levantaría ampollas”⁵⁷. Con tales testimonios, no sorprende el diagnóstico que hace Henri Collet de la cultura española:

“[Espagne] ne méconnaît pas ses propres forces, mais néglige de les employer. Elle sourit à ses glorieux enfants, mais ne leur tend pas la main. [...] Quant à ses peintres et ses musiciens, seuls les musées et les concerts étrangers s’ouvrent à eux”⁵⁸.

Incluso el público catalán, más permeable a las innovaciones, se muestra más receptivo con los autores extranjeros que con sus propios artistas. Según Walter Aaron Clark, “también Barcelona estaba aquejada de una mentalidad provinciana”, caracterizada en este caso por la demanda de música y arte europeos. Esto explica los problemas de Albéniz, Bretón o Pedrell para estrenar sus óperas en España: “En Madrid, Albéniz era criticado por demasiado ‘extranjero’; desde luego, en Barcelona no era suficientemente extranjero por lo que respecta a la dirección del Liceo”⁵⁹.

En contraste, se produjo una fluida llegada de músicos europeos a las salas de conciertos barcelonesas. A través de Albéniz, el público barcelonés pudo disfrutar de Édouard Colonne en el otoño de 1899, de Paul Dukas, que triunfa en 1902 con *L’Apprenti Sorcier*⁶⁰, o Gabriel Fauré. Vincent d’Indy se convirtió, desde 1895, en un asistente habitual de las sociedades barcelonesas, y en sus cartas se deshace en elogios –personales y artísticos– con sus anfitriones⁶¹. La grata experiencia de Barcelona, acompañada de varias invitaciones a los salones más distinguidos de la ciudad⁶², le hará recordar a sus amigos catalanes toda su vida (“... en ce moment, je suis uniquement Catalan... Catalunya fort et

56 Carta de Felipe Pedrell a Isaac Albéniz, Madrid, 27 de enero de 1902 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

57 Carta de Tomás Bretón a Isaac Albéniz, s.l., 11 de febrero de 1900 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

58 COLLET, Henri: “La Musique Espagnole Moderne (I)”, en *Bulletin Français de la S.I.M.*, vol. IV/3, (marzo, 1908), p. 272, p. 272.

59 CLARK, Walter Aaron: *Isaac Albéniz. Retrato de un Romántico*. Madrid, Turner, 2002, p. 154.

60 “Quant à l’Apprenti, lui même, il y a longtemps que le monsieur qui l’a écrit n’est plus de ce monde. Aussi son éloge posthume m’est il très agréable surtout venant de vos compatriotes”. Cartas de Paul Dukas a Isaac Albéniz, s.l., 16 de marzo y 17 de marzo de 1902 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

61 Carta de Vincent d’Indy a Isaac Albéniz, París, 1 de abril de 1895 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

62 Como los del banquero Güell, donde asistió el 24 de marzo a “une soirée du grand monde espagnol”. INDY, Vincent d’: Carta a su esposa Isabelle, Barcelona, 25 de marzo de 1895, en INDY, Vincent d’ (INDY, Marie d’, ed.): *Ma Vie: Journal de Jeunesse; Correspondance Familiale et Intime, 1851-1931*. París, Atlantica, 2001, p. 517.

vert!”⁶³). Desde entonces, D’Indy recomienda la capital catalana a aquellos músicos que deseen emprender “conciertos inteligentes”⁶⁴.

Tantas opiniones favorables reafirmaron la autoestima de los compositores catalanes, en plena ebullición nacionalista; las cartas de Lluís Millet y Enric Morera parecen, a menudo, auténticos panfletos políticos⁶⁵. En 1895, Casas-Carbó y Morera interpretan el triunfo de D’Indy y Chausson como un éxito de la cultura catalana (“Amb tant valents compions, guanyarem moltes batalles i el triomf definitiu és segur”⁶⁶). Collet, como otros franceses, subraya la energía del pueblo catalán, así como la intensa actividad artística que promueven los poderes públicos:

“[...] l’on ne trouve peut-être pas en Europe un peuple qui, par son génie, son énergie et son enthousiasme, leur puisse être comparée. Et, par bonheur, l’Art participe à ce mouvement: théâtres, concerts, sociétés chorales se multiplient ou s’affermissent, pleins de vie”⁶⁷.

En efecto, la creación artística y musical fue reactivada desde las instituciones catalanas como un medio para propagar los ideales nacionalistas. El impulso de la actividad coral no se limitó a la creación del Orfeo Catalá (fundado por Clavé en 1891), de orientación cecilianista, catalanista y cristiana, o a la Societat Coral Catalunya Nova (de corte más populista), sino que se tradujo en la creación de infraestructuras como el Palau de la Música Catalana (1908)⁶⁸. Este fenómeno hizo del nacionalismo catalán el más visible al público y la crítica franceses, sirviéndose para ello de grandes exposiciones (1888, 1929) y de sus propios artistas en París. Sin embargo, y a pesar de sus esfuerzos⁶⁹, los artistas catalanes emigrados tampoco se sienten queridos en su tierra. Albéniz se queja en 1897 de los ataques de Morera y de la “pueril e ignorante intransigencia” del público barcelonés⁷⁰, junto al sentimiento, por parte de Felipe Pedrell, de no ser profeta en su tierra⁷¹.

En Madrid, el gusto por la zarzuela devalúa la consideración de su público por parte de la crítica europea. Según Collet, el favor popular hacia los compositores de zarzuela (Bretón, Vives,

63 Carta de Vincent d’Indy a Isaac Albéniz, Aviñón, 25 de abril de 1898 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

64 En relación con el joven director de orquesta Lasalle. Carta de Vincent d’Indy a Isaac Albéniz, Les Faugs, 13 de septiembre de 1905 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

65 “Ya esteu ben l’Albeniz? M’en alegraria molt que fos aisais per moltes coses y primerament per l’art nostre. No dich d’Espanya perquè ¿ahont es Espanya? ‘¡Adeu Espanya!’ que diu en Maragall”. Carta de Lluís Millet a Isaac Albéniz, Barcelona, 1898 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz). *Cfr.* también la carta de Enric Morera a Isaac Albéniz, Barcelona, 4 de julio de 1890 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

66 Carta de Joaquim Casas-Carbó y Enric Morera a Isaac Albéniz, Barcelona, 24 de junio de 1895 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

67 COLLET, Henri: “La Musique Espagnole Moderne (II)”, en *Bulletin Français de la S.I.M.*, vol. IV/9, (septiembre, 1908), p. 267.

68 AVIÑOÀ, Xosé: “Modernisme i Música: una Reflexió al Cap dels Anys”, en *Recerca Musicològica*, vol. XIV-XV (2004-2005), p. 118.

69 “[...] los ensayos de *Pepita* están bastante avanzados y [...] me será imposible ir a Barcelona con tiempo suficiente a impedir el desmembramiento de la Sociedad Catalana, que tanto trabajo ha costado organizar, y que tan buenos frutos había de reportar”. ALBÉNIZ, Isaac: Diario de viaje, Praga, 18 de mayo de 1897, en ALBÉNIZ, Isaac: *Impresiones y Diarios de Viaje*. Madrid, Fundación Isaac Albéniz, 1990, p. 44.

70 ALBÉNIZ, Isaac: Diario de viaje, Praga, 31 de marzo de 1897, *ibíd.*, p. 41.

71 Carta de Felipe Pedrell a Isaac Albéniz, 24 de octubre de 1903 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

Chueca...) explica parte del “legítimo desdén” que muestran las naciones extranjeras por España⁷². Los músicos franceses advierten la ignorancia de la audiencia cuando conocen personalmente el ambiente musical de Madrid. La fama del público madrileño es tan conocida en Francia que el propio Vincent d’Indy rehúsa durante varios años las invitaciones para tocar en la capital⁷³. En cambio, la crítica confía en el buen gusto del público catalán, incluso en el estreno de una zarzuela. Tras el fracaso de *San Antonio de la Florida* de Albéniz en Madrid, Arregui le augura un gran éxito en Barcelona, seguro de que

“en esta población la obra ha de ser un acontecimiento teatral, sobre todo por su belleza musical, pues aquel público, sin ofender al de Madrid, aprecia en general mejor que el de la corte esta clase de producciones”⁷⁴.

El Conde de Morphy, uno de los primeros protectores de Albéniz, demuestra su desagrado con el público del Teatro Real, que pide espectáculo, no arte:

“[...] el público [...] es lo que siempre he encontrado peor en el Teatro Real desde las supremas inteligencias de la crítica que ignoran el uso de las llaves musicales hasta aquellos seres privilegiados de nuestra grandeza que conocen la ópera por los trajes y decoraciones.

La idea de ver a mi pobre Isaac en las garras de esa bestia fiera, me erizaría el pelo de la cabeza, si lo tuviera. No aplauden nada mas que lo fenomenal, lo monstruoso. Si Pepita Jimenez matara un novillo en la escena seria un éxito colosal”⁷⁵.

En los círculos afrancesados no se comprende, por ejemplo, la tibieza de los periódicos madrileños ante el éxito de Albéniz en Barcelona con *Pepita Jiménez* (1895), pero en el fondo sigue siendo necesario triunfar en Madrid: “[...] el público de Barcelona ha aplaudido á rabiar. Ahora es preciso que te aplauda nuevamente el de Madrid ¿vamos allá?...”⁷⁶.

Desde Cataluña, las críticas son aún más virulentas, especialmente cuando aparecen en el tono incendiario de Enric Morera:

72 Sólo los autores de zarzuela “trouvent grâce auprès de ce public espagnol particulièrement ignorant des choses de musique. Telle est aussi l’une des causes du légitime dédain des nations étrangères pour les ‘Cosas de España’”. COLLET, Henri: “La Musique Espagnole Moderne (II)”..., p. 274.

73 “[...] sincèrement, j’ai peur d’un nouveau milieu, plus *chic* et probablement moins artiste.... Laissons donc Madrid [...] et réservons la musique et le développement d’art pour nos bons amis Catalans que j’aime de plus en plus”. Tarjeta de visita de Vincent d’Indy a Isaac Albéniz, Aviñón, 20 de diciembre de 1898 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

74 Carta de Arregui a Eusebio Sierra, s.l., 10 de noviembre de 1894 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

75 Carta de Guillermo de Morphy a Isaac Albéniz, Madrid, 19 de octubre de 1895 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

76 Carta de Eusebio Sierra a Isaac Albéniz, Madrid, 21 de mayo de 1895 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz); la misma opinión tiene el conde de Morphy. *Cfr.* Carta de Guillermo de Morphy a Isaac Albéniz, Madrid, 19 de octubre de 1897 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

“Por qué ese afán de querer estrenar en Madrid? Centro de la más alta envidia, [foco] evidente de la grandísima ignorancia artística que allí impera? Permíteme querido Isaac que yo me atreva a aconsejarte: estrena en Barcelona donde (a mi manera de ver) reconoceran tu gran talento y déjale de dar importancia a esos imbéciles pretenciosos: no es posible que la música pueda ser comprensible por el público de buena fé (ignorante) y menos que quieran comprenderla esa pillería salvaje e ignorante de zarzueleros (sin excepción ninguna)”⁷⁷.

En cambio, Guillermo de Morphy matizará su opinión acerca del público español, con el fin de atraer a Albéniz hacia Madrid:

“¿Que razón hay para que pueda V. trabajar en esa obra en Londres Brighton y París y no pueda hacerlo en Madrid o Barcelona? Las quejas que V. tiene del público español y en particular del madrileño no son justas. Con esa exuberancia de su carácter que le hace ver falsamente la realidad vino V. a Madrid y quiso arreglarlo todo á su modo, sin oír consejos de la experiencia y de la amistad y sin conocer el terreno en que tenía que combatir y fue V. víctima no del público, sino de la pandilla que veía un rival temible que venía á quitarle parte del pingüe negocio”⁷⁸.

Pepita Jiménez triunfa antes en Praga (1897) y Bruselas que en París, donde su estreno se retrasa varias décadas. Son muchos los artistas, músicos y escritores que celebran el éxito de *Pepita Jiménez* (1895): Gabriel Fauré, Vincent d’Indy, Paul Dukas, Camille Mauclair... Georges Flé lo felicita en enero de 1905 tras el estreno en Bruselas, y alaba la ópera de Isaac Albéniz por su alejamiento de lo pintoresco:

“Je lis dans les journeaux de Bruxelles le triomphal succès de votre ‘Pepita Jimenez’ et aux acclamations qui ont salué votre oeuvre j’ajoute –de loin, hélas!– les miennes. J’espère en une occasion prochaine qui me permettra de retourner à Bruxelles reentendre cette oeuvre que j’aime. Votre ‘Pepita’ dedaigneuse du ‘pittoresque’, à côté, qui fut trôp fâcheusement à la mode, fleure bon, de vrai, d’un parfum nouveau, étrange et captivant qu’on oublie pas”⁷⁹.

Paralelamente, los partidarios de Zuloaga le insisten durante años para que exponga en la capital, convencidos del éxito que cosecharía. Pero Madrid es considerada por músicos y artistas como “la región de la guasa perpetua, de la encubierta envidia y del jemenfichisme obligatorio”⁸⁰. La vida en Madrid parece incompatible con las aspiraciones estéticas de muchos artistas; en el caso de la música instrumental, sólo el sinfonismo brillante y andalucista de obras como *La Procesión del Rocío* (1913) de Turina merece el beneplácito de la crítica. Según Regoyos, este mal gusto queda representado en la Fuente de la Cibeles:

77 Carta de Enric Morera a Isaac Albéniz, s.l. [¿Barcelona?], 19 de noviembre de 1894 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

78 Carta de Guillermo de Morphy a Isaac Albéniz, Madrid, 19 de abril de 1898 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

79 Carta de Georges Flé a Isaac Albéniz, París, 5 de enero de 1905 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

80 Carta de Isaac Albéniz a Joaquín Malats, París, 2 de julio de 1907, en SALVAT, Joan: “Albéniz y Malats, epistolario”, en FRANCO, Enrique (ed.): *Albéniz y su Tiempo...*, p. 134.

“Un pueblo que admira la Cibeles no verá nada en nuestra pintura, a no ser que nos declaremos impotentes y entonces, sí, diré que en el país de los ciegos el tuerto es el rey y que la conquista de Madrid es más fácil que la de París”⁸¹.

En el resto de España, la receptividad del público no es mucho mayor. Más allá de la afinidad de los músicos vascos con la Schola Cantorum por sus inclinaciones religiosas⁸², la indiferencia ante el arte moderno es un obstáculo permanente para quienes se quedan en España. Las artes plásticas en el País Vasco habían vivido un momento de renovación a finales de siglo, con la constitución, en 1892, del “Kurding Club”. Allí se conocen Regoyos y Zuloaga, con la intención –por desgracia, fallida– de combatir el academicismo de la pintura vasca. El aislamiento artístico del País Vasco es, según Regoyos, más acusado en la pintura que en la música, quizá por la recuperación nacionalista del folclore y el auge de los orfeones:

“No puede V. figurarse lo que un artista sufre en este pueblo de aislamiento pictórico ya que no tanto de musical. [...] Yo estoy cada vez mas en que hay *encerrarse para trabajar pero que encerrarse en esta patria para siempre es enterrarse en vida...*”⁸³.

Siempre nostálgico de París y Bruselas, cuando su situación económica le recluye en España Regoyos se conforma con poder ir de vez en cuando a Barcelona, donde asiste a las tertulias de Els Quatre Gats⁸⁴.

En Andalucía, la labor divulgativa de Joaquín Turina consiguió la aceptación de la música española compuesta desde París. El concierto que organizó en la Sociedad Artístico-Musical de Sevilla (16 de octubre de 1908), pretendía homenajear a los compañeros (Granados, Falla, Albéniz) que, como él mismo, habían tenido que abandonar su país para desarrollar sus cualidades artísticas y eran casi desconocidos para los sevillanos⁸⁵. Turina se ocupó también de difundir la música francesa moderna (desde Franck hasta Debussy) con programas fáciles, ricos en referencias al folclore andaluz que se ajustaban aceptablemente a las expectativas del público sevillano. La permanencia de los lazos entre Andalucía y el hispanismo francés caracteriza la recepción de nuestra música hasta, al menos, los años veinte, muy lejos de la temprana castellanización que experimenta la pintura de paisaje.

81 Carta de Darío de Regoyos a Manuel Losada, San Sebastián, 7 de diciembre de 1894. *Cit.* TUSELL, Javier: “Darío de Regoyos y la Introducción del Arte Moderno en España”..., p. 159.

82 En agosto de 1896 tiene lugar en Bilbao un congreso de música religiosa donde coinciden, entre otros, Pedrell, Charles Bordes y Vincent d’Indy, invitado para explicar el espíritu de la renovación del arte religioso en la Schola Cantorum. INDY, Vincent d’: Cartas de Vincent d’Indy a su esposa Isabelle, Bilbao, 28, 30 y 31 de agosto y San Sebastián, 2 de septiembre de 1896, en INDY, Vincent d’ (INDY, Marie d’, ed.): *Ma Vie: Journal de Jeunesse...*, pp. 545-548.

83 Carta de Darío de Regoyos a Manuel Losada, s.l. [¿Irún?], s.f. [1906c]. *Cit.* TUSELL, Javier: “Darío de Regoyos y la Introducción del Arte Moderno en España”..., p. 170.

84 “[...] el nombre de ‘cuatro gatos’ está bien puesto, porque apenas son cuatro los tipos con los que se pueda hablar de arte [...] aunque sean pocos los artistas, hay que conformarse con esto [...] por tener una pequeña brisa de aquel París artístico”. Carta de Darío de Regoyos a Manuel Losada, San Sebastián, s.f. [1896-97]. *Cit. ibíd.*, pp. 185-186.

85 MORÁN, Alfredo: *Joaquín Turina a Través de sus Escritos...*, p. 147.

ALGUNAS NOTAS SOBRE LA FORTUNA CRÍTICA DE ALBÉNIZ

En efecto, y a pesar de que el fenómeno turístico decepciona a algunos viajeros, la mayoría de ellos guarda el recuerdo pintoresco de la *España* de Chabrier. El auge de estos viajes explica buena parte del éxito de los artistas españoles en Francia y, sobre todo, el cultivo de la música españolista fuera de nuestras fronteras. Así lo había demostrado Édouard Lalo con la *Symphonie Espagnole*, que dedicó a su amigo Pablo Sarasate y que triunfó en Inglaterra, Estados Unidos y México tanto como en Francia⁸⁶. El españolismo en la música finisecular, de Bizet y Massenet al *Ars Gallica* (Chabrier, Lalo, Saint-Saëns...), conformó una imagen pintoresca de España que nuestros compositores no lograron desmontar del todo. En realidad, la moda de lo español nunca había desaparecido del gusto francés desde el primer romanticismo, y siguió creciendo con el nuevo siglo. Joaquín Turina da cuenta de ello en una de sus “Musicalerías Parisienses”:

“Allí [en el Barrio Latino] me esperaba el señor Rabani, director de los Concerts Rouges, para preparar un nuevo festival de música española; no sé si porque le gusta o porque se le llena el salón”⁸⁷.

Los ciclos monográficos españoles tenían gran demanda, y dieron cabida a compositores de muy distintas orientaciones: Albéniz, Granados, Pedrell, Falla, Conrado del Campo, Fernández Arbós, Pérez Casas, Federico Olmeda, Llobet, Morera, Cassadó, Turina...

A pesar de todo, los esfuerzos de algunos artistas por disociar definitivamente los conceptos “España” y “pintoresquismo” fueron vanos, a juzgar por los abundantes testimonios de la época. La referencia principal de tal representación es *Carmen*, la ópera de Bizet, sobre la que se escriben ríos de tinta y que seguirá estableciendo los criterios para establecer la “españolidad” de una obra musical⁸⁸. Debussy marca la evolución de los músicos españoles afincados en París, pero, para la gran mayoría de los franceses, la herencia de Bizet es demasiado fuerte. Albéniz no será ajeno a este prejuicio; el escritor Henri Cain le ofrece una colaboración teatral, esperando de él una música donde “se sienta el alma pintoresca, alegre de su bello país”⁸⁹. Para ello, trabaja en un libreto con todos los ingredientes de la españolada (la feria de Ronda, los patios andaluces, las gitanas e incluso un título pintoresco), y apela al talento colorista de Albéniz:

“Je vous assure que le troisième acte eut été bien amusant. Je l’aurais conservé très bouffe très amoureux très picaresque très gitane sans tomber dans l’opérette vulgaire.

86 LALO, Édouard: Carta a Pablo de Sarasate, París, 2 de junio de 1890, en LALO, Édouard (FAUQUET, Joël-Marie, ed.): *Correspondance*. Paris, Aux Amateurs de Livres, 1989, pp. 178-179.

87 TURINA, Joaquín: “Musicalerías Parisienses”, en *La Correspondencia de España*, Madrid, 29 de diciembre de 1912, en MORÁN, Alfredo (comp.): *Joaquín Turina Corresponsal en París... y otros Artículos de Prensa. Escritos de un Músico*. Granada, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 2002, p. 101.

88 “*Carmen* has become, for the non-Spanish world, the mirror of the Spanish soul, the pattern of Spanish music”. TREND, John B.: *Manuel de Falla and Spanish Music*. New York, Alfred A. Knopf, 1929, p. 17. René Chalupt lo atribuye a su equilibrio perfecto entre autenticidad y recreación artística: “L’Espagne de *Carmen* est à la fois assez exacte pour être vraie et assez stylisée pour appartenir au domaine de l’art”. CHALUPT, René: “L’Espagne dans la Musique Française”, en *La Revue Musicale*, año XIII/123, (febrero, 1932), p. 82. Cfr., asimismo, LANDORMY, Paul: “L’hispanisme de Bizet”, en *La Revue Musicale*, año IV/10, (agosto, 1923), pp. 95-96.

89 “Côté théâtre, oui vous êtes attendu avec une oeuvre ou l’on sentira l’âme pittoresque, joyeuse de votre beau pays d’Espagne que j’ai parcouru en tous sens et que j’adore”. Carta de Henri Cain a Isaac Albéniz, s.l., s.f. (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

[...] Le titre de *La Sevilladad* est simplement un *mot* mis, en nous amusant, pour vous indiquer que *L'illustre Servante* est un mauvais titre qu'il faut abandonner, et *nous comptions sur* vous pour nous trouver un nom [...] bien coloré verveux, espagnol, car *Constanze* n'a pas de saveur [...] J'avais cherché à vous donner un nouveau pretexte à musique un peu gitane cette foi. Veuillez vous ne pas regretter cette facette nouvelle que j'offris à votre beau et coloré talent"⁹⁰.

Las imágenes andaluzas y tardorrománticas de España se manifiestan en la fortuna crítica de nuestros compositores emigrados, incluido Albéniz. Desde 1900, y más desde los años veinte, abundan las monografías y los artículos sobre música española. Aunque el interés es muy amplio y alcanza incluso a zarzuelistas como Tomás Bretón⁹¹, desde París se construye el mito de la tríada Albéniz-Granados-Falla que aún hoy representa, para el gran público, el nacionalismo musical español. En realidad, desde el punto de vista teórico, ese trío fundacional lo componen Pedrell, Albéniz y Falla, como revela la historiografía de la época; Pedrell fue considerado en Francia como el padre de nuestra escuela nacional⁹², idea que quedó fijada para siempre entre los jóvenes compositores españoles.

Por su parte, la crítica recordará de Isaac Albéniz su posición central y pionera en el mundo de la cultura francesa. Henri Collet se encarga de elaborar una primera lectura canónica del compositor en su monografía sobre *Albéniz y Granados*, publicada en 1926⁹³. Collet es uno de los hispanistas franceses que no duda en apropiarse de Albéniz en función, según Samuel Llano, de cierto estilo impresionista, de su carrera en París y de “una supuesta negligencia de los españoles a la hora de admitir su valor como compositor y de reconocerse a sí mismos en su música”⁹⁴.

Llano llama la atención sobre la complicidad de la crítica española en este retrato “francés” de Albéniz, y se refiere, en concreto, a Adolfo Salazar en su monografía *La Música Contemporánea en España* (1930). Salazar, citando repetidamente a Collet, insiste en adscribir a Albéniz al impresionismo francés para distanciarlo del ámbito germánico –a pesar de su breve paso por la Schola Cantorum⁹⁵. En efecto, el folclore andaluz queda enriquecido por las técnicas impresionistas en la música de Albéniz:

“[...] no puedes imaginarte mi contento al saber que mis obras te proporcionan tales triunfos; por lo demás, desde que tuve la dicha de oír tu interpretación de *Triana* puedo decirte que no escribo más que para ti; acabo de terminar bajo tu directa influencia de intérprete maravilloso el tercer cuaderno de *Iberia*; el título de sus números es como sigue: *El Albaicín*, *El Polo* (y al mismo soy capaz de ir para oírte tocar estas piezas) y *Lavapiés*; creo que estos números he llevado el españolismo y la dificultad técnica al último extremo”⁹⁶.

90 Carta de Henri Cain a Isaac Albéniz, s.l., s.f. (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

91 GUINARD, Paul: “Tomas Breton (1850-1923)”, en *La Revue Musicale*, año v/4, (febrero, 1924), pp. 177-179.

92 La influencia del pensamiento pedrelliano en Francia fue un pilar fundamental de lo que Samuel Llano denomina la “negociación” hispano-francesa sobre la imagen de España. LLANO ÁLVAREZ, Samuel: “El Hispanismo y la Cultura Musical de París, 1898-1931”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2007, p. 234.

93 COLLET, Henri: *Albéniz et Granados*. París, Alcan, 1926.

94 LLANO ÁLVAREZ, Samuel: “El Hispanismo y la Cultura Musical de París, 1898-1931”..., p. 64.

95 *Ibid.*, p. 90.

96 ALBÉNIZ, Isaac: Carta a Joaquín Malats, Niza, 9 de noviembre de 1906, en SALVAT, Joan: “Albéniz y Malats, Epistolario”, en FRANCO, Enrique (ed.): *Albéniz y su Tiempo*..., p. 131.

Otros muchos autores seguirán esta teoría, reforzada por el rechazo que sufren en España esos compositores “afrancesados”. Gabriel Laplane, treinta años después, sigue extrañándose de que Albéniz fuera acusado de extranjerismo en España –demasiado culto para el pueblo, pero demasiado popular para las élites–, fenómeno que considera propio de nuestro país⁹⁷. Aun así, el mismo autor subraya dicho distanciamiento cuando describe la “España irreal”, siempre andaluza, de Albéniz:

“L’Espagne devenait pour lui, par la vertu de l’ éloignement et de l’ absence, comme une entité irréal. Il la voyait parfois, nous dit-on, sous l’ incarnation d’ une obsédante figure de femme: ‘Parlez-moi de ma brune, de ma brune ingrate, mi morena ingrata’, disait-il. Mais plus souvent il la dépouillait de l’ accidentel, la réduisant à quelques motifs d’ éléction, à quelques dominantes obstinées et fondamentales. [...] Il les recréait, les revivifiait au souffle de son imagination de voyant. Il se faisait l’ interprète d’ une sorte d’ Espagne en soi, d’ autant plus riche et signifiante qu’ elle était plus séparée de l’ Espagne réelle”⁹⁸.

Para Henri Collet y otros musicólogos franceses, el españolismo de Albéniz es el núcleo central del “renacimiento artístico español”. Ello entra en contradicción con las raíces castellanas y catalanas que asigna Collet a este movimiento renovador:

“Une immense rénovation religieuse et profane fut entreprise, en Castilla et en Catalogne, en vertu du même principe d’ Art purement national. [...] L’ essence même de la musique espagnole moderne est donc l’ exploitation du trésor national; trésor inestimable de chansons qui se présentent, soit dérivées du plainchant ecclésiastique, soit écloses librement dans les montagnes de Castille, d’ où elles se sont étendues jusqu’ aux provinces les plus excentriques”⁹⁹.

Albéniz representa, para Collet, el nacimiento de la tercera escuela de música española, formada por los jóvenes músicos independientes, desde Turina hasta Morera. Al fin y al cabo, su vena andalucista es la noción de españolismo que triunfa en Francia, y a partir de ella nacen nuevos estereotipos que incentivan, directa o indirectamente, los propios españoles instalados en París. El mismo Albéniz recomienda al pianista Joaquín Malats que salga de gira al extranjero, aprovechando el interés del público francés. El exotismo sigue siendo el principal reclamo de nuestra música: “... hay mucho deseo de oír música española, tocada por un español de tu tamaño, y por último, hay mucho dinero que ganar en Francia, en cuanto un artista reúne, como te sucede a ti, el clasicismo con la nota especial y exótica”¹⁰⁰. La suite *Catalonia* y obras para piano como *La Vega* o *Iberia* se convierten en una referencia para los músicos franceses que intentan componer música española¹⁰¹. En otras ocasiones se reclama su presencia

97 LAPLANE, Gabriel: *Albéniz. 1860-1909*. S.I., Milieu du Monde, 1956, p. 61.

98 *Ibid.*, pp. 63-64.

99 COLLET, Henri: “La Musique Espagnole Moderne (1)”, en *Bulletin Français de la S.I.M.*, vol. IV/3, (marzo, 1908), p. 275.

100 ALBÉNIZ, Isaac: Carta a Joaquín Malats, París, 2 de julio de 1907, en SALVAT, Joan: “Albéniz y Malats, Epistolario”, en FRANCO, Enrique (ed.): *Albéniz y su Tiempo...*, p. 133.

101 Albert Soubies le pide a Albéniz su opinión acerca de sus últimas suites compuestas con el título de *Musique en Espagne*, y después de escuchar *Catalonia* le gustaría conocer más obras sinfónicas del mismo autor. Carta de Albert Soubies a Isaac Albéniz, París, 14 de octubre de 1899 (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

para amenizar las veladas de los salones, como le pide Camille Mauclair: “Tout ce que vous pourrez me donner de mélodies populaires d’Espagne sera ici reçu avec joie. Ma femme est une ‘Schumannienne’ enragée, mais elle adore non moins la musique de votre pays”¹⁰². Mauclair fomenta la pasión española en su círculo de amigos:

“Je donnerai ce dernier morceau [Granada] à une amie que j’ai amenée au concert du 6 et qui est une artiste, peintre de premier ordre, Mlle. Clementine Hélène Dufau [...]. Elle est passionnée d’Espagne... et joue de la guitare en chantant les airs populaires de votre pays; je suis sûr qu’elle serait très heureuse d’avoir cette sérénade, elle vous admire beaucoup”¹⁰³.

Laplane reconocerá a la obra de Albéniz el mérito de haber descubierto una nueva textura musical, cargada de una “fuerza de expansión específicamente nacional”; textura que, según el erudito francés, fue posteriormente despersonalizada e incorporada al dominio público, a través de Falla¹⁰⁴. En general, la crítica extranjera arroga a Albéniz la reincorporación de España a la escena musical europea, aun reconociendo que su estilo más popular es el de las piezas románticas para piano, no el de *Iberia*. Sydney Grew se lamenta, en 1924, de que la música españolista del siglo XIX, tan popular y estandarizada, “haya pervertido nuestro gusto hacia la música española u oscurecido nuestra visión, incompleta o falsa, impidiéndonos aprehender su carácter verdadero y absoluto”¹⁰⁵.

La claridad compositiva que debe Albéniz a su origen catalán¹⁰⁶ coexiste con otro prejuicio frecuente: la “sangre mora” que le hace volver, una y otra vez, a Andalucía. Se valora, por supuesto, su relación indirecta con la fuente popular y el uso personal que hace de los giros armónico-melódicos andaluces; Edgar Istel explica cómo de su amalgama “del elemento morisco con los antiguos factores raciales ibéricos y latinos” nace el primer “arte tonal español” en la historia de la música¹⁰⁷. Pero las continuas alusiones a la raza, a la herencia gitana y árabe, alimentan las visiones más simplistas acerca de la cultura española. Istel detecta un arma de doble filo en el estilo de Albéniz:

“The advantage is that his art, for all it is closely affiliated with the Hispanic-Arabic cultural cycle, remains one purely personal, belonging to him alone. [...] The disadvantage –from the point of view of the neo-Spanish school of composers– is that Albéniz has inculcated an erroneous idea of Spanish music outside of Spain, the idea that ‘natural’ Spanish music is that of the folk-tunes, and that a genuine Spanish musical art is conceivable only as proceeding out of them. I believe the truth lies somewhere in the middle of the road”¹⁰⁸.

102 Carta de Camille Mauclair a Isaac Albéniz, Seine et Oise, s. f. (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

103 *Id.*

104 LAPLANE, Gabriel: *Albéniz. 1860-1909...*, p. 75.

105 “[...] has either perverted our taste for Spanish music or obscured our vision, the incomplete or false making us unable to apprehend the character of the true and absolute”. GREW, Sydney: “The Music for Pianoforte of Albeniz”, en *The Chesterian*, vol. VI/42, (noviembre, 1924), p. 44.

106 *Ibid.*, p. 48.

107 ISTEL, Edgar: “Isaac Albéniz”, en *Musical Quarterly*, vol. 15 (1929), p. 118.

108 *Ibid.*, p. 127.

El camino señalado por *Iberia* guiará inevitablemente a muchos compositores españoles que, como Granados, ven en ella una fidelísima imagen musical de España:

“Iberia! Iberia! Eso si que son cosas bonitas de decir y mejor de tocar! El Puerto! ¡Valgame dios y que Puerto! Entre aquellos latigazos de seis dobles bemoles seguidos de aquellas fierrezas amansadas por sonrisas de manolas de Goya!!!

[...] Que te diré... que te diré que sea tan grande como mi admiración y como el orgullo que siento de que seas nuestro!!”¹⁰⁹.

Son muchos los ejemplos que podrían ilustrar la vigencia del tópico andalucista, al que contribuyó Albéniz, en las imágenes extranjeras de España. Esta tendencia fue más acusada en la creación musical que en las artes plásticas, debido a los vínculos con el flamenco y otras formas de folclore que siguieron siendo enormemente populares fuera de nuestro país, pero también por la huella profunda que había dejado el españolismo francés de entresiglos. El crítico español Adolfo Salazar se queja en 1916 de esta situación, que cuenta con la complicidad de los propios españoles:

“Obras de autores de tendencias tan distanciadas [*Rapsodia Española* de Chabrier, *Iberia* de Debussy, *Habanera* de Laparra, *Conchita* de Zandonai] son capaces de producir en un auditorio extranjero una sensación que él relaciona con una noción que *a priori* significa su concepto de españolismo. ¿No es esto raro? ¿Qué razón hay dentro de estas obras, tan diversas, para despertar este sentimiento? Primeramente cabe pensar que el criterio extranjero del *españolismo* es algo inseparable de un *andalucismo* chirle y ebén que ha tenido fácil éxito en la exportación y del que no son los extranjeros las únicas víctimas: es un género ese, de un españolismo italianizante cuyo más numeroso público se encuentra entre nosotros mismos”¹¹⁰.

Manuel de Falla conducirá a la música española, y sus lecturas de la identidad nacional, del andalucismo impresionista iniciado por Albéniz, a la vanguardia neoclásica. Falla y la llamada “generación de los maestros” consolidan el proceso de renovación augurado por Pedrell e iniciado por Isaac Albéniz en París, siempre desde el intercambio con el arte y la intelectualidad francesas. La reacción definitiva a más de cien años de *espagnolades* vendrá, finalmente, en los años treinta, de mano de los jóvenes compositores del 27. Con una mirada irónica y consciente a los clichés andaluces en boga, los Halffter, Pittaluga, etc., despojarán a la española de su significado castizo para convertirlo en algo pretendidamente intrascendente y contemporáneo.

Recibido: 19/11/2009

Aceptado: 10/02/2010

109 Carta de Enrique Granados a Isaac Albéniz, Gerona y Barcelona, s.f. (*E-Bbc*, epist. Isaac Albéniz).

110 SALAZAR, Adolfo: “Goyescas y el ‘Color Local’”, en *Revista Musical Hispanoamericana*, 30 de abril de 1916, pp. 9-10. Cit. HESS, Carol A.: “Enric Granados y el Contexto Pedrelliano”, en *Recerca Musicològica*, vol. XIV-XV (2004-2005), p. 52.