

Añoranza y proyección musical de España en el París de finales del siglo XIX

Como contribución al estudio de las relaciones musicales franco-españolas, el objetivo de este artículo es analizar la presencia musical española en el París de finales del siglo XIX. Se describe la organización de la colonia española y su vida musical – salones y conciertos públicos– desde el punto de vista sociológico y en el detalle de la vida cotidiana. Es también estudiada la actividad de la Sociedad Española de Cuartetos (1888-1889), que intentó implantar una serie de conciertos estables para dar a conocer en Francia las obras "cultas" españolas. Se prioriza el estudio del repertorio y de la recepción tanto en la prensa francesa como española. Asimismo, se consideran otros acontecimientos musicales, que, como *Les Soirées espagnoles*, responden a una demanda más banal del público francés, especialmente durante la Exposición Universal de 1889. En una época bisagra entre dos estéticas, la España musical en París refleja una dicotomía entre el deseo de integrar las obras españolas en el repertorio europeo y la tentación de ceder a la comercialización fácil. Aunque los músicos tratados aquí no constituyen un grupo excepcional, sí consiguen un primer plano de interés en base al cual evolucionarán los Albéniz, Turina, Falla, Granados, Viñes, Malats, Nin!...

El siglo XIX parece haber sido uno de los momentos más privilegiados para las relaciones culturales entre Francia y España. Las intervenciones francesas en la vida política española y la presencia de artistas españoles en la vida cultural francesa contribuyeron de manera decisiva a su desarrollo. París es un centro internacional de experimentación del arte mundial y un faro cultural, donde pintores, escritores y músicos de diversos orígenes desean llegar para impregnarse de su ambiente inquieto y ávido de novedades. La gran masa de artistas que

*As a contribution to the study of Spanish-French musical relations, the aim of this article is to analyse the Spanish musical presence in Paris from the end of the nineteenth century onwards. The organisation of the Spanish colony and its musical life -salons and public concerts- are described from a sociological point of view and in details from daily life. The activity of the Sociedad Española de Cuartetos (Spanish Quartets Society) (1888-1889), which attempted to establish a series of regular concerts to present Spanish art music in France, is also studied. Priority is given to the study of the repertory and reception, both in the French and Spanish press. Other musical events, such as *Les Soirées espagnoles*, which were a result of a more banal demand by French audiences, especially during the Universal Exhibition of 1889, are also taken into consideration. In a period bridging two aesthetics, musical Spain in Paris reflected a dichotomy between the desire to integrate Spanish works in the European repertory and the temptation to give in to easy commercialization. Although the composers discussed here do not constitute an exceptional group, they did manage to attract attention, forming the basis for the evolution of composers such as Albéniz, Turina, Falla, Granados, Viñes, Malats, Nin...¹*

escapa así del "aislamiento" cultural en que vivía España da fe de la importancia y la amplitud del fenómeno migratorio que estudiaremos aquí.

En el momento de evaluar la presencia de españoles en París, la musicología se ha limitado casi exclusivamente a estudiar las estancias más o menos largas y frecuentes de las grandes figuras. Quedan sin embargo numerosas lagunas a elucidar. Sería deseable conocer cómo fueron sus primeros pasos, quién les apoyó y en qué ambiente se desarrollaron, pero también recuperar la memoria de artistas que, no habiendo tenido la consagración del genio, jugaron un rol destacado en la evolución de las relaciones musicales franco-españolas. En el presente estudio aparecerán pues, algunos nombres oscuros que, como se ha podido descubrir a través de la prensa de la época, favorecieron una serie de inter-

¹ Este artículo se basa en un capítulo de la tesis doctoral *Les pianistes catalans à Paris entre 1875 y 1925. Contribution à l'étude des relations musicales entre la France et l'Espagne*. Université François Rabelais de Tours. U.F.R. de Musique et Musicologie, 1997. Deseamos expresar aquí nuestro agradecimiento a Y. Gérard, John Griffiths y F. Lesure por sus consejos.

cambios y participaron de diversas maneras en la vida musical francesa. Son personajes completamente olvidados hoy en día por una doble razón: primero, porque siendo españoles no han sido campo de elección de la musicología francesa; segundo, porque habiendo vivido en Francia y desarrollado su carrera allí, escapan a menudo al interés de la musicología española. Tiempo es de valorarlos justamente, no tanto por su propia contribución estética, sino por haber intentado integrar la música española en el repertorio europeo y haber querido anticiparse a la espléndida incursión española en la vida musical francesa que tuvo lugar a principios del siglo XX.

A finales del siglo XIX, encontramos un buen número de músicos españoles que buscan en París un refugio, un lugar de trabajo, un modelo y una plataforma de proyección. Algunos de ellos se encuentran en la cumbre de una carrera que, a excepción de Pablo de Sarasate y Blas María Colomer, no deja de ser discreta. A lo largo de este artículo se podrán apreciar las dificultades de los músicos españoles para abrirse camino en París; Manuel Giró consiguió publicar allí sus obras y los Conciertos Colonne interpretaron su suite orquestal *Granada*; las composiciones para guitarra de Jaime Bosch gozaron de una difusión importante; los conciertos del pianista Mario Calado despertaron expectación; y Matías Miquel fue muy festejado en los salones mundanos. Diversas olas de artistas, algunos de ellos todavía muy jóvenes, continúan llegando a la capital francesa, donde estudiarán con profesores del Conservatorio. Otros, como Isaac Albéniz, hacen etapa para iniciar una brillante carrera internacional. Con sus estancias en París, los músicos españoles pretenden, no solamente perfeccionar su arte y ponerse en contacto con los artistas franceses, sino que también aspiran a nuevas perspectivas profesionales y a mejorar una situación financiera y social que les era poco favorable en España.

1. España musical en París

En un principio, nos parece útil intentar comprender cómo vivía la colonia española en París y sus vías de acceso a los núcleos propiamente franceses. Las monografías que estudian la emigración española en Francia coinciden en señalar la modesta situación económica de sus emigrantes, así como su escaso nivel cultural. Se trata sobre todo de trabajadores agrícolas que presentan el mayor grado de analfabetismo en comparación con otras colonias extranjeras. Los historiadores afirman que la colonia española ocupa uno de los niveles de consideración más bajo en la sociedad francesa². Sin embargo, las características son algo diferentes en París. La presencia histórica de las reinas españolas y los matrimonios reales hace que la aristocracia española sea numerosa. Por otra parte, algunos políticos e intelectuales republicanos se exilian voluntariamente en París durante la restauración de los Borbones, sin hablar ya de los artistas que llegan a la capital en peregrinación.

La comunidad española manifiesta una fuerte tendencia a agruparse, siendo el IX *arrondissement* el sector más frecuentado. Los músicos viven próximos al Conservatorio —entonces situado en la esquina de las rues Sainte-Cécile y Conservatoire—, mientras que los pintores se encuentran en el extremo norte, cerca de Montmartre y del boulevard de Clichy. Los que escalan puestos en la sociedad, se trasladan a vivir a los *arrondissements* VIII y XVI de la Rive Droite, asimismo en el VI y VII de la Rive Gauche. Los músicos parecen tener una predilección especial por el *faubourg* de Saint-Honoré, donde residieron el compositor Manuel Giró y el guitarrista José Ferrer. El diario de Ricardo Viñes da cuenta de la existencia de una *Société Nationale d'Acclimatation*, creada por los primeros emigrados para ayudar a los recién llegados a adaptarse a la nueva vida y atenuar así la nostalgia de su tierra.

² Véase L. Bonafaux. *Los españoles en París*. Madrid: 1912; Gregorio Marañón. *Españoles fuera de España*. 6e éd. Madrid: Vicens Vives, 1968; Guy Hermet. *Les Espagnols en France*. Paris: Editions ouvrières, 1967; Javier Rubio. *La emigración española a Francia*. Barcelona: Ariel, 1974.

Hacia 1888, las llamadas "reuniones de familias" tenían lugar en el número 41 de la rue de Lille. Allí se organizaban bailes y conciertos que, según Viñes, eran muy "provincianos"³. Eusebio Blasco, por su parte, rememora las reuniones que organizaba en su casa:

"Reunía yo en París todos los domingos por la noche en mi casa a la juventud artista que comenzaba allí su carrera. Eran unas noches esencialmente españolas, que me hacían olvidar la semana entera que vivía en francés. Por aquel saloncito de la rue Jouffroy han pasado casi todos los que hoy ya tienen un nombre. De las nueve a la una charlábamos, recordábamos la madre patria, los amigos tocaban el piano y bebíamos la rica cerveza.

Allí ventan Mercedes Rigalt [...]; María Maté, educada por su honrado padre a costa de grandes sacrificios; Matías Miquel, Santiago Riera, los hermanos Viñes, Maifren, Llances, Sala, Domingo Muñoz y otros pintores; Ramoncito Guerrero, el barítono Padilla, Alvaro Ruiz y tantos otros amigos fieles que, si no otra cosa, encontraban en nuestro modesto hogar un verdadero rincón de España"⁴.

Un periódico en castellano, *Europa y América, Revista quincenal ilustrada de Literatura, Artes y Ciencias*, se publicó en París entre 1881 y 1895. Contribuyó de forma notable a que la colonia se organizara. Las oficinas, situadas primero en la rue de Rennes y después en la de Caumartin, albergaban una biblioteca. En la misma sede, su director Juan Ferrer creó una sociedad de importación-exportación, una agencia de artistas e instauró una serie de veladas artístico-literarias en las que participaron, entre otros, los pianistas Matías Miquel, Joaquín Malats y Ricardo Viñes. Juntamente con el diario de Viñes, esta publicación se nos ha revelado como una fuente irremplazable para estudiar las actividades musicales de la colonia. A pesar del riesgo de conferir demasiada pesantez a nuestro trabajo, se ha optado por la enumeración de algunas de ellas, como primer paso para poder reconstruir la vida musical de la colonia.

³ Solamente algunos fragmentos del diario de Viñes han sido publicados (véase Nina Gubisch-Viñes. "Journal inédit de Ricardo Viñes: Ravel, Debussy et Duparc". *Revue Internationale de Musique Française*, junio 1980, nº 2, pp. 154-248; Trad. catalana de Lluís Virgili. Lleida: Institut d'estudis Ilerdencs, 1986). Aquí y en las próximas citas del diario de Viñes, nos referimos a Nina Gubisch-Viñes. *Les années de jeunesse d'un pianiste espagnol en France (1887-1900). Journal et correspondance de Ricardo Viñes*. Memoria de musicología del Conservatorio Nacional Superior de París, 1971. 2 vol. Se anotará de la siguiente forma: Diario de Viñes, 4-II-1888, p. 3.

⁴ *El Liberal*, 30-I-1898.

La mayor parte de esta actividad se desarrolla en sus salones, en donde los compositores tienen ocasión de presentar sus propias obras. Los artistas más solicitados son los cantantes y pianistas. Los primeros explotan el repertorio de canciones españolas, especialmente las de Iradier y Giró. Los segundos presentan las obras que estudian en el Conservatorio, con mucha presencia de Chopin y las inevitables piezas para el lucimiento virtuosístico. También dan a conocer —aunque de manera poco decidida, cabe reconocerlo— obras españolas. Antes de que las piezas de Albéniz comenzaran a formar parte habitual del repertorio de estos pianistas —esto sucedía hacia 1889—, el compositor español más interpretado fue Antonio Nogués.

La mayoría de los salones de la colonia, más que reuniones artístico-literarias, pueden considerarse como encuentros sociales o mundanos, en donde la música tiene un rol equiparable al de los juegos, bailes, lecturas de versos o incluso representaciones teatrales. Sin embargo, algunos salones llegaron a destacar y gozaron de cierto renombre por procurarse la colaboración de artistas célebres, llegando incluso a instituir series de conciertos con programa. Fue el caso del salón del marqués de Casa Riera⁵, melómano muy conocido entre los abonados del teatro de la Ópera de París. Más fascinado por la abundancia de la comida que por la parte artística de la velada, Ricardo Viñes, que tenía entonces 14 años, nos comunica sus primeras impresiones:

"Por la noche, he ido a casa del marqués de Casa Riera (calle de *ilegible*), 29). Para entrar, he dicho que venía de parte del señor Mediano-Foix y, enseguida, me han dejado pasar. ¡Qué salones! En esta casa se encontraban una cantiiiinidad [*sic*] de caballeros y damas que yo no conocía. Entre los artistas, estaban el guitarrista Manjón, Velasco, un joven francés que ha cantado (bastante mal) y yo. El *buffet* estaba lleno a rebosar: habían pequeñas cestas con fresas, melocotones, uvas, champán y una infinidad de cosas; los sirvientes llevaban pantalones cortos y medias de seda, etc. Estaban también el señor Mediano-Foix, Villate y Giró. En

⁵ Nos referimos aquí al segundo titular, Alejandro Móra i Riera (Sant Vicenç de Montalt —Barcelona—, 1823 - París, 1915). Residió habitualmente en París, donde se le concedió la *Légion d'honneur* a título extranjero (1901).

el momento de irme, el secretario, el señor Lenoir, me ha dicho que volviera mañana para recibir un pequeño regalo de parte del señor marqués. (Habían alquilado un coche para mí)⁶.

El marqués de Casa Riera era considerado un mecenas que pagaba generosamente a los artistas que participaban en sus *soirées*, a quienes además se les permitía organizar allí audiciones musicales a su propio beneficio. En septiembre de 1886, Manuel Giró presentó su ópera *Il Renegatto* y una nueva producción destinada a Julián Gayarre. El pianista Calado y el tenor Ramis colaboraron también y, entre los invitados, estaba el editor Andrés Vidal y Roger⁷. El 7 de diciembre de 1891, Viñes participó en una recepción con concierto, en presencia del duque de Mandas —entonces embajador de España en París— y donde la muy famosa cantante de cabaret Yvette Guilbert cantó canciones “atrevidas, pero muy atrevidas”⁸. Una semana después, Giró empezó una serie de conciertos con una pequeña orquesta. Debutó dirigiendo su *Pasacalle* y algunos fragmentos de su *Sinfonía Appassionata*. También participó Viñes interpretando el Finale de la *Sonata* en Si menor de Chopin.

Manuel Ruiz Zorrilla fue otro personaje de prestigio en la vida parisina⁹. Viñes lo frecuentó y pronto se convirtió en amigo íntimo de la familia. Fue gracias a Zorrilla que Viñes entró en el salón de Bomfanti (boulevard de Malesherbes). El 3 de marzo de 1888 participó en una *soirée* hispanoamericana en casa de este último, donde sin embargo no se tocó ninguna obra que mereciera esta denominación. Allí encontró a Calado, quien interpretó un *Nocturno* de Chopin y un *Capricho* de Ritter, al que siguió Viñes con el *Scherzo* nº 1 en Si menor de Chopin y una *Sonata* de Schulhoff¹⁰. El 3 de mayo de

1890, Viñes participó en la recepción que Ruiz Zorrilla ofreció al marqués de Santa María. Estaban presentes muchos políticos franceses¹¹.

Aunque ya propiamente francesas, las *matinées* y *soirées* artísticas en casa de los García deben ser también mencionadas. El salón de Eugenia García¹² —frecuentado por la alta aristocracia del faubourg Saint-Germain, por miembros de la familia García y alumnos de su escuela— recibe toda la atención de la prensa, pero, a excepción de Lorenzo Pagans, no sabemos de otro artista español que participara habitualmente allí. Es de sobra conocida la enorme reputación e influencia del salón de Pauline Viardot. Hija menor de Manuel García y esposa de Louis Viardot (cuyos ensayos sobre literatura española y traducciones de Cervantes contribuyeron en gran manera a apasionar al público francés por la cultura española) reunía en su casa a escritores, músicos y artistas que participaban en debates estéticos de gran trascendencia, llegando a convertirse su salón en uno de los pilares de la vida musical y literaria de su tiempo. Tenemos buenas razones para creer que los alumnos más dotados de Charles Wilfrid de Bériot tenían fácil acceso al salón de su tía. Hijo de María Malibrán y del violinista belga, Bériot fue el profesor del Conservatorio con más carisma para los pianistas españoles que aspiraban a estudiar en el Conservatorio de París. Con él se formaron, entre otros, Granados, Malats y Riera. Viñes, que también fue alumno suyo, fue invitado por primera vez en casa de los Viardot el 27 de abril de 1893. Pauline le pidió que tocara la *Berceuse* de Chopin y la *Rapsodia* de Ferrari. Muy impresionado, Viñes escribe en su diario: “Ella se sentó al lado del piano, diciéndome en español que quería ver funcionar esos dedos de diablillo, y cuando me fui, me dijo: “hasta el año próximo”. Estoy muy contento de haber gustado a una persona tan artista y célebre como esta dama”¹³.

En ocasiones especiales y a fin de reunir un mayor número de invitados, algunos miembros de

⁶ Diario de Viñes, 3-V-1889, p. 4.

⁷ Véase *Europa y América*, 1-X-1886, p. 4.

⁸ Diario de Viñes, 7-XII-1891, p. 98.

⁹ Republicano liberal, Diputado en las Cortes (1856), Ministro (1868), Presidente del Consejo (1869) y jefe del último Gabinete de Don Amadeo. Se exilió voluntariamente primero a Portugal, luego a París. Murió en Burgos (1895).

¹⁰ Carta autógrafa de Roda a Javier Viñes. París, 5-III-1888. Instituto de Documentación e Investigación Musicológicas “Josep Ricart i Matas” (Universidad Autónoma de Barcelona).

¹¹ Véase *El País*, 7-V-1890.

¹² Eugénie Mayer (París, 1815-1880). Soprano. Primero alumna de Manuel García (hijo), después su esposa y asistente.

¹³ Diario de Viñes, 27-IV-1893, p. 149.

la colonia alquilaban los salones de hoteles como el *Continental* y el *Grand-Hôtel*. Elena Sanz¹⁴ dió allí varias veladas, a las que acudían artistas del teatro y se procuró la colaboración del tenor Trabadelo y del pianista Jesús de Santesteban, entre otros. Hubo numerosas actividades benéficas presididas por Isabel II, en las que se pedía la colaboración de artistas conocidos y que, de una forma u otra, tuvieran una relación afectiva con España. Citemos: el concierto del 11 de marzo de 1882 en el que Bériot y Carlota Patti destacaron¹⁵; en junio de 1887, se organizó en el Palais Bourbon un concierto a beneficio de las víctimas de la Opéra-Comique, donde intervino Pauline Viardot. El teatro Olympia, cuyo propietario era José Oller¹⁶, acogió varios conciertos de este tipo. El 22 de diciembre 1893, bajo la organización de Elena Sanz, tuvo lugar un importante concierto con orquesta dirigida por Gabriel Marie a beneficio de las víctimas de Santander. Constaba de tres partes: en la primera, intervino, entre otros, Viñes interpretando la *Rapsodia húngara* de Liszt; durante la segunda, se escucharon fragmentos de ópera; en la tercera y bajo el título de "Intermedios españoles", se interpretaron canciones españolas y bailes populares. A todas estas actividades debemos añadir las recepciones de la Embajada de España, en las que Matías Miquel y Mercedes Rigalt eran los pianistas oficiales.

Otro aspecto de esta vida musical son las reuniones en casa de los artistas. Las cantantes líricas, muy aventajadas por su posición social, organizaban *soirées* artísticas y mundanas. Las reuniones en casa de Elena Sanz eran muy conocidas y frecuentadas por Viñes, Miquel y José Ferrer, entre otros. En 1893, Viñes llegó a conocer allí a Saint-Saëns, a quien hizo apreciar algunas obras de Albéniz¹⁷. Viñes se convierte en una especie de protegido de la cantante y

la acompaña a muchas veladas, siendo fácilmente introducido en los círculos propiamente franceses donde sobresale por su agudeza y su sentido artístico. Pronto se alejará voluntariamente de los salones mundanos españoles para penetrar en los más altos cenáculos intelectuales de París, realizando al mismo tiempo una labor remarcable como difusor de la música española¹⁸.

Las reuniones íntimas en los talleres de los artistas eran también muy habituales, sin hablar ya de los encuentros en cafés, brasseries o el célebre cabaret *Le Moulin de la Galette*. Sabemos que Mario Calado, el compositor cubano Gaspar Villate y el pintor Francisco Miralles reunían cada semana a sus amigos, entre ellos a Granados y Viñes, favoreciendo así los contactos. En estas tertulias hay debates estéticos y las interpretaciones musicales no faltan. Miguel Utrillo, entonces corresponsal artístico de *La Vanguardia*, nos cuenta el transcurso de una reunión en casa de un artista francés:

"Hace pocos días asistí a una fiesta íntima organizada por un joven pintor francés, a quien la suerte persigue, prodigándole medallas [...]. Agotada la serie de fantásticos juegos que constituyen el programa obligado de las *soirées* que se celebran en los talleres, los invitados se dispersaron siguiendo la poderosa corriente de las simpatías, encontrándome yo en un corrillo en donde algunos partidarios del *Salon Meissonnier*, partían moralmente la cabeza a dos melancólicos artistas, que sostenían los intereses del *Salon Julian*, como suele decirse en familia. La discusión se hizo general, amenazando convertirse en refriega, cuando llegamos al cuadro de Benjamin Constant que representa Beethoven, componiendo su célebre *Sonata a la luna*; como entre tales oradores y tratándose de tan oscuro asunto, la seriedad es cosa imposible, un guasón pidió que alguien *tocara* la pintura en el manoseado piano, ya que Constant había querido pintar la melodía. Un joven, casi un niño, sustituyó en el piano a un fastidioso improvisador de melodías, dignas de los difuntos organillos, logrando acallar el desenfrenado vocerío que ensordecía el taller, gracias a la intensidad de los primeros preludios. La discusión había degenerado en broma, pero el concierto se organizó muy en serio, pues no podía pedirse mayor colorido, pulcritud y seguridad, en la ejecución de la *Sonata* objeto de las disputas. El impecable

¹⁴ Soprano española a quien se le atribuyó una relación con Alfonso XII. Refugiada en París, fue miembro muy activo de la colonia. Murió en Niza en 1899.

¹⁵ Véase *Le Ménestrel*, 15-III-1882, p. 110.

¹⁶ Nacido en Terrassa (Barcelona) en 1839, se instaló definitivamente en la capital francesa en 1865. Hombre de negocios, fundó numerosos locales nocturnos y el primer *music-hall* de París.

¹⁷ Diario de Viñes, 25-VII-1893.

¹⁸ Véase Nina Gubisch, Màrius Bernardó y Montserrat Bergadà. *Ricard Viñes i Roda (1875-1943). Testimoni d'un temps*. Lleida: Ajuntament de Lleida, 1990.

pianista, era nuestro paisano Malats, pensionado por el Ayuntamiento de Barcelona [...]. A ruego de los concurrentes, ejecutó con la mayor facilidad un concierto de Bériot [...].

Como epílogo debo añadir que por una inmensa mayoría, se decidió que Malats *tocaba* mejor que Benjamin Constant¹⁹.

Se puede afirmar que es particularmente en el campo de la pintura y de la música que los intercambios entre las dos culturas son más frecuentes y fértiles. La pluma de Santiago Rusiñol, ilustrada por los dibujos de Ramón Casas, puede darnos una idea de este panorama artístico y humano tan fértil. En su colección de impresiones titulado *Desde el molino* evoca, entre otros, a Satie y Viñes²⁰.

La acogida que la colonia española dispuso a los músicos recién llegados a París fue de gran importancia en sus primeros tiempos. Sus salones les ofrecían la posibilidad de darse a conocer en el mismo momento en que realizaban sus estudios en el Conservatorio. Se les daba un *cachet* que contribuía a su manutención (las becas que recibían de Diputaciones o Municipios eran insuficientes para costearse sus estudios y estancia en la capital francesa), sin olvidar la posibilidad de disfrutar de una cena succulenta²¹. Por otra parte, las relaciones que podían establecer en estas reuniones les procuraba una clientela de alumnos y, más importante todavía, les permitía ser invitados en círculos propiamente parisinos. En este sentido, los salones y reuniones hispanoamericanas tuvieron una doble finalidad: les permitió atenuar su añoranza, al mismo tiempo que multiplicaba sus contactos. La colonia hispanoamericana era pues una colonia organizada que, aunque endogámica, disponía de canales de acceso a la sociedad artística parisina. Los intérpretes, especialmente pianistas y guitarristas, pudieron fácilmente penetrar en estos círculos ya propiamente franceses. Y curiosamente, es su hispanidad misma la que les permitirá sobresalir y destacar entre la gran masa de artistas que había entonces en París, esperando y

luchando para alcanzar, como ellos, la fama. Llegamos pues a la importancia de conocer los criterios del gusto musical de la época.

El público francés, después de haber acogido y favorecido lo mejor del Romanticismo, sucumbió a algunos de sus aspectos más fáciles y pintorescos. Se quedaron prendados de un arte llamado "español", lleno de emociones fuertes y de acentos apasionados, donde paradójicamente los compositores españoles no tenían cabida. La música española se vio únicamente asociada a la noción de diversión, de entretenimiento, de *Fiesta*, mientras que la música "con mayores pretensiones" compuesta por autóctonos era poco apreciada si no ignorada. Esta imagen parcial y deformada fue muy divulgada a través de los salones, pero sobre todo a través de las Exposiciones Universales que abordaremos más adelante. Según Giró y Pedrell, en Francia se explotó e incentivó la música española desde el punto de vista más pintoresco, llegando a ofrecer una visión casi "caricaturesca", que ha perjudicado en gran manera en los compositores del país. Giró, siempre dispuesto a reprobar a la sociedad musical francesa, así lo expresa:

"En todo centro filarmónico o Salón parisien donde se hallen artistas españoles, es de cajón pedirles que canten o toquen canciones españolas. A nadie le ocurre pedir música seria. Es necesario confesar que, por lo general, la música seria no tiene éxito en los salones parisienses, a no ser que uno tenga la ocasión de reunirse con personas más o menos artistas. Toda la música española grabada en París (salvo raras excepciones) consiste en *seguidillas*, *boleros*, *habaneras*, *jaleos*, etc. etc. Teniendo en cuenta que, difícilmente, un editor de música acepta otra clase de composiciones españolas, y en vista del éxito que esta clase de música ha tenido, los compositores extranjeros, y, especialmente, los franceses, han producido más música hispano-extranjera que todos los *cantaos* y *peteneadores* habidos y por haber. Ese género de música baladí ha dado por resultado que los maestros españoles seamos considerados en el extranjero como compositores frívolos e incapaces de tratar seriamente

¹⁹ *La Vanguardia*, 28-VI-1890.

²⁰ Santiago Rusiñol. *Desde el molino*. Barcelona: Tipografía L'Avenç, 1894.

²¹ El diario de Viñes nos permite saber los *cachets* habituales en los salones: en 1880, recibió 20 francos; en 1889, entre 50 y 60 francos; y en 1897, hasta 200 francos del marqués de Casa Riera. Por otra parte, sabemos que Viñes en 1888 y Malats en 1890 obtuvieron una beca de 150 pesetas al mes (aproximadamente 165 francos), cuando el alquiler del piano les costaba un mínimo de 15 francos al mes.

el arte musical con autoridad y elevación de estilo. Trece años hace que estoy luchando en París para contrarrestar esa funesta idea introducida por el guitarrista y *cantaor* Iradier y que otros, con más o menos éxito, han continuado hasta nuestros días²².

Si la presencia artística española en Francia se beneficia todavía en estos momentos de la pasión romántica que ejerció España, este fenómeno será en realidad una arma de doble filo para nuestros músicos. Sabemos que España había producido cantantes de mérito que habían estado muy presentes en la escena francesa durante todo el siglo XIX. Juntamente con los García y evitando cualquier comparación, Iradier y Pagans contribuyeron a la difusión del repertorio de canciones españolas que fue un género muy de moda a mediados del siglo. La guitarra había tenido un periodo de esplendor gracias a la presencia en París de Sor, Aguado y Huerta. Bosch, Ferrer y Tárrega fueron dignos continuadores de esta tradición. Pero, aunque el repertorio pianístico de los años 1880 incluye bastantes obras de inspiración "hispanica" —citemos el *Bolero* de Chopin como una de las más célebres—, las piezas compuestas por españoles no figuran entre ellas. Sólo algunos intérpretes españoles se atreverán a introducir las en su repertorio y darlas a conocer.

Citemos rápidamente algunos acontecimientos destacables al respecto. En 1882, Juan Bautista Pujol presentó en París su célebre *Fantasia sobre Fausto de Gounod*, una *Fantasia-Mazurka* y un *Bolero*. Este concierto fue saludado muy positivamente por la prensa que destacó sobre todo sus dotes como intérprete. G. Dubreuilh escribe en *Le Ménestrel*: "el estilo de M. Pujol es claro, firme y vigoroso, y la seguridad del ataque que se mantiene incluso en los pianísimos (como debería siempre serlo) satisface plenamente el sentimiento rítmico"; y añade que sus obras se distinguen: "tanto por la originalidad de la idea como por la corrección de la forma"²³. Otro pianista, Mario Calado, a la

búsqueda de una particularidad "nacional" y de un rasgo que lo diferenciara de la gran masa de pianistas que había entonces en París, incluye en su repertorio la *Jota Aragonesa*, el *Capricho español* y los *Aires españoles* de Antonio Nogués. La música de Nogués no era desconocida en los salones franceses, pero Calado con su acción contribuyó a integrarla en los conciertos públicos y a darle una difusión póstuma. Matías Miquel, Ricardo Viñes y Joaquín Malats proseguirán en esta dirección.

El acontecimiento musical de la colonia que tuvo más impacto en los círculos musicales de París fue, sin lugar a dudas, el concierto en la sala Erard que Albéniz dió con la orquesta Colonne (25-V-1889). En el apogeo de su carrera como virtuoso, Albéniz quiso darse a conocer también como compositor, presentando un programa exclusivo de obras de su composición, con algunas piezas de Scarlatti. Después de la 5ª *Sonata*, el *Concierto Fantástico* y las *Scènes Villageoises catalanes* con la orquesta Colonne, interpretó solo al piano *Estudio-Improptu*, *Cotillon-Vals*, *Granada*, *Torre bermeja* y *Sevillanas*. Terminó el concierto con la *Rapsodia española*, acompañado por la orquesta y obteniendo un gran éxito. El público que asistió al concierto era mayoritariamente español, pero Henri Collet nos indica que, entre otros, el crítico Camille Bellaigue estaba presente (anotemos que luego se convertirá en amigo próximo de Albéniz)²⁴. Charles-Marie Widor, en su carta del 26 abril de 1889, expresa su entusiasmo por el concierto: "¡Mil felicitaciones por la soirée de ayer! ¡El concierto era muy interesante y su ejecución soberbia! No pude ir a daros la mano después de la Rapsodia, puesto que tenía una soirée de música y después del último acorde de la Jota salí rápidamente, llegando tarde, pero ¡quería oírlo todo!"²⁵. Este concierto funcionó a manera de trampolín para la consagración internacional de Albéniz, llegando a llamar la atención del editor

²² Manuel Giró. "Correspondencia musical de París". *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, 15-II-1888, pp. 14-15.

²³ *Le Ménestrel*, 24-XII-1882, p. 30. Cita original: "le jeu de M. Pujol est net, ferme et vigoureux, et la sûreté d'attaque qui subsiste même dans les pianissimo (comme cela devrait toujours être) satisfait pleinement le sentiment rythmique"; "autant par l'originalité de l'idée que par la correction de la forme".

²⁴ Henri Collet. *Albéniz et Granados*. Réprint (2ª ed. París: P.U.F., 1929) París: Éditions d'aujourd'hui, 1982.

²⁵ Carta autógrafa de Widor a Albéniz. París, 26-IV-1889. Biblioteca Nacional de Cataluña, M. 986. Cita original: "Mille félicitations pour la soirée d'hier! Le concert était très intéressant et votre exécution superbe! Je n'ai pu aller vous serrer la main après la Rapsodie, car j'avais une soirée de musique et dès le dernier accord de la Jota je me suis précipité dehors, étant très en retard, mais je tenais à tout entendre!".

Vve. E. Girod, que publicaría en Francia varias de sus obras. Los críticos destacaron particularmente su excelente interpretación de las piezas de Scarlatti. El marqués de Thémis de Lauzières, crítico del periódico nacionalista *La Patrie* y de *L'Art Musical*, lo sitúa entre los virtuosos de mérito y escribe: "No solamente del Norte vienen los pianistas, como Mme Essipoff y M. Paderewski han demostrado. El Sur nos los envía también"²⁶. Más controvertidas fueron las opiniones sobre sus obras. Veamos las calidades que *Le Ménestrel* consiente a atribuirle:

"Las obras del señor Albéniz no denotan una originalidad muy acentuada, pero le reconocemos un cierto aspecto brillante, a veces interesante y sobre todo cualidades rítmicas remarcables.

El *Concierto fantástico* para piano y orquesta contiene un "Scherzo" lleno de fuego y de energía, que la sala entera ha pedido en bis con grandes gritos; las *Escenas aldeanas catalanas* constituyen una suite de orquesta de una instrumentación muy rica, pero muy pobre en ideas; el segundo número: "Idilio", está lleno de reminiscencias, encadenadas muy hábilmente; es, por otra parte, el fragmento más conseguido de la obra"²⁷

Algunos sectores de la crítica veían la música de Albéniz y la española, en general, como una posible alternativa al dominio musical germánico (no olvidemos la aversión histórica entre Francia y Alemania). No es una simple coincidencia que los críticos que siguieron más de cerca estos acontecimientos musicales, habían combatido calurosamente a Wagner. Son ellos los que más apoyarán los primeros intentos para dar a conocer un repertorio "serio"²⁸

²⁶ *L'Art Musical*, 30-IV-1889, p. 62. Cita original: "Ce n'est pas du Nord seulement que nous viennent les pianistes, comme Mme Essipoff et M. Paderewski nous l'ont prouvé. Le Sud nous en envoie aussi"

²⁷ *Le Ménestrel*, 20-IV-1889, p. 62. Cita original: "Les œuvres de M Albéniz ne dénotent pas une originalité bien accentuée, mais nous leur reconnaissons une certaine allure brillante, de l'intérêt parfois et surtout de remarquables qualités rythmiques// *Le Concerto fantastique* pour piano et orchestre contient un scherzo plein de feu et d'énergie, que la salle entière a redemandé à grands cris; les *Scènes villageoises catalanes* constituent une suite d'orchestre, d'une instrumentation fort riche, mais très pauvre d'idées; le deuxième numéro: *Idylle*, fourmille de reminiscences, très habilement enchaînés; d'ailleurs, c'est le morceau le mieux réussi de l'œuvre"

²⁸ Hemos utilizado la expresión propia de la época, a pesar de la imprecisión de su significado. Música "seria" o "cultura" se usó como antítesis de "música pintoresca". Esta última, debe ser relacionada con el exotismo romántico y en este caso, con una imagen estereotipada de la música española, conseguida a base de la exageración de unos clichés.

de música española y en particular, la labor que desempeñó la Sociedad Española de Cuartetos.

2. La Sociedad Española de Cuartetos

En un esfuerzo importante para dar a conocer música "cultura" española, Matías Miquel organizó en París una serie de audiciones que funcionaron durante dos temporadas (1887-1889). Esta fue la única iniciativa de envergadura antes del final del siglo para establecer en París una sociedad estable de conciertos españoles. Bajo un nombre que puede inducir a confusión, la Sociedad Española de Cuartetos presentó un repertorio bastante amplio de obras españolas y no solamente obras instrumentales, como era su primera vocación. La Sociedad de Miquel fue, por así decirlo, innovadora desde dos puntos de vista: en el contexto musical parisino, supo presentar un repertorio español que era, en la mayoría de los casos, inédito en Francia; respecto al contexto musical español, la Sociedad tuvo la originalidad de confeccionar un programa formado casi exclusivamente de obras contemporáneas españolas (esta valiente iniciativa sufrirá, sin embargo, algunas "modificaciones" para adaptarse mejor a la demanda del público). Otro mérito que debe atribuirse a la Sociedad es el intento importante para equiparar la actividad musical de la colonia española a la de otras colonias extranjeras en París, especialmente la rusa y la escandinava, que estaban ya entonces muy bien organizadas. Si bien en el aspecto puramente musical no consiguió sus propósitos (debido probablemente a una gestión demasiado efímera), sí funcionó a modo de "conglomerante" social de la colonia.

En la primera temporada (1887-1888), la Sociedad estaba compuesta exclusivamente de músicos españoles, a saber, Eduardo Fernández²⁹, Luís Sar-

²⁹ Violinista nacido en Valencia (1866). Alumno de Monasterio en Madrid y de Massart en París. Miembro de la Société de Concerts Lamoureux (ca 1888); formó un cuarteto con Lematte (flauta), Gréty (viola) y Kerrión (violonchelo); y fue solista de los conciertos de la Société Nationale.

miento³⁰, Julio Francés³¹ y Luis de Cepeda³². La dirección corría a cargo de Miquel, quien en ocasiones tocaba el piano. Manuel Giró les secundó y cooperaron también los cantantes Mercedes Martínez, Carlos Farnesio y Tamberlick, el guitarrista Jaime Bosch y el actor de la *Comédie-Française*, Coquelin "cadet". En la segunda temporada (1888-1889), esta formación se convirtió en una pequeña orquesta de 7 violines, 2 violas, 2 violonchelos, contrabajo, flauta, oboe, fagot y trompa. Colaboraban entonces dieciséis músicos. Además de los ya citados estaban Amato, Ferroni, Lucena, Roger, Rodríguez, Martí, Saenz y Santesteban. Algunos periódicos españoles llegaron a bautizar el grupo como la Sociedad Española de Conciertos, teniendo en cuenta esta nueva formación. Los cantantes Elena Sanz, Carolina Cepeda, Julián Gayarre y el violinista Pablo de Sarasate ayudaron durante esta segunda temporada.

La Sociedad Española de Cuartetos daba sesiones públicas con abono al precio de 20 francos, que se compraban en las oficinas de *Europa y América*, y en la editorial musical Vve. E. Girord, que era por aquel entonces la que publicaba las obras de Miquel. Durante la primera temporada, se presentaron cuatro conciertos. El inaugural tuvo lugar en los salones del fabricante de pianos Pleyel Wolff & Cie., los otros en la gran sala de la Société Géographique con un piano Érard. En la segunda temporada, la sala Érard fue puesta gratuitamente a disposición de la Sociedad y acogió los tres conciertos de la serie.

Europa y América nos facilita informaciones sobre el público que frecuentaba los conciertos. Asimismo, Felipe Pedrell que, desde su periódico *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, apoyó de manera incondicional a la Sociedad, reproduce una lista de los abonados fundadores de la Sociedad, permitiéndonos de definir con bastante claridad la

procedencia social de la concurrencia. Como algunos miembros de la colonia hispanoamericana eran personajes muy conocidos, se veían así inducidos a dar soporte económico a la Sociedad. Se han contado un total de 63 abonados entre las dos temporadas. Adjuntamos los nombres de algunos suscriptores: la reina Isabel II y el embajador León Castillo; algunos miembros de la aristocracia, como los marqueses de Casa Riera y de Villa Segura; el expresidente de la república de Bolivia, el general Daza; comerciantes y otros personajes influyentes de la colonia (Alfonso de Aldama, Valentín Garroset, Enrique Teruel, Enrique Thors...); personajes que tenían relaciones más o menos directas con la colonia (la condesa de Lalande, Constantino de Tours, Adolphe Manigot, Henriette Robin, Alma Varry, Laure de Marcy...); y artistas acomodados, especialmente cantantes (Elena Sanz, Adelina y Carlota Patti, Júlia Roger, Gayarre, Aramburo) y Sarasate³³. La segunda categoría de público estaba formada por amigos, sobre todo músicos que ampliaban sus estudios en París y a los que Miquel facilitaba billetes gratuitamente. Es el caso de Viñes, Malats y Granados.

Los periódicos señalan que la sala estaba siempre repleta de gente. Los comentarios de *Europa y América* hacen pensar que la Sociedad fue una ocasión especial para que la colonia se reuniera y las reseñas parecen más bien notas de sociedad: "*Allí podrán verse las familias, brillar las hermosuras de nuestra patria y de las américas españolas, lucir los jóvenes [...] y es evidente que la sociedad que honre los conciertos de la Española de Cuartetos, será selecta y elegante por ende*"³⁴. Es preciso entender esta connotación "social" de los conciertos como un éxito por parte de Miquel, puesto que sirvieron de elemento importante de cohesión de la colonia durante las dos temporadas de vida de la Sociedad.

El objetivo principal de Miquel y de sus socios era el de presentar y familiarizar al público francés con la música "culta" española. La prensa, tanto

³⁰ Violonchelista. Primer premio del Conservatorio de Madrid (1878) y primer violonchelista de la Sociedad de Conciertos de Madrid. En 1887 obtuvo una beca para estudiar en París, donde se instaló definitivamente.

³¹ Violinista nacido en Madrid (1868). Alumno de Monasterio y primer premio del Conservatorio.

³² Violinista nacido en París (1869). Hijo de la cantante Cepeda (Carolina Casanova). Estudió violín con Ferdinando Napolitano en Nápoles y con Garcin en París.

³³ Para la lista completa de abonados véase *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, 30-I-1888, p. 7; y 15-II-1888, p. 15.

³⁴ *Europa y América*, 1-XII-1887, p. 4.



Integrantes de la Sociedad Española de Cuartetos *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, 15-V-1888, p. 57

española como francesa, lo comprendió perfectamente. *Le Ménestrel* afirma: “[La Sociedad] dará a conocer al público parisiense una selección de obras de este género debidas a compositores españoles, y se asegura que las hay muy interesantes en el otro lado de los Pirineos”³⁵. *Europa y América* elogia a los músicos que: “han tomado a su cargo la difícil empresa de abrir una brecha en la especie de muralla de la China que aísla España de Francia impidiendo que nuestra patria sea debidamente apreciada, deben estar satisfechos de su obra”³⁶. La Sociedad ofrecía a los compositores españoles no sólo la posibilidad de darse a conocer en la capital francesa y, en el mejor de los casos, de captar la atención de críticos y editores, también deseaba estimular a los compositores, tanto españoles como hispanoamericanos, a componer obras de cámara. Aparecen varias notas en la prensa española reclamando repertorio para ser ejecutado en la

Sociedad. Es así como Miquel se procuró la colaboración de músicos prestigiosos que, sin embargo, eran escasamente conocidos en el extranjero, a saber Barbieri, Marqués, Pedrell y Chapí, entre otros.

En la confección de los programas, Miquel no obedece a consideraciones “nacionalistas” y, con sus colegas, hace prueba de un cierto eclecticismo. Así, se interpretan indistintamente obras de cámara, sinfónicas, zarzuelas, canciones, pero también lecturas literarias. Los programas comprenden un número irregular de obras —de seis a doce— y como era costumbre en la época, los conciertos eran extremadamente largos. Se proponían un conjunto de piezas en las que una instrumentación variada permitía escuchar a los músicos en conjunto, como solistas o en dúos y, cuando era necesario, eran los mismos músicos quienes hacían las transcripciones de las obras. Se puede observar que, en los primeros conciertos, la música instrumental goza de un lugar preponderante. Sin embargo, los organizadores se vieron pronto forzados a hacer algunas concesiones al gusto de su público, que apreciaba las canciones españolas y particularmente algunos fragmentos de

³⁵ *Le Ménestrel*, 4-XII-1887, p. 392. Cita original: “[La Société] fera connaître au public parisien un choix d'œuvres en ce genre dues à des compositeurs espagnols, et l'on assure qu'il en est de fort intéressantes au delà des Pyrénées”.

³⁶ *Europa y América*, 1-V-1889, p. 3.

zarzuelas (*El Barberillo Lavapiés* de Barbieri alcanzó un gran éxito). Así pues, Miquel y sus colaboradores decidieron confeccionar unos programas amenos y variados, con alternancia de obras de "gravidad" y de piezas más "ligeras". La preocupación principal era la de no cansar a un público poco entendido. La ilustración de los programas por Ch. Decaux hace referencia a esta doble vertiente: aparece una española con mantilla y otros atributos, enmarcados por instrumentos representativos del país (castañuelas, guitarra y tamboril), pero también violines y violonchelos³⁷.

Veamos la evolución de los programas en detalle³⁸. La primera sesión pública (26-XII-1887) comprendía únicamente fragmentos instrumentales (el *Himno* de Bosch, cuartetos de J. B. Pujol y de Louise Héritte Viardot, y la *Fantaisie sur des motifs espagnols* de Gevaert, adaptada para una pequeña formación). En el segundo concierto (21-I-1888) los fragmentos vocales están ya muy presentes con la popular canción de Fermín María Álvarez *Los ojos negros*, fragmentos de zarzuelas de Perlado y de Barbieri, y dos dúos de la ópera *Il Rinegatto* de Giró y de *El juramento* de Gaztambide. En los demás conciertos, el repertorio instrumental y el vocal se equilibran. Se interpretaron, entre otros, dos *Quintetos* de Frígola, el *Quarteto* de Arriaga y obras para violín de Monasterio –*Adiós Alhambra*, *Sierra Morena* y *Pizzicati*– de la mano de dos discípulos del autor, Fernández y Francés. En cuanto a algunos de los fragmentos de obras sinfónicas, señalemos la *Fantasia Morisca* de Chapí, el "Scherzo" de la 2ª *Sinfonía de Marqués*, la *Polonesa de concierto* de Brull, la *Sinfonía mozárabe* y *Granada* de Giró.

Si nos fijamos en el número de veces que un compositor figura en los programas, Giró es indudablemente el favorito. No olvidemos que ayudó muy de cerca a Miquel desde los inicios de la Sociedad y es fácil adivinar el peso importante que tuvo en la confección de los programas. Giró aparece en todos los conciertos y un total de doce obras de su composición fueron ejecutadas. A parte de los fragmen-

tos arriba citados, acompañó al piano algunas melodías suyas, como el dúo *Los Toreros*, *Zapateado*, *Seguidillas*, *Niña mía*, *Chanson Catalane* y *L'Andalouse* (estas tres últimas están comprendidas en la colección *Tras los Montes* publicada en París en 1878).

Después viene el nombre de Isaac Albéniz. Durante la primera temporada, la Sociedad interpretó su *Capricho cubano*. En la segunda temporada, se aprovechó su estancia en París para que participara directamente en dos de las sesiones de la Sociedad Española de Cuartetos (17-IV-1889 y el 1-V-1889). Aquí, lo mismo que en el concierto con Colonne –citado más arriba–, Albéniz dirigió su *Rapsodia española*, esta vez en la versión para pequeña orquesta de Francés, y obtuvo un enorme éxito. Después tocó al piano obras de su composición, como la *Gavotta* y el *Minuetto* de la *Suite ancienne*, *Staccato-Capricho* de las *Piezas características para piano*, *En el Mar* de *Recuerdos de viaje* y el *Estudio Impromptu*. También intervino con los violinistas Fernández y Sarmiento en la interpretación de *Tres piezas características* de su amigo Fernández-Arbós.

El autor que sigue en frecuencia es Jaime Bosch. Él mismo interpretó a la guitarra *Retraite espagnole* y *Rêverie*, obras ya bastante conocidas en los salones de París. Su *Pasacalle* fue interpretado por Miquel y Jean Courras³⁹ a dos pianos, probablemente en la versión de Charles Gounod. Felipe Pedrell también está presente en los programas con el *Nocturno* para piano y el *Minuetto* para cuerdas. Una sola obra de J. B. Pujol figura en los programas, concretamente en el concierto inaugural; habiendo sido profesor de piano de Miquel en Barcelona, cabía esperar una mayor participación. Por otra parte, y a pesar del gran éxito de sus canciones, Iradier está solamente con *Juanita* (ya conocemos la animosidad de Giró hacia sus composiciones).

Es necesario hacer también notar la presencia de compositores extranjeros que se inspiraron en España. *La Fantaisie sur des motifs espagnols* de Gevaert se tocó en los dos conciertos inaugurales. La *Jota Aragonaise* de Saint-Saëns, *Mélancolie* de Félix Gode-

³⁷ Estos programas se encuentran reproducidos en *Europa y América*.

³⁸ Véase la tabla de los programas de la Sociedad Española de Cuartetos, p. 122.

³⁹ Nacido en Montevideo (Uruguay) en 1863. Primer premio de piano del Conservatorio de París (1884).

froid y el Vito de David Popper son también ejecutadas. Gottschalk, que dió a conocer muchas piezas de inspiración española en los salones parisinos, se ve aquí representado por *Le Banjo*. Miquel y Courras interpretaron un arreglo para dos pianos de *España* de Chabrier, probablemente de Chevillard. De Louise Héritte Viardot, hija de Pauline Viardot, se interpretaron el *Quatuor Caña* y el *Paseo* para violín, viola, violonchelo y piano en el primer concierto (26-XII-1887).

La ausencia en los programas de Blas María Colomer no debe extrañarnos. Aunque vivía desde hacía más de veinte años en París donde gozaba de gran reputación, no frecuentaba los círculos hispanoamericanos. En cambio, nos resulta difícil de explicar que Antonio Nicolau, autor de varias obras sinfónicas producidas en París donde también residió, no figurase en los programas. Entre otros ausentes que han hecho parte de su carrera en Francia, están Eduardo Ocón y Pedro Tintorer. Resulta también sorprendente que Matías Miquel no haya ejecutado ninguna de sus propias composiciones.

Como Miquel mismo apuntó, su objetivo era el de dar a conocer "el mayor número posible de música española"⁴⁰. Sin embargo, hemos observado que durante la segunda temporada, los programas se limitan a menudo a las obras tocadas con anterioridad y pocas piezas nuevas se incorporan al repertorio. Cabe cuestionarnos si fueron realmente numerosos los compositores españoles que respondieron a la llamada de Miquel. O quizás debemos entender esta repetición como un intento de garantizar el éxito de la empresa, puesto que algunas obras habían obtenido una fuerte ovación en la temporada previa. Las críticas de *Europa y América* nos confirman cómo algunas de ellas fueron recibidas muy calurosamente: la *Fantasia morisca* de Chapí –interpretada por el quinteto y acompañada al piano por Miquel– fue dada como bis en las dos temporadas; el público apreció en gran manera los *Lamentos del esclavo* de Espadero; también fueron muy aplaudidos Mercedes Martínez y Farnesio en la interpretación de las melodías y el dúo de *Il Renegatto* de Giró,

⁴⁰ *Europa y América*, 1-XII-1887, p. 4.

Sarmiento y Fernández en la interpretación del Vito de Popper y las obras de Monasterio, y por supuesto Albéniz, quien alcanzó el mayor éxito conocido por la Sociedad.

Ricardo Viñes y su madre, Dolores Roda, nos ofrecen su punto de vista en cuanto a la calidad musical de las sesiones. Roda, que era músico *amateur*, habla del concierto del 21 de enero de 1888 con cierta reticencia: "El concierto, como puedes pensar, dejó mucho que desear"⁴¹. Las únicas sesiones que Viñes comenta con entusiasmo son aquellas en las que Albéniz participa. Cuando Albéniz dirige su *Rapsodia española* (17-IV-1889), el autor recibe el calificativo de "magnífico"⁴². Referente al concierto del 1 de mayo de 1889, Viñes escribe en su diario: "Albéniz ha tocado divinamente"⁴³.

Los artículos sobre la Sociedad no pueden considerarse como verdaderas críticas musicales, son más bien columnas destinadas a captar la atención del lector hacia esta empresa. Los periódicos franceses no se ocuparon para nada de las obras presentadas y los únicos juicios estéticos formulados se destinan a los intérpretes. Comentarios como: "la ejecución muy segura y muy correcta, es por otra parte excelente"⁴⁴ y alabanzas bastante superficiales y vagas se dirigieron a Miquel y a los instrumentistas más conocidos, como Fernández y Sarmiento. El objetivo de los artículos era generalmente doble: primeramente, anunciar los conciertos y los programas para atraer el mayor número posible de público; después, intentar interesar a eventuales mecenas, apelando a la importancia de la misión artística de la Sociedad que, según el crítico del *Monde Artiste*, consistía:

"en probarnos que su país no es solamente patria de seguidillas y malagueñas, sino que posee también compositores de mérito real como Bretón, Albéniz, Manuel Giró y Bosch, por ejemplo. Muchas obras de valor han sido, durante estos dos años, reveladas al público parisino – obras serias o

⁴¹ Carta autógrafa de Roda a Javier Viñes. París, 31-I-1888. *Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques "Josep Ricart i Matas"* (Universidad Autónoma de Barcelona).

⁴² Diario de Viñes, 17-IV-1889, p. 28.

⁴³ *Ibid.*, 1-V-1889, p. 30.

⁴⁴ *Le Ménestrel*, 1-I-1888, pp. 7-8. Cita original: "L'exécution, très sûree et très correcte, est d'ailleurs excellente".

pintorescas, sinfónicas o dramáticas – todas de un sabor particular y de una incontestable originalidad⁴⁵.

Le Ménestrel, periódico de tendencias estéticas conservadoras y cuyo público era en su mayoría antiwagneriano, fue uno de los que apoyó con más decisión a la Sociedad. Para Arthur Pougin, la vocación de la Sociedad era incluso la de contribuir a ampliar la cultura musical del público parisino. Es importante –señala– que la Sociedad continúe: “*haciéndonos escuchar obras cuyo conocimiento no puede sino servir a la educación musical de nuestro público, poco versado en el conocimiento de ciertas escuelas extranjeras y que se acostumbra demasiado a no ver nada más allá que los compositores alemanes o italianos*”⁴⁶.

Todas estas notas publicadas en la prensa francesa fueron reproducidas sin excepción alguna en los periódicos españoles, gracias probablemente a los contactos y diligencia de Miquel⁴⁷. Pedrell parece satisfecho de la labor efectuada y así lo demuestra con su habitual estilo cáustico e incisivo:

“Vamos, que ya se nos hace justicia en París [...]. Poco a poco se andará todo; y si en la actualidad ya se han dado casos de Música y músicos que han hecho Música española en París, aunque el público no haya visto tocar castañuelas ni gentes vestidas de torero, hay que esperar que de aquí a poco *rectifiquen* los buenos parisienses las fronteras de África (que hasta ahora empezaba punto por punto, en las vertientes de la parte de acá de los Pirineos), que averiguen que, afortunadamente, no todas las hosteleras de nuestro país son vizcas, que si tardamos tanto en *rehacernos* no será porque tomemos chocolate cuatro veces al día, que al pasar la

⁴⁵ *Le Monde Artiste*, 25-V-1889, p. 332. Cita original: “[...] à nous prouver que son pays n'est pas seulement patrie de *seguidillas* et de *malagueñas*, mais qu'il possède aussi des compositeurs d'un réel mérite comme MM Bretón, Albéniz, Manuel Giró et Bosch, par exemple. Bien des œuvres de valeur ont été, dans ces deux années, révélées au public parisien – des œuvres sérieuses ou pittoresques, symphoniques ou dramatiques – toutes d'une saveur particulière et d'une incontestable originalité”.

⁴⁶ *Le Ménestrel*, 2-VI-1889, p. 175. Cita original: “à nous faire entendre des œuvres dont la connaissance ne pourrait que servir à l'éducation musicale de notre public, peu versé dans la connaissance de certaines écoles étrangères et qui s'habitue trop à ne rien voir en dehors des compositeurs allemands ou italiens”.

⁴⁷ Por ejemplo, en la carta autógrafa de Miquel a Pedrell (París, 22-V-1889), el fundador de la Sociedad sugiere a Pedrell que reproduzca en su periódico varios artículos franceses favorables. Biblioteca Nacional de Cataluña, M. 964.

frontera no nos disfrazamos de americana o de levita cruzada, colgando en un poste de la carretera el traje nacional de chulo [...]”⁴⁸.

Además de captar la atención de críticos musicales, Matías Miquel consiguió una proposición por parte del editor Alphonse Leduc. Miquel les había hecho conocer algunas obras del repertorio de la Sociedad, entre las que estaban los *Minuettos* de Pedrell y de Frígola, y la *Marcha Militar* de Juarranz. Leduc, decidido a publicar las transcripciones para piano que Miquel hiciera de estas y otras piezas del repertorio de la Sociedad, comunica a Pedrell el 7 de junio de 1889:

“Me interesa mucho la empresa de Matías Miquel y el objetivo que se propone de dar a conocer en París las obras de compositores españoles. Deseo secundarle lo más posible y me encantaría poder dar curso a mi proyecto. No puedo encontrar una mejor ocasión que la que se presenta para conseguir de Vd. su colaboración y la de sus compatriotas, el señor Juarranz y Frígola. ¿Sería Vd. tan amable de comunicar mi deseo a estos señores? Si consienten en cederme sus composiciones y Vd. las suyas, las publicaría sin demora, con tal de aprovechar la gran afluencia de público de todo el mundo que hay en este momento en París”⁴⁹.

Ignoramos las razones precisas por las que el proyecto no cuajó, pero es fácil imaginar que Pedrell no debió aceptar que fuese Miquel o cualquier otro quien transcribiera sus obras. Un posible acuerdo económico propuesto por Miquel en su misiva del 14 junio 1889, no le hizo cambiar de opinión. Por otra parte, las relaciones epistolares entre Miquel y Pedrell parecen haberse enfriado o incluso cesado por parte del último. El 27 de junio de 1892, Miquel toma de nuevo contacto con Pedrell de esta

⁴⁸ *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, 21-VI-1889, p. 96.

⁴⁹ Carta autógrafa de L. Leseur (secretario de Alphonse Leduc) a Pedrell. París, 7 junio 1889. Cita original: “Je m'intéresse beaucoup à l'entreprise de Monsieur Mathias [sic] Miquel et au but qu'il se propose de faire connaître à Paris les œuvres des compositeurs espagnols. Je désire le secondier le plus possible, et je serai heureux de pouvoir donner suite à mon projet. Or, je ne puis trouver une meilleure occasion que celle qui se présente de s'assurer votre concours, Monsieur, et celui de vos compatriotes Monsieur Juarranz et Frígola. Si donc, vous vouliez être assez aimable pour communiquer mon désir à ces messieurs et s'ils consentaient ainsi que vous à me céder leurs compositions et vous les vôtres, je les éditerai sans délai, afin de profiter de la grande affluence à Paris en ce moment du public de tous les pays”. Biblioteca Nacional de Cataluña, M. 964.

manera: "Querido amigo Dn. Felipe. A pesar de que me tiene en el olvido más completo, continúo pensando en Vd."⁵⁰. Como veremos más adelante, los intereses musicales y estéticos de los dos músicos habían divergido muy considerablemente.

El balance de la segunda temporada de la Sociedad Española de Cuartetos presentaba pérdidas considerables. En una carta dirigida a Pedrell, Miquel explica: "Este año los conciertos españoles me han costado casi 300 francos y Vd. sabe de sobra que no tengo los medios necesarios para sufrir pérdidas parecidas por el simple placer de darles a conocer"⁵¹. La Sociedad se disgregó a finales de 1889 y con ella las posibilidades de implantación, antes del cambio de siglo, del repertorio español de música "culta" en Francia.

A pesar de su corta vida, la actividad de la Sociedad creó un precedente y, durante los dos años de su existencia, los lectores de *Le Ménestrel* y otros periódicos conocieron la existencia de este otro aspecto de la música española. Pero, aunque la Sociedad llegó a concienciar a algunos círculos franceses, no creemos que haya tenido una repercusión real en la vida musical de la capital. A pesar de lo que la prensa española aseguró, los conciertos no fueron muy frequentados por el público francés. Por otra parte, la Sociedad no consiguió cambiar los hábitos de repertorio en los conciertos parisinos, que han continuado con una presencia exígua de obras españolas hasta principios del siglo XX.

Efectivamente, la lectura de los programas de conciertos de la sala Pleyel entre 1892 y 1898 nos permite afirmar que después de 1889 la música "culta" española continúa siendo conocida sólo en círculos muy restringidos⁵². Algunas observaciones: los autores españoles que más se interpretaron fueron Blas María de Colomer —totalmente asimilado al movimiento musical francés—, Pablo de Sarasate y

Jaime Bosch, siendo su *Pasacalle* muy apreciado; el *Bolero*, *Habanera* y *Seguidillas gitanas* de Fernández Arbós —obras también presentadas en la Sociedad— gozaron de cierta difusión; *Adiós a la Alhambra* de Monasterio también está presente; en lo que se refiere al repertorio de las canciones, Iradier continúa estando en boga y las melodías de E. Martí y de N. López se cantaron únicamente en conciertos a su propio beneficio. En cuanto a los recitales de antes del cambio de siglo, observamos que Miquel incluye bastantes obras españolas (*Menuet* y *Zambra morisca* de Felipe Espino y la *Célebre serenata* de Albéniz, entre otras). Por otra parte, sabemos que Viñes incorporó muy rápidamente las obras de Albéniz en su repertorio. Si bien éstas fueron bien recibidas en los salones, los resultados fueron menos satisfactorios en los conciertos públicos. El paso decisivo fue dado por Malats. En su primer recital parisino presentó obras de Albéniz y Granados, que ciertamente fueron un estreno en Francia. Esto no sucedió hasta el 24 de febrero de 1896.

Volviendo a las esperanzas contrariadas de Miquel y de su Sociedad, se habían lanzado llamadas abiertas para que la administración u otros organismos privados favorecieran a la Sociedad Española de Cuartetos, pero no obtuvieron ningún eco. La prensa había insistido en la necesidad de encontrar subvenciones para perpetuar su actividad. Leemos en *Le Ménestrel*:

"La mitad de la labor está afortunadamente hecha ahora, y todos conocemos esta pequeña Sociedad que pide a gritos hacerse grande y cuya fama promete aumentar aún más el próximo año. Bastaría con un estímulo oficial —aunque fuera pequeño—, con una ayuda eficaz por parte de la colonia española tan numerosa en París, para asegurar el futuro de estos jóvenes que están convencidos de la utilidad de su misión artística y que durante estos dos años no se han echado atrás ante ninguna pena, ante ningún sacrificio, para llegar al buen resultado que se nos ha pedido de constatar [...] Sería deseable ver cómo la Sociedad de Cuartetos Españoles recibe de Mecenas benévolos un apoyo"⁵³

En *La Ilustración Musical Hispanoamericana*:

"Habiendo logrado los conciertos españoles dirigidos por Miquel, llamar la atención del público en general y de la prensa, excita ésta (la más significada de París y los perto-

⁵⁰ Carta autógrafa de Miquel a Pedrell. París: 27-VI-1892. Cita original en francés: "Cher ami Dn. Felipe: Malgré que vous me tenez dans l'oubli le plus complet, je continue à penser à vous". Biblioteca Nacional de Cataluña. M. 964.

⁵¹ Carta autógrafa de Miquel a Pedrell. París, 21-V-1889. Cita original en francés: "Cette année les concerts espagnols m'ont coûté près de 300 fr. et vous savez bien que je n'ai pas le moyen d'éprouver des pertes semblables pour le plaisir de vous faire connaître". Biblioteca Nacional de Cataluña, M. 964.

⁵² Véase Oscar Comettant. *La Musique de Chambre. Séances données dans les salons de la Maison Pleyel, Wolff et Cie. Année 1893 à 1896*. 4 vols. París: Gautherin, 1893-1896.

⁵³ *Le Ménestrel*, 2-VI-1889, p. 175. Cita original: "La moitié de la tâche est heureusement faite aujourd'hui, et tout le monde connaît cette petite

dicos de mayor circulación) a que el gobierno español secunde la obra emprendida por el animoso Miquel concediéndole una subvención, por menguada que fuese, para proseguir la obra, ahora que ha logrado arraigarse, gracias a los sacrificios de su iniciador, con lo cual ganaría el arte español en general y la desheredada falange de ardientes y entusistas jóvenes compositores españoles, que raramente hallan salida a la productividad de su ingenio"⁵⁴.

Recordemos que en España la iniciativa privada era fundamental en la vida concertística, puesto que el Estado no apoyó este aspecto de la cultura hasta bien entrado el siglo XX. Se ha observado que la política musical exterior se limitaba en Francia a una reducida representación durante las exposiciones universales y a algunos actos mundanos organizados en las embajadas. Con la excepción de estos escasos conciertos, ningún organismo oficial ofrecía la ocasión propicia para que los compositores españoles pudieran presentar sus obras en Francia y los músicos tenían que lanzarse a aventuras financieras poco rentables o incluso ruinosas. Por otra parte, los conciertos –sean públicos o privados– implican una cierta forma de vida social, no pueden funcionar perfectamente sin un contexto político estable y el español no era entonces demasiado propicio a ello. No debe extrañarnos pues si el gobierno no ofreció ninguna subvención a la Sociedad de Cuartetos españoles, aunque sí cabía la posibilidad de que Miquel consiguiera eventuales ayudas económicas procedentes de la colonia española. Éstas se destinaron, sin embargo, a empresas musicales mucho más rentables, como las *Soirées espagnoles* en el Teatro de Vaudeville.

Miquel tenía proyectos muy ambiciosos –quizás desmesurados– que comunicó a Pedrell en la carta del 14 junio de 1889:

"Respecto a la subvención, le diré que mi propósito ha sido siempre ver si puedo llegar a plantar una gran sociedad

Société, qui ne demande qu'à devenir grande et dont la vogue promet de s'accroître encore l'an prochain. Il suffirait d'un encouragement officiel – si léger qu'il fût –, d'une aide efficace de la colonie espagnole, si nombreuse à Paris, pour assurer l'avenir à ces jeunes gens convaincus de l'utilité de leur mission artistique et qui n'ont reculé depuis deux ans devant aucune peine, devant aucun sacrifice, pour arriver au beau résultat que nous avons été appelés à constater [...]. Il serait à souhaiter de voir la Société des Quatuors espagnols recevoir de Mécènes bienveillants un appui".

⁵⁴ *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, 21-VI-1889, p. 96.

de conciertos sinfónicos, por el estilo de Lamoureux y Colonne. Para llegar a ese resultado, tengo necesidad del apoyo de Vds. los compositores, de una subvención de quien sea, y tocar peteneras y vitos hasta que llegue a este resultado"⁵⁵.

Y así lo hizo. El público francés gustaba y disfrutaba de los espectáculos "pintorescos" españoles. No habiendo podido combatir el estereotipo español, Miquel se alió y explotó éste fenómeno sociológico en un momento extraordinariamente propicio: durante la Exposición Universal de 1889. Lejos de dar un paso más en la difusión de la música española, este acontecimiento significó una demora o incluso un retroceso en la implantación del repertorio "serio" español en Francia.

3. Las exposiciones universales y las *Soirées espagnoles de Vaudeville*.

Si las exposiciones universales ofrecían la posibilidad de dar a conocer culturas lejanas –fue así como numerosos músicos franceses tomaron los primeros contactos con la música española–, en muchos casos, la autenticidad no era una de las preocupaciones mayores de los organizadores. Desde la Exposición Universal de 1867 en París, la cultura ibérica se vio clasificada en el grupo de las naciones exóticas por sus influencias árabes. Afortunadamente, el proyecto de Saint-Félix para la Exposición de 1878, tuvo en cuenta a la escuela española, junto con las escuelas rusa, escandinava y suiza⁵⁶. Según *L'Art Musical*, Manuel Giró dirigió la Orquesta de la Exposición el 13 de julio de 1878 en la sesión consagrada a la música española, pero ignoramos el programa detallado⁵⁷. Por otra parte, la Comisión española cuyo delegado musical era Antonio Peña y Goñi presentó la Sociedad de Conciertos de Madrid (dirigidos por Monasterio y Mariano Vázquez) y la Sociedad de Cuartetos de Madrid. No existe ninguna documentación disponible en lo que concierne a otras posibles sesiones de cámara⁵⁸. El artículo

⁵⁵ Carta autógrafa de Miquel a Pedrell. París, 14-VI-1889. Biblioteca Nacional de Cataluña, M. 964.

⁵⁶ Véase *L'Art Musical*, 23-XI-1876, p. 373.

⁵⁷ *L'Art Musical*, 30-V-1878, pp. 171-172.

⁵⁸ El *Rapport administratif sur l'exposition universelle de 1878 à Paris*, vol. 2, no indica el nombre de los músicos.

titulado "les musiciens espagnols" de Pierre Lacombe publicado en *Le Ménestrel* habla exclusivamente de la música popular española⁵⁹. París se ve inundado por una verdadera avalancha de espectáculos que supuestamente daban a conocer la "autenticidad" de la música y danzas populares españolas: una estudiantina, que con la colaboración de Elena Sanz llenó el Teatro Italiano⁶⁰; una compañía de danza española dirigida por Manuel Guerrero en el teatro *Gymnase*⁶¹; la compañía de Rovira y Mas con las señoritas López y Ramírez y el tenor Florencio de la Cruz dió audiciones de música popular en el Palacio del Trocadero⁶²; y un cuarteto daba también sesiones de música popular con vestidos nacionales⁶³. Pedrell rememora así sus recuerdos de la Exposición Universal de 1878, señalando a algunos culpables:

"Lo peor del caso es que nosotros mismos, sí, nosotros, hemos contribuido a añadir hoy un incentivo más al prejuicio de la víspera mandándoles allá estudiantinas, bachilleres de *Salamanca* [sic] un estol de gente del bronce, de chulos, boleros, toreros y otras artísticas muestras que daban ciento y raya al buen Pagans, quien puede decirse que pasó su vida exhibiendo de salón en salón modelos de música popular española de la fuerza de aquella vulgarísima cancioncilla que dice: *la niña que a mi me quiera - ha de ser con condición...*, modelo, sea dicho de paso, que se editó, se publicó, por ahí anda, se tradujo al francés y le produjo muy buenos cuartos; y no menos al famoso, archi-famoso Iradier, quien disfrazado de majo (para mayor honra de la patria y del Arte) se presentaba en las reuniones más encopetadas adornado con esa indumentaria ridícula (como la mismísima Ramírez, a quien hemos visto disfrazada de maja, dar una sesión de Música popular en la sala de Conferencias (!) de la Exposición de París del año 1878)... *lo cual* que a Iradier le hizo vender muchas cancioncillas tan estupendas como la titulada *La Jaca de terciopelo* y otras *ejesdem furfuris*"⁶⁴.

La Exposición Universal de 1889, que conmemoraba el centenario de la Revolución Francesa, contó con una presencia aún mayor de espectáculos españoles, jugando un rol importante pero también muy controvertido. En cuanto a los conciertos sinfónicos, la Sociedad de Conciertos de Madrid dirigida por Tomás Bretón dió cuatro audiciones en la sala del Trocadero. La crítica no fue favorable. El crítico musical Julien Tiersot habla de un concierto de música española dirigida por Manuel Pérez que presentó obras de Brull, Ocón y Marqués, que él considera como mediocres tentativas románticas y afirma que la mejor

pieza española de la exposición es la *Fantasia española* de Rimski-Korsakov⁶⁵. Tiersot llega incluso a quejarse del exceso de producciones españolas:

"¿Les gusta lo español? Nos lo han puesto en todas partes. Corridas de toros a diestro y a siniestro; sociedades corales españolas por aquí, veladas españolas por allá; en el *Cirque d'hiver*, fiestas mayores españolas, orquesta, baile, *estudiantina*; en la Exposición, las *Gitanas de Granada*. España abusa: verdaderamente, es demasiado, para un solo hombre, el contemplar y friamente analizar tantas seducciones españolas"⁶⁶.

Entre estos espectáculos, estaban *Les Soirées espagnoles* en el Teatro de Vaudeville que obtuvieron un extraordinario éxito de público y un gran beneficio económico. Resulta sumamente significativo que el mismo Matías Miquel, fundador de la Sociedad Española de Cuartetos, sea también el director musical de estas *Soirées*. Esta vez contaba también con la ayuda de Elena Sanz y del director de *Europa y América*, que ejerció como empresario. En la carta del 14 de julio dirigida a Felipe Pedrell, Miquel explica: "*Estoy metido en una empresa española en el Teatro de Vaudeville para dar espectáculos flamencos (que tanto le gustan a Vd.) durante el mes de Julio, en los cuales haré cuanto pueda para poder introducir algo serio*"⁶⁷.

Estas representaciones tenían grandes pretensiones artísticas. Así lo parece cuando la prensa anunció la participación de Albéniz y de los Coros Clavé de Barcelona, pero ni uno ni otros llegaron nunca a intervenir. Esta propaganda engañosa llegó a suscitar una gran expectación, a juzgar por los artículos que aparecieron en los periódicos. ¡La noticia se dió en la primera página de *Le Figaro*⁶⁸. El estreno tuvo lugar el 11 de julio y el espectáculo comportaba dos partes. La primera, que quería rendir homenaje a los compositores franceses, no fue nada apreciada por los críticos. Brument-Colleville escribe en *Le Monde Musical*:

"Los conciertos españoles en donde se toca Bizet, Gounod, Saint-Saëns, me parecen ser conciertos más o menos franceses, que sólo tienen un error, el de ser interpretados por algunos artistas españoles. Digo "algunos" porque en la troupe leo el nombre de Mlle Conchita Gélalbert [...]. Sólo las gentes de Quimper-Corentin podrán dejarse engañar. A

65 Véase Julien Tiersot. *Musiques pittoresques. Promenades musicales à l'Exposition de 1889*. Paris: Fischbacher, 1889, p. 72.

66 *Ibid.*, p.171]. Cita original: "Aimez-vous l'espagnol? On en a mis partout. Courses de taureaux à droite, courses de taureaux à gauche; sociétés chorales espagnoles par-ci, soirées espagnoles par là; au Cirque d'hiver, grandes fêtes espagnoles, orchestre, danse, *Estudiantina*; à l'Exposition, les *Gitanas* de Grenade. L'Espagne abuse: en vérité, c'est trop, pour un seul homme, de contempler et froidement analyser tant de séductions espagnoles".

67 Carta autógrafa de Miquel a Pedrell. Paris, 14 junio 1889. Biblioteca Nacional de Cataluña, M. 964.

⁵⁹ *Le Ménestrel*, 1-IX-1878, p. 320.

⁶⁰ *L'Art Musical*, 14-III-1878, pp. 83-84; y 22-VIII-1878, pp. 266-267.

⁶¹ *L'Art Musical*, 15-VIII-1878, p. 260.

⁶² *Le Ménestrel*, 7-VII-1878, p. 255.

⁶³ *Le Ménestrel*, 4-VIII-1878, p. 284.

⁶⁴ *La Ilustración Musical Hispanoamericana*, 15-V-1888, pp. 57-58.

mi no me convencen más los Españoles de Vaudeville que su música"⁶⁹.

La segunda parte del programa titulado *Madrid: tableau de genre* era, según el crítico de *L'Art Musical*, de más interés. La acción se situaba en una calle de Madrid, donde Elena Sanz y Mercedes Martínez con vestidos tradicionales interpretaban el tango de *La Gran Vía* de Chueca y un fragmento de *Las Fumadoras chilenas* de Caballero. También había una estudiantina, jotas y seguidillas. El crítico destaca la pieza *Fleurs d'Aragon* de Miquel, y no es meramente una coincidencia que Leduc fuera a la vez el editor del citado periódico y de la partitura de Miquel. Sin embargo, termina el artículo de manera poco entusiasta:

"Las *Soirées d'Espagne* pueden tener éxito, y lo deseamos, pero con una condición, y es que la música sea interpretada por *cantantes* y las danzas por *danzantes*. No podríamos dar estos títulos a los productos singulares del arte lírico y del arte coreográfico que nos han sido presentados el jueves por la tarde"⁷⁰.

Sabemos que el compositor cubano Gaspar Villate fue a ver estas *Soirées* acompañado de Ricardo Viñes, quien confía en su diario: "nos hemos reído mucho de los toreros, puesto que son franceses y no tienen ninguna gracia"⁷¹. A pesar de las críticas poco favorables, el espectáculo llenó el teatro cada tarde y el empresario tuvo proposiciones para efectuar *tourneés* en Inglaterra, Bélgica, Austria y Rusia, que ciertamente no se llevaron a cabo. La crítica francesa deja ya entrever un sensible cambio, una reprobación tajante de estas muestras de "arte nacional" y se aprecia un desfase considerable entre estos sectores y el público en general. En cualquier caso, en 1890 se representaron las nuevas *soirées espagnoles* tituladas *Tableaux Andalous* con música de Esteban Martí que también significaron un éxito de público.

En cierta manera se puede afirmar que la Exposición Universal de 1889 y la gran aceptación que tuvieron los espectáculos "pintorescos" españoles vino a eclipsar la labor que había emprendido la

Sociedad Española de Cuartetos, y, lo que es más revelador y a la vez contradictorio, son los mismos músicos los que ceden a esta demanda relativamente mediocre. No hay duda que era necesario mucho valor para no aprovecharse de los éxitos fáciles y mucho talento para liberarse de la moda, para evitar el escollo de la comercialización y la rutina, en un momento tan sumamente favorable como era durante la Exposición Universal de 1889.

¿Qué hubiera sido necesario para que la labor desempeñada por la Sociedad hubiera tenido continuidad? Creemos que simplemente le faltó medios, pero también que otras manifestaciones —del tipo recital de Albéniz— funcionaran al mismo tiempo, para que estos no fueran casos aislados. Ha sido necesario esperar un decenio más tarde, a la madurez de obras maestras susceptibles de captar la atención de un público ya más favorable, a la consolidación de la celebridad de intérpretes mucho más persuasivos que Miquel, pero también a la organización y estabilización de centros que, como la Schola Cantorum, favorecieran y animaran a los compositores españoles.

Resulta difícil de precisar en qué medida los artistas de esta primera promoción de menor notoriedad han podido favorecer el gusto del público francés hacia la música española y preparar el camino para las figuras de proa. Las concesiones que han podido hacer no les ha impedido intentar, con mayor o menor fortuna, hacer comprender que una parte de la música española "culta" podía tener también un valor europeo. Y, aunque están lejos de constituir un grupo excepcional, consiguen un primer plano de interés en base al cual nacerán y se desarrollarán los Malats, Viñes, Albéniz, Turina, Falla, Granados, Nin..., para los que París continuará siendo una de las capitales más propicias para la eclosión de su personalidad artística. Podemos creer pues que no sembraron en un terreno completamente estéril, ya que sólo lentamente se construyen los grandes movimientos culturales y sus expansiones.

⁶⁸ Véase *Le Figaro*, 13-VI-1889.

⁶⁹ *Le Monde Musical*, 30-VII-1889, p.8. Cita original: "Les concerts espagnols où l'on joue du Bizet, du Gounod, du Saint-Saëns, me paraissent être des concerts à peu près français, qui n'ont qu'un tort, celui d'être interprétés par quelques artistes espagnols. Je dis "quelques" car dans la troupe je lis le nom de Mlle Conchita Gélabert [...]. Les gens de Quimper-Corentin seuls pourront s'y laisser prendre. Pour moi, je ne crois pas plus aux Espagnols de Vaudeville qu'à leur musique".

⁷⁰ *L'Art Musical*, 15-VII-1889, p. 100-101. Cita original: "Les *Soirées d'Espagne* peuvent réussir, et nous le souhaitons, mais à une condition,

c'est que la musique soit interprétée par des *chanteuses* et les danses par des *danseuses*. Nous ne saurions donner ces titres aux singuliers produits de l'art lyrique et de l'art chorégraphique qui nous ont été présentés jeudi soir".

⁷¹ Diario de Viñes, 23-VII-1889, p. 36.

PROGRAMAS DE LA SOCIEDAD ESPAÑOLA DE CUARTETOS*

<i>fecha</i>	<i>sesión</i>	<i>sala</i>	<i>artistas invitados</i>	<i>programa</i>
26-XII-1887	1 ^{er} conc. Serie	Pleyel	Giró	1. Bosch: <i>Himno</i> 2. Giró: <i>Zapateado, Seguidillas</i> 3. J.B. Pujol: <i>Cuarteto</i> 4. Viardot: <i>Cuarteto Caña, Paseo</i> 5. Sarasate: <i>Danzas españolas</i> 6. Gevaert: <i>Fantasie espagnole</i>
21-I-1888	2 ^o conc. Serie I	<i>Société de Géographie</i>	Farnesio Giró Martínez	1. Frígola: <i>Quinteto (Andante et Minuetto)</i> 2. F. M. Álvarez: <i>La Hija del Jumiri (Ojos negros)</i> 3. Pedrell: <i>Minuetto</i> 4. Popper: <i>El Vito</i> 5. P. de M. Perlado: <i>La Coquetona</i> ; Barbieri: <i>El Barberillo de Lavapiés</i> 6. Marqués: <i>Primera Lágrima</i> 7. Giró: <i>Il Renegato</i> 8. Chapi: <i>Fantasia Morisca</i> 9. Gaztambide: <i>El Juramento</i>
18-II-1888	3 ^o conc. Serie I	<i>Société de Géographie</i>	Bosch Coquelin Courras Giró Periago	1. Espadero: <i>Lamentos del Esclavo</i> 2. Chapi: <i>La Tempestad</i> 3. Monasterio: <i>Pizzicati</i> 4. Bosch: <i>Pasacalle</i> ; Saint-Saëns: <i>Jota Aragonaise</i> ; Chabrier: <i>España</i> 5. Bosch: <i>Retraite espagnole</i> 6. Bosch: <i>Réverie</i> 7. Albéniz: <i>Capricho Cubano</i> 8. Marqués: <i>Scherzo de la 2ª Sinfonía</i> 9. Giró: <i>Niña mía, Chanson Catalane</i> 10. Monasterio: <i>Sierra Morena</i> 11. Monólogos de Coquelin (cadet) 12. Brull: <i>Polonesa</i>

*Programas anunciados en *Europa y América. Revista quincenal ilustrada de Literatura, Artes y Ciencias*. París, 1881-1895

24-III-1888	4º conc. Serie I	<i>Société de Géographie</i>	François Fronsome Giró Periago Tamberlick	<ol style="list-style-type: none"> 1. Barbieri: <i>Fantasia de Zarzuelas</i>; [Carreras]: <i>Serenata</i> 2. [Giró]: <i>Los Toreros</i>. 3. Frígola: <i>Quinteto en La</i> 4. Gottschalk: <i>Le Banjo</i>; Pedrell: <i>Nocturno</i>; Nogués: <i>Jota Aragonesa</i> 5. Sánchez Gabanyach: <i>Serenata</i> 6. Marqués: <i>4º Polonesa</i> 7. Godefroid: <i>Mélancolie</i> 8. Giró: <i>Il Libro Santo</i>; Barbieri: <i>Seguidilla del Tesoro escondido</i> 9. Monasterio: <i>Adiós Alhambra</i>; Sánchez Gabanyach: <i>El Diablo en Ginebra</i> 10. Pedrell: <i>Evohé</i> 11. Pedrell: <i>Serenata</i> 12. Juarranz: <i>La Giralda</i>
17-IV-1889	1º conc. Serie II	<i>Érard</i>	Bosch Giró Martínez	<ol style="list-style-type: none"> 1. Giró: <i>Sinfonía Mozárabe</i> 2. Giró: <i>Miserere</i> 3. Arriaga: <i>Cuarteto en La</i> 4. Bosch: <i>Retraite espagnole</i> 5. Albéniz: <i>1ª Rapsodia española</i> 6. Martí: <i>Sevilla (habanera)</i>; Iradier: <i>Juanita</i> 7. Bosch: <i>Himno</i>; Brull: <i>Polonesa de concierto</i>
1-V-1889	2º conc. Serie II	<i>Érard</i>	Albéniz Giró Silva	<ol style="list-style-type: none"> 1. B. Sabater: <i>Minuetto</i> 2. Giró: <i>Granada (II. Sueño de una captiva</i>; <i>III. Serenata)</i> 3. Albéniz: <i>Suite Ancienne (Gavota, Minuetto)</i>; <i>Stacatto; En el mar; Estudio impromptu</i> 4. Sarasate: <i>Serenata, Zapateado</i> 5. Albéniz: <i>1ª Rapsodia española</i> 6. Pedrell: <i>Minuetto para cuerda</i> 7. Arbós: <i>Tres piezas características</i> 8. Bosch: <i>Pasacalle</i>; Gevaert: <i>Fantaisie espagnole</i>
15-V-1889	3º conc. Serie II	<i>Érard</i>	Giró Martínez	<ol style="list-style-type: none"> 1. Frígola: <i>Andantino, Minuetto</i> 2. Marqués: <i>Primera lágrima</i> 3. A. Biscarri: <i>Coqueteo (habanera)</i>; Giró: <i>Andaluza</i> 4. [Popper]: <i>El Vito</i> 5. Ferroni: <i>Réverie</i> 6. Martí: <i>Bolero</i> 7. Chapí: <i>Fantasia Morisca ou</i> <i>La Corte de Granada</i>