



**VNiVERSIDAD  
D SALAMANCA**

CAMPUS DE EXCELENCIA INTERNACIONAL

Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y  
Corporal

La música de cámara en Madrid a comienzos del siglo  
XX a través de la prensa periódica: génesis, actividad,  
recepción y repertorio del Cuarteto Francés  
(1903-1912)

**Beatriz Hernández Polo**

**Director: José Máximo Leza Cruz**

**Salamanca, 2017**



*A mis padres*



## Agradecimientos

Gracias, en primer lugar al director de este trabajo, José Máximo Leza. Agradezco su apoyo que ha sido crucial en el proceso, su tiempo y dedicación, su clarividencia y su perspicacia, sus tutorías magistrales, pero muy especialmente su calidad humana, gracias a lo cual la recta final de este trabajo pese a las dificultades, ha resultado sumamente enriquecedora. Gracias también a María Palacios por su refuerzo positivo, por su disposición, por sus ideas, consejos y por aportarme pistas decisivas para el desarrollo de muchos de los apartados del estudio. Toda mi gratitud también a mis colegas del Departamento de Didáctica de la Expresión Musical Plástica y Corporal, a Maite González por su paciencia, a mis compañeros del Área de Música, por su confianza, su apoyo, su comprensión y cercanía. Gracias también a las instituciones que han hecho posible este trabajo, en especial al Ministerio de Ciencia e Innovación por concederme una beca predoctoral que hizo posible embarcarme en este trabajo. Gracias a todas las personas de mi entorno que han facilitado, de un modo u otro, la realización de este trabajo. A Carlos por su ayuda en los primeros bocetos, a mis compañeros de la Escuela de Música Sirinx. Gracias a mi familia, por estar siempre cuando más falta hace, amigos y a todas aquellas personas de mi entorno que comparten conmigo la satisfacción de que este trabajo vea la luz. Gracias a Javi, por hacerme la vida más fácil, por su sentido del humor, por su comprensión y cariño y finalmente, gracias a mis padres, Juan y Celsi, a ellos les debo absolutamente todo y a ellos va dedicado este trabajo.



# Índice

|   |            |
|---|------------|
| <b>1. Capítulo 1: Introducción .....</b>  | <b>11</b>  |
| 1.1. Justificación.....   | 14         |
| 1.2. Estado de la cuestión.....   | 17         |
| 1.3. Objetivos.....   | 32         |
| 1.4. La crítica como fuente primaria.....   | 33         |
| 1.5. Metodología.....   | 36         |
| 1.6. Estructura y apartados del estudio.....  | 39         |
| <br>  |            |
| <b>2. Capítulo 2: La música de cámara en Madrid desde la segunda mitad del siglo XIX .....</b>                              | <b>43</b>  |
| 2.1. El concepto de música de cámara en Europa.....   | 43         |
| 2.2. La música de cámara en el contexto madrileño del siglo XIX.....  | 53         |
| 2.3. Las Sociedades de Cuartetos Madrileñas del siglo XIX.....  | 60         |
| 2.3.1. La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894) y la Sociedad de Música Clásica de Música di Camera (1889-1890) ..... | 61         |
| 2.3.2. Diversas series, diversos conjuntos: Proyectos de transición (1894-1898).....  | 69         |
| 2.3.3. La Nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid (1899-1900).....  | 80         |
| 2.4. La Sociedad Filarmónica Madrileña: el primer impulso camerístico del siglo XX..  | 87         |
| 2.4.1. Características y objetivos de la Sociedad: una democratización de la música de cámara a la europea.....             | 89         |
| 2.4.2. Sesiones de músicos españoles.....   | 90         |
| 2.4.3. Público y protocolo.....   | 92         |
| 2.4.4. El concurso de cuartetos.....  | 94         |
| 2.5. El Cuarteto Hierro. Una serie histórica y dos estrenos.....  | 96         |
| <br>  |            |
| <b>3. Capítulo 3: El Cuarteto Francés. Componentes, trayectoria y repertorio .....</b>                                      | <b>103</b> |
| 3.1. El cuarteto antes del Cuarteto Francés.....  | 103        |
| 3.2. Integrantes y trayectoria .....  | 108        |
| 3.2.1. Julio Francés.....   | 108        |
| 3.2.2. Conrado del Campo .....  | 112        |
| 3.2.3. Odón González .....  | 117        |
| 3.2.4. Luis Villa .....   | 118        |
| 3.3. Un cuarteto estable en el Madrid de comienzos del s. XX.....   | 119        |
| 3.4. La actividad concertística.....  | 127        |
| 3.4.1. 1903-1911: Temporadas y conciertos institucionales. ....   | 128        |
| 3.4.2. 1912-1918: Años de silencio y dispersión.....  | 131        |
| 3.4.3. 1919-1925: La reinención del Cuarteto Francés: El Quinteto de Madrid..   | 133        |
| 3.5. Tipología de conciertos.....   | 137        |
| 3.5.1. Conciertos de temporada.....   | 138        |
| 3.5.2. Conciertos y actuaciones institucionales.....  | 148        |
| 3.5.2.1. El Cuarteto Francés en el Ateneo de Madrid.....  | 152        |
| 3.5.2.1.1. Vicente Toledo y la presentación de la pianola .....   | 152        |
| 3.5.2.1.2. Velada consagrada a Bach.....  | 153        |
| 3.5.2.1.3. Matinée literaria sobre Don Juan.....  | 154        |
| 3.5.2.1.4. Estreno de una <i>Escena Andaluza</i> de Joaquín Turina.....   | 154        |

|            |   |            |
|------------|---|------------|
| 3.5.2.1.5. | Concierto de Joaquín Nin y Joaquín Blanco-Recio.....  | 156        |
| 3.5.2.2.   | El Cuarteto Francés en el Conservatorio.....  | 157        |
| 3.5.2.2.1. | Oposición al Premio de Roma .....   | 157        |
| 3.5.2.2.2. | Concierto organizado por Napoleón Verger.....   | 158        |
| 3.5.2.3.   | Actuaciones del Cuarteto Francés en Círculos, Casinos y Asociaciones. ....  | 159        |
| 3.5.2.3.1. | Velada en el Círculo Democrático.....   | 159        |
| 3.5.2.3.2. | Velada en el Congreso de Prensa Médica.....   | 160        |
| 3.5.2.3.3. | Concierto en el Círculo de Bellas Artes.....  | 162        |
| 3.5.2.3.4. | Un homenaje a Espronceda en el Círculo del Ejército y de la Armada.....   | 162        |
| 3.5.2.3.5. | Concierto en la Asociación de Alumnos e ingenieros y arquitectos.....   | 163        |
| 3.5.2.3.6. | Concierto en la Casa de los Músicos.....  | 163        |
| 3.5.2.4.   | Conciertos benéficos en Teatros madrileños.....   | 165        |
| 3.5.2.4.1. | Concierto benéfico en el Teatro Apolo.....  | 165        |
| 3.5.2.4.2. | Concierto benéfico en el Teatro de la Princesa .....  | 165        |
| 3.5.2.5.   | Actuaciones en salas de audiciones y otros emplazamientos.....  | 166        |
| 3.5.2.5.1. | El Cuarteto Francés y el Concurso de Exposición de Artes Decorativas.....   | 166        |
| 3.5.2.5.2. | Inauguración de la Casa Navas.....  | 167        |
| 3.5.2.5.3. | Inauguración del Salón Alier.....   | 168        |
| 3.5.3.     | Conciertos privados.....  | 169        |
| 3.5.4.     | Más allá de Madrid, giras nacionales. ....  | 176        |
| 3.6.       | El repertorio de los conciertos madrileños (1903-1912) .....  | 183        |
| 3.6.1.     | Estrenos y primeras audiciones.....   | 190        |
| 3.6.2.     | Compositores y obras en las series madrileñas del Cuarteto Francés.....   | 193        |
| 3.6.2.1.   | Análisis geográfico y territorial del repertorio.....   | 196        |
| 3.6.2.2.   | Análisis cronológico y estilístico del repertorio.....  | 200        |
| 3.6.3.     | Las plantillas instrumentales: un amplio concepto de “cuarteto” .....   | 207        |
| 3.6.3.1.   | Repertorio con piano.....   | 210        |
| 3.6.3.1.1. | José Bonet.....   | 211        |
| 3.6.3.1.2. | Juan Enguita.....   | 212        |
| 3.6.3.1.3. | Antonio Puig.....   | 214        |
| 3.6.3.1.4. | José María Guervós.....   | 215        |
| 3.6.3.2.   | Repertorio con instrumentos de viento, cuerda y voz.....  | 216        |
| 3.6.4.     | Selección y organización de las obras en los conciertos de temporada: el orden del repertorio y el <i>puesto de honor</i> ..... | 220        |
| <b>4.</b>  | <b>Los conciertos del Cuarteto Francés en la prensa madrileña (1903-1911): Diarios y críticos .....</b>                         | <b>227</b> |
| 4.1.       | La teoría de la recepción, planteamientos y aplicación al caso del Cuarteto Francés .....                                       | 227        |
| 4.2.       | La prensa madrileña y su cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés.....  | 235        |
| 4.2.1.     | <i>La Correspondencia de España</i> .....   | 242        |
| 4.2.1.1.   | Santiago López Muguero (Mordente) .....   | 244        |
| 4.2.1.2.   | José González de la Oliva (D dur) .....   | 246        |
| 4.2.2.     | <i>La Época</i> .....   | 248        |
| 4.2.2.1.   | Cecilio de Roda.....  | 250        |
| 4.2.3.     | <i>El Globo</i> .....   | 252        |
| 4.2.3.1.   | Amós Salvador.....  | 254        |



|             |  |            |
|-------------|--|------------|
| 4.2.3.2.    | Miguel Salvador.....   | 255        |
| 4.2.4.      | <i>El Heraldo de Madrid</i> .....  | 259        |
| 4.2.4.1.    | Félix Borrell (F Bleu) .....   | 261        |
| 4.2.4.2.    | Alejandro Saint-Aubin.....   | 262        |
| 4.2.5.      | <i>El Imparcial</i> .....  | 266        |
| 4.2.5.1.    | Eduardo Muñoz.....   | 267        |
| 4.2.6.      | <i>El Liberal</i> .....  | 268        |
| 4.2.6.1.    | Dos generaciones de Arimón.....  | 269        |
| 4.2.7.      | <i>El País</i> .....   | 272        |
| 4.2.7.1.    | Luis Arnedo.....   | 273        |
| 4.3.        | Público y música de cámara.....  | 279        |
| 4.4.        | La <i>concurrencia</i> de los conciertos del Cuarteto Francés.....   | 284        |
| <b>5.</b>   | <b>Recepción del repertorio en las temporadas del Cuarteto Francés.....</b>                                    | <b>289</b> |
| 5.1.        | Lo <i>clásico</i> , lo <i>moderno</i> y lo <i>español</i> : Una categorización terminológica y funcional ..... | 289        |
| 5.1.1.      | Música <i>clásica</i> .....  | 297        |
| 5.1.2.      | Música <i>moderna</i> .....  | 299        |
| 5.1.3.      | Música <i>española</i> .....   | 300        |
| <b>5.2.</b> | <b>Recepción del repertorio. Música <i>clásica</i> .....</b>   | <b>303</b> |
| 5.2.1.      | Johann Sebastian Bach .....  | 305        |
| 5.2.2.      | Franz Joseph Haydn .....   | 310        |
| 5.2.3.      | Wolfgang Amadeus Mozart .....  | 312        |
| 5.2.4.      | Carl Ditters von Dittersdorf.....  | 318        |
| 5.2.5.      | Ludwig van Beethoven.....  | 320        |
| 5.2.6.      | Franz Schubert .....   | 335        |
| 5.2.7.      | Felix Mendelssohn .....  | 340        |
| 5.2.8.      | Robert Schumann .....  | 343        |
| 5.2.9.      | Carl Maria von Weber.....  | 346        |
| <b>5.3.</b> | <b>Recepción del repertorio. Música <i>moderna</i> .....</b>   | <b>347</b> |
| 5.3.1.      | Escuela francesa.....  | 352        |
| 5.3.1.1.    | César Franck .....   | 352        |
| 5.3.1.2.    | Camille Saint Saëns .....  | 360        |
| 5.3.1.3.    | Gabriel Fauré.....   | 365        |
| 5.3.1.4.    | Ernest Chausson.....   | 367        |
| 5.3.1.5.    | Claude Debussy.....  | 369        |
| 5.3.2.      | Escuela centroeuropea .....  | 377        |
| 5.3.2.1.    | Antonin Dvorak.....  | 377        |
| 5.3.2.2.    | Josef Suk.....   | 380        |
| 5.3.3.      | Escuela nórdica .....  | 383        |
| 5.3.3.1.    | Edvard Grieg .....   | 383        |
| 5.3.3.2.    | Christian Sinding.....   | 388        |
| 5.3.4.      | Escuela rusa .....   | 391        |
| 5.3.4.1.    | Alexander Glazunov.....  | 391        |
| 5.3.4.2.    | Alexander Borodín.....   | 394        |
| 5.3.5.      | Escuela alemana: .....   | 397        |
| 5.3.5.1.    | Joachim Raff.....  | 397        |
| 5.3.5.2.    | Johannes Brahms.....   | 399        |
| 5.3.5.3.    | Richard Strauss.....   | 405        |
| 5.3.5.4.    | Walter Rabl.....   | 409        |
| <b>5.4.</b> | <b>Recepción del repertorio. Música <i>española</i> .....</b>  | <b>413</b> |
| 5.4.1.      | Ruperto Chapí .....  | 428        |

|          |  |     |
|----------|--|-----|
| 5.4.1.1. | <i>Cuarteto de cuerda n. 1 en Sol mayor</i> .....  | 430 |
| 5.4.1.2. | <i>Cuarteto de cuerda n. 2 en Fa mayor</i> .....   | 444 |
| 5.4.1.3. | <i>Cuarteto de cuerda n. 3 en Re mayor</i> .....   | 448 |
| 5.4.1.4. | <i>Cuarteto de cuerda n. 4 en Si menor</i> .....   | 454 |
| 5.4.2.   | Tomás Bretón .....   | 459 |
| 5.4.2.1. | <i>Cuarteto de cuerda n. 1 en Re mayor</i> .....   | 461 |
| 5.4.2.2. | <i>Quinteto con piano en Sol</i> .....   | 464 |
| 5.4.2.3. | <i>Cuarteto de cuerda n. 2 en Do menor “Dramático”</i> .....   | 468 |
| 5.4.2.4. | <i>Trío con piano en Mi mayor</i> .....  | 470 |
| 5.4.3.   | Conrado del Campo.....   | 472 |
| 5.4.3.1. | <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Re menor, “Oriental”</i> .....  | 475 |
| 5.4.3.2. | <i>Cuarteto de cuerda n.2 en La menor</i> .....  | 478 |
| 5.4.3.3. | <i>Cuarteto de cuerda n.4 “El Cristo de la Vega”</i> . .....   | 480 |
| 5.4.3.4. | <i>Cuarteto de cuerda n.5 “Caprichos románticos”</i> . .....   | 485 |
| 5.4.4.   | Enric Morera .....   | 489 |
| 5.4.5.   | Ricardo Villa.....   | 490 |
| 5.4.6.   | Bartolomé Pérez Casas.....   | 494 |
| 5.4.7.   | Manuel Manrique de Lara.....   | 497 |
| 5.4.8.   | Jacinto Manzanares .....   | 500 |
| 5.4.8.1. | <i>Cuarteto con piano en Do menor</i> .....  | 500 |
| 5.4.8.2. | <i>Sonata para violín y piano en Fa sostenido menor</i> .....  | 503 |
| 5.4.9.   | Rogelio Villar.....  | 506 |
| 5.4.10.  | Emilio Serrano.....  | 510 |
| 5.4.11.  | Vicente Zurrón.....  | 514 |
| <br>     |  |     |
| 6.       | <b>Conclusiones</b> .....  | 521 |
| <br>     |  |     |
| 7.       | <b>Fuentes</b> .....   | 529 |
| 7.1.     | Selección de fuentes hemerográficas (organizadas por periódicos) .....   | 529 |
| 7.2.     | Selección de fuentes hemerográficas (organizadas por autores) .....  | 541 |
| 7.3.     | Bibliografía general.....  | 553 |
| 7.4.     | Partituras y ediciones.....  | 569 |
| 7.5.     | Selección de recursos digitales.....   | 570 |
| <br>     |  |     |
| 8.       | <b>Anexos</b> .....  | 571 |
| 8.1.     | Anexo 1: Relación de compositores y obras interpretados en las temporadas del Cuarteto Francés.....              | 571 |
| 8.2.     | Anexo 2: Relación de conciertos celebrados por el Cuarteto Francés en Madrid (1903-1912) .....                   | 576 |
| 8.3.     | Anexo 3: Muestra de conciertos y repertorio celebrados por el Cuarteto Francés fuera de Madrid (1903-1912) ..... | 578 |
| 8.4.     | Anexo 4: Un poema dedicado al Cuarteto Francés. Pepín Quevedo. ....  | 584 |
| 8.5.     | Anexo 5: Relación de conciertos verificados por la nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid (1899-1900).....        | 589 |

# Capítulo 1

## Introducción <sup>1</sup>

El interés que reviste la música de cámara como género vinculado al ámbito privado, siempre ha sido relativizado por el que la musicología histórica occidental ha dispensado a los géneros sinfónico u operístico. Ligada a connotaciones elitistas fruto de su condición de música pura, sin guiones ni palabras, si bien en un momento de la historia estuvo relegada a los círculos de la nobleza y de la aristocracia, con las transformaciones sociales y culturales acontecidas en el contexto decimonónico, la música de cámara pasaría a formar parte de escenarios más amplios. Esta transformación vendría unida a una novedosa veneración de la música del pasado, a partir de la cual comenzaría a fraguar el concepto de “la gran música”.

En su transvase al contexto público, la inconcreción de la música absoluta, plenamente instrumental, mientras en el caso de las orquestas se vería compensada por la espectacularidad tímbrica y visual, no ocurriría lo mismo en la música de cámara. Asistir a un evento en el que se ofreciera un repertorio para cuarteto o quinteto, no resultaba tan atractivo para un sector del público que buscaba grandiosidad explícita y exhibición de medios. Pero en cambio, para otro, esta música de cámara sería la representación musical más pura que pudiera concebirse en una sala de conciertos.

Paralelamente a este proceso, por el cual esta nueva música canonizada pasaba a ser objeto de mercado y de consumo, tendría lugar una progresiva profesionalización y especialización del músico, que abandonaba su condición de sirviente al tiempo que se transformaba en esclavo de la audiencia y la demanda. La música sinfónica y las grandes orquestas se convertirían gradualmente en reclamo de un público cada vez más numeroso y la ópera seguía gozando de una posición privilegiada. En consecuencia la vida laboral del intérprete, cuando su técnica no le permitía desenvolverse en el mercado de virtuosos, estaría ligada a las plantillas orquestales de las grandes ciudades. Por su parte, la música de cámara, inicialmente concebida para el usufructo y regocijo de monarcas con las más diversas condiciones musicales, se iría convirtiendo paulatinamente en un género al alcance de muy pocos.

Con la democratización de la cultura, la circulación de partituras y ediciones para su consumo en el ámbito doméstico, los tríos, cuartetos y quintetos se refugiarían en los hogares de melómanos, burgueses, pero también de músicos. En algunas de estas reuniones se desarrollarían proyectos planteados en un inicio para el recreo privado, que encontrarían después su hueco en la oferta musical pública de centros urbanos como Londres, Viena, París y Leipzig, convirtiendo una música ideada para la intimidad en un producto, no de masas, pero sí de audiencias selectas.

Si en Viena los primeros conciertos públicos de música para cuarteto se llevaron a cabo en 1804, encabezados por el violinista Ignazz Schuppanzigh (1776-1830) y con el principal

---

<sup>1</sup> Esta investigación ha sido llevada a cabo gracias a una Beca de Formación de Profesorado Universitario

propósito de presentar los cuartetos de Ludwig van Beethoven, en Madrid, la primera agrupación pública de música de cámara no llegaría hasta casi seis décadas después. La Sociedad de Cuartetos (1863-1894), encabezada por el violinista Jesús del Monasterio, sería una de las corporaciones formadas en la capital para la introducción de una música absoluta y austro-germánica que llevaba décadas programándose en los conciertos de las principales ciudades europeas<sup>2</sup>. No obstante, una parte del público madrileño, consumidor habitual de música dramática, mostraría una visible desafección hacia esta música, descalificándola como *sabia* e incomprensible<sup>3</sup>.

Si bien con los años, la persistente programación de Beethoven, Mozart, Haydn o Mendelssohn irían disipando este carácter erudito, pronto, los progresos y avances en torno a la comunicación y los transportes, acercarían cada vez más noticias del resto del continente donde un nuevo repertorio, conformado por compositores procedentes de países eslavos y escandinavos, acaparaba los programas de otras capitales. Este impulso de corrientes nacionalistas, particularmente prolíficas en música instrumental suponía, por un lado, la entrada de recursos musicales que nuevamente resultarían ajenos a unos oyentes especializados en la trinidad vienesa, y por otro, haría evidente el letargo de la composición nacional y nacionalista en lo que a música instrumental se refiere.

Tras más de tres décadas en activo, el 5 de febrero de 1894, la Sociedad de Cuartetos celebraba su último concierto, de forma que la ciudad de Madrid se quedaría entonces sin una temporada regular de música de cámara. Durante cinco años consecutivos, varios conjuntos denominados Sociedades de Cuartetos se darían cita en algunas salas de la capital, pero ninguna de ellas llegaría a organizar más de una serie de conciertos con los mismos integrantes. En 1899, José del Hierro, que ostentaba la cátedra de violín en el Conservatorio, formaría una Sociedad de Cuartetos (1899-1900) que extendería su actividad más allá de las esporádicas series de los conjuntos anteriores. Junto a él figuraban algunos miembros de la extinta sociedad de Monasterio, como Víctor Mirecki, y compañeros como Manuel Sancho o Julio Francés, que habían formado parte de estos grupos intermitentes. Una vez instituida la formación, llevarían a cabo dos dilatados ciclos de conciertos que hacían pensar en una vuelta a las periódicas temporadas camerísticas en el núcleo madrileño. Sin embargo, en la temporada de 1900/1901, las sesiones de esta recién constituida Sociedad de Cuartetos no serían reanudadas, dando como resultado una temporada vacía en la que la música de cámara subsistiría únicamente en el ámbito privado.

En 1901 se fundaría en la capital la Sociedad Filarmónica Madrileña (1901-1936), cuyo principal cometido sería llevar a cabo temporadas estables de conciertos en los que se rindiera culto a la música de cámara, los géneros pianísticos y los *lieder*. Mediante la contratación de conjuntos y artistas extranjeros, propiciarían el acercamiento a las prácticas europeas instrumentales, de forma que en sus primeros años de vida pasarían por la Filarmónica algunos de los músicos más reputados del continente. Estas medidas irían incrementando el prestigio de la Sociedad, al tiempo que la música de cámara presentada en la misma se iba convirtiendo en un producto selecto, reservado únicamente a socios numerarios y en un punto intermedio entre lo público y lo privado.

Aunque la institución mostraría desde el principio una propensión hacia lo foráneo, considerando que los mejores intérpretes de una pieza germánica debían ser alemanes o

---

<sup>2</sup> La otra corporación sería la Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1903), que se constituiría tres años después.

<sup>3</sup> ETZION, Judith. «Música sabia: the Reception of Classical Music in Madrid (c.1830-1870)». *International Journal of Musicology*, 7 (1998), pp. 185-232.

austriacos, poco después de su fundación convocarían un concurso de cuartetos con piano<sup>4</sup> en el que resultaría ganador el *Cuarteto en re* de Vicente Zurrón. En esta iniciativa seguirían los pasos de la Sociedad de Conciertos (1866-1903) que algunos años antes había organizado un concurso de *Suites para orquesta* con objeto de revitalizar el catálogo sinfónico de música española. Pero volviendo a la Filarmónica, aunque la actividad de esta nueva Sociedad influiría muy positivamente en la vida cultural de la capital gracias a las prestigiosas visitas de artistas y conjuntos europeos, en lo que a música española se refiere, el concurso de cuartetos derivaría en un único concierto que ofrecería el estreno de la pieza galardonada.

En 1903, pocas semanas después de este estreno, a fin de ampliar la oferta de conciertos camerísticos, se constituiría en Madrid el Cuarteto Francés. La nueva agrupación formada por Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa, se configuraba en parte con el propósito de dar voz a alguna de las obras que se habían compuesto para el concurso de la Filarmónica, así como de interpretar un repertorio foráneo que, en sus series de conciertos públicos, aspiraba a tener un alcance distinto al selecto público de la Filarmónica. Chapí dedicaría al Cuarteto Francés el primero de sus cuatro cuartetos de cuerda, Bretón llegaría después, y tras él una larga lista de compositores entre los que se encontraría también uno de los cuatro miembros del conjunto, Conrado del Campo. En consecuencia, en un corto intervalo de tiempo, la agrupación madrileña sería definida por la crítica como un ente promotor de la música de cámara nacional. Año tras año irían sumándose al catálogo camerístico más partituras españolas de forma que, pronto, otras iniciativas como el Cuarteto Vela (1908), la Sociedad de Instrumentos de Viento (1909) o el Cuarteto Español (1911), contribuirían también a la difusión de nuevos ejemplares, de forma que la composición de música de cámara acabaría por convertirse, en sí misma, en un reto que denotaba prestigio y alta capacidad artística entre los músicos españoles.

La aproximación española a la música de cámara en general, y al cuarteto de cuerda en particular, sería entendida desde múltiples puntos de vista. El planteamiento formal y el origen del material temático serían las dos cuestiones sobre las que orbitarían la mayor parte de la crítica a estos estrenos. No obstante, este debate estaría vinculado sustancialmente a una búsqueda de universalidad, de forma que el objetivo perseguido era producir con alcance europeo y con vistas a lograr la internacionalización de un repertorio que pudiera ser equiparado al de las emergentes regiones europeas. El folklore regional, que empezaba a visibilizarse a través de los cancioneros, se consideraba lo suficientemente rico como para servir como fuente primaria a una escuela compositiva española de música instrumental. El pintoresquismo y alhambrismo de filiación andaluza, ya habían seducido a los compositores del país vecino. En cambio, a falta de modelos autóctonos con proyección internacional, los músicos españoles no lograrían desprenderse fácilmente de influencias y modelos externos de autores de referencia como Beethoven, Mendelssohn o Franck, que parecían monopolizar las tendencias del repertorio instrumental creado en estos años. En definitiva la composición de música instrumental española, y en concreto de música de cámara, había pasado a ser objeto de un debate identitario.

Por otro lado, junto a estos ejemplos de música española, el Cuarteto Francés ofrecería también las primeras audiciones de un repertorio extranjero, más reciente y cuya interpretación años atrás hubiera resultado sumamente comprometida. Así ocurrió con las creaciones de César Franck y sus discípulos, Richard Strauss o Claude Debussy, así como

---

<sup>4</sup> Es probable que la condición de que fueran con piano respondiera a que era más asequible así trazar las texturas polifónicas y contrapuntísticas, para unos compositores que no estaban familiarizados con la composición del género.

de otros músicos nacionalistas. El repertorio camerístico de los modernos, como así se denominaba a estos músicos en la crítica del periodo, llegarían a la audiencia madrileña antes que sus producciones sinfónicas.

En definitiva, el Cuarteto Francés llevaría a cabo su actividad al mismo tiempo que otras entidades musicales como la Orquesta Sinfónica de Madrid (1904), la Banda Municipal (1909), la ya mencionada Sociedad Filarmónica, así como en paralelo a las temporadas del Teatro Real y La Zarzuela, de forma que, en esta compleja estructura, el conjunto madrileño iría ofreciendo elementos particulares que distinguirían su actividad, de forma que es difícil localizar algún manual de la Música española del siglo XX que no mencione a esta formación. Por este motivo, a lo largo del presente trabajo nos proponemos seguir sus pasos, conocer qué personajes estuvieron relacionados con el proyecto, los entresijos de la formación, sus periodos de actividad, así como aproximarnos a la recepción del repertorio y de la agrupación en la época. Con este fin trabajaremos fundamentalmente a través de la crítica de los conciertos, que van a acercarnos los detalles de los eventos, participantes, repertorio, locales, público, así como a las reacciones y reflexiones suscitadas a raíz de la actividad del Cuarteto Francés. Veremos las diferentes lecturas de la modernidad y los planteamientos diversos sobre las composiciones española. Llevaremos a cabo un análisis del repertorio interpretado, al igual que nos acercaremos a los figuras de la crítica encargadas de reseñar los conciertos en los diarios locales. Trataremos de determinar cuáles eran sus preferencias, sus preocupaciones, su concepción de la música de cámara y, en definitiva, del Cuarteto Francés durante su periodo de mayor actividad. Así pues debemos plantear desde el comienzo que nos acercaremos a la recepción de nuestro objeto de estudio a través de una audiencia muy particular.

### **1.1. Justificación**

La música de cámara en España durante las últimas décadas del siglo XIX, así como las primeras del XX, son campos escasamente trabajados por la musicología española, de ahí que la labor de acotamiento del tema haya sido, cuanto menos, ardua. Por las razones que iremos desvelando a continuación, hemos delimitado nuestro tema a la práctica camerística en Madrid durante los primeros años del siglo XX, y más concretamente a la labor desarrollada por la agrupación madrileña conocida como el Cuarteto Francés.

En contraste con la ópera, la zarzuela e incluso la música eclesiástica, coral y pianística, excluyendo aportaciones relativamente recientes en el ámbito sinfónico, la música instrumental y más concretamente la música de cámara española, no dispone de ningún trabajo profundo que prosiga y enlace cronológicamente los análisis y estudios llevados a cabo sobre la Sociedad de Cuartetos de Madrid cuya actividad transcurre entre 1863 y 1894. De este modo los estudios sobre el género se interrumpen de forma abrupta en los años inmediatamente anteriores al siglo XX. Con nuestro trabajo pretendemos tomar el testigo de estas investigaciones de manera que, aunque nuestro trabajo se focaliza propiamente en el siglo XX, nos hemos visto en la necesidad de rastrear la actividad camerística que se llevó a cabo en la capital una vez disuelta la citada Sociedad.

Como limitación geográfica de nuestro estudio, hemos escogido la ciudad de Madrid ya que, junto con Barcelona, es indudablemente uno de los centros con mayor actividad musical en los primeros años del siglo XX en España. Madrid sería, además, el escenario que acogería las más de treinta temporadas de conciertos de la Sociedad de Cuartetos con la que nos proponemos enlazar nuestra investigación.

A lo largo de la historia, con el Palacio Real primero, y con la proliferación de las sociedades a partir de la segunda mitad del siglo XIX, en Madrid confluían factores que serían fundamentales para el desarrollo de la música de cámara. Más concretamente en los años de transición del siglo XIX al XX, muchos de los compositores más representativos del momento tenían su residencia en la capital, así como intérpretes, profesores y alumnos del conservatorio, miembros de orquestas, capillas, además de numerosos teatros, círculos, ateneos y demás locales con una ingente suma de actividades de naturaleza cultural. A comienzos del siglo XX, Madrid se convertirá en una destacada sede de agrupaciones musicales, tanto orquestales como camerísticas, espectáculos teatrales y veladas literarias, artísticas y musicales, tanto de índole institucional como aristocrática, constituyendo un contexto propicio para el desarrollo musical de intérpretes y compositores.

Por otro lado, uno de los pilares sobre los que se asienta nuestra elección de Madrid como foco de investigación, lo constituye el hecho de que en ella encontramos una amplia gama de diarios de carácter local y generalista que cubrieron con tesón todos los acontecimientos urbanos y, entre ellos, algunos de los eventos musicales y culturales más representativos de la península. Una mayor cantidad de diarios generalistas nos permite cotejar más fuentes, contrastar más datos y en definitiva ser más precisos en nuestras pesquisas obteniendo conclusiones más fiables y con un mayor número de aproximaciones y perspectivas a la realidad de aquellos años.

Como limitación cronológica, con objeto de articular nuestro trabajo desde la base de la Sociedad de Cuartetos, en nuestro primer capítulo trabajamos los antecedentes camerísticos, y tomamos como punto de partida la actividad ejercida por distintas sociedades camerísticas de las últimas décadas del XIX, de las cuales seguimos el rastro hasta alcanzar, de una forma lógica y secuenciada, la fecha de formación del Cuarteto Francés en 1903. No obstante, el rango temporal en el que hemos delimitado mayoritariamente el desarrollo de nuestra investigación, al margen de los antecedentes a su formación, se corresponde concretamente con los años de actividad periódica del conjunto en cuestión transcurridos en la capital, el periodo comprendido entre 1903 y 1912. Durante estos años, el Cuarteto Francés ofrecería series de conciertos públicos de periodicidad anual que entrañan gran interés desde el punto de vista musical y de repertorio.

Además de estas temporadas de conciertos, ya en los años veinte, el Cuarteto Francés retomaría su actividad junto a Joaquín Turina bajo la nueva denominación de Quinteto de Madrid. Sin embargo, la razón por la que finalmente hemos decidido no abordar este periodo y centrarnos únicamente en la primera etapa de la agrupación, responde al hecho de que, a lo largo de estos primeros años del siglo XX, considerados por muchos historiadores como una prolongación – o el final- del siglo anterior hasta el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914<sup>5</sup>, percibimos en Madrid una cierta homogeneidad en los ámbitos institucional, hemerográfico, interpretativo y musical, que después desaparece pocos años más tarde. Esto implica que, desde el arranque del siglo XX hasta 1914, las

---

<sup>5</sup> Este año supone una cesura muy evidente, un cambio significativo en la actividad entorno a estos años. A partir de 1914 cambian el contexto europeo, la crítica, las instituciones pedagógicas evolucionan, la música de Falla y Turina se universaliza, nace Sociedad Nacional de Música, y una nueva orquesta. No obstante es muy probable que en lo que a repertorio se refiere, los cambios más plausibles correspondan a los años 20. Véase PALACIOS NIETO, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008, pp. 12-13. Véase también la periodización de PARRALEJO MASA, Francisco. *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. Tesis Doctoral, dirigida por José Máximo Leza. Universidad de Salamanca, 2015.

instituciones vinculadas de uno u otro modo con la música de cámara se mantendrían estables. Si bien, la Sociedad Filarmónica, la Sección de Música del Ateneo, el Conservatorio o el Teatro Real no presentarían cambios ni modificaciones funcionales significativas, a partir de ese momento otras instituciones como la Sociedad Nacional de Música, la Residencia de Estudiantes, la Orquesta Filarmónica, entre otras, empezarán a irrumpir con fuerza en el panorama local.

Por otro lado, en el plano de la crítica musical, a lo largo de este periodo contamos con los testimonios de Cecilio de Roda, Miguel Salvador, Manrique de Lara, Rogelio Villar, Luis Arnedo o Eduardo Muñoz, entre otros, que pertenecen a la antesala de lo que, con el tiempo, se denominarían los años dorados de la crítica musical española, con la pluma de Adolfo Salazar en el periódico *El Sol* como máximo exponente. Por su parte, en los primeros años que nos proponemos abordar, se mantienen prácticamente las mismas sociedades, agrupaciones, e incluso los mismos intérpretes, miembros de la Sociedad de Conciertos reconvertida en la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Banda Municipal o la orquesta del Teatro Real, así como los mismos compositores, profesores y prácticamente las mismas celebridades y personajes aristocráticos presentes en los conciertos. Toda esta relativa continuidad nos permite entender este intervalo de tiempo como algo uniforme y, en consecuencia, susceptible de ser estudiado en mayor profundidad con unos mismos criterios y características contextuales.

Por último, la música de cámara se desarrolló en Madrid gracias a diversas instituciones como la Sociedad Filarmónica Madrileña, diversos cuartetos locales y, más adelante, a la Sociedad Nacional de Música. No obstante, y a pesar de que a lo largo de nuestro trabajo trataremos de ofrecer una visión transversal de la evolución de la música de cámara tanto en el plano compositivo como institucional, hemos optado por focalizar nuestra atención en uno de estos conjuntos, el Cuarteto Francés, por una serie de cuestiones que enumeramos a continuación.

Resulta evidente que el hecho de acotar el trabajo a una sola corporación nos permite analizar, estudiar e incidir en los planos de su actividad con una mayor precisión. Pero existen diversas razones por las que hemos centrado nuestro estudio en ésta y no en otra agrupación. En primer lugar, el Cuarteto Francés fue el primer cuarteto local estable del siglo XX que ofrecería series periódicas de conciertos públicos en Madrid. En ellas, además de la inclusión de repertorio novedoso nacionalista, tardorromántico y modernista europeo, destacaba la presencia de la música de cámara nacional, con alrededor de veinte estrenos firmados por algunos de los compositores más representativos del momento, como Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Ricardo Villa, Emilio Serrano o Conrado del Campo, autor del mayor corpus de cuartetos de cuerda del siglo XX y miembro activo además del cuarteto en cuestión.

Así mismo, si seguimos la trayectoria inicial del conjunto, veremos que tan sólo unos años después de la creación del Cuarteto Francés, se sumarán al panorama madrileño nuevas agrupaciones como el Cuarteto Vela y el Cuarteto Español que seguirían sus pasos, imitándolo en varios aspectos relativos a forma, organización y repertorio, constituyendo una nueva competencia y enriqueciendo el desarrollo del género camerístico en el ámbito local. En ese sentido, sin obviar la incidencia que tuvo la Sociedad Filarmónica Madrileña en el desarrollo de esta actividad camerística, acercando a los mejores cuartetos europeos a la capital, el Cuarteto Francés ejercerá como nexo de unión entre las sociedades cuartetísticas españolas decimonónicas y las entidades camerísticas posteriores siendo, al mismo tiempo, un ente protagonista en el cambio de dirección que tomaría la música de



cámara española. De este modo, el conjunto madrileño liderado por Francés, resultaría pionero en la difusión del repertorio camerístico nacional, así como en el planteamiento de sus conciertos y en la trascendencia social de sus sesiones.

Lo que nos llama particularmente la atención es que, a pesar de todas estas referencias, el Cuarteto Francés únicamente aparece citado en los manuales historiográficos, así como en las monografías biográficas de aquellos compositores de los cuales estrenaron alguna de sus obras. En nuestra opinión, es una agrupación que se cruza en los caminos de muchos investigadores, pero no cuentan con un estudio centrado en esta agrupación a la que poder acudir. Consideramos importante pues, elaborar un trabajo de investigación centrado únicamente en esta corporación, dentro de su contexto y que abarque el desarrollo de su actividad, el análisis de su repertorio, la recepción y la trascendencia que alcanzó su labor dentro de la vida musical madrileña de la época. Como hemos señalado para este objetivo nos apoyaremos fundamentalmente en la amplia red de diarios locales y generalistas, de un amplio conjunto de críticas, muchas de las cuales serían firmadas por figuras del panorama musical, que nos va a permitir establecer comparativas entre testimonios de primera mano, y acercarnos desde múltiples puntos de vista a la recepción tanto de la asociación como de sus prácticas.

## 1.2. Estado de la cuestión

Hasta el momento, tan sólo dos volúmenes han sido dedicados a la música de cámara en España entre los siglos XIX y XX. En primer lugar, contamos con el ejemplar editado en 1996 por José Antonio Gómez, *Cambio de tercio, Música Española para Cuarteto de Cuerda*<sup>6</sup>, formado por un compendio de programas de mano destinados a un ciclo de conciertos celebrados en Asturias en 1996. En él se analizan ejemplos de cuartetos españoles desde el siglo XVIII hasta el momento de su publicación. No obstante, y a pesar de haber sido elaborados con datos rigurosos por especialistas, tienen una extensión y alcance limitado que viene dado por el propio contexto para el que estaban pensados. En segundo lugar, casi dos décadas después se ha publicado un volumen titulado *Buscando identidades: Música de cámara en los países mediterráneos*<sup>7</sup>, fruto de un proyecto de investigación enfocado a la música de cámara y encabezado por la profesora Christiane Heine en la Universidad de Granada<sup>8</sup>. Si bien este estudio incluye nuestro ámbito cronológico y se compone de una conjunción de artículos en torno a la práctica y la composición camerística, su marco no se circunscribe tan sólo a España, sino también a casos concretos de Francia o Italia. Estos trabajos tienen como base común la búsqueda de identidades nacionales en estos contextos, obviamente más tardías que en otros países nórdicos y centroeuropeos.

---

<sup>6</sup> GÓMEZ, José Antonio (ed.). *Cambio de tercio. Música española para cuarteto de cuerda*. Oviedo, Caja de Asturias, 1995.

<sup>7</sup> HEINE, Christiane (ed.). *Buscando identidades. Música de cámara en los países mediterráneos durante el tardío siglo XIX y temprano siglo XX*. Sevilla, Doble J, 2015.

<sup>8</sup> Proyecto I+D+i amparado por el Ministerio de Economía y Competitividad, [HAR2011-24295]: Música de cámara instrumental y vocal en España en los siglos XIX y XX: recuperación, recepción, análisis crítico y estudio comparativo del género en el contexto europeo. En el marco de este proyecto se llevaría a cabo un Congreso Internacional celebrado en Granada los días 20 y 21 de marzo de 2014, bajo el título de *El cuarteto de cuerda en España de fines del siglo XVIII hasta la actualidad*, en el que presentamos la comunicación titulada: «El modernismo en las sesiones madrileñas del Cuarteto Francés: Crítica y recepción de los cuartetos de Claude Debussy y César Franck (1903-1911)».

Así mismo, particularmente sobre el Cuarteto Francés, tan sólo hemos podido localizar un artículo de investigación incluido en el volumen *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas* de 2012<sup>9</sup>. En él su autor, Fernando Delgado, condensa los datos relativos a los conciertos de temporada ofrecidos en Madrid entre 1910 y 1911, contexto en el cual, como veremos, serían estrenados varios cuartetos del músico de Villena<sup>10</sup>. Se trata de un primer acercamiento, breve pero denso, a la actividad de la entidad, centrado exclusivamente en el contexto de las series madrileñas. El artículo, salvo pequeños detalles, es completo en cuanto a la recopilación de datos como colaboradores, conciertos y repertorio, del mismo modo que se complementa con una selección miscelánea de críticas que aportan pinceladas sobre diversas cuestiones de las sesiones, si bien podemos percibir que la reflexión en torno a la agrupación se ve limitada por la distribución desigual del material<sup>11</sup>.

La evolución compositiva e institucional de la música de cámara en España a partir de la segunda mitad del siglo XIX y, sobre todo de comienzos del siglo XX, ha sido un tema hasta el momento, y salvo contadas excepciones, muy poco trabajado por la musicología de nuestro país. En la mayor parte de los casos, el estudio de la música de cámara en España en este rango cronológico, ha estado siempre asociado a estudios concretos de la producción de un compositor, o bien ha sido revisado de forma transversal como una práctica musical más dentro del contexto de una ciudad, institución o sociedad determinada. De ahí que para el presente apartado partamos, en primer lugar, de una serie de manuales que nos ayuden a contextualizar la práctica camerística tanto en España como en Europa. En el segundo grupo de materiales incluiremos las fuentes disponibles sobre la práctica camerística en España durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Un tercer grupo de materiales giraría en torno a las instituciones musicales madrileñas que coexistieron en la capital a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. El cuarto conjunto lo conforman todos aquellos trabajos que versan sobre la concepción de la música y del músico español en el contexto de comienzos de siglo XX, así como aquellas monografías sobre compositores, intérpretes y personajes españoles adheridos de alguna manera a la práctica camerística en la capital en el periodo de estudio. Y el quinto y último está integrado por aquellos estudios enfocados a la recepción propiamente dicha en sus múltiples vertientes, y especialmente las recientes aportaciones en el plano de la crítica musical española.

La bibliografía internacional dedicada a la práctica camerística en el contexto europeo a lo largo del siglo XIX es extensa, no obstante, debemos destacar principalmente los trabajos llevados a cabo por dos investigadores, Christina Bashford y William Weber. La primera, además de ser la encargada de desarrollar la voz *Chamber Music* en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*<sup>12</sup>, es una de las principales figuras especializadas en el desarrollo de la

---

<sup>9</sup> DELGADO GARCÍA, Fernando. «Chapí camerista en su contexto. Las series madrileñas del cuarteto Francés (1903-1911)». En: *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. 2v. V. Sánchez, J. Suárez, V. Galbis (coords.). Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012. Vol. 1, 2012, pp. 305-330.

<sup>10</sup> Además del nuestro primer acercamiento: HERNÁNDEZ POLO, Beatriz. «La primera década del Cuarteto Francés: actividad y recepción en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1912)». En: *Musicología global, musicología local*. J. Marín López, G. Gan Quesada, E. Torres Clemente, P. Ramos López (coords), 2013, pp. 1791-1806.

<sup>11</sup> El autor dedica cuatro páginas a contextualizar la agrupación, en las que se concentra una gran información sobre las vicisitudes de las temporadas. Sin embargo, las veinte páginas restantes se componen de apéndices en las que incluye una selección de críticas sobre la formación extraídas de la prensa diaria y desglosa el repertorio de los conciertos, que difiere en algunos detalles en el que, en el presente trabajo, hemos podido reunir. Agradecemos sinceramente al autor que nos haya facilitado este material.

<sup>12</sup> BASHFORD, Christina. «Chamber Music». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. IV, pp. 434-435.

música de cámara en el contexto público, como muestra su tesis doctoral<sup>13</sup> centrada en el ámbito londinense, así como la práctica camerística en el ámbito doméstico<sup>14</sup>. Por su parte William Weber resulta determinante para la comprensión de la evolución de los programas y el repertorio a lo largo de la historia del concierto público de música instrumental, ahondando en conceptos fundamentales como el gusto<sup>15</sup> o el canon<sup>16</sup>.

Dentro de esta serie de fuentes para el estudio de la evolución de la música de cámara en Europa, es preciso que citemos una selección de manuales que nos van a ayudar a entender el marco económico, social, cultural del siglo XIX en el que aparece la práctica profesional de música de cámara. Uno de ellos es el volumen generalista editado por Jim Sansom<sup>17</sup>, en el que Tully Porter dedica un capítulo a la evolución del concierto público<sup>18</sup> y Jonathan Dunsby otro a la música de cámara<sup>19</sup>. Igualmente debemos destacar el volumen de Cambridge dedicado al cuarteto de cuerda, editado por Robin Stowell<sup>20</sup> y en el que participa la propia Bashford con un artículo centrado en el cuarteto y la sociedad<sup>21</sup>.

Otros volúmenes de consulta básica orientados al repertorio propiamente dicho son el coordinado por Stephen E. Hefling sobre la música de cámara en el siglo XX<sup>22</sup>, el editado por James McCalla circunscrito al siglo XX<sup>23</sup>, así como el reciente manual publicado por Mark Radice<sup>24</sup>. Por último debemos señalar algunas obras foráneas a modo de catálogo, que han sido de consulta imprescindible en el transcurso de nuestra investigación, tales como *La Música de Cámara* de Alec Robertson<sup>25</sup>, o la *Guía de la música de cámara* de François-René Tranchefort<sup>26</sup>. A propósito de todos estos materiales que abordan en clave generalista la evolución de la práctica y el repertorio camerístico en el contexto europeo, cabe señalar que, en su mayor parte, se centran tanto en la práctica como en la producción de núcleos urbanos como Viena, París, Londres, Leipzig o Berlín, de forma que las alusiones al caso concreto de España en el XIX apenas existen, a excepción de la mención aislada de los cuartetos de Juan Crisóstomo de Arriaga.

El siguiente grupo de fuentes están destinados a servirnos como contextualización de la música de cámara en el Madrid de finales del XIX y comienzos del XX. De hecho, cuando

---

<sup>13</sup> BASHFORD, Christina. *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-50: Aspects of History, Repertory and Reception*. Tesis doctoral. University of London, King College, 1996.

<sup>14</sup> BASHFORD, Christina. «Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain». *Journal of the American musicological Society*, LXIII, 2 (2010), pp. 291-360.

<sup>15</sup> WEBER, William. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008. Traducido recientemente al castellano como: WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

<sup>16</sup> WEBER, William. «The History of Musical Canon». En N. Cook y M. Everist (eds.). *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press, pp. 336-355.

<sup>17</sup> SAMSON, Jim (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

<sup>18</sup> PORTER, Tully. «From chamber to concert hall». En: *The Cambridge Companion to the String Quartet*. R. Stowell (ed). Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 41-59.

<sup>19</sup> DUNSBY, Jonathan. «Chamber music and piano». En: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Jim Samson (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 500-521.

<sup>20</sup> SAMSON, Jim (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

<sup>21</sup> BASHFORD, Christina. «The string quartet and society». En: *The Cambridge Companion to the String Quartet*. R. Stowell (ed). Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 3-18.

<sup>22</sup> HEFLING, Stephen E (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. London, Routledge, 2004.

<sup>23</sup> MCCALLA, James (ed.). *Twentieth-Century Chamber Music*. New York, Routledge, 2003.

<sup>24</sup> RADICE, Mark. *Chamber Music. An essential History*. University of Michigan Press, 2012.

<sup>25</sup> ROBERTSON, Alec (ed.). *La música de cámara*. Madrid, Taurus, 1985.

<sup>26</sup> TRANCHEFORT, François-René (dir.). *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

nos proponemos esclarecer la presencia de este género de minorías en Madrid a comienzos del siglo XX, nos vemos en la necesidad de acudir en busca de fuentes que aborden la música de cámara en España durante el siglo XIX. No sólo por el hecho de que no encontramos trabajos concretos que examinen en esta práctica camerística en nuestro marco cronológico de estudio (1903-1912), sino porque esta mirada al siglo XIX nos va a servir como base para conocer los antecedentes, referencias y testimonios directos de una época con unas características políticas, económicas y culturales que, en gran medida, estaban aún vigentes al comenzar la nueva centuria durante el periodo de actividad del Cuarteto Francés<sup>27</sup>.

Así pues, la mayor parte de materiales que ilustran la evolución del género camerístico a lo largo del siglo XIX en España son artículos de investigación. Uno de los primeros en abordar la música de cámara en este siglo sería el que Carlos Gómez Amat dedica a la práctica instrumental decimonónica bajo el título «Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX»<sup>28</sup>. En él aporta datos acerca de las sociedades de música de cámara que se crearon por toda la Península, especialmente durante la segunda mitad de la centuria, y con diversos puntos en común con el capítulo sobre la música instrumental que podemos encontrar en su volumen sobre la música en España en el siglo XIX<sup>29</sup>. Otro de los primeros musicólogos en abordar la música de cámara en España durante el siglo XIX sería José Luis García del Busto<sup>30</sup> quien en su artículo «La música de cámara, Cenicienta del siglo romántico», pone de manifiesto la situación desfavorecida que atravesaría el género camerístico durante buena parte del XIX<sup>31</sup>.

Estas son las aproximaciones más generales que encontramos sobre el desarrollo del género en el periodo, no obstante se han llevado a cabo algunos trabajos centrados en instituciones madrileñas dedicadas a la música de cámara, la mayor parte de los cuales se han destinado al estudio de la principal agrupación camerística que se constituyó en Madrid durante el siglo XIX, la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Al respecto disponemos, en primer lugar, de apuntes históricos que recogen su actividad durante los primeros años, como las *Breves consideraciones sobre la música clásica* de Castro y Serrano<sup>32</sup>, que contiene una de las primeras fuentes críticas y testimoniales sobre las agrupaciones de cámara del momento, tanto en aquellas reuniones en domicilios privados, como en las primeras sesiones de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, así como de la concepción del mundo del cuarteto en la segunda mitad del XIX. Y también de este periodo son los *Cuadros sinópticos de la primera década* de José de Provanza<sup>33</sup>, que disponen de forma muy sintetizada las obras, conciertos y actividad de la Sociedad de Cuartetos durante su primera década de existencia.

---

<sup>27</sup> Teniendo en cuenta que la mayor parte de los especialistas en historiografía española, aplican la cronología de la Historia universal contemporánea que estima los primeros años quince años del siglo XX, es decir, hasta la Primera Guerra Mundial, como una prolongación del siglo XIX (1800-1914).

<sup>28</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. «Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX». En: *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, vol. 2. J. López-Calo, I. Fernández de la Cuesta y E. Casares Rodicio (coords.). Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 211-224.

<sup>29</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid, Alianza, 2007.

<sup>30</sup> Este crítico musical, además de la traducción al castellano del volumen de Tranchefort antes citado, se ha hecho cargo de la elaboración de numerosas notas a programas de conciertos camerísticos, por ejemplo en la Fundación Juan March.

<sup>31</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «La música de cámara, “Cenicienta” del siglo romántico español». *Cuadernos de Música. El Romanticismo Español*, I, 2 (1982), pp. 49-57.

<sup>32</sup> CASTRO Y SERRANO, José de. *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid, Centro General de Administración, 1866.

<sup>33</sup> PROVANZA Y FERNÁNDEZ DE ROJAS, José María. *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid, Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

En referencia a esta misma corporación, contamos con estudios relativamente recientes, contenidos en dos tesis doctorales. La primera de Mónica García Velasco, que aborda indirectamente la Sociedad de Cuartetos madrileña dentro de un trabajo dedicado a la figura de Jesús de Monasterio<sup>34</sup>, director y alma corporativa de la entidad junto al pianista José María Guelbenzu; y la segunda de Ester Aguado Sánchez, centrada más concretamente en el análisis exhaustivo del repertorio de la citada agrupación<sup>35</sup>. Extractos de sendas tesis doctorales aparecen, igualmente, en dos artículos de investigación. El primero de García Velasco, desgrana la actividad de la agrupación de forma global, reparando tanto en sus estrenos como en los aspectos organizativos y constitutivos de la corporación<sup>36</sup>. El segundo, de Aguado Sánchez, publicado en la *Revista Música*, incluye una revisión más minuciosa del repertorio interpretado por la agrupación<sup>37</sup>. A estos dos trabajos debemos añadir artículos como el de María Almudena Sánchez, que nos aproxima a la labor de la Sociedad de Música Clásica di Camera<sup>38</sup> en torno a la figura de José Tragó, en quien centra su tesis doctoral<sup>39</sup>. En suma, todos estos trabajos nos pueden ofrecer una idea de la práctica camerística institucional llevada a cabo en Madrid a lo largo de las últimas décadas del siglo XIX, así como de los programas, repertorios y audiencias de las agrupaciones que se extienden durante casi todo el último tercio del siglo. No obstante, para completar la documentación relativa a la práctica musical en España durante el periodo decimonónico que desembocaría en los primeros años del siglo XX, estimamos fundamental acudir a manuales generalistas de la música española.

A la espera de la publicación del volumen dedicado a *La Música en España en el siglo XIX*<sup>40</sup>, coordinado por Juan José Carreras, prestaremos especial atención a uno de los volúmenes de referencia, *La música española en el siglo XIX*<sup>41</sup>, editado por Celsa Alonso y Emilio Casares, el cual, en el contexto de 1994, no dedica ningún apartado expreso a la música de cámara<sup>42</sup>. Pero dado que nuestro periodo de estudio se sitúa propiamente en el siglo XX, nos vemos en la tesitura de acudir igualmente a los principales manuales historiográficos de la música española del siglo XX, ya que en ellos será donde se mencione, aunque de forma transversal, la práctica camerística en el núcleo madrileño y en concreto al Cuarteto Francés. Entre estos manuales destacamos el texto de Fernández Cid<sup>43</sup>, así como *La música española contemporánea* de Adolfo Salazar<sup>44</sup>, que abarca hasta los años cuarenta, *60 años de*

---

<sup>34</sup> GARCÍA VELASCO, Mónica. *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Tesis Doctoral, dirigida por Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, 2003.

<sup>35</sup> AGUADO SÁNCHEZ, Ester. *La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894). Estudio sobre el origen, organización, desarrollo del repertorio y su aceptación pública*. Tesis Doctoral, dirigida por Jacinto Torres Mulas. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2001.

<sup>36</sup> GARCÍA VELASCO, Mónica. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, (2001), pp. 149-193.

<sup>37</sup> AGUADO SÁNCHEZ, Ester. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, (2000-2002), pp. 27-142.

<sup>38</sup> SÁNCHEZ, María Almudena: «La Sociedad de Música Clásica di Camera». *Cuadernos de Música Iberoamericana: Sociedades Musicales en España, siglos XIX y XX*, 8-9, (2001), pp. 195-210.

<sup>39</sup> SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934)*. Tesis Doctoral, dirigida por Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, 2004.

<sup>40</sup> CARRERAS, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 5: la música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, En prensa.

<sup>41</sup> ALONSO, Celsa y CASARES, Emilio. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.

<sup>42</sup> Precisamente en el propio libro se excusa las carencias en torno a música de cámara y género pianístico por falta de investigaciones al respecto

<sup>43</sup> FERNÁNDEZ CID, Antonio. *Músicos que fueron nuestros amigos*. Madrid, Nacional, 1967.

<sup>44</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982. [Reedición facsímil].

*música* de José Borrell<sup>45</sup>, o los manuales de Federico Sopena<sup>46</sup>, José Subirá<sup>47</sup> además de ejemplares más recientes como el de Tomás Marco<sup>48</sup> o el volumen dirigido por Alberto González Lapuente<sup>49</sup>. En todos ellos aparece citado el Cuarteto Francés, si bien, no todos reflejan un mismo grado de trascendencia de la agrupación, muy probablemente debido a la falta de investigaciones y documentación al respecto. Un breve recordatorio de dichas menciones puede ilustrar los escuetos, y no siempre exactos, datos aportados en dichas monografías.

En *La música en la España contemporánea* de Adolfo Salazar (1930):

La fundación en 1902<sup>50</sup> del Cuarteto Francés (por Julio Francés, antiguo viola del cuarteto de Monasterio<sup>51</sup>), sacó a la calle lo que era casi un arte esotérico, y los compositores españoles, con Chapí en primer término, se dispusieron a estrenar sus cuartetos. Diez y siete dedicatorias a esa entidad constituyeron el primer signo del esfuerzo al que poco después coadyuva la fundación de otra entidad formada por artistas más jóvenes: el Cuarteto Vela (1908), y que, más tarde<sup>52</sup>, encuentra generoso cobijo en la Sociedad Nacional<sup>53</sup>.

En *60 años de música* de José Borrell (1936):

En los primeros años del siglo se fundó el Cuarteto Francés, del que formaban parte además de este artista [Julio Francés], como primer violín, Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa. Hicieron su presentación en la Comedia y recuerdo de vivo de aquel su primer concierto es el que todavía conservo de la interpretación del «IX Cuarteto» de Beethoven, llevado con una robustez, un brío y una pasión extraordinaria. Dieron bastantes conciertos aquella temporada y las siguientes, siempre acompañados de justo éxito. Posteriormente apareció el formado por Telmo Vela, Francisco Cano, Enrique Alcoba y Juan Ruiz Casaux. Durante algunos años compartió con el Francés el aplauso y fervor de los públicos, tanto de Madrid como de las capitales provincianas<sup>54</sup>.

En la *Historia de la Música española contemporánea* de Federico Sopena (1976):

La música de cámara cuenta con sus románticos cultivadores, mal pertrechados de asistencia ante la continua llegada de los mejores cuartetos europeos, no es raro encontrar en la crónica diaria la muy variada reunión de nombres. Entre los diversos grupos destaca el formado por Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Julio Villa<sup>55</sup>, que han hecho un verdadero y difícil esfuerzo<sup>56</sup>.

---

<sup>45</sup> BORRELL, José. *60 años de música*. Madrid, Dossat, 1936.

<sup>46</sup> SOPEÑA, Federico. *Historia de la Música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1976.

<sup>47</sup> SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.

<sup>48</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la Música en España. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983.

<sup>49</sup> GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: la música en España en el siglo XX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2013.

<sup>50</sup> Desconocemos exactamente la fecha de formación del Cuarteto Francés, y tenemos constancia de actividad como Sexteto y Quinteto durante 1902, no obstante, su presentación oficial como agrupación no tendría lugar hasta el 9 de marzo de 1903.

<sup>51</sup> No sería miembro de la Sociedad de Cuartetos de Monasterio, sino de la nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid de la que sería titular José del Hierro, entre 1899 y 1900.

<sup>52</sup> En realidad el Cuarteto Español será el que “encontraría cobijo en la Sociedad Nacional”, se trataba de una recomposición del Cuarteto Vela en la que cambiaba el miembro principal, Telmo Vela, por Abelardo Corvino y que actuaría en Madrid a partir de 1911.

<sup>53</sup> SALAZAR, A. *La música contemporánea en España...*, pp. 222-223.

<sup>54</sup> BORRELL, José. *60 años de música*. Madrid, Dossat, 1936, p. 249.

<sup>55</sup> El nombre del violonchelista era Luis Villa, hermano de Ricardo Villa.

<sup>56</sup> SOPEÑA, Federico. *Historia de la Música española contemporánea. ...*, p. 66.

En *La música y los músicos españoles en el siglo XX* de Antonio Fernández Cid. (1963)

Con vidas muy precarias, interrupciones forzosas de actividad y labores que no por esporádicas dejaron de tener su mérito, Madrid oyó música de cámara gracias a algunas formaciones abnegadas. Buen ejemplo el “Cuarteto Francés”, que recibía el nombre de Julio Francés, muchos años concertino de la Orquesta Sinfónica y del Teatro Real<sup>57</sup>.

En el *Compendio de Historia de la Música* de José Subirá (1966)

Mantuvieron sólido prestigio dos corporaciones madrileñas de música de cámara: el Cuarteto Francés y el Cuarteto Español. Ellos estimularon la creación de obras nacionales. Siguiéron algunas agrupaciones más y tiene hoy puesto relevante la Agrupación Nacional de Música de Cámara<sup>58</sup>.

En *La música española en el siglo XX* de Antonio Fernández Cid (1973)

Casi con el siglo nace el “Cuarteto Francés”. Julio Francés tiene relieve y prestigio en la capital de España. A lo largo de su vida es concertino en el Teatro Real y lo es de la Sinfónica. Su cuarteto presta un servicio magnífico. Andando los años, ampliará su andadura y se convertiría en “Quinteto Español”<sup>59</sup>, con la adscripción de un pianista. Es el designado Joaquín Turina, el famoso compositor<sup>60</sup>.

En la *Historia de la música española 6: siglo XX* de Tomás Marco (1983):

En 1903 [Conrado del Campo] fue promotor del Cuarteto Francés<sup>61</sup>, en el que tocaría la viola ininterrumpidamente y a través de las transformaciones del conjunto, que se convierte en 1919 en Quinteto de Madrid, con la incorporación como pianista de Joaquín Turina, y en 1925 en la Agrupación Unión Radio<sup>62</sup>, existente hasta la Guerra Civil. De la labor que se tenía que desarrollar da idea el hecho de que lo primero que tuvo que hacer el Cuarteto Francés fue dar a conocer los cuartetos de Beethoven<sup>63</sup>.

En la *Historia de la música en España en el siglo XX* de Alberto González Lapuente (2012):

En estos primeros años comienza a tener una presencia destacada Conrado del Campo (1878-1953), que desempeñará luego un importante papel. Violinista en las orquestas del Apolo y viola en la del Real, viola en el cuarteto liderado por Julio Francés desde su comienzo en 1903, su producción como compositor comenzó en los primeros años del siglo: El *Cuarteto núm. 1 «Oriente»*<sup>64</sup>, de 1904, manifiesta la estela arabizante de entonces<sup>65</sup>.

---

<sup>57</sup> FERNÁNDEZ CID, Antonio. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963, pp. 112-113.

<sup>58</sup> SUBIRÁ, José. *Compendio de Historia de la Música*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1966, p. 280.

<sup>59</sup> El Cuarteto Francés en realidad se transformaría en el Quinteto de Madrid. Es probable que haya confusión con el Cuarteto Español, una formación distinta que nacería en Madrid en 1911 liderada por Abelardo Corvino y algunos miembros del anterior Cuarteto Vela. También es posible que se confundiera con el Quinteto Hispania, en el que se transformaría el Cuarteto Español en torno a 1917.

<sup>60</sup> FERNÁNDEZ CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid, Fundación Juan March, Rioduero, 1973, p. 290.

<sup>61</sup> El autor incorpora una nota con los miembros del conjunto detallados.

<sup>62</sup> El autor incorpora una nota con los miembros del grupo detallados, no obstante, será discutible que se trate de una transformación del conjunto, o bien, un conjunto nuevo en pleno derecho.

<sup>63</sup> MARCO, Tomás. *Historia de la Música en España. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983, p. 45.

<sup>64</sup> El Cuarteto *n. 1* de Conrado del Campo figura en el Catálogo de Miguel Alonso y en las críticas al estreno como «Oriental».

Aunque las respectivas citas plantean la actividad del Cuarteto Francés como enriquecedora y fructuosa, las referencias a la misma son escasas y no son siempre rigurosas en los datos, fechas, nombres y conjuntos que ofrecen. Es evidente que el hecho de que se trate de una agrupación camerística destinada a un público de minorías, y activa durante la frontera de entre siglos, la sitúa fuera de los focos que, con mayor intensidad, alumbran el brillante periodo que, a partir de 1915, contará con el protagonismo de figuras tan relevantes como Manuel de Falla o el crítico Adolfo Salazar por citar dos de las principales.

Dentro del tercer grupo de materiales debemos contemplar algunas primeras aproximaciones generales al desarrollo musical en los principales contextos institucionales de la capital. Además de un número de *Cuadernos de Música Iberoamericana* dedicado a las Sociedades musicales del XIX y XX, dirigido por Ramón Sobrino y María Encina Cortizo<sup>66</sup>, el artículo de Jacinto Torres Mulas sobre las Orquestas y Sociedades españolas entre 1900 y 1939<sup>67</sup>, nos aporta de forma similar un acercamiento global a algunas estructuras sustanciales de nuestro marco de investigación. Así mismo, disponemos de diversos estudios y monografías concretos en referencia a la serie de instituciones y agrupaciones que desarrollarían su actividad en Madrid paralelamente al Cuarteto Francés, y que nos van a ser de gran utilidad a la hora de conocer y contrastar su funcionamiento, intérpretes y colaboradores con los del propio conjunto.

La primera de estas corporaciones, directamente vinculada a la música de cámara, será la Sociedad Filarmónica Madrileña, sobre la que José María García Laborda ha publicado un libro que analiza temporada a temporada las circunstancias, los intérpretes, la organización y el repertorio de la sociedad<sup>68</sup>. Además de este último trabajo, disponemos del folleto histórico que contabiliza los dieciséis primeros años de la Filarmónica<sup>69</sup> que se conserva en la Biblioteca Nacional de España, así como de los programas de mano, los libros de cuentas y anales de la Sociedad que se custodian en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, en su mayor parte dentro del Legado de Cecilio de Roda.

Otra institución fundamental, testigo directo de la actividad del Cuarteto Francés, sería la Orquesta Sinfónica de Madrid, sucesora de la Sociedad de Conciertos de Madrid que ha sido estudiada en profundidad por Ramón Sobrino, tanto en su tesis doctoral<sup>70</sup> como en diversos trabajos de investigación<sup>71</sup>. La actividad de la Sinfónica madrileña, orquesta a la

---

<sup>65</sup> GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: la música en España en el siglo XX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2013, p. 36.

<sup>66</sup> SOBRINO, Ramón y CORTIZO, María Encina (dir.). *Sociedades Musicales en España. Siglos XIX y XX*. Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 8-9, 2001.

<sup>67</sup> TORRES MULAS, Jacinto. «Orquestas y Sociedades (1900-1939)». *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 1985*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 358-368.

<sup>68</sup> GARCÍA LABORDA, José María. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

<sup>69</sup> RODRÍGUEZ Bernardo. *Resumen social, económico y artístico de sus quince primeros años: 1901-1916*. Folleto histórico de la Sociedad Filarmónica de Madrid, 1917. [Signatura: 1/72952]

<sup>70</sup> SOBRINO, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral. Universidad de Oviedo, 1992.

<sup>71</sup> SOBRINO, Ramón. «Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos». *Anuario Musical: Revista de Musicología del C.S.I.C.*, n. 45, 1990, pp. 235-296. Y del mismo autor: «La música sinfónica en el siglo XIX». En: *La música española en el siglo XIX*. E. Casares y C. Alonso. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-323; «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional». *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 149-194; y «La disolución de la Sociedad de Conciertos de Madrid y la creación de la Orquesta Sinfónica (1903-1904). Cambios en la infraestructura orquestal madrileña a



cual pertenecían todos los integrantes del Cuarteto Francés ha sido recogida, primeramente, en el folleto histórico dedicado a la figura de Enrique Fernández Arbós<sup>72</sup>, director artístico de la misma durante más de dos décadas, y posteriormente en el libro editado con motivo de su noventa aniversario, publicado en 1994 por Joaquín Turina Gómez y Carlos Gómez Amat<sup>73</sup>. A todo ello debemos sumar un estudio del panorama sinfónico de Madrid durante las primeras décadas del siglo XX del mismo Sobrino<sup>74</sup>, que extiende el campo de revisión al primer tercio del siglo XX, y que engloba la Orquesta Filarmónica de Madrid, constituida en 1915, y cuyo repertorio ha sido estudiado en profundidad por Miriam Ballesteros Egea, tanto en su tesis doctoral<sup>75</sup> como en varios artículos de investigación<sup>76</sup>.

Pero además de los trabajos dedicados propiamente al desarrollo de la música instrumental en el Madrid de comienzos de siglo a través de la Filarmónica y la Orquesta Sinfónica de Madrid, debemos destacar el volumen de Turina Gómez que detalla las temporadas del Teatro Real<sup>77</sup>, orquesta a la cual pertenecían también los miembros del Cuarteto en cuestión; la monografía dedicada a la Banda Municipal de Madrid<sup>78</sup>, constituida en 1909 y que durante un largo periodo contaría con el compositor Ricardo Villa como director y con su hermano, Luis Villa, miembro del Cuarteto, como violonchelo principal. De igual manera, tampoco podemos olvidar el tomo de Federico Sopena dedicado al Real Conservatorio<sup>79</sup>, institución de la que serían profesores y alumnos los intérpretes del conjunto, o el trabajo de Paloma Ortiz Urbina que analiza la efímera vida de la Asociación Wagneriana de Madrid<sup>80</sup> de la que, en estos años, serían socios los cuatro miembros del cuarteto.

Aunque fuera de nuestro rango cronológico propiamente dicho, pero también en Madrid, debemos tener en cuenta que, la Sociedad Nacional de Música, creada en 1915, y que ha sido trabajada, entre otros, por Emilio Casares<sup>81</sup>, será un eje fundamental para el desarrollo y cultivo de la música de cámara nacional. Así mismo, aunque se trate de fuentes más vinculadas con las postrimerías del Cuarteto Francés y el Quinteto de Madrid, debemos incluir también aquí trabajos como el de María Palacios, dedicado al Grupo de los Ocho<sup>82</sup>,

---

comienzos del siglo XX». En: *Sulcum semit: estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Vol. 2. E. Benito Ruano (coord.). Oviedo: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo, 2004, pp. 939-971.

<sup>72</sup> ORQUESTA SINFÓNICA DE MADRID. Maestro Arbós. *Veintiséis años de labor musical. 1904-1929*. Folleto histórico. Madrid, 31-XII-1929.

<sup>73</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.

<sup>74</sup> SOBRINO, Ramón. «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Revista Musicológica*, 14-15, 2004-2005, pp. 155-175.

<sup>75</sup> BALLESTEROS EGEA, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis Doctoral, dirigida por María Nagore Ferrer. Universidad Complutense de Madrid, 2009. Y de la misma autora: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945). Estudio de la orquesta y análisis de su contribución a la renovación musical española*. Editorial Academia Española, 2012.

<sup>76</sup> BALLESTEROS EGEA, Miriam. «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música española en la primera mitad del siglo XX». *Revista de musicología*, XXXV, 2 (2012), pp. 239-262. Y de la misma autora: «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música de Debussy y Ravel en España en la primera mitad del siglo XX». *Cuadernos de música iberoamericana*, 15 (2008), pp. 99-118.

<sup>77</sup> TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.

<sup>78</sup> GENOVÉS PITARCH, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1909-2009)*. Madrid, La Librería, 2009.

<sup>79</sup> SOPEÑA, Federico. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.

<sup>80</sup> ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007.

<sup>81</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «La Sociedad Nacional de Música». *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 313-322.

<sup>82</sup> PALACIOS NIETO, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.

que proyecta de forma estructural la actividad musical madrileña en el contexto de la dictadura de Primo de Rivera en torno a instituciones como la Residencia de Estudiantes, coetánea al Quinteto de Madrid. También han sido consultados la tesis doctoral de Francisco Parralejo, que profundiza en la ideología política de este periodo de la Edad de Plata a través del pensamiento de Adolfo Salazar<sup>83</sup>, así como el volumen de Julio Arce dedicado a la música en los comienzos de la radio, en el que se estudia la actividad musical vinculada a este nuevo medio, a través de algunas agrupaciones como la de Unión Radio, en la que concurrirían algunos miembros de la agrupación<sup>84</sup>.

En el presente estado de la cuestión también debemos considerar estudios centrados en algunas instituciones que rebasarían los márgenes del núcleo madrileño, como diversas Sociedades Filarmónicas que nacerían durante los años de actividad del Cuarteto Francés y que serían núcleos decisivos para el desarrollo de la música de cámara en las provincias españolas. Entre ellos destaca de manera muy significativa el volumen editado con motivo del centenario de la Sociedad Filarmónica de Oviedo<sup>85</sup>, de la mano de Adolfo Casaprima, sociedad que inauguraría con sus conciertos el propio Cuarteto Francés. Paradójicamente, ésta será, sin ninguna duda, la fuente donde mayor espacio se le dedique a la corporación madrileña como resultado de la enorme repercusión que tuvieron sus primeros conciertos en Oviedo para la formación de la Filarmónica ovetense que, aún a día de hoy, sigue en activo. Y de la misma manera nos resulta de utilidad la tesis doctoral de Francisco José Álvarez<sup>86</sup> que profundiza en la actividad musical salmantina a través de la prensa del momento. En particular, nos interesan los capítulos dedicados a la Sociedad Filarmónica de Salamanca que tuvo en diversas ocasiones al Cuarteto Francés como invitado<sup>87</sup>. E igualmente debemos mencionar el volumen de María Antonia Virgili Blanquet que recoge la actividad de la Filarmónica de Valladolid, por la que pasaría el Cuarteto Francés en repetidas ocasiones<sup>88</sup>.

Pasando ya al cuarto grupo de materiales, centrado propiamente en la composición española, como primer acercamiento, además del texto de Juan José Carreras, «Hijos de Pedrell»<sup>89</sup>, básico para organizar los planteamientos historiográficos de raíz decimonónica, nos han resultado esenciales los respectivos trabajos sobre música y nacionalismo de Celsa Alonso, Beatriz Martínez del Fresno y Emilio Casares. De la primera autora, además de su aportación al concepto de Nacionalismo musical en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>90</sup>, disponemos del volumen recientemente publicado por el Instituto

---

<sup>83</sup> PARRALEJO MASA, Francisco. *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. Tesis Doctoral, dirigida por José Máximo Leza. Universidad de Salamanca, 2015.

<sup>84</sup> ARCE, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.

<sup>85</sup> CASAPRIMA COLLERA, Adolfo. *Una vida para la música. Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, 1907-1994*. Oviedo, Casaprima Editor, 1995.

<sup>86</sup> ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José. *La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local, 1900-1910*. Tesis doctoral, dirigida por José María García Laborda. Universidad de Salamanca, 2009.

<sup>87</sup> El autor ha publicado posteriormente un trabajo concreto sobre esta entidad en: ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José. «Antecedentes y constitución de la primera Sociedad Filarmónica Salmantina a través de la prensa local (1907-1910)». *El Futuro del Pasado*, 3 (2012), pp. 439-458.

<sup>88</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. *La música en Valladolid en el siglo XX*. Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1985.

<sup>89</sup> CARRERAS, Juan José. «Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)». *Il Saggiatore musicale. La storia della musica: Prospettive del secolo XXI* Convegno internazionale di studi, Bologna, 17-18 novembre 2000, VIII, 1, (2001), pp. 121-169.

<sup>90</sup> ALONSO, Celsa. «Nacionalismo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pp. 927-944.

Complutense de Ciencias Musicales en el que examina el concepto nación vinculado a la música española, y recoge distintos trabajos vinculados a la construcción identitaria en el campo musical<sup>91</sup>. De la misma autora debemos destacar sus diversos artículos de investigación enfocados precisamente al contexto del 98<sup>92</sup> y al florecimiento de los salones<sup>93</sup>. Por su parte, los diversos trabajos de Beatriz Martínez del Fresno han constituido una referencia fundamental para documentar el desarrollo de la corriente nacionalista en nuestro contexto de estudio<sup>94</sup>. Y por último, las aportaciones más tempranas de Emilio Casares al tema del nacionalismo musical español, nos servirán también como punto de partida y de acercamiento al concepto de restauración musical<sup>95</sup>.

Dentro de este grupo de materiales contemplaremos las publicaciones relacionadas con personajes anejos a la práctica de la música de cámara madrileña y en concreto a las temporadas del Cuarteto Francés. Entre todos ellos, las monografías referentes a los compositores españoles que formaron parte de los programas del Cuarteto Francés en estos años, nos han resultado primordiales. De ellos mencionaremos, además, en caso de existencia, la edición de las obras incluidas en las sesiones<sup>96</sup>. Dentro de algunas de estas

---

<sup>91</sup> ALONSO, Celsa *et alii*. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.

<sup>92</sup> ALONSO, Celsa. «Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular». *Cuadernos de música iberoamericana*, 1 (1996), pp. 165-186; y ALONSO, Celsa. «La música española y el espíritu del 98». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), pp. 79-107.

<sup>93</sup> ALONSO, Celsa. «Los salones: un espacio musical para la España del XIX». *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 165-205.

<sup>94</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936): Fundamentos y paradojas». En: *De Música hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*. 2 v.. Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, pp. 351-397; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX». *Revista de Musicología*, XVI, 1 (1993), pp. 640-657; MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Un contrapunto al modelo pedrelliano: El nacionalismo de Julio Gómez». *Revista Musicológica*, 11-12 (1991-1992), pp. 363-388.

<sup>95</sup> CASARES RODICIO, Emilio. *España y el Nacionalismo musical*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982; CASARES RODICIO, Emilio. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». En: *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 1985*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 261-322.

<sup>96</sup> En lo que se refiere a las partituras y ediciones, hay que decir por un lado, que la cantidad de trabajos de nuestros compositores en el ámbito de la música de cámara fue muy reducida, casi inexistente, debido a la falta de contacto con los géneros puramente instrumentales europeos, ya que sus trabajos habían estado centrados esencialmente en la zarzuela y en combatir el eterno debate de la ópera nacional. Y por otro, que parte de estas partituras se encuentran aún en archivos y bibliotecas, sin editar y sin analizar. Hasta ahora había un gran vacío en lo que se refiere a ediciones de música instrumental española de la segunda mitad del siglo XIX, no obstante, estas lagunas han comenzado a desaparecer gracias a las diversas ediciones de Ramón Sobrino de obras sinfónicas de Jesús de Monasterio, Felipe Pedrell, Tomás Bretón, Ruperto Chapí o Pedro Miguel Marqués, todas ellas publicadas por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales. Sin embargo, por el momento, no encontramos el mismo el mismo volumen de iniciativas en lo que se refiere a la música de cámara. Por lo que respecta a las fuentes discográficas, podemos afirmar que contamos con múltiples ejemplares y versiones de los cuartetos de Arriaga interpretadas por agrupaciones tanto nacionales como internacionales. Entre las grabaciones más recientes de los cuartetos de Arriaga, tenemos las siguientes: Artemis Ensemble (2008), Quatuor Mosaiques (2007), Rasoumovsky Quartet (2006, 1999 y 1994), Orquesta de Cámara Inglesa (2004), Cuarteto Clásico de Radio Nacional de España (2003) y Cuarteto Casals (2003) y a las que le preceden varias grabaciones de la Agrupación Nacional de Música de Cámara (1982, 1950). No obstante, hasta el momento sólo contamos con dos grabaciones que incluyan en parte o en su totalidad, los cuartetos de Ruperto Chapí. Una de ellas, de la Fundación Autor, en la que se incluyen los cuatro cuartetos del músico interpretados por el Cuarteto Brodsky y la restante, avalada por el Institut Valencià de la Música, contiene únicamente el *Segundo Cuarteto* en Fa Mayor del autor, junto a otras obras de cámara de músicos valencianos, a cargo del Cuarteto Canales. De este modo, la única obra de cámara del compositor de Villena que queda por grabar es su *Trío en Si menor*. En cuanto a Tomás Bretón, sólo disponemos de fuentes

monografías encontramos capítulos dedicados íntegramente a la producción camerística de los autores, como la correspondiente a Ruperto Chapí, elaborada por Luis G. Iberni<sup>97</sup>, una fuente a la que sumaremos la edición crítica de los cuartetos del mismo autor<sup>98</sup>. Y también sobre Chapí, uno de los compositores españoles más estudiados del siglo XIX, contamos con la biografía de Ángel Sagardía, así como con el libro ya citado, que recoge las nuevas investigaciones sobre el músico con motivo de su centenario, *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*<sup>99</sup>.

En segundo lugar, de Tomás Bretón contamos como fuente destacada con la monografía de Víctor Sánchez, *Tomás Bretón: un músico de la Restauración*<sup>100</sup>, que consta igualmente de un capítulo dedicado por entero a sus composiciones camerísticas, en el que queda reflejada la trascendencia que tuvo el Cuarteto Francés para el estreno efectivo de esta parte de su producción. Del mismo autor debemos destacar también algunos artículos de investigación entre los que citaremos el dedicado a la figura de Bretón en el contexto del 98<sup>101</sup>. Y en lo que respecta a la música ejecutada en los conciertos, el principal trabajo que se ha llevado a cabo ha sido la edición crítica de sus cuartetos elaborada por Fernando Delgado<sup>102</sup>. Es evidente que la repercusión que el Cuarteto Francés tendría para el estreno de la música de cámara de autores como Chapí y Bretón, obligaría a los investigadores especializados en la materia a detenerse en el entramado de esta agrupación.

Por otro lado, en este apartado relativo a los compositores interpretados por el Cuarteto Francés, debemos incluir las investigaciones que Diana Díaz González dedica al músico Manuel Manrique de Lara<sup>103</sup>, y en concreto a otra de las obras estrenadas por el conjunto madrileño, su *Cuarteto en Mi bemol mayor*<sup>104</sup>, del cual la misma autora ha publicado recientemente su edición crítica<sup>105</sup>. Por su parte, entre las fuentes relativas a los demás compositores que formaron parte de los programas del Cuarteto Francés, debemos hacer referencia a los trabajos de índole biográfica sobre Bartolomé Pérez Casas que desarrolla Dolores Cuadrado<sup>106</sup>, y del cual, en 2006, ha sido publicada una edición de su *Cuarteto en re menor* estrenado por el Cuarteto Francés, financiada por el Ayuntamiento de Lorca, su localidad natal<sup>107</sup>. Al respecto del compositor vallisoletano Jacinto Ruíz Manzanares, encontramos un primer acercamiento a su figura en la obra ya citada de Virgili Blanquet,

---

discográficas de una pequeña parte de su música de cámara, como el *Trío en Mi mayor*, las *Cuatro piezas españolas* o el *Cuarteto en Re* que encontramos en grabaciones de New Budapest Quartet y LOM Piano Trío.

<sup>97</sup> IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.

<sup>98</sup> IBERNI, Luis G. (ed. crítico). *Ruperto Chapí. Cuartetos*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

<sup>99</sup> SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ PAJARES, Javier; GALBIS LÓPEZ, Vicente (coords.). *Chapí: nuevas perspectivas*. 2v. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012.

<sup>100</sup> SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.

<sup>101</sup> SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898». *Cuadernos de música iberoamericana*, 6 (1998), pp. 35-48.

<sup>102</sup> DELGADO GARCÍA, Fernando (ed.). *Tomás Bretón. Música de cámara para cuerda*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

<sup>103</sup> DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. *Manuel Manrique de Lara (1863-1929). militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. Tesis Doctoral dirigida por Celsa Alonso González. Universidad de Oviedo, 2014.

<sup>104</sup> DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. «El cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara». *Revista de Musicología*, XXXVI, 1-2 (2013), pp. 281-306.

<sup>105</sup> DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. Manuel Manrique de Lara (ed. crítico). *Cuarteto en Mi bemol mayor para dos violines, viola y violonchelo en estilo antiguo*. Madrid : Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte de España, 2015.

<sup>106</sup> CUADRADO CAPARRÓS, María Dolores. *Bartolomé Pérez Casas y La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*. Valencia, Germania, 2007.

<sup>107</sup> PÉREZ CASAS, Bartolomé. *Cuarteto con piano en re menor; violín, viola, violonchelo y piano*. Lorca: Ayuntamiento de Lorca y Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2006.

centrada en la práctica musical en la ciudad de Valladolid y que puede complementarse con el reciente trabajo de Ignacio Nieto<sup>108</sup>. Por otro lado, sobre Ricardo Villa, además de los trabajos ya mencionados centrados en la Banda Municipal de Madrid, disponemos de un breve folleto histórico-biográfico de Ángel Sagardía<sup>109</sup>. Así mismo debemos destacar que sobre Emilio Serrano se han leído recientemente dos tesis doctorales, una de Beatriz Alonso<sup>110</sup> y otra de Emilio Fernández<sup>111</sup>, sin embargo su *Cuarteto en re* no ha sido reeditado después de comienzos de siglo<sup>112</sup>. Enric Morera, como figura representativa de la música catalana ha sido objeto de diversas publicaciones<sup>113</sup>, por otro lado, la obra que sería estrenada por el Cuarteto Francés, su *Andante religioso*<sup>114</sup> ha sido editada en tiempos modernos. Sobre Rogelio Villar, además de la síntesis de Enrique Franco,<sup>115</sup> también podemos encontrar referencias a su faceta folklorista en textos de Celsa Alonso<sup>116</sup>. Con respecto a Vicente Zurrón el punto de partida lo constituye la aportación de Carreras en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>117</sup>.

Finalmente, si hay un compositor nacional en el que debemos detenernos, este sería Conrado del Campo, violista de la agrupación en cuestión. Aunque todavía se echa de menos una monografía exclusiva del músico<sup>118</sup>, encontramos fuentes dispersas que arrojan pinceladas sobre sus múltiples facetas. Entre ellas debemos destacar el catálogo de obras publicado primeramente por Miguel Alonso<sup>119</sup>, su voz en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*<sup>120</sup>, el libreto de carácter biográfico y casi novelesco de Tomás Borrás<sup>121</sup>, la necrológica sucinta del autor escrita por Subirá<sup>122</sup>, la reunión de sus *Escritos* por Antonio Iglesias<sup>123</sup>, los artículos de Víctor Sánchez<sup>124</sup>, centrados en su perfil operístico, así como el

<sup>108</sup> NIETO MIGUEL, Ignacio. *La música en la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid. Creación y consolidación de su Escuela de Música, 1911-1928*. Tesis Doctoral, dirigida por M.ª Antonia Virgili Blanquet y Juan P. Arregui. Universidad de Valladolid, 2014.

<sup>109</sup> SAGARDÍA, Ángel. «El músico Ricardo Villa». *Temas Madrileños IV*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1953.

<sup>110</sup> ALONSO PÉREZ-ÁVILA, Beatriz. *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*. Tesis Doctoral, dirigida por María Encina Cortizo Rodríguez. Universidad de Oviedo, 2015.

<sup>111</sup> FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Emilio. *Emilio serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*. Tesis Doctoral, dirigida por Emilio Casares Rodicio. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

<sup>112</sup> SERRANO, Emilio. *Cuarteto en Re menor: para dos violines, viola y violoncello*. Madrid, Casa Dotesio. [En Biblioteca Musical Víctor Espinós, SIG: K 1202 y MP 497 (14)]

<sup>113</sup> Véase: AVIÑO A PÉREZ, Xosé. «Morera Viura, Enric». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pp. 817-819.

<sup>114</sup> MORERA, Enric. *Andante Religioso, para orquesta de cuerda*. Barcelona: La má de Guido, 1996.

<sup>115</sup> FRANCO, Enrique. «Villar, Rogelio del». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, pp. 934-938.

<sup>116</sup> ALONSO, Celsa. «Nacionalismo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pp. 927-944.

<sup>117</sup> El cuarteto interpretado se encuentra en la Biblioteca Víctor Espinós [SIG: K 71]. ZURRÓN, Vicente (1871-1915). *Cuarteto en re : para piano, violín, viola y violoncello*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, [190-?]. Así mismo sobre el músico véase: CARRERAS, Juan José. «Zurrón, Vicente». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, pp. 1216-1217.

<sup>118</sup> El Legado de Conrado del Campo se encuentra actualmente en el CEDOA de la SGAE. Allí se encuentran las copias manuscritas de sus cuartetos así como documentos y anotaciones mecanografiadas que conforman parte de la biografía inédita que iba a escribir su hijo Ricardo del Campo.

<sup>119</sup> ALONSO, Miguel. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo*. Madrid, Fundación Juan March, 1986; y ALONSO, Miguel. y GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro. *Conrado del Campo: catálogo de composiciones*. Madrid, SGAE, 1998.

<sup>120</sup> GARCÍA AVELLO, Ramón. «Campo Zabaleta, Conrado del». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.II. pp. 982-993.

<sup>121</sup> BORRÁS, Tomás. *Conrado del Campo*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.

<sup>122</sup> SUBIRÁ, José. *Necrológica de Conrado del Campo Zabaleta*. Folleto histórico, 1953.

<sup>123</sup> IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Conrado del Campo*. Madrid, Alpuerto, 1984.

artículo centrado en su actividad docente sobre la denominada Generación de músicos del 27, de Christiane Heine<sup>125</sup>. En lo que se refiere a música de cámara, encontramos un artículo de Juan Pablo Fernández-Cortés<sup>126</sup>, destinado al análisis de su *Cuarteto de cuerda n. 10* y muy recientemente ha sido publicada una tesis doctoral de Xavel Camiña<sup>127</sup> con una edición de algunos de sus primeros cuartetos<sup>128</sup>. Por lo que respecta al resto de los intérpretes, al margen de la voz de Julio Francés elaborada por Antonio Iglesias en el *Diccionario de la Música Española*<sup>129</sup>, no encontramos apenas registro alguno, más allá que fruto de la búsqueda hemerográfica, a excepción de pequeñas entradas como la de Odón González en el *Diccionario de la Música y de los Músicos* de Mariano Pérez<sup>130</sup>, o en el caso de Luis Villa, en las biografías de Ricardo Villa<sup>131</sup>. Para terminar tampoco debemos dejar de mencionar las memorias de Enrique Fernández Arbós, que nos van a aportar datos de interés sobre los años inmediatamente anteriores a la formación del Cuarteto Francés<sup>132</sup>.

Por último, dentro del quinto apartado de materiales, englobaremos las fuentes que van a constituir nuestra base teórica en el plano de la recepción musical. Aunque nuestro cometido esencial ha sido reconstruir la actividad del cuarteto en base a las diversas interpretaciones del hecho que plantean los distintos testimonios, para enriquecer la interpretación de los textos nos hemos apoyado en las premisas de la Teoría de la Recepción musical planteadas por Carl Dahlhaus<sup>133</sup>, teniendo en cuenta, además, nuevas revisiones como la de Mark Everist<sup>134</sup> o la, ya clásica aportación de Judith Etzion centrada en la recepción de la música instrumental en el Madrid de mediados del XIX<sup>135</sup>. Pero considerando que las fuentes de las que hemos partido para la realización de nuestro trabajo se han basado casi en su totalidad en documentos hemerográficos, las investigaciones sobre prensa, crítica y música, han constituido pilares esenciales.

---

<sup>124</sup> SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo». *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 764-773; y SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo». *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 145-170.

<sup>125</sup> HEINE, Christiane. «El Magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey». En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. J. Suárez Pajares (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, pp. 97-131.

<sup>126</sup> FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. «El Cuarteto en la mayor “Carlos III” de Conrado del Campo, un modelo tardío de síntesis entre lo popular y lo culto». *Revista de Musicología*, XXVI, 1 (2003), pp. 265-286.

<sup>127</sup> CAMIÑA CASADO, Xavel. *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos n.º 5,6,7 y 7 bis*. Tesis doctoral, dirigida por Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, 2016.

<sup>128</sup> En la actualidad, el Cuarteto Bretón está inmerso en un proyecto de recuperación y edición de los cuartetos de Conrado del Campo.

<sup>129</sup> IGLESIAS, Antonio. «Francés Rodríguez, Julio». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. V, pp. 241-242.

<sup>130</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «González, Odón». En *Diccionario de la Música y de los Músicos*. Madrid, Akal, 1985, p. 107.

<sup>131</sup> Es curioso que nos encontramos alusiones a su figura como padre de Aurora Villa Olmedo, hija de Luis Villa y una de las pioneras en el deporte femenino español. Véase: GARCÍA GARCÍA, Jorge. *El origen del deporte femenino en España*. Edita Jorge García, 2015.

<sup>132</sup> FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique. *Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*. Madrid, Alpuerto, 2005.

<sup>133</sup> DAHLHAUS, Carl. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Cologne, 1977. Como referencia para nuestro trabajo utilizaremos la traducción al castellano: *Fundamentos de la historia de la música*. [trad. Nélida Machain]. Barcelona, Gedisa, 1997.

<sup>134</sup> EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value». En: *Rethinking Music*. N. Cook and M. Everist (eds.). Oxford, Oxford University Press, pp. 378-402. Y también MONN, Alfred; WILSON, Kenneth y URQUHART, Peter. «Canon». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. V, pp.1-6.

<sup>135</sup> ETZION, Judith. «Música sabia?: the Reception of Classical Music in Madrid (c.1830-1870)». *International Journal of Musicology*, 7 (1998), pp. 185-232.

Como referencias iniciales anotaremos el trabajo de Jacinto Torres Mulas<sup>136</sup>, un índice detallado que recoge las publicaciones musicales periódicas del siglo XIX hasta 1936, como un punto de referencia esencial a la hora de abordar este material. Así mismo, en este plano, debemos destacar el libro que recopila los trabajos del crítico que asumiría la crítica de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, *Treinta Años de Crítica Musical de J. Esperanza y Sola*<sup>137</sup>. Pero en concreto, al respecto de la crítica musical, debemos señalar el gran impulso que, en los últimos años, ha tenido el estudio de esta disciplina en nuestro país gracias al Grupo de Trabajo *Música y Prensa* que coordinan las musicólogas Teresa Cascudo y María Palacios, al amparo de la Sociedad Española de Musicología<sup>138</sup>. Fruto de este proyecto se han publicado recientemente dos volúmenes dedicados a la crítica musical, el primero, bajo el título *Los Señores de la Crítica*, editado por Cascudo y Palacios<sup>139</sup> y el segundo *Palabra de crítico*<sup>140</sup>, por Cascudo y Germán Gan, que se suman a las aportaciones previas de Casares<sup>141</sup>, Cascudo<sup>142</sup>, Hurtado<sup>143</sup> o Montoya<sup>144</sup> que también nos servirán respectivamente como aproximaciones al estudio de la crítica en nuestro trabajo. Precisamente en el primero de estos volúmenes, *Los Señores de la crítica*, encontraremos una dilatada aproximación a la crítica madrileña, y en concreto a nuestro periodo de estudio, a través de la figura de Miguel Salvador en un trabajo elaborado por Cascudo. Sobre el crítico y musicólogo José Subirá no podemos dejar de citar los trabajos de María Cáceres<sup>145</sup>. Así mismo, como referencia en la recepción del modernismo y el concepto de música nueva que llegará posteriormente en los años 20, nos apoyaremos sustancialmente en las investigaciones de María Palacios<sup>146</sup>. Estos trabajos sumados al ya citado de Judith Etzion, encuadran nuestro marco de estudio

<sup>136</sup> TORRES MULAS, Jacinto. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990), estudio crítico-bibliográfico: repertorio general*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1991.

<sup>137</sup> ESPERANZA Y SOLA, José María. *Treinta años de Crítica Musical. Colección póstuma de los trabajos del Excmo. Señor D. José María Esperanza y Sola de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con un bosquejo biográfico por el Ilmo. Señor D. José Ramón Mélida*. (3 vol). Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906. (3 vol).

<sup>138</sup> La Comisión de Trabajo de la Sociedad Española de Musicología, *Música y Prensa* está encabezada por Teresa Cascudo García-Villaraco, presidenta y María Palacios Nieto, secretaria, así como por una serie de miembros adheridos. Desde su constitución en 2013, hasta la fecha actual, ha llevado a cabo cinco Congresos de Música y Prensa en el ámbito nacional y recientemente internacional (Salamanca 2013, Murcia 2014, Las Palmas de Gran Canaria 2015, Córdoba 2016 y Lisboa 2017), que están resultando vitales para configurar el estudio de esta disciplina en nuestro país.

<sup>139</sup> CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María. (ed.). *Los Señores de la Crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla, Editorial Doble J, 2012.

<sup>140</sup> CASCUDO, Teresa y GAN, Germán (eds.). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Sevilla, Doble J, 2014.

<sup>141</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «Crítica musical». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. III, pp. 168-186.

<sup>142</sup> CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa. «Apuntes sobre la crítica musical». *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, 9 (2002), pp. 113-122.

<sup>143</sup> HURTADO, Leopoldo. *Apuntes sobre la crítica musical*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988.

<sup>144</sup> MONTOYA MARTÍNEZ, María del Valle. «Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX». *Ensayos*, 12 (1997), pp. 163-171.

<sup>145</sup> CÁCERES PIÑUEL, María. *Musicología, Nacionalismo y activismo social en la España de Entreguerras. Una biografía intelectual de José Subirá (1882-1980)*. Tesis Doctoral, dirigida por Cristina Urchueguía Scholzel y Juan José Carreras. Universidad de Zaragoza, 2014. De la misma autora: «"Una posturita estética que no representa sino un frenazo": El discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1936)». En: *Los Señores de la Crítica*. T. Cascudo y M. Palacios (ed.). Sevilla, Editorial Doble J, 2012, pp. 255-278.

<sup>146</sup> PALACIOS NIETO, María. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.; PALACIOS NIETO, María. «(De)Construyendo la Música Nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930». *Revista de musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 501-512. Véanse también: PARRALEJO MASA, Francisco. *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. Tesis Doctoral, dirigida por José Máximo Leza. Universidad de Salamanca, 2015 y CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa. «Los críticos de la "música nueva": la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid». *Revista de Musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 491-499.

en un punto, sin duda, intermedio, entre un contexto expuesto a la novedad de la recepción de música *Clásica* y otro expuesto a la novedad de la música *Nueva*.

### 1.3. Objetivos

1.- Llevar a cabo una exhaustiva tarea de búsqueda y documentación bibliográfica y hemerográfica de los años de estudio de fuentes esencialmente madrileñas, así como cotejar y vaciar los datos oportunos de las fuentes bibliográficas localizadas de todo lo relativo a la música de cámara en el marco de estudio.

2.- Conocer y contextualizar la interpretación pública de música de cámara en el ámbito madrileño, con el fin de analizar la evolución del género, tanto en términos de repertorio como de práctica.

3.- Reconstruir la actividad musical del Cuarteto Francés en la ciudad de Madrid a partir de las críticas y reseñas hemerográficas presentes en los diarios de la época, a fin de determinar sus periodos de actividad, los conciertos celebrados, el repertorio interpretado, los intérpretes así como los espacios utilizados para la práctica camerística tanto en el ámbito público como privado.

4.- Diferenciar cualitativamente los conciertos de temporada, de carácter público de otros conciertos, veladas y actuaciones verificados en otros contextos privados y semiprivados de la capital por el Cuarteto Francés.

5.- Examinar el repertorio interpretado por el Cuarteto Francés, extrayendo las pertinentes estadísticas sobre variables cronológicas y territoriales, delimitando así las posibles preferencias musicales y estilísticas de la agrupación.

6.- Interpretar el tratamiento de la música de cámara por parte de la crítica del momento, la organización, contenidos, situación y elaboración de los discursos, tomando como base las reseñas de los conciertos del Cuarteto Francés.

7.- Aproximarnos a la recepción del repertorio europeo y profundizar en la concepción de la música moderna, clásica y española en la crítica musical del periodo.

8.- Reconocer los debates en torno a la identidad musical española que se llevarían a cabo en la crítica, con motivo de la recepción de la música de cámara nacional a través de los estrenos españoles ejecutados por el Cuarteto Francés.

9.- Entender el Cuarteto Francés en su contexto, atendiendo a las diversas actividades musicales, camerísticas especialmente que se van a suceder antes, después y durante su periodo activo en la capital.

10.- Llevar a cabo un estudio comparativo entre el repertorio escogido por el Cuarteto Francés y el de las agrupaciones -precedentes y coetáneas- con el fin de analizar la evolución de los programas de música de cámara interpretados en Madrid desde finales del siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX.

11.- Aportar datos acerca del comportamiento y protocolo del público asistente a los conciertos de música de cámara y más concretamente del Cuarteto Francés, así como



conocer los espacios en los que se desarrollaban los conciertos de música de cámara durante los años en cuestión.

#### 1.4. La crítica como fuente primaria<sup>147</sup>

Las fuentes bibliográficas están resultando ser insuficientes a la hora de recopilar datos relacionados con la actividad musical de determinados periodos, relativos a conciertos, intérpretes, asistentes, repertorios y, por supuesto, recepción. Por eso, la hemeroteca se ha convertido en una extensa fuente de datos que, especialmente en el caso de la prensa diaria, recogía con puntualidad los acontecimientos musicales del momento. Si bien es cierto que esta prensa periódica nos aporta algunos datos que, contrastados y comparados con diversas fuentes podríamos tomar como objetivos, tales como el repertorio interpretado, las obras que se repitieron, quiénes tocaron, quiénes asistieron o dónde tocaron, hay otros como la recepción y la percepción de los programas interpretados, que implican valoraciones subjetivas de las sesiones, de forma que no habrá una recepción, sino tantas como asistentes presenciaban un concierto. En el caso concreto de la crítica, debemos tener en cuenta que los críticos escribían, entre otras cosas, para ser leídos por los propios intérpretes y compositores locales. En consecuencia la benevolencia o la malevolencia son algunos elementos que nos invitan a tomar la crítica como una valiosa herramienta que, sin embargo, debemos contemplar con la debida precaución.

El periodo escogido (1903-1912) constituye una época de esplendor de la prensa española, con el surgimiento de innumerables diarios, y todo ello a pesar de la todavía escasa alfabetización. Dado que nuestros límites geográficos se circunscriben a Madrid, vamos a encontrarnos con un amplio abanico de ejemplares de prensa periódica generalista y no especializada en la que, sin embargo, reseñaban grandes especialistas en el arte musical. Para nuestra investigación hemos partido de una selección de siete diarios locales, en concreto y por orden alfabético, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *El Globo*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *El País*<sup>148</sup>. No obstante, puntualmente también hemos cotejado otros diarios como *El Día*, *La Correspondencia Militar*, *ABC*, al cual hemos podido acceder a través de su propia hemeroteca, o *El Mundo*<sup>149</sup>. También hemos acudido a revistas culturales como *La España Moderna* o *La Lectura*, que nos han servido como complemento cuando hemos considerado que los diarios seleccionados no nos aportaban suficientes datos o que estos eran confusos, así como a publicaciones como *La Revista Musical de Bilbao*, transformada después en la *Revista Musical de Madrid*<sup>150</sup>. Para nuestro trabajo ha resultado de vital importancia la disponibilidad de todas estas fuentes en formato digital gracias a la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España. Esto nos ha facilitado enormemente la consulta exhaustiva de años de actividad, y la transcripción de contenidos.

---

<sup>147</sup> Hemos desarrollado las fuentes secundarias en el apartado concerniente al estado de la cuestión.

<sup>148</sup> Nuestra selección responde por un lado a que son periódicos de carácter local y generalista, todos ellos accesibles a través de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, que siguieron con relativa estabilidad las sesiones a lo largo de la década.

<sup>149</sup> Aunque *El Mundo* no ha formado parte de nuestra selección inicial de diarios, debemos agradecer su gentileza a Diana Díaz González, quien nos ha facilitado las críticas de Manrique de Lara localizadas entre 1909 y 1911 en el diario.

<sup>150</sup> Las revistas especializadas en el ámbito musical, han sido una fuente esencial para contextualizar la labor del Cuarteto Francés, no obstante, su periodicidad quincenal no nos permitía el seguimiento individual de los conciertos que, en la mayor parte de los casos eran revisados de forma conjunta, ofreciendo una panorámica global de la serie pero, por el contrario, omitiendo datos exhaustivos de repertorio, intérpretes, fechas, así como de recepción.

Como decimos, la crítica y la documentación hemerográfica puede compensar carencias historiográficas, pero también puede compensarlas de forma sesgada. Por eso, una de las medidas que hemos tomado con el fin de ampliar las perspectivas de aproximación, ha sido tomar un número suficientemente amplio de fuentes para cada uno de los acontecimientos musicales, en este caso, los conciertos del Cuarteto Francés, de forma que hemos tratado de tomar, siempre que ha sido posible, entre cuatro y ocho reseñas como referencia, con el fin de contrastar datos del concierto y su repercusión en el mayor número posible de fuentes. De hecho, los nombres célebres de algunos críticos destacan sobre los demás, pero no por ello hemos valorado su crítica como más o menos verosímil, sino desde la relatividad y como una visión subjetiva más de un hecho musical. Por esta razón, también hemos considerado fundamental llevar a cabo un acercamiento a las figuras de la crítica cuyos testimonios hemos trabajado, aunque este no resulte exhaustivo -una profundización en cada una de estas figuras daría lugar a un extenso trabajo de investigación-, sino con objeto de que nos sirva de sustento para el análisis y trabajo de sus textos sobre el Cuarteto Francés.

En lo que respecta a nuestro trabajo con la prensa, nuestro primer rastreo ha sido en busca de datos objetivos, tales como fechas, locales, intérpretes y repertorio, con el fin de llevar a cabo una reconstrucción de las sesiones que llevó a cabo el Cuarteto Francés en los años trabajados. Sin embargo, en esta tarea inicial, nos topamos con una serie de problemas metodológicos derivados de las limitaciones que presentan las fuentes hemerográficas. Y es que llegar a completar, contrastar y verificar toda esta serie de datos ha precisado de la consulta de un amplio volumen de fuentes y un trabajo comparativo exhaustivo<sup>151</sup>. De hecho, una de las dificultades derivadas de tomar como fuente de información la prensa es la localización de las fechas de los conciertos y de sus correspondientes críticas<sup>152</sup>. Las primeras guías las hemos tomado de las monografías de compositores en las que se recogen las fechas de estreno de sus obras, como los cuartetos de Tomás Bretón y Chapí, así como determinadas críticas correspondientes a estos conciertos. Los datos de los que disponíamos nos guiaron en las fechas entre las que se podían haber desarrollado los demás conciertos de temporada de esta agrupación (enero-mayo), y así fuimos localizando los conciertos de abono desde 1903 hasta 1909, con un vacío en 1910<sup>153</sup>, y la actividad que se retoma en 1911. En definitiva, la localización de los conciertos, aún sabiendo los meses, requería una revisión exhaustiva de la prensa diaria, ya que los conciertos no tenían periodicidad fija. Los primeros años eran semanales pero posteriormente perdieron ese

---

<sup>151</sup> Valga como ejemplo que aunque habitualmente los programas de concierto eran publicados con antelación en los periódicos, en varias ocasiones sería objeto de modificación, cambios que, sin embargo, no se contemplaban en todos los periódicos.

<sup>152</sup> No hemos encontrado ningún periódico que haya reseñado todos los conciertos en Madrid del Cuarteto Francés, lo que nos ha obligado a partir de múltiples fuentes hemerográficas de cada fecha de concierto con el fin de llevar a cabo un vaciado de datos completo. Igualmente, algunos artículos omitían parte de la información relevante del concierto, como el programa, la fecha exacta, los intérpretes o posibles reacción del público asistente. También, en ocasiones, el crítico no podía asistir al evento, en cuyo caso, la noticia era directamente omitida, y en el mejor de los casos nos encontramos con una breve reseña de cuatro líneas en las que únicamente se da fe de la celebración del concierto. Por otro lado, dentro de un mismo periódico puede haber cambios significativos como la sustitución del crítico musical que trabajaba para él, como en el caso de *La Época*, que recogió sin apenas faltas, las siete primeras temporadas del Cuarteto Francés, de las que se encargó Cecilio de Roda. Después de siete años reseñando religiosamente los conciertos, las críticas de Roda y los espacios dedicados a los conciertos de la agrupación, que antaño ocupaban columnas de la primera plana, desaparecen o pasan a ser breves reseñas donde apenas se aporta información del concierto.

<sup>153</sup> Este dato lo hemos corroborado con el testimonio de Roda en la España Moderna, donde el crítico indica que el Cuarteto Francés no celebró ningún concierto ese año. En su momento trataremos de aportar más datos acerca de esta interrupción de actividad.

carácter y consecuentemente, esta circunstancia convierte el proceso de vaciado de prensa en una tarea ardua y en ocasiones, tediosa.

A lo largo de nuestro trabajo y a partir del enorme legado hemerográfico de aquellos años, trataremos de comprender el contexto en el que nace y desarrolla su actividad el Cuarteto Francés, así como lo que suponen sus conciertos, sus estrenos y repertorio programado para la sociedad del momento. De esta forma determinaremos qué grado de difusión, repercusiones y reconocimiento tuvo la actividad de esta agrupación en la sociedad madrileña del momento y cómo se acogieron los compositores y las obras ofrecidas. La recepción de las obras interpretadas por el Cuarteto Francés por parte del público madrileño, ha llegado hasta nosotros a través de los testimonios plasmados en la prensa local tanto generalista como especializada, con lo cual, el análisis crítico del discurso de estos textos nos permitirá acercarnos a los conciertos del Cuarteto Francés desde diversos puntos de vista, aportándonos datos tanto informativos como interpretativos, relativos a la organización de los conciertos, la formación del público, las reacciones que desencadena el hecho musical por parte de críticos y público, las impresiones que tenía la sociedad madrileña sobre obras en el momento de su estreno o de su primera audición, así como los variados criterios estilísticos que sientan las bases de las descripciones musicales en las reseñas.

Además de las críticas hemerográficas de las actuaciones y conciertos llevados a cabo por el Cuarteto Francés, otra de las fuentes primarias con las que contamos para llevar a cabo la investigación son una serie incompleta de programas localizados en la Fundación Juan March y algunos fondos privados. En el momento de realizar la investigación pudimos localizar diecisiete programas de concierto originales del Cuarteto Francés, cinco de ellos correspondientes a conciertos en Madrid, localizados en la Fundación Juan March<sup>154</sup> y uno de ellos procedente de nuestro archivo personal, y doce pertenecientes a conciertos celebrados fuera de Madrid<sup>155</sup>, una parte importante de ellos localizados en la Fundación Juan March y otros cedidos por particulares<sup>156</sup>. Por lo que respecta al Quinteto de Madrid, en la misma Fundación y dentro del Legado de Turina, hemos localizado veinte programas relativos a conciertos y actuaciones celebrados<sup>157</sup>. Así mismo, debemos citar aquí los programas relativos a la Sociedad Filarmónica a los que hemos accedido a través del

---

<sup>154</sup> Los programas localizados son los siguientes: Programa de mano del Quinto concierto de música de "cámara" por el Cuarteto Francés: Teatro de la Comedia, 3 de marzo de 1904. [Signatura: M-Pro-1019]; Programa de mano del Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés: Teatro de la Comedia, año IV, 1 de marzo de 1906. [Signatura: M-Pro-1020]; Programa de mano del Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés: Teatro de la Comedia, año V, 8 de febrero de 1907. [Signatura: M-Pro-1021]; Programa de mano del Cuarto y último concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés: Teatro de la Comedia, año VI, 28 de febrero de 1908. [Signatura: M-Pro-1022].

<sup>155</sup> Programa de mano: Sociedad Filarmónica Ovetense : Teatro Campoamor, año II, segunda serie, 4º concierto : Cuarteto Francés, 16 de marzo de 1908. [Signatura: M-Pro-1023]; Programa de mano: Sociedad Filarmónica Ovetense : Teatro Campoamor, año II, segunda serie, 5º concierto : Cuarteto Francés, 18 de marzo de 1908. [Signatura: M-Pro-1024]; Programa de mano: Teatro Principal : Cuarteto Francés : dos únicos y grandes conciertos para el jueves 12 y sábado 14 de marzo de 1908. [Signatura: M-Pro-1025]; Programa de mano: Teatro Jovellanos : segundo gran concierto de música de cámara por el notable Cuarteto Francés... : 20 de marzo de 1908. [Signatura: M-Pro-1026]. Todos estos programas proceden del Legado de Conrado del Campo, actualmente depositado en el CEDOA, y por esta razón encontramos en ellos anotaciones personales y firmas del propio Del Campo.

<sup>156</sup> Agradecemos la gentileza y amabilidad de Beatriz Martínez del Fresno por habernos facilitado una serie de programas concernientes a los conciertos celebrados en Oviedo por el Cuarteto Francés en compañía del pianista Saturnino del Fresno.

<sup>157</sup> Los programas de mano del quinteto pertenecen al Legado de Joaquín Turina (ES.28006.BFJ.M.LJT) y están recogidos en la Fundación Juan March, en su mayor parte, digitalizados dentro de la *Subserie VI Documentación póstuma. 1917-2004* de la Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid.

Legado de Conrado del Campo, recogido en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid<sup>158</sup>.

## 1.5. Metodología

En primer lugar, debemos partir de que nuestro material de trabajo base lo constituyen esencialmente los textos periodísticos relativos a los conciertos ofrecidos por el Cuarteto Francés en Madrid. Por un lado incluyen datos objetivos, relacionados con las noticias y por otro datos subjetivos, más próximos al carácter interpretativo de los artículos, donde el autor aporta su opinión y percepción personal. Los datos informativos nos van a servir como base para el análisis cuantitativo, el estudio estadístico del repertorio y de los conciertos, mientras que el análisis cualitativo va a tener como fuente principal todo el contenido de carácter interpretativo que nos brindan los textos de la crítica.

**1. Localización y sistematización:** Después de una fase inicial de localización de fuentes y materiales, procederemos a su selección y clasificación. Concretamente, en lo referente a las fuentes hemerográficas, llevaremos a cabo una revisión exhaustiva de las mismas con el fin de extraer el mayor número posible de testimonios ante un mismo evento musical. Y una vez recopilados y extraída la información, procederemos a su clasificación en tablas y listados con el propósito de facilitar su posterior acceso, análisis y extracción de conclusiones.

**2. Análisis cuantitativo:** A partir de los datos relativos a fechas, conciertos, intérpretes y repertorio, elaboraremos las estadísticas correspondientes, atendiendo a las plantillas instrumentales, estilos y formas, con el fin de conocer el tipo de programas interpretados por el Cuarteto Francés, prestando especial atención a la inclusión de obras nacionales, así como repertorio extranjero interpretado por primera vez en la capital, desde un enfoque positivista.

**3. Análisis del discurso:** Una vez elaboradas las estadísticas, nos centraremos en el examen de las críticas hemerográficas atendiendo a su contenido subjetivo e interpretativo, es decir, la opinión, desde un enfoque hermenéutico, con el fin de aproximarnos a la recepción de la música de cámara como práctica y como repertorio en el Madrid de comienzos de siglo y para lo cual tomaremos como referencia las premisas fundamentadas en las Teorías de la Recepción, teniendo en consideración aspectos del Análisis Crítico del Discurso.

**4. Análisis cualitativo:** Partiendo del análisis cuantitativo y del análisis de textos, abordaremos el repertorio interpretado por el Cuarteto Francés en términos de recepción musical, que estructuraremos en tres grandes bloques: la recepción de un repertorio "clásico" extranjero, en su mayoría conocido, la recepción de un repertorio "moderno" extranjero, esencialmente desconocido y, por último, la recepción de un repertorio nacional, casi todo él de reciente creación, que se presentará al público por primera vez en

---

<sup>158</sup> Los programas consultados en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid han sido los siguientes: Roda Leg. 130 (1338): Programas de la Sociedad Filarmónica Madrileña (1901-1902), (1902-1903), (1903-1904); Roda Leg. 131 (1339): Programas de la Sociedad Filarmónica Madrileña (1904-1905), pp. 1-30; (1905-1906), pp. 1-38, (1906-1907), pp. 1-38; Roda Leg. 132 (1340): Programas de la sociedad Filarmónica Madrileña (1907-1908), (1908-1909), (1909-1910); Roda Leg. 133 (1341): Programas de la Sociedad Filarmónica Madrileña (1910-1911); (1912-1913); Colecc. ANMC (Libro sin numerar): Programas de la Sociedad Filarmónica Madrileña (1911-1912).

los conciertos del Cuarteto Francés. Partiendo así mismo de las aportaciones de la Teoría de la Recepción, veremos qué función cumple cada uno de estos repertorios y analizaremos las valoraciones del crítico ante cada uno de los compositores programados en las sesiones. Así mismo, paralelamente iremos contrastando las obras programadas con las de conjuntos anteriores como la Sociedad de Cuartetos de Madrid o coetáneos como la Sociedad Filarmónica de Madrid, el Cuarteto Vela o el Español con el fin de conocer la evolución de los programas. En este proceso partiremos de lo particular, es decir, de la recepción detallada de una pieza en el contexto de un concierto para llegar después a conclusiones más globales e integradoras, en las que todos los apartados de la investigación resulten interconectados.

**5. Concepto de recepción:** En consonancia con la crítica y la recepción, en nuestro estudio debemos tener en cuenta los distintos niveles de recepción. Por un lado en el público hablamos de una recepción secundaria en lo que respecta a las corrientes nacionalistas, el repertorio clásico y romántico temprano, mientras que en los estrenos absolutos de repertorio español estaríamos hablando de una recepción primaria.

**6. Análisis de repertorio:** Llevaremos a cabo un análisis de las obras, audiciones y autores programados desde un punto de vista estético, cronológico, territorial, y en relación con el carácter formativo que tiene en la sociedad del momento con el fin de la recepción de los repertorios en consonancia con una evolución del gusto del público con respecto a las sociedades de cuartetos decimonónicas.

Por último dentro de este apartado dedicado a la metodología, queremos reflejar los medios empleados a lo largo de nuestros años de investigación, vinculados a diversas instituciones. En el transcurso de nuestra investigación hemos visitado el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA), dirigido por M<sup>a</sup> Luz González Peña, dentro de la Sociedad General de Autores Españoles. En él se encuentra custodiado, tanto el Legado de Conrado del Campo que comprende, entre otros materiales, los manuscritos de sus cuartetos de cuerda<sup>159</sup>, como el Legado de Miguel Alonso<sup>160</sup>. En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, hemos podido cotejar, tanto los programas de mano de la Sociedad de Cuartetos de Madrid como los programas concernientes a la actividad de la Sociedad Filarmónica de Madrid desde su constitución hasta 1912, que se encuentran dentro del Legado de Cecilio de Roda, recogido en la citada institución<sup>161</sup>.

La mayor parte de los escasos programas de mano que inicialmente pudimos localizar sobre la actividad tanto del Cuarteto Francés como del Quinteto de Madrid se encuentran

---

<sup>159</sup> Que tristemente no hemos podido consultar por trámites burocráticos y permisos familiares. Si bien, pudimos tener acceso a parte de los materiales mecanografiados, desordenados y fragmentados.

<sup>160</sup> Miguel Alonso, cuyo legado descansa en el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores, emprendió la realización de un estudio biográfico basado en los apuntes mecanografiados por Ricardo del Campo, que forman parte del Legado del compositor. Según indica Víctor Sánchez, parte de estos textos serían utilizados por Tomás Borrás en su breve estudio del compositor publicado en *Temas Madrileños*. Véase SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo». *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 145-170, p. 147, n. 8.

<sup>161</sup> Agradecemos el amable recibimiento dispensado por Elena Magallanes para la consulta de estas fuentes. Debemos señalar que, en el momento de realizar la investigación y por problemas de catalogación, no pudimos acceder a todos los programas de mano relacionados con la actividad del Cuarteto Francés custodiados en esta institución, cuyos contenidos, en parte, hemos podido conocer gracias al trabajo mencionado de Fernando Delgado.

depositados en la Fundación Juan March de Madrid<sup>162</sup>. Por otro lado, la Biblioteca Nacional de España ha constituido uno de los archivos más indispensables para nuestra investigación. Si bien, por un lado la Hemeroteca Digital nos ha permitido el acceso a las fuentes hemerográficas, tanto generalistas como especializadas, que han constituido la base de nuestro estudio, también ha sido clave para la consulta de fuentes secundarias<sup>163</sup>. En lo que respecta a partituras, también debemos citar la presencia de algunas ediciones y manuscritos en la Biblioteca Musical Víctor Espinós de Conde Duque, en la que, sin embargo, no hay constancia de programas de mano de los conciertos. Para nuestra investigación también ha resultado de vital importancia el acceso a los materiales disponibles en el fondo de música de la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, donde hemos podido acceder a numerosas fuentes bibliográficas así como a numerosos artículos de investigación. Así mismo, completaremos esta lista con la visita puntual a la Biblioteca de la Universidad de Oviedo, donde pudimos consultar el libro dedicado a la Sociedad Filarmónica Ovetense, así como la Biblioteca Bidebarrieta de Bilbao, donde pudimos acceder al volumen dedicado a la Sociedad Filarmónica de Bilbao.

A continuación mostramos una relación de los medios consultados:

1. La Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España que nos permite acceder a los diarios principales del momento, así como la reproducción de fondos bibliográficos y manuscritos de nuestro periodo de estudio.
2. Programas de mano de alguno de los conciertos y documentación localizada en el CEDOA de la Sociedad General de Autores y Editores, en la Fundación Juan March o fondos privados como el de Beatriz Martínez del Fresno.
3. Partituras de los estrenos españoles, editadas o manuscritas, repartidas en la Sociedad General de Autores y Editores, el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Fundación Juan March y la Biblioteca Nacional de España.
4. Fuentes historiográficas musicales de España y Europa correspondientes a los siglos XIX y XX, generalistas y especializadas, institucionales y biográficas, que hemos podido cotejar en el apartado musicológico de la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca y nuestro fondo personal.
5. La Hemeroteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca, así como la plataforma JSTOR que nos ha permitido acceder a ejemplares de revistas de carácter nacional e internacional donde hemos podido localizar artículos de investigación esenciales para nuestro trabajo.
6. Registros sonoros de las obras del repertorio en la Biblioteca Nacional de España, en la Biblioteca de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Salamanca y fondos personales.

---

<sup>162</sup> Una parte de estos programas ha sido consultado y solicitado para su reproducción en la propia institución, mientras que los archivos referentes al Quinteto de Madrid y el Quinteto del Liceo de América han sido consultados a gracias a la digitalización de fondos del Legado de Joaquín Turina. Para mayor información al respecto de los ejemplares, véase el apartado anterior destinado a las Fuentes primarias.

<sup>163</sup> En el transcurso de nuestra investigación hemos solicitado la reproducción de numerosos fondos anteriores a 1950 en el servicio de reprografía de la Biblioteca Nacional, que forman parte de nuestra selección bibliográfica, fundamentalmente relacionados con Conrado del Campo, la Sociedad Filarmónica Madrileña y la Sociedad de Cuartetos de Madrid, así como una serie de partituras de Tomás Bretón y Ruperto Chapí, muchas de las cuales han sido recientemente digitalizadas.

## **1.6. Estructura y apartados del estudio**

Al margen de este capítulo introductorio en el que esbozamos las líneas, fundamentos y planteamientos más esenciales de nuestro trabajo, la investigación está trazada en tres grandes planos que orbitan en torno al Cuarteto Francés. El primero de ellos ocupa el capítulo 2, y está centrado en los antecedentes de la agrupación. El segundo aborda todo lo referente al Cuarteto Francés en clave descriptiva y es tratado en el capítulo 3, el tercero, disociado en los capítulos 4 y 5, plantea la recepción de la agrupación. Dentro de este tercer bloque, podríamos decir que el capítulo 4 nos sirve para definir el marco, delimitar las fuentes y el ámbito general de la recepción y el 5 está centrado en su totalidad en la recepción del repertorio.

### **Capítulo 2**

El propósito del capítulo 2 es situar al lector en la materia de investigación: la práctica camerística en España a comienzos del siglo XX. Para ello, tomaremos como punto de partida los acontecimientos transcurridos en el siglo XIX y su repercusión en la consolidación del concierto público, los círculos de consumo o la profesionalización del músico, que serán claves para entender la práctica camerística de las últimas décadas del XIX. Del contexto internacional, pasaremos al ámbito nacional, y en concreto madrileño, para llegar a la formación de las primeras sociedades que verificarían conciertos de cámara de carácter público en la capital, tales como la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894) o la Sociedad de Música Clásica di Camera (1889-1890). Si bien hasta aquí trabajaremos los contenidos sobre fuentes preexistentes, una vez finalizada la actividad de la Sociedad de Cuartetos, el hilo historiográfico se interrumpe pasando a la fundación de la Sociedad Filarmónica de Madrid en 1901. Por ello, antes de llegar a la mencionada institución, a través de la prensa periódica, nos aproximaremos a las esporádicas agrupaciones que, entre 1894 y 1901, ofrecieron en Madrid series de conciertos aisladas, deteniéndonos especialmente en la nueva Sociedad de Cuartetos (1899-1900) que sería de todas ellas la que alcanzaría mayor grado de trascendencia tanto en la crítica como en la oferta musical del momento. Después pasaremos a revelar los primeros pasos de la Sociedad Filarmónica Madrileña, de la que nos interesan especialmente, por un lado, una serie de conciertos en los que participarían los miembros del Cuarteto Francés, previamente a su constitución oficial, y por otro, la convocatoria del concurso de cuartetos con piano, que nos servirá para introducir el Cuarteto Hierro así como para situarnos en 1903.

### **Capítulo 3**

El tercer capítulo se inicia con la presentación oficial del Cuarteto Francés, aunque recapitularemos hasta los primeros contactos de sus músicos, para lo cual nos remontaremos meses atrás con objeto de identificar algunos de sus posibles primeros contactos. Después de ello, introduciremos a los cuatro protagonistas, el grupo titular, lo que nos permitirá observar la confluencia de los músicos en algunas de las principales instituciones musicales madrileñas, como la Orquesta Sinfónica de Madrid o la del Teatro Real. A continuación, antes de abordar sus periodos de actividad, dedicaremos un apartado a contextualizar la formación, aproximándonos a su posible definición como entidad. Sus periodos de actividad constituirán el siguiente subapartado. En él nos detendremos esencialmente en los dos más activos, el primero y el último, con lo que pretendemos ofrecer una visión global de lo que supondría esta agrupación, sus prácticas, sus conciertos,

así como su evolución. No obstante, para ello nos veremos en la necesidad de rebasar, durante algunas páginas, el marco cronológico que habíamos establecido para nuestro estudio. Así mismo, en el siguiente epígrafe, centrado ya en el marco temporal fijado, desglosaremos la tipología de conciertos y actuaciones que llevarían a cabo en el ámbito madrileño y que, como veremos, no se reducirían únicamente al plano público. No obstante, nuevamente, nos vemos en la necesidad de ampliar nuestra mirada al ámbito nacional, con el propósito de entender las giras por provincias de la agrupación como una reformulación de la entidad. Una vez establecidos los integrantes, las bases, los periodos de actividad o la tipología de conciertos, nos aproximaremos al repertorio interpretado por el conjunto durante este lapso de tiempo. En este análisis, nos proponemos identificar, no sólo tendencias en los programas, sino también particularidades de la agrupación, como la diversidad de plantillas que serían utilizadas en los conciertos, los estrenos y primeras audiciones, los criterios de organización de los programas así como las obras y compositores interpretados.

#### Capítulo 4

Hasta ahora los apartados se habían asentado en datos objetivos, sin embargo, en este capítulo, cobra importancia la opinión, la parte de los discursos que es particular y subjetiva en cada uno de los escritores y para lo cual nos centraremos esencialmente en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés. El enfoque hermenéutico, en el que debemos leer más allá del texto, se hace indispensable para trazar este apartado. Nuestro punto de partida en este caso será un fugaz acercamiento a los planteamientos de la Teoría de la Recepción y del Análisis Crítico del Discurso, que nos servirán como base para entender los tópicos, el sentido de los estrenos o la “impureza” de los testimonios críticos. A continuación, pasamos a enumerar los siete diarios cuyas críticas a las sesiones del Cuarteto Francés nos servirán como núcleo de la investigación, así como los respectivos críticos que asumirían esta labor en *La Correspondencia de España*, *La Época*, *El Globo*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal* o *El País*. En este repaso, aunque no de forma exhaustiva, nos detendremos a señalar los respectivos rasgos que, bajo nuestro punto de vista, caracterizan sus respectivas alusiones a las temporadas de la agrupación, así como el foco de interés de sus discursos. Este capítulo finaliza con un epígrafe dedicado a la evolución en la percepción de la música de cámara y en concreto el cuarteto de cuerda en el público madrileño, así como un apartado dedicado a la evolución cuantitativa y cualitativa del público a lo largo de las temporadas.

#### Capítulo 5

En este último capítulo, centrado en la recepción del repertorio de las temporadas del Cuarteto Francés, nos proponemos darle la voz a la crítica. Esto explica la distribución desigual de contenido entre compositores y obras. Este apartado no ha sido planteado con el propósito de incluir referencias a otras programaciones. No ha sido nuestra intención extrapolar la recepción de una obra camerística al de todo un compositor ni al de sus obras de otros géneros, pues consideramos que forma parte de un posible estudio posterior. Podremos advertir que la distribución del repertorio es de por sí discutible, de forma que se divide en recepción de repertorio clásico, moderno y español. Por este motivo dedicaremos el primer epígrafe del capítulo a esclarecer, en la medida de lo posible, esta triple categorización. Seguidamente, nos iremos adentrando progresivamente de compositor en compositor, de tal manera que, como podrá advertirse, son las críticas las que determinan el contenido de cada uno de estos sub-apartados. En base a ellas llegaremos a conclusiones que, lejos de pretender ser dogmáticas, tan sólo tratarán de ser



un espejo a veces distante y a veces cercano, de lo que los testimonios de esos conciertos plantearon. Después del repertorio clásico y moderno, correspondientes a las piezas extranjeras, nos adentraremos en uno de los apartados que tal vez resulten más significativo, dado que en él contemplaremos la recepción de diversos estrenos absolutos de repertorio nacional y que será precedido por un acercamiento al concepto de música nacional en el contexto del 98, con el fin de comprender los rasgos ligados a la identidad, a la regeneración y a la internacionalización que sin duda, van a adivinarse en los testimonios críticos de los estrenos.



## Capítulo 2

### La música de cámara en Madrid desde la segunda mitad del siglo XIX hasta comienzos del siglo XX: La génesis del Cuarteto Francés

#### 2.1. El concepto de música de cámara en Europa

El siglo XIX sería testigo de enormes cambios en la sociedad europea. Las repercusiones derivadas de la Revolución Francesa y la primera Revolución Industrial, ambas fraguadas en la segunda mitad del siglo XVIII, constituirían los principales cimientos ideológicos y tecnológicos de las sucesivas transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales, que se desencadenarían a lo largo de la centuria<sup>164</sup>. Así mismo, el racionalismo y los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, se convertirían en elementos decisivos para sentar las bases de una ineludible remodelación del sistema educativo que lograría una lenta, pero progresiva, reducción de los niveles de analfabetismo, a lo que podemos sumar los procesos secularizadores, que dejarían paso al humanismo y a la confianza en la razón humana y en el conocimiento científico, como piezas esenciales de este engranaje de progresos que proyectaban el continente hacia la modernidad y la libertad<sup>165</sup>.

Observar el siglo XIX desde la dualidad rural y urbana, es para T. C. W. Blanning una premisa primordial que ayuda a entender cómo las revoluciones campesinas de 1848, que reivindicaban los derechos de la clase trabajadora, serían claves en la configuración del concepto de nación y los cambios demográficos de la centuria<sup>166</sup>. También como resultado de la convergencia de estos movimientos sociales y el florecimiento intelectual, en el siglo XIX nacerían una serie de conceptos ideológicos, que serían ampliamente planteados y desarrollados, y que constituyen, a día de hoy, las principales ramas de pensamiento político, entre ellos, el conservadurismo desarrollado por Edmund Burke, el liberalismo de Johan Stuart Mill, el socialismo de Karl Marx o el nacionalismo de Giuseppe Mazzini<sup>167</sup>.

Los principales cambios a nivel económico y social sucedidos desde la segunda mitad del XIX, se acentuarían más, si cabe, durante el periodo conocido como *fin de siècle*, comprendido habitualmente entre 1880 y el comienzo de la Primera Guerra Mundial en 1914. Esta época, bautizada en Francia como la *Belle Époque*, constituiría una etapa de esplendor en muchas ciudades europeas, y estaría caracterizada por un fuerte crecimiento económico tecnológico y cultural en un clima de relativa estabilidad y pacifismo. Las causas

---

<sup>164</sup> La primera fase de la Edad Contemporánea, comprendida habitualmente entre 1800 y 1989, viene siendo delimitada por la mayor parte de historiadores entre 1800 y 1914. No obstante los debates acerca de su periodización todavía a día de hoy siguen vigentes. Para Pasquale Villani serán, precisamente, la Revolución Francesa y la revolución industrial y los ejes fundamentales que marcan el inicio y la evolución del mundo contemporáneo a lo largo de todo el siglo XIX. Véase VILLANI, Pasquale. *La edad contemporánea. 1800-1914*. Barcelona, Ariel, 1999, pp. 7 y ss.

<sup>165</sup> Véase el primer capítulo «Religión de la libertad» de CROCE, Benedetto. *Historia de Europa en el siglo XIX*. Barcelona, Ariel, 1996, pp. 5-17.

<sup>166</sup> BLANNING, T. W. C. «Introducción: el final del Antiguo Régimen». En: *El siglo XIX. Europa. 1789-1914*. T. W. C. Blanning (ed.). Barcelona, Crítica, 2002, pp. 9-18, p. 13.

<sup>167</sup> TOMBS, Robert. «Política». En T.C.W. Blanning. *El Siglo XIX. Europa 1789-1914*. Barcelona, Crítica, 2002, pp.19-60, p.40 y ss.

de esta transformación de la sociedad europea en el fin de siglo, estarían relacionada con la confluencia de dos factores, por un lado, la segunda Revolución Industrial y por otro el gran crecimiento demográfico<sup>168</sup>.

La primera, proyectada en las últimas décadas del XIX, estaría motivada por la abundancia de recursos, las nuevas capacidades para su explotación, las mejoras en el transporte, los progresos en el ámbito educativo, así como las nuevas organizaciones empresariales<sup>169</sup>. Todo ello contribuiría a un desarrollo industrial sin precedentes en el sector del acero, la electricidad, las máquinas, el sector químico así como los automóviles y los medios de comunicación, que supondrían la base de los avances científicos e industriales<sup>170</sup>. Por otra parte, en estas décadas, Europa experimentaría un visible crecimiento de la población, que pasaría de 274 millones de habitantes en 1850, a 423 en 1900<sup>171</sup>. Este cambio, se debería principalmente a un descenso de la tasa mortalidad relacionado con los adelantos en medicina, cirugía, química y farmacología así como con los procesos de promoción de la salubridad e higienización en la sociedad que, a su vez comenzaban a ser regularizados por el Estado. Pero el cambio demográfico no sólo se experimentaría a nivel cuantitativo, sino también cualitativo. Y es que, en los años 40, tendría lugar una profunda crisis económica, comercial e industrial en las zonas rurales, motivada por las plagas, la pérdidas de mercado colonial y la llegada de maquinaria agrícola, que ejercería como detonante de las revoluciones de 1848 y que avivaría, a su vez, el éxodo del campo a las ciudades<sup>172</sup>.

Como consecuencia de estas migraciones los núcleos urbanos experimentarían un aumento exponencial de habitantes, precisando una urgente dotación de servicios, que su vez atraería a un amplio grupo de profesionales que conformarían una nueva y emergente clase media<sup>173</sup>. Este sector, integrado esencialmente por gremialistas, comerciantes y banqueros, así como médicos, científicos y demás ilustrados y liberales, empezaría a abrirse camino en el sistema, promoviendo nuevas estrategias económicas, inventos y descubrimientos que, en unas pocas décadas, transformarían la vida cotidiana de las urbes, y lograrían aumentar gradualmente la salubridad, el comercio, la educación, el transporte, la potencialidad de desarrollo y la calidad de vida de una fracción cada vez más grande de la población<sup>174</sup>.

Esta cobertura de necesidades básicas como la alimentación, la higiene o la seguridad, al mismo tiempo que acentúa este éxodo de población proveniente del ámbito rural en busca de oportunidades y desarrollo, por otro, aviva un proceso no tan visible pero no por ello menos trascendente, que entraña una nueva concepción de la existencia humana. Un nuevo estilo de vida acorde al cual, el trabajo y la lucha por la supervivencia, paulatinamente irían cediendo espacio a la socialización, el consumo, el ocio o la cultura. Toda esta serie de actividades, estimuladas tanto por instituciones pedagógicas como por el incipiente sistema capitalista enunciado por el escocés Adam Smith, harían preciso trazar no sólo nuevos

---

<sup>168</sup> FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Manual de historia universal. Edad Contemporánea, 1898-1939*. Madrid, Historia 16, 1997, p. 13.

<sup>169</sup> Partimos de la periodización que establece la Segunda Revolución Industrial entre 1870 y 1914. LUIS MARTÍN, Francisco de. «La segunda revolución industrial y sus consecuencias». En J. Paredes. *Historia universal contemporánea I. De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*. Barcelona, Ariel, 2004, p. 198.

<sup>170</sup> Para mayor detalle sobre las consecuencias de la segunda revolución industrial (1870-1914), véase: LUIS MARTÍN, Francisco de. «La segunda revolución industrial y sus consecuencias»..., p. 217 y ss.

<sup>171</sup> FUSI, J. P. *Manual de historia universal...*, pp. 22-23.

<sup>172</sup> VIDAL GALACHE, Florentina. «El cambio social: Del liberalismo a la democracia». En A. Lario. *Historia contemporánea universal. Del surgimiento del Estado contemporáneo a la Primera Guerra Mundial*. Madrid, Alianza Editoria, 2014, pp. 293-317, pp. 293 y ss.

<sup>173</sup> FUSI, J. P. *Manual de historia universal...*, p.28.

<sup>174</sup> MONTERO DÍAZ, Julio. «Ciencia y cultura en el siglo XIX». En J. Paredes. *Historia universal contemporánea I. De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*. Barcelona, Ariel, 2004, pp. 256-274, p. 256.

diseños urbanísticos, sino generar una red de consumo en torno a este ocio y esta nueva vida recreativa.

De esta manera, los ensanches, el abastecimiento de productos, los transportes, la construcción de centros y servicios como bancos, hospitales, bibliotecas, teatros, cafés, tiendas, salas de conciertos o museos, ahora menester de un mayor número de usuarios, serían proyectos prioritarios para los ayuntamientos<sup>175</sup>. No obstante, la media y alta burguesía, concurrida por los empresarios de la industria, la banca y el comercio, sería la principal beneficiaria de los avances, mientras que los suburbios y extramuros de las ciudades se convertirían en grandes focos de pobreza y miseria, que permanecerían ajenos a estos progresos<sup>176</sup>.

Por otro lado, la presencia obrera en las ciudades, procedente en gran parte, del sector agrario, desencadenaría una reacción por parte de esta burguesía emergente, un elitismo que Fusi define como reacción teórica a las masas urbanas<sup>177</sup> y que, junto al resto de movimientos ideológicos gestados en la centuria, estarían muy relacionados con el vasto desarrollo de la actividad periodística. Como resultado del aumento de población alfabetizada, de los avances en materia de comunicaciones (teléfono, telégrafo, electricidad, radio), la mejora en las técnicas de impresión (litografía, fotografía, linotipia), así como de las nuevas políticas en torno a la libertad de expresión, la prensa experimentaría también una visible evolución<sup>178</sup>. Con precios más accesibles y nuevos diseños más sugestivos, fotografías y grabados, empezaría a buscar un nuevo *target* en estas nuevas masas urbanas, atendiendo a noticias, espectáculos, sucesos e incorporando cada vez más contenido sensacionalista, pero a la vez ejerciendo como herramienta ideológica, pedagógica y cultural de las corrientes intelectuales<sup>179</sup>.

La emergente burguesía sería la que mayormente movilizara, no sólo la prensa, sino el consumo, la cultura y la educación, de forma que, si bien, materias como la pintura, la música o la literatura, ya habían constituido durante varios siglos parte indiscutible de la formación de familias aristocráticas, ahora configurarían también los pilares instructivos de estas nuevas clases medias<sup>180</sup>. Nos encontramos ante un segmento de población con mayores inquietudes culturales, ávido de experiencia y erudición, que quiere y puede consumir arte, música y cultura siempre y cuando alcance a pagar por su consumo.

La música no quedaría al margen de todo este proceso de modernización, sino que, por el contrario, en este siglo experimentaría uno de los cambios más significativos en torno al concepto del compositor y de la obra musical. A lo largo de todo el siglo XIX se abrirían las redes de consumo musical a una población cada vez más grande, como parte de un proceso de democratización cultural. Empieza a haber una serie de músicos canonizados a los que hay que venerar, al mismo tiempo que otros tipos de música se desarrollan en contextos más recreativos. En este siglo la música, el consumo musical, la profesionalización del músico, la recepción, los empresarios, evolucionarían en muchas

---

<sup>175</sup> FUSI, J. P. *Manual de historia universal...*, p.25.

<sup>176</sup> Véase HEYWOOD, Colin. «Sociedad». En T.C.W. Blanning. *El Siglo XIX. Europa 1789-1914*. Barcelona, Crítica, 2002, pp.62-95.

<sup>177</sup> FUSI, J. P. *Manual de historia universal...*, p.32.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p.33.

<sup>179</sup> MONTERO DÍAZ, Julio. «Aparición y desarrollo de la prensa de masas». En J. Paredes. *Historia universal contemporánea I. De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*. Barcelona, Ariel, 2004, pp. 275-295, p.275.

<sup>180</sup> Véase DUGAST, Jacques. *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona, Paidós Ibérica, 2003.

direcciones como resultado de estas nuevas corrientes de pensamiento que entienden el conocimiento y el desarrollo del arte y la cultura como principio de modernización y desarrollo integral del ser humano, pero también de un nuevo sistema capitalista y la perpetuación de clases.

En el siglo XIX, la música se desarrolla en varios espacios diferenciados como teatros, salas de conciertos, ámbito privado, así como en salones y cafés. En consecuencia, la ópera, la música sinfónica, la música de cámara, así como la canción lírica y el repertorio *amateur*, contarían respectivamente con sus propios espacios de producción y consumo. Por un lado los espectáculos de masas, para el gran público, serían satisfechos con grandes producciones operísticas y orquestales, y por otro los pequeños círculos en los que se rendía culto a la música de cámara y los salones y sociedades recreativas en las que la música se desarrollaba con un fin visiblemente lúdico. En ese sentido, la diversificación de espacios sería un elemento clave a tener en consideración para entender los círculos de práctica y de consumo musical de forma que, cada una de estas representaciones, empezaría poco a poco a delimitar su público en función de cuestiones musicales, económicas y sociales. Considerando que la ópera ya gozaba de gran popularidad y que, a comienzos y mediados del siglo XIX, ya tenía unos círculos de consumo en cierta medida diferenciados, los cambios más significativos se producirían en el terreno de la música instrumental.

De hecho, a pesar de que los primeros teatros públicos de ópera datan del siglo XVII, no será hasta las últimas décadas del XVIII y coincidiendo con el nacimiento de la nueva clase burguesa, cuando empiecen a ofrecerse con regularidad en las grandes villas europeas recitales consagrados a una música instrumental, hasta entonces reservada a la iglesia y a las cámaras reales. Estos conciertos nacerían de forma temprana en París con el *Concert Spirituel* en 1725<sup>181</sup>, con el fin de complementar el oficio del músico que durante las festividades religiosas como la Cuaresma, con el cierre de los teatros de ópera, se veía obligado a buscar otras vías de subsistencia y se desarrollarían más tarde en otras ciudades europeas como Viena o Londres. No obstante, en estas primeras manifestaciones confluirían anárquicamente desde canciones con acompañamiento de piano hasta sinfonías o sonatas, teniendo en cuenta que el contraste y la variedad era uno de los patrones a seguir<sup>182</sup>. Así pues, sería progresivamente y conforme se fuera incrementando el interés y la sofisticación de la música instrumental y afianzando el concepto de canon, cuando esta clase de recitales se irían diferenciando y planteando acorde a patrones uniformes tanto de géneros como de estilos<sup>183</sup>.

Estos recitales públicos de música instrumental, concebidos desde el nuevo prisma de consumo y producción musical, estarían abiertos a todo ciudadano que adquiriera un billete de ingreso, aun con controversias como espacios reducidos o precios inalcanzables. Igualmente convivirían con otras dos modalidades en las que también se ejecutaría música sinfónica y camerística, por un lado, el concierto privado y por otro la “academia”. El primero, accesible solo con invitación personal y adherido al ámbito doméstico en familias

---

<sup>181</sup> Celebrados en la *Salle Tuileries* durante los días en que no podían representarse los espectáculos operísticos.

<sup>182</sup> Al respecto de la miscelánea que configuraba los primeros conciertos públicos véase: WEBER, W. *La gran transformación en el gusto musical...*, p. 44 y p. 60. Los programas de los primeros conciertos públicos buscaban contraste entre piezas vocales e instrumentales, intérpretes masculinos y femeninos, así como diversidad de instrumentos.

<sup>183</sup> En paralelo a la delimitación de espacios y la división de la comunidad musical en áreas más diferenciadas, los conciertos se irían haciendo progresivamente más homogéneos y menos misceláneos. La heterogeneidad anterior, que englobaba numerosos géneros en un mismo concierto, era inclusiva, por su parte, la nueva homogeneidad sería exclusiva y excluyente. Véase WEBER, W. *La gran transformación en el gusto musical...*, p. 53.

adineradas o aristocráticas, estaba caracterizado por la participación, tanto de músicos profesionales al servicio de sus mecenas, como de acaudalados *amateurs*. El segundo, no tan restringido, prosperaría a modo de sociedad ilustrada entre un grupo de diletantes que compartirían el sufragio de gastos de cara a la contratación de artistas para el común deleite estético y musical<sup>184</sup>.

Pero la transformación social del arte y la cultura no sólo tendría sus consecuencias en el sistema de mercado y de consumo, sino también en el desarrollo de los géneros instrumentales desde que, con Arcangelo Corelli, se emanciparan de la música vocal en el periodo Barroco. Concierto y sinfonía, por un lado, y las sonatas por otro, evolucionarían en materia tímbrica, textural y estructural hasta llegar a las pulidas formas clásicas. Si bien las dos primeras, concierto y sinfonía, a lo largo del siglo XVIII y XIX seguirían manteniendo su denominación, la sonata barroca, emparentada con la música de cámara y acometida normalmente por uno o dos instrumentos solistas acompañados por un bajo armónico de teclado y violonchelo, se vería pronto disgregada en cuartetos, tríos y quintetos de cuerda, con o sin piano, a los que darían forma compositores como Luigi Boccherini, Franz Joseph Haydn, Dittersdorf, Gossec, entre otros, y que recibirían inicialmente el nombre de *divertimentos*.

Aunque en esencia música de cámara y música sinfónica están destinadas a dos contextos casi dispares, público y privado, ambas convergen en muchas características, en tanto que constituyen dos de los géneros principales de la música instrumental dentro de la historia de la música occidental. Así pues, podríamos decir que todo el proceso de profesionalización de agrupaciones musicales, orquestas y conjuntos de cámara que se llevaría a cabo a lo largo del siglo XIX, tendría su verdadera razón de ser en la presentación y veneración del nuevo canon occidental del género instrumental<sup>185</sup>.

Los debates en torno a la conceptualización de la música y las reflexiones sobre el contenido y la forma de la obra, se verían planteados desde perspectivas idealistas y formalistas y a través de los postulados de Schopenhauer, Nietzsche o Hanslick<sup>186</sup>. Durante el siglo XIX, tanto la música de cámara como la sinfónica compartirían planteamientos formales y se desarrollarían a merced de dos corrientes estilísticas principales, una de ellas más subjetiva, bautizada como música absoluta, desligada de cualquier tipo de texto o guión, heredera de Mozart y Haydn y representada por Beethoven, Schumann o Brahms. Y otra más objetiva, apoyada en los nacionalismos en la segunda mitad de siglo e inspirada en las peculiaridades folklóricas y tradicionales de las emergentes naciones europeas.

En ese sentido, a diferencia de la música sinfónica que, con la expansión orquestal y la evolución formal hacia los poemas sinfónicos de esencia nacionalista, pareció convertirse en el paradigma de la expresión y del ideal romántico, por su parte, la música de cámara, aun durante todo el siglo XIX, pareció seguir guardando un fuerte vínculo con la tradición formal clásica representada por los cuartetos de Haydn, Mozart o el primer Beethoven. Si bien todos ellos pertenecen, ciertamente, a uno de los periodos más fecundos y prolíficos del género camerístico, al mismo tiempo, estilísticamente suponen un lazo con una

---

<sup>184</sup> MARÍN, Miguel Ángel. «Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos» en LEZA, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 461-484, pp. 461 y ss.

<sup>185</sup> WEBER, William. «The History of Musical Canon». En N. Cook y M. Everist (eds.). *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press, pp. 336-355, p. 353.

<sup>186</sup> PADDISON, Max. «Music as ideal. The aesthetics of autonomy». En Jim Samson (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 318-342, pp. 330 y ss.

tradición de moldes con la que los compositores de la nueva era romántica trataban de romper<sup>187</sup>. Aunque la corriente nacionalista experimentaría nuevos planteamientos tímbricos y texturales, no sería hasta la llegada de las vanguardias en el siglo XX y la Segunda Escuela de Viena, con la apertura de horizontes musicales, cuando el género camerístico se convirtiera casi en un prototipo de modernidad y en un medio idóneo para la experimentación instrumental, sonora y formal<sup>188</sup>.

Tal y como hoy día la entendemos, la música de cámara es susceptible de abarcar casi infinitas combinaciones, desde sonatas para violín hasta octetos de viento, pasando por cuartetos vocales e incluso, como en el caso del *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, una formación para voz hablada y cinco instrumentistas, que no instrumentos. Un ingente abanico de posibilidades que, desde el punto de vista tímbrico y numérico, complica en gran medida alcanzar un acuerdo cerrado en torno a su definición<sup>189</sup>. Pero si hay algo en lo que coinciden todas las acepciones es que, etimológicamente hablando, se trata de música concebida en origen para ser tocada dentro de pequeñas estancias. De hecho, si hacemos un breve repaso por la historia de la música de cámara, el término nace en Italia en el siglo XVII cuando Marco Scacchi, atendiendo exclusivamente al lugar de ejecución, denominaría así a toda aquella música que no fuera interpretada ni en la iglesia ni en el teatro<sup>190</sup>. En consecuencia, entre los siglos XVII y XVIII, en Italia, Alemania y Francia, los conceptos de *Musica da camera*, *kammermusik* o *Musique de la Chambre* serían usados respectivamente por los teóricos para designar a toda aquella música profana que, a diferencia de la eclesiástica o teatral, era interpretada fuera de estos espacios, por voces e instrumentos, y normalmente en la corte o en casas selectas<sup>191</sup>. De modo que la denominación constituiría un distintivo social acorde al cual, aspectos como el estilo, la forma o la plantilla, pasarían a un discreto segundo plano<sup>192</sup>.

En las últimas décadas del siglo XVIII, la Revolución Francesa y ulterior caída de la aristocracia, precipitarían progresivamente tanto la liberación del músico como la extinción de los conjuntos profesionales adscritos a la corte y al clero. Por el contrario, las reuniones organizadas en las propiedades de la nueva burguesía experimentarían un incremento significativo, dando comienzo a un periodo de esplendor de la música doméstica que se extendería hasta bien entrado el siglo XX. Esta práctica familiar sería heredera del término alemán *Hausmusik*, que hace referencia a «interpretaciones, tanto vocales como instrumentales que tenían lugar en el hogar para el entretenimiento de la familia, sin oyentes»<sup>193</sup>. Y supondría, a su vez, un incentivo para el comercio de instrumentos y enseres musicales que ahora dotaban los hogares de la clase media, así como de obras de dificultad

---

<sup>187</sup> DUNSBY, Jonhatan. «Chamber music and piano». En Jim Samson (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 500-521, p. 501.

<sup>188</sup> Entre los compositores de la Segunda Escuela de Viena, algunas de las obras que nos podrían valer de ejemplo serían *Cuarteto para violín, clarinete, saxofón tenor y piano*, op.22 (1930) de Anton Webern, el *Concierto de cámara para piano, violín y trece instrumentos de viento*, de Alban Berg, o el *Pierrot Lunaire* de Schoenberg, para voz hablada y cinco instrumentistas tres de los cuales van alternando (clarinete/clarinete bajo, Flauta/piccolo, Violín/viola, violonchelo y piano). No sólo buscaron combinaciones inexistentes hasta el momento, sino que su experimentación también fue con las plantillas más representativas del pasado, de hecho, tanto Schoenberg como Webern o Berg, cuentan con varios cuartetos de cuerda, en los que experimentarán las nuevas técnicas compositivas atonales, dodecafónicas o seriales.

<sup>189</sup> Para un acercamiento al concepto de música de cámara, véase BASHFORD, C. «Chamber Music»..., pp. 434-435.

<sup>190</sup> Véase SCACCHI, Marco. *Breve discorso sopra la musica moderna*. Varsavia, Elert, 1649, *op. cit.* en RADICE, Mark. *Chamber Music. An essential History*. University of Michigan Press, 2012, p. 1.

<sup>191</sup> BASHFORD, C. «Chamber Music»..., p.442.

<sup>192</sup> SADIE, Stanley. «Música de Cámara», en *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Akal, 2000, p.681.

<sup>193</sup> BASHFORD, C. «Chamber Music»..., p.442.



media-baja, asequibles para estos músicos *amateur*<sup>194</sup>. Y frente a esta música de índole familiar, también a nivel privado, nos topamos con otro tipo de reuniones burguesas que proliferarían durante el siglo XIX y en las que, a modo de academias, se daban cita tanto intérpretes profesionales, procedentes de capillas extintas, como aficionados de la élite cultural, para la interpretación y el disfrute de un repertorio integrado mayoritariamente por tríos para piano, cuartetos de cuerda o sonatas, técnicamente más complejos y firmados por aquellos compositores que empezaban a consolidar el núcleo del nuevo canon musical<sup>195</sup>.

El mercado musical, con su creciente circulación de ediciones y publicaciones, favorecería que, a lo largo del siglo XIX y sin llegar a abandonar del todo el ámbito privado, sendas prácticas, *amateur* y profesional, se trasladaran al ente público, dando como resultado dos clases de reuniones musicales que, aun con fronteras difusas en sus inicios, se irían distanciando y definiendo de forma gradual en lo que respecta a sus círculos sociales de ejercicio y de consumo<sup>196</sup>. La música de salón, por un lado, y los conciertos de música de cámara, por otro, conformarían entonces dos categorías con audiencias y connotaciones funcionales visiblemente distintas que, a pesar de su origen común, acabarían representando dos modelos casi antagónicos, uno de música ligera y otro de música seria<sup>197</sup>.

Particularmente, la música doméstica, ejecutada por ricos aficionados con un repertorio, en su mayoría, para piano solo o para voz y piano, se convertiría en el núcleo de la música de salón<sup>198</sup>, emblema de las fiestas de la alta sociedad, arraigada a su faceta de elegancia y sofisticación y en la que tanto hombres como mujeres, tanto burgueses como aristócratas, exhibían sus dotes pianísticas y vocales ante un auditorio selecto. Por otra parte, los pequeños conjuntos forjados en el ámbito privado, paulatinamente se irían haciendo acopio de un repertorio cada vez más técnico y complejo de tríos, cuartetos y quintetos de cuerda o con piano<sup>199</sup>. De esta manera, la creciente formación y competencia de los intérpretes, haría que estos grupos, cada vez más profesionalizados acabaran trasladando su actividad camerística, a las salas de concierto públicas<sup>200</sup>.

---

<sup>194</sup> CAREN, Derek. «Consumption of music», En *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. J. Samson (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 237-258.

<sup>195</sup> BASHFORD, C. «Chamber Music»..., p. 444. Por otro lado, sobre la delimitación del canon en estos conciertos, véase WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2012, pp. 46-47.

<sup>196</sup> Para un profundo acercamiento a los procesos de consumo y circulación musical véase: ILLIANO, Roberto y SALA, Luca (eds.). *Instrumental Music and the Industrial Revolution*. Bologna: Ut Orpheus, 2010 y WEBER, William (ed.). *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*. Chicago, Indiana University Press, 2004.

<sup>197</sup> Esto a su vez es resultado del elitismo que iría envolviendo determinadas prácticas musicales y culturales. Véase: SCOTT, Derek B. «Music and social class» En Jim Samson (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 544-567, pp. 563 y ss. Por otro lado, la división entre música seria y música ligera comenzaría a manifestarse ya a finales del siglo XVIII. Véase WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical...*, p. 45.

<sup>198</sup> El repertorio del género de salón, comprendía arreglos para canto y piano de fragmentos de óperas, sobre todo italianas, obras virtuosísticas para piano a dos o a cuatro manos, obras para canto y piano en castellano, y en los locales que disponían de un pequeño teatro, se representaban obras dramáticas. En cuanto al repertorio concretamente instrumental tendríamos variaciones y fantasías para piano, para flauta o violín sobre temas de ópera, dúos de arpa y piano, piano y guitarra o piano y violonchelo. (Para más información sobre los salones decimonónicos, véase: ALONSO, C. «Los salones: un espacio musical... pp. 165-205.)

<sup>199</sup> Los conciertos de cuarteto, según refiere Weber, fueron los primeros en especializarse e independizarse de la música vocal. Véase WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical...*, pp. 18-19.

<sup>200</sup> Igualmente, la sublimación de la figura del virtuoso posibilitaría que, tanto pianistas como violinistas con habilidades fuera de lo común pasaran a exhibir sus talentos ante grandes auditorios. Ahora bien, como veremos más adelante, en la música de cámara prevalecería el grupo sobre el individuo. De hecho, el virtuosismo exhibido por los cantantes en las óperas, los divos y divas, era comúnmente rechazado por aquellos que veneraban la música de cámara, considerando esa clase de prácticas como superficiales.

El Cuarteto Checo (Czeck Quartet) sería el primer cuarteto propiamente profesional constituido en 1892<sup>201</sup>. Sin embargo, en países como Austria, Francia, Alemania o Inglaterra, los conciertos públicos de música de cámara serían habituales desde las primeras décadas del siglo XIX<sup>202</sup>. Por ejemplo, en Viena, las primeras series de esta clase comenzarían en 1804 con el violinista Ignazz Schuppanzigh (1776-1830), donde se escucharían por primera vez muchos de los cuartetos de los dos primeros periodos de L.V. Beethoven<sup>203</sup>. Por su parte en París o Berlín las primeras muestran datan, respectivamente, de diciembre de 1814, con las *soirées* de Pierre Baillot<sup>204</sup> y de la temporada 1813-14, con Karl Möser (1774-1851)<sup>205</sup>. Así mismo, en Londres, desde la fundación de la *Philharmonic Society* desde 1813, el género camerístico habría formado parte de conciertos híbridos de música sinfónica, no obstante, los primeros conciertos públicos de música de cámara propiamente dicha<sup>206</sup>, no se celebrarían hasta 1835, del mismo modo que tampoco contarían con sociedades especializadas hasta la primavera de 1845, y la fundación de la *Musical Union* (1845-1881) o la *Beethoven Quarteto Society* (1845-1850)<sup>207</sup>.

La música de cámara es un género que aun a día de hoy, compagina su práctica en la esfera pública y privada, con audiencia o sin ella. Y precisamente al respecto, Christina Bashford, una de las principales investigadoras del género, responsable de su acepción en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, delimita la música de cámara como aquella «música escrita para un pequeño conjunto instrumental con un intérprete por parte y destinada a su representación bien en el ámbito privado, bien en un entorno doméstico, con o sin oyentes, o bien en público, en una pequeña sala de conciertos o ante una audiencia de tamaño limitado». A lo que añade, además, que se trata de música «cuidadosamente construida, escrita y tocada para sí misma», en la que «uno de los elementos más importantes que la entrañan es el placer social y musical de los músicos por tocar juntos»<sup>208</sup>. Todo ello nos permite identificar sutiles matices como la intimidad, la sobriedad o la exclusividad, cuestiones que, sin duda, derivan de su emplazamiento privado originario y que explican, a

---

<sup>201</sup> Formado por Josef Suk y Oskar Nedbal, ambos discípulos de Dvorak, Karel Hoffman y Hanus Wihan. Véase PORTER, Tully. «The concert expulsion and the age of recording». En Robin Stowell (ed). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 60-93, p. 61 y ss.

<sup>202</sup> Véanse los primeros conciertos públicos de música de cámara véanse: PORTER, Tully. «From chamber to concert hall». En Robin Stowell (ed). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 41-59 y en concreto sobre las primeras manifestaciones en Viena, París, Leipzig y Londres, véase WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical...*, pp.163-187. Y de este mismo autor WEBER, William. *Music and Middle Class. The social structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Aldershot and Burlington, Ashgate, 2004.

<sup>203</sup> Para mayor información sobre los primeros conciertos públicos de música de cámara en Viena véase: MACARDLER, Donald W. «Beethoven and Schuppanzigh». *Music Review*, vol. XXVI (1965), pp. 3-14.

<sup>204</sup> Para mayor información sobre los primeros conciertos públicos de música de cámara en París véanse: FAUQUET, Jöel-Marie. *Les sociétés de musique de chambre a Paris de la Restauration a 1870*. Paris: Aux Amateurs de Livres, 1986; LA LAURENCIE, Lionel de. «Les Débuts de la musique de chambre en France», *Revue de Musicologie*, vol. 15, n.50 (1934), pp. 86-96.

<sup>205</sup> Para mayor información sobre los primeros conciertos públicos de música de cámara en Berlín, véase: MAHLING, Christoph-Hellmut. «Berlin: Music in the Air» en Alexander Ringer (ed.). *The Early Romantic Era: Between Revolutions: 1790 and 1848*. Basingstoke and London: Macmillan Press, 1990), pp. 109-40,

<sup>206</sup> Marín señalaría que, esporádicamente, la música de cámara, en Londres, ya se incluía dentro de conciertos públicos a partir de 1770 [Miguel Ángel Marín. «El cuarteto de cuerda en los albores del romanticismo». Programa de mano *Cuartetos Neoclásicos Españoles*. Fundación Juan March (2007), p.7.]

<sup>207</sup> PORTER, Tully. «From chamber to concert hall»..., p. 49 y ss. Para mayor información sobre los primeros conciertos públicos de música de cámara en Londres véase: BASHFORD, Christina. *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-50: Aspects of History, Repertory and Reception*. Tesis doctoral. University of London, King College, 1996 Y de esta misma autora: «Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain». *Journal of the American musicological Society*, vol. 63, n. 2 (2010), pp. 291-360.

<sup>208</sup> BASHFORD, C. «Chamber Music»..., p.434.

su vez, que a lo largo del XIX y comienzos del XX, la música de cámara constituyera uno de los principales entretenimientos de los intelectuales.

Si resulta o no oportuno incluir la música doméstica y de salón dentro de la música de cámara, o si, por el contrario, se deben excluir del término ciertos repertorios y agrupaciones, como por ejemplo, el pianístico, vocal o mixto, serán algunos de los aspectos que generen mayor polémica en su concreción conceptual. De hecho, es habitual que, según la acepción que tomemos como referencia, ejemplos musicales como piezas para orquesta de cámara, la música para piano, los *lieder* o la música de salón, bien por tener muchos o pocos intérpretes, bien por ser géneros mixtos o música ligera, unas veces encajen y otras no en el compartimento del género. Sin pretender ser exhaustivos, François-René Tranchefort, plantea una definición en la que omite alusión alguna a la música mixta o vocal, manifestando que «hoy son consideradas como obras de música de cámara las escritas para conjuntos cuya plantilla no sobrepasa los diez instrumentos y presenta al menos dos», quedando «excluida toda la música de piano, aunque no –sin embargo– la destinada al violín o al violonchelo solos, por ejemplo, o incluso a algún instrumento solista de cuerda o viento»<sup>209</sup>. Alec Robertson, por su parte, se muestra menos riguroso tanto en la cuestión numérica como tímbrica, señalando que «el concepto de la música de cámara es tan amplio que puede considerarse que abarca desde un solo vocal o instrumental hasta obras tales como los *Conciertos de Brandemburgo* de Bach o la primera *Sinfonía de Cámara* para quince instrumentos solistas de Schönberg»<sup>210</sup>, matizando con este ejemplo, además, la propia evolución estilística de la música de cámara de sus primeras a sus más recientes manifestaciones.

La raíz del problema, según asume Bashford, parece estar en la naturaleza de los criterios que se tomen como referencia, en función de si son técnicos, formales o funcionales, darán como resultado las diferentes definiciones planteadas a lo largo de sus poco más de tres siglos de vida. Es decir que, si por un lado, una restricción numérica del término a dos o más intérpretes, implica excluir mucho repertorio a solo del Barroco o Renacimiento, como las sonatas para violín o las *suites* para violonchelo solo, por otro, limitar el repertorio únicamente a obras para conjuntos instrumentales, implica prescindir, entre otras, de algunas obras híbridas para voces e instrumentos, como *Der Hirt auf dem Felsen* de Schubert y pasar por alto géneros vocales como los madrigales del XVI o los *lieder* del XIX, cuando en ambos casos muchas de las funciones y condiciones, apunta Bashford, son plenamente compartidas con la música de cámara<sup>211</sup>.

A pesar de la inmensa pluralidad de combinaciones que abarca la música de cámara, si hay un género que ejerza como icono de la misma y que merezca una mención especial entre todos los demás, ese será el cuarteto de cuerda. Surgido en el ámbito cortesano a mediados del siglo XVIII y materializado en sus primeros bocetos por Haydn y Boccherini, el cuarteto es, ha sido y será uno de los géneros más relevantes de la historia de la música canónica occidental desde su gestación hasta la actualidad.

Confrontado por su delicadeza y discreción con la grandiosidad de la música sinfónica, el cuarteto de cuerda se convertiría pronto en un arquetipo de la música absoluta y símbolo de la pureza de la escritura a cuatro voces. No obstante, su desarrollo no hubiera sido el mismo, de no ser por una serie de elementos que irían cobrando forma a partir de 1760 y que se establecerían más sólidamente a partir de la década de 1780, según Marín, la

---

<sup>209</sup> TRANCHEFORT, François-René. *Guía de la música de cámara...*, p. 7.

<sup>210</sup> ROBERTSON, Alec. *La música de cámara...*, p.11.

<sup>211</sup> BASHFORD, C. «Chamber Music»..., p.434.

emancipación melódica del violonchelo, la evolución del esquema de la sonata clásica o la distribución orgánica y estructural de la obra en los cuatro movimientos que componen el dogmático cuarteto vienés. De sus investigaciones se desprende también que es probable que la escritura de cuarteto no sólo se hubiera nutrido de este esquema estructural y de la sonata barroca, sino también del desarrollo y contrapunto propios de las fugas, las melodías del violín en las sonatas *a solo* de Corelli, el dramatismo de las arias operísticas en los movimientos lentos, e incluso del concierto solista, según el autor, la textura más empleada en los cuartetos Haydn<sup>212</sup>.

En la misma radiografía del cuarteto de cuerda viene a colación mencionar las tres grandes tipologías del cuarteto clásico, en función de las relaciones texturales y funcionales que se presentan entre los instrumentos integrantes y que demuestran que el género no evolucionó en una, sino en varias direcciones. Por un lado, tenemos los dos modelos gestados en París, el cuarteto Concertante (*Quartuor concertant*), de baja dificultad técnica y musical, practicado por aficionados *amateur* para su entretenimiento en los hogares parisinos, y seguido muy de cerca por el Cuarteto Brillante (*Quartuor brillant*), propio de la segunda mitad del siglo XVIII y entendido como una evolución del concertante, conforme al cual, el conjunto aparecía reforzado por un violinista profesional que asumía la voz de mayor dificultad, mientras que el resto de componentes ejercían de colchón armónico. Por otro lado, el Cuarteto Vienés (*Quartet Viennessé*), con una escritura propia del clasicismo, estaría caracterizado por su ajuste a la base orgánica y estructural de la forma sonata, y por su tratamiento equilibrado de cuatro integrantes<sup>213</sup>.

Partiendo de la metáfora de relaciones sociales que entiende el cuarteto como una conversación educada entre cuatro interlocutores, Mara Parker, en su personal estudio del género, propone cuatro tipos de diálogos dentro de la escritura propiamente cuartetística y basados en los procesos de comunicación lingüística<sup>214</sup>. El primero de ellos será planteado en forma de *lección magistral*, de tal forma que cuadraría con la escritura del cuarteto Brillante, en el que sobresale una voz principal<sup>215</sup>. Otro en forma de *coloquio* que se correspondería con una textura de melodía acompañada por la que irían pasando varios instrumentos. Un tercero, el *debate*, acorde al cual las intervenciones se complementan entre unos y otros mediante una melodía fragmentada y distribuida más equitativamente entre los cuatro integrantes. Y por último, la *conversación*, entendida como un intercambio de ideas y palabras, que sería concebida como la forma más democrática del cuarteto, con texturas más complejas y solapadas<sup>216</sup>. Este último diálogo, representativo del cuarteto Vienés, será el que se desarrolle fundamentalmente a partir de 1780, estableciéndose con fuerza en la Europa de finales siglo y consolidado por la proliferación de los conciertos públicos, las giras de cuartetos profesionales, la crítica, el comercio de partituras o la difusión de repertorio, que, sin duda, ejercerían una notable influencia en la propia evolución estilística y musical de la música de cámara. Así mismo, siguiendo a Marín, a su vez, estas conversaciones se enmarcarían en otro proceso dialógico inspirado en el ciclo de comunicación lingüística, es decir, el que se establece entre los intérpretes y la audiencia,

---

<sup>212</sup> MARÍN, M A. *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*..., pp. 38-40.

<sup>213</sup> *Ibid.* p. 47.

<sup>214</sup> Véase también: SUTCLIFFE, W. Dean. «Haydn, Mozart and their contemporaries». En Robin Stowell (ed). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 185-209, p. 186 y ss.

<sup>215</sup> MARÍN, M A. *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*..., pp. 48.

<sup>216</sup> PARKER, Mara. *The String Quartet, 1750-1797: Four Types of Musical Conversation*. Aldershot, Hampshire, England; Burlington, VT, Ashgate, 2002.

propio de la emancipación del público, y el que se establece entre intérpretes y compositor, relacionado con la creación musical y la recepción<sup>217</sup>.

El paso del cuarteto a la esfera pública sería decisivo para su evolución estilística. No cabe duda de que organizar un concierto de música de cámara en una sala de conciertos, permitía una gran afluencia de público al tiempo que entrañaba menos costes que un concierto sinfónico. Pero esta práctica también suponía un *hándicap* para la naturaleza “íntima” de una agrupación como el cuarteto de cuerda, cuya dimensión acústica no podría competir con la de una gran orquesta. Por otro lado, para los compositores clásicos, el cuarteto suponía un juego de detalles cuya percepción sonora podía verse perjudicada en condiciones acústicas inadecuadas. En consecuencia los grupos profesionales optarían por alterar la colocación de los instrumentistas, trabajar en lograr mayor proyección de sonido o cambiar la disposición de las salas de conciertos. También los compositores reaccionaron al nuevo contexto componiendo con nuevas texturas, articulaciones y explorando grandes contrastes dinámicos y texturales, hasta entonces relativamente inexplorados por la música de cámara<sup>218</sup>, con lo que, como resultado, se produciría una evidente transferencia de recursos propios de la composición orquestal al ámbito camerístico. Esta tendencia sería puesta en práctica por muchos de los músicos de las corrientes nacionalistas decimonónicas y que seguirían, para estas formas patrones muy similares, en esencia, a los de las sinfonías.

En conclusión, desde sus primeras manifestaciones con Haydn y Boccherini, el cuarteto de cuerda ofrecería a los compositores diversas posibilidades texturales que son susceptibles de abarcar desde la apacible melodía acompañada, hasta verdaderas sonoridades orquestales. Tanto en uno como en otro caso, el cuarteto como formación dispone de una serie de protocolos internos, acorde a los cuales, la expresión individual pasa a un segundo plano en beneficio del conjunto. La precisión, la afinación, la articulación, el fraseo o la estructura, deben estar completamente equilibradas entre todos los integrantes para llegar a alcanzar un resultado óptimo. Por este motivo, formar parte del entramado cuartetístico, a diferencia de lo que sucede en una orquesta de cuerdas, conlleva una elevada responsabilidad, al tiempo que brinda la posibilidad de percibir, en todo momento, el papel que juega cada instrumento dentro del conjunto y sin el cual no podría concebirse el producto integral. La escucha, las miradas o la generosidad, así como la capacidad para adaptarse al rol activo o pasivo que plantea la composición para cada instrumento y en cada momento son, en el cuarteto, componentes básicos para lograr la uniformidad sin perder de vista la diversidad<sup>219</sup>.

## 2.2. La música de cámara en el contexto madrileño del siglo XIX

Si bien, en la historiografía universal, el siglo XIX se delimita entre 1800 y 1915, en España su comienzo se desplaza a 1808, coincidiendo con el final del reinado de Carlos IV. Tras la invasión francesa en 1808 y el dominio de José Bonaparte (1808-1813), Fernando VII (1814-1833) comenzaría un reinado absolutista, en el cual no sería capaz de comprender los graves problemas que estaba atravesando el país, marcados por una profunda crisis de

---

<sup>217</sup> MARÍN, M. A. *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda...*, pp. 47-48.

<sup>218</sup> BASHFORD, C. «The string quartet and society»..., p.9.

<sup>219</sup> Para mayor información acerca de la interpretación cuartetística véanse: STANDAGE, Simon. «Historical awareness in quartet performance». En Robin Stowell (ed). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 127-148; WATERMAN, David. «Playing quartets: a view from the inside». En Robin Stowell (ed). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 97-126.

subsistencias que se remontaba a 1790, derivada de las malas cosechas y una gran subida de precios, especialmente en el interior de la península. No obstante, como reacción a la invasión de las tropas francesas de 1808, comenzaría a fraguarse un concepto de nación española que sentaría sus bases en torno a la Constitución de Cádiz de 1812 y que iría evolucionando, a lo largo del siglo, en función de factores como las colonias extranjeras, el regionalismo o el retorno de exiliados y la importación de modelos europeos<sup>220</sup>. Así mismo, al igual que era preciso entender el panorama social europeo del siglo XIX desde la dualidad rural y urbana, en el caso de España las diferencias entre uno y otro ámbito se traducirían en diferentes ritmos de transformación y crecimiento económico y social, de forma que podríamos hablar de la gestación de una España urbana, moderna, partidaria del acercamiento a Europa, y una España rural, adherida a la tradición, más inmovilista y expuesta todavía al caciquismo.

En 1808 España era un país sumergido en el analfabetismo, la intolerancia, el despotismo y el conservadurismo, apenas industrializado y en decadencia económica y social. A lo largo de todo el reinado, se sucederían los enfrentamientos entre los tradicionales, defensores de mantener los ideales políticos que habían reinado a lo largo del siglo XVIII, denominados absolutistas, y aquellos que trataban de promover los ideales liberales que habían surgido en Europa a lo largo del siglo XVIII con la Ilustración. En lo que se refiere a estructura social, en este primer tercio de siglo la sociedad española estaría todavía claramente jerarquizada en los tres estamentos de la Edad Media: nobleza, clero y pueblo llano. Sin embargo, con la muerte del monarca, en 1833 se puede decir que terminó el Antiguo Régimen y, durante los siguientes mandatos, los cambios sociales y económicos, se irían fraguando lenta pero progresivamente.

Este punto de inflexión va a señalar el inicio de una nueva fase en la historia de España, con dos procesos imprescindibles para comprender los acontecimientos posteriores. Por un lado la consolidación del liberalismo y por otro las guerras carlistas, promovida por los absolutistas que no querían dar cabida a las reformas y a los ideales liberales. A partir de 1833, durante la Regencia de María Cristina y el posterior reinado de Isabel II, el romanticismo de ascendencia liberal irrumpiría con fuerza iniciándose de este modo una etapa de apertura política y social en la que tendría lugar el desarrollo de importantes instituciones musicales que marcarán el porvenir nacional, tales como el Real Conservatorio de Madrid, fundado en 1831 o el Teatro Real, promovido por Isabel II como teatro de ópera para acoger a la corte, que sería inaugurado en 1850 o el Teatro de la Zarzuela en 1856. Las medidas aperturistas que se llevarían a cabo durante la regencia, afectarían igualmente a la prensa, de modo que, como explica Díez Huerga, aunque los índices de analfabetismo aún eran altos, «los decretos y reglamentos promulgados en 1834 sobre impresión, publicación y circulación de libros y de prensa periódica, darán vía libre a una proliferación sin precedentes de periódicos y revistas»<sup>221</sup>.

En los años treinta la burguesía iría experimentando un enriquecimiento económico, movilizándolo el mercado y poniendo en marcha diferentes políticas liberales relacionadas con la abolición de los gremios. Todo ello daría lugar a una libertad de trabajo que impulsaría finalmente la actividad comercial e industrial promoviendo el ascenso social de empresarios y comerciantes. Durante estos años, tanto el Estado como la aristocracia recurrirían a la nueva burguesía en busca de préstamos, del mismo modo que ésta burguesía trataría de acercarse poco a poco al prestigio de las altas clases sociales,

---

<sup>220</sup> ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater dolorosa: La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001, p. 129 y ss.

<sup>221</sup> Véase Díez Huerga, M<sup>a</sup> Aurelia. «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)». *Anuario Musical*, n.58, Madrid, 2003. pp. 253-277.

adoptando sus formas de vida y usos sociales. Como explica Celsa Alonso, «los liceos proliferaron a medida que se consolidaba una burguesía liberal y mercantil» que «no disponía en sus casas de salones lo suficientemente espaciosos y lujosos como para organizar reuniones sociales, conciertos y veladas artísticas. Por eso crearon, mediante suscripción, sociedades instructo-recreativas y artístico-musicales» con el fin de organizar todo tipo de veladas destinadas al baile, a la poesía o al teatro<sup>222</sup>.

La segunda mitad del siglo comenzaría en pleno reinado isabelino (1843-1868) y durante estos años, frente a las tendencias italianizantes que serían promovidas por Hilarión Eslava, surgiría el género chico, de manos de compositores como Barbieri, que estrenaría en 1864 su primera zarzuela, *Pan y Toros*. Este nuevo género atrajo a los sectores populares, aunque no lograría su auge hasta finales de siglo con obras de Bretón o Chapí que llevarán el género a su culmen. En lo que a instituciones musicales se refiere, el Conservatorio cambiaría su nombre por el de Escuela Nacional de Música y el Teatro Real por el de Teatro Nacional de Ópera, los fenómenos corales darían sus primeros pasos la música religiosa experimenta una importante decadencia<sup>223</sup>.

También durante el reinado de Isabel II se llevaría a cabo un proceso urbanizador que proyectaba nuevas construcciones para el ocio y del espectáculo, como anota Celsa Alonso, se trataba de «un nuevo tipo de urbanismo de esparcimiento, que privilegia[ba] las actividades de ocio de las clases privilegiadas, así, la mayoría de las nuevas construcciones fueron edificios destinados a espectáculos, como plazas de toros y –sobre todo- teatros, en relación directa con la atracción de la burguesía por las artes líricas y dramáticas»<sup>224</sup>. Y del mismo modo, las tertulias y salones musicales privados servirían a la burguesía para «imitar en lo posible el comportamiento de la aristocracia»<sup>225</sup>.

La Revolución de *La Gloriosa* en 1868, emparentada con la revolución europea de 1848, daría inicio al Sexenio Revolucionario que se extendería hasta 1874, fin de la Primera República. Es a partir de este momento cuando empieza a florecer una nueva España, con proyección en Europa, culturalista, democrática, en la que fluyen ideas de libertad y progreso, así será en los alrededores de estos años cuando se funden numerosas asociaciones y sociedades enfocadas a acercar el continente europeo a los españoles. Precisamente, uno de los pilares responsables de la sucesión de cambios y acontecimientos que tendrá lugar en la segunda mitad del siglo será la corriente de pensamiento idealista promulgada por K. C. Friedrich Krause, que llegaría a España gracias a personalidades como Julián Sanz del Río y posteriormente Giner de los Ríos, cuyo emblema central era que todos los aspectos del hombre debían ser cultivados para su completa realización.

Estas corrientes perseguía promover la apertura hacia Europa, la fe en la razón y la ciencia, el laicismo frente a la confesionalidad del Estado y sobre todo la preocupación por el saber y la educación, siendo por ende, una ideología enfocada a la transformación del país a través de la educación<sup>226</sup>. Así, en esta época la educación popular sería una de las

---

<sup>222</sup> Véase ALONSO, Celsa. «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica». *Cuadernos de Música Iberoamericana: Sociedades Musicales en España, siglos XIX y XX*. Madrid: Ed. Fundación Autor, 2001. pp. 17-39.

<sup>223</sup> ALONSO, C. y CASARES, E. *La música española en el siglo XIX...*

<sup>224</sup> ALONSO, Celsa. «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas». *Cuadernos de Música Iberoamericana: Sociedades Musicales en España, siglos XIX y XX*. Madrid: Ed. Fundación Autor, 2001. pp.17-43.

<sup>225</sup> ALONSO, Celsa. «Los salones: un espacio musical para la España del siglo XIX». *Anuario Musical*, N.48, 1993. pp. 165-205.

<sup>226</sup> Véase: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal: Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Sociedad Española de Musicología, 2009, p. 30.

principales líneas de acción defendidas por los krausistas, a través de bibliotecas populares y escuelas de Artes y Oficios. No obstante, el positivismo, que postula que el verdadero conocimiento es el científico asentado en un método común a todas las ciencias, también repuntaría su número de seguidores en estas últimas décadas de siglo<sup>227</sup>. En 1876 se fundaría la Institución Libre de Enseñanza, que abriría las puertas del institucionismo, que, al fin y al cabo, creía en la cultura y la pedagogía como herramientas fundamentales en el proceso de regeneración y renovación de España y su acercamiento al resto de Europa<sup>228</sup>.

Mientras que, en Europa, el fin de siglo representaría un periodo de esplendor, en España la crisis culminaría con el denominado Desastre del 98. A pesar de la crisis moral que generaría en la conciencia española esta pérdida de hegemonía, con posterioridad a estos acontecimientos, daría comienzo un proceso de regeneración que supondría el crecimiento de España a nivel económico, industrial y, sobre todo, intelectual, motivado esencialmente por un deseo de modernización encaminado a la europeización<sup>229</sup>. Al respecto apuntaría Tuñón de Lara que, en 1899, «la economía, el pensamiento, la política de España tenían que dar un cambio si no querían apartarse definitivamente de la historia». Y este proceso de regeneración sería lo que, a su juicio, sentara las bases del primer decenio del siglo XX<sup>230</sup>. De la misma manera, Álvarez Junco sostiene que el regeneracionismo no sólo estaría enfocado a la modernización europea, sino también subyacería en él un objetivo conservador como lo era, al fin, el evitar el separatismo regional en una España “dolidá”, la «defensa del Estado contra los movimientos disgregadores»<sup>231</sup>.

A partir de este momento, siguiendo el modelo importado de Europa, se pondrían en marcha diversos proyectos enfocados al desarrollo de la cultura y a la alfabetización de la sociedad, entre otros la expansión de la prensa, no solo como herramienta ideológica sino también educativa. Durante el reinado de Alfonso XIII (1902-1931) se abre paso un periodo de florecimiento cultural que sería denominado Edad de Plata<sup>232</sup> y que se extendería hasta los años de la República. En este marco se llevarían a cabo grandes progresos en torno a la cultura, la literatura, el arte, el pensamiento y también la música, a través de la Generación del 27, la Residencia de Estudiantes o la Junta para la Ampliación de Estudios (1907). En el ámbito musical, con el retorno de Falla y de Turina de París, llegarían al fin los reconocimientos internacionales de un músico español que al fin podía considerarse universal. También en 1915 se fundaría la creación de la Sociedad Nacional de

---

<sup>227</sup> LISSORGES, Yvan. «Krauso-positivismo, vulgar denominación para un gran pensamiento». En Y. Lissorges y G. Sobejano (coords.). *Pensamiento y literatura en la España del siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1999, pp. 321-348, p. 321.

<sup>228</sup> Primero el Krausismo, implantado con Julián Sanz del Río (1814-1869) perseguía una «renovación, europeización y regeneración racionalista del país y de sus habitantes». El institucionismo, encabezado por su discípulo Francisco Giner de los Ríos (1839-1915) comienza con la constitución de la ILE (1876-1936) y se desarrollaría en torno a la Junta de Ampliación de Estudios (1907) adherida a la posterior República, que terminaría con la mayor parte de sus miembros exiliados. Véase: SÁNCHEZ DE ANDRÉS, L.. *Música para un ideal...*, pp. 30 y ss.

<sup>229</sup> BLAS, Andrés de. «El nacionalismo español a partir de la crisis del 98». En: *La nación española: historia y presente*. J. P. Fusi y otros (ed.). Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 2001, pp. 73-92, p. 79.

<sup>230</sup> TUÑÓN DE LARA, Manuel. *La España del siglo XIX, volumen II*. Madrid, Akal, 2011, p. 130.

<sup>231</sup> ÁLVAREZ JUNCO, J. *Mater dolorosa...*, p. 631.

<sup>232</sup> Sobre la delimitación de la Edad de Plata hay diversidad de opiniones, en función de las obras literarias que se tomen como referencia. Véase: MAINER, J.C. *La Edad de Plata (1902-1931): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona: Asenet, 1975. ABAD NEBOT, Francisco. «La «Edad de Plata» (1868-1936) y las generaciones de la Edad de Plata. Cultura y Filología». *Epos: Revista de filología*, n. 23, 2007, págs. 243-256; José JOVER ZAMORA, María y MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Historia de España Menéndez Pidal: la Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). identidad, pensamiento y vida, hispanidad*. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.



Música, así como la constitución de la Orquesta Filarmónica de Madrid. Sin embargo, todavía a comienzos de siglo, el progreso a nivel cultural y musical no sería tan evidentes, sino que, podríamos decir que todo este proceso estaba en potencia. Ni críticos ni escritores percibían resultados tangibles, pero sí que se estaban enfocando los trabajos en la dirección oportuna.

Pero volviendo al último cuarto del siglo XIX, los cambios más significativos tendrían lugar a nivel social. En estos años Madrid experimentaría una ingente transformación urbana y arquitectónica que vendría determinada por la migración, al tiempo que vería nacer la noción de ocio «como una alternativa a la vida profesional y a la vida privada», que suponía la incorporación de nuevas prácticas de sociabilidad relacionadas con la diversión y el placer a la vida cotidiana madrileña<sup>233</sup>. Paseos, baile, teatro, cafés, tertulias y tabernas, corridas de toros serían solo algunas de las actividades en las que se diversificó el tiempo de ocio y a lo que podemos añadir también una oferta diversificada de prácticas musicales que abarcaban los diferentes espacios. Como decimos, a lo largo del siglo se asentaron las temporadas del Real, de la Zarzuela, nacerían decenas de teatros que ofertaban funciones con música, al tiempo que en los salones proliferaba la práctica pianística y el cultivo de la canción lírica.

No obstante, las temporadas de conciertos de música instrumental, por su parte, no llegarían a la capital hasta la segunda mitad del siglo XIX, con el florecimiento del fenómeno asociativo y corporativo. Y es que, en muchos círculos del Madrid decimonónico imperaba un ambiente de superficialidad, acorde al cual, toda representación musical se entendía como actividad recreativa. Esto desembocaría en una predilección por espectáculos teatrales y musicales que desplazaba, en gran medida, la programación de géneros como el sinfónico o el camerístico<sup>234</sup>, con lo que, consecuentemente, la composición instrumental a lo largo del siglo XIX, se adolecería de una falta de escuela, con las consiguientes lagunas en la formación técnica y estilística de los intérpretes y compositores españoles<sup>235</sup>.

La música de cámara, entendida como aquella música profana, vocal o instrumental, que era preciso diferenciar de la Música de iglesia, sería compuesta e interpretada en el ámbito de la corte madrileña desde 1700<sup>236</sup>. Por otro lado, en la etapa de la Ilustración, hasta el cambio de siglo, la práctica camerística, asentada ya en tríos, cuartetos y quintetos, se convertiría en un género floreciente gracias a su intenso cultivo en torno al Palacio Real de Carlos IV (1788-1808), en el que destacarían grandes figuras como Gaetano Brunetti al servicio del monarca, Luigi Boccherini (1743-1805), al de D. Luis de Borbón, así como Antonio Soler (1729-1783) y Manuel Canales (1747-1786), que producirían diversas obras, respectivamente, para el Infante don Gabriel y el Duque de Alba<sup>237</sup>.

---

<sup>233</sup> MORAL RUIZ, Carmen del. «Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900». *Arbor CLXIX*, n. 666 (Junio 2001), pp. 495-518, p. 495-456.

<sup>234</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos: «Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX». En *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional*, vol. II, Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 211-224.

<sup>235</sup> La música sinfónica en el siglo XIX ha sido abordada fundamentalmente por Ramón Sobrino (*op. Cit.* SOBRINO, R. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*).

<sup>236</sup> Entre los músicos italianos que llegarían a España fruto de los enlaces dinásticos, destaca por ejemplo Domenico Scarlatti al servicio de María Bárbara de Braganza.

<sup>237</sup> De esta época, también podemos destacar los cuartetos de Carlos Ordóñez, de Carlos Francisco Almeyda, de Josep Teixidor.

Salvo contadas excepciones, la música de cámara en este periodo, sería escrita en su mayor parte, bien por extranjeros en España o bien por españoles en el extranjero, y en menor medida, escrita por españoles pero publicada en España<sup>238</sup>. De hecho, en el siglo XIX, el principal ejemplo de música de cámara compuesta por un músico español, son los tres cuartetos escritos por Juan Crisóstomo Arriaga durante su estancia en París entre 1821 y 1826 y editados en esta misma capital (1821-26)<sup>239</sup>, o los más recientemente descubiertos del compositor extremeño Diego de Araciel, que compondría durante su estancia en Milán, en torno a 1835<sup>240</sup>. Y este panorama tampoco mejoraría en la segunda mitad de siglo, en la que únicamente encontramos algunas obras dispersas de Rafael Pérez, Jesús de Monasterio, Marcial Torres Adalid o de Tomás Bretón<sup>241</sup>.

García del Busto aseguraba que, un estudio de la música de cámara en la España del siglo XIX, supondría «caminar a saltos por la singular obra de Arriaga, la labor difusora de Monasterio iniciada durante el reinado de Isabel II, y la mención de unas pocas obras pertenecientes ya a la etapa nacionalista y del apogeo zarzuelero»<sup>242</sup>. De hecho, dada la escasa rentabilidad económica que suponía para los compositores cultivar la música de cámara en la capital española, en comparación con el teatro lírico, a lo largo del XIX, tanto su práctica como su composición sufrirían un retraso significativo lo que le valdría la denominación de “Cenicienta” en el trabajo de este musicólogo.

A finales del siglo XVIII la música de cámara iría rebasando los límites de la corte, como resultado de la proliferación de aficionados a la música y la práctica doméstica<sup>243</sup>. Por otro lado, la tradición de los salones de la nobleza se iría debilitando, dando paso al florecimiento de las veladas, tertulias, reuniones o *soirées*, que tendrían lugar tanto en residencias aristocráticas como burguesas, quedando así los salones nobiliarios, en el pasado, escenarios de bailes y fiestas ostentosas, como un mero recuerdo<sup>244</sup>. En las nuevas veladas, la práctica musical se convertiría con frecuencia en el foco de mismas, de forma que bailes, canto, práctica pianística y las ejecuciones de pequeños grupos instrumentales, serían algunos de los principales aderezos de los encuentros<sup>245</sup>, que, junto a los salones y

---

<sup>238</sup> Entre los pocos ejemplos camerísticos publicados en España tenemos seis cuartetos publicados en Madrid en 1789 por Enrique Ataide y Portugal, los de Josep Teixidor y el op. 1 de Canales. Entre los compuestos por músicos españoles pero impresos fuera de España, entre otros, el op.3 de Canales, el op. 2 de Carlos Francisco Almeida, así como los que vendrían después de Juan Crisóstomo Arriaga, Diego de Araciel o Carlos Ordóñez. Para mayor información acerca de la producción camerística en España en el siglo XIX véase: MARÍN, Miguel Ángel. «El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata». en LEZA, José Máximo (ed.): *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 373-399. y MARTÍN MORENO, Carlos. *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*. Madrid: Alianza, 2001 (reed. 1985), pp. 213-338.

<sup>239</sup> Los tres cuartetos de Arriaga: *Cuarteto n.1 en Re menor, Cuarteto n.2 en La mayor y Cuarteto n.3 en Mi bemol mayor*, serían publicados en 1824 en París por la Casa Pétit. Han sido objeto de varias reediciones posteriores. Algunas de ellas son: PÉREZ DE ARRIAGA, Joaquín (ed.). *Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826). Obra completa para cuarteto de cuerda*. Madrid: Polifemo, 2004 y WINKELMÜLLER, Marie. *Juan Crisóstomo de Arriaga. Tres cuartetos de cuerda*. Barcelona: Tritó.

<sup>240</sup> Véase MARÍN, Miguel Ángel. Notas al programa del ciclo *Cuartetos neoclásicos españoles* celebrado en la Fundación Juan March en diciembre de 2007, pp. 16-18.

<sup>241</sup> Investigaciones recientes apuntan también cuartetos señalados como los de Usandizaga, Miguel Asensi Martín o Gaspar Cassadó.

<sup>242</sup> GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «La música de cámara, “Cenicienta” del siglo romántico español». *Cuadernos de Música. El Romanticismo Español*, año I, n. 2 (1982), pp. 49-57, p.51.

<sup>243</sup> Esta diversificación entre el músico *amateur* y el músico profesional sería precisada con frecuencia en la prensa y escritos, a partir de entonces e incluso hasta comienzos del siglo XX cuando ambos convergían en veladas y funciones. MARTÍN MORENO, Carlos. *Historia de la música española. 4. ...*, pp. 288 y ss.

<sup>244</sup> Díez HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. «Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)». *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 189-209.

<sup>245</sup> MARTÍN MORENO, Carlos. *Historia de la música española. 4...*, p. 288 y ss.

café se convertirían en lugares ideales para la exhibición del talento musical en ambientes recreativos y distendidos<sup>246</sup>.

En respuesta a las nuevas demandas de la sociedad madrileña, siguiendo prácticas europeas, ya a finales del siglo XVIII se ofrecerían los primeros conciertos públicos, denominados “conciertos espirituales”. Estos conciertos, al igual que en su modelo primitivo francés, ofrecían misceláneas de música tanto vocal como instrumental, en forma de divertimentos, serenatas y arias, en sustitución de las funciones de ópera, que estaban prohibidas durante festividades y periodos religiosos como la Cuaresma. Los primeros conciertos de esta clase celebrados en Madrid, comenzarían el 25 de febrero de 1787 en el Teatro de los Caños del Peral y se extenderían pronto a otros teatros como la Cruz y el Príncipe<sup>247</sup>.

Sin embargo, tras algunos años de relativo esplendor para la música instrumental, y coincidiendo precisamente con el ascenso al trono de Fernando VII (1808-1833) y sus matrimonios con la realeza italiana, los intereses musicales, tanto de la corte como del pueblo, se irían declinando gradualmente y cada vez en mayor medida hacia los géneros vocales y más concretamente la ópera italiana. Así mismo, acontecimientos bélicos transcurridos en esta etapa, como la Guerra de la Independencia (1808-1814) y la invasión napoleónica, vendrían seguidos de periodos de decadencia y escasez, en los que, prácticas culturales como la música, se verían afectadas por la consecuente falta de recursos en todo lo que concierne al mercado musical, ediciones, partituras o instrumentos. De uno u otro modo, todos estos hechos, progresivamente, irían arrinconando la práctica camerística, incidiendo, además, en la recepción de un público que, en pos de géneros considerados más “ligeros”, denominaría “Música sabia” a toda la música instrumental germana<sup>248</sup>. Todo ello sumado a la falta de formación de los intérpretes, derivada del periodo de escasez, a la dificultad de acceso a las más recientes partituras del género, a excepción de aquél que cursara sus estudios musicales en el extranjero, fomentarían aún más, si cabe, la decadencia y la falta de interés global hacia la música de cámara en la España decimonónica.

Si partimos de que en España todavía no existía una legislación concreta en torno al fenómeno asociacionista y la poca promoción de la música instrumental por parte de los dirigentes, la única opción para interpretar música de cámara durante la primera mitad del siglo XIX pasaría por reunirse en domicilios de aficionados y organizar veladas de carácter doméstico. Gracias a ello, a pesar del paisaje aparentemente desolador que atravesaría el género *íntimo* durante la etapa fernandina, éste lograría sobrevivir en la sombra en formato privado. Las reuniones musicales serían frecuentes en diversas residencias particulares como la de Juan Gualberto González<sup>249</sup> o Juan María Guelbenzu<sup>250</sup>, así como en establecimientos como la Botillería de Canosa, ubicada en la Carrera de San Jerónimo madrileña donde se organizarían veladas camerísticas entre 1822 y 1838 con la participación de músicos como Vaccari, Rueda, Ortega, Asensio o Francisco Brunetti.

---

<sup>246</sup> Véase: ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. «Los salones: un espacio musical para la España del XIX» *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n. 48 (1993), pp. 165-206 ; Díez HUERGA, M<sup>a</sup> Aurelia. «Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la Reina Castiza (1833-1868)». *Anuario musical: Revista de musicología del CSIC*, n. 61, (2006), pp. 189-210.

<sup>247</sup> MARTÍN MORENO, Carlos. *Historia de la música española. 4...*, pp. 315-321 y SUBIRÁ, José. *Temas musicales madrileños. ...*, pp. 15.

<sup>248</sup> ETZION, Judith. «‘Música sabia’: ...», pp. 185-232.

<sup>249</sup> Según refiere Ester Aguado, en su domicilio se celebraron sesiones camerísticas entre 1817 hasta 1857. Véase: AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p.45)

<sup>250</sup> GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 2007, p.47.

Consecuentemente, aunque durante algunos años la música de cámara no fuera precisamente promocionada por la realeza y no contara más que con un grupo muy selecto y reducido de público, ésta no dejaría de practicarse y nunca llegaría a desaparecer del todo gracias a estas citas domésticas que serían habituales hasta mediados de siglo. Ahora bien, en este periodo, la música de cámara únicamente sería accesible, como decimos, a un grupo determinado de privilegiados, en su mayoría pertenecientes a la élite musical y cultural del momento, lo que no haría sino incrementar ese carácter “sabio” con que la designaba la clase popular. Habría que esperar, por tanto, hasta la instauración del nuevo periodo monárquico, en el tercio central del XIX, para que se gestaran nuevos avances y reformas que permitirían, al fin, el florecimiento de nuevos proyectos musicales, así como la difusión de la música instrumental, estableciéndose en el país la conciencia ilustrada, el interés por juntar, reunir ciudadanos, eminentemente burgueses e intelectuales, afines al conocimiento y la cultura.

### 2.3. Las Sociedades de Cuartetos Madrileñas del siglo XIX

A nivel europeo, el Romanticismo sería el periodo de la música doméstica, de los músicos *amateur*, de las reducciones de partituras, pero también de la apertura al público y del florecimiento de las sociedades musicales. Todo ello lo convierte en un periodo óptimo para el desarrollo de la música de cámara, de modo que, fruto de las numerosas iniciativas asociativas que irían surgiendo, también las pequeñas sociedades de tríos, cuartetos o quintetos se irían profesionalizando, pasando a ser objeto de interés de mayores audiencias, y contando, año tras año, con un público cada vez más crítico y formado en esta música instrumental que veneraba con superlativos la música de cámara<sup>251</sup>. Sin embargo, estas medidas y progresos en materia musical estarían sujetas a las decisiones políticas, al contexto histórico y a los respectivos avances en economía y sociedad que experimentara cada nación.

En el caso de España, las Regencias liberales de María Cristina (1833-1840) y Baldomero Espartero (1840-1843), que cubrirían la minoría de edad de Isabel II, sobrevendrían, en 1833, al reinado absolutista e inmovilista de Fernando VII, suponiendo un cambio de rumbo fundamental en la política española, gracias al cual se llevarían a cabo en el país algunas reformas legislativas que serían decisivas para el porvenir de la actividad musical<sup>252</sup>, que abrirían una puerta a la modernización, entre otras cuestiones, con el florecimiento indiscriminado de asociaciones, círculos y demás corporaciones de toda clase de disciplinas. En este sentido, uno de los primeros cambios que se operarían en materia legal, sería la aprobación de la *Real Orden del 28 de febrero de 1839*, que legitimaba el derecho de asociación y de libre reunión, fruto de la presión que los exiliados europeos, conocedores de las prácticas culturales más allá de las fronteras nacionales, ejercerían en su retorno a España.

Así mismo, otro de los procesos que se llevaría a cabo durante los primeros años de regencia, sería el fenómeno desamortizador de Juan Álvarez Mendizábal (1835-1837) que, por un lado, dejaría desocupados un importante número de locales en el centro de las ciudades y por otro, generaría altas cotas de desempleo entre los integrantes de muchas capillas musicales religiosas y aristocráticas. De esta forma, algunas de las sociedades musicales que se establecerían en estos años en las ciudades, serían las primeras beneficiadas de sus consecuencias, ya fuera mediante el contrato de gran parte de estos

---

<sup>251</sup>ETZION, Judith. “Música Sabia”,..., pp. 211.

<sup>252</sup> CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina, SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. «Asociacionismo musical en España». *Cuadernos de música iberoamericana*, Vol. 8-9 (2001), pp. 11-16

músicos parados, o a través del arrendamiento de los edificios y locales expropiados, ahora de uso público o municipal, como sedes de las nuevas sociedades<sup>253</sup>.

Todos estos acontecimientos no tomarían forma hasta los años treinta y cuarenta del siglo XIX y una de las consecuencias derivadas de esta demora es que, mientras que, en las principales ciudades europeas los primeros ejemplos de cuartetos en la esfera pública surgen a comienzos de la centuria, en España, las primeras sociedades camerísticas no se formarían hasta los años sesenta del siglo XIX. En concreto, los primeros visos de cambio y evolución en el ámbito camerístico llegarían con la fundación de algunas Sociedades Filarmónicas tempranas, que se acogerían al acuerdo legal en materia asociativa, como la de San Sebastián (1840), Sevilla (1845) o Bilbao (1852) y aun más tarde con la creación de entidades cuartetística como la Sociedad de Cuartetos de Granada (1871), Barcelona (1872), Bilbao (1784) o la Sociedad de Cuartetos de Zaragoza (1890) y entre las que sería pionera la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863), seguida muy de cerca por la Sociedad de Conciertos de Madrid (1866), que haría lo propio con la música sinfónica<sup>254</sup>.

### 2.3.1. La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894) y la Sociedad de Música Clásica di Camera (1889-1890)

Formada en origen por Jesús de Monasterio<sup>255</sup> y Rafael Pérez (violines), Tomás Lestán (viola), Ramón Rodríguez Castellano (violonchelo) y Juan María Guelbenzu (piano), la Sociedad de Cuartetos de Madrid<sup>256</sup> desarrollaría su actividad entre 1863 y 1894, siguiendo el modelo de otras sociedades de cuartetos europeas y pasaría a la historia como la primera agrupación madrileña estable de música de cámara que ofrecería conciertos públicos en la capital, accesibles a todo aquel aficionado que pagara el correspondiente abono a los conciertos. El proyecto, que en principio se había planteado para cuarteto de cuerda, finalmente contaría con la presencia de piano, lo que extendería las posibilidades tímbricas de la agrupación, permitiendo que su denominación como sociedad de *cuartetos* no eximiera a la agrupación de interpretar desde sonatas para violín hasta tríos, cuartetos y quintetos con piano, además, claro está, de cuartetos de cuerda, que sería el género predominante<sup>257</sup>.

---

<sup>253</sup> A propósito de esto, Gómez Amat cita el asombro de Igor Stravinsky en una de sus visitas a España antes de la Guerra Civil, al comprobar cómo se mantenían las agrupaciones sinfónicas sin el apoyo económico del Estado. (GÓMEZ AMAT, Carlos. «Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX». En J. López-Calo, I. Fernández de la Cuesta y E. Casares Rodicio (coords.). *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, vol. 2, 1987, pp. 211-224, p. 214)

<sup>254</sup> Véase ALONSO, C. y CASARES, E. *La música española en el siglo XIX...*, p. 37-38.

<sup>255</sup> Jesús de Monasterio y Agüero (1836-1903) nace en Potes (Cantabria), estudia violín en el Conservatorio de Bruselas, con Charles de Beriot. Será profesor de violín desde 1857 en el conservatorio madrileño y sentará una prestigiosa escuela violinística y legará un relevante número de composiciones, especialmente para este instrumento.

<sup>256</sup> Los dos estudios principales que encontramos sobre esta sociedad en concreto, corren a cargo de Mónica García Velasco y Ester Aguado Sánchez. GARCÍA VELASCO, Mónica. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)»..., pp. 149-193; AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos.... pp. 27-142. Así mismo también puede consultarse el folleto histórico publicado sobre la primera década de la actividad de la agrupación: PROVANZA Y FERNÁNDEZ DE ROJAS, José María. *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid: Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1872.

<sup>257</sup> Víctor Mirecky, sustituye a Castellano en 1875; Manuel Pérez a Rafael Pérez en 1886; Guelbenzu fallece en enero de 1886, pero ya había sido sustituido en varias ocasiones por problemas de salud por José Tragó, que será socio propiamente desde 1890. Colaboradores sin contar con los de las provincias (AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p.49).

A lo largo de estos años, la entidad organizaría un total de treinta y una temporadas con una media de seis conciertos de abono<sup>258</sup>, celebrados habitualmente entre los meses de noviembre y marzo, así como diversas sesiones de obsequio, denominadas extraordinarias<sup>259</sup>. Atendiendo a su local de actuación, según García Velasco, su actividad se divide en dos grandes etapas, la primera, concentrada entre 1863 y 1883, que transcurriría en el salón pequeño del Conservatorio y de forma excepcional en la Escuela Nacional de Música y Declamación, y la segunda, a partir de 1884 hasta su disolución en 1894, en el Salón Romero<sup>260</sup>. Pero lo que verdaderamente nos interesa es que, en un núcleo de población donde, recordemos, existía una clara predilección por la ópera italiana, la Sociedad de Cuartetos nace con el propósito de divulgar en Madrid uno de los géneros más impopulares y sofisticados, esa música de cámara germánica que era descalificada con frecuencia como sabia y elitista.

Resulta obvio que el nacimiento de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, así como el de la Sociedad de Conciertos, estaría intrínsecamente ligado al nacimiento del canon musical occidental, cuya difusión se postulaba como uno de los principales compromisos de la agrupación. Y precisamente este objetivo se revela ya en su circular de presentación, distribuida entre periódicos y aficionados previamente a su concierto inaugural<sup>261</sup>, que se celebraría el 1 de febrero de 1863, y cuyas líneas serían transcritas también por José de Provanza en su pequeña memoria de la primera década de la sociedad:

No es ya sólo el género lírico-dramático el que nuestro público oye con gusto, como sucedía anteriormente (...) Hay un género –que llamaremos *íntimo*–, y que por su índole especial no tiene cabida en los teatros ni en los grandes conciertos. Para llenar ese vacío, que se nota en la capital de España se ha formado una Sociedad de Cuartetos, con el doble objeto de satisfacer los deseos de los aficionados a la música clásica y propagar el gusto a este bellissimo y delicado ramo del arte. Los inmortales nombres de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, cuyas obras se han de ejecutar principalmente, son una garantía para los verdaderos amantes del arte<sup>262</sup>.

En su cartel de presentación, la mención de estos cuatro compositores, Haydn, Mozart, Beethoven<sup>263</sup> y Mendessohn, no sería un hecho fortuito, teniendo en cuenta que, aun en los años sesenta, estos músicos eran prácticamente desconocidos para la mayor parte de la sociedad madrileña, de manera que su programación se convertiría en una novedad e incluso, en una responsabilidad formativa para la agrupación. Gracias a ella, se oírían por primera vez en la capital cientos de obras de estos y otros músicos, en su mayoría

---

<sup>258</sup> Tan sólo en cinco de los ciclos ofrecieron menos de seis conciertos, una de estas ocasiones coincidió con el cambio de local.

<sup>259</sup> Las sesiones extraordinarias, muy frecuentes en las temporadas de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, eran conciertos que se daban como obsequio a los abonados a las sesiones, normalmente al final de la serie. En dieciocho de las temporadas ofrecieron al menos una sesión extraordinaria.

<sup>260</sup> Hasta 1884 la sociedad celebró sus sesiones en el salón del Real Conservatorio, sin embargo la creciente afluencia a los conciertos les obligó a cambiar su sede ese mismo año al Salón Romero. Por otro lado, también resulta significativo que el número medio de conciertos se incrementa a raíz del traslado de las sesiones al Salón Romero, algo que probablemente estaba relacionado con una mayor disponibilidad del local, ya que no estaban supeditados a muchas otras actividades, tal y como sucedía en el Conservatorio. (Véase GARCÍA VELASCO, Mónica. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)», pp. 149-193)

<sup>261</sup> En la primera sesión tocaron el Cuarteto op.18 n.3 de Beethoven, la Sonata para violín y piano en Fa Mayor op.24 de Beethoven y el Cuarteto en Sol Mayor op.77 n.1 de Haydn.

<sup>262</sup> Citado en AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p. 51.

<sup>263</sup> Con las obras de Beethoven se refieren fundamentalmente a los cuartetos del primer periodo y parcialmente del segundo.

germánicos, instaurándose el nuevo concepto de canon que veneraba la música del clasicismo y primer romanticismo<sup>264</sup>.

En referencia a este elitismo, y siguiendo a Judith Etzion, aunque la motivación de los conciertos espirituales fuera, en un comienzo, financiera, de forma que supondría un suplemento para los salarios del músico que procedían de la ópera, zarzuela y conservatorio, estos, progresivamente, se irían convirtiendo en los eventos más dignos y deseables a los que podía asistir la alta sociedad madrileña<sup>265</sup>. En consecuencia, acorde a la descripción de Etzion, antes de 1860, el término música clásica en España tenía dos significados contradictorios, de forma que, si bien, por un lado designaba la música «erudita, incomprensible, sin sentido, antigua, aburrida, puramente instrumental, y también extranjera», por el contrario, para algunos críticos, la música clásica conllevaba connotaciones «superlativas», como aquella música vinculada a la trinidad vienesa seguida de Mendelssohn, Spohr, Hummel, Schubert, Weber, Cramer o Moscheles<sup>266</sup>.

Pero si la oferta pública de música de cámara y del repertorio de estos músicos germánicos, se impuso como uno de los principales objetivos de la corporación, el nuevo papel de la audiencia, formada en su mayor parte por ciudadanos burgueses, también traería consigo ciertas controversias. Teniendo en cuenta que, con sus abonos y suscripciones, configuraban la principal fuente de ingresos de las sociedades musicales, este nuevo ente operaba ahora como cliente y consumidor a quien la música debía de satisfacer, más si cabe que por la calidad interpretativa, por los programas escogidos. En ese sentido, el repertorio de las dos primeras décadas de vida de la Sociedad de Cuartetos, estaría formado casi exclusivamente por obras de Haydn, Mozart, Mendelssohn y Beethoven. De hecho, en la crítica, cada uno de ellos parecía librar una función, de tal manera que mientras que las obras de Haydn desempeñaban un papel «instructivo», Mozart «era profundo»<sup>267</sup> y Mendelssohn aun cuando poco tiempo atrás «era rechazado como músico del porvenir», era «el favorito del público por su elegancia»,<sup>268</sup>. Un dato revelador es que, de las treinta y una temporadas que estuvo activa la sociedad, solamente en cuatro de ellas se abstendría de estrenar, que no de interpretar, alguna obra de estos cuatro compositores.

Al parecer el auditorio se mostraba conforme y satisfecho con esta restringida selección de los programas, aplaudía y acudía fiel a su cita temporada tras temporada. Sin embargo, a las puertas de la última década, un pequeño sector comenzaría a manifestar su disconformidad, calificando el repertorio de monótono, máxime cuando por aquellos años, 1880, se tenía noticia de otras obras de gran envergadura, que circulaban por los principales centros europeos y que sin embargo, en los conciertos del conjunto no hacían acto de presencia. Entre estos disconformes estaría J. Gómez Landero, quien, en diciembre de ese año les recriminaría que siempre tocaran «los mismos compositores y las mismas obras»,

---

<sup>264</sup> Según Weber, entre 1800 y 1870 tiene lugar el ascenso del canon integrado que se convierte en el centro de la programación de los conciertos. En el caso de la Sociedad de Cuartetos de Madrid podríamos hablar de un periodo más extenso, ya que hasta su última década no incorporaría piezas más cercanas a sus años de actividad. WEBER, William. «The History of Musical Canon». En N. Cook y M. Everist (eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, pp. 336-355, p. 341.

<sup>265</sup> ETZION, Judith. «Música Sabia»: ..., pp. 211.

<sup>266</sup> ETZION, Judith. «Música Sabia»... , pp. 187. Al respecto señala también Weber que el concepto de música clásica empleado a comienzos del siglo XIX tenía un sentido más innovador que conservador. Y que este término englobaba únicamente sinfonías, cuartetos u obras sacras, pero no oberturas o fragmentos de ópera. WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical*. ..., pp. 163-164.

<sup>267</sup> GARCÍA VELASCO, Mónica. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)»..., pp.168-69.

<sup>268</sup> AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p.45.

lamentando además una interpretación «mediocre» que atribuía a la falta de estudio, concentración y precisión:

El mismo mes, el mismo frío, el mismo aspecto general.

En el salón, el mismo de siempre, que tiene ya carácter prehistórico y que conserva las mismas sillas desvencijadas, las mismas goteras y las mismas telarañas, vi las mismas caras de siempre, en las que se dibujaba el mismo entusiasmo.

En el escenario los mismos profesores, menos el segundo violín; el mismo piano, el mismo violín, el mismo violoncello. La decoración que aparecía en el susodicho escenario era la misma de siempre. Todo igual, todo exactamente igual á los años anteriores.

El público iba ya dispuesto á aplaudir en los mismos pasajes que tiene por costumbre, y los profesores de la Sociedad iban también dispuestos á hacer primores en los mismos compases en que los hicieron la otra temporada.

La monotonía era, pues, grande, aun para los amateur. Precisamente la música de camera que cultiva esa Sociedad tiene una riqueza inmensa de producciones, un arsenal inagotable de bellezas de primer orden, para elegir, entresacar y ofrecer todos los años piezas nuevas en las seis ó siete sesiones que celebra.

Pero no sucede así, y es ya algo pesada esa repetición invariable de las mismas obras, que rara vez quebrantan los señores cuartetistas<sup>269</sup>.

El crítico sería despedido por tales declaraciones. No obstante, no sería el único en apreciar el inmovilismo de los programas:

Nosotros creemos que se equivoca la Sociedad y se equivocan los artistas y aficionados que forman su público. Se trata de estudiar y de hacer conocer a los aficionados el mayor número posible de obras de dicho género. Que tres o cuatro obras de otros autores que se nos han dado a conocer en 17 no han gustado tanto como las de los grandes maestros, es cosa fuera de toda duda, pero así y todo tenemos el derecho de conocer los que existen y la Sociedad el deber de interpretarlas<sup>270</sup>.

Así pues, con la intención de liquidar las protestas, en las sesiones de la Sociedad de Cuartetos, tímida y progresivamente, se irían incluyendo algunos nombres y obras nuevas, que serían percibidas de forma desigual por parte de dos facciones enfrentadas de la audiencia. La primera, formada, entre otros, por Peña y Goñi<sup>271</sup>, consideraba que incluir novedades en el repertorio resultaba «más apropiado para una academia que para un auditorio que no acude a estas sesiones a aprender, sino a sentir las emociones que despierta lo bello»<sup>272</sup>. Y la segunda, formada por aquellos partidarios de la renovación de los programas, postulaba que, además de para el placer estético, los conciertos de la Sociedad debían promover la formación del público, dando a conocer los nuevos ejemplos que brindaba la evolución musical<sup>273</sup>. En lo que respecta a la Sociedad de Cuartetos, una de las

---

<sup>269</sup> «Música clásica. Cuartetos en el Conservatorio». *Crónica de la Música*, 9-XII-1880, p.2-3. Véase también AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p. 108 y GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid: Alianza, 2007, p.50.

<sup>270</sup> *Crónica de la Música*, n.14, 26-XII-1878, pp. 2-3.

<sup>271</sup> Según M. García Velasco, el público se mostraba reticente siempre que aparecía un nombre que desconocía en el programa, incluso cuando no se tocaban los cuartetos de la primera etapa de Beethoven, sino de la segunda. (GARCÍA VELASCO, Mónica. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)»..., p.168.)

<sup>272</sup> GARCÍA VELASCO, Mónica. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)»..., p.175.

<sup>273</sup> Al fin y al cabo, se trata de la misma discusión reincidente a lo largo de la historia de la música: conservadurismo frente a evolución, tradición frente a novedad, con un fluir constante del objeto novedoso. A finales del XIX, este proceso se está fraguando también entre música instrumental y vocal, germanófilos e italianófilos, en alusión a la polémica wagneriana evidencia la oposición de una corriente adepta al belcanto italiano, convencida de que el fin último de estas composiciones debe ser el deleite del espectador, frente a los acérrimos wagnerianos, partidarios de la evolución y el avance del teatro musical hacia horizontes más complejos.



primeras soluciones que se consumirían para satisfacer a los dos bandos del público, sería la constitución de una nueva agrupación.

Tras la muerte en 1886 de Juan María Guelbenzu, el profesor José Tragó (1856-1934)<sup>274</sup>, asumiría la plaza de pianista titular de la Sociedad madrileña. Teniendo en cuenta que llevaba años colaborando con el conjunto, durante la convalecencia de Guelbenzu, con toda probabilidad, Tragó sería conocedor de las críticas al repertorio. En consecuencia, tres años después de asumir el cargo y con objeto de satisfacer y atender a este sector de la audiencia que demandaba novedades, resolvería formar paralelamente en la capital un nuevo cuarteto, cuya labor sería complementaria a la de la Sociedad de Cuartetos y que tendría como fin presentar un repertorio menos trillado:

Accediendo a las reiteradas súplicas de distinguidos aficionados y con el objeto de dar a conocer algunas obras de reconocida fama, no ejecutadas aún en conciertos públicos de esta Corte, han resuelto los artistas que a continuación se mencionan, celebrar una serie de tres sesiones, que se verificarán los viernes 22 y 29 del corriente y 5 del próximo abril, a las nueve en punto de la noche. La interpretación de dichas obras estará desempeñada por los señores Tragó, piano; Fernández-Arbós, primer violín; Urrutia, segundo violín; Gálvez, viola y Rubio, violonchelo<sup>275</sup>.

La Sociedad Clásica de Música di Camera (1889-1890)<sup>276</sup>, formada por Enrique Fernández Arbós y Pedro Urrutia (violines), Rafael Gálvez (viola), Agustín Rubio (violonchelo) y José Tragó (piano), comenzaría sus sesiones en la primavera de 1889, organizando dos series en su primer año, de cuatro y seis conciertos, a los que se sumaría una tercera serie, al año siguiente, que comprendería otras siete sesiones<sup>277</sup>. Sin embargo, y a pesar de este progresivo incremento numérico, que podría interpretarse como un signo de triunfo en su recepción, el conjunto gozaría de una existencia efímera, según García del Busto, debido a «la carrera viajera de Arbós»<sup>278</sup>.

Tabla 1. Primeras audiciones en Madrid ofrecidas por la Sociedad de Música Clásica *di camera* (1889-1890).

| Comp.     | Obra   | Fecha      | nº Aud. |
|-----------|--|------------|---------|
| Beethoven | <i>Cuarteto en fa menor op.95 (n.11)</i>                           | 18-11-1889 | 2       |
| Beethoven | <i>Sonata para piano en do menor op.111</i>                        | 18-11-1889 | 1       |
| Beethoven | <i>Sonata en La M (op. 69) para piano y violonchelo..</i>          | 29-3-1889  | 1       |
| Beethoven | <i>Trío en mi bemol op.70 n.2 para piano, violín, chelo.</i>       | 25-11-1889 | 2       |
| Beethoven | <i>Gran Trío en Si b (op.97) para piano, violín y violonchelo.</i> | 29-3-1889  | 4       |
| Brahms    | <i>Cuarteto en La Mayor, op.26 con piano.</i>                      | 2-12-1889  | 1       |
| Brahms    | <i>Quinteto en fa menor op.34.</i>                                 | 5-4-1889   | 1       |
| Brahms    | <i>Trío en mi bemol op.40 para piano, violín y violonchelo.</i>    | 17-11-1890 | 2       |

<sup>274</sup> SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934)*. Tesis Doctoral, dirigida por Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, 2004.

<sup>275</sup> Cit. en SÁNCHEZ, María Almudena. «La Sociedad de Música Clásica di Camera». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9. (2001), pp. 195-210.

<sup>276</sup> Un estudio de esta Sociedad se encuentra disponible en el artículo: SÁNCHEZ, María Almudena. «La Sociedad de Música Clásica di Camera». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, N. 8-9. Madrid: Fundación Autor, 2001. pp. 195-210.

<sup>277</sup> Esta agrupación, se reconvertiría más tarde en el Cuarteto Arbós, formado por el propio Arbós, José Agudo segundo violín, Rafael Gálvez viola y Agustín Rubio al violonchelo, así mismo, cuando aparecían junto al pianista Albéniz, se transformaba en Quinteto Albéniz. Véase: FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique. *Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*. Madrid, Alpuerto, 2005, p. 331. Así mismo, más adelante, en 1904, Arbós formaría, junto Agustín Rubio y Albéniz, el Trío Ibérico, anteriormente denominado Trío Arbós, cuando contaba con Rey Colaço al piano. Véase: FERNÁNDEZ ARBÓS, E. *Treinta años como violinista...*, p. 379.

<sup>278</sup> GARCÍA DEL BUSTO, J. L. «La música de cámara, “Cenicienta”...», p.51.

|             |   |            |   |
|-------------|---|------------|---|
| Gernsheim   | <i>Quinteto en Re Mayor op.9 para dos violines, dos violas y violonchelo.</i> | 16-12-1889 | 1 |
| Haydn       | <i>Cuarteto en Do Mayor op.54 n.2..</i>                                       | 2-12-1889  | 2 |
| Mendelssohn | <i>Cuarteto en Mi bemol op.44 n.3.</i>  | 25-11-1889 | 1 |
| Mozart      | <i>Cuarteto en mi bemol op.13.</i>  | 25-11-1889 | 1 |
| Mozart      | <i>Quinteto en si bemol.</i>  | 22-12-1890 | 1 |
| Saint-Saëns | <i>Trío en Fa mayor op.18.</i>  | 9-12-1889  | 1 |
| Schumann    | <i>Trío en re menor op.63 para piano, violín y violonchelo.</i>               | 16-12-1889 | 1 |
| Schumann    | <i>Cuarteto en la menor op.41 n.3.</i>  | 24-11-1890 | 1 |
| J. Raff     | <i>Gran Sonata en La M (op.78) para piano y violín.</i>                       | 22-3-1889  | 2 |
| Rubinstein  | <i>Sonata en Sol Mayor op.13 para piano y violín.</i>                         | 24-11-1890 | 1 |

Una vez disuelta su sociedad, en 1891, retomaría su puesto en la agrupación de Monasterio<sup>279</sup>. Pero, a pesar de la relativa fugacidad del conjunto, la Sociedad de Música Clásica di Camera ofrecería diecisiete conciertos ante un auditorio formado, entre otros, por los compositores Ruperto Chapí y Tomás Bretón, críticos como el Conde Morphy, Peña y Goñi o Esperanza y Sola, así como algunos miembros de la alta sociedad, como la Infanta Isabel o su compañera la Marquesa de Nájera. No obstante, lo que estimamos de mayor trascendencia, es el contenido de sus programas, por lo que consideramos oportuno entrar a analizar brevemente los compositores y obras que integraron su repertorio.

Por orden alfabético serían Bach, Beethoven, Brahms, Gernsheim, Grieg, Haydn, Mendelssohn, Mozart, Raff, Rubinstein, Saint-Saëns, Schubert y Schumann<sup>280</sup>, los trece nombres que confeccionarían los programas de mano. Esto nos revela, a priori, que a pesar de que el fin propuesto era la renovación del repertorio, Gernsheim era el único compositor que no había figurado en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos. No obstante, si, en su lugar, reparamos en las obras, de las cuarenta y nueve interpretadas<sup>281</sup>, aproximadamente la mitad constituirían primeras audiciones en la capital<sup>282</sup>. Igualmente, también resultaría novedosa la inclusión de algunos compositores como Camille Saint-Saëns, cuyo *Trío en fa*, op. 18 sería interpretado por primera vez en Madrid el 9 de diciembre de 1889<sup>283</sup>. También resultaría novedosa la presentación de Brahms, de quien

<sup>279</sup> En ausencia de Tragó la parte de piano había sido asumida por dos discípulos del propio Monasterio, Luisa Chevalier y Genaro Vallejo, aunque según refiere M<sup>a</sup> Almudena Sánchez, la intención original de Monasterio habría sido contratar a Isaac Albéniz para este cometido, quien, sin embargo, habría declinado la oferta por sus compromisos en el extranjero. Véase SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934)*..., p. 555.

<sup>280</sup> En total la sociedad interpretaría, hasta donde conocemos, un total de cuarenta y nueve obras, de las cuales diecisiete serían de Beethoven quien, al igual que sucediera en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, continúa siendo holgadamente el músico más interpretado. Después del compositor de Bonn, Brahms y Schumann serían los dos más escuchados, seis veces respectivamente. Por otro lado, del total de dieciocho obras que se escucharían por primera vez gracias a esta sociedad, una parte importante, cinco de ellas serían de Beethoven.

<sup>281</sup> Hay algunos datos sin especificar, como obras a solo y una obra para piano de Mendelssohn, así como piezas para violonchelo de Bach, que nos impiden dar una cifra exacta, SÁNCHEZ, María Almudena. «La Sociedad de Música Clásica di Camera».

<sup>282</sup> Para llevar a cabo esta comparación, hemos cotejado la relación de obras interpretadas por la Sociedad de Cuartetos de Madrid en el trabajo de Ester Aguado Sánchez, (AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», pp. 128-138), y lo hemos contrastado con los datos de repertorio contenidos en el artículo de María Almudena sobre la Sociedad de Música Clásica di Cámara (SÁNCHEZ, María Almudena. «La Sociedad de Música Clásica di Camera»... pp. 195-210).

<sup>283</sup> Hasta entonces Saint Saëns no había formado parte más que de un concierto de la Sociedad de Cuartetos, el 30 de noviembre de 1888, en el que, concretamente interpretarían su *Cuarteto de cuerda con piano en si bemol mayor op. 41*. Véase: AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p. 105

estrenarían tres obras y que había sido incluido por primera vez en los conciertos de la sociedad, dos años antes<sup>284</sup>.

En definitiva, la actividad de la Sociedad de Música Clásica di Cámara resultaría significativa, en primer lugar, porque muchas de las obras que interpretó, constituyeron estrenos en el Madrid del momento cumpliendo, al fin y al cabo, su compromiso de apostar por un repertorio poco conocido. Y en segundo lugar, porque es altamente probable que la breve competencia de la Sociedad de Trágó, sumada a las presiones y solicitudes del pasado, estimularan un visible cambio en la trayectoria del cuarteto de Monasterio, el cual, en su última década de vida, se aventuraría con un considerable número de estrenos atribuidos a otros compositores románticos y nacionalistas, distintos a los habituales<sup>285</sup>, de tal manera que, tanto Schubert como Schumann, Brahms, Rubinstein o Grieg se convertirían en apellidos habituales de los programas de sus últimos años<sup>286</sup> frente a un número visiblemente más discreto de estrenos de los cuatro consagrados.

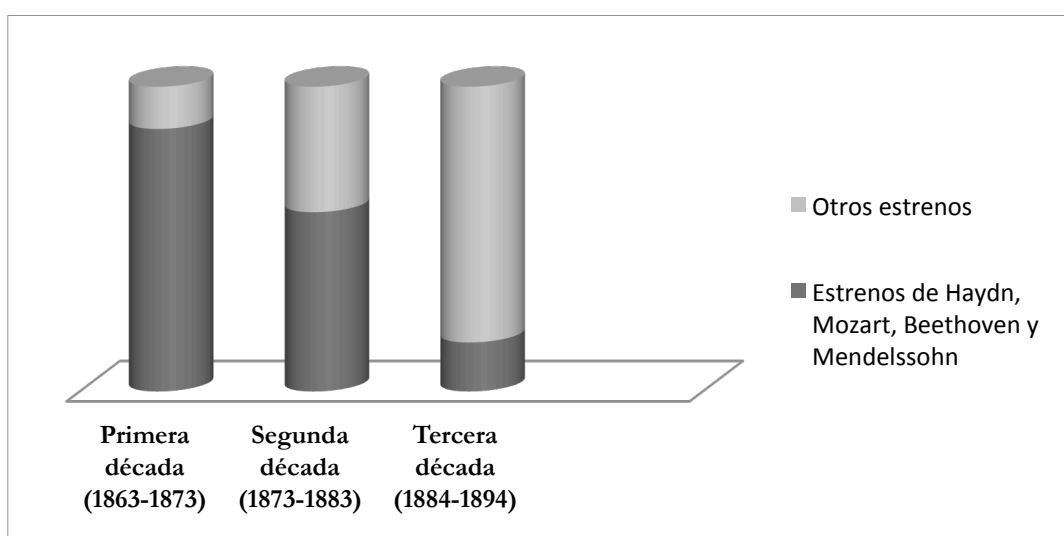


Gráfico 1. Proporción de estrenos de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn ofrecidos por la Sociedad de Conciertos de Madrid.

Por último y en lo que respecta a las composiciones nacionales, debemos decir que si por su parte, la Sociedad de Música Clásica di Cámara no incluyó ni una sola obra española, su presencia en los programas de la Sociedad de Cuartetos de Madrid fue bastante moderada. Concretamente, de un total de 156 estrenos, solamente once de ellos corresponderían a

<sup>284</sup> Concretamente el 28 de enero de 1887 la Sociedad de Cuartetos de Madrid interpretaría su *Cuarteto de cuerda con piano en sol menor op. 25*. Véase AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p. 104.

<sup>285</sup> Concretamente, en la primera, segunda y tercera década se llevaron a cabo, respectivamente 56, 20 y 9 estrenos de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn frente a 9, 20 y 47 de otros músicos. Mientras que en la segunda década, los niveles estuvieron más equilibrados en cuanto a estrenos, en la tercera y última década de la sociedad, la proporción se invierte de manera considerable. Lo cual no implica que se tocaran menos piezas clásicas, de hecho, la mayor parte del repertorio seguía estando formado por obras de estos cuatro compositores.

<sup>286</sup> Por orden de presencia en las sesiones, los músicos interpretados por la Sociedad de Cuartetos de Madrid serían: Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Haydn, Schumann, Schubert, Rubinstein, Arriaga, Brahms, Raff, Chopin, Svendsen, Saint-Saëns, Grieg, Scarlatti, Godard, Adalid, Weber, Onslow, Sánchez Allú, Spohr, Espadero, Tartini, Bretón, Monasterio, Rafael Pérez, Verdi, Mayseder, Dvorak, Delsart, Nawratil, Bonifacio Asioli y Tchaikovsky. Para conocer una relación completa del repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid véase AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», pp. 128-138.

autores españoles<sup>287</sup>. Entre estas piezas, podemos encontrar algunas para violín o piano solo, de Monasterio y Espadero una sonata para violín de Martín Sánchez Allú, un trío de Tomás Bretón<sup>288</sup>, un cuarteto de cuerda de Rafael Pérez, integrante también de la agrupación, así como dos de los cuartetos de Juan Crisóstomo Arriaga<sup>289</sup>, el único compositor español no contemporáneo que se incluiría en las sesiones. Acerca de esta música de cámara española diría García del Busto que «los autores españoles habían llegado tarde a este género musical tan exigente y hermoso. Los derroteros para la creación eran otros, y el teatro abría la única vía para la subsistencia»<sup>290</sup>.

Precisamente, el primero de los conciertos en los que la sociedad de Monasterio prescindiría de tocar obras de la trinidad vienesa, sería la sesión extraordinaria celebrada el 16 de febrero de 1868 en el salón del Conservatorio, que se destinó por entero a la música española. En ella, los asistentes pudieron escuchar un *Cuarteto en mi bemol* de Rafael Pérez, una *Sonatina en sol a cuatro manos* de Marcial del Adalid y una *Sonata en re para piano y violín* de Martín Sánchez Allú, cuyas primeras impresiones recogería el editor de la *Revista y Gaceta Musical*, Bonifacio Eslava:

En esta sesión, dada en obsequio a los señores abonados, la sociedad ha demostrado un celo digno de todo elogio al presentar obras de compositores españoles, ejecutadas con la misma maestría y esmero que las de los grandes maestros alemanes, que hasta ahora habían servido de único repertorio a la sociedad. (...) no hay duda que las obras ejecutadas en esta sesión pueden ser muy bien comparadas con las mejores producciones de música clásica, tanto por la corrección de la armonía como por la variedad de los motivos, la belleza del conjunto y la exquisita delicadeza con que están trabajados ciertos trozos, comparables solo a las más selectas inspiraciones de los grandes genios alemanes. (...) El ser españoles sus autores nos mueve a dar un voto de gracias a la sociedad por haber prestado su sabia y distinguida cooperación a tan laudable objeto como es el de dar a conocer las obras de los compatriotas<sup>291</sup>.

Tabla 2. Estrenos de música española en la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894).

| Compositor                     | Obra   | Estreno    |
|--------------------------------|--|------------|
| <b>Marcial del Adalid</b>      | <i>Sonatina para piano a cuatro manos en sol mayor</i> | 13-2-1870  |
| <b>Juan Crisóstomo Arriaga</b> | <i>Cuarteto de cuerda n.1 en re menor</i>              | 23-1-1885  |
|                                | <i>Cuarteto de cuerda n. 3 en mi bemol</i>             | 21-1-1887  |
| <b>Tomás Bretón</b>            | <i>Trío con piano en mi mayor</i>                      | 16-12-1892 |
| <b>Jesús de Monasterio</b>     | <i>Adiós a la Albambra</i>                             | 18-9-1890  |
|                                | <i>Rondó Lievanense para violín</i>                    | 18-9-1890  |
| <b>Rafael Pérez</b>            | <i>Cuarteto de cuerda en si bemol mayor op.21 n.1</i>  | 16-2-1868  |
| <b>Nicolás Ruíz Espadero</b>   | <i>Melodía para piano en si bemol</i>                  | 27-12-1868 |
|                                | <i>Sonata para piano en mi bemol</i>                   | 27-12-1868 |
| <b>Martín Sánchez Allú</b>     | <i>Sonata para violín y piano en re</i>                | 11-1-1889  |

<sup>287</sup> Véase el índice completo de compositores y obras así como su fecha de ejecución en: AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», pp. 128-138.

<sup>288</sup> El trío fue estrenado en una sesión privada en el Palacio Real, y años después, el 11 de febrero de 1889 lo estrenaría la Sociedad de Cuartetos, con éxito a juzgar porque se volvería a tocar tres años después en la sesión del 16 de febrero de 1882.

<sup>289</sup> El primer cuarteto de Juan Crisóstomo Arriaga fue estrenado en Madrid por la propia Sociedad el 23 de enero de 1885, aunque ya había sido interpretado con anterioridad en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos de Bilbao. La Sociedad liderada por Monasterio lo interpretó en diez ocasiones. El cuarteto n.3 se tocó en dos ocasiones y el segundo no se tocó.

<sup>290</sup> GARCÍA DEL BUSTO, J. L. «La música de cámara, “Cenicienta”...», p.56.

<sup>291</sup> PARADA Y BARRETO, José: «Sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos», *Revista y Gaceta Musical*, Madrid, 24 de febrero de 1868, año 2, 8, pp. 36-37.

La programación e interpretación de música de cámara española se percibe en este caso como un gran mérito y esfuerzo por parte de la agrupación, describiéndose su labor casi como caritativa y benefactora. Esta percepción no mejora en la segunda sesión de estas características que tendría lugar varias décadas más tarde, el 11 de enero de 1889, en la que se interpretaría la Sonata para violín y piano en re de Sánchez Allú, el Cuarteto de cuerda n.1 en re menor de Arriaga, ya conocido por el público, y en el que se estrenaría el Trío de cuerda con piano en mi mayor, de Tomás Bretón. Al respecto del concierto, el propio Monasterio, que acostumbraba a plasmar sus impresiones personales en los programas de mano, anotaba que: «La concurrencia fue menor que en ninguna de las otras sesiones. La circunstancia de no ejecutarse más que obras de autores españoles ahuyentó a una buena parte del público ¡¡¡Qué patriotismo tan desconsolador!!! Como contraste mi nunca desmentido empeño en estimular y proteger a nuestros artistas en general y a los compositores en particular»<sup>292</sup>.

Aguado atribuye este rechazo a la «mala predisposición del público» ante obras nuevas y sobre todo españolas, lo que producía en Monasterio esa pesadumbre y un «efecto desconsolador». Sin embargo, desde otro punto de vista, nos lleva a plantearnos qué razones pudieron llevar al músico de Potes a postergar el estreno de la obra de Bretón a una sesión de obsequio, no ya en sus primeros años, cuando prácticamente todos los programas eran similares en autores, sino en su recta final, en la que, por ejemplo, las composiciones del propio Monasterio, así como los cuartetos de Arriaga habían formado parte de conciertos ordinarios. La explicación más lógica es que pretendiera ser un homenaje a la música española, pero el hecho de ser en una sesión extraordinaria y dada la reticencia que, según refiere Bretón, había mostrado Monasterio al estreno de la obra, nos preguntamos si acaso no recelaría de que estas composiciones estuvieran a la altura del prestigio de los clásicos como para incluirlas en un conciertos de abono<sup>293</sup>.

Para finalizar, podemos decir que los objetivos y propósitos de la Sociedad de Cuartetos de Madrid estaban, por lo tanto, directamente relacionados con la difusión de la música de cámara, de manera que su proyecto supuso, para el público madrileño, un primer acercamiento a las creaciones germánicas de los clásicos y primeros románticos. Gracias a ella, podemos decir también, que se invirtió la tendencia de la «música sabia», dando comienzo un proceso de *democratización* del género, teniendo en cuenta que, con el transcurso de los años, buena parte de los abonados irían adquiriendo una sensibilidad y un juicio estético, familiarizándose con el cuarteto clásico, su forma y estructuras, sus elementos musicales, alejándose parcialmente del elitismo que lo envolvía. Por el contrario, esta misma evolución del gusto, no permitiría aún la consolidación de cambios significativos en los programas, por lo que tendremos que esperar algunos años más a la presencia constante y no ocasional, de las composiciones nacionalistas y tardorrománticas, así como de repertorio español.

### 2.3.2. Diversas series, diversos conjuntos: Proyectos de transición (1894-1898)

Tras el cese definitivo de actividad de la Sociedad de Cuartetos de Madrid en 1894, se sucedieron numerosas iniciativas camerísticas que actuarían en los principales salones de la

---

<sup>292</sup> AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p. 122.

<sup>293</sup> Esta cuestión ha sido enfocada de manera desigual en el estudio de Ester Aguado (véase AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», pp. 119-123), y en el volumen de Víctor Sánchez (véase SÁNCHEZ, Víctor. *Bretón un músico de la Restauración...*, p. 178-181).

capital<sup>294</sup>. Algunas de ellas organizarían incluso series de conciertos que para algunos constituirían indicios de una nueva sociedad estable, apta para tomar el relevo a la de Monasterio. Sin embargo y a pesar de que en varios de estos conjuntos coincidirían artistas y músicos profesionales, prácticamente ninguno adoptaría el nombre de Sociedad de Cuartetos, dada la responsabilidad que éste suponía, y máxime teniendo en cuenta que en pocos casos prolongarían su actividad más allá de algunos meses.

El viernes 5 de enero de 1894 y tras más de treinta temporadas, la Sociedad de Cuartetos de Madrid, formada en esta ocasión por Rafael Pérez, Feliciano Cuenca, Tomás Lestán, Víctor Mirecki, José Tragó y Jesús de Monasterio como único remanente del conjunto original, celebraba su sesión de clausura<sup>295</sup>. Una vez concluida la temporada, el siguiente mes de septiembre marcaría el inicio de una nueva que se vislumbraba desprovista de música de cámara, algo insólito después de tantos años de programación estable<sup>296</sup>. Por ese motivo y de forma puntual, entre los meses de noviembre de 1894 y febrero de 1895, un grupo de jóvenes, todos ellos alumnos del Conservatorio madrileño, organizarían una serie de seis conciertos en el Salón Romero, la misma sede en la que había actuado durante la última década el veterano cuarteto

Aquella Sociedad de Cuartetos que dirigía Monasterio, y que durante tantos años hizo las delicias de los aficionados á la buena música ha roto este año sus tradicionales costumbres.

El cargo de Director del Conservatorio, ejercido á conciencia, no deja horas libres para el estudio, y Monasterio tuvo que desistir de tomar parte en las sesiones de música de cámara.

Pero para que la tradición no se pierda, unos concertistas jóvenes de grandes méritos y no poco entusiasmo, han echado sobre sus hombros esa carga<sup>297</sup>.

Los músicos en cuestión serían los violinistas Julio Francés, Peralta, el viola Rafael Gálvez que, a partir de la segunda sesión sería sustituido por Feliciano Cuenca<sup>298</sup>, el pianista José María Guervós y un jovencísimo Pau Casals, procedente de Barcelona y recién establecido en Madrid con el fin de proseguir su formación de violonchelo en el Real Conservatorio, gracias a una beca de estudios que le había sido concedida por la reina María Cristina<sup>299</sup>. Las dos primeras sesiones se celebrarían los viernes 30 de noviembre y 7 de diciembre y, aunque la tercera sesión estaba programada para el día 14 del mismo mes, sería suspendida hasta algunas semanas por una grave pulmonía de Casals. Las cuatro actuaciones restantes tendrían lugar, con frecuencia semanal, los viernes 11, 18, 25 de enero y 1 de febrero.

---

<sup>294</sup> Dada la eventualidad de muchos de las agrupaciones de este apartado, no hemos logrado encontrar ninguna referencia significativa a los conjuntos de este apartado en la bibliografía sobre la época, y en consecuencia, está elaborado únicamente sobre la base de la documentación hemerográfica. Las fuentes utilizadas han sido esencialmente: *La Correspondencia de España*, *El Día*, *La Época*, *El Globo*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*. Algunos de los que firmarían estas crónicas serían: Ricardo Blasco y Guillermo de Morphy en *La Correspondencia de España*, Cecilio de Roda y Ricardo Muñoz en *La Época*, Joaquín Fesser (Joachim) en *El Globo*, o Alejandro Saint-Aubin en *El Heraldo de Madrid*.

<sup>295</sup> Véase «Salón Romero», *El Día*, 6-I-1894, p. 3.

<sup>296</sup> El 26 de junio de 1894, Julio Francés en su propia casa organizaría un concierto juto a Peralta, Francisco Latasa y Alfredo Larrocha en el que tocarían un cuarteto de Zurrón («Velada musical». *El Liberal*, 25-VI-1894, p.3). Véase recepción del Cuarteto de Vicente Zurrón.

<sup>297</sup> Allegro. «La Semana Musical». *El País*, 3-XII-1894, p.2.

<sup>298</sup> Gálvez junto a otros compañeros, formarían un conjunto de música de cámara, que al término de las sesiones de esta Sociedad de Cuartetos, ofrecerían una serie de conciertos en el Ateneo de Madrid.

<sup>299</sup> El músico catalán permanecería en la ciudad durante el curso 1894/95, al término del cual, proseguiría su carrera en el extranjero, igualmente costada por la reina y comenzando muy pronto su andadura como concertista por las grandes ciudades europeas. Estos conciertos de música de cámara serían algunos de los frutos que dejaría el artista en su breve paso por la capital, antes de sus giras europeas y antes de convertirse en uno de los concertistas más afamados de la geografía española]. (véase Rogelio Villar. «Pablo Casals». *La Esfera*, Año V, n. 220, 16-III-1918, p.6.)

La iniciativa sería laureada desde la primera actuación por todos aquellos fieles a los conciertos de Monasterio que concebían las temporadas de la Sociedad de Cuartetos como una tradición, al tiempo que supondría un alto grado de responsabilidad para los músicos, por el hecho de exponerse ante un público labrado durante años por la Sociedad de Cuartetos<sup>300</sup>. A juicio del comentarista de *La Correspondencia*, esto habría suscitado que los músicos se mostraran «algo cohibidos» en la interpretación. No obstante, sostiene también que, entre el público, contaban con el beneplácito de críticos, profesores y compositores caracterizados «por su inteligencia y buen gusto en música»<sup>301</sup>, así como con el del propio Monasterio, que acudiría al concierto en calidad de profesor de Música de Cámara, «alentando y aplaudiendo» a sus alumnos<sup>302</sup>. La concurrencia, si bien cualitativamente selecta, al parecer resultaría discreta en número, en contraste con las grandes masas de audiencia que presenciaban los espectáculos teatrales. Aun así, para el cronista de *El Día*, era relativamente «numerosa, dado que no abundan los aficionados á la música clásica que hay en Madrid»<sup>303</sup>, una «falta de afición» que, lamenta, denota incultura y complica el florecimiento y desarrollo de este tipo de proyectos<sup>304</sup>.

Los aficionados á la música clásica, que lamentaban no oír este año á la Sociedad de Cuartetos, tributaron anoche merecidos elogios á los jóvenes concertistas que, con tanto atrevimiento como fortuna, han acometido la difícil empresa de continuar en el Salón Romero las sesiones de música *di camera*.

(...)

Desde el primer tiempo del cuarteto lograron los jóvenes artistas las simpatías y los aplausos del auditorio, agradablemente sorprendido por la exactitud del conjunto, la perfecta afinación y el cuidado en no traspasar en la expresión melódica los límites propios de este género de música, en el cual cualquier libertad de ejecutante es licencia, siendo su mejor mérito tocar bien lo que está escrito y como está escrito<sup>305</sup>.

Por otra parte, entre el repertorio ofrecido podemos percibir una gran presencia de los románticos, de forma que Schumann, Rubinstein, Mendelssohn o Schubert acapararían mucha más atención que Mozart o Haydn. Pero lo más significativo sería que, tal y como se anuncia en las notas de prensa de los diversos diarios<sup>306</sup>, en la serie se escucharían un total de tres obras que no habían sido interpretadas con anterioridad en Madrid, entre ellas la *Sonata para violín y piano op.75* de Saint Saëns, la *Sonata en la menor op.143* de Schubert y la *Sonata en sol para piano y violín op.19* de Artur Rubinstein, así como el estreno absoluto de una obra española.

El *Quinteto en sol menor* para piano, dos violines, viola y violonchelo de un joven Enrique Granados, sería posiblemente la obra con mayor trascendencia de la serie y se escucharía en primicia en la sesión celebrada el 25 de enero de 1895. Inspirado paradójicamente para algunos, en las obras «más modernas de este género clásico, como las de Grieg y

---

<sup>300</sup> *La Correspondencia de España*, 4-XII-1894, p.2.

<sup>301</sup> «Noticias de espectáculos. Salón Romero» *El Día*, 1-XII-1894, p.3.

<sup>302</sup> *La Correspondencia de España*, 4-XII-1894, p.2.

<sup>303</sup> «Noticias de Espectáculos. Salón Romero». *El Día*, 19-I-1895, p.4.

<sup>304</sup> *Ibidem*.

<sup>305</sup> «Noticias de espectáculos. Salón Romero» *El Día*, 1-XII-1894, p.3.

<sup>306</sup> En *El Día*, la víspera del concierto se publicaba un recordatorio de la sesión que informaba de la fecha, hora, repertorio e intérpretes de cada sesión. Respectivamente de los conciertos hemos cotejado las siguientes fechas de este diario: «Noticias de Espectáculos». *El Día*, 1-XII-1894, p.3.; «Noticias de Espectáculos. Salón Romero». *El Día*, 6-XII-1894, p.4.; «Salón Romero». *El Día*, 10-I-1895, p.4.; «Salón Romero». *El Día*, 17-I-1895, p.3.; «Noticias de Espectáculos. Salón Romero». *El Día*, 24-I-1895, p.4.; «Noticias de Espectáculos. Salón Romero», *El Día*, 31-I-1895, p.3.

Brahms»<sup>307</sup>, la obra de Granados formaría parte de la velada junto al *Cuarteto en re* de Juan Crisóstomo Arriaga, lo que hizo que en aquella sesión confluyeran dos circunstancias poco habituales en estos conciertos de música de cámara: dos obras españolas en un mismo programa y el estreno absoluto de una de ellas. No en vano, anotaba el cronista de *El Día* que «La quinta sesión de la Sociedad de Cuartetos ofreció anoche especial interés por el estreno de una obra de música di camera de autor español, cosa que muy rara vez ha ocurrido en Madrid»<sup>308</sup>. El éxito del Quinteto pareció confirmado tras la repetición del segundo de los tres tiempos, así como con los ruidosos aplausos del público que, según refieren, suscitaron la salida del autor al escenario.

**Tabla 3. Sesiones de cuartetos celebradas en el Salón Romero entre noviembre de 1894 y febrero de 1895 por Francés, Peralta, Gálvez, Guervós y Casals.**

| Sesión | Fecha                    | Repertorio <sup>309</sup>  | Intérpretes   |
|--------|--------------------------|--|---|
| 1      | 30-XI-1894               | - <i>Cuarteto de cuerda op.44 n.2</i> . F. Mendelssohn.<br>- <i>Sonata para piano y violonchelo en re</i> . A. Rubinstein.<br>- <i>Quinteto con piano op.44</i> . R. Schumann  | - Francés, Peralta, Gálvez, Casals.<br>- Guervós, Casals.<br>- Guervós, Francés, Peralta, Gálvez, Casals. |
| 2      | 7-XII-1894               | - <i>Cuarteto en do</i> . W. A. Mozart<br>- <i>Sonata op.75 para piano y violín</i> . C. Saint Saëns (primera vez)<br>- <i>Cuarteto para piano en mi bemol op.16</i> . L. V. Beethoven.  | - Francés, Peralta, Cuenca, Casals.<br>- Francés y Guervós.<br>- Guervós, Francés, Cuenca, Casals.        |
| 3      | 11-I-1895 <sup>310</sup> | - <i>Cuarteto de cuerda n.12</i> . F. J. Haydn<br>- <i>Sonata en la menor op.143 para piano</i> (primera vez). F. Schubert.<br>- <i>Cuarteto en sol menor para piano, violín, viola y violonchelo</i> . J. Brahms.                                   | - Francés, Peralta, Cuenca, Casals.<br>- Guervós.<br>- Guervós, Francés, Cuenca, Casals.                  |
| 4      | 18-I-1895                | - <i>Cuarteto de cuerda en fa mayor op.18, n.1</i> . L. V. Beethoven.<br>- <i>Cuarteto para piano en mi bemol op.17</i> <sup>311</sup> . R. Schumann.<br>- <i>Trío en si bemol op.99 para piano, violín y violonchelo</i> . F. Schubert.             | - Francés, Peralta, Cuenca, Casals.<br>- Guervós, Francés, Cuenca, Casals.<br>- Guervós, Francés, Casals. |
| 5      | 25-I-1895                | - <i>Cuarteto de cuerda en re menor</i> . J. C. Arriaga<br>- <i>Sonata en si bemol para piano y violonchelo op.45</i> . F. Mendelssohn.<br>- <i>Quinteto en sol menor para piano, dos violines, viola y violonchelo</i> . E. Granados. (primera vez) | - Francés, Peralta, Cuenca, Casals.<br>- Guervós, Casals.<br>- Guervós, Francés, Peralta, Cuenca, Casals. |
| 6      | 1-II-1895                | - <i>Cuarteto de cuerda en sol menor op.27</i> . E. Grieg<br>- <i>Sonata en sol para piano y violín op.19</i> . A. Rubinstein (primera vez)<br>- <i>Trío en si bemol op.97 para piano, violín y violonchelo</i> . L. V. Beethoven                    | - Francés, Peralta, Cuenca, Casals.<br>- Guervós, Francés.<br>- Guervós, Francés, Casals.                 |

<sup>307</sup> «Madrid musical. Salón Romero». *El Día*, 26-I-1895, p.1.

<sup>308</sup> Ibidem.

<sup>309</sup> En *El Día*, la víspera del concierto se publicaba un recordatorio de la sesión que informaba de la fecha, hora, repertorio e intérpretes de cada sesión. Respectivamente de los conciertos hemos cotejado las siguientes fechas de este diario: «Noticias de Espectáculos». *El Día*, 1-XII-1894, p.3.; «Noticias de Espectáculos. Salón Romero». *El Día*, 6-XII-1894, p.4. ;«Salón Romero». *El Día*, 10-I-1895, p.4.; «Salón Romero». *El Día*, 17-I-1895, p.3.; «Noticias de Espectáculos. Salón Romero». *El Día*, 24-I-1895, p.4.; «Noticias de Espectáculos. Salón Romero», *El Día*, 31-I-1895, p.3.

<sup>310</sup> La primera fecha anunciada para esta sesión era el 14 de diciembre de 1894, pero por problemas de salud de Pau Casals, los conciertos restantes tuvieron que ser aplazados al mes de enero del año siguiente.

<sup>311</sup> Probablemente se trate del op. 47.



Dos días después de que finalizaran los conciertos del Salón Romero, comenzaría otra serie de naturaleza similar en el salón de actos del Ateneo madrileño. En este caso, la agrupación estaba formada por los pianistas Carlos Beck<sup>312</sup> y Bonifacio Echevarría Aguirre, los violinistas Antonio Fernández Bordas y José Agudo, el viola Rafael Gálvez y el violonchelista de la Sociedad de Cuartetos, Víctor Mirecki. Los conciertos, de frecuencia quincenal, se celebrarían los domingos 3 y 17 de febrero y 3 y 17 de marzo, a las nueve y media de la noche, con un repertorio central sólo para piano, enmarcado por repertorio propiamente camerístico, donde podemos destacar la inclusión de piezas como el Andante del *Cuarteto op.45* de Édouard Lalo y *Souvenir de Haydn* de Hubert Léonard<sup>313</sup>, autores muy poco habituales en los programas de música de cámara de la época.

**Tabla 4. Sesiones de cuartetos celebradas entre febrero y marzo de 1895 en el Ateneo de Madrid por Bordas, Agudo, Gálvez, Mirecki, Beck y Echevarría Aguirre.**

| Sesión | Fecha       | Repertorio  | Intérpretes   |
|--------|-------------|---|---|
| 1      | 3-II-1895   | 1. <i>Cuarteto de cuerda n.54</i> . F. J. Haydn.<br>2. <i>Adagio</i> . Beethoven<br><i>Polonesa op.22</i> . Chopín<br><i>Rapsodia Húngara n.12</i> . F. Liszt<br>3. <i>Quinteto</i> . R. Schumann | 1. Bordas, Agudo, Gálvez, Mirecki.<br>2. Beck.<br>3. Beck, Bordas, Agudo, Gálvez, Mirecki.  |
| 2      | 17-II-1895  | 1. <i>Cuarteto de cuerda n.1</i> . R. Schumann.<br>2. <i>Obras para Piano</i> .<br>3. <i>Cuarteto con piano op.16</i> . L. V. Beethoven   | 1. Bordas, Agudo, Gálvez, Mirecki.<br>2. Echevarría.<br>3. Echevarría, Bordas, Gálvez, Mirecki                                      |
| 3      | 3-III-1895  | 1. <i>Mozart</i> .<br>2. <i>Piano Beck</i><br>3. Trío-Serenata Beethoven  | 1. Bordas, Agudo, Gálvez, Mirecki.<br>2. Carlos <sup>314</sup> Beck.<br>3. Bordas, Agudo, Mirecki                                   |
| 4      | 17-III-1895 | 1. <i>Quinteto op.114</i> . F. Schubert.<br>2. <i>Andante del Cuarteto op.45</i> . Lalo<br>3. <i>Souvenir de Haydn</i> . Leonard<br>4. <i>Canzonetta del Cuarteto</i> . Mendelssohn               | 1. Echevarría, Bordas, Agudo, Gálvez, Mirecki.<br>2. Echevarría.<br>3. Echevarría<br>4. Echevarría, Bordas, Agudo, Gálvez, Mirecki. |

Tan sólo algunas semanas después de la citada velada, se celebraría en el Ateneo un recital de afluencia multitudinaria, con Pablo Sarasate (1844-1908)<sup>315</sup> como protagonista, acompañado por junto a Bordas, Gálvez, Mirecki y José María Guervós<sup>316</sup>. El concierto

<sup>312</sup> Conocido por su papel como profesor, junto a Emilio Arrieta, de Julián Aguirre. Por esos mundos. Lo presenta como un conocido pianista alemán. (Emilio García de Paredes. «Valdesoto. Posesión del Marqués de Canillejas». *Por esos mundos*, 1-X-1910, pp. 659-666; p. 666.).

<sup>313</sup> Suponemos que se trata de Bonifacio de Echevarría y Aguirre. Apuntes necrológicos, D. Bonifacio de Echevarría y Aguirre / [Antonio Arzac]. Euskal-Erria : revista bascongada San Sebastián T. 43 (2o sem. 1900), p. 93-96 <http://hdl.handle.net/10690/71229> [consultado el 11 de septiembre de 2016]. Bonifacio Echevarría Aguirre (Vitoria, 1857-Madrid, 1900). Desde 1882 maestro de capilla, por oposición, de la parroquia de San Vicente de Madrid.

<sup>314</sup> Conocido por su papel como profesor, junto a Emilio Arrieta, de Julián Aguirre. Por esos mundos. Lo presenta como un conocido pianista alemán. (Emilio García de Paredes. «Valdesoto. Posesión del Marqués de Canillejas». *Por esos mundos*, 1-X-1910, pp. 659-666, p. 666.).

<sup>315</sup> Véanse por ejemplo ALTADIL, Julio. *Memorias de Sarasate*, Pamplona, Imprenta de Armedia y Onsalo, 1909; IBERNI, Luis G. *Pablo Sarasate*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.; NAGORE, M. *Pablo Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.

<sup>316</sup> A pesar de que el vínculo del violinista con la música de cámara merecería un capítulo a parte, su actividad camerística en Madrid durante los últimos años del siglo XIX sería muy puntual. De hecho, Julio Altadill señala (ALTADIL, Julio. *Memorias de Sarasate*,... p. 471) que las numerosas ocasiones en que Sarasate pasó por Madrid, sobre todo legaron recitales sinfónicos del violinista, la mayoría celebrados en el Teatro Real, en los

tendría lugar el 8 de abril de 1895 a las nueve y media de la noche, con gran repercusión en la prensa, de manera que todos los diarios se harían eco de la misma, colgando en sus páginas el titular «Sarasate en el Ateneo» y mencionando la descomunal concurrencia que inundó «tribunas públicas y de orden, salón y hasta los pasillos»<sup>317</sup> para poder escuchar al artista. Pocos diarios omitieron, por pequeña que fuera, alguna referencia a la actuación de Sarasate que, en la primera parte participó en la interpretación el *Cuarteto número 4 en re menor* de Schubert junto a Bordas, Gálvez y Mirecki, y en la segunda, acompañado al piano por Guervós, ofreció un recital de obras para violín y piano. De bis tocaría varias piezas que difícilmente podemos determinar, una jota, probablemente la Jota Navarra del propio Sarasate<sup>318</sup>, una pieza de Chopin y la *Danza de las hadas* de Antonio Bazzini<sup>319</sup>. En definitiva, en el concierto, la música de cámara quedaría relegada a un discretísimo segundo plano, constituyendo el foco de la noticia la presencia del músico:

Para formar idea, no ya aproximada, sino remota, de la concurrencia que acudió anoche á oír al insigne artista, bastaría decir que hasta en la tribuna propiamente dicha, en la plataforma destinada al orador ó artista encargados de actuar, no quedó más sitio libre que el puramente necesario para Sarasate y sus compañeros de concierto.

En las tribunas reservadas y públicas se apiñaba el auditorio, femenino en su totalidad, que, ante la manifiesta imposibilidad de colocarse ni bien ni mal, invadió el salón, lanzando á los de la casa á las galerías y pasillos<sup>320</sup>.



Ilustración 1. Viñetas dedicadas a Sarasate. En *La Música ilustrada Hispano-americana*, 10-10-1899, p. 11.

En la temporada siguiente, durante el mes de abril de 1896, se verificaría la visita a Madrid de uno de los más prestigiosos cuartetos del momento, liderado por Matheu Crickboom (violín I), discípulo de Eugène Ysaye, del que formaban parte, además, Louis Angenet (violín II), Paul Miry (viola) y Henry Gillet (violonchelo). El conjunto, gracias a las gestiones de Isaac Albéniz, ofrecería en la ciudad un total de cuatro conciertos, en los que contarían también con la colaboración al piano de José Tragó y, en los cuales, se presentarían varias composiciones francesas de César Franck y de Camille Saint-Saëns. Si bien la intención de las sesiones era dar a conocer obras modernas que nunca se habían programado en Madrid, la recepción de las mismas sería muy controvertida, dando pie incluso a visibles cambios en el programa:

---

que solía interpretar obras para violín y orquesta. De nuevo en 1895 camino hacia Andalucía ofrecería tres conciertos los días 24 y 31 de marzo y 7 de abril en el Teatro y Circo del Príncipe Alfonso y la presente velada en el Ateneo el 8 de abril. (ALTADILL, J. *Memorias de Sarasate*., p. 218).

<sup>317</sup> «En el Ateneo. El concierto de Sarasate». *La Correspondencia de España*, 10-IV-1895, p.1.

<sup>318</sup> Suponemos que se trata de la Danza española n. 4: Jota Navarra, op. 20, n.2, del propio Sarasate, publicada en 1898.

<sup>319</sup> Se trata del *Scherzo Fantastique* op. 25 (1853) de Antonio Bazzini, también denominado *La ronde des lutin*, y que podía llevar al equívoco con la *Danza de las brujas*, de Paganini.

<sup>320</sup> «Sarasate en el Ateneo». *El Imparcial*, 9-IV-1895, p.2.

Tan interesante como las anteriores fué la última sesión de *música di camera*, celebrada anoche en el Salón Romero por los artistas Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet, que se despedían por ahora del público de Madrid, que tan cariñosa y lisonjera acogida les ha dispensado.

Desde luego pudimos notar que el programa de la sesión había sufrido una modificación, y que el *cuarteto* de Vincent d'Indy, el discípulo de César Franck y el jefe de la escuela ultramodernista francesa, había sido reemplazado por otro de Schumann. Confieso que sentí la suplantación. No porque la obra del genial compositor alemán fuese inferior á la composición del músico francés, sino porque ésta ofrecía el interés de la novedad, y hubiera sido curioso e interesante oír la partitura del autor de la trilogía sinfónica de *Wallenstein* y del poema dramático *Le chant de la cloche*, autor que es uno de los artistas más discutidos de hoy en el mundo musical<sup>321</sup>.

**Tabla 5. Serie de conciertos celebrados por el Cuarteto Crickboom [Crickboom (violín I), Angenot (violín II), Paul Miry (viola), Gillet (violonchelo) y José Tragó (piano) ] en el Salón Romero en abril 1896.**

| Sesión | Fecha                     | Repertorio   |
|--------|---------------------------|--|
| 1      | 21-04-1896 <sup>322</sup> | 1. <i>Cuarteto de cuerda n.2.</i> A. Borodin<br>2. <i>Sonata en sol menor para violín solo.</i> J.S. Bach<br>3. <i>Quinteto con piano.</i> C. Franck   |
| 2      | 24-04-1896 <sup>323</sup> | 1. <i>Cuarteto de cuerda n.11, op.95.</i> L.V. Beethoven<br>2. <i>Sonata para piano en fa sostenido menor op.11.</i> R. Schumann<br>3. <i>Cuarteto con piano en sol menor op. 25.</i> J. Brahms. |
| 3      | 27-04-1896 <sup>324</sup> | 1. <i>Cuarteto de cuerda en re.</i> C. Franck<br>2. <i>Sonata en la menor para violín y piano.</i> R. Schumann.<br>3. <i>Cuarteto de cuerda n.16.</i> L.V. Beethoven                             |
| 4      | 29-04-1896 <sup>325</sup> | 1. <i>Cuarteto de cuerda n.1.</i> R. Schumann<br>2. <i>Sonata para piano y violonchelo.</i> C. Saint-Saëns.<br>3. <i>Quinteto con piano.</i> R. Schumann   |

Esta sería la crítica posterior al cuarto y último concierto, pero las modificaciones del programa no serían, al parecer, exclusivos de aquella sesión<sup>326</sup>. De hecho, a propósito de la serie, Guillermo de Morphy llevaría a cabo su personal repaso, incidiendo especialmente en cuestiones como la recepción del repertorio y el gusto de un público que, juzga, todavía no estaría preparado para escuchar las novedades de la escuela francesa que el cuarteto galo se proponía dar a conocer:

Concluidos los cuatro conciertos dados por esta sociedad, y habiendo hablado la prensa en general con elogio del mérito de los ejecutantes y de la perfección con que han interpretado las obras presentadas al público, no sería oportuno escribir un artículo de crítica musical sobre el mismo tema si hubiera de limitarme á repetir lo que otros han dicho ya, para ensalzar el mérito de los jóvenes artistas. En un periódico de actualidad como LA CORRESPONDENCIA [sic.] pudiera parecer esto plato tiambre [sic. ¿fiambre?] y

<sup>321</sup> R. M. «Salón Romero. Cuarteto Crickboom». *La Época*, 30-IV-1896, p.4.

<sup>322</sup> Véase J. G. «Salón Romero», *El País*, 22-IV-1896, p.3; «En el Salón Romero». *La Correspondencia de España*, 23-IV-1896, p.2.

<sup>323</sup> Véase R.M. «Salón-Romero. Cuarteto Crickboom», *La Época*, 25-IV-1896, pp. 2-3; «Sección de Espectáculos». *El Imparcial*, 25-IV-1896, p.3.

<sup>324</sup> Véase J.G. «Salón Romero». *El País*, 28-IV-1896, p.3; R. M. «Salón Romero. Cuarteto Crickboom». *La Época*, 28-IV-1896, p.3.

<sup>325</sup> R. M. «Salón Romero. Cuarteto Crickboom». *La Época*, 30-IV-1896, p.4.

<sup>326</sup> El cuarteto al completo no regresaría a la capital. En cambio, el violinista Matheu Crickboom, sí que volvería dentro de las temporadas de la Sociedad Filarmónica, aunque junto a intérpretes distintos a los que aquí se dieron cita. En la temporada de 1904-5, junto a Clotilde Kleeberg (piano), Elsa Rüegger (violonchelo), Leon Van Hout (viola) y Mariano Perelló (violín II), Crickboom ofrecería cinco conciertos los días 21 y 25 de noviembre, 5, 7 y 9 de diciembre de 1904. Interpretarían en cada concierto una obra francesa, de Lalo, Saint-Saëns, Fauré y Franck.

trasnochado, de poco interés para los lectores. Si me atrevo á escribir este artículo es porque creo que la venida á Madrid del cuarteto Crickboom se presta á consideraciones que no he visto tratadas en la prensa y que creo han de ser interesantes para los aficionados de la música en general, y muy particularmente para los abonados y concurrentes á la Sociedad de Cuartetos.

(...)

Nada hemos oído de los compositores franceses D'Indy, Chausson, Bernard y algunos otros que se proponían dar á conocer al público de Madrid, y si hemos de juzgar por el éxito obtenido en las dos obras de César Franck, hizo bien el señor Crickboom en colocar en primer lugar á Schumann y á Beethoven y hubiera procedido muy cuerdamente no echando en olvido á Haydn, Mozart, Schubert y Mendelssohn. Así lo hubiera hecho seguramente si hubiera conocido al público que acude al Salón Romero, y es de creer que lo hará si vuelve el año próximo como lo desean muchos aficionados á esta clase de música.

Aquí vienen á punto y como pedrada en ojo de boticario, según suele decirse, las consideraciones á que aludí al empezar mi artículo. La misión de propaganda que se proponía ejercer el Sr. Crickboom obedece á una corriente intelectual que gran parte de nuestro público desconoce ó conoce mal por no estar enterado del movimiento musical moderno en Europa<sup>327</sup>.

Al año siguiente, 1897, una serie de profesores del ámbito local acapararían la música de cámara madrileña. Uno de ellos, el más representativo y que décadas después ostentaría el puesto de director del Real Conservatorio, sería el violinista Antonio Fernández Bordas, que, entre 1895 y 1898, participaría en alrededor de una decena de conciertos de música de cámara, en su mayoría en compañía del también violinista Manuel Sancho, así como de dos músicos que habían formado ya parte de la Sociedad de Cuartetos de Monasterio, Tomás Lestán y Víctor Mirecki. Precisamente este cuarteto de músicos, junto a la pianista Pilar Fernández de la Mora, constituirían en diciembre de ese mismo año y de forma oficial lo que sería el primer intento de una Sociedad de Cuartetos estable que sería anunciado en diversas publicaciones<sup>328</sup>:

Bajo la presidencia honoraria y el patronato de S. A. R. la Infanta Isabel, ha quedado definitivamente constituida la Sociedad de Cuartetos en la forma siguiente:

Piano, doña Filar F. de la Mora  
Violín, D. A. Fernández Bordas  
Violoncello, V. de Mirecki  
Violín 2.º, M. Sancho  
Viola, T. Lestan

Digna es de los mayores elogios la iniciativa de la eminente pianista señora Fernández de la Mora, pues á sus activas gestiones y gran perseverancia deben los buenos aficionados la organización de la Sociedad de Cuartetos<sup>329</sup>.

Bordas, Sancho, Lestán, Mirecki, y De la Mora, formarían, bajo la presidencia de la infanta Isabel<sup>330</sup>, lo que parecía ser al fin el relevo de la Sociedad de Monasterio. Sin embargo, los cinco en cuestión no llegarían a verificar ninguna actuación de la que, hasta el momento,

---

<sup>327</sup> G. Morphy. «El Cuarteto Crickboom». *La Correspondencia de España*, 10-IV-1896, p.1.

<sup>328</sup> «Sociedad de Cuartetos». *El Día*, 14-V-1897, p.2; también en: «Ecos de sociedad». *El Imparcial*, 13-V-1897, p.3 se anuncia la constitución de la Sociedad de Cuartetos de Madrid formada por: Bordas, Sancho, Lestán, Mirecki y la pianista Pilar Fernández de la Mora y presidida por S.A.R. la Infanta Isabel.

<sup>329</sup> «Sociedad de Cuartetos». *El Día*, 14-V-1897, p.2.

<sup>330</sup> «Ecos de Sociedad. De música». *El Imparcial*, 13-V-1897, p.3. y «Sociedad de Cuartetos». *El Día*, 14-V-1897, p.2.

hayamos tenido constancia, algo que parece responder al papel, principalmente gestor, que asumió la quinta componente. Por el contrario, sí que hemos podido localizar varias sesiones, en su mayor parte dispersas, celebradas en el Ateneo y en las que actuarían los cuartetistas, bien en solitario, o bien con la colaboración de pianistas distintos a De la Mora. Los dos primeros conciertos formarían una breve serie que transcurriría en el Ateneo, con gran presencia de repertorio pianístico y en la que actuarían, de forma alterna, los pianistas Fabián Furundarena y Matilde Torregrosa. Además, a finales de año, el 12 de diciembre de 1897, los cuartetistas organizarían un nuevo concierto que tendría lugar en el Conservatorio, en esta ocasión, con instrumentos cedidos por la casa barcelonesa Marie fils y Colom que, según señalan, «sonaban admirablemente, pareciendo que se trataba de verdaderos instrumentos de precio»<sup>331</sup>.

En lo que respecta a 1898, los cuartetistas titulares celebrarían nuevamente dos sesiones en el Ateneo madrileño. La primera de ellas, el 28 de enero, sería una velada en honor a Schubert<sup>332</sup> en la que participarían también otros intérpretes como el pianista Joaquín Malats, la tiple Inés Salvador y en la que el cuarteto formado por Bordas, Sancho, Lestán y Mirecki, con el apoyo de José González, tocaría el *Quinteto para dos violonchelos op. 163* del compositor austriaco. Y la segunda, organizada en honor de los congresistas extranjeros que asistían al IX Congreso Internacional de Higiene y Demografía, que tendría lugar el 11 de abril. En ella colaborarían los cuatro músicos, junto a otros grupos, interpretando el *Cuarteto en re menor*, de Mozart<sup>333</sup>. Sin embargo, precisamente al respecto de esta función, lamentaba Roda el discreto lugar al que se venía relegando la música de cámara:

Es verdaderamente una lástima que pudiendo tener en Madrid una sociedad de cuartetos excelente, digna de compararse con las mejores del extranjero, tengamos que contentarnos con oír muy de tarde en tarde ejecuciones tan perfectas y acabadas como la de anoche. La maestría y el arte tan hermoso de F. Bordas (que a pesar de no querer salir de su condición de *amateur*, vale más que muchos que se llaman maestros consumados), la perfección con que toca Mirecki esta clase de música y la seriedad y corrección de los Sres. Sancho, Lestán y González, merecen realmente que hicieran un sacrificio é intentaran de nuevo la continuación de aquellas inolvidables sesiones del Salón-Romero<sup>334</sup>.

Por último, y para terminar este somero repaso a la actividad camerística madrileña a lo largo de estos años de transición, además de los de Mathieu Crickboom, Antonio Fernández Bordas, Tomás Lestán o Victor Mirecki, destacaron nombres como el de Rafael Gálvez (1860-1910), quien, además de haber participado junto a Tragó en la Sociedad de Música Clásica de Cámara (1889-1890), en estos años, tocaría junto a grandes eminencias del panorama nacional e internacional, como Casals, Fernández Bordas, Sarasate, Albéniz, Crickboom o Granados, tanto dentro como fuera de estas series madrileñas<sup>335</sup>. Por otra

---

<sup>331</sup> *La Época*, 13-XII-1897, p.3.

<sup>332</sup> Al parecer celebraba el centenario natalicio del compositor, y se tenía que haber celebrado el 31 de enero del año anterior, pero por dificultades de organización en imprevistos se habría desplazado hasta este día (C. R. «Ateneo. Velada en honor de Schubert», *La Época*, 29-I-1898, p.3).

<sup>333</sup> *El Globo*, 12-IV-1898, p.2.

<sup>334</sup> C. R. «Ateneo. Velada en honor de Schubert», *La Época*, 29-I-1898, p.3.

<sup>335</sup> Rafael Gálvez, nacido en Andújar (Jaén), estudia en el Conservatorio de Madrid junto a Rafael Pérez y Monasterio. Además de las series de la Sociedad de Música Clásica di Camera, entre los conciertos que contaron con Gálvez como colaborador, destacan el primer concierto de la serie que organizaría el conjunto de Pau Casals, la serie de cuatro conciertos que ofrecería el conjunto liderado por Fernández Bordas así como el concierto que ofreció Sarasate en el Ateneo. Gálvez también acompañaría a Sarasate, junto con José del Hierro y Mirecki, en algunos de sus conciertos ofrecidos en Barcelona Véase CEREZO GODOY, Luis; «Músicos españoles del pasado. Rafael Gálvez Rubio», *Ritmo*, 272, (1955), páginas 14-15. Rafael Gálvez, además de formar parte del Quinteto Albéniz (1894) junto a Fernández Arbós, José Agudo, Agustín Rubio y el propio Isaac Albéniz al piano, con gran proyección en la zona de Levante, Mallorca y Barcelona, poco

parte, debemos señalar también la actividad de Julio Francés, el cual, además de coincidir con músicos como Pau Casals o Víctor Mirecki, colaboraría en otras sesiones y veladas musicales como por ejemplo, la celebrada el 2 de febrero de 1897 en el salón de la Escuela Nacional de Música y Declamación, en un Concierto del Orfeón del Círculo Católico de Obreros de San José dirigido por Corvino y Alfonso, y en el que el cuarteto formado por Francés, Herminio Martínez, Tomás Lestán, Francisco Latasa y Calvo, intervino con un *Cuarteto* de Beethoven y un *Quinteto* para cuerda de Mendelssohn, que no hemos podido determinar<sup>336</sup>.

En definitiva, la tendencia habitual de estos años en la capital, en lo que a música de cámara se refiere, consistirá en una sucesión de efímeros conjuntos que se darían cita, bien en el Salón Romero o bien en el Ateneo, para ofrecer tanto recitales aislados como series de conciertos ocasionales de características muy similares a las que, en su momento, ofreciera la Sociedad de Cuartetos de Madrid<sup>337</sup>. La importancia de estos conciertos no radica en su estabilidad, sino en que todos ellos se llevaron a cabo en un lapso de tiempo comprendido entre 1894 y 1899, durante el cual, no sobresaldría ninguna corporación determinada. Sin embargo, la suma de todas ellas, nutriría a Madrid de un número de conciertos de música de cámara nada desdeñable, que sería aun mejorado en 1899, con la incorporación de la nueva Sociedad de Cuartetos, cuyas expectativas parecieron superar sutilmente las de los proyectos anteriores.

**Tabla 6. Relación de fechas, intérpretes y lugares de los conciertos de música de cámara celebrados entre 1894 y 1898.**

| Fecha      | Intérpretes   | Lugar                            |
|------------|---|----------------------------------|
| 12-03-1894 | Laureano Forsini (violín)<br>Feliciano Cuenca (viola)<br>Luis Villa (violonchelo)<br>José M <sup>a</sup> Benaiges (piano) | Salón Romero                     |
| 04-05-1894 | Moreno Ballesteros<br>Castilla<br>(José) González<br>Pagán  | Salón Romero                     |
| 23-06-1894 | Julio Francés<br>Alfredo Larrocha<br>Francisco Latasa<br>Ignacio Ayllón   | Casa particular de Julio Francés |
| 30-11-1894 | Julio Francés   | Salón Romero                     |

después, en el curso 1897/98, constituiría el Cuarteto Crickboom renombrado como Artistas de la Sociedad Filarmónica de Barcelona y formado, además de por Gálvez, por el propio Crickbbom, Pau Casals, Josep Rocabruna y Granados. Véase: Boletín de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Bilbao, Marzo 2011, n<sup>o</sup> 15, <http://www.filarmonica.org/Boletines/Boletin15.pdf> [Consultado el 11 de septiembre de 2016].

<sup>336</sup> R. M. «El Orfeón Católico». *La Época*, 3-II-1897, p.2. Más detalle en «En el Conservatorio». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 4-II-1897, p.2.

<sup>337</sup> Además de todos estos cuartetos formados por músicos profesionales y que pertenecían en su mayoría a otras instituciones madrileñas como la orquesta del Teatro Real o la Sociedad de Conciertos, también actuarían otros conjuntos cuyo repertorio quizás no tuviera tanta significación o relevancia artística para la música de cámara, no obstante consideramos necesario hacer al menos mención de ellos. Durante largas temporadas actuó en el Parque Rusia de Madrid un cuarteto liderado por Moreno Ballesteros (posiblemente también por Castilla, González y Pagán) que, tal y como se reflejaba en la prensa, interpretaban «vales, rigodones y *pase a quatre*», así mismo, como dato meramente anecdótico, en la sesión de inauguración del Salón del Pedal, ubicado en la Calle Alcalá 31, actuaría un cuarteto encabezado por el pianista Benaiges (José María). Un local dedicado por entero a las bicicletas, decorado con tapices temáticos, que celebraba también algunas sesiones “de moda” en las que curiosamente se alternaban concursos, carreras nacionales de ciclismo con interludios musicales, la mayor parte de ellos procedentes de extractos operísticos.

|                           |  |  |
|---------------------------|--|--|
| 07-12-1894                | Peralta  |  |
| 11-01-1895 <sup>338</sup> | Rafael Gálvez/ Feliciano Cuenca  |  |
| 18-01-1895                | Pau Casals   |  |
| 25-01-1895                | José María Guervós   |  |
| 01-02-1895                |  |  |
| 03-02-1895                | Antonio Fernández Bordas   | Ateneo de Madrid.  |
| 17-02-1895                | José Agudo   | Salón de Actos   |
| 03-03-1895                | Rafael Gálvez  |  |
| 17-03-1895                | Víctor Mirecki<br>Carlos Beck/Bonifacio Echevarría<br>Aguirre  |  |
| 08-04-1895                | Pablo Sarasate<br>Antonio Fernández Bordas<br>Rafael Gálvez<br>Víctor Mirecki<br>José María Guervós        | Ateneo de Madrid   |
| 21-04-1896                | Matheu Crickboom   | Salón Romero <sup>339</sup>                                |
| 24-04-1896                | Louis Angenot  |  |
| 27-04-1896                | Paul Miry  |  |
| 29-04-1896                | Henri Gillet<br>José Tragó   |  |
| 02-02-1897                | Julio Francés<br>Herminio Martínez<br>Tomás Lestán<br>Francisco Latasa<br>Calvo                            | Salón de la Escuela<br>Nacional de Música y<br>Declamación |
| 26-02-1897                | Antonio Fernández Bordas   | Ateneo de Madrid   |
| 26-03-1897                | Manuel Sancho<br>Tomás Lestán<br>Víctor Mirecki<br>Fabián Furundarena/<br>Matilde Torregrosa               |  |
| 12-12-1897                | Antonio Fernández Bordas<br>Manuel Sancho<br>Tomás Lestán<br>Víctor Mirecki                                | Conservatorio  |
| 28-01-1898                | Antonio Fernández Bordas<br>Manuel Sancho<br>Tomás Lestán<br>Víctor Mirecki<br>José González (violonchelo) | Ateneo de Madrid   |
| 11-04-1898 <sup>340</sup> | Antonio Fernández Bordas<br>Manuel Sancho<br>Tomás Lestán<br>Víctor Mirecki                                | Ateneo de Madrid   |

<sup>338</sup> Post. «Noticias de espectáculos. Salón Romero». *El Día*, 12-I-1894, p.4. (Otros anuncios del programa pueden encontrarse en *El Liberal*, *El Imparcial*, *La Correspondencia* y *El País*, del 11 de enero de 1895 y en *El Día*, 10-I-1895).

<sup>339</sup> Datos de fuentes en la tabla correspondiente, de cada concierto de Crickboom.

<sup>340</sup> «En el Ateneo. Velada musical en honor de los congresistas». *El Globo*, 12-IV-1898, p.2.; «Congreso Internacional de Higiene. Velada en el Ateneo». *El Imparcial*, 12-IV-1898, p.1. (La primera parte Mozart, pero la segunda y tercera, música española. Fragmentos de zarzuelas de Álvarez, etc. Señalan la elegancia de las damas extranjeras); «Congreso Internacional de Higiene. Velada en el Ateneo». *La Época*, 12-IV-1898, p.2.

### 2.3.3. La nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid (1899-1900)

El 26 de enero de 1899, Guillermo de Morphy escribía las siguientes líneas en *La Correspondencia de España*, dentro de un artículo dedicado a la nueva temporada sinfónica de la Sociedad de Conciertos: «Urgía pues una reforma, un cambio, algo que diera novedad y atractivo al espectáculo, so pena de correr la suerte de la Sociedad de Cuartetos que con tantos años de existencia y teniendo público inteligente y seguro, ha desaparecido sin sustitución ni esperanza de que llegue [esta sustitución] por ahora»<sup>341</sup>.



Ilustración 2. La nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid (1899-1900). Fotografía publicada en la revista *La Música ilustrada hispano-americana*, 1-2-1900, p. 27. De izquierda a derecha: José del Hierro, Fabián de Furundarena, Manuel Sancho, José González de la Oliva, Julio Francés, Miguel Yuste y Víctor Mirecki.

Desconocemos si la iniciativa estuvo relacionada o no con las palabras de Morphy, pero lo cierto es que el 9 de febrero de 1899, tan sólo tres semanas después de la publicación de sus líneas, celebraba su primer concierto de música de cámara en el Teatro de la Comedia una nueva Sociedad de Cuartetos con un programa formado por el *Cuarteto en si bemol núm. 15* de W. A. Mozart, la *Sonata a Kreutzzer* para violín y piano de L. V. Beethoven y el *Cuarteto en sol menor op.25* de J. Brahms, acontecimiento que Ricardo Blasco relataba de la siguiente manera: «Un motivo más de júbilo para los aficionados a la buena música y para los que creemos necesario el progreso de la educación musical y que vaya sabiendo el nivel de la cultura en nuestro país, es la resurrección de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, a la cual hemos asistido ayer tarde en el teatro de la Comedia»<sup>342</sup>.

El conjunto formado por José del Hierro (violín I), Manuel Sancho (violín II), Julio Francés (viola) y Víctor Mirecki (violonchelo), contaba con la presencia, además, no de uno, sino de dos pianistas titulares, José González de la Oliva y Fabián Furundarena, que se repartirían los programas alternándose indistintamente en los sucesivos conciertos de una misma temporada e incluso dentro de una misma sesión<sup>343</sup>. Entre sus integrantes, el prestigio parecía legitimado con José del Hierro, que ejercía por entonces de concertino de la Sociedad de Conciertos, Mirecki, como antiguo integrante de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, Sancho y Francés, miembros frecuentes del amasijo de sociedades que aparecían y

<sup>341</sup> G. Morphy. «La Sociedad de Conciertos en el Teatro Real». *La Correspondencia de España*, 26-I-1899, p.1.

<sup>342</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 10-II-1899, p.3.

<sup>343</sup> Véase el anuncio del programa del concierto del 7 de marzo de 1899 en *El Globo*, 7-III-1899, p.2.



desaparecían años atrás<sup>344</sup>, sin embargo, sorprende que las referencias que encontramos a propósito de esta Sociedad de Cuartetos de 1899 sean, por lo general, inexistentes o confusas, teniendo en cuenta que, en la mayoría de las ocasiones, ni siquiera se menciona o bien se cita de manera superficial y ambigua<sup>345</sup>, pudiendo dar lugar a equivocaciones con la de Monasterio<sup>346</sup>.

La agrupación únicamente se mantendría activa durante dos años, 1899 y 1900 a lo largo de los cuales celebraría un total de 21 conciertos de abono, nueve entre febrero y abril de 1899<sup>347</sup> y doce entre enero y marzo de 1900. Una media de un concierto semanal y por lo general, diferente repertorio<sup>348</sup> que muestra el intenso trabajo desarrollado por los intérpretes. A todo esto debemos sumar su intervención en algunas veladas benéficas como por ejemplo, la celebrada el 7 de marzo de 1900 en el Teatro de la Comedia en favor de las Escuelas Católicas, donde tocarían obras de Mendelssohn, Haydn y Beethoven, o la actuación en el Teatro Español en beneficio de la Cruz Roja, el día 17 de marzo de 1900, un concierto celebrado junto a otros artistas, en el que la nueva Sociedad tocaría un trío de Beethoven sin determinar.

Por lo general, las sesiones de la nueva Sociedad de Cuartetos, verificadas todas ellas en el Teatro de la Comedia de Madrid, solían tener lugar los jueves a primera hora de la tarde y seguían un esquema similar a las de Monasterio, es decir, tres secciones y tres obras, separadas por intermedios de cinco minutos<sup>349</sup>. En cuanto al repertorio podríamos decir que, a primera vista, y al margen de unas pocas obras de compositores por entonces considerados modernos, tales como E. Grieg, J. Brahms, C. Saint-Saëns, F. Chopin o R. Schumann, éste se presenta liderado por el L.V. Beethoven del primer y segundo periodo y seguido muy de cerca por los clásicos Haydn, Mozart, Mendelssohn, que rara vez se

---

<sup>344</sup> Del mismo modo, el cuarteto titular contaría en varios conciertos con la colaboración de algunos artistas invitados, tales como el destacado clarinetista Miguel Yuste que colaboraría en las futuras sesiones del Cuarteto Francés, el trompetista Coronel o el contrabajista Juan José Torres o la pianista Laura Ontiveros, Coronel y Torres participarían en el estreno en Madrid de un *Septeto para cuerdas, piano y trompeta* de Saint-Saëns, que tendría lugar el 6 de abril de 1899 mientras que Ontiveros, lo haría en la sesión del 1 de marzo de 1900, tocando la *Sonata apasionata* de Beethoven. (Véase RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli, «Miguel Yuste (1870-1947): su contribución como clarinetista, profesor y compositor al desarrollo de la música española». *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 769-785.).

<sup>345</sup> Un ejemplo de ello lo tenemos en SALAZAR, A. *La música contemporánea en España...*, p. 222, de Adolfo Salazar, donde, al respecto del Cuarteto Francés afirma que estaba formado «por Julio Francés, antiguo viola del cuarteto de Monasterio».

<sup>346</sup> Teniendo en cuenta esta notable falta de referencias en las fuentes bibliográficas, hemos tomado como fuente principal los registros hemerográficos madrileños: diarios y revistas de la época, de carácter general y especializada. Por este motivo, el apartado está elaborado únicamente sobre la base de la documentación hemerográfica. Las fuentes utilizadas han sido esencialmente: *La Correspondencia de España*, *El Día*, *La Época*, *El Globo*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*. Especialmente nos han resultado fundamentales los testimonios recogidos por Ricardo Blasco en el periódico madrileño *La Correspondencia de España*, donde encontramos múltiples detalles relativos a la evolución de los intérpretes, el repertorio o la recepción por parte del público, de prácticamente todas las sesiones. Datos que, contrastados y sumados al cotejo de otras críticas del mismo tipo, nos han sido de especial ayuda a la hora de reconstruir las sesiones de la Sociedad de una manera lo más cercana posible a la realidad.

<sup>347</sup> En la temporada de 1899 se celebra un Concierto Extraordinario el día 9 de marzo, obsequio de la Sociedad a los abonados, que hemos incluido en el número total de sesiones.

<sup>348</sup> Datos significativos teniendo en cuenta que la Sociedad de Cuartetos de Madrid solía ofrecer entre cuatro y seis conciertos por temporada (Véase GARCÍA VELASCO, M. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid...», p.158)

<sup>349</sup> Los datos relativos a la hora y los descansos figuran en los diarios del mismo día de las audiciones, en los que se anunciaba la hora del concierto y el programa que se iba a interpretar. Véase como ejemplo *El Globo* 18-I-1900, p.3.

ausentan de los programas. Por su parte, en lo que a música española se refiere, cabe decir que en estos dos años de actividad no se interpretó ni una sola obra de autor nacional<sup>350</sup>.

Si por un lado, el repertorio español de música de cámara estaba pasando por un momento gris, sin apenas producciones, que no parecía ser una buena elección para aquellos compositores que lo que buscaban era una recompensa económica por su trabajo, por otro lado, programar repertorio europeo moderno en las sesiones de música de cámara madrileñas, se llegaba a considerar arriesgado, capaz sembrar temidas respuestas controvertidas en ese público que constituía la base de su existencia. Por esta razón, en consonancia con lo que había sucedido años atrás en las sesiones de la antigua Sociedad de Cuartetos, los cuatro nombres de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn y Schubert volverían a situarse una vez más a la cabeza de las sesiones.

La programación de compositores modernos y españoles, suponía poner en escena obras poco o nada familiares al oído del público y de los propios intérpretes, con lo cual era costoso de preparar y conllevaba un tiempo de ensayo del que a veces no disponían. Pero su inclusión estaría altamente valorada por una parte de la audiencia que, como era de esperar, no tardaría en retomar las mismas quejas que antaño se profesaron al cuarteto de Monasterio: «Hemos oído á varios aficionados expresar el deseo de que la Sociedad nos haga oír antes de terminar la temporada alguna obra de compositor moderno. (...) Si esto fuese posible, por nuestra parte tendríamos un motivo más de aplaudir los esfuerzos de la Sociedad de Cuartetos»<sup>351</sup>. Reproches que aflorarían también con la excusa de la colocación de las obras:

El programa de la sesión de ayer se componía del cuarteto de Las quintas, de Haydn, del quinteto (op.118) en si menor, de Brahms, y del Trío (núm.2) en sol mayor de Beethoven. Nos parece bien escogido, pero no tan bien ordenado. Parecía natural colocar la obra más interesante, más moderna y más complicada en tercer lugar, como fin y remate de la sesión, y mucho más cuan-[do] el Trío, si bien bello o interesante, como cuanto produjo el genio del gran maestro alemán, es de lo menos rico en ideas y de los más trivial de sus obras; si no estamos equivocados de los primerísimos comienzos de su vida artística.<sup>352</sup>

A juzgar por las siguientes declaraciones de Blasco, estaba dentro de los planes de la nueva Sociedad incluir repertorio moderno en sus conciertos: «Según mis noticias los profesores de la Sociedad nos preparan muchas novedades en las sesiones siguientes, y entre ellas, obras modernas, de Saint-Saëns, de V. D'Indy y otros autores no menos famosos. Lo aviso a los aficionados para irles abriendo el apetito»<sup>353</sup>. No obstante, entre las obras programadas después de este anuncio se encontrarían una de Chopin, dos de Schumann y una de Grieg, pero ninguna de Camille Saint Saëns o Vincent D'Indy.

---

<sup>350</sup> Más concretamente, la nueva Sociedad de Cuartetos ofreció un total de 63 obras a lo largo de los 21 conciertos que se celebraron en la Comedia entre 1899 y 1900, de las cuales diecinueve fueron de L.V. Beethoven, nueve de F.J. Haydn y seis de W.A. Mozart, además de ocho de F. Mendelssohn y otras seis de Schubert. Lo que demuestra, como vemos en el siguiente gráfico, la supremacía de la trinidad vienesa que, junto a Mendelssohn y Schubert, constituyen 48 de las 63 obras del total (Únicamente en dos de los 21 conciertos ofrecidos, los músicos se abstienen de tocar a alguno de los tres clásicos), y que distan enormemente de las quince composiciones reservadas a los compositores denominados modernos, que quedarían distribuidas de la siguiente manera: cinco de Schumann, otras cinco de Brahms, tres de Grieg, una de Chopin y otra de Saint-Saëns.

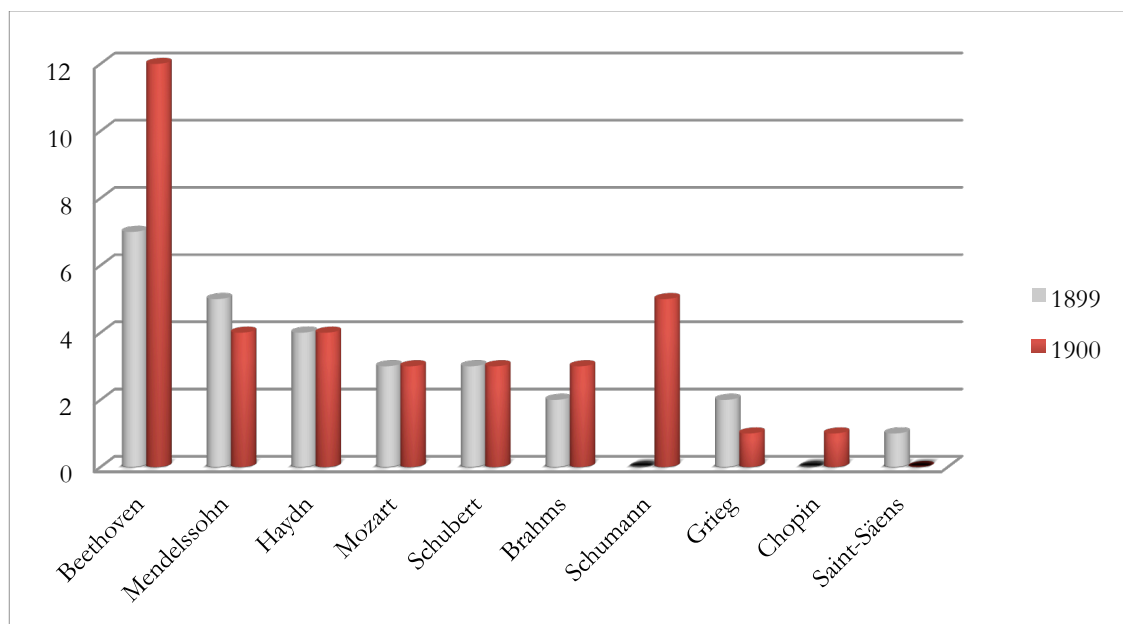
<sup>351</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 10-III-1899, p.3.

<sup>352</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos. Primera sesión». En: *La Correspondencia de España*, 12-I-1900, p.3.

<sup>353</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 9-II-1900, p.3.

En este caso, la falta de tiempo para el estudio y la preparación de estas obras parece cobrar mayor sentido frente al temido rechazo del público, máxime teniendo en cuenta que, revisando más a fondo las críticas posteriores a la interpretación de algunos de estos compositores considerados modernos, los únicos reproches se dirigen a cuestiones interpretativas, no así a la desafección del auditorio. Sin ir más lejos, Luigi en *El Globo* y en referencia a un programa de Grieg, Schubert y Mendelssohn, comenta que fue «una agradable sesión, en la que se llevó la palma un músico moderno, Grieg, que fue el autor que llegó más al público»<sup>354</sup>. O al respecto de una sonata para violonchelo y piano interpretada por Mirecki y Furundarena de Chopin, podíamos leer en *El Día* que los artistas «escucharon nutridos y justos aplausos por la interpretación magistral que dieron a la obra del gran compositor cuyo nombre veneran los buenos aficionados»<sup>355</sup>. Si a eso le sumamos las palabras de Blasco en *La Correspondencia de España* donde, a propósito del estreno de una obra de Saint-Saëns, dice que «El programa se componía del cuarteto en sol menor, para cuerda, de Grieg; de la sonata en si bemol, para violín y piano, de Mozart, siendo la parte más interesante y la que despertaba mayor curiosidad la primera audición del septimino de la tromba [sic. trompeta] de Saint-Saens»<sup>356</sup>, podemos concluir que, salvo excepciones, las obras de los músicos más modernos, las más desconocidas, despertaban interés y eran bien recibidas, al menos, por buena parte de la crítica.

En cuanto a los estrenos, acorde a los datos que hemos podido cotejar, la nueva Sociedad de Cuartetos ofrecería en primicia tres obras en Madrid. Por orden cronológico, en el último concierto celebrado en 1899, se interpretaría el *Septeto en mi bemol op.65 para trompeta, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano* de Saint-Saëns, para el cual contaron con varios artistas invitados y que, al parecer, gracias a su espectacularidad tímbrica, pareció causar sensación entre los presentes<sup>357</sup>, el *Cuarteto op.29*, de Schubert, para instrumentos de cuerda, y la *Sonata op.45*, de Grieg, ambos estrenados el 8 de marzo de 1900<sup>358</sup>.



**Gráfico 2** Relación de compositores interpretados por la Nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid

<sup>354</sup> Luigi. «Teatro de la Comedia. Sociedad de Cuartetos». En: *El Globo*, 9-III-1900 p.1.

<sup>355</sup> «Sociedad de Cuartetos». En: *El Globo*, 24-II-1900, p.2.

<sup>356</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 7-IV-1899, p.3.

<sup>357</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 7-IV-1899, p.3.

<sup>358</sup> Luigi. «Teatro de la Comedia. Sociedad de Cuartetos». En: *El Globo*, 9-III-1900 p.1.

Entre el repertorio de la temporada de 1899 y la de 1900 no hay apenas variación, de forma que podríamos decir que se mantienen las mismas tendencias y proporciones. En cambio, en el segundo año sí que destaca sutilmente, por un lado, el aumento considerable de la programación de Beethoven y por otro de Schumann, cuya presencia se limita exclusivamente a la segunda temporada. En particular, este músico pasaría de no ser interpretado en ninguno de los conciertos de 1899, a ser programado hasta en cinco conciertos de 1900, en tres de los cuales se ejecutaría su *Cuarteto op.41 n.1*<sup>359</sup>, según Blasco «obra tan clara y tan rica en ideas, que cuanto más se escucha mas deleita»<sup>360</sup>. Y es que, de uno u otro modo, Schumann comenzaría a ser notablemente valorado en los conciertos de la sociedad, algo de lo que se percataron algunos críticos del momento, como el del *El Heraldo de Madrid*, quien a propósito de una sesión con obras de Mozart, Schumann y Chopin manifestaba que: «Muchos aficionados acudieron atraídos por la excelencia del programa, y porque Schumann... se abre camino, llegando a colocarse muy vecino de los tres colosos de las sonatas, tríos y cuartetos»<sup>361</sup>.

Estos testimonios, además del repertorio interpretado por la Sociedad, nos dan idea de otros aspectos, tales como la concurrencia, que al parecer iba en aumento con las sesiones. Entre los asistentes destaca Luigi la asistencia de figuras de la alta sociedad como la Infanta Isabel la Marquesa de Nájera o la Condesa viuda de Toreno, junto a personajes de la esfera musical como el propio compositor francés Vicent D'Indy<sup>362</sup>, mientras que Blasco señala que, además de los aficionados a los conciertos del conjunto de Monasterio, los conciertos habían logrado despertar una gran expectación, movilizándolo a nuevos simpatizantes de la música de cámara:

(...) el aspecto que ayer presentaba la sala del teatro de la Comedia, ocupada casi completamente de un público encogido, en el cual, no sólo hemos reconocido a todos los antiguos abonados a los cuartetos del Conservatorio y del Salón Romero, sino también muchas caras nuevas, adeptos ganados a la nueva causa, público ganado para las audiciones de la música clásica en toda su pureza.

Y no solamente en butacas y palcos, sino también en las alturas, cubrían casi por completo todos los asientos los *dilletanti*.<sup>363</sup>

En relación también con los asistentes, en varias ocasiones se percibe una gran preocupación por la formación del gusto del público. Según apunta Blasco, iniciativas como la de la nueva Sociedad de Cuartetos, constituían un elemento fundamental para hacer frente a los daños ocasionados por los pequeños géneros teatrales que, a su entender habían invadido durante años el cartel de los espectáculos madrileños en detrimento de la música instrumental. Es a lo que él denomina la “perversión del gusto”, tal y como relata en la columna dedicada al concierto de inauguración de la agrupación:

Privado de escuchar la *música di camera* véase hace algunos años el público de Madrid. (...)Y precisamente en ese periodo era más necesario el contrapeso de esa superior manifestación del arte lírico, para evitar la completa perversión del gusto, cuando tal importancia tomaba, invadiéndolo todo, las nimiedades vulgares de la zarzuelilla canallesca y ligera, que —con

---

<sup>359</sup> El *Cuarteto op.41 núm.1* de R. Schumann se tocó en tres ocasiones: el 18 de enero, el 8 de febrero y el 15 de marzo de 1900. Esta insistencia también podría ser resultado del poco tiempo ensayo que disponían para alcanzar el resultado esperado, con lo que su inclusión audición tras audición les permitía pulir y ajustar numerosos detalles

<sup>360</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España* 16-II-1900, p.3.

<sup>361</sup> Saint-Aubin. «Música di camera». En: *El Heraldo de Madrid*, 23-II-1900, p.1.

<sup>362</sup> Luigi. «Teatro de la Comedia. Sociedad de Cuartetos». En: *El Globo*, 9-II-1900 p.1

<sup>363</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 07-IV-1899, p.3..

excepciones contadísimas y gracias sólo a la intervención de dos o tres ilustres maestros en el género chico- han oído la única música que llegaba a los oídos de la mayoría del público.<sup>364</sup>

Por otro lado, en la misma línea, observamos una cierta inquietud por parte de los críticos del momento generada por el comportamiento del grueso de *dilettanti*<sup>365</sup> y aficionados que asistían a las sesiones, y el cual a su entender debía ser ejemplar, formado, competente, respetuoso y comedido, además de cuidadoso y oportuno en los aplausos y sus muestras de entusiasmo:

Ayer se escuchó con más religioso recogimiento que el jueves pasado, salvo contadísimas excepciones, se respetó la advertencia de no penetrar en la sala durante la ejecución de los tiempos de las obras que figuraban en el programa, y apenas se notaron señales de catarro en los espectadores.

Esto unido a lo numeroso de la concurrencia y a menos prodigalidad en el aplauso, reservando los más calurosos para cuando la buena ejecución de las obras lo merecía realmente, demuestra que el gusto se afina a medida que la afición crece.<sup>366</sup>

En lo que respecta a las valoraciones sobre la calidad interpretativa, Blasco no escatima en halagos para Francés y Mirecki: «En la sesión de ayer nos parece que, en detalle, corresponden los más justos elogios para el Sr. Mirecki, y singularmente en el trío». Y «Del Sr. Francés, por todos conceptos, ayer como siempre, sólo tendríamos que hacer elogios». Igualmente con los artistas invitados: «La parte de contrabajo en el quinteto estuvo encomendada al Sr. Torres, el cual la desempeñó con gran acierto»<sup>367</sup>. En cuanto a los violines, mientras que a Sancho ni siquiera se le menciona, a José del Hierro, por su parte, le atribuye nervios y tensión que entorpecen la fluidez de la obra, por lo que le sugiere menor efusividad en los movimientos, con objeto de ganar en calidad y cantidad de sonido:

Nosotros hubiésemos deseado más color y sobre todo menos sonido, que en esta ocasión este exceso es defecto, y tanto más de notar cuanto el violín pecaba, por el contrario, de escasez de sonido. Gane en esto lo que le falta el Sr. Hierro y domine más sus nervios, conteniendo el excesivo movimiento del cuerpo, y las excelentes cualidades de violinista lucirán mucho más, se le apreciará en todo lo mucho que vale<sup>368</sup>.

Aspectos que al comienzo de la siguiente temporada señala haber sido corregidos por el intérprete<sup>369</sup>:

Se advierte, en general, progreso en los artistas que forman la sociedad, señal de haberse preparado esta campaña con más detenimiento y madurez que la anterior.

El Sr. Hierro ha adquirido más aplomo –justo es consignarle cuando nos quejábamos tanto de su excesiva movilidad- y más sonoridad. En artista de su talento, su corazón y su buena voluntad todo progreso es digno de apuntarse por su importancia y por lo que va aquilatando su gran mérito.<sup>370</sup>

---

<sup>364</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 10-II-1899, p.3.

<sup>365</sup> Dilettantes.

<sup>366</sup> Ricardo Blasco. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 17-II-1899, p.2.

<sup>367</sup> *Ibidem*.

<sup>368</sup> Blasco, R. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 24-II-1899, p.2.

<sup>369</sup> No debemos olvidar que era muy probable que las críticas de las audiciones fueran leídas y seguidas por los propios intérpretes, con lo que las sugerencias que anota llegaron a sus oídos.

<sup>370</sup> Blasco, R. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 12-I-1900, p.3.

En cuanto a los pianistas, mientras que las críticas a González de la Oliva son en su mayoría generosas, en algunos periódicos se resalta el carácter de principiante de Furundarena en el género camerístico de quien apuntaban, a propósito de la x sesión que: “Fue repetido el tema con variaciones, distinguiéndose notablemente el pianista Sr. Furundarena, que realiza grandes progresos y va corrigiendo algunos defectos propios de su inexperiencia en esta clase de música». <sup>371</sup> De hecho, a pesar de su mencionada inexperiencia, el público parecía satisfecho con su trabajo, lo que le convertiría años después en un reconocido pianista de la esfera musical madrileña: “El Sr. Furundarena, a quien ayer estuvo encomendada toda la sesión la parte de piano, ganó verdadera ovación en el quinteto de la Trucha. Gran agilidad y limpieza mostró en las variaciones del tema y esto sedujo principalmente al público” <sup>372</sup>

La acogida de la Sociedad por parte del público de la capital sería positiva, percibiéndose como una esperada resurrección de la música de cámara. En consecuencia, las sugerencias y expectativas que los intérpretes generaron en su primera temporada de conciertos en la Comedia, favorecerían que al año siguiente se aumentara exponencialmente el número de sesiones programadas:

(...) la resurrección de los cuartetos en Madrid es un hecho; el primer éxito ha de animar al estudio y al trabajo a los Sres, Hierro, Sancho, Francés, Mirecki, Furundarena y González de la Oliva, y seguramente a la temporada de ensayo de esta primavera, sucederán otras —y ojalá sea ya la próxima, este otoño- que preparadas con más reposo alcancen la total perfección a que la sociedad puede y debe aspirar, porque cuenta ya con medios para ello y con el completo favor de los aficionados al gran arte musical. <sup>373</sup>

Fruto del éxito obtenido en los conciertos de 1899, al año reanudarían de nuevo su trabajo con un abono todavía mayor. Pero lamentablemente, a su término, el conjunto no volvería a celebrar ninguna otra sesión. La inesperada disolución que enlazaría además con una temporada completa sin programación de música de cámara en la capital, sería transcrita dos años después por Joachim (Joaquín Fesser) de la siguiente manera: «(...) extinguida la antigua Sociedad de Cuartetos, que tampoco había sido modelo de expansión; vacilante en sus primeros pasos la nueva, que al parecer entraba con decisión en una próspera campaña de progreso, sin que se sepa qué desalientos la movieron á suspender sus interesantes y concurridas sesiones» <sup>374</sup>.

Al término de su actividad, algunos de sus integrantes pasarían a formar parte de nuevos conjuntos de cámara. Por un lado, Hierro junto a Sancho, Mirecki y Furundarena formarían el Cuarteto Hierro, también denominado Sociedad de Cuartetos Hierro-Mirecki <sup>375</sup>, que estaría, como veremos más adelante, muy ligado a la Filarmónica, mientras que, por otro lado, Julio Francés daría forma, algunos años más tarde, al Cuarteto Francés. Pero sin lugar a dudas, para ese momento, la nueva Sociedad de Cuartetos ya habría supuesto un nexo de unión entre los dos siglos, un trabajo que, años después, seguiría siendo altamente reconocido:

Felizmente hubo quien recogió dignamente la bandera abandonada, y fue nuestro eminente concertista Hierro, secundado por Mirecki, Francés, González de la Oliva y Furundarena. El Salón Romero había vuelto ya a su primitivo estado de Salón de Capellanes (aunque con

---

<sup>371</sup> «Diversiones Públicas. Sociedad de Cuartetos». En: *La Época*, 3-III-1899, p.3.

<sup>372</sup> R. Blasco, R. «Sociedad de Cuartetos». En: *La Correspondencia de España*, 24-II-1899, p.2.

<sup>373</sup> Ibidem

<sup>374</sup> Joachim. «Un ‘Récord’ l». En: *El Globo*, 28-VI-1902, p.1.

<sup>375</sup> Con respecto al estreno del cuarteto de Vicente Zurrón, el conjunto figura como cuarteto Furundarena.

otro nombre que ni recuerdo ni me importa), y la nueva Sociedad de música de cámara se instaló en la Comedia, dando por primera vez la *alternativa* a Brahms, y mejorando el cartel a Schumann y a Schubert. El local se llenaba o poco menos.  
(...) La Sociedad Hierro reanudará seguramente sus tareas.<sup>376</sup>

#### 2.4. La Sociedad Filarmónica Madrileña: el primer impulso camerístico del siglo XX

A partir de la temporada de 1907, el crítico musical habitual de *La Época*, Cecilio de Roda, publicaría en *La España Moderna*, un balance anual de la actividad musical que había tenido lugar en España durante el año previo<sup>377</sup>. Con objeto de contextualizar, en su primera entrega, con la crónica correspondiente al año 1906, ofrecería un repaso por el desarrollo que, a su juicio, habían sufrido en la capital española los principales géneros musicales, sinfónico, óperístico y música de cámara. De esta manera, Roda se vio en la tesitura de poner al día la situación que atravesaba la música de cámara en la capital a fecha de 1906, facilitando al lector un resumen detallado pero esencial, de las circunstancias y la repercusión que tendría en este proceso la formación de la Sociedad Filarmónica Madrileña<sup>378</sup>:

La aparición de la Sociedad Filarmónica Madrileña en el año 1901 es quizá el acontecimiento de más trascendencia en la vida musical española de estos años últimos. Monasterio había cesado de dar sus habituales sesiones de música de cámara; el Cuarteto Arbós se había disuelto; el Cuarteto Hierro<sup>379</sup> sólo había aparecido durante uno ó dos años en el escenario del teatro de la Comedia; ni los artistas madrileños ni los españoles organizaban conciertos en Madrid; los extranjeros no nos incluían en el itinerario de sus excursiones; la vida musical española parecía completamente muerta en el cultivo de la música de cámara, cuando un grupo de aficionados — los que en un tiempo frecuentaron las íntimas sesiones de Monasterio en el salón Romero — pensó en unirse, con fin puramente egoísta, para cultivar este género de música y organizar conciertos con los artistas propios y con los extraños.

Quizá algún día estudie la Sociedad Filarmónica Madrileña, para que puedan juzgarse y medirse toda la bondad y todo el alcance de su labor, social y artísticamente considerada.<sup>380</sup>

La Sociedad Filarmónica Madrileña se constituye legalmente el 30 de abril de 1901 con un total de 291 socios. En ese año, dando comienzo a una actividad que se prolongaría durante más de tres décadas y que sería decisiva para el acercamiento a la capital, tanto de intérpretes como de repertorio europeo. Precisamente, sobre el proceso de constitución de la sociedad versan las líneas que suscribe Crescencio Aragonés en el primer número de la revista *Ritmo*, que se abriría con una entrevista a varios de sus representantes institucionales, como Félix Borrell o Giner:

Transcurría, finalizaba ya estérilmente la temporada de 1900-1901.

Había desaparecido aquel benemérito Cuarteto Monasterio, de tan grato recuerdo, de tan honroso historial; varios generosos esfuerzos para reemplazarlo, que la vocación alentaba y vigorizaba la juventud, resultaron infructuosos ante la indiferencia, mejor quizá ante la manifiesta actitud hostil de la casi totalidad del público hacia la música moderna; eran

---

<sup>376</sup> Joachim . “Un ‘Récord’ II”. *El Globo*, 7-VII-1902, p.1.

<sup>377</sup> Normalmente en el número de enero.

<sup>378</sup> Para saber más sobre esta sociedad véase: GARCÍA LABORDA, José María. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011.

<sup>379</sup> Se refiere a la nueva Sociedad de Cuartetos (1899-1900)

<sup>380</sup> RODA, Cecilio de. «El año musical». *La España Moderna*, 1908 pp. 5-31, p.6.

pocos los conciertos que la afición madrileña escuchaba, y menos todavía los en [en los] que podía gustar, siquiera fuese en pequeñas dosis, de las primicias de otra música que no se ajustase a las normas que las obras de Haydn, de Mendelssohn o de Mozart dejaron trazadas.

Ni aun la crítica se recataba de proclamar insoportables a Schuman, a Brahms, al mismo Schubert; y en tanto las salas de conciertos permanecían mudas, silenciosas, sin las caricias de la música de cámara, sin el aliento vivificador de tríos y cuartetos; en el escenario de nuestro primer teatro lírico se consolidaba, se afirmaba el imperio anacrónico de las melodías inocentes de Donizetti y de Bellini.

Así, en aquella época, la vida artística madrileña, que se hubiera prolongado indefinidamente. Pero un día, un buen día para la cultura musical, los aficionados recibieron la sorpresa de una carta así concebida:

«Muy señor mío: Varios aficionados a la música tienen el proyecto de formar una Sociedad filarmónica, y me encargan ruego a usted que, para realizarlo, concurra a la reunión preparatoria que se celebrará el miércoles, 24 del actual, a las seis de la tarde, en el Ateneo de Madrid, calle del Prado, núm. 21, que nos ha cedido galantemente su salón de sesiones con tal objeto. A fin de que se reúna el mayor número de aficionados, agradecería a usted que haga extensiva esta convocatoria a los del círculo de sus relaciones que no tengan noticia de ella y simpaticen con nuestro proyecto».

La carta llevaba fecha 21 de abril de 1901, y la suscribía D. Félix Arteta.

No cayó, no podía caer esta semilla en terreno baldío. Muy cerca de 300 aficionados contestaron afirmativamente al requerimiento; y el día 30 de ese mismo mes y del año citado, quedó legalmente constituida la «Sociedad Filarmónica Madrileña»<sup>381</sup>.

Los responsables de su fundación serían Félix Arteta<sup>382</sup>, Félix Borrell y Agustín Lhardy. Según manifiesta Borrell, «entre los tres dieron forma a la idea, que, a decir verdad, estaba en la mente de muchos profesos en esta divina religión de la música» y que, en definitiva, la conformación de la Sociedad «respondió a una necesidad del lugar y de la época»<sup>383</sup>. No obstante, señala dos factores motivantes que dieron el impulso decisivo a su formación. El primero de ellos es que, según Borrell, «hacía un año que en Madrid no se oía música» y por otro lado, que en fechas próximas a la fundación, había ofrecido un concierto en la capital la Filarmónica de Berlín, dirigida por Arturo Nikisch. Su presencia, según las declaraciones, intensificó «el deseo de escuchar periódicamente las obras de los grandes compositores»<sup>384</sup>.

Así fue como, después de una temporada casi completa sin conciertos de música de cámara relevantes, la Sociedad Filarmónica Madrileña nacería con el principal objetivo de convertir a Madrid en ciudad de paso de los más prestigiosos cuartetos europeos y organizando temporadas estables de música de cámara, algo que, sin duda, supondría un claro impulso a la actividad concertística local. De hecho, para Miranda, el crítico musical de *La Lectura*, la principal diferencia entre esta nueva institución y las iniciativas locales de cuartetos proyectadas en los años precedentes, sería que la Filarmónica «proporcionaba ocasión de escuchar las obras maestras de música de cámara con una interpretación perfecta», una calidad que a su juicio no había sido «nunca alcanzada por los meritísimos artistas españoles que accidentalmente se unen para organizar una corta serie de conciertos: falta á

---

<sup>381</sup> ARAGONÉS, Crescencio. «Entrevistas de “Ritmo”. Una visita a la Sociedad Filarmónica Madrileña», en *Ritmo* n.1, año I, Madrid, 1929, pp. 5-9, p.5.

<sup>382</sup> Según esta crítica, su fundador, Félix Arteta, procedente del oficio militar, en vista del escaso apoyo con que contaría para llevar a cabo el proyecto en la capital, decidió trasladar sus esfuerzos a la formación de la Sociedad Filarmónica de Bilbao. Sólo después de comprobar que allí funcionaba, se puso en marcha en Madrid: El Hombre de los Bosques. «La Filarmónica Madrileña». *La Correspondencia de España*, 5-II-1905, pp. 2-3.

<sup>383</sup> ARAGONÉS, C «Entrevistas de “Ritmo”. Una visita a la Sociedad Filarmónica...p.5.

<sup>384</sup> *Ibidem*.



aquéllos, por la misma accidentalidad de su unión, la unidad de criterio, las cualidades que sólo adquiere fácilmente el especialista»<sup>385</sup>.

#### 2.4.1. Características y objetivos de la Sociedad: Una democratización de la música de cámara a la europea

En su primer año de vida, la temporada de 1901-1902, la Sociedad Filarmónica Madrileña ofreció un total de dieciocho conciertos, todos ellos en el Teatro Español, en los que participarían, además del Cuarteto Parent, otros conjuntos franceses como el Trío Chaigneaux, el pianista Edouard Risler así como el violinista Hugo Heermann acompañado del pianista Karl Friedberg<sup>386</sup>. Este primer año estaría consagrado a Ludwig van Beethoven y del mismo se tocaría, además de sus sonatas para piano y otras piezas para violín, la integral de sus cuartetos, algunos de los cuales aún no se habían escuchado en Madrid, al menos en concierto público. Así mismo, cada programa estaría complementado con su correspondiente folleto que reunía un análisis contextualizado de las obras escuchadas, confeccionado por Cecilio de Roda<sup>387</sup>. Sin embargo no faltaron quienes criticaron esta limitada selección de repertorio al genio de Bonn, según repara Joachim, en *El Globo*, en la voz de algún asistente que clama que «¡Beethoven! ¡El más conocido de los músicos! ¡Y se creó la Filarmónica para oír música nueva!»<sup>388</sup>. Por este motivo, aporta su personal visión acerca de esta elección:

La Junta de la Filarmónica, que tal campaña dispuso, conocía bien á Beethoven, y sabía que él solo, entre todos los compositores del pasado y del presente, podía resistir con sus incomparables y siempre nuevas creaciones una prueba semejante, un ciclo de audiciones que, según aseguraron Risler y los demás intérpretes extranjeros, no tiene precedente conocido en Europa. Ningún genio podía, como Beethoven, inaugurar él solo tan solemnemente la vida artística de una Asociación creada para tal elevados fines; ninguno ofrecer tan sólida base para la construcción del nuevo edificio, tan hermoso lema para inscribir en su portada, tan grandiosa tradición de seriedad y buen gusto que imponer á la nueva corporación desde su nacimiento<sup>389</sup>.

Pero si hay un fragmento revelador acerca de los propósitos que más se preciaban en la Sociedad, éste es el de Cecilio de Roda:

Es muy difícil condensar en un programa escrito la orientación de una Sociedad como ésta, que sólo tiene programas prácticos ó de realidad; pero aun exponiéndose á no abarcarlo en su total extensión, podría decirse que la Sociedad Filarmónica Madrileña vive hoy con arreglo al siguiente credo artístico: cultivo único de la música de cámara en todo aquello que no ofrezca la vida artística de Madrid; atención preferente hacia el cuarteto de instrumentos de arco y hacia al lied vocal; repertorio neutro y universal, dando cabida en sus programas, al lado de las obras universalmente consagradas, á cuantas producciones modernas hayan obtenido éxito; rodear las ejecuciones de la mayor autoridad y garantías

---

<sup>385</sup> Miranda. «Música». *La Lectura*, 1903, Tomo I, p.441-442.

<sup>386</sup> El primer concierto de la Sociedad tendría lugar el día 4 de noviembre de 1901 en el Teatro Español y sería ofrecido por el Cuarteto Parent, que interpretaría los cuartetos I, VII y XII de Beethoven, y a lo largo de sus más de tres décadas de vida (hasta 1936), además del Parent, recibiría la visita de cuartetos de prestigio internacional como el Hayot, Rosé, Cheque, así como de solistas como Pau Casals o Eduard Risler. El primer concierto de la Sociedad tuvo lugar el 4 de noviembre de 1901 en el Teatro Español por el Cuarteto Parent, que tocó los cuartetos I, VII y XII de Beethoven.

<sup>387</sup> El compendio de los programas de mano redactados por Cecilio de Roda para la audición de los cuartetos así como las sonatas de Beethoven se publicarían años después.

<sup>388</sup> Joachim. «De Música. Un récord I». *El Globo*, 28-VI-1902, p.1.

<sup>389</sup> *Ibidem*.

posibles, no sólo por una cuidadosa selección de artistas ejecutantes, sino buscando para las obras francesas artistas franceses; para las rusas, artistas rusos, y así sucesivamente; supresión completa del virtuosismo; gran cuidado para que el repertorio de sus conciertos no se estanque en aquellas obras que más generalmente prefieren artistas y público; favorecer la mejor asimilación de las obras que durante la temporada de conciertos se ejecutan, anunciando los programas á los socios con algunos meses de anticipación ó ilustrando los programas de conciertos con notas históricas y críticas ó indicaciones temáticas<sup>390</sup>.

Además del homenaje a Beethoven, otro de los incentivos de este primer año de vida, sería la colaboración excepcional de varios artistas españoles que, en tres conciertos sucesivos interpretarían obras para plantillas muy variadas, la mayor parte de ellas con instrumentistas de viento. Estos tres conciertos se verificarían respectivamente los días 16 y 30 de enero y el 20 de febrero de 1902.

#### 2.4.2. Sesiones de músicos españoles

Teniendo en cuenta que sería una de las contadas ocasiones en que conjuntos formados íntegramente por artistas españoles serían invitados a las sesiones de la Filarmónica, vale la pena detenernos brevemente en repasar las anotaciones personales que hizo Cecilio de Roda, el autor de los programas de mano, con motivo de cada uno de los conciertos y en ellos, los que serían los futuros músicos del Cuarteto Francés, resultarían especialmente malparados<sup>391</sup>.

El repertorio seleccionado englobaría entre otras, algunas obras de cámara para instrumentos de viento de Beethoven, un repertorio que, según *Joachim* resultó ser «enteramente nuevo y del mayor interés, á pesar de la poca importancia relativa de estas composiciones del maestro, que más bien parecen en su mayoría objeto de ensayo ó hijas del capricho»<sup>392</sup>.

Con motivo de la primera audición, Roda apuntaba sobre la ejecución del *Sexteto*, interpretado por Francés, González, del Campo y Villa, así como por los trompistas Valeriano Bustos y Eduardo Camero, que «Las trompas muy bien (...); en cambio el cuarteto de cuerda resultaba tísico; no se le oía y lo que se le oía, malo». Y con relación al Trío-Serenata en Re mayor, señala que «Francés malísimamente mal, no tiene idea de lo que es tocar el violín. La viola regular, tirando a bien. Su variación la cantó muy discretamente. El flauta muy bien»<sup>393</sup>.

Por su parte, en el segundo concierto, donde, además del Sexteto en Mi bemol mayor op. 71, se interpretarían dos versiones del *Gran Quinteto en Mi bemol mayor* op. 16, la primera para piano e instrumentos de viento y la segunda para cuarteto con piano, las alusiones de Roda describen todas interpretaciones como muy deficientes, lo que indica una evidente disconformidad con los conjuntos españoles:

---

<sup>390</sup> RODA, Cecilio de. «El año musical». *La España Moderna*, 1908, pp. 5-31, p.7.

<sup>391</sup> Estas anotaciones se encuentran en los programas de mano del Legado de Cecilio de Roda y López, que se conserva en el la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

<sup>392</sup> Joachim. «De Música. Un récord II». *El Globo*, 3-VII-1902, p.1.

<sup>393</sup> RODA, C. *Programa de mano del Concierto n.7 de la temporada I (1901-1902) de la Sociedad Filarmónica, celebrado el 16 de enero de 1902 en el Teatro Español*. Localizado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [Roda Leg. 130 (1338)].

De las dos formas del quinteto y cuarteto nos ha resultado mucho mejor el segundo, a pesar de que ninguna de las dos ejecuciones ha resultado aceptable, ni mucho menos: el clarinete con su sonido agrio y tocando siempre fuerte, el fagot rezando su papel, dando continuamente notas falsas, y siendo un elemento malo para el conjunto, y los demás sin tener siquiera idea de cómo se toca esta clase de música, han estropeado de tal manera las obras, que más parecía cencerrada que ejecución formal de las obras. Sólo el piano ha estado muy bien.

El sexteto ha salido de lo peor; no creo que en público se haya hecho ejecución más desastrosa.

Las protestas privadas, innumerables<sup>394</sup>.

**Tabla 7. Relación de conciertos ofrecidos por músicos españoles en la primera temporada de la Sociedad Filarmónica Madrileña.**

| Sesión n. | Fecha      | Repertorio (intérpretes)   |
|-----------|------------|--|
| VII       | 16-01-1902 | - <i>Trío en Do M op.87</i> (2 oboes y corno inglés)<br><b>Luis Torregrosa (ob1), Luis Casas (ob2), Salvador Sánchez (c.i)</b><br>- <i>Dúo n.2 en Fa M</i> (clarinete y fagot)<br><b>Miguel Yuste (cl.), Pascual Fañanás (fg)</b><br>- <i>Sexteto en Mib M op.81 bis</i> (cuarteto de cuerda y dos trompas)<br><b>Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo, Luis Villa, Eduardo Camero (tpa1) Valeriano Bustos (tpa2).</b><br>- <i>Trío-Serenata en Re M op.25</i> (flauta, violín y viola)<br><b>Marcelino Basurco (fl), Julio Francés y Conrado del Campo.</b>  |
| VIII      | 30-01-1902 | - <i>Gran Quinteto en Mi b M op.16</i> (piano, clarinete, oboe, trompa, fagot)<br><b>José Bonet (piano), Miguel Yuste (cl), Luis Casas (ob), Eduardo Camero (tpa), Pascual Fañanás (fg)</b><br>- <i>Sexteto en Mi b M op.71</i> (2 clarinetes, 2 trompas, 2 fagotes)<br><b>Miguel Yuste y Félix Sáinz (clars), Eduardo Camero y Valeriano Bustos (tpas), Pascual Fañanás (fg) y Leandro Gallástegui (fg)</b><br>- <i>Cuarteto en Mi b M con piano</i> (Transcripción del Gran Quinteto)<br><b>José Bonet, Julio Francés, Conrado del Campo, Luis Villa</b>   |
| IX        | 20-02-1902 | - <i>Quinteto en Mi b M op.4</i> (2 vlínes, 2 violas y violonchelo)<br><b>Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo, Manuel Álvarez (2ª viola), Luis Villa.</b><br>- <i>Gran Trío en Si b M op.11</i> (piano, clarinete y violonchelo)<br><b>José Bonet (piano), Miguel Yuste (clar.) Luis Villa (vchelo)</b><br>- <i>Gran octeto en Mi b M op.103</i> (Transcripción del Quinteto op.4 para 2 clarinetes, 2 oboes, 2 trompas y 2 fagotes)<br><b>Miguel Yuste (cl.) y Félix Sáinz (cl.), Salvador Sánchez (ob.) y Luis Torregrosa (ob.), Eduardo Camero (tpa) y Valenciano Bustos (tpa), J. Quintana (fg) y Leandro Gallástegui (fg)</b> |

Y ya finalmente, en lo que se refiere a la tercera sesión se refiere, el crítico de Albuñol sentencia que: «Otro fracaso y gordo. El quinteto salió más que mal, gris, sin expresión, sin vida, muerto completamente». Se lamenta de que «ese trío que tanto nos entusiasmaba oyéndolo á Tejada y á Bordas, no gustó nada. Salió más muerto aún que el quinteto: en vez de la pasión tremenda que Pepe, Bordas y Tejada tocaban el final, en estos resultaba merengue puro». Y no menos incisivo se mostró con el *octeto*, a su parecer, «otro desastre»

<sup>394</sup> RODA, C.. *Programa de mano del Concierto n.8 de la temporada I (1901-1902) de la Sociedad Filarmónica, celebrado el 30 de enero de 1902 en el Teatro Español*. Localizado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [Roda Leg. 130 (1338)].

donde «los oboes bien, los clarinetes regular, las trompas á ratos bien y á ratos mal: los fagotes mal siempre»<sup>395</sup>.

Lógicamente se trataba de anotaciones personales, en principio francas, que Roda no pensaba sacar a la luz, no al menos, sin pasar un filtro de decoro y cortesía. Sin embargo, además de darnos alguna clave sobre las razones que pudieron mover a la Filarmónica a no contar en ninguno de estos años con la colaboración del Cuarteto Francés, nos lleva a pensar en la valoración de Miranda que situaba a los conjuntos locales muy lejos de la perfección. Y es que resulta evidente que con la nueva Sociedad, uno de los objetivos primordiales que se perseguían era acercar a la capital a conjuntos profesionales, cuya calidad técnica y musical distaba mucho, presumiblemente, de los otros conjuntos locales. No obstante, este desprecio hacia lo nacional, será uno de los reproches que más a menudo se le hará a la Filarmónica, y una cuestión que también le sería planteada en la entrevista de *Ritmo* a algunos de sus principales responsables. Precisamente al respecto de la poca presencia de música y músicos españoles, declara Borrell, pidiéndole a Aragonés que lo transcriba textualmente, que: «conviene deshacer la falsa leyenda de que nosotros hemos huído de la música y de los músicos españoles. Nada menos cierto. La Sociedad Filarmónica ha estrenado obras de Falla, de Turina, de Salazar, de Chapí, de Zurrón, etc; ha presentado treinta y seis artistas españoles, y pone en todo momento un decidido empeño en que el arte patrio no permanezca obscurecido»<sup>396</sup>.

#### 2.4.3. Público y protocolo

Por otro lado, la Filarmónica, en estos años no sólo tratará de acercar conjuntos profesionales internacionales, sino que también tiene, al igual que lo tuvo en su momento la Sociedad de Cuartetos, un fin didáctico. En la entrevista señalan que «no podemos olvidar que la principal finalidad de la Sociedad Filarmónica es la de presentar agrupaciones musicales (tríos, cuartetos, etc.) y la de dar a conocer el género de *lieder*, ignorado en Madrid hasta nuestro advenimiento». Sin embargo, sobre la recepción de las corrientes más avanzadas por parte del público madrileño, responde que «Poco a poco la va aceptando y la recibe con respeto, pero hay que confesar que sin entusiasmo. No obstante, nosotros hemos procurado siempre no alejarnos de ella»<sup>397</sup>.

Pero si hay un aspecto donde el perfil didáctico de la Sociedad Filarmónica se revela especialmente notorio, será en la formación del público. En estos años, todo son alabanzas para esta institución, porque para muchos se trata de la única institución en la capital que ofrece conciertos de música de cámara ejecutada por músicos profesionales. Así mismo, el prestigio que suponía pertenecer a una sociedad exclusiva, como llegó a considerarse la Filarmónica, hizo que existieran largas listas de espera para formar parte de la misma, acercando curiosamente el género camerístico a un público, en parte, atraído sustancialmente por esta exclusividad. Así, en su balance anual de la temporada 1908-1909, Joaquín Fesser conjetura lo siguiente:

A la creación de esta Sociedad, cuyo nombre y cuya influencia pasarán á la historia, y al singular acierto con que viene siendo dirigida, se debe en gran parte la *re-educación* que se está operando en el público madrileño, y sobre todo en esa parte de dicho público que he

---

<sup>395</sup> RODA, C. *Programa de mano del Concierto n.9 de la temporada I (1901-1902) de la Sociedad Filarmónica, celebrado el 20 de febrero de 1902 en el Teatro Español*. Localizado en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid [Roda Leg. 130 (1338)].

<sup>396</sup> ARAGONÉS, C «Entrevistas de “Ritmo”. Una visita a la Sociedad Filarmónica..., p.5.

<sup>397</sup> ARAGONÉS, C «Entrevistas de “Ritmo”. Una visita a la Sociedad Filarmónica..., p.5.

señalado más arriba como el más superficial y frívolo en sus gustos y tendencias. ¡Caso curioso! Ese público elegante pertenece y asiste á la Filarmónica *por moda*, y *por moda* está dejando educar y conducir por un camino diametralmente opuesto á sus aficiones musicales de toda la vida. ¡Hágase el milagro, y hágalo la Modal!»<sup>398</sup>.

Como decíamos, uno de los aspectos más distintivos de la sociedad Filarmónica, será su régimen de medidas y formalidades que acata el público asistente, socios en su totalidad. Unas reglas, estrictas que se imprimían en cada uno de los programas: «No se permitirá la entrada y salida en el salón durante la ejecución del programa. Quedan prohibidas, asimismo, las repeticiones de tiempos». y cuyo incumplimiento o violación podía incluso conllevar la expulsión del socio de la cooperativa. Estas reglas aparecen enunciadas en *La Correspondencia* por El hombre de los bosques en un artículo monográfico, publicado en 1905, tres años después de su constitución:

Cada socio o socia es igual, tiene obligación de presentar su billete á la entrada, siendo éste personalísimo, y por tanto intransferible.

Esta difícil condición hadado lugar á repetidos disgustos, sobre todo al principio, en que se notaba cierta resistencia á observarla; pero con tal rigor se trató al que la contravino, llegando hasta separar de la Sociedad á varias personas, que hoy no se le ocurre á nadie prestar su billete á quien no es socio.

Una vez dentro del teatro, cada cual se sienta donde le gusta más; desde el palco proscenio al gallinero, todo es suyo, todo es de todos y de ninguno; mas si llegase comenzado el concierto, ha de aguardar que el número termine para entrar en la sala y acomodarse en ella.

Las repeticiones están terminantemente prohibidas, por mucho que guste el trabajo ejecutado. Y aunque produzca algún artista una explosión de entusiasmo, como se ha dado el caso, aclamándole los espectadores puestos en pie, lanzando gritos de entusiasmo y aplaudiendo estrepitosamente, no es permitido ni repetir ningún número ni tocar otros que los insertos en el programa.

Las muestras de desagrado están asimismo prohibidas; porque á más de que se inspira esta prohibición en la teoría del premio y el castigo que sustenta el elevado y hermoso concepto de que no hay mejor castigo que la ausencia de premio, porque es el amor y no el miedo el sentimiento que impulsa las almas inclinándolas hacia el bien, como el régimen de la sociedad es representativo si un artista contratado es malo, no son responsables más que aquellos que le contrataron.

Las protestas y las censuras han de ser dirigidas á la Junta de gobierno, no al pobre músico, que bastante desgracia tiene con ser malo.

Una vez se permitió sisear parte del público; al día siguiente cada socio recibía una terrible circular recordándole sus deberes en tonos corteses pero enérgicos.

Desde entonces jamás se escuchó una muestra de disgusto en el público, demostrando con ello que los españoles sabemos ser tan cultos y tan bien educados como lo sea el que más<sup>399</sup>.

En resumen, prácticas derivadas del liberalismo que contribuirían a democratizar la cultura, al menos en este contexto. La organización trataría de evitar el individualismo en forma de regalos y reserva de localidades mediante de billetes intransferibles, las preferencias y desigualdades en función de sexo, edad o calidad de asociado, y la segregación habitual de público entre palcos y platea mediante las localidades sin numerar. Al mismo tiempo tratarían de neutralizar reacciones tanto de entusiasmo como de rechazo, y falta de decoro prohibiendo los bisados, los abucheos así como la entrada en la sala en medio de una

---

<sup>398</sup> FESSER, Joaquín. «Madrid musical. 1908-1909». *Cultura española*, n. 15 (mayo, 1909), pp. 267-295, p. 287 y ss.

<sup>399</sup> El Hombre de los bosques. «La Filarmónica Madrileña». *La Correspondencia de España* 5-II-1905, pp.2-3.

actuación con el fin de encaminar al público hacia los protocolos de las salas de conciertos europeas. Por último, no todo eran deberes, sino que también sostenían sus derechos en cuanto a la transparencia gestora, pudiendo participar en la Junta Anual, en la que se acordaban los artistas invitados y por otro, las cuentas estaban disponibles para todo aquel que quisiera consultarlas.

Debemos tener en cuenta que la Filarmónica acogió en sus sesiones a los más prestigiosos cuartetos europeos, de forma que el público ejercía como catalizador de la sociedad madrileña, o dicho de otro modo, constituía una muestra más o menos representativa de la población ante estos embajadores europeos. Sin embargo, en esta firmeza de bases se atisba una evidente desconfianza ante las respuestas y proceder naturales del auditorio que, al parecer les obliga a incorporar al contrato normas protocolarias a las que los madrileños deben ceñirse escrupulosamente de no querer ser expulsados y con el fin de exhibir ante los más prestigiosos cuartetos europeos un público formado y capacitado para presenciar conciertos profesionales con una actitud ejemplar.

#### 2.4.4. El concurso de cuartetos

Una vez puesta en marcha y superada la etapa preliminar, en la segunda temporada (1902-1903), la Sociedad Filarmónica, anunciaría un concurso de cuartetos con el fin de promover la composición del género entre los compositores españoles, imitando así el ejemplo de la Sociedad de Conciertos, que algunos años antes había convocado un concurso de composiciones sinfónicas españolas<sup>400</sup>. Con esta iniciativa se abriría una brecha en la comunidad de compositores nacionales en favor de la música de cámara, que como veremos a lo largo de los siguientes capítulos, seguiría todavía dando sus frutos durante varias décadas del siglo XX. Con motivo del certamen y la controvertida ausencia de agrupaciones nacionales en las programaciones de la Filarmónica, Sagardía apuntaba lo siguiente:

(...) si bien dedicó sus desvelos a la contrata de cuartetistas extranjeros, en lugar de procurar la creación de agrupaciones de cámara españolas, en 1902 tuvo la patriótica idea de convocar un concurso entre compositores españoles para premiar un cuarteto con piano.

El tribunal encargado de examinar las obras formado por Chapí, Emilio Serrano y Valentín Arín, otorgó el premio al Cuarteto original del compositor aragonés residente en Madrid, Vicente Zurrón, y recomendó cuatro más dignos de ser interpretados en las sesiones de la Filarmónica. Entre esos cuatro había cuartetos de Manén, Pérez Casas y Villa<sup>401</sup>.

De hecho, no sería la única fuente en reconocer que si bien la Filarmónica no ha destacado por el impulso de lo nacional, con este nuevo proyecto en marcha, parecía saldar su deuda pendiente con el mercado nacional:

Hasta ahora la Sociedad Filarmónica Madrileña no había sido más que un elemento de cultura musical que nos proporcionaba ocasión de escuchar las obras maestras de música de cámara con una interpretación perfecta [...]. Hoy tenemos que dar cuenta de la acción

---

<sup>400</sup> El 1 de diciembre de 1897 la Junta directiva de la Sociedad de Conciertos convocó un concurso entre compositores españoles para premiar composiciones sinfónicas. A fines del siguiente año, el Jurado, formado por Chapí, Emilio Serrano, Bretón, Pedrell y Jiménez otorgó el primer premio consistente en 1.000 pesetas, a la suite “Cantos regionales asturianos”, en cuatro tiempos, de Villa. SAGARDÍA, Ángel. «El músico Ricardo Villa». Ángel Sagardía. En *Temas Madrileños IV*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1953, p.8).

<sup>401</sup> SAGARDÍA, Ángel. «El músico Ricardo Villa». En *Temas Madrileños* n. IV. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1953, p.18.

de la Sociedad Filarmónica, bajo un nuevo aspecto: como entusiasta Mecenas de la música española. Antes merecía todas nuestras simpatías; ahora le debemos todos nuestros respetos, porque la consideramos como el único elemento capaz de alentar el adormecido arte de la música en nuestro país.

(...)

He aquí por qué, al tratar hoy del nuevo aspecto de la Sociedad Filarmónica Madrileña, por el cual se consigue establecer entre el público y el compositor español el comercio necesario para que las facultades del artista se desarrollen de un modo armónico, usamos términos de alabanza que pudieran parecer exagerados, y la animamos á perseverar en el mismo propósito aprovechando la autoridad que presta á sus actos el nombre de sus directores<sup>402</sup>.

La propuesta, sin embargo, no fue más allá de la resolución del concurso y el estreno de la obra ganadora por parte del Cuarteto Hierro en uno de los conciertos de temporada de la Filarmónica, celebrado en el teatro Español. Y así, con este único encuentro, se daría por concluida la labor de la Sociedad como promotora de la música de cámara española, de forma que el estreno de otras de las obras presentadas y aplaudidas por el jurado, le correspondería a otras entidades futuras. En alusión a ello comentaría Miranda que:

El año pasado la «Sociedad Filarmónica» abrió un concurso de obras de música de cámara, y se otorgó el premio á un cuarteto del maestro Zurrón, que se ejecutó con éxito en una de las sesiones; pero ahí quedó todo; este año no se ha anunciado concurso alguno ¿por qué? Por dificultades de ejecución, dice la Sociedad, y al mismo tiempo los músicos, ejecutantes y escritores se quejan de la indiferencia por parte del público. ¿Quién podría tirar la primera piedra?<sup>403</sup>.

En definitiva, e independientemente de su compromiso adquirido con la música española la constitución de la Sociedad Filarmónica Madrileña, supondría indudablemente un claro impulso para la actividad camerística y concertística de la capital española, manteniendo durante años una programación consolidada, sirviendo de nexo con las prácticas del exterior o movilizándolo, aún de forma indirecta, algunos aspectos que contribuirían tiempo después a la formación de cuartetos locales como el Cuarteto Francés. Sin embargo, uno de los principales reproches le vendría dado por el sentimiento localista, patente en varias críticas y motivado por el hecho de que la Filarmónica prácticamente prescindiera de intérpretes y conjuntos españoles, a excepción de algunos pianistas, cantantes y violinistas, así como por su obvia preferencia por el repertorio extranjero. En ese sentido, la iniciativa del concurso de Cuartetos con piano españoles, tal vez sin pretenderlo, constituiría el primer paso para lograr un cambio de tendencia entre los compositores nacionales. Eso sí, una vez llevado a cabo el estreno del cuarteto ganador, la Sociedad Filarmónica cedería el testigo de la música española a otras agrupaciones, que serían las encargadas de mantener y alargar en el tiempo el interés y la estima, tanto de músicos como de público, por la emergente música de cámara nacional.

Durante los años sucesivos, el proyecto de la Filarmónica Madrileña, que prolongaría su actividad hasta 1936, se imitaría en diversas ciudades españolas, dando lugar a numerosas “Filarmónicas de Provincias” que en muchos de los casos también acogerían a algunos de los conjuntos y solistas que actuaban en la capital, posibilitando su circulación por un circuito de sociedades a través de la Península. Aunque, matiza Giner, entre la Filarmónica de Madrid y la de otras provincias no existe ninguna relación, sino que funcionan con

---

<sup>402</sup> Miranda. «Música». *La Lectura*, 1903, Tomo I, p.441-442.

<sup>403</sup> Miranda. «Música». *La Lectura*, Enero 1904, p.73.

independencia, aunque con «la misma finalidad cultural» y matiza que, de todas ellas, la Madrileña «es la única que vive exclusivamente de las cuotas de sus asociados».

## 2.5. El Cuarteto Hierro: una serie histórica y dos estrenos

En 1903, tras haber formado parte de la efímera Sociedad de Cuartetos, José del Hierro<sup>404</sup>, Manuel Sancho, Víctor Mirecki y Fabián Furundarena, volverían a enfrascarse juntos en algunos proyectos vinculados a la música de cámara de la capital. Algo que ya vaticinaba Fesser un año antes asegurando que «la Sociedad Hierro» seguramente reanudaría pronto sus sesiones<sup>405</sup>. Y en consecuencia, el 20 de enero de 1903, se anunciaría en *La Época* una serie histórica de cuartetos organizada por la Sección de Música del Ateneo de Madrid con unos fines esencialmente didácticos para los aficionados<sup>406</sup>.

La circular que se repartió entre las redacciones de los diarios informaba de lo siguiente: «El Ateneo de Madrid, en su deseo de extender á todas las esferas la función educadora que desde su establecimiento se propuso, ha creído conveniente inaugurar este año una serie histórica de cuartetos, en la cual pueda estudiarse la evolución de tan importante género musical»<sup>407</sup>. Estaba previsto que la serie del Cuarteto Hierro<sup>408</sup> comenzara el 23 de enero y finalizara el 13 de abril y, en su planteamiento original, constaba de siete sesiones que comenzarían a las nueve y media de la noche y en las que, respectivamente y siguiendo un criterio cronológico y estilístico, interpretarían dos cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann y en la séptima y última, uno de Grieg y otro de Tchaikovsky<sup>409</sup>. Por último, los miembros del conjunto anunciados<sup>410</sup> para el primer concierto eran José del Hierro (violín I), Huberto González<sup>411</sup> (violín II), Manuel Sancho

---

<sup>404</sup> José del Hierro y Palomino (1864-1933), violinista y compositor gaditano, formado, al igual que Jesús de Monasterio y Julio Francés, en el prestigioso Conservatorio de Bruselas, será uno de los principales cabezas de la escuela violinística española que desarrollará su labor docente en el Conservatorio de Madrid, donde ocuparía el puesto oficial como profesor de violín y de viola a partir de 1904. Alumno de Hubert Léonard, Hierro formaría parte de numerosas agrupaciones sinfónicas de la época como la orquesta del Teatro Real, de la Sociedad de Conciertos figurando además como concertino de la primera plantilla de la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1904. Un puesto que sin embargo, abandonaría tempranamente, tras el cese consensuado de Alonso Cordelás, siendo seguidamente reemplazado por Julio Francés. Hierro habría sido precisamente uno de los principales interesados en la conformación de esta corporación. Entre sus obras destacan por ejemplo *Jota de Concierto* o *Capricho Español*. Véase: MUÑIZ BASCÓN, Luis Magín. *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios*. Tesis Doctoral, dirigida por Julio Ogas Jofre. Universidad de Oviedo, 2012, pp. 151 y ss.

<sup>405</sup> Joachim. «Un 'Récord' II». En: *El Globo*, 7-VII-1902, p.1.

<sup>406</sup> Previamente a estos conciertos, la única referencia que hemos encontrado del Cuarteto Hierro es en la crónica «En el Palacio Real. Fiesta en honor del Rey de Portugal». *La Época*, 12-XII-1902, pp.1-2. Al parecer, con motivo de la estancia en Madrid del rey de Portugal, se celebró una recepción en el Palacio Real a las nueve de la noche, en la que confluyeron diferentes artes, a modo de miscelánea, representación teatral, a cargo de María Guerrero, interpretación musical, a cargo de un cuarteto formado por Furundarena, Hierro, González y Mirecki y finalmente un recitado de poesía, toda una velada artística que se completó con un aperitivo. Todos los detalles acerca de los salones, la corte, la fiesta, el buffet y la concurrencia se detallan en el artículo antes citado.

<sup>407</sup> «Noticias generales». *La Época*, 20-I-1903, p.3.

<sup>408</sup> En algunas fuentes consta como Cuarteto Furundarena en otras como Cuarteto Hierro-Mirecki.

<sup>409</sup> «Noticias generales». *La Época*, 20-I-1903, p.3.

<sup>410</sup> En «Noticias generales». *La Época*, 22-I-1903, p.3.

<sup>411</sup> Aparece anunciado como H. González. El único violinista anunciado en la Plantilla de la Orquesta Sinfónica de Madrid que se constituyó en 1904 y a la que pertenecerían todos los miembros del Cuarteto Hierro y que se corresponde con las iniciales, es el segundo Concertino de la misma, detrás de José del Hierro, Huberto González.



(viola) y Víctor Mirecki (violonchelo)<sup>412</sup>, todos, a excepción del segundo violinista, antiguos integrantes de la efímera nueva Sociedad de Cuartetos.

Los conciertos, que finalmente no respetaron las fechas previstas ni tampoco el programa, al parecer tampoco lograron mantener su interés en la prensa del momento puesto que, según insinuaba Roda, no ofrecían más novedad que la de seguir un hilo cronológico y estilístico en su selección de obras. Y, ciertamente, esta escasa transcendencia de la serie se percibe a nivel de la prensa, tanto por la reducida cobertura que los diferentes diarios de la época otorgaron a los conciertos<sup>413</sup>, como por el contenido de algunas de las contadas impresiones que se emitieron como por ejemplo las del propio Cecilio de Roda, quien, ya en su crítica a la primera sesión -que incluía los Cuartetos *op.64 n.5 en Re Mayor* y el *Cuarteto op.76 n.4 en Si bemol mayor*, de Haydn- en la que Roda lamentaba que, tratándose de una serie histórica del cuarteto de cuerda, el punto de partida se hubiera establecido en Haydn en lugar de en C.P.E. Bach o Boccherini, y el de llegada en Schumann y Mendelssohn en lugar de Brahms, los franceses o los rusos, según él, «los que van a la cabeza del género»<sup>414</sup>. Así mismo, en referencia a la segunda sesión, en la que tocaron dos de los cuartetos de cuerda “Milaneses” *n.4 en do mayor, K.157* y el *n.7 en mi bemol mayor K.160*, de Mozart, Roda reprochaba los criterios de selección y comentaba aparentemente decepcionado que, tratándose de dos de los primeros cuartetos del compositor austríaco, «apenas se percibe en ellos algo más que la influencia notable de Haydn»<sup>415</sup>.

**Tabla 8. Serie Histórica de Cuartetos organizada por la Sección de Música del Ateneo de Madrid. Celebrados por el Cuarteto Hierro en el Ateneo madrileño<sup>416</sup>.**

| Sesión nº | Fecha                       | Repertorio   |
|-----------|-----------------------------|--|
| 1         | 23-1-1903                   | Haydn: Cuarteto n.35 en re mayor, op.64 n.5 y Cuarteto n.49 en si bemol mayor, op. 76, n.4.        |
| 2         | 6-2-1903                    | Mozart: Cuarteto de cuerda n.4 en do mayor k.157 y Cuarteto de cuerda n.7 en mi bemol mayor k.160. |
| 3         | 20-2-1903                   | Beethoven  |
| 4         | 6 ó 9-3-1903 <sup>417</sup> | Schubert   |
| 5         | 23-3-1903                   | Mendelssohn  |
| 6         | 13-4-1903 <sup>418</sup>    | Schumann   |
| 7         | 7-05-1903 <sup>419</sup>    | Mozart <sup>420</sup>  |

<sup>412</sup> El orden que se sigue en la presentación de intérpretes, curiosamente sitúa previamente al violonchelista Mirecki que al viola Manuel Sancho.

<sup>413</sup> Únicamente hemos encontrado referencias y reseñas de algunos de los conciertos y sólo disponemos del repertorio de algunas sesiones, lo que demuestra que, por alguna razón que desconocemos, el seguimiento en la prensa era muy intermitente y parcial.

<sup>414</sup> C. R. «En el Ateneo. Serie de cuartetos». *La Época*, 24-I-1903, p.2.

<sup>415</sup> Véase: C. R. «En el Ateneo. Cuartetos Mozart». *La Época*, 7-II-1903, p.1.

<sup>416</sup> Véanse: «Noticias generales». *La Época*, 22-I-1903, p.3. y C. R. «En el Ateneo. Serie de cuartetos». *La Época*, 24-I-1903, p.2; C. R. «En el Ateneo. Cuartetos Mozart». *La Época*, 7-II-1903, p.1; «Academias, Ateneos y Sociedades». *La Época*, 22-III-1903, p.2. y «Noticias». *La Correspondencia de España*, 23-III-1903, p.3; «Noticias». *La Correspondencia de España*, 13-IV-1903, p.3. y «Academias, Ateneos y Sociedades». *La Época*, 12-IV-1903, p.2.; «Noticias». *La Correspondencia de España*, 9-V-1903, p.3.

<sup>417</sup> Los conciertos eran de carácter quincenal así que suponemos que la sesión tuvo lugar el día 6 o 9 de marzo. Seguramente el hecho de que la fecha coincidiera inminentemente con la presentación del Cuarteto Francés restó atención a la sesión.

<sup>418</sup> En el calendario original la sesión estaba prevista para el 4 de marzo.

<sup>419</sup> anunciado en un principio para el 13 de abril, aplazado para el lunes 27 de abril suspendido hasta nuevo aviso. Véase: «Noticias». *La Correspondencia de España*, 27-IV-1903, p.3.

Finalmente, tras algunos conciertos sin apenas repercusión en las gacetas o rotativos<sup>421</sup>, en la última sesión que se trasladó del 13 de abril al 7 de mayo<sup>422</sup>, parece ser que algunos diarios volvieron a reparar en estas citas camerísticas. Sin embargo, más que mérito del propio Cuarteto Hierro<sup>423</sup>, el interés parecía estar relacionado con su invitada, a juzgar por las líneas de *La Correspondencia*, en las que se refiere que «la selecta concurrencia», entre la que aparecen citados diversos miembros de la aristocracia<sup>424</sup>, «acudió deseosa de oír á la profesora doña Josefa Lloret de Ballenilla, á cuyo cargo estuvo la segunda parte del programa»<sup>425</sup>. Por su parte, el Cuarteto Hierro-Mirecki, se hizo cargo de la primera sección del concierto, que si en un principio anunciaba obras de Grieg y Tchaikovsky, finalmente en su lugar, interpretaría el Cuarteto de Mozart n.15.

Al margen de esta serie histórica, la labor de esta sociedad durante estos meses sería especialmente reconocida por lo que se refiere el estreno de los dos cuartetos más valorados por el jurado del certamen. En primer lugar la obra ganadora, de Vicente Zurrón sería ejecutada en el concierto de temporada de la Filarmónica, por un Cuarteto Hierro formado por Hierro, Sancho y Mirecki junto al pianista Fabián Furundarena el 28 de febrero de 1903.

En segundo lugar el 25 de marzo de 1903, en un concierto organizado por la Sociedad de Conciertos de Madrid<sup>426</sup>, coincidiendo con la fiesta de la Anunciación, sería la fecha escogida por el Cuarteto Hierro, para presentar ante el público del Teatro Real la obra que había quedado en segundo lugar, a criterio del Jurado del concurso de cuartetos españoles de la Filarmónica, el *Cuarteto con piano en fa menor* «Mobilis in mobili» de Joan Manén<sup>427</sup> (1883-1971). El concierto estaba dedicado por completo a la figura del joven violinista

---

<sup>420</sup> En un principio estaban programados Grieg y Tchaikovsky, pero finalmente se varía el programa y el Cuarteto Hierro toca el Cuarteto n.15 de Mozart mientras que la pianista a Josefa Lloret de Ballenillas interpreta al parecer obras de Chopin, Czerny, Honebit y Grieg.

<sup>421</sup> A diferencia del resto de conciertos, que solían anunciarse en la sección de Espectáculos o en la de Gacetillas, concretamente el recital dedicado a Schubert, el cuarto de la serie, no aparece siquiera anunciado y no podemos asegurar su fecha, aunque, en el caso de que se hubiera llevado a cabo, estimamos debió ser el 6 o el 9 de marzo de 1903, pero considerando que este último día fue la presentación del Cuarteto Francés, lo más probable es que se llevara a cabo el día 6.

<sup>422</sup> Llegó a ser aplazado, en un principio al día 27 del mismo mes de abril, pero que finalmente no se celebraría hasta el 7 de mayo. Véase: «Noticias». *La Correspondencia de España*, 27-IV-1903, p.3.

<sup>423</sup> Integrado por José del Hierro (Violín I), Huberto González (Violín II), Manuel Sancho (Viola) y Víctor de Mirecki (Violonchelo).

<sup>424</sup> Entre esta selecta concurrencia aparecen citadas, entre otras mujeres, las marquesa de Altavilla, las condesas de las Navas y de Torremata, la vizcondesa de Barrantes, Salomé Núñez y Topete, señoras de Marín, Govantes, Rousseau, Cano, Suárez, Alonso de Celada, viuda de García Rivero, Pérez Vidal, Val, Lapuente, Urzáiz, Lampérez, García Rivero, Baillo, González López, Castro, Mirecky, Rey, Vega, Ortiz, Castellanos, Obregón, Marco o Pianelles. Véase: «Noticias». *La Correspondencia de España*, 9-V-1903, p.3.

<sup>425</sup> «Noticias». *La Correspondencia de España*, 9-V-1903, p.3.

<sup>426</sup> Se correspondería con el sexto de la temporada. En él la Sociedad, bajo la batuta del maestro Giménez, tocaría la Sinfonía en *la* de Saint Saëns en la primera parte. En la segunda se estrenaría el cuarteto anunciado, y en la tercera y última colaboraría Joan Manén en calidad de virtuoso, con una selección de fragmentos donde luciría, al parecer, su sorprendente técnica violinística.

<sup>427</sup> Violinista, compositor y escritor, nacido en Barcelona. Autodidacta aunque recibiría clases de Enrique Fernández Arbós. Como violinista, Manén llevaría a cabo diversas giras por Europa y América, llegando a tocar con figuras como Sarasate, Max Bruch o Richard Strauss. Como compositor abarca diversos géneros que van desde la música sinfónica, la ópera y obras para violín y piano hasta sardanas. Concretamente, en lo que se refiere a música de cámara, además de este Cuarteto «Mobilis in mobili», compondría un Cuarteto n.1.en fa mayor, un *Quinteto con piano en do menor* y un «Diálogo» para arpa flauta, violín, viola y violonchelo. Para una información detallada del músico, véase la página web de la Asociación Joan Manén: <http://www.joanmanen.cat/> [consultada a fecha de 15 de mayo de 2017].

barcelonés, sin embargo la autoría del cuarteto no sería desvelada hasta el mismo concierto. Este secretismo propició que el mayor atractivo que encarnara la sesión fuese tanto conocer al artífice de la composición como juzgar la obra que se había disputado el primer puesto con la de Zurrón. Así, señala Arnedo que había «muchas espectación [sic.] entre los artistas músicos por conocer el resultado de esta apelación así como porque se haga público el nombre del anónimo compositor que, por las señas, debe formar entre lo más *granado* de los músicos catalanes»<sup>428</sup>.

La decisión del cronista de *El País* de resaltar el término “granado” en su discurso, constituye un guiño al lector y responde al hecho de que, entre la crítica existía la sospecha generalizada de que el autor en cuestión era Enrique Granados. Pues bien, así relata Roda la sorpresa con la que dice, atendieron a la resolución de un misterio con el que por un lado lograrían captar la curiosidad del auditorio y por otro, esquivar prejuicios que pudieran condicionar su recepción:

Ese cuarteto misterioso se ha ejecutado hoy en el teatro Real: el autor ha querido conservar su incógnito hasta ahora, firmándolo todo, cuarteto, instrucciones á los cuartetistas, etc., con el lema *Mobilis in mobili*. Y aunque la opinión general atribuía la obra á Granados, el compositor catalán que tiene más poesía, más delicadeza y más ternura, á mi juicio, la verdad oficial es que el cuarteto era de autor anónimo: que no se sabía de quien era.

[...]

Muchos aplausos. muchísimos, y al salir el vicepresidente de la Sociedad de Conciertos á proclamar el nombre del autor, cuando todos esperábamos oír el de Granados, oímos el de Manén, el violinista que ha tocado después.

No hay qué decir cuánto se ha celebrado, y cuánto nos alegramos todos de ver aparecer un nuevo compositor, tan joven y de tantas esperanzas, que si hoy aparece influenciado por tan distintas y hasta tan contrarias tendencias, ya llegará un día en el que se dibuje fuertemente su personalidad<sup>429</sup>.

Por otra parte, Cecilio de Roda no vacila en presentar al artista como «uno de los primeros violinistas del mundo», con lo que, «a los aplausos que ha recibido el compositor hay que sumar las ovaciones tributadas al virtuoso», augurando que «quien toca como él á los veintitrés años y hace obras como el cuarteto reseñado, bien se puede asegurar que es un genio ó que le falta poco para serlo»<sup>430</sup>. De hecho, en esta misma línea, en la crónica previa al concierto, Luis Arnedo ofrece una contextualización biográfica del violinista donde se refiere a Juan Manén como un «artista ya formado y proclamado en el extranjero “rival de Sarasate” y particularmente en Alemania como verdadero “Brujo del violín”»<sup>431</sup>, reprobando que su carrera, «tan corta como lucida», es similar «á la de tantos otros artistas españoles sobre los que nos tienen que llamar la atención desde el extranjero, devolviéndolos á nuestro seno con reputación artística universalmente conquistada, y... totalmente desconocidos en su país propio»<sup>432</sup>. Y con él coincide precisamente Atienza en *El Globo* cuando manifiesta que «el niño prodigio de hace diez años», al parecer, en sus años de giras internacionales, se había convertido ahora en un «músico prodigioso»<sup>433</sup>.

Pero volviendo al cuarteto, había transcurrido tan sólo un mes desde el estreno del ejemplar de Zurrón, lo que hizo que afloraran comentarios y comenzara a pesar en el ambiente la duda de si la decisión del Jurado había sido afortunada o si, en cambio, el segundo lugar otorgado a la obra de Manén constituía una injusticia. Y es que, tal y como

<sup>428</sup> L. A. «Teatro Real». *El País*, 23-III-1903, p.3.

<sup>429</sup> C. Roda. «Sociedad de Conciertos. Concierto extraordinario». *La Época*, 25-III-1903, p.2.

<sup>430</sup> C. Roda. «Sociedad de Conciertos. Concierto extraordinario». *La Época*, 25-III-1903, p.2.

<sup>431</sup> L. A. «Teatro Real». *El País*, 23-III-1903, p.3.

<sup>432</sup> *Ibidem*.

<sup>433</sup> E.V. Atienza «Teatro Real. Concierto extraordinario». *El Globo*, 26-III-1903, p.2.

narra Cecilio de Roda en *La Época*<sup>434</sup>, la elección de la composición ganadora, había estado muy disputada:

Dos novedades, y grandes, que han resultado una sola, ha ofrecido el concierto de esta tarde: la ejecución del cuarteto misterioso y la presentación del violinista Manen.

La historia del cuarteto es muy curiosa. Se presentó al concurso abierto por la Sociedad Filarmónica, y, en opinión de dos de los jurados, era casi tan bueno como el premiado: anduvieron vacilando entre él y el otro, y al fin eligieron el otro. Se armó o armaron ciertos elementos una polvareda más que regular, acusando de parcialidad á dos de los jueces (al otro, que, por cierto, no prefería ninguno de los dos cuartetos en cuestión, sino un tercero, no había para qué meterse con él), y protestaron grandemente de que no se hubiera diputado como mejor obra la que á ellos les parecía serlo... sin conocer ninguna de las dos<sup>435</sup>.

Por su parte, Arnedo exhibe una preferencia personal por la de Manén que además, dice ser compartida por el propio Hierro, quien, según señala se muestra<sup>436</sup> «verdaderamente encantado de las bellezas descubiertas en tan delicada composición, que el público sabrá apreciar con su fino instinto, otorgando su fallo inapelable, sin importarle un ardite hallarse en desacuerdo con todos los Jurados del mundo»<sup>437</sup>.

### Ilustración 3. Grabado de Joan Manén en *La Correspondencia de España*<sup>438</sup>.



En el caso de Roda, quien declara haber escuchado la obra en tres ocasiones, en su análisis personal la describe de la siguiente forma:

(...) de tendencias avanzadas, un poco francesas; está escrita con despreocupación, con desenfado, prescindiendo de muchos de los cánones tradicionales, pero con una delicadeza, con un gran sentimiento íntimo de poesía y de ternura, á ratos soñador, á ratos dramático; casi siempre original, siempre distinguido, fino, aristocrático. Se ve por ello que su autor, es un temperamento musical<sup>439</sup>.

Sin embargo, no se aventura a declinarse, por ninguna de las dos obras, sentenciando que, «sin un estudio detenido de ella y de la premiada, no me atrevería á pronunciarme por ninguna de las dos». Por lo pronto, acusa que la de Manén «tiene mucha poesía, mucho modernismo, proporciones admirables y un cierto sabor francés, que, en verdad, no me gusta mucho, la otra, de Zurrón, con su ambiente á lo Brahms, su solidez de construcción, su sabor clásico, merece atención muy seria y muy detenido estudio»<sup>440</sup>.

En definitiva, a modo de conclusión podemos considerar que la actividad desempeñada por el Cuarteto Hierro en Madrid tras la disolución de la Sociedad de 1899 fue de carácter más bien puntual y anecdótico, teniendo en cuenta que su actividad pública en la capital se reduce a los dos conciertos aislados y a una pequeña serie histórica de la evolución del cuarteto en el Ateneo sin apenas repercusión. Sin embargo el hecho de verificar el estreno de dos de las obras españolas presentadas al concurso de la Filarmónica, ha hecho que el

<sup>434</sup> C. Roda. «Sociedad de Conciertos. Concierto extraordinario». *La Época*, 25-III-1903, p.2.

<sup>435</sup> C. Roda. «Sociedad de Conciertos. Concierto extraordinario». *La Época*, 25-III-1903, p.2.

<sup>436</sup> L. A. «Teatro Real». *El País*, 23-III-1903, p.3.

<sup>437</sup> L. A. «Teatro Real». *El País*, 23-III-1903, p.3.

<sup>438</sup> M. «En el Real. Concierto Extraordinario». *La Correspondencia de España*, 26-III-1903, p.1.

<sup>439</sup> C. Roda «Sociedad de Conciertos. Concierto extraordinario». *La Época*, 25-III-1903, p.2.

<sup>440</sup> C. Roda. «Sociedad de Conciertos. Concierto extraordinario». *La Época*, 25-III-1903, p.2.

nombre de la entidad Hierro llegue a los anales de la Historia de la música española y que se les atribuya un cometido importante en el patrocinio de este repertorio camerístico nacional, al lado del mismo Cuarteto Francés. No obstante, después de estos dos conciertos, cabe señalarlo, amparados por dos sociedades, la Filarmónica y la Sociedad de Conciertos, el Cuarteto Hierro cesaría su actividad en la capital sin que, al menos en los años sucesivos, celebrara ningún concierto con repercusión en la prensa del momento<sup>441</sup>.

Precisamente tan sólo dos semanas después de la presentación del Cuarteto de Vicente Zurrón por el Cuarteto Hierro y pocos días antes del estreno del de Manén, se sumaría a la escena madrileña una nueva agrupación que tendría una repercusión significativa en la música de cámara del ámbito tanto local como nacional. Julio Francés y Rodríguez, el único miembro que se había desvinculado de la nueva Sociedad de Cuartetos reconvertida en el Cuarteto Hierro, sería el encargado de poner en marcha una agrupación formada por él mismo, Odón González Caro, Conrado del Campo y Zabaleta y Luis Villa González, que bautizaría con el nombre de Cuarteto Francés que se presentará al público madrileño el día 9 de marzo de 1903 en el Teatro de la Comedia, con un programa formado por xxxxx. Esta sería la primera de un total de cuatro sesiones que coincidirían en el tiempo y eclipsarían a la serie histórica del Ateneo que ofrecerían Hierro y los suyos, mermando en gran medida su repercusión en prensa y al mismo tiempo, sería la primera de las ocho temporadas sucesivas de conciertos que ofrecerían en Madrid, en las que el nuevo grupo daría cita a numerosos compositores tanto internacionales como nacionales, tanto clásicos como modernos, rompiendo la hegemonía de moldes que hasta el momento venía imponiéndose en las series de música de cámara local.

De esta manera llegamos a 1903. Aquel año, el panorama musical madrileño orbitaba fundamentalmente en torno al Conservatorio de Música y Declamación, del que por estos años sería director Tomás Bretón (1901-1910)<sup>442</sup>, el Teatro Real, que seguiría con sus habituales temporadas operísticas hasta su cierre en 1925, el Teatro de la Zarzuela hasta su incendio de 1909<sup>443</sup>, la Sociedad Filarmónica Madrileña, recién constituida en 1901, a las que podríamos añadir, entre otras muchas, el Ateneo, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando o la Capilla del Palacio Real que reunirían respectivamente en su seno a los principales intérpretes, compositores, profesores y musicólogos del momento. A este entramado institucional se incorporarían, además, a lo largo de la siguiente década nuevos proyectos, varios de los cuales estarían enfocados a la práctica instrumental.

En 1903, todavía seguiría en funcionamiento la Sociedad de Conciertos fundada por Francisco Asenjo Barbieri en 1866<sup>444</sup>. Esta Sociedad sería según Ramón Sobrino «la primera y más importante entidad fundada por músicos al margen de empresarios», al

---

<sup>441</sup> Sin embargo, al parecer sí que llevaron a cabo una actividad reseñable en otras ciudades españolas, como Santander, y más concretamente en el Casino del Sardinero.

<sup>442</sup> Tras un paréntesis en el que Cecilio de Roda asumió el cargo directivo (1910-1912), Tomás Bretón retomaría el cargo que mantendría hasta 1921.

<sup>443</sup> CARRETERO GARCÍA, Emilio. *Historia del teatro de la Zarzuela. Tomo I (1856-1909)*. Madrid, Fundación de la Zarzuela Española, 2003.

<sup>444</sup> Para mayor información acerca de la Sociedad de Conciertos de Madrid, véanse: SOBRINO, Ramón: *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, 1992. SOBRINO, Ramón. «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional». *Cuadernos de música iberoamericana* vol. 8-9 (2001), pp. 149-194.

tiempo que su actividad serviría como «revulsivo para la creación de música española»<sup>445</sup>. Tras varias etapas con directores estables como el propio Barbieri, Monasterio, Bretón, en sus últimos años contaría con diversos directores del panorama internacional como Camille Saint Saëns, Richard Strauss, Vicent d'Indy y nacional como Bretón, Chapí o Ricardo Villa<sup>446</sup>. Sin embargo, como consecuencia de la crisis derivada del contrato de conciertos con el Teatro Lírico, la Sociedad se vería obligada a disolverse<sup>447</sup>. No obstante, en 1904, los mismos socios se constituirían en la Orquesta Sinfónica de Madrid<sup>448</sup>, que daría su primer concierto el 7 de febrero de 1904 en el Teatro Real, con Alonso Cordelás como director. Tras varias desavenencias, este puesto pasaría a Enrique Fernández Arbós que se mantendría en el cargo durante casi tres décadas, entre . Desde que se fundara la Sinfónica de Madrid en 1904, la capital contaría con temporadas regulares de música instrumental que no y sería la única formación de tales características hasta 1915. Ese año se fundaría la Orquesta Filarmónica de Madrid que sería dirigida por Bartolomé Pérez Casas y que resultaría fundamental en la recepción de las nuevas corrientes impresionistas y neoclásicas<sup>449</sup>. Precisamente Bartolomé Pérez Casas sería el encargado de liderar un novedoso proyecto instrumental, una Sociedad de Instrumentos de Viento<sup>450</sup> que ofrecería varios conciertos entre 1909 y 1910. Y también en estos años, concretamente en 1909 se constituiría la Banda Municipal de Madrid cuyo primer concierto tendría lugar el 2 de junio de ese mismo año en el Teatro Español<sup>451</sup>. Dirigida durante décadas por el músico Ricardo Villa, la agrupación popularizaría repertorio orquestal y operístico y en la que a través de numerosos arreglos<sup>452</sup>. Así mismo, es preciso señalar también la constitución de la Asociación Wagneriana entre 1911 y 1913 que, aunque de corta vida, llevaría a cabo una labor fundamental de difusión de la obra del músico alemán<sup>453</sup>.

En definitiva, en este marco, con una recién fundada Sociedad Filarmónica de Madrid, la Sociedad de Conciertos en proceso de cambio y cuando todavía no se había formado la Sociedad Nacional de Música ni la Orquesta Filarmónica, nacería el Cuarteto Francés. A lo largo de esta década, el panorama de la música de cámara se nutriría tanto de la llegada de grupos internacionales que visitaban la capital, como de conciertos de grupos locales como el Cuarteto Vela y posterior Español. No obstante, previamente, el Cuarteto Francés se convertiría en la primera iniciativa de carácter local y estable para el cultivo de la música de cámara en el Madrid de comienzos del siglo XX.

---

<sup>445</sup> SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX»..., p. 313. Véase también SOBRINO, Ramón. «Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos». *Anuario Musical: Revista de Musicología del C.S.I.C.*, n. 45, 1990, pp. 235-296.

<sup>446</sup> SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX». ..., p. 314.

<sup>447</sup> Para saber más sobre el proceso de disolución y la nueva constitución de la Orquesta Sinfónica de Madrid véase: SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. «La disolución de la Sociedad de Conciertos de Madrid y la creación de la Orquesta Sinfónica (1903-1904). Cambios en la infraestructura orquestal madrileña a comienzos del siglo XX». En E. Benito Ruano (coord.). *Sulcum sevit : estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Vol. 2. Oviedo: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo, 2004, pp. 939-971.

<sup>448</sup> Los músicos que formaban la orquesta eran prácticamente los mismos que integraban la orquesta del Teatro Real. SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX»..., p. 316.

<sup>449</sup> Para más información sobre la Orquesta Filarmónica de Madrid y el panorama sinfónico en torno a 1915, véanse: BALLESTEROS, M. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución...* y de la misma autora: *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945). Estudio de la orquesta y análisis...*

<sup>450</sup> Bartolomé Pérez Casas (dir.). Arteta (flauta), Adán (oboe), San Miguel (clarinete), Bustos (trompa). Romo (fagot) y Nogueras (piano).

<sup>451</sup> SOBRINO, Ramón. «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Revista Musicológica* vol. XIV-XV, 2004-2005 155-175, p. 173.

<sup>452</sup> GENOVÉS PITARCH, Gaspar: *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1909-2009)*. Madrid: La Librería, 2009.

<sup>453</sup> ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 2007

## Capítulo 3

### El Cuarteto Francés. Componentes, trayectoria y repertorio

#### 3. 1. El cuarteto antes del Cuarteto Francés<sup>454</sup>

El Cuarteto Francés, formado por Julio Francés y Rodríguez, Odón González Caro, Conrado del Campo Zabaleta y Luis Villa González, se presenta al público el lunes 9 de marzo de 1903 en el Teatro de la Comedia de Madrid, con un programa formado por el *Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor*, k. 581, de Mozart, el *Cuarteto de cuerda n. 9 "Razumovsky"* (op. 59, n° 3) de Beethoven, el *Andante Religioso* para ocho instrumentos de cuerda de Enric Morera y el *Septeto para trompeta, cuerdas y piano op.65 en Mi bemol Mayor* de Saint Saëns.

Este sería el primero de una serie de cuatro conciertos que los músicos ofrecerían en el citado teatro, al tiempo que marcaría el inicio de la primera de las ocho temporadas a lo largo de las cuales, el número de conciertos públicos del Cuarteto Francés en la capital, ascendería a un total de treinta y ocho, sin contar con otras tantas sesiones de carácter privado e institucional, así como diversas incursiones en provincias peninsulares, que incrementarían la cifra a más de un centenar de actuaciones.

Si bien su actividad se extendería hasta los años veinte con su reconversión en el Quinteto de Madrid (1919-1925) junto a Joaquín Turina, el periodo transcurrido entre 1903 y 1912, en el que centraremos nuestro estudio, se plantea como el más activo y constante que la corporación madrileña llevaría a cabo con el nombre propio de Cuarteto Francés. Y su interés radica, fundamentalmente, en las diversas series de conciertos de abono verificadas en la capital, en las que, este proyecto de cuarteto nacido a la sombra de la Filarmónica, se forjaría en muy poco tiempo sus propias señas de identidad.

Los cuatro miembros titulares del Cuarteto Francés tomarían parte en todos y cada uno de los conciertos ofrecidos por la entidad, sin bajas ni sustituciones temporales<sup>455</sup>. No obstante, como se desprende ya del programa del primer concierto, A pesar de su denominación y en función de los programas, la agrupación se transformaba en trío, cuarteto, quinteto o sexteto, requiriendo para ello colaboradores externos. Así mismo, al igual que había sucedido años atrás con las sociedades de cuartetos, el Cuarteto Francés dispondría de un pianista titular en todas sus temporadas.

Fruto de la compleja estructura profesional en la vida del músico madrileño de comienzos de siglo, Paralelamente a esta práctica camerística desarrollada entre 1903 y 1925, los artistas del Cuarteto coincidirían en el seno de varias instituciones musicales madrileñas.

---

<sup>454</sup> A pesar de que nuestro estudio se delimita geográficamente en Madrid y cronológicamente entre 1903 y 1912, a lo largo del capítulo haremos alusión a algunos años de actividad y a determinados conciertos que cronológicamente no se circunscriben al periodo en cuestión. Del mismo modo que, en la genealogía de actuaciones, citaremos algunas que, geográficamente, no se localizan en la capital, sino en otras provincias españolas.

<sup>455</sup> En alguna ocasión hubo que aplazar la sesión por motivo de enfermedad de alguno de sus miembros, no así en el caso de músicos invitados, que si faltaban se reestructuraba el programa.

Entre ellas, la Sociedad de Conciertos, activa desde 1866 y refundada como Orquesta Sinfónica de Madrid a partir de 1904, la orquesta del Teatro Real en funcionamiento hasta su cierre en 1925, la Real Capilla, activa hasta 1931, de la que, tanto Francés como Del Campo serían músicos titulares o el Conservatorio, donde Francés y Del Campo ocuparían respectivas cátedras docentes. Por todo ello parece lógico pensar, primero, que estos puestos de prestigio sumados a las cátedras del Conservatorio constituirían, sin lugar a dudas, sus principales focos de remuneración y, segundo, que la relación y los vínculos existentes entre los cuartetistas no se confinaban estrictamente al ámbito profesional ni mucho menos a la música de cámara<sup>456</sup>.



**Ilustración 4. Fotografía del Cuarteto Francés localizada en el libreto histórico de Tomás Borrás, *Conrado del Campo* (Temas Madrileños XIII. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1954, p. 16). De izquierda a derecha: Odón González, Julio Francés, Luis Villa y Conrado del Campo.**

La legislación en torno a la libertad de reunión aprobada durante la Regencia de María Cristina, supondría una circunstancia decisiva para el florecimiento de sociedades y entidades, pero también para el impulso sustancial del desarrollo de la música de cámara, a priori, en el ámbito privado. Y es que, las reuniones domésticas, donde pequeños grupos de músicos, amigos y conocidos de la élite cultural se daban cita para ejecutar y escuchar tríos, cuartetos y quintetos, guardarían una estrecha relación con la formación del Cuarteto Francés en la capital, según se desprende de testimonios como el de Rogelio Villar.

Crítico, compositor y profesor de música de cámara del Real Conservatorio sucesor de Monasterio en la cátedra de música de cámara, Villar localizaría los primeros contactos del nuevo conjunto al abrigo de algunos encuentros musicales transcurridos en el domicilio del pintor de la Cámara Real, José Laredo Ordóñez<sup>457</sup>, que serían amenizados por un cuarteto

<sup>456</sup> Así mismo, al margen de estos nexos institucionales, sus miembros también aparecen como socios y afiliados en los anales de varias sociedades musicales del momento, tales como la Sociedad Filarmónica, a la que pertenecerían en su primer año Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa, así como a la Asociación Wagneriana o la Asociación de Profesores de Orquesta de Madrid, figurando como miembros de las mismas los cuatro profesores.

<sup>457</sup> A pesar de que en la reseña no se cita el nombre completo, todo apunta a que se trate de José Manuel Laredo Ordóñez (1840-1896). Pintor nacido en Almurrio (Álaba), hijo del poeta José Laredo, se trasladaría pronto a Madrid, donde se terminaría especializando en el retrato y las vistas de monumentos. Entre sus diversas obras, muchas de ellas retratos de la corte, destaca un retrato a la reina María Cristina de Habsburgo que se conserva hoy en el Museo del Prado. Véase OSSORIO Y BERNARD, Manuel, *Galería biográfica de artistas*



formado por Francés, Peralta, Gálvez, Casals y Guervós que trataría de tomar el relevo de la recién disuelta Sociedad de Cuartetos en 1894<sup>458</sup>. En estos encuentros Villar sitúa, no sólo a Francés como participante activo de las sesiones, sino también a Luis Villa y Odón González como parte del círculo de asistentes, quienes, por aquellos años, al igual que Casals<sup>459</sup> o Francés, ultimaban sus estudios en el Conservatorio:

Por esta época (1894-1895) se reunía Casals con un grupo de músicos jóvenes en el estudio del pintor Ordóñez, en donde puede decirse que se formó el «Cuarteto Francés», con Gálvez (viola), Francés (violín primero), Peraite [sic.], excelente compositor (violín segundo), Casals (violoncello) y Guervós (piano). A estas reuniones íntimas asistían, entre otros: Saco del Valle, Luis Villa y Odón González.<sup>460</sup>

Teniendo en cuenta que el proyecto del Cuarteto Francés no cobraría forma hasta casi una década después, podemos entender estas reuniones como uno de los primeros contactos en los que confluían, por un lado, la música de cámara y por otro, los futuros integrantes del conjunto, en calidad, bien de público, bien de artistas. No obstante, las primeras muestras reales y documentadas de actividad camerística, en las que tomarían parte, activa y conjunta, los cuatro músicos titulares del cuarteto, no tendrían lugar hasta el mes de enero de 1902. Estas formarían parte de la temporada inaugural de la Sociedad Filarmónica Madrileña celebrada en el Teatro Español, en la cual, recordemos, confluían diversos músicos del panorama madrileño con el propósito de interpretar diversas obras de cámara para viento y cuerda de Beethoven<sup>461</sup>.

No podemos afirmar con rotundidad que aquellas sesiones, ni siquiera la propia Filarmónica, supusieran un incentivo para la constitución del Cuarteto Francés o les hicieran reparar en la necesidad de un conjunto local de música de cámara. También desconocemos si esta cita pudo servirles de ensayo o de contacto con algunos repertorios para viento, pero lo que es cierto es que, tan sólo un año más tarde, Francés, González, Del Campo y Villa, se encontrarían en el Teatro de la Comedia, brindando su personal tributo al músico de Bonn en una temporada en la que, además, el viento sería un protagonista indiscutible.

Lo cierto es que, al margen de la citada colaboración en el seno de la Filarmónica, será en los círculos privados donde localicemos las primeras referencias a un grupo de cámara liderado por Julio Francés<sup>462</sup>. Sólo tres semanas antes de la presentación del conjunto, el 21 de febrero de 1903, hay constancia de una actuación llevada a cabo por el “Sexteto Francés”, cuyas fechas de actividad no podemos delimitar con exactitud, pero que sería

---

*españoles del siglo XIX* [1883-1884], Madrid, Giner, 1975, p. 363.

<sup>458</sup> Para más información sobre esta agrupación véase Capítulo 2.

<sup>459</sup> En 1893 la reina Regente le brindó a Casals una beca de estudios en el Conservatorio de Madrid, periodo en el que mantuvo contactos con Monasterio o Bretón entre otros. Permaneció en la capital hasta 1895 año en el que se trasladó a Bruselas y desde ahí, poco tiempo después comenzaría su larga inmensa carrera concertística. Véase: BONASTRE, Francesc. «Casals, Pau». En: *Diccionario de la Música Española Hispanoamericana*. E. Casares (dir.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. VIII, pp. 281-288.

<sup>460</sup> VILLAR, Rogelio: “Pablo Casals”. *La Esfera* 16-03-1918, año V, n.220, p. 6.

<sup>461</sup> En los conciertos celebrados respectivamente los días 16 y 30 de enero y 20 de febrero de 1902, los músicos del Cuarteto Francés y también el pianista José Bonet colaborarían, junto a otros instrumentistas de viento en la interpretación del *Sexteto en mi bemol mayor*, op.81 para cuarteto de cuerda y dos trompas, el *Cuarteto en mi bemol con piano* (transcripción del *Quinteto para cuerda y viento en mi bemol mayor*, op. 16) y el *Quinteto en mi bemol mayor* op.4, todos ellos de Beethoven. Para mayor información acerca estos conciertos véase el apartado dedicado a la Sociedad Filarmónica en el Capítulo 2.

<sup>462</sup> Otra agrupación previa sería el Trío Francés que debemos contemplar aunque no con el carácter local, sino formado por músicos españoles en el contexto parisino y de la que, lógicamente heredan el nombre las sucesivas agrupaciones que iba liderando el violinista madrileño, que culminan con su cuarteto.

descrito como una formación prestigiosa y, al parecer, habitual en las reuniones de la alta sociedad. De la velada, según el periódico, celebrada en la tarde del 20 de febrero de 1903, no se especifica ni el organizador ni el lugar en el que transcurre, aunque, por el contrario, sí las supuestas obras interpretadas, focalizando visiblemente el interés de la misma en el contenido musical<sup>463</sup>:

En el hotel de un distinguido prócer se verificó ayer, por la tarde, una agradable fiesta, á la cual fueron invitados solamente algunos amigos íntimos.

El notable sexteto Francés, que se dispone á dar algunos conciertos en el teatro de la Comedia, ejecutó un selecto programa de música *di camera*, cuya primera parte se componía del *Cuarteto (op. 18)* de Beethoven, y la segunda parte del *Septimino de la Trompeta*, de Saint-Saëns, obras ambas difícilísimas y que obtuvieron la más primorosa ejecución, siendo premiados cada uno de sus tiempos con nutridas salvas de aplausos.

Los aficionados á la buena música están de enhorabuena, toda vez que muy pronto podrán disfrutar de tan agradables y artísticos conciertos<sup>464</sup>.

En el caso de que las comparencias del grupo liderado por Francés en las veladas aristocráticas fueran habituales, lo más probable es que, al margen del cuarteto, el resto de componentes fueran variando en función de las demandas y del repertorio escogido. No podríamos delimitar con certeza los integrantes del citado Sexteto, sin embargo y a juzgar por las piezas que se enumeran en la columna, un cuarteto de cuerda de L.V. Beethoven de su primera época, sin precisar y el *Septeto para trompeta, cuerdas y piano op.65 en Mi bemol Mayor* Saint-Saëns, al que se refieren como *Septimino*<sup>465</sup>, deducimos que los músicos en cuestión serían Francés, González, Del Campo y Villa, junto al contrabajista Salvador Santos, el trompetista Tomás García y el pianista José Bonet ya que este hipotético elenco sería el que, semanas más tarde, ejecutaría esta misma obra en el primer concierto oficial del Cuarteto Francés<sup>466</sup>.

De características similares a la anterior sería la actuación celebrada a finales del mes de noviembre de 1902<sup>467</sup>, descrita en las páginas de *El Imparcial* como un almuerzo aristocrático, al parecer de carácter cultural, tras el cual intervendría el "Quinteto Francés". Considerando que además de la muestra musical, tendría lugar una recitación de poemas por parte de algunos de los solemnes invitados, entre los que se encontraban Emilia Pardo Bazán o los duques de Valencia, el fin de la sesión sería visiblemente heterogéneo<sup>468</sup>. No

---

<sup>463</sup> Al respecto únicamente se puntualiza que el encuentro se habría llevado a cabo en las dependencias de un personaje ilustre, de elevada posición social, un indicativo de que los contactos del Cuarteto Francés con la alta sociedad ya estaban creados antes incluso de su presentación oficial. No es lo habitual que no se especifique el espacio. Por otro lado, en muchas ocasiones esta clase de reuniones no trascenderían a la prensa de forma sistemática, sino que, dado el volumen de actividades de la capital, era común que pasaran prácticamente inadvertidas. Además, cuando se reparaba en ellas, las pertinentes reseñas omitían con frecuencia referencias y datos concretos acerca del grupo musical, desviando la atención, en su lugar, a cuestiones que parecían revertir mayor interés para la prensa de sociedad del momento, tales como los nombres de los invitados o los decorados fastuosos de los espacios.

<sup>464</sup> «Ecos Madrileños. Fiestas y reuniones». *La Época*, 21-II-1903, p.1.

<sup>465</sup> Escuchado en Madrid por primera vez en las temporadas de la Nueva Sociedad de Cuartetos y que emplea una plantilla de dos violines, viola, violonchelo, piano, contrabajo y trompeta.

<sup>466</sup> Esta hipotética plantilla no casa con la denominación de sexteto que se otorgaba a la entidad, por lo que, o bien se prescindió de alguno de los instrumentistas que requerían las obras o se trataba en realidad de un Septeto.

<sup>467</sup> Probablemente se celebrara el día 28, pero no figura ningún adverbio temporal que nos ayude a determinar la fecha.

<sup>468</sup> La lectura, teniendo en cuenta que se le señala como uno de los "grandes" de España, presumiblemente la llevara a cabo uno de los tres citados en el artículo, el Duque de Valencia, no obstante, podría tratarse también del Marqués de Cerralbo o el Conde de Villamonte.

obstante, en lo que respecta a la colaboración del mencionado quinteto, el repertorio de la velada se corresponde esencialmente con fragmentos operísticos, entre otros, de *Don Giovanni* y *La Bohème*.

Reunidos en torno de bien servida mesa, sobre cuyos blancos manteles se destacaban soberbias piezas de porcelana y bronce, estilo Imperio, en la que lucían como piedras preciosas los vasos de cristal tallado y la suntuosa plata blasonada, junto á la vajilla de antigua y artística porcelana, ni pocos ni demasiados comensales, siguiendo aquella máxima de Brillat-Savarin, en la que afirma que éstos deben ser más que las Gracias y menos que las Musas, gustaron de «menú» selectísimo servido con refinamientos exquisitos y sazonado con el ingenio de una conversación, en la que tomaban parte principalísima: la ilustre escritora doña Emilia Pardo Bazán y su hijo Jaime Quiroga, la marquesa de la Laguna, el duque de Valencia y el marqués de Cerralbo, figurando entre los demás comensales: la duquesa de Valencia, condesa viuda de Pardo Bazán, marquesita de Tenorio, señoritas de Quiroga, conde de Villamonte, Sr. Narváez y alguno más.

Eran, pues, poco más o menos los invitados como las Gracias y las Musas juntas, combinación que no rechazaba para una buena mesa el escritor antes citado.

El notable quinteto Francés, compuesto por eminentes profesores del teatro Real, dejó oír después de la comida trozos selectos de óperas, entre las que produjo impresión deliciosa el «Don Juan» de Mozart, cuyos sublimes acordes fueron seguidos por las notas dulcísimas de «La Bohemia», todo ello magistralmente interpretado.

Todo un grande de España se dignó alternar con los artistas citados, recitando bellísimas poesías, en su mayor parte inéditas, que fueron acogidas con grandes aplausos.

Fue una velada verdaderamente artística; el arte de otros tiempos formaba magestuosa [sic.] decoración, y los retratos de los príncipes y princesas de la casa de Austria, los de los reyes y reinas de Borbón y de Orleans y los de célebres personajes que llenan con sus nombres muchas páginas de la historia contemporánea, parecían revivir en sus dorados marcos á los acordes de la música y á las estrofas del poeta...

¿Qué dónde fué tan selecta velada?

En la morada de un prócer ilustre, donde sólo se descorren los crespones del luto para que ocho ó diez amigos íntimos puedan deleitarse unas horas con todas las manifestaciones del arte<sup>469</sup>.

El luto parece ser, por tanto la causa de la omisión del anfitrión. Así mismo, tampoco en este caso figura la relación de intérpretes, a excepción del propio Francés. Únicamente se refiere a ellos como profesores de la orquesta del Teatro Real. En consecuencia, y considerando que ya en los meses de enero y febrero de ese mismo año Francés, Del Campo, Villa y González habían actuado juntos en las audiciones de la Filarmónica, parece factible que, al menos cuatro de los cinco individuos, fueran los citados cuartetistas, del mismo modo que podríamos pensar en el contrabajista Salvador Santos como el quinto componente.

De acuerdo con estos primeros escarceos y como solía ser habitual en todo conjunto de música de cámara, no cabe duda de que el Cuarteto Francés se gestaría en el ámbito privado, amparado en su mayor parte por contratos y acuerdos en círculos culturales y aristocráticos. En cambio, en este último ejemplo, la cuestión que se nos revela más significativa es que, como programa, se decantaran por la interpretación de unos fragmentos operísticos trabajados en las temporadas del Real<sup>470</sup>, una decisión que parece

---

<sup>469</sup> Monte-Cristo. «Velada Aristocrática». *El Imparcial*, 29-XI-1902, p.3.

<sup>470</sup>Al desconocer las plantillas que precisaron para adaptación camerística de los fragmentos no podemos precisar la naturaleza instrumental del quinto componente. Además del contrabajista Santos, podría tratarse de un clarinetista, flautista o incluso de un violinista o violista, aunque nos parece menos probable. «Don Giovanni», que sería una de las óperas programadas en la temporada de 1901/1902 en el Teatro Real, en el mes de mayo de 1902 dirigida por Pietro Mascagni (véase TURINA GÓMEZ, J. *Historia del Teatro Real...* p. 193.)

corresponderse con unos fines aparentemente especulativos, a modo de agrupación musical que oferta sus servicios musicales para amenizar recepciones privadas.

Esta cuestión, en efecto, contradice el enfoque otorgado pocos años después al proyecto del Cuarteto Francés, máxime teniendo en cuenta que, salvo en ocasiones muy puntuales, los fragmentos operísticos no aparecerían en ningún caso en los conciertos<sup>471</sup>, sino que, por el contrario, desde el momento de su fundación los integrantes se sumergirían en un repertorio técnico y específico, propiamente camerístico y con un compromiso en mente como cuarteto de cuerda, más serio, aventurado y con más altos vuelos que el que aparentemente reviste el solazar y amenizar las tertulias de la alta sociedad. Aún así, tal y como veremos más adelante, ambas actividades no serían del todo incompatibles.

Por otro lado, seguramente esta variabilidad de las plantillas en función de las demandas y las sesiones, fuera determinante a la hora de la definición del Cuarteto Francés como entidad, de tal modo que, a pesar del límite numeral que, a priori, se desprende de su denominación, no dejarían de contar con numerosos colaboradores, no sólo en conciertos oficiales, sino también en los privados. Precisamente algunos años después de su constitución oficial como cuarteto retomarían su condición de *Sexteto* o *Quinteto* Francés para intervenir en determinadas reuniones de la alta sociedad madrileña<sup>472</sup>.

El día 9 de marzo de 1903 en el Teatro de la Comedia, el grupo formado por Francés, González, Del Campo y Villa, acompañados por diversos colaboradores, se presentaría al fin oficialmente como Cuarteto Francés con un cartel que comprendía un total de cuatro conciertos para una primera temporada planteada a merced de la acogida del público. De hecho, gracias a la naturaleza positiva de las primeras respuestas y recepciones, la iniciativa en fase aspirante y experimental, pronto se tornaría en un proyecto estable, de tal manera que las series de conciertos públicos del Cuarteto Francés se asentarían en la agenda musical madrileña a lo largo de toda una década, llegando a convertirse en una cita tan habitual y tan esperada como lo habían sido antaño las series de la Sociedad de Monasterio.

## 3.2. Integrantes y trayectoria

### 3.2.1. Julio Francés

El violinista y compositor Julio Francés y Rodríguez (1869-1944), nacido en Madrid el 29 de diciembre de 1869, será, no sólo el primer violín, sino también el director artístico y *alma mater* del Cuarteto Francés, así como el agente responsable de su denominación<sup>473</sup>. Hijo de Alejandro Francés, pianista y natural de Zaragoza, cursaría en el Conservatorio madrileño sus estudios de solfeo, con Luis Amato, de teoría de la música, con José Aranguren y de violín bajo la tutela de Jesús de Monasterio. Y gracias a una beca de estudios, en 1889 se

---

o «La Bohème» programada en el Teatro Real en la temporada de 1902/1903, en diciembre de 1902, dirigida por Leopold Mugnone (véase TURINA GÓMEZ, J. *Historia del Teatro Real...*, p. 197.),

<sup>471</sup> Uno de ellos, a propósito de la colaboración en uno de los conciertos de temporada de Beatriz Ortega y Villar así como en alguno de los conciertos institucionales donde tocarán de nuevo fragmentos como la obertura de *Don Giovanni* de Mozart.

<sup>472</sup> Véase Concursos privados.

<sup>473</sup> A pesar de que algunas fuentes establecen su fecha de nacimiento en 1879, hemos desestimado este dato teniendo en cuenta que hemos podido localizar una breve reseña en la que se anuncia que Julio Francés habría sido premiado ese mismo año en la especialidad de Solfeo. Algo que hubiera sido impracticable con no más que tres años de edad. (*Crónica de la música*, 30-XI-1881, p.4).

trasladaría a Bruselas, para proseguir su formación instrumental con el reconocido violinista Eugène Ysaÿe<sup>474</sup>.

A su regreso a Madrid, a comienzos de los años noventa, Francés comenzaría una densa carrera como intérprete, acorde a la cual, formaría parte como violín primero de la Sociedad de Conciertos de Madrid y de la orquesta del Teatro Real de la que sería concertino hasta su cierre en 1925 y en la que, además, ejercería como director<sup>475</sup>.<sup>476</sup> Así mismo, sería miembro fundador de la Orquesta Sinfónica de Madrid desde 1904, de la cual sería también concertino a partir de 1905, en sustitución de Hierro<sup>477</sup>, y figurando todavía en este puesto en la plantilla de 1929<sup>478</sup>. Más adelante, entraría a formar parte como primer viola y por oposición, de la Capilla Real en 1928 hasta su cierre en 1931, no obstante, entre 1914 y 1928 colaboraría asiduamente en calidad de violín sustituto de Fernández Arbós<sup>479</sup>.

En lo que respecta al ámbito camerístico, la incursión de Julio Francés sería constante y progresiva a lo largo de toda su carrera artística. Por un lado, previamente a su etapa de formación en Bruselas en torno a 1889, durante una breve estancia en París y en calidad de violinista, formaría el Trío Francés junto al pianista Velasco y al violonchelista Luis Sarmiento, que verificaría algunos conciertos en la capital gala<sup>480</sup>. A su vuelta a España, integraría algunos de los conjuntos que se postulaban como candidatos a recuperar la actividad de una Sociedad de Cuartetos estable en Madrid. En concreto, como mencionábamos en anteriores apartados, a partir de 1894 y coincidiendo con la disolución de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, Julio Francés colaboraría en diversos grupos de carácter transitorio en compañía de músicos como Pau Casals, Rafael Gálvez, Joaquín

---

<sup>474</sup> Véase IGLESIAS, Antonio. «Francés Rodríguez, Julio». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. V, pp. 241-242.; MUÑIZ BASCÓN, L. M. *La viola en España...*, pp. 88-89.

<sup>475</sup> Julio Francés ejercería como director en las temporadas de 1904/1905, 1910/1911 y 1919/1920. TURINA GÓMEZ, J. *Historia del Teatro Real...*, p. 493.

<sup>476</sup> Teniendo en cuenta que en torno a 1902 y 1903, Julio Francés interpretaba, junto a sus compañeros fragmentos de las óperas de *Don Giovanni* y de *La Bobème* de Puccini, que habían sido programadas, respectivamente, en las temporadas de 1901/1902 y 1902/1903, podemos suponer que los cuatro miembros del Cuarteto Francés formarían ya parte de la misma, así como muchos de los integrantes colaboradores de los conciertos que, así mismo, es probable que se extendieran hasta 1925, considerando que en su mayoría formaban parte de ella todavía en 1922, entre ellos Julio Francés, Conrado del Campo, Odón González o Luis Villa, así como José Blasco, Manuel Montano, Ignacio Ayllón o Tomás García. (Véase la relación de miembros de la orquesta del Teatro Real que figura en: «Decimotava lista de socorro para los hambrientos de Rusia». *El Sol*, 5-III-1922, p.2). No obstante, Julio Francés será el único que permanezca en la misma a fecha de 1929 (Véase *Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós ...*9, pp. 7-9).

<sup>477</sup> Tras la destitución del primer director Cordelás y la dimisión, por solidaridad del veterano violinista José del Hierro, se convertiría en el concertino de la agrupación. Véase *Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós. Veintiséis años de labor musical. 1904-1929*. Folleto histórico. Madrid 31-XII-1929, p. 6.

<sup>478</sup> En 1904 Julio Francés figura como primer viola de la Orquesta Sinfónica de Madrid. En la plantilla del 31 de diciembre de 1929 sería el único miembro del Cuarteto Francés que figurara en el elenco orquestal, como violín concertino. (*Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós. Veintiséis años de labor musical. 1904-1929*. Folleto histórico. Madrid 31-XII-1929, pp. 4-6 y 7-9).

<sup>479</sup> MUÑIZ BASCÓN, L. M. *La viola en España...*, pp.88 y 89. El 19 de noviembre de 1928 asciende a primer violín segundo ocupando este puesto hasta la instauración de la Segunda República en el año 1931. En *Archivo General de Palacio, Real Capilla, Madrid, Cta 4427, expediente 10*.

<sup>480</sup> IGLESIAS, Antonio. «Francés Rodríguez, Julio»..., p. 242; Programa del Ciclo de miércoles: Conrado del Campo, marzo 2015 [introducción y notas de Tomás Marco]. Madrid: Fundación Juan March, 2015, p.32. En el *Diccionario de la Música y los músicos* de Mariano Pérez Gutiérrez se indica que la formación del Trío "Francés" fue posterior a su estancia en Bruselas. (PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Diccionario de la Música y de los Músicos*. Vol. 2. Madrid: Akal, 1995, p. 45).

Malats<sup>481</sup> o Tomás Lestán, entre otros, tras lo cual, ya en 1899, formaría parte de la nueva Sociedad de Cuartetos (1899-1900) liderada por José del Hierro<sup>482</sup>.

Figura 1. Trayectoria profesional y musical de Julio Francés (1869-1944)<sup>483</sup>.

|                             | 1895 | 1900 | 1905 | 1910 | 1915 | 1920 | 1925 | 1930 |
|-----------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Orquesta del Teatro Real    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Orquesta Sinfónica          |      |      | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Sociedad de Conciertos      | ■    | ■    | ■    |      |      |      |      | ■    |
| Real Capilla                |      |      |      |      | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Cuarteto Francés            |      | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |      |
| Quinteto de Madrid          |      |      |      |      |      | ■    | ■    | ■    |
| Unión Radio                 |      |      |      |      |      |      | ■    | ■    |
| Cuarteto Arbós              |      |      |      |      | ■    | ■    | ■    |      |
| Nueva Sociedad de Cuartetos |      | ■    | ■    |      |      |      |      |      |
| Otros grupos de cámara      |      | ■    |      |      |      |      |      |      |
| Real Conservatorio          |      | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |

En 1903, Julio Francés encabezaría al fin su propia iniciativa camerística que bautizaría con su propio apellido. Sin embargo, el Cuarteto Francés no sería ni mucho menos su última incursión en la música de cámara. De hecho, a propósito de la instalación definitiva de Arbós en Madrid, tras pasar largas temporadas en Londres, entre 1914 y 1918, Francés formaría un nuevo cuarteto junto a Arbós, Juan Ruíz Casaux y el pianista José Vianna da Motta<sup>484</sup>. Si bien el conjunto estaría pensado sólo para la práctica camerística en el ámbito privado, en 1918 llevaría a cabo un recorrido por muchas de las Sociedades Filarmónicas españolas, entre ellas, las de Valencia y Bilbao<sup>485</sup>. Así mismo, en 1925, tras haber formado parte del Quinteto de Madrid, Julio Francés comenzaría una nueva andadura artística en compañía de Conrado del Campo, como primer violín de la agrupación de Unión Radio, con la cual ofrecería periódicos recitales camerísticos que serían retransmitidos por la emisora del mismo nombre hasta 1931<sup>486</sup>. En consecuencia, la carrera camerística e interpretativa de Julio Francés se postula como la más intensa y perseverante de los cuatro componentes, erigiéndose como el más veterano de los músicos de la formación y poseedor de una experiencia consolidada por su previa participación en entidades cuartetísticas locales. De la misma manera durante los años treinta, al igual que en el Real, Francés ejercería como director puntual de la Orquesta Sinfónica de Madrid, puesto que ya

<sup>481</sup> Según referencias localizadas en el Palau de la Música Catalana, en 1898, Francés junto a Sarmiento y el pianista Joaquín Malats, estrenarían en Madrid el *Trío para piano y cuerda* en Si bemol de este último. Véase: <http://www.palaumusica.cat/tresorsbiblioteca/esp/modernisme03.html> [consultado a 9 de mayo de 2017].

<sup>482</sup> En este mismo año, aparecen referencias a un Quinteto de profesores de la Sociedad de Conciertos, formado por Julio Francés (violín a solo), Juan Fabre (violín), Manuel Álvarez (viola), Salvador Pastora (violonchelo) y José Bonet (piano), según consta, dirigido por la soprano María de los Dolores Bernis, y que, junto a otros músicos, llevaría a cabo una gira por Francia, Bélgica e Inglaterra. («Sociedad de Conciertos. “Bernis”»). *El Día*, 29-IV-1899, p. 3).

<sup>483</sup> A falta de un estudio profundo de la figura de Julio Francés, los datos reflejados en la tabla pueden no ser exactos. No obstante, bastan para reflejar la densa estructura profesional y musical en la que se hallaría inmerso el artista.

<sup>484</sup> Aunque también estaría encabezado por Arbós, no debemos confundirlo con el Cuarteto Arbós, que estaría formado por Fernández Arbós, José Agudo, Rafael Gálvez, y Agustín Rubio, que actuaría en torno a 1894 en la zona de Levante, Baleares y Cataluña.

<sup>485</sup> FERNÁNDEZ ARBÓS, E. *Treinta años como violinista...*, pp. 516-517.

<sup>486</sup> Véase en este mismo capítulo la etapa (1919-1925) y el Quinteto de Madrid.

habría ocupado esporádicamente a lo largo de las décadas anteriores, con motivo de los viajes al extranjero de Fernández Arbós por compromisos profesionales<sup>487</sup>.

Como hemos podido observar, Julio Francés permanecería décadas ligado a prácticamente a todas las principales corporaciones musicales madrileñas en las que, además de eventuales incursiones como director, alternaría el puesto de violín y viola en función del momento y de la agrupación. Cabe decir al respecto que, en estos años, todavía no estaba consolidada ni reconocida oficialmente la especialización en viola. Curiosamente, este instrumento solía ser la puerta de entrada en las instituciones musicales para muchos violinistas que, posteriormente, iban subiendo de escalafón, pasando del atril de violas al de violín segundo, después violín primero, y en casos excepcionales, como el de Francés podían finalizar su carrera en la institución como concertino, e incluso como director, de la misma<sup>488</sup>. De hecho, Julio Francés, ocuparía paralelamente el puesto de concertino en unas y de viola en otras, lo que puede generar dudas acerca de la especialización instrumental. En concreto, Julio Francés ejercería como profesor de violín del Conservatorio de Música y Declamación desde 1898<sup>489</sup>, dando continuidad a las escuelas violinísticas de Monasterio e Ysaÿe<sup>490</sup>, pero según parece, también ejerciendo como profesor de viola<sup>491</sup>. Al respecto de su colaboración como viola en la nueva Sociedad de Cuartetos (1899-1900), en una carta fechada del 26 de enero de 1900, José González de la Oliva, como segundo pianista de la agrupación en cuestión, anotaba lo siguiente:

D. Julio Francés, viola de la Sociedad, es nacido en esta corte. Estudió en este Conservatorio, en donde ahora es también profesor de violín, y después estudió y obtuvo primer premio en el Conservatorio de Bruselas en la clase del admirable violinista y maestro Isaye. Comparte con Hierro el primer atril de la Sociedad de Conciertos y del Teatro Real, y ha tenido ahora la abnegación, que nunca se le aplaudirá bastante, de aceptar la parte de viola en la Sociedad; con lo cual no hace falta decir si tendremos lo que se llama una viola notable<sup>492</sup>.

Para finalizar con este breve bosquejo biográfico, no podemos dejar de mencionar su trayectoria compositiva, con la que legó óperas como *Bella Sivia* y *Sakia Muni*, la zarzuela *Ganarse la moza*<sup>493</sup>, así como varias incursiones en el género instrumental y más concretamente violinístico. Todo ello convierte a Julio Francés, no sólo en el ente responsable de dar con las claves indicadas para lograr el beneplácito del público al frente del Cuarteto Francés, sino en una figura referencial de este periodo de entre siglos que pasará toda una vida dedicado a la música en todas sus facetas, entre las que debemos

---

<sup>487</sup> En estas ausencias, Fernández Arbós sería reemplazado en el podio de dirección, entre otros, por Ricardo Villa, Arturo Saco del Valle o Tomás Bretón, así como por diversos directores extranjeros como Rabl o Mancinelli. En concreto, Francés ejercería como director en 1913 y 1923. (Véase *Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós. Veintiséis años de labor musical. 1904-1929*. Folleto histórico. Madrid 31-XII-1929, p. 38).

<sup>488</sup> MUÑIZ BASCÓN, L. M. *La viola en España...*, pp. 88-89

<sup>489</sup> Entraría en esa fecha como profesor auxiliar y pasaría a ser profesor supernumerario de violín por R.O. el 3 de junio 1910, pero no ocuparía la cátedra de hasta 1934. Véase: SOPEÑA, F. *Historia Crítica del Conservatorio...*, p. 242.

<sup>490</sup> Jesús de Monasterio también forma parte de la escuela violinística formada en Bruselas. En su caso estudiaría con Henri Vieuxtemps, maestro de Eugène Ysaÿe.

<sup>491</sup> A diferencia de los datos que se recogen en la Historia Crítica del Conservatorio de Madrid, Muñiz, en su tesis sobre la historia de la viola en las instituciones madrileñas y españolas, apunta que, el día 7 de abril de 1934 Julio Francés asumiría oficialmente la cátedra de viola, en sustitución del último profesor numerario de viola del Conservatorio que sería José del Hierro y no de violín, como figuran ambos en la lista de Sopena. Véase: MUÑIZ BASCÓN, L. M. *La viola en España...*, p.154.

<sup>492</sup> GONZÁLEZ DE LA OLIVA, José. «La Sociedad de Cuartetos». *La Música ilustrada hispanoamericana*, 1-II-1900, pp. 28-29, p. 28.

<sup>493</sup> Se estrena en el Teatro Price el 18 de diciembre de 1915.

destacar, en esencia, una intensa carrera interpretativa que desarrollaría, eminentemente, en Madrid hasta su muerte, acaecida en 1944.

### 3.2.2. Conrado del Campo

El segundo miembro principal de la agrupación será el viola Conrado del Campo Zabaleta (1878-1953)<sup>494</sup>. Nacido en Madrid, Del Campo cursaría todos sus estudios musicales en la capital, desde su admisión a los seis años en las Escuelas Pías de San Antón hasta su ingreso en el Conservatorio en 1889, logrando en 1890 su primer premio de Solfeo. En esta misma institución comenzaría su formación instrumental con Luis Amato, José del Hierro y Jesús del Monasterio, de armonía con Pedro Fontanilla y de composición con Emilio Serrano, consiguiendo, también en esta última disciplina, el primer premio de 1899<sup>495</sup>.

Pocos años después de finalizar su etapa formativa y en el mismo Conservatorio, Conrado del Campo, daría comienzo a su extensa carrera docente, primero en la especialidad de Armonía y después de Composición, cuyas cátedras llegaría a ocupar, respectivamente, en 1915 y 1924, contribuyendo a la formación de gran parte de la generación compositiva en torno a la República, como Gerardo Gombau, Enrique Casals Chapí o Ataulfo Argenta<sup>496</sup>. Desde su formación hasta su muerte, Del Campo pasaría prácticamente toda su vida vinculada a este centro, por lo que resulta, en parte, paradójico que no llegara a ocupar el cargo de director. Pero aun no siendo director, sí que sería nombrado, académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, un puesto que casualmente habría sido concedido previamente a varios de los estos directivos<sup>497</sup>. Del Campo sería nombrado miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes y San Fernando el 9 de noviembre de 1931 en la vacante de Pedro Fontanilla, de la cual tomaría posesión el 26 de junio de 1932<sup>498</sup>.

En lo que respecta al ámbito compositivo, como admirador ferviente de Beethoven y Richard Strauss en el plano de la música instrumental, y de Wagner en el ámbito de la ópera, Del Campo dejará tras de sí un amplísimo legado de obras que abarca multiplicidad de géneros, tanto vocales como instrumentales. Su estilo, encuadrado en un imperante nacionalismo castellano, será tildado en algunos casos de tedioso y complicado, por la gran densidad contrapuntística y los amplios y concienzudos desarrollos de muchas de sus

---

<sup>494</sup> Para mayor información acerca de la figura y la obra de Conrado del Campo, véanse: ALONSO, M. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo...*; BORRÁS, T. *Conrado del Campo...*; GARCÍA AVELLO, Ramón. «Campo Zabaleta, Conrado del». En Emilio Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol.2. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, pp. 982-993. HEINE, Christiane. «El Magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey». En *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, pp. 97-131; IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Conrado del Campo*. Madrid, Alpuerto, 1984; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo». *Anuario Musical*, n. 65, (2010), pp. 145-170; SUBIRÁ, José. *Necrología de Conrado del Campo Zabaleta*. Folleto histórico, 1953.

<sup>495</sup> SOPEÑA, Federico. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967, p. 251.

<sup>496</sup> Véase PALACIOS NIETO, M. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera...* pp. 162 y ss. y HEINE, Christiane. «El Magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: ...», pp. 99-100.

<sup>497</sup> Entre ellos, Emilio Arrieta, director desde 1868 y miembro de la Real Academia desde 1873; Jesús del Monasterio, director desde 1894 y miembro de la Real Academia desde 1873; Tomás Bretón, director entre 1901-1911 y 1913-21 y miembro de la Real Academia desde 1894 y Cecilio de Roda, director desde 1911-1913 y miembro de la Real Academia desde 1905, en la vacante de Esperanza y Solá.

<sup>498</sup> Véase: *Relación general de académicos (1752-2015)*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo-Biblioteca, 2016.



obras. Tal vez esto explique que, en pleno siglo XXI estemos asistiendo bien al estreno o bien a las primeras audiciones en tiempos modernos de muchas de sus obras.

Como compositor, en su extenso catálogo destacan sus óperas *El Final de Don Álvaro* y *El Avapiés*, así como varias misas, zarzuelas, música sinfónica, varios tríos de cuerda y algunas piezas para viola solista<sup>499</sup>. Pero en este marco cabe señalar, ante todo, su amplio corpus de cuartetos, que cuenta con un total de catorce ejemplares que comenzará a escribir, precisamente, a raíz de su ingreso como viola del Cuarteto Francés y que retomaría durante los últimos años de su vida<sup>500</sup>.

**Tabla 9. Relación de cuartetos de cuerda de Conrado del Campo<sup>501</sup>.**

| <b>Título</b>  | <b>Comp.</b> | <b>Estreno</b>  |
|--|--------------|---|
| <i>Cuarteto de cuerda nº 1 en Re menor (Oriental)</i>      | 1903         | Cuarteto Francés 3-III-1904   |
| <i>Cuarteto nº 2 en La mayor</i>                           | 1906         | Cuarteto Francés 1-III-1906   |
| <i>Cuarteto nº 3 en Do menor</i>                           | 1907/1908    | -   |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 4 "A buen juez mejor testigo"</i> | 1906         | Cuarteto Francés 8-II-1907  |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 5 "Caprichos románticos"</i>      | 1907/1908    | Cuarteto Francés (28-II-1908)   |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 6 en Si menor "Asturiano"</i>     | 1909         | Cuarteto Astur (Gijón, 15-5-1984)   |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 7 en Mi menor</i>                 | 1911         | Cuarteto Lejeune (París, 21-II-1912)<br>Cuarteto Español (Madrid, 4-V-1912) |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 8 en Mi mayor</i>                 | 1913         | Cuarteto Bretón (Madrid, 13-II-2013)  |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 9 en Re mayor</i>                 | 1942         | Agrupación Nacional de Música de Cámara (Madrid, 3-I-1945)                  |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 10 Castellano en Fa mayor</i>     | 1945         | Agrupación Nacional de Música (Madrid, 11-V-1948)                           |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 11 en Mi mayor</i>                | 1947         | Cuarteto Clásico de Madrid (Madrid, 25-I-1949)                              |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 12 en Si bemol mayor</i>          | 1948         | Cuarteto "Beethoven" (Madrid, 24-IV-1949)                                   |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 13 "Carlos III" en La mayor</i>   | 1949         | Agrupación Nacional de Música de Cámara (Madrid, 18-V-1950)                 |
| <i>Cuarteto de cuerda nº 14 en Re mayor</i>                | 1952         | Agrupación Nacional de Música de Cámara (Madrid, 1-III-1953)                |

En 1930, Crescencio Aragonés le entrevistaría para la revista *Ritmo* en calidad de renombrado compositor del ámbito madrileño. No obstante, su larga carrera como violista en algunas de las principales instituciones musicales madrileñas, propiciaría que varias de las preguntas planteadas estuvieran enfocadas a su faceta interpretativa. Al respecto de las mismas, Conrado del Campo no vacila en reconocer que sus primeras incursiones en el

<sup>499</sup> Para una información completa de su legado compositivo, véase la obra ya mencionada: ALONSO, M. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo...*

<sup>500</sup> Para mayor información al respecto de la recepción de los cuartetos de Conrado del Campo interpretados por el Cuarteto Francés, véase la recepción de los cuartetos de Conrado del Campo en el Capítulo 5. Se ha publicado recientemente una tesis doctoral en la Universidad de Oviedo del autor Xavel Camiña Casado, bajo la dirección de Ramón Sobrino titulada: *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5,6,7 y 7 bis*. (Universidad de Oviedo, 2017)

<sup>501</sup> Datos extraídos de ALONSO, M. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo...*

mundo musical serían «Tocando la viola, instrumento que -señala- todavía me ayuda a ganar el pan de cada día»<sup>502</sup>.

Aunque, como decíamos, era común que los violinistas desempeñaran el papel de viola como un puesto transitorio, de paso hacia otros de mayor relevancia como violín segundo o violín primero, Conrado del Campo aparece adscrito a la viola en todas y cada una de las instituciones y corporaciones musicales de las que fue miembro. Como viola participaría en la Orquesta del Circo Colón (1891), así como de los elencos orquestales de los teatros Príncipe Alfonso (1895) y Apolo (1892). En 1896 pasaría a formar parte de la orquesta del Teatro Real, en la que se mantendría hasta 1925. En 1904 se convertiría en uno de los miembros fundadores de la Orquesta Sinfónica de Madrid a la que pertenecería hasta 1915<sup>503</sup>. Según Borrás, sus obligaciones en el Conservatorio le llevarían a dejar algunos de los puestos que ocupaba como intérprete<sup>504</sup>, pese a ello, ese mismo año ingresaría en la orquesta de la Real Capilla, en la que se mantendría hasta su disolución en 1931<sup>505</sup>. Por su parte, en el ámbito de la música de cámara, a partir de 1903, Del Campo sería localmente conocido como el viola titular del Cuarteto Francés, así como del posterior Quinteto de Madrid (1919-1925), tras lo cual comenzaría su colaboración con la agrupación de Unión Radio, de la que formaría parte junto a Julio Francés hasta 1931<sup>506</sup>.

Al hilo de estos vínculos institucionales, debemos señalar también sus incursiones como director artístico en la recta final de su carrera. A la muerte de Arbós en 1939, Conrado del Campo se convertía en el nuevo director titular de la Orquesta Sinfónica de Madrid hasta 1947, año en el que constituiría la Orquesta de Radio Nacional, en la que se mantendría como director hasta 1951. Así mismo, tampoco debemos dejar de mencionar su prolífico catálogo de escritos, muchos de ellos recopilados por Antonio Iglesias, que recogen gran parte de sus conferencias, discursos y publicaciones como crítico y humanista que le llevarían a situarse como uno de los grandes literatos musicales de la época.

Del Campo, que no contaba siquiera con veinticinco años cuando el Cuarteto Francés abriera su primera temporada, con el tiempo desarrollaría una polifacética vida laboral y cultural, de forma que constituiría un eje fundamental para la agrupación, en torno al cual se cernían muchas de las figuras más representativas de la esfera musical. Su dedicación absoluta a la música en todos sus ámbitos, convertiría su domicilio de la calle Arrieta en un

---

<sup>502</sup> ARAGONÉS, Crescencio. «Entrevistas de “Ritmo”. En el ático de Conrado del Campo». *Ritmo*, II, 13 (1930), pp. 5-8, p. 5.

<sup>503</sup> En 1904 Conrado del Campo figura como viola de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Sin embargo, no aparece en la plantilla del 31 de diciembre de 1929. (*Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós. Veintiséis años de labor musical. 1904-1929*. Folleto histórico. Madrid 31-XII-1929, pp. 4-6, 7-9).

<sup>504</sup> Según Tomás Borrás, en 1915, Conrado del Campo «abandonaría sus puestos como intérprete, tanto de la Orquesta Sinfónica de Madrid como del Teatro Real. (véase BORRÁS, T. *Conrado del Campo...*, p. 9). No obstante, encontramos algunas referencias hemerográficas que parecen apuntar a que todavía formaría parte de ellas en 1922. (Véase la relación de miembros de la orquesta del Teatro Real que figura en: «Decimotava lista de socorro para los hambrientos de Rusia». *El Sol*, 5-III-1922, p. 2).

<sup>505</sup> Entraría a formar parte de la misma Capilla como segundo viola, cubriendo el puesto que dejaba Eduardo Escobar Ribas, al pasar a ocupar el atril de primer viola el 19 de noviembre de 1928, y coincidiendo a su vez con el traslado de Francés a la sección de violines II. Este mismo orden de prevalencia: Francés-Escobar-Conrado parecía ser el orden jerárquico establecido, no sólo para la Real Capilla, sino también para la Orquesta Sinfónica de Madrid, en la cual Francés ocuparía el primer puesto en el atril de violas, que sería asumido por Escobar, quedando Conrado del Campo, como segunda viola.

<sup>506</sup> En la entrevista de *Ritmo*, in embargo, cuando enumera las instituciones a las que perteneció señala únicamente tres: La orquesta del Teatro Real, la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Cuarteto Francés. (ARAGONÉS, C. «Entrevistas de “Ritmo”. En el ático..., pp. 5-8).

centro de culto y peregrinación para muchos personajes de la vida musical madrileña del momento, así como en el local de ensayo del propio Cuarteto. Su hijo, Ricardo del Campo, recogía unas declaraciones del médico Fausto Gavín en las que narraba el ambiente del apartamento:

«Figura popular en el todo Madrid de principios de siglo, era hombre de bondad, efusivo en su trato, de grandes simpatías, y su cultura y el prestigio de su nombre le habían logrado lugar preferente en el mundo musical y en la sociedad de entonces, que no tenía para él puerta cerrada. La casa de Conrado, aquel amplio cuarto suyo que abría sus balcones a la calle Arrieta, era conocido y buscado cenáculo artístico, escenario de sorpresas y acontecimientos, donde ensayaba el Cuarteto Francés, y donde acudían: Ruperto Chapí para terminar apresuradamente el tiempo final de uno de sus cuartetos, Enrique Granados leyendo al piano su partitura Goyescas, Walter Rabl –el director de orquesta alemán– con un clarinete bajo el brazo para tocar con el cuarteto el Quinteto de Mozart, Arbós, Bretón, Saco del Valle, Manrique de Lara, y tantos otros»<sup>507</sup>.



Ilustración 5. Conrado del Campo. Caricatura de Irigoyen con motivo del estreno de la ópera *El final de Don Álvaro* (1911). Localizado en el folleto histórico de Tomás Borrás, *Conrado del Campo*. (Temas Madrileños XIII. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1957, p. 14).

No obstante, estas declaraciones contrastan ligeramente con la descripción que ofrece de él Tomás Borrás, en las que insinúa un cierto aislamiento intelectual del músico:

Su estatura hizo que tocara con la frente el firmamento y que abajo, a ras de tierra, no viese nada. Su vida de labor sin pausa y con prisa, ensayos, conciertos, orquestas, discípulos, escritos, y tan sólo en los intermedios de esos afanes componer acuciado por la inspiración, le impidieron el diplomático enlazar nudos, amistades, sucesos, y hacérselos propicios, conquistar posiciones desde las que amortiguar las dificultades. Vivió contra el reloj, y, caso que os ha de maravillar, os dirá que sus páginas musicales las compuso a ese contrapelo del horario, mientras esperaba la cena apenas llegado a su casa, entre dos lecciones del Conservatorio, en los descansos de los ensayos, quitándose del sueño o del descanso de la fiesta. Fué un faenar de forzado; otro ejemplo, en este hombre ejemplarísimo, de cómo

---

<sup>507</sup> DEL CAMPO, Ricardo: [Biografía inédita de Conrado del Campo], p. 17. Manuscrito mecanografiado conservado en el legado de Miguel Alonso en la Sociedad General de Autores y Editores. Citado por: SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo». *Anuario Musical*, n. 65, (2010), pp. 145-170, pp. 148-149.

el minuto es trascendente para la labor, de cómo un segundo decide para la realización de una filigrana<sup>508</sup>.

Figura 2. Trayectoria profesional y musical de Conrado del Campo (1878-1953) <sup>509</sup>.

|                              | 1895 | 1900 | 1905 | 1910 | 1915 | 1920 | 1925 | 1930 |
|------------------------------|------|------|------|------|------|------|------|------|
| Orquesta del Teatro Real     | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |      |      |      |
| Orquesta Sinfónica de        |      |      | ■    | ■    | ■    |      |      |      |
| Sociedad de Conciertos       | ■    | ■    | ■    | ■    |      |      |      |      |
| Real Capilla                 |      |      |      |      | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Orquesta del Circo Colón     | ■    | ■    |      |      |      |      |      |      |
| Orq. Teatro Príncipe Alfonso | ■    | ■    |      |      |      |      |      |      |
| Orquesta del Teatro Apolo    | ■    | ■    |      |      |      |      |      |      |
| Cuarteto Francés             |      |      | ■    | ■    | ■    | ■    |      |      |
| Quinteto de Madrid           |      |      |      |      |      | ■    | ■    | ■    |
| Unión Radio                  |      |      |      |      |      |      | ■    | ■    |
| Real Conservatorio           |      |      |      |      | ■    | ■    | ■    | ■    |
| R. A. de Bellas Artes        |      |      |      |      |      |      |      | ■    |

En definitiva, su trayectoria interpretativa, al igual que la de Francés, lejos de ejercer como viola solista más que en ocasiones puntuales<sup>510</sup>, se caracteriza por la versatilidad y la incursión en una pluralidad de géneros entre los cuales, la música de cámara ostentaría una posición privilegiada. Pero volviendo a su faceta compositiva, esta misma versatilidad será la que le acerque a la escritura de un abanico de géneros tan amplio y completo, de tal forma que, su propia experiencia como intérprete de la orquesta del Real, de la Orquesta Sinfónica de Madrid, de la Real Capilla y del Cuarteto Francés, será lo que le lleve, respectivamente, a cultivar con soltura el género escénico, sinfónico, religioso y camerístico, al igual que será esta misma razón por la que apenas producirá otros géneros como el pianístico. Con motivo del estreno de *El final de Don Alvaro*, se recogía en prensa la siguiente reseña que le presenta como compositor de ópera novel:

Para dentro de dos ó tres días se anuncia el estreno en el Real de la nueva ópera española *El final de Don Alvaro*.

El autor de la música, Conrado del Campo, es uno de los músicos jóvenes que con más alientos y esperanzas trabajan actualmente. Estudioso, talentado y bien orientado, en la orquesta del teatro Real ocupa modestamente el puesto de primer viola, y en el tiempo que le dejan libre las representaciones, los ensayos, tanto de las óperas como del Cuarteto Francés, al que también pertenece, enciérrese en su cuarto de trabajo y allí produce y se entrega á su pasión favorita de cultivar el Arte del mejor modo que le place, ya que por exigencias de la vida tiene que prestar su concurso á la representación de algunas obras contra las que protesta todo su ser de músico revolucionario.

Aparte de dos ó tres intentos teatrales, á los que su propio autor concede escasa importancia, Conrado del Campo se presenta por primera vez ante el público para ser

<sup>508</sup> BORRÁS, T. *Conrado del Campo...*, p. 23.

<sup>509</sup> Dado que los datos biográficos en ocasiones no son exhaustivos en lo que se refiere a la permanencia exacta de Conrado del Campo en las agrupaciones, los datos reflejados en la tabla pueden no ser exactos.

<sup>510</sup> Véase por ejemplo el estreno de la *Escena andaluza* para viola, cuarteto de cuerda y piano op. 7. Conciertos institucionales.

juzgado como compositor de ópera. En los Cuartetos ha sido ampliamente aplaudido, y seguramente lo será también al poner música al libreto que Fernández Shaw ha compuesto, sacándolo del drama del duque de Rivas, *Don Álvaro ó la fuerza del sino*<sup>511</sup>.

Pasaría toda su vida en Madrid, ciudad en la que muere un 17 de marzo de 1953, a la edad de 75 años. Entregado a la docencia, a la composición y a la interpretación, Conrado del Campo efectuaría tan sólo dos grandes viajes al extranjero<sup>512</sup>. El primero de ellos a Berlín en 1927 y el segundo a Bayreuth en 1935, como sendos peregrinajes a la tierra de sus ídolos, Beethoven y Wagner. En definitiva, violista, compositor, profesor del Conservatorio, crítico puntual, miembro de múltiples orquestas y agrupaciones madrileñas, y miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes y San Fernando, sin duda, el interés que Del Campo merece en nuestro estudio es múltiple, como personaje referencial de la época, así como colaborador del Cuarteto Francés, tanto en virtud de intérprete como de compositor.

### 3.2.3. Odón González

Muy poca información hemos podido localizar sobre el segundo violín del Cuarteto Francés, Odón González Caro (1879-post. 1927). Apenas hay registro de su trayectoria en las fuentes de la época, más allá de la que podemos encontrar como miembro de cuarteto. No obstante, hemos podido averiguar que su carrera formativa y profesional tendría varios puntos en común con las de sus compañeros de conjunto.

Odón González nace en Población de Campos (Palencia) en 1879, y se traslada a los pocos años a Madrid<sup>513</sup>. Empezaría su formación violinística en el Conservatorio de Madrid, como discípulo de Fernández Arbós y de José del Hierro<sup>514</sup>. En su etapa formativa, gracias a la prensa, podemos saber que ofrecería pequeños conciertos a edades muy tempranas. En 1888, *La Monarquía* publicaba la siguiente noticia: «El niño de



Ilustración 6. Fotografía de Odón González Caro publicada en la revista *Actualidades*, el 10 de julio de 1894, p.436.

ocho años Odón González Caro, de quien días pasados nos ocupamos por la maestría con que toca el violín, dada su corta edad, ha sido contratado por la empresa del teatro Lara para dar pequeños conciertos con acompañamiento de orquesta en los intermedios de una á otra función»<sup>515</sup>. Y nuevamente algunos años más tarde, en julio de 1894, otro diario, *La Gran Vía*, volvería a reseñar sus logros académicos que le llevarían a ser condecorado por unanimidad con el primer premio de violín: «Á los

<sup>511</sup> «Ópera nueva. El final de Don Álvaro. Conrado del Campo». *La Correspondencia de España*, 2-III-1911, p.4.

<sup>512</sup> Según Leticia Sánchez de Andrés, la Junta de Ampliación de Estudios (1907), concedería a Conrado una beca de tres meses para complementar su formación en Austria entre 1922-23, así como otra pensión de dos meses para desplazarse a Alemania entre 1931. Sin embargo, según consta en las Memorias de la institución, finalmente no hizo uso de ninguna de las dos, a pesar de que constan sus escritos de solicitud. Véase SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal...*, pp. 538-539.

<sup>513</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Diccionario de la Música y de los Músicos*. Vol. 2. Madrid: Akal, 1995, p. 107.

<sup>514</sup> Las fuentes que nos hablan de él son mucho más confusas. Concierto celebrado el 20-X-1920 en la Sociedad Filarmónica de Palencia. Programa de mano. Incluye algunas líneas biográficas de cada uno de los miembros del Cuarteto.

<sup>515</sup> «Noticias». *La Monarquía* 30-I-1888., p.2.

quince años de edad (cumplidos este mes) ha merecido el primer premio por unanimidad, habiendo obtenido en todos sus exámenes, desde que empezó la carrera, la calificación de sobresaliente»<sup>516</sup>.

Al igual que sus compañeros, González figura como miembro de diferentes corporaciones e instituciones musicales madrileñas, como la Sociedad Filarmónica Madrileña, en la que consta como socio 1054, así como la Asociación Wagneriana de la que sería miembro, junto al resto de sus compañeros, entre 1911 y 1912<sup>517</sup>. Como intérprete, formaría parte de la sección de violines primeros de la Orquesta Sinfónica de Madrid desde su fundación, en 1904, así como de la orquesta del Teatro Real, de cuya presencia tenemos constancia hasta 1922<sup>518</sup>. Es probable, también, que durante los años veinte fuera miembro de la Capilla Real, sin embargo, el puesto que le otorgaría mayor reconocimiento a nivel nacional, sería como violín segundo del Cuarteto Francés y del posterior Quinteto de Madrid. En estas formaciones, a la sombra de Julio Francés, y teniendo en cuenta que el conjunto tocaría a menudo cuartetos con piano en los que habitualmente sólo se precisaba un violín, Odón González sería el integrante que participaría en un menor número de obras, no así de conciertos, puesto que colaboraría, sin excepción, en todas y cada una de las sesiones celebradas por la agrupación<sup>519</sup>.

|                              | 1900 | 1905 | 1910 | 1915 | 1920 | 1925 |
|------------------------------|------|------|------|------|------|------|
| Orquesta del Teatro Real     | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Orquesta Sinfónica de Madrid | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Sociedad de Conciertos       | ■    | ■    | ■    |      |      |      |
| Cuarteto Francés             |      | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Quinteto de Madrid           |      |      |      |      | ■    | ■    |

Figura 3. Trayectoria profesional y musical de Odón González<sup>520</sup>.

### 3.2.4. Luis Villa

Por último, Luis Villa González (1873-1956), hermano del reconocido compositor Ricardo Villa<sup>521</sup> sería el violonchelista titular del Cuarteto Francés. Natural de Badajoz, era hijo del

<sup>516</sup> RAP-SAG. «Actualidades». *La Gran Vía*, 15-VII-1894, p. 436.

<sup>517</sup> Odón González figura como miembro 1057 de la Sociedad Filarmónica de Madrid, desde su ingreso en 1902 (Sociedad Filarmónica Madrileña. Año IX. 1909-1910. Lista de señores socios. Folleto histórico, p. 17). Del mismo modo que consta como miembro de la Asociación Wagneriana de Madrid entre 1911 y 1913. (ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007, pp. 163-222).

<sup>518</sup> En 1904 Odón González figura como violín I del elenco de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Sin embargo, no aparece en la plantilla del 31 de diciembre de 1929. (*Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós. Veintiséis años de labor musical. 1904-1929*. Folleto histórico. Madrid 31-XII-1929, pp. 4-6, 7-9).

<sup>519</sup> Mientras que, por ejemplo Julio Francés colaboraría en un total de 147 obras, Odón González lo haría en 115.

<sup>520</sup> Considerando que los datos biográficos sobre la figura de Odón González son precarios, los datos reflejados en la tabla pueden no corresponderse en su totalidad con su actividad interpretativa. Así mismo, es posible que desarrollara una labor docente en el Conservatorio durante los años veinte al igual que es probable que fuera también violín primero en la Real Capilla.

<sup>521</sup> Para mayor información sobre Ricardo Villa González (1871- 1935) pueden consultarse: SAGARDÍA, Ángel. *Temas Madrileños IV. El músico Ricardo Villa*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1953; GENOVÉS PITARCH, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1909-2009)*. Madrid, La Librería, 2009, pp. 122-132; SANZ DE PEDRE, Mariano. «Hoy, Centenario de un gran compositor y director madrileño. Ricardo Villa,

también pacense Ricardo Villa Morana, profesor de música y violinista y cuya muerte prematura determinaría el comienzo de su formación musical, de tal manera que, en compensación a las buenas relaciones que su progenitor mantenía en el ámbito musical, algunos amigos de su círculo personal, conseguirían matrículas gratuitas para sus dos hijos en el Conservatorio de la capital<sup>522</sup>.

|                              | 1900 | 1905 | 1910 | 1915 | 1920 | 1925 |
|------------------------------|------|------|------|------|------|------|
| Orquesta del Teatro Real     | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Orquesta Sinfónica de Madrid |      | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Sociedad de Conciertos       | ■    | ■    | ■    |      |      |      |
| Banda Municipal de Madrid    |      |      | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Cuarteto Francés             |      | ■    | ■    | ■    | ■    | ■    |
| Quinteto de Madrid           |      |      |      |      | ■    | ■    |

Figura 4. Trayectoria profesional y musical de Luis Villa (1873-1956).

En 1895, durante su etapa formativa, Luis Villa recibiría el primer premio del Conservatorio en la categoría de violonchelo, una carrera que se convertiría en la dedicación más importante de su vida<sup>523</sup>. Siguiendo los pasos de sus compañeros, como violonchelista, formaría parte de las principales agrupaciones del momento, la Orquesta Sinfónica de Madrid<sup>524</sup> o la orquesta del Teatro Real. Pero uno de sus trabajos más documentados sería como profesor principal de violonchelo en la Banda Municipal madrileña, corporación de la que sería director titular su propio hermano, y a la que pertenecería desde 1909 hasta 1936<sup>525</sup>. Esta trayectoria le valdría ser galardonado el 11 de noviembre de 1935 con la insignia de Caballero de la Orden Civil de la República<sup>526</sup>. Como dato anecdótico vinculado también a sus lazos familiares, fruto de su matrimonio con Filomena Olmedo, nacería su única hija, Aurora Villa Olmedo, que sería, curiosamente, una de las pioneras del deporte femenino en España<sup>527</sup>.

### 3.3. Un cuarteto estable en el Madrid de comienzos del s. XX

En un contexto donde se sucedieron, durante casi una década, agrupaciones camerísticas que intentaban suplir el vacío legado por la Sociedad de Cuartetos de Monasterio, la primera iniciativa que superaría con creces las expectativas, obteniendo un respaldo de

---

fundador de la Banda Municipal de Madrid». *ABC*, 23-X-1971, p. 127. ¡No hay Villa con mejor banda, ni banda con mejor villa! Poeta Juan Pérez Zúñiga.

<sup>522</sup> SAGARDÍA, Ángel. *Temas Madrileños IV. El músico Ricardo Villa*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1953, p.7.

<sup>523</sup> SOPEÑA, F. *Historia Crítica del Conservatorio...*, p. 257.

<sup>524</sup> En 1904 Luis Villa figura como violonchelo de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Sin embargo, no aparece en la plantilla del 31 de diciembre de 1929. (*Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós. Veintiséis años de labor musical. 1904-1929*. Folleto histórico. Madrid 31-XII-1929, pp. 4-6, 7-9).

<sup>525</sup> Las plantillas de la Banda Municipal en las que figura Luis Villa están incluidas en: GENOVÉS PITARCH, Gaspar: *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1909-2009)*. Madrid: La Librería, 2009, pp. 364-370.

<sup>526</sup> Fuente: FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, Ernesto «Los profesores de la Banda Municipal de Madrid condecorados con la Orden Civil de la República», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños (Madrid)*, LIV (2014), págs. 255-310.

<sup>527</sup> Aurora Villa Olmedo, será una de las más importantes pioneras del deporte femenino en España. Y en su breve biografía Jorge García nos aporta datos muy significativos del músico madrileño, como por ejemplo, que, a diferencia de su madre, que no apoyaba la carrera de su hija, su padre, Luis Villa constituiría su principal apoyo. Véase GARCÍA, Jorge. *El origen del deporte femenino en España. Entre 1900 y 1930*

socios significativo, sería la Sociedad Filarmónica de Madrid. Sin embargo, aun con un objetivo en mente muy similar a la Sociedad de Cuartetos, la Filarmónica no sería sino una entidad contratante de artistas y conciertos que acometía principalmente funciones organizativas e intermediarias. De este modo podríamos decir que la primera iniciativa local y estable del siglo XX, similar en formato, estructura y planteamiento a la Sociedad de Cuartetos de Madrid, es decir, como congregación afianzada de profesores del ámbito local volcados al estudio, interpretación y difusión de la música de cámara, no llegaría hasta 1903, con la presentación pública del Cuarteto Francés y su posterior renovación de éxitos en las sucesivas temporadas.

Al igual que sucediera con los integrantes de la Sociedad de Monasterio, la música de cámara no constituía una actividad exclusiva para sus miembros. Procedentes todos ellos del panorama local, plantearían esta nueva iniciativa como una tarea paralela y complementaria a sus correspondientes puestos y dedicaciones en las diferentes instituciones madrileñas. Desde la orquesta del Teatro Real, la Sociedad de Conciertos y posterior Orquesta Sinfónica de Madrid, la Real Capilla, a la docencia en el Conservatorio, así como diversas tareas vinculadas a la composición, la crítica, gerencia o dirección orquestal diversas ya fueran tareas docentes, de composición, crítica, interpretación, gerencia o dirección orquestal. En ese sentido la situación de los músicos del Cuarteto Francés se nos antoja hartó similar a la que suscribe Katharine Ellis sobre Viena durante la segunda mitad del siglo XIX y que alude a intérpretes de la Filarmónica de Viena, que tocaban también en la Ópera de la Corte, tocaban en series de conciertos y que en algunos casos, los más destacados intérpretes, formaban conjuntos de cámara y ejercían la docencia en el Conservatorio de Viena. Por otro lado, el caso extremo de Joseph Hellmesberger (1828-1893), violinista, director tanto de la Ópera de la Corte vienesa como de los conciertos de la Gesellschaft, profesor del Conservatorio y líder de Hellmesberger Quartet, guarda a su vez cierto paralelismos con el propio Julio Francés, también violinista concertino del Teatro Real, la Sinfónica, profesor del Conservatorio, además compositor y ahora líder del Cuarteto Francés<sup>528</sup>.

Con la consolidación del concierto público, a lo largo del siglo XVIII iría regulándose la profesionalización del músico. Las oposiciones a orquestas, capillas y conservatorios, así como las carreras virtuosísticas, irían poco a poco proliferando como salidas laborales para intérpretes y compositores, también en Madrid. La generación de músicos del fin de siglo comenzaban a saborear los frutos de los avances consumados durante reinado isabelino. En el ámbito de la música instrumental, la consolidación de la Sociedad de Cuartetos y la Sociedad de Conciertos generaba unos pilares y una tradición sólida sobre la que podrían cimentarse los proyectos que llegarían con el cambio de siglo. Y de hecho, los músicos del Cuarteto Francés, como intérpretes y profesores, ya formaban parte de esta estructura profesional, pero ¿era el Cuarteto Francés un cuarteto profesional? Por un lado, el hecho de que la dedicación camerística no se instaurase como labor primaria de sus músicos implicaba que el grueso de sus ingresos procedía de sus restantes tareas y puestos titulares en instituciones y congregaciones. En ese sentido, el fin perseguido con el Cuarteto Francés no parecía responder tanto a fines económicos y profesionales como funcionales, lo que les permitiría tomarse determinadas licencias a la hora de establecer sus propias señas de identidad en términos repertorísticos o de plantilla.

Por otro lado, también en la línea de otras agrupaciones camerísticas previas, la denominación de “Cuarteto” no le eximía de interpretar otros repertorios. Encontramos en

---

<sup>528</sup> ELLIS, Katharine. «The structures of musical life». En J. Sansom (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, pp. 343-370, p. 346.



ello grandes paralelismos con la nueva Sociedad de Cuartetos (1899-1900) a la que pertenecería el propio Francés. Precisamente a propósito de la constitución de aquella, anotaría José González de la Oliva, segundo pianista de la agrupación y futuro D Dur que: «El nombre de “Sociedad de Cuartetos” lo hemos adoptado aceptando, como lo es en cierto modo, genérica la palabra ó, mejor dicho, la frase música de cuartetos, por no usar el nombre de musica *di camera* que se da en italiano y por no traducirlo al español, pues no parece que suena lo mismo diciendo música de cámara»<sup>529</sup>.

Esta exigua ambición, sería así consecuencia directa del estatus social del que gozaba el músico español en estos años, que estaba obligado a desempeñar múltiples tareas dispares para poder alcanzar un sueldo digno. Esto, a su vez generaría algunas incompatibilidades, la primera de ellas es que esta falta de especialización del conjunto, podía actuar en detrimento de una calidad interpretativa. Y la segunda consecuencia es que los ensayos y conciertos de esta nueva agrupación, quedarían supeditados a los horarios y las demandas de sus otras dedicaciones así como de sus plazas titulares, que serían las que constituyeran su principal sustento económico. En consideración, parece obvio que ésta sería una de las primeras actividades de las que prescindirían en el caso de saturación o requerimiento laboral. Si bien, por otro lado, ninguna de estas consecuencias resta valor al hecho de que el Cuarteto Francés, aun a pesar de las numerosas ocupaciones de sus miembros, se mantuviera tantos años en activo y con una cota de público creciente, máxime cuando las condiciones no serían óptimas para su profesionalización.

La proliferación de cuartetos profesionales en las grandes capitales europeas estaría claramente vinculada al nacimiento de las corrientes de nacionalismo musical. Esto permitió que diversos cuartetos se constituyeran con el objetivo de difundir la música producida en sus respectivos países en un momento en el que la nación empezaba a erigirse como uno de los principales rasgos identitarios y definitorios de los habitantes europeos. En plena segunda revolución industrial, durante los primeros años del siglo XX, se sucedían los avances en el transporte, que permitían a conjuntos musicales de toda clase, expandir sus límites de mercado a través de las conocidas *tournées* o giras de conciertos.

A los diversos cuartetos europeos, procedentes de capitales cuna de aquellos compositores incorporados al reciente canon de la música occidental, se les abría así un amplio mercado de capitales en las que ejercer como embajadores de su propia música. Existían conjuntos alemanes, como el Cuarteto Petri, Trío de Francfort, el Trío Schumann, de Berlín, agrupaciones francesas y belgas, como los cuartetos Parent, Hayot, Crickboom, Schörg, el Rosé de Viena, el San Petersburgo y el Sevcik o el Czeck de Praga y cada uno de ellos disponía de una especialización territorial que les aseguraba un rango de mercado. Sobre este último, por ejemplo, señalaba Roda que «El Cuarteto Checo, con su maravillosa técnica, con su perfecta unión, con ese calor juvenil, ardoroso, que comunica á todas las obras, paréceme insuperable cuando ejecuta las obras de sus compositores: las de Dvorak, sobre todo»<sup>530</sup>, confesando que, «a los que vivimos fuera del radio de la cultura artística europea, nos interesa, más que oír las obras en una interpretación más ó menos afortunada, oírlas por aquellos intérpretes que mejor conservan la tradición y el sentido de los compositores»<sup>531</sup>. Por otro lado, la calidad profesional de estos cuartetos europeos, vendría motivada, ya no sólo por las instituciones pedagógicas musicales de las respectivas capitales, sino porque la confluencia de una gran diversidad de agrupaciones establecía

---

<sup>529</sup> GONZÁLEZ DE LA OLIVA, José. «La Sociedad de Cuartetos». ..., p. 28.

<sup>530</sup> RODA, Cecilio de. «El Año musical». *La España Moderna*, 1-III-1909, pp. 92-115, p. 93.

<sup>531</sup> *Ibid.*, p. 92.

márgenes de competencia que exigían cada vez de mayores niveles de especialización que complicaban cada vez más el acceso a las cotas más superiores.

La situación del Cuarteto Francés como conjunto y de Madrid como capital europea, serían considerablemente distintas. Es cierto que, aspirar a una profesionalización, implicaba formación técnica, dedicación y exclusividad laboral, pero para que esto pudiera llevarse a cabo, era preciso que hubiera círculos de consumo. Podemos decir que, a comienzos del siglo XX, la música de cámara disponía de círculos de consumo en Madrid, fundamentalmente a través de la Sociedad Filarmónica. Si bien es cierto que por allí pasaban los mejores, el panorama de la práctica camerística local estaría en otro punto bien distinto. La Filarmónica ofertaba música de cámara en conciertos de acceso restringido y en sus temporadas se daban cita los mejores cuartetos europeos, interpretando, en cada caso, el repertorio de sus respectivos países y con grandes dotes interpretativas. Tal vez la calidad de estos conjuntos era inasequible para los conjuntos locales, sin embargo, no parecía difícil ofertar elementos diferentes y alternativos a los que aquella ofrecía. El factor determinante, claro está, estaba esencialmente en la respuesta del público.

El Cuarteto Francés no era un Cuarteto profesional, en el sentido de especialización y dedicación absoluta, y tal vez tampoco pretendiera serlo, pero lo cierto es que, en 1903, cuando germina la idea del conjunto, a pesar de la ingente actividad desarrollada por la Sociedad de Cuartetos, la práctica camerística era inconsistente, no coexistían cuartetos locales estables en Madrid, no había trayectoria ni escuela cuartetística, que prosiguiera la trayectoria de la Sociedad de Monasterio y sobre todo, tampoco existía un repertorio nacional en el que especializarse. De hecho, a comienzos del siglo XX, España representaba más un modelo de inspiración para la música instrumental extranjera que para la autóctona.

Bajo estas condiciones multifactoriales, el Cuarteto Francés buscaría sus señas de identidad en unos conciertos públicos, que permitían un acceso sin restricciones, más allá de los abonos, ejecutadas por un conjunto local que, aun no ejerciendo como profesionales, aunque sí como profesores, lograría llevar a cabo sucesivas temporadas, a lo largo de las cuales, se iría convirtiendo en un embajador de la música de cámara española que, de hecho, sería creada, adaptada o planteada para sus propias sesiones. Es muy posible que un Cuarteto con las mismas características que el Francés, no hubiera trascendido en Londres, Viena o París, de ahí que resulte fundamental entenderlo en perspectiva, advirtiendo que la falta de competencia local, la limitada oferta de conciertos públicos y estables de música de cámara, así como la progresiva producción de música de cámara española que iba llenando sus programas, constituirían factores decisivos para su permanencia en la agenda cultural madrileña.

En lo que se refiere al funcionamiento interno, aunque para este estudio no disponemos de datos concretos que avalen el aparato económico y administrativo de la entidad, podemos deducir que el protocolo de gestión y organización fuera en esencia similar al llevado a cabo por agrupaciones similares, como la Sociedad de Cuartetos de Madrid o la Sociedad de Música Clásica di camera (1889-1890), de las, por ejemplo, sí tenemos constancia administrativa. En concreto sobre esta última refiere Sánchez que todos los gastos de organización «corrían a cargo de los intérpretes» y entre ellos estaba el alquiler del local que englobaba los gastos de preparación y los abonos, la impresión de circulares informativas y programas de los conciertos, a lo que habría que añadir las «invitaciones a la prensa, los carteles, la afinación del piano, el transporte de los atriles, el pago a un administrador que

lleva las cuentas de cada sesión, el gas o la contribución»<sup>532</sup>. En ocasiones todas estas gestiones podía llevarlas también una empresa intermediaria, organizadora de conciertos se encargaría de todos los trámites administrativos, de la impresión de los programas, de mediar en el alquiler del teatro, abrir los abonos, emitir las entradas o billetes, así como de enviar las oportunas circulares y notas de prensa a los diferentes periódicos de la capital con el fin de informar de las temporadas, el repertorio y los conciertos. No obstante, todo esto suponía importantes desembolsos que estas pequeñas agrupaciones españolas tenían que asumir a ciegas, cuando agrupaciones internacionales de naturaleza similar solían contar apoyos gubernamentales para emprender esta clase de iniciativas:

En otros países, instituciones como el Cuarteto Francés disponen de subvenciones oficiales que les permiten vivir con desahogo. En España las entidades musicales han tenido y tienen que arrastrar una existencia trabajosa, sosteniéndose por su propio esfuerzo. Parece que la educación musical se considera despreciable.

El único apoyo que el Estado ofrece a los músicos consiste en mantener el Conservatorio, centro que no ha servido más que para conceder la alternativa de artistas a unos cuantos señores incapaces de sentir los encantos de la música y de descollar entre los que al cultivo de este arte se dedican<sup>533</sup>.

También José Borrell, en referencia a los cuartetos Francés, Vela, Español o Renacimiento de comienzos del siglo XX, diría que «hay que tener presente que en aquellos momentos no había que pensar en subvenciones para orquestas ni demás entidades musicales; para ellas no existía más fuente de ingresos que la voluble e insegura taquilla, y el problema económico era casi siempre pavoroso». En consecuencia, señala, «la vida de los cuartetos, sobre todo, era de una terrible intranquilidad, y los artistas que los componían, unos verdaderos héroes, (...) campeones de la abnegación y desinterés artístico»<sup>534</sup>.



Ilustración 7. Cuarteto Francés. De izquierda a derecha: Odón González, Luis Villa, Conrado del Campo y Julio Francés. Publicada el 12 de marzo de 1903 en el diario *ABC*, p. 5. Fotógrafo: Valentín.

Una vez puesto en funcionamiento el Cuarteto Francés, en 1903, su actividad se sumaría al ingente proyecto de la Filarmónica, así como a varios conciertos organizados por el Cuarteto Hierro. Y como resultado, el panorama madrileño experimentaría un cambio significativo que motivaría una circunstancia insólita en la capital, y es que, por vez primera en muchos años, diversos conciertos de música de cámara confluían en un corto intervalo de tiempo. Félix Borrell, en *El Heraldo*, lo relataría de la siguiente manera<sup>535</sup>:

<sup>532</sup> SÁNCHEZ, M. A. «La Sociedad de Música Clásica di Camera»..., p. 197.

<sup>533</sup> Cit. en «La prensa de anoche. Leyendo periódicos. El Correo». *La Correspondencia de España*, 4-I-1909, p. 5.

<sup>534</sup> BORRELL, J. *60 años de música...*, p. 249.

<sup>535</sup> Debemos matizar que esta crítica responde justamente a estos meses de 1903 en los que coincidirían seis de los conciertos ordinarios de la Filarmónica<sup>535</sup> (En el mes de marzo de 1903 coincidieron en la Sociedad

En este Madrid de nuestros pecados no se conocen los términos medios. De la abstinencia absoluta vamos derechos, y sin transiciones, al hartazgo. Hace dos años, el aficionado tenía que contentarse con los nueve conciertos tradicionales de la Sociedad, y para satisfacer la necesidad de oír algo de música *di camera* necesitaba marcharse al Extranjero ú organizarla en su casa con elementos bien modestos. Hoy... basta decir que pasan de veinte los conciertos que se han celebrado en el presente mes de Marzo<sup>536</sup>.

Sin embargo, la diferencia más significativa del Cuarteto Francés con respecto a otros conjuntos locales previos, no sería su presentación, ni siquiera el triunfo relativo de su primera temporada, sino, ciertamente, su persistencia en el calendario musical durante varios años consecutivos. Esto nos lleva, a su vez, a plantearnos los factores que facilitarían que el conjunto prosperara y renovara sus éxitos, mientras que otras corporaciones, similares pero con distinto nombre, se habían disuelto, transformado o visto en la obligación de buscar nuevas oportunidades fuera de Madrid. Pues bien, posiblemente uno de los primeros factores a tener en cuenta fuera el hecho de que el líder del elenco, Julio Francés, hubiera sido partícipe y concededor de algunos de los mencionados proyectos cuartetísticos que habían fracasado en los últimos años del siglo XIX<sup>537</sup>. De hecho, a los pocos días transcurridos desde el comienzo de la segunda serie de conciertos, Miranda, a quien no hemos podido identificar, señalaba en *La Lectura* que Francés era una de las figuras más indicadas para dar con las claves, un tanto genéricas, del favor del público:

En el teatro de la Comedia han comenzado las sesiones de música de cámara que organiza y dirige Julio Francés con amorosa solicitud y con lisonjero éxito. Sabe Francés, lo que la mayor parte de los organizadores de estas empresas han ignorado en España: sostener la atención del público con recursos de buen género, estudiando cuidadosamente las obras, y dando á los programas gran variedad, y novedad. Además de la ejecución de obras completamente nuevas en Madrid, de César Franck y de Sinding, se han estrenado tres cuartetos de maestros españoles: Pérez de las Casas, C. del Campo y Bretón<sup>538</sup>.

Entre las líneas de su discurso destellan palabras como calidad, estudio, variedad y novedad, que parecían emparentar, en gran medida, el éxito de la corporación con el repertorio seleccionado por Francés y sus compañeros. De este modo, se dibuja al Cuarteto Francés como abanderado de una iniciativa alternativa a la tendencia habitualmente conservadora de los programas camerísticos decimonónicos, ejemplificada, por ejemplo, en la serie histórica que el Cuarteto Hierro organizaría en paralelo a la primera temporada del Cuarteto Francés y cuyo epicentro giraba en torno a Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Mendelssohn. De este modo, el Cuarteto Francés abría una nueva tendencia, acorde a la cual, en sus programas convergerían tanto piezas del repertorio canónico como otras obras contemporáneas a la agrupación<sup>539</sup>.

---

Filarmónica Madrileña respectivamente dos agrupaciones. En primer lugar el Cuarteto Vocal Holandés, que actuaría los días 18, 20 y 21 y en segundo lugar el popular Cuarteto Checo, los días 26 y 27.) con los cuatro del Cuarteto Francés, sumados a los dos conciertos en los que el Cuarteto Hierro estrenó algunos de los cuartetos presentados al certamen organizado por la Filarmónica, así como algunas veladas en emplazamientos institucionales, que, ciertamente, acercan a la veintena la oferta de conciertos camerísticos.

<sup>536</sup> F. B. «El Concierto Último». *El Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903, p.4.

<sup>537</sup> No olvidemos que sería el único miembro en desvincularse de la nueva Sociedad de Cuartetos encabezada por José del Hierro, agrupación que seguiría funcionando como Cuarteto Hierro tras su marcha, pero sin grandes logros.

<sup>538</sup> Miranda. «Música». *La Lectura. Revista de ciencias y de artes*. Año IV. Tomo 1 (1903), pp. 334-339, p. 337.

<sup>539</sup> La actividad y el repertorio del Cuarteto Francés coincide con la descripción del periodo que Weber delimita entre 1870 y 1945, en el que, señala, hay una presencia equilibrada de repertorio canónico con obras contemporáneas. WEBER, William. «The History of Musical Canon»..., p. 341.

Con frecuencia se establecerían conexiones entre el Cuarteto Francés y otras entidades de la capital, como la nueva Sociedad de Cuartetos (1899-1900), el Cuarteto Hierro, la Sociedad Filarmónica y algunos años más tarde con su supuesto antagonista, el Cuarteto Español. En concreto Joaquín Fesser, en su repaso por la temporada de 1908-1909 en la revista *Cultura Española*, atribuiría el mérito de la perdurabilidad del Cuarteto Francés a la Sociedad Filarmónica Madrileña, como factor activo y subyacente en la generación de un clima idóneo y propicio para la germinación de la música de cámara en la capital:

Surgió esta agrupación de cuartetistas, sino recuerdo mal, en la primavera de 1903, como sucesora de la que durante dos ó tres años había funcionado bajo la dirección del eminente violinista José Hierro. El Cuarteto Hierro no había logrado derretir el hielo de la indiferencia pública á pesar de su notoria maestría. Al aparecer el Cuarteto Francés, ese hielo estaba roto y fundido por la Sociedad Filarmónica, y el Cuarteto Francés pudo vivir y prosperar. [Ya he dicho que su auditorio ha aumentado todavía en la reciente temporada, no obstante, la competencia de sus imberbes émulos; quizá á causa de esa competencia]<sup>540</sup>.

Indudablemente, gracias a la Filarmónica, la música de cámara comenzaría a calar en algunos sectores de la sociedad madrileña de comienzos del siglo XX. De ahí que, como dice Fesser, su fundación comenzara a limar asperezas, despejando, en parte, el camino para los proyectos camerísticos posteriores, sin olvidar la convocatoria del concurso de Cuartetos españoles que, sin lugar a dudas, sería esencial para avivar el repertorio nacional.

Una de las mejores perspectivas sobre la configuración del Cuarteto Francés es la que pueden ofrecernos sus propios miembros. Y en concreto, la respuesta acerca de las motivaciones que estimularon la formación del Cuarteto Francés, nos la brindaría el propio viola del grupo, Conrado del Campo, en la entrevista concedida a la revista *Ritmo* algunos años más tarde, mencionada anteriormente. En ella, Del Campo declara que lo que perseguían con la nueva agrupación era «Dar un mayor impulso a la música de cámara que en aquellos tiempos era una cosa especial, y crear un nuevo ambiente, preciso, indispensable, para acabar con muchos prejuicios, como la resistencia del público a asociar un Cuarteto a un apellido vulgar»<sup>541</sup>.

Atendiendo a las palabras de Del Campo, parece evidente que los fines de la constitución del Cuarteto Francés se aventuraban culturales. Por un lado, la difusión y extensión del género y por otro la popularización del mismo a través de un acceso más abierto a los conciertos, no limitado a la afiliación a sociedades o a la pertenencia a determinados círculos culturales, tratando, además, de revertir la tendencia que todavía se arrastraba desde las últimas décadas del siglo XIX, por la que parte de la sociedad parecía tener aún una concepción elitista, compleja, tediosa y soporífera de la música de cámara, tal y como describe Judith Etzion en su artículo *Música Sabia*<sup>542</sup>.

De igual manera podemos apoyarnos en algunos de los comentarios más tempranos que se vertieron en la prensa en torno a la nueva formación, los cuales pueden ayudarnos a vislumbrar algunos de los propósitos con los que, a juicio externo, se constituyó el Cuarteto Francés. De forma muy concisa, Félix Borrell manifestaba que «cuando los espectáculos musicales se preparan con arte y con sentido común, el público siempre responde al llamamiento»<sup>543</sup>. Una opinión muy en consonancia con la de Miranda que, en su artículo de

<sup>540</sup> FESSER, Joaquín. «Madrid Musical, 1908-1909». *Cultura Española*, mayo 1909, pp. 267-294, pp. 292-293.

<sup>541</sup> ARAGONÉS, C. «Entrevistas de “Ritmo”». En el ático., pp. 5-8, p.5.

<sup>542</sup> ETZION, Judith. «“Música Sabia”: ...», pp. 185-232, .

<sup>543</sup> F. B. «El Concierto Último». *El Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903, p.4.

*La Lectura*, se detiene concienzudamente a destacar la labor formativa de la nueva agrupación, de la que, recalca, entre otras cosas, su calidad a precios accesibles, una labor de fomento e incentivo de la cultura al alcance de muchos:

La nota saliente del mes que ha transcurrido desde nuestra última crónica, aparte de las sesiones del incomparable cuarteto Cheque en la Sociedad Filarmónica, ha sido los conciertos de música de cámara en el Teatro de la Comedia. Julio Francés, Odón González, Conrado del Campo y Villa, cuatro músicos jóvenes, entusiastas, trabajadores y estudiosos, han organizado estos conciertos con carácter popular.

Los precios de las localidades permitían la asistencia á los numerosos aficionados madrileños, porque eran muy baratos (cincuenta céntimos la entrada), y en Madrid el dinero y las aficiones artísticas son condiciones que no suelen estar unidas. Así es que el Teatro de la Comedia, en los -conciertos Francés, contaba por llenos sus entradas.

Aquí no hay más que dos medios infalibles de llenar un teatro: ó conseguir hacer de moda el espectáculo, ú organizarlo de un modo seriamente artístico y fijar precios muy bajos. El primer medio es de resultados -económicos más seguros; pero el segundo es más simpático, porque responde mejor á los fines de la cultura social.

Por haber elegido este medio, y porque estudia las obras con cuidadoso -esmero, el cuarteto Francés tiene todas mis simpatías, y, á juzgar por los calurosos aplausos que ha recibido, puede contar también con las del público. Procuren, por tanto, esos meritísimos cuartetistas perseverar en su empeño hasta conseguir hacer de la música de cámara su principal, ó mejor aún, su exclusiva labor, y nosotros (hablo en nombre del público, yo no soy otra cosa) le deberemos parte de nuestra cultura musical, y hasta la historia de la música española podrá inscribirles en la lista de sus acreedores; pero no olviden que la mayor parte de nuestra simpatía, y sigo hablando en nombre del público, la tendrán merced al estudio asiduo y á la interpretación fiel de las obras, y que ésta no se consigue sin un trabajo constante y una rigurosa disciplina<sup>544</sup>.

Las grandes expectativas que pone Miranda en la agrupación, como vemos, le llevan a proponer a sus miembros una dedicación absoluta y una futura profesionalización, lo que, de haber sido así, seguramente habría aprobado Cecilio de Roda, quien advertía, por igual, un panorama verdaderamente gris para la música de cámara. En el siguiente fragmento, escrito durante la temporada de 1908, retrata a la España del cambio de siglo, aún sin escuela, alejada de los grandes centros de cultura musical y sin inquietudes musicales más allá de la ópera del Real y las muestras sinfónicas de una decadente Sociedad de Conciertos:

No es posible pedir á un país como España, sin tradición en este género de música, sin escuela propiamente dicha, privado de ambiente sólidamente artístico, alejado por su posición geográfica de los grandes centros de cultura musical, donde las únicas manifestaciones de arte estaban reducidas á la ópera italiana en el teatro Real y á los conciertos sinfónicos de la Sociedad de Conciertos, y donde, además, los encargados de dirigir la educación musical habían sido, hasta hace pocos años, unánimemente refractarios á la reforma wagneriana y al último arte de Beethoven, mirando con cierto recelo los atrevimientos de Schumann, é ignorando casi por completo el arte de Brahms; no es posible pedir á un país como España, en estas condiciones, que de pronto surja una escuela con solidez y seguridad de orientación<sup>545</sup>.

Este paisaje sombrío para la música de cámara que nos pinta a raíz de la aparición en escena del Cuarteto Francés, iría tornándose, no obstante, en un ambiente visiblemente propicio para la producción camerística. Así, lejos ya del fervor y el entusiasmo promovido por sus primeros conciertos y fruto de una reflexión más madurada, será cuando algunos

---

<sup>544</sup> Miranda. «Música». *La Lectura. Revista de ciencias y de artes*. Año IV. Tomo 1, (1903), pp. 603-605, p. 603.

<sup>545</sup> RODA, Cecilio de. «El año musical», 1-III-1908, pp. 5-31 , pp. 8-9.

describan con mayor clarividencia los propósitos y compromisos percibidos en el conjunto a largo plazo. Será entonces cuando el Cuarteto Francés se adivine, ya no como una agrupación potencialmente esporádica y puntual como las que se habían sucedido años atrás, sino como una iniciativa sólida, candidata a mantener un compromiso firme con la música de cámara, entre cuyos propósitos destacará bien pronto la difusión del repertorio camerístico en su naturaleza clásica, romántica, moderna, pero muy especialmente española, puesto que, como decimos, será esta última característica la que haga que el Cuarteto se convierta en una agrupación de referencia.

### 3.4. La actividad concertística

A pesar de que la mayoría de las fuentes que citan al Cuarteto Francés, circunscriben su actividad entre 1903 y 1925, debemos decir que esta datación no es del todo apropiada, si tenemos en cuenta que la actividad desempeñada por el conjunto a lo largo de este intervalo cronológico no fue, ni mucho menos, regular<sup>546</sup>. Del mismo modo que encontramos evidencias de actuaciones puntuales que rebasan estos márgenes cronológicos de 1925, encontramos otras privadas que la preceden. Por otro lado, hay evidentes oscilaciones que nos llevan a estructurar este periodo de más de dos décadas, en tres etapas claramente definidas, tomando como variables la estabilidad, el número, la frecuencia y la calidad de sus conciertos.

Tabla 10. Etapas de actividad del Cuarteto Francés

|                      |           |  |
|----------------------|-----------|--|
| <b>Primera Etapa</b> | 1903-1911 | <b>Cuarteto Francés</b><br>(Series de conciertos en Madrid)                                  |
| <b>Segunda Etapa</b> | 1912-1918 | <b>Cuarteto Francés</b><br>(sin documentación)   |
| <b>Tercera Etapa</b> | 1919-1925 | <b>Quinteto del Liceo de América</b><br><b>Quinteto de Madrid</b><br><b>Cuarteto Francés</b> |

En función de estos cuatro elementos, la primera fase se circunscribe a los nueve años transcurridos entre 1903 y 1911 que, en contraste con las dos etapas posteriores, se caracterizarían por una gran estabilidad y frecuencia de las sesiones que vendría dada, ante todo, por las series de conciertos celebradas en Madrid. La segunda etapa se concentraría entre 1912 y 1918, y constituye en esencia, un periodo de letargo e hibernación, motivado posiblemente por compromisos sociales y personales de sus integrantes, en el cual dejan de celebrarse las series de conciertos, no desempeñando actividad alguna más allá de los dos primeros años. Y por último, la tercera etapa la situamos entre 1919 y 1925, años en los que el conjunto experimentaría un nuevo impulso con la incorporación del pianista Joaquín Turina, con quien ofrecerían múltiples conciertos, gran parte de ellos concentrados en 1925, tanto en Madrid como otros muchos puntos de la geografía española y bajo la nueva denominación de Quinteto de Madrid.

<sup>546</sup> Por otro lado, las fuentes que tratan de ampliar los márgenes de su actividad más allá de 1925 asumen algunos cambios que, bajo nuestro punto de vista, determinan claramente un cambio de agrupación, con la peculiaridad de que dos de sus intérpretes, más concretamente Conrado del Campo y Julio Francés que, de los cuatro integrantes son los que presentan numerosas coincidencias en diversas instituciones de la esfera musical madrileña (la Capilla Real, la Orquesta Sinfónica de Madrid y la Orquesta del Teatro Real).

### 3.4.1. 1903-1911: Temporadas y conciertos institucionales.

La vida musical de las principales ciudades europeas a lo largo del siglo XIX como Londres, Viena o París, giraría eminentemente en torno a las temporadas, que suponían un complejo *puzzle* en el que encajaban múltiples actividades pero que al mismo tiempo permitían a sus ejecutantes desempeñar sus respectivos puestos en las diversas orquestas y agrupaciones. Las temporadas de ópera, habitualmente concertadas entre octubre y noviembre y entre abril y mayo, contarían con un descanso destinado a la música religiosa, la música instrumental o los conciertos de virtuosos<sup>547</sup>. Teniendo en cuenta que los periodos de actuación de las diversas orquestas no abarcaba todo el calendario, los músicos se veían obligados a ejercer como tal en múltiples instituciones, completando su dedicación con los conciertos de música instrumental que se ofrecían durante la Cuaresma<sup>548</sup>. De hecho, incluso en un mismo día, podían converger varias actuaciones.

La primera etapa de la agrupación, comprendida entre 1903 y 1911, se caracteriza eminentemente por las sucesivas series de conciertos de abono que ofrecería el Cuarteto Francés en la capital, y con las que, recordemos, los músicos alternarían sus respectivas tareas con la orquesta del Real, los conciertos de la Sinfónica, así como diversas labores profesionales. Se trata así, de un periodo de intensa actividad que se prolongaría durante nueve años, con la organización de ocho series de conciertos públicos, a los que se suman otras tantas actuaciones de índole privada e institucional, así como múltiples actuaciones verificadas en diversos puntos de la geografía española. Por este motivo, principalmente, esta etapa constituye el periodo de mayor esplendor del Cuarteto Francés y el que reúne, por un lado, mayor densidad concertística y por otro, mayor diversidad y tipología de sesiones. También es preciso señalar que a partir de 1905, el Cuarteto Francés llevaría a cabo diversos conciertos en el seno de muchas de las Sociedades Filarmónicas españolas que se irían fundando en torno a esta primera década del siglo XX y, gracias a los cuales, lograrían nutrir considerablemente la actividad de estos primeros años.

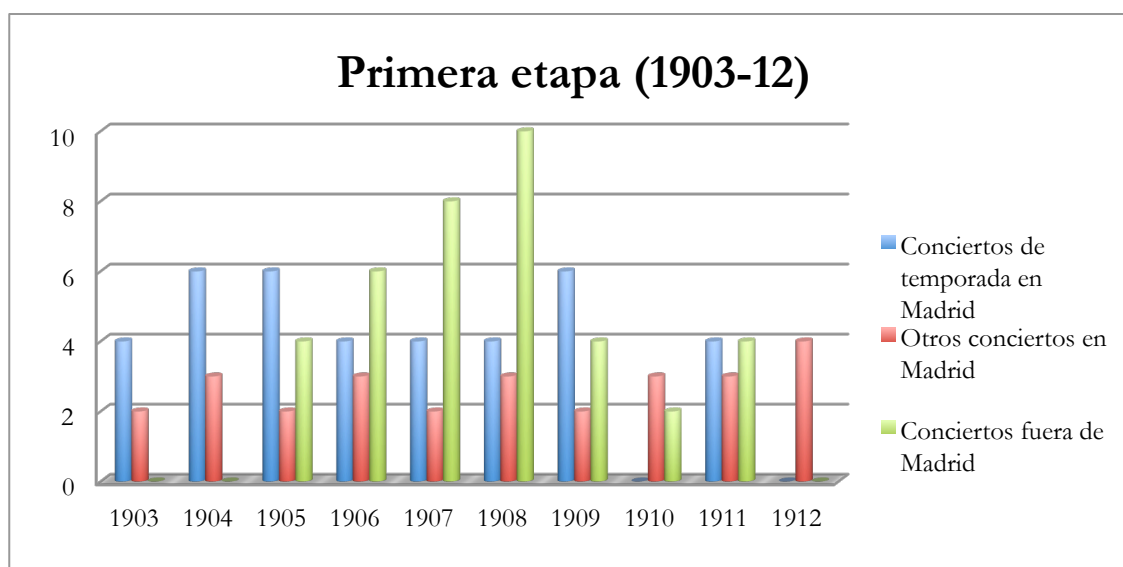


Gráfico 3. Relación de conciertos de la primera etapa del Cuarteto Francés.

<sup>547</sup> ELLIS, Katharine. «The structures of musical life». En J. Sansom (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 343-370, p. 345.

<sup>548</sup> *Ibid*, p. 346.



Durante estos diez años, podríamos decir que el compromiso de los integrantes del Cuarteto Francés sería muy intenso, de tal manera que esta dedicación ocuparía una parte nada desdeñable de su vida profesional y artística. Sin ir más lejos, durante esta década, el conjunto se muestra poderosamente activo con la celebración de más de cien actuaciones y conciertos, tanto dentro como fuera de Madrid con sus correspondientes estrenos y audiciones. Una proporción que les llevaría a convertirse en uno de los cuartetos más cotizados y reconocidos en eventos culturales, fiestas, veladas y demás celebraciones de la alta sociedad madrileña<sup>549</sup>.

Desde la inauguración de las sesiones, 1910 sería el primer año en el que interrumpirían sus series de conciertos. Las razones no parecen circunscribirse a una sola causa, sino a la confluencia de varios factores. Por un lado, retomando los trabajos paralelos de sus integrantes, a partir de 1909, se multiplicarían el número de conciertos y compromisos con la Orquesta Sinfónica de Madrid, a la que pertenecían los cuatro integrantes, lo que ya de entrada, restringía en gran medida el tiempo de estudio disponible. Pero por otro lado, también entrarían en juego algunos factores individuales relativos a cada uno de los componentes, como por ejemplo la laboriosa carrera compositiva a la que se entregaría Conrado del Campo, quien ese mismo año estrenaría su poema sinfónico, *La Divina Comedia*<sup>550</sup> y al año siguiente su ópera *El final de Don Álvaro*<sup>551</sup>. Por su parte, en la vida de Villa también debemos contemplar su incorporación a la Banda Municipal que dirigiría su propio hermano en 1909, como un posible inconveniente a la hora de seguir el ritmo de ensayo. Y en el caso de Julio Francés, es posible que el esfuerzo que le demandaban sus respectivos cargos de concertino, tanto en la orquesta del Real como en la Sinfónica, sumados a su labor docente en el Conservatorio, pudieran haber generado ciertas incompatibilidades.

He aquí algunas de las cuestiones tanto personales como profesionales que, deducimos, pudieron condicionar y relegar la actividad camerística de sus integrantes a algunos conciertos privados de carácter muy aislado y sin apenas trascendencia. No obstante, también hay evidencia de algunos factores, ajenos a la propia sociedad que indirectamente, pudieron guardar una cierta relación con la interrupción de la actividad en el curso de 1910, como por ejemplo, la proliferación de nuevos conjuntos cuartetísticos en el ámbito local.

En la temporada de 1909, trascenderían a la prensa algunas críticas por parte de Miguel Salvador que acusaban en la agrupación cierta falta de estudio, que atribuía directamente a sus múltiples trabajos y labores que, en su opinión, les impedían dedicarle el tiempo oportuno y necesario al ensayo de las temporadas<sup>552</sup>. Reproches a los se une la circunstancia de que, un año antes, en 1908, se había incorporado al panorama camerístico local una nueva agrupación de jóvenes músicos, el Cuarteto Vela (1908-1910). Formado por Telmo

---

<sup>549</sup> Teniendo en cuenta que esta primera etapa (1903-1911), y sus conciertos de abono será en la que centremos la mayor parte de nuestras pesquisas, incluyendo también al año 1912, hemos considerado innecesario detenernos en ella más espacio en este apartado. Prefiriendo destinarlo a aclarar los otros periodos que no veremos ni trabajaremos propiamente.

<sup>550</sup> Estrenaría el poema sinfónico *La divina comedia*, el 17 de abril de 1910 en el Teatro Real, con la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de Enrique Fernández. (véase ALONSO, M. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo...*, p. 24).

<sup>551</sup> El drama lírico en un acto y dos cuadros *El final de Don Álvaro*, compuesto en Cascaes, Portugal en 1910, se estrenaría el 4 de marzo de 1911 en el Teatro Real, bajo la dirección del Maestro Ricardo Villa.

<sup>552</sup> Véase apartado dedicado a Miguel Salvador en el Capítulo 4.

Vela, Enrique Alcoba, Juan Ruíz Casaux que, al igual que el Cuarteto Francés, celebraría varias series de conciertos anuales en la capital, en concreto en el Teatro Lara<sup>553</sup>.



Ilustración 8. El Cuarteto Vela. De izquierda a derecha: Telmo Vela, Francisco Cano, Enrique Alcoba y Juan Ruíz Casaux. Fotografía publicada en *El Nuevo Mundo*, el 4 de febrero de 1909, p. 16.

En pocas palabras, podríamos decir que al Cuarteto Francés se le había presentado una nueva competencia en el ámbito local, distinta, en naturaleza a los cuartetos profesionales y de dedicación exclusiva que habían pasado por la Filarmónica y con los que se establecían comparaciones siempre deferentes. Si bien aquellos cuartetos representaban la Europa modelo, el Cuarteto Vela nació en el mismo contexto madrileño. Si bien, en 1910, el Cuarteto Francés no organizaría su habitual serie de conciertos anual en Madrid, sí lo haría el Vela.

Tras este breve descanso, en 1911, el Cuarteto retomaría su temporada habitual de recitales. Por ponernos en situación, curiosamente, al término de, la que sería, su última serie de conciertos en Madrid con el nombre de Cuarteto Francés, señalaba Saint-Aubin que las recaudaciones no representaban el motor de su actividad, gestionada totalmente de forma privada y sin ayuda pública de ninguna clase<sup>554</sup>, así como referencias sobre ciertas solicitudes de los integrantes para la utilización del Teatro Español, patrimonio del Estado, sin necesidad de pagar el alquiler, que según parece, no fueron atendidas. Este mismo año, a través de la Exposición de Artes Decorativas, el Estado convocaría un concurso estatal de cuartetos, por el cual se designaban 4000 pesetas al conjunto ganador. Al certamen se presentaron el Cuarteto Francés y el Cuarteto Español, sin embargo, sería este último, recientemente recompuesto del antiguo Cuarteto Vela, el que resultara ganador<sup>555</sup>.

En definitiva, es muy posible que la falta de subvenciones, sumadas a la virulencia de algunas de las críticas de los últimos años, así como la presencia de nuevas iniciativas camerísticas, sumadas, claro está, a los compromisos personales o profesionales, fueran algunos de los factores por las que los músicos del Cuarteto Francés cesaron, al menos de forma temporal, las habituales temporadas de conciertos.

---

<sup>553</sup> En 1908 el Cuarteto Vela celebraría tres conciertos en el Teatro Lara, los días 11, 21 y 27 de marzo. En 1909 ofrecerían una serie de cuatro conciertos, los días 16, 26 y 30 de enero y el 6 de febrero a los que habría que sumar un nuevo abono de tres conciertos celebrados los días 9, 16 y 25 en el mismo Teatro Lara. Así mismo, en 1910 celebrarían una nueva serie los días 5, 10, 17 y 28 de marzo, sólo que, Juan Ruíz Casaux, que viajaría a París con motivo de una beca de ampliación de estudios, sería sustituido por Domingo Taltavull.

<sup>554</sup> «Cuarteto Francés». *El Heraldo*, 15-II-1911, p.2.

<sup>555</sup> Véase en este mismo capítulo, Conciertos y actuaciones institucionales.

### 3.4.2. 1912-1918: Años de silencio y dispersión

La segunda etapa del Cuarteto Francés la circunscribimos entre 1912 y 1919 y al contrario que sus primeros años, estaría caracterizada, por la irregularidad y la práctica desaparición de sus actuaciones y comparecencias públicas. Durante estos años, el Cuarteto Francés no celebraría ninguna serie de conciertos y, de hecho, los únicos actos conocidos serían de carácter institucional y estarían concentrados únicamente en los dos primeros años de la etapa, 1912 y 1913, no habiendo podido localizarse, entre 1914 y 1919 rastro alguno de actividad<sup>556</sup>. Un escenario que nos lleva a pensar que el Cuarteto Francés podría incluso haberse disuelto, como así lo hacen constar algunas fuentes refiriéndose a él ya en pasado.

Pero regresando a los dos años iniciales de este periodo y aun no contando con sesiones de abono, en 1912 casi se mantiene el ritmo de los años previos con cuatro conciertos institucionales programados en Madrid, dos de los cuales constituirían inauguraciones de salas y otro más una velada solidaria. Tan sólo un concierto tendría una importancia trascendental, al amparo de la Sección de Música del Ateneo, celebrado precisamente el día de la patrona de la música y en el que tanto Turina como el Cuarteto Francés tendrían papeles primordiales, gracias al estreno de la *Escena Andaluza* para viola, piano y cuarteto de cuerda, op.7 del músico sevillano<sup>557</sup>.

En 1913 el panorama varía abruptamente, de forma que el Cuarteto Francés no participaría más que en un concierto organizado en el Ateneo de la capital, encabezado por Joaquín Nin y Joaquín Blanco Recio y en el que, el grupo en cuestión, no desempeñaría otra función que la de cuarteto acompañante. En consecuencia, podríamos decir que 1912 funcionaría como un año bisagra entre las dos etapas que, si bien no concuerda en el primer periodo, cuya principal peculiaridad radica en las series de conciertos de abono, tampoco encaja en el segundo, donde la labor del Cuarteto Francés sería meramente anecdótica. Por ello, el curso de 1911-12 cobra sentido dentro de nuestro marco cronológico de estudio, como el primer signo del declive de la agrupación y como un año anexo a la primera fase de vida del Cuarteto Francés.

Pocos puntos en común encontramos entre la primera y la segunda etapa del Cuarteto, en la que el cese de actividad parece responder principalmente a la anteposición de nuevas prioridades en la vida de sus músicos, unida a cuestiones personales y profesionales que motivarían que la corporación se viera obligada a reducir drásticamente su ritmo de actividad<sup>558</sup>. Además, a todos estos compromisos personales y profesionales se suma de nuevo circunstancia de que, en 1911, los integrantes del Cuarteto Francés se topaban nuevamente con otra agrupación de carácter local, el Cuarteto Español, que nacía al abrigo del anterior Cuarteto Vela.

Este conjunto, formado ese mismo año, irrumpiría con fuerza en la vida musical madrileña con varios conciertos público. En el Concurso Nacional de la Exposición de Artes Decorativas, al propio Cuarteto Francés, al que superaría en la resolución del certamen. Entre uno y otro comenzarían entonces a establecerse comparaciones de las que el Francés

---

<sup>556</sup> No hemos podido localizar actividad alguna en prensa, nuestra fuente de información. Debemos considerar, por otra parte, que cabe la probabilidad de que en este tiempo la agrupación celebrara algún concierto a nivel privado o institucional. No obstante, dada la complicada tarea de documentación que entrañan los conciertos privados, y a la espera de datos y estudios que puedan aportar nuevas pistas, no podemos aportar datos.

<sup>557</sup> Véase apartado dedicado a los conciertos y actuaciones institucionales en el Ateneo en el Capítulo 3.

<sup>558</sup> Entre otras, el nacimiento de la primera hija de Luis Villa el 16-X-1913, el nombramiento de Del Campo como catedrático de armonía en 1915, su dedicación docente y compositiva.

no saldría bien parado, lo que podría haberles hecho reflexionar acerca de su propio papel en este nuevo contexto. En definitiva, la calidad interpretativa del Cuarteto Francés se vería empañada y cuestionada tras el veredicto del jurado. Y lo cierto es que, fruto de la falta de ensayo, de la carga laboral y profesional, su arte y su quehacer parecían estar ahora en tela de juicio. Nuestra percepción es hipotética, pero nos preguntamos si por un lado, al percibir que su labor dejaba de ser determinante y exclusiva para pasar a ser complementaria a la de otros activos locales de la música de cámara, sumado al encarecido esfuerzo que entrañaba la organización y preparación de los conciertos, la pasividad que mostraba, al parecer el Estado hacia la subvención del conjunto, no mermaría, en cierto modo el ánimo o la fuerza de voluntad que les inducía a mantener estas series en activo año tras año.

En ese caso, percibiendo que ya no eran los únicos músicos locales que interpretaban música de cámara para el estreno de música de cámara española en la capital, pudieron sopesar que tal vez fuera el momento indicado para retirarse, al menos temporalmente, y ceder el testigo a otras iniciativas más frescas, con mayor brío y con menos compromisos y ataduras laborales. No obstante y a pesar de todo, el Cuarteto Francés, a lo largo de estos nueve años, habría allanado claramente el camino de los que vendrían después.

En consecuencia, podríamos considerar que, a lo largo de estos años de transición (1912-1919), la actividad del cuarteto no contribuiría expresa y propiamente a incentivar la música de cámara madrileña como sí lo había hecho en años anteriores. Por contraposición, este periodo sirvió para que, en su lugar, y siguiendo claramente su modelo, florecieran otros conjuntos como el Cuarteto Español (1911), el Cuarteto Renacimiento, liderado por Eduard Toldrà (1895-1962)<sup>559</sup>, sin olvidar los numerosos grupos invitados que seguirían colmando las temporadas de la Sociedad Filarmónica, así como la formación de nuevas entidades institucionales, como la Sociedad Nacional de Música en 1915, a la que estaría ligado institucionalmente el mismo Cuarteto Español y en la que se daría clara prioridad al repertorio nacional. Precisamente, con motivo de la inauguración de la Sociedad, que se llevaría a cabo el 8 de febrero de 1915 en el Hotel Ritz, participarían como miembros de la pequeña orquesta que acompañaría a los tres pianistas, Manuel de Falla, Joaquín Turina y Miguel Salvador en la primera audición en España del *Concierto en do para tres pianos*, de J. S. Bach<sup>560</sup>.

Estas, entre otras iniciativas más modestas, serían las que, principalmente, contribuirían al enriquecimiento de la música de cámara en el contexto madrileño a lo largo de estos años de silencio del Cuarteto Francés<sup>561</sup>. Aún y todo, algunos de sus miembros colaborarían indirectamente en estas sesiones, como en el caso de Conrado del Campo, cuya música, sin ir más lejos, sería interpretada en el contexto de la recién constituida Sociedad Nacional de

---

<sup>559</sup> Formado por Eduard Toldrà (violín primero), José Recansens (violín segundo), Luis Sánchez (viola) y Antonio Planás (violonchelo) en 1913, a lo largo de estos años, el Cuarteto Renacimiento ofrecería conciertos con gran regularidad en la capital. (véase CALMELL, César. «Toldrà, Eduard». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. E. Casares (dir). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, pp. 318-321.)

<sup>560</sup> Programa de mano del Concierto de Inauguración de la Sociedad Nacional de Música, celebrado el 8 de febrero de 1915 en el Hotel Ritz, p.2.

<sup>561</sup> Aún y todo, algunos de sus miembros colaborarían indirectamente en estas sesiones, como en el caso de Conrado del Campo, cuya música, sin ir más lejos, sería interpretada en el contexto de la recién constituida Sociedad Nacional de Música o Julio Francés, quien, como ya señalamos en su momento, seguiría la trayectoria camerística, temporalmente por su cuenta, figurando como viola en un conjunto integrado por Fernández Arbós, Vianna da Motta y Casaux, con el que celebraría conciertos tanto en Madrid como en otras provincias en 1918.

Música o Julio Francés, quien, como ya señalamos en su momento, seguiría la trayectoria camerística, temporalmente por su cuenta, figurando como viola en un conjunto integrado por Fernández Arbós, Vianna da Motta y Casaux, con el que celebraría conciertos tanto en Madrid como en otras provincias. Sin embargo, la inquietud y el entusiasmo de sus integrantes por la música de cámara, unidos al hecho de que el conjunto nunca se disolvería de forma oficial, serían elementos decisivos para que, años más tarde, entre ellos volviera a aflorar la práctica camerística, en un nuevo ambiente y con renovadas condiciones bajo el título de Quinteto de Madrid.

### 3.4.3. 1919-1925: La reinención del Cuarteto Francés. El Quinteto de Madrid

Una vez estabilizadas las vidas laborales y personales de sus integrantes, nos encontramos con una nueva etapa de la agrupación sustancialmente distinta a las anteriores. Después de varios años de incertidumbre, la revitalización del conjunto llegaría al fin con la incorporación de Joaquín Turina (1882-1949) al piano, convirtiéndose éste en el único pianista por el cual el Cuarteto Francés asumiría un cambio de denominación a “Quinteto”. Por otro lado, el sobrenombre de “Madrid”, es una denominación que, a diferencia de la de “Francés”, no podía ser más localista, tal vez con el fin de erradicar las comparaciones de naturaleza nacionalista que se llevarían entre Cuarteto Francés y Español. De hecho, en una de las pocas fuentes que encontramos dedicadas a la música de cámara española, *Cambio de Tercio*, García del Busto cuestionaba la oportuna designación como Cuarteto Francés, considerando tanto la naturaleza de su repertorio, como su discutible calidad:

La razón del nombre es obvia, pero se nos antoja poco afortunada la denominación de Cuarteto Francés para un grupo español que tomaba como pilar de su trabajo el repertorio alemán... Su labor fue importante; la gran música de cámara del periodo clásico-romántico centroeuropeo se aliaba en sus programas con títulos más o menos “exóticos” correspondientes a los gustos de la época y, desde luego, con la atención a la corta producción española en el género, alentando incluso, con la mera existencia del Cuarteto y con su buena disposición, a la composición nueva. Entre 1903 y 1925, *grosso modo*, se extendió la labor camerística del Cuarteto Francés, los últimos seis o siete años con ampliación a quinteto al unírseles Joaquín Turina como pianista. Por seguir con el “guiño” anterior sobre el nombre del Cuarteto, notemos que, cuando se les unió un músico de formación y gustos en buena medida franceses, pasó a denominarse Quinteto de Madrid.

Al margen de estas conjeturas que no podemos dilucidar, por lo que respecta a Turina, éste no sería su primer trabajo con el Cuarteto Francés, sino que, a su vuelta de París en 1912, había estrenado con ellos la mencionada Escena Andaluza<sup>562</sup>. No obstante, la cuestión principal es que, en compañía de este nuevo socio, la agrupación llegaría a recuperar el ritmo de sus comienzos, organizando diversos conciertos tanto en Madrid como en otras muchas provincias españolas, al tiempo que los músicos originales de la formación, volverían a actuar también ocasionalmente como Cuarteto Francés en algunos eventos de índole institucional.

Casualmente, se trata del periodo más documentado de los tres, gracias a la presencia de los programas de estos conciertos en la Fundación Juan March de Madrid, dentro del legado

---

<sup>562</sup> En el año 1912, con la comparecencia solista de Del Campo, el compositor sevillano habría estrenado la Escena Andaluza (véase concierto en el Ateneo el día de Santa Cecilia de 1912)

de Joaquín Turina<sup>563</sup>, lo que facilita y aligera enormemente la tarea de recopilación de fechas y obras interpretadas. No obstante, como ya hemos señalado en el primer capítulo, consideramos que no se puede comprender esta etapa de forma dissociada, sin ahondar en la primera década activa del Cuarteto Francés. Así mismo, profundizar en este apartado, exigiría un nuevo estudio contextual, dado que no sólo cambian los intérpretes de la agrupación, la naturaleza y concepción de los conciertos, sino que, los años veinte constituyen un nuevo momento histórico, político y social. Se trata así, no ya de una prolongación del siglo XIX, sino de un siglo XX ya asentado, una nueva mentalidad de la sociedad, avances significativos en tecnología y comunicaciones como la radio, el cinematógrafo, que repercuten directamente y se incorporan al día a día de una nueva realidad madrileña y española. Así mismo, en lo referente a la música, por un lado, supone la llegada de nuevas estéticas, de la *Música nueva*, bajo una nueva concepción de la crítica musical que supondrá un periodo de esplendor en literatura, educación y pensamiento gracias a la constitución de instituciones que serán fundamentales para la evolución cultural, tales como la Residencia de Estudiantes o el desarrollo de la Junta de Ampliación de Estudios<sup>564</sup>. Evidentemente, la revisión y trazado de una investigación que cubriera con holgura este periodo, superaría considerablemente los límites y las posibilidades del presente trabajo.

Pero volviendo al Cuarteto Francés, previamente a su denominación como Quinteto de Madrid, Francés, González, Del Campo y Villa, junto a Turina, constituirían el Quinteto del Liceo de América, que estaría «formado exclusivamente para dar conciertos culturales, periódicamente, dentro de la Sociedad, interpretando todo el repertorio clásico y moderno, estrenando obras de compositores españoles y americanos, y dando a conocer cuantas obras de este género se publiquen en el Extranjero»<sup>565</sup>. En el Liceo de América, los cuatro miembros del Cuarteto Francés, junto a Joaquín Turina ofrecerían una serie de ocho conciertos, de los que conservamos varios programas<sup>566</sup>.

A partir de 1920, la formación, ya constituida como Quinteto de Madrid, ofrecería una larga serie de conciertos repartidos por varias ciudades andaluzas, tales como Sevilla,

---

<sup>563</sup> Los programas de mano del quinteto pertenecen al Legado de Joaquín Turina (ES.28006.BFJM.LJT) y están recogidos en la Fundación Juan March, en su mayor parte, digitalizados dentro de la *Subserie VI Documentación póstuma. 1917-2004* de la Biblioteca de la Fundación. La relación de títulos de los programas consultados es la siguiente: *Primer concierto del Quinteto de Madrid : Sociedad Nacional de Música, Madrid, año VI, concierto X*; *Segundo concierto del Quinteto de Madrid : Sociedad Nacional de Música, Madrid, año VI, concierto XI*; *Primer concierto histórico del Quinteto de Madrid : Sociedad Nacional de Música, Madrid, año VII, concierto III*; *Quinteto de Madrid : 6 de noviembre de 1921*; *Quinteto de Madrid : Sociedad Sevillana de Conciertos; Grandes conciertos matinales : Manén, Cassadó, Lucas, Quinteto de Madrid*; *Cinco conciertos de música de cámara por el Quinteto de Madrid*; *Quinteto de Madrid : Sociedad Filarmónica de Málaga, 25 y 26 de noviembre de 1924*; *Tres únicas audiciones por los célebres artistas Juan Manén, Gaspar Cassadó, Quinteto de Madrid*; *Dos conciertos por el Quinteto de Madrid : Sociedad Filarmónica de Málaga*; *Dos únicos conciertos con los célebres artistas Manén, Cassadó, Quinteto de Madrid*; *Gran concierto por el Quinteto de Madrid : noviembre 1º de 1920*; *Quinteto de Madrid : quinto concierto de la serie, 29 de octubre de 1920*; *Quinteto de Madrid : Sociedad Filarmónica de Palencia, concierto 19 de la Sociedad*; *Quinteto de Madrid : Filarmónica de Valladolid, conciertos primero y segundo*; *Quinteto del Liceo de América : cuarto concierto*; *Quinteto del Liceo de América : concierto sacro*; *Quinteto del Liceo de América : concierto clásico*; *Quinteto del Liceo de América : tercer concierto*; *Quinteto del Liceo de América : octavo concierto*

<sup>564</sup> Un profundo estudio de este periodo lo encontramos en el volumen de María Palacios, *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. (Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2008).

<sup>565</sup> Véase programa de mano: *Quinteto del Liceo de América : primer concierto*, dentro del Legado de Joaquín Turina (ES.28006.BFJM.LJT) localizado en Fundación Juan March, dentro de la *Subserie VI Documentación póstuma. 1917-2004*.

<sup>566</sup> Los conciertos celebrados por el Quinteto del Liceo de América tendrían lugar los días 6-XI-1919, 20-XI-1919, 20-XII-1919, 27-I-1920, 30-III-1920, 30-VI-1920 en el teatro del mismo nombre de la Madrid.

Málaga, Cádiz o Sanlúcar de Barrameda, así como otras tantas incursiones por el norte peninsular, como Valladolid, Palencia, Vitoria, San Sebastián, Pamplona<sup>567</sup>, además de Madrid, donde ofrecerían el mayor número de actuaciones. Entre 1920 y 1925, hasta donde hemos podido localizar, y a falta de un estudio exhaustivo, el Quinteto de Madrid participaría en 29 conciertos, dentro y fuera de Madrid, a los que debemos sumar algunas intervenciones del Cuarteto Francés en solitario. Entre ellas, tenemos constancia de un concierto celebrado el 7 de abril de 1920, organizado por el Duque de Tovar en el que participarían diferentes artistas, y que se llevaría a cabo en su respectivo despacho del Teatro Real<sup>568</sup>, así como un concierto benéfico organizado por la Reina Victoria en el Hospital de la Cruz Roja de San José y Santa Adela, que se verificaría el 13 de enero de 1922 y al que estarían invitadas las enfermeras y damas de servicio de las instituciones<sup>569</sup>.

Tabla 11. Relación cronológica de los conciertos celebrados por el Quinteto de Madrid entre 1920 y 1925<sup>570</sup>.

| Ciudad                | Institución   | Espacio                | Fecha/s   | n.        |
|-----------------------|---|------------------------|---|-----------|
| Madrid                | Sociedad Nacional de Música                                 | Hotel Ritz             | 26-VI-1920<br>29-VI-1920  | 2         |
| Valladolid            | Sociedad Filarmónica de Valladolid                          | -                      | 16-X-1920<br>18-X-1920  | 2         |
| Palencia              | Sociedad Filarmónica de Palencia                            | Teatro Principal       | 20-X-1920   | 1         |
| Málaga                | Sociedad Filarmónica de Málaga                              | -                      | 23-X-1920<br>25-X-1920  | 2         |
| Sevilla               | Sociedad Sevillana de Conciertos                            | Teatro Llorens         | 27-X-1920<br>30-X-1920  | 2         |
| Cádiz                 | Real Academia Filarmónica de Cádiz                          | -                      | 29-X-1920   | 1         |
| Sanlúcar de Barrameda | -   | Teatro Principal       | 1-XI-1920   | 1         |
| Madrid                | Sociedad Nacional de Música                                 | Hotel Ritz             | 3-I-1921<br>20-II-1921  | 2         |
| Vitoria               | -   | Nuevo Teatro Vitoria   | 6-VII-1921<br>7-VII-1921  | 2         |
| Pamplona              | Asociación de Prensa Casa Daniel y Ayuntamiento de Pamplona | Teatro Gayarre         | 9-VII-1921<br>10-VII-1921   | 2         |
| San Sebastián         | -   | Teatro de Bellas Artes | 12-VII-1921<br>15-VII-1921<br>17-VII-1921                             | 3         |
| Madrid                | Centro de Galicia   | -                      | 6-XI-1921   | 1         |
| Madrid                | Ateneo de Madrid  | -                      | 26-V-1923   | 1         |
| Málaga                | Sociedad Filarmónica de Málaga                              | -                      | 25-XI-1924<br>26-XI-1924  | 2         |
| Madrid                | Residencia de Estudiantes                                   | -                      | 15-III-1925<br>22-III-1925<br>27-III-1925<br>29-III-1925<br>1-IV-1925 | 5         |
|                       |   |                        | <b>TOTAL:</b>   | <b>29</b> |

<sup>567</sup> Tanto en San Sebastián como en Pamplona, el Cuarteto Francés actuaría junto a Antonio Lucas, Joan Manén y Gaspar Cassadó. En Vitoria por su parte actuarían sólo junto a estos dos últimos.

<sup>568</sup> *La Acción*, 8-IV-1920, p. 3; y *La Correspondencia de España*, 8-IV-1920, p. 10-

<sup>569</sup> Véanse: *ABC*, 14-I-1922, p. 11; *La Acción*, 14-I-1922, p.3.; *La Época*, 12-I-1922, p. 3; *El Sol*, 13-I-1922, p. 7.

<sup>570</sup> A falta de una investigación exhaustiva, es posible que en esta tabla no estén reflejados todos los conciertos celebrados por el Quinteto de Madrid en estas fechas. En los anexos incorporamos una tabla del repertorio que ha trascendido de estos conciertos.

Además de los cambios en la plantilla oficial, una de las diferencias más evidentes entre los programas del Quinteto de Madrid y los del Cuarteto Francés, la constituía el repertorio para piano solo. Un repertorio que no había tenido presencia alguna en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés pero que, ahora, se convertiría en un reclamo sustancial de las sesiones de esta nueva etapa. Conforme a este planteamiento, la distribución estructural de los conciertos dispondría de una primera parte en la que actuaba el cuarteto solo, una segunda que serviría a Turina para ejecutar al piano obras propias y ajenas<sup>571</sup> y una tercera y última en la que el cuarteto, junto a Turina, interpretarían cuartetos y quintetos con piano. Al fin y al cabo, esta disposición facilitaría la preservación, tanto del nombre de Cuarteto Francés como el de Turina, así como la del nuevo Quinteto de Madrid, aunando logros individuales y colectivos y propiciand el desfile de una diversidad de géneros por el repertorio.

Por otro lado, la mayor parte de los cuartetos de cuerda y de los cuartetos y quintetos con piano tocados por los integrantes, serían reciclados de las temporadas madrileñas que el Cuarteto Francés había ofrecido en su primera época. En consecuencia, por un lado se deduce que, el interés de las sesiones del Quinteto de Madrid en estos años, no estaría tanto en los programas escogidos como en el renombre de sus intérpretes, entre los que, a esas alturas de siglo, descollaban los de Turina y Del Campo y, por otro, que para comprender y analizar en contexto este repertorio, resulta de radical importancia partir del estudio de la primera década del Cuarteto Francés.

Tabla 12. Conciertos ofrecidos entre 1919 y 1925 por el Quinteto de Madrid y el Quinteto del Liceo de América.

| Ciudad                | n. conciertos | años                         |
|-----------------------|---------------|------------------------------|
| Cádiz                 | 1             | 1920                         |
| Madrid                | 19            | 1919, 1920, 1921, 1923, 1925 |
| Málaga                | 4             | 1920, 1924                   |
| Palencia              | 1             | 1920                         |
| Pamplona              | 2             | 1921                         |
| Sanlúcar de Barrameda | 1             | 1920                         |
| San Sebastián         | 3             | 1921                         |
| Sevilla               | 2             | 1920                         |
| Valladolid            | 2             | 1920                         |
| Vitoria               | 2             | 1921                         |

Por último y aunque fuera de los márgenes cronológicos, no podemos dejar de mencionar algunos de los proyectos finales en los que se verían inmersos algunos de los miembros de la agrupación hasta el estallido de la guerra civil española. En concreto hablamos de Julio Francés y Conrado del Campo, quienes, a partir de 1925, y hasta 1931<sup>572</sup>, formarían parte de una nueva agrupación, afiliada a la emisora Unión Radio que, con relativa frecuencia, ofrecería emisiones en directo de música de cámara. Si bien dos de los principales miembros del Cuarteto Francés se mantenían en el denominado Quinteto de Unión Radio, el resto de los integrantes, el violinista José Outumuro, el violonchelista Juan Ruiz Casaux y

<sup>571</sup> Habitualmente la sesión estaba encabezada por una obra interpretada por el Cuarteto Francés (cuarteto de cuerda), la segunda parte se reservaba para obras a piano solo interpretadas y en muchos casos también compuestas por J. Turina y la última parte de la sesión integraba ambas partes, bien en quintetos o cuartetos con piano.

<sup>572</sup> Según Tomás Borrás la actividad de esta agrupación se extendería hasta 1936, no obstante, Julio Arce sostiene que a partir de 1931 la agrupación integrada, entre otros, por Conrado del Campo y Julio Francés dejaría de actuar y pasaría a ocupar su puesto el Cuarteto Rafael. (BORRÁS, T. *Conrado del Campo...*, p. 8.)



el pianista José María Franco, serían nuevos, lo que nos lleva a desestimar que se trate de una reinvencción del Cuarteto<sup>573</sup>.

Finalmente, de forma puntual y con motivo de la celebración del Centenario de la muerte de Beethoven, el *ABC* informaba de la organización de cuatro conferencias por parte del Real Conservatorio de Música y Declamación, que tendrían lugar los días 17, 20, 24 y 27 de marzo de 1927<sup>574</sup>, en las que, según parece, para todos los ejemplos musicales que ilustraban las charlas contarían, entre otros músicos como Bordas, José Cubiles, con el Cuarteto Francés integrado por sus cuatro músicos originales<sup>575</sup>.

### 3.5. Tipología de conciertos

Si nos centramos en el periodo comprendido entre 1903 y 1912, en un primer vistazo, podríamos dividir los conciertos del Cuarteto Francés en dos grandes tipos, geográficamente diferenciados: Los celebrados en Madrid y los programados fuera de Madrid, que en este estudio no entraremos a valorar en profundidad. Dentro del primer grupo, las audiciones celebradas en Madrid, debemos distinguir, a su vez, varias clases de audiciones. En primer lugar, las series de temporada, esto es, ciclos de carácter anual, de entre cuatro y seis conciertos públicos, organizados por la propia entidad y en segundo lugar, aquellos que respondían a una organización ajena al conjunto, que incluyen, por un lado, conciertos promovidos por diferentes instituciones madrileñas, con mayor o menor relevancia musical, y por otro, los conciertos de índole privada, celebrados en residencias aristocráticas o de miembros de la élite cultural.

Tabla 13. Relación numérica de conciertos del Cuarteto Francés desde su presentación pública hasta 1913.

| Conciertos                | 1903     | 1904     | 1905      | 1906      | 1907      | 1908      | 1909     | 1910     | 1911      | 1912     | 1913     | total      |
|---------------------------|----------|----------|-----------|-----------|-----------|-----------|----------|----------|-----------|----------|----------|------------|
| Temporada                 | 4        | 6        | 6         | 4         | 4         | 4         | 6        | -        | 4         | -        | -        | 38         |
| Institucionales           | 3        | 1        | 2         | 2         | -         | 2         | -        | 1        | 2         | 4        | 1        | 18         |
| Privados                  | -        | -        | 6         | -         | 3         | -         | 1        | -        | 1         | -        | -        | 11         |
| Provincias <sup>576</sup> | -        | -        | -         | 6         | 17        | 10        | 2        | 2        | 4         | -        | 2        | 44         |
| <b>TOTAL</b>              | <b>7</b> | <b>7</b> | <b>14</b> | <b>12</b> | <b>24</b> | <b>16</b> | <b>9</b> | <b>3</b> | <b>10</b> | <b>4</b> | <b>3</b> | <b>121</b> |

Cada uno de estos tipos de conciertos contiene un componente que sobresale ligeramente entre los demás. Por ejemplo, mientras que en los conciertos privados el elemento primordial sería el sujeto organizador, así como el círculo de auditores invitados al evento,

<sup>573</sup> ARCE, J. *Música y radiodifusión...*, pp. 92-94.

<sup>574</sup> La tercera conferencia estaría a cargo de Conrado del Campo, que abordaría un monográfico sobre el mundo cuartetístico de Beethoven.

<sup>575</sup> «Centenario de la Muerte de Beethoven». *ABC*, 16-III-1927, p. 26.

<sup>576</sup> Sin pretender hacer un estudio exhaustivo, únicamente pretendemos dar cuenta de los conciertos que hemos podido localizar. Y estos son los vinculados a determinadas Sociedades Filarmónicas. Los que aquí incluimos son los conciertos que tenemos con fecha definida. Sin embargo hay otros muchos de los que únicamente conocemos una fecha aproximada, que de ser incluidos, incrementarían en gran medida la proporción de este último grupo de conciertos.

en los institucionales, este elemento sería la corporación organizadora, que normalmente se encuentra directamente vinculada a la sede y espacio en la que se desarrolla la actuación. Por último y al margen de estos dos tipos, estarían los conciertos de temporada, en los cuales, tanto la concurrencia como la sede serían cuestiones más o menos estables, por el contrario, el componente principal será la selección de obras presentadas en los programas.

### 3.5.1. Conciertos de temporada

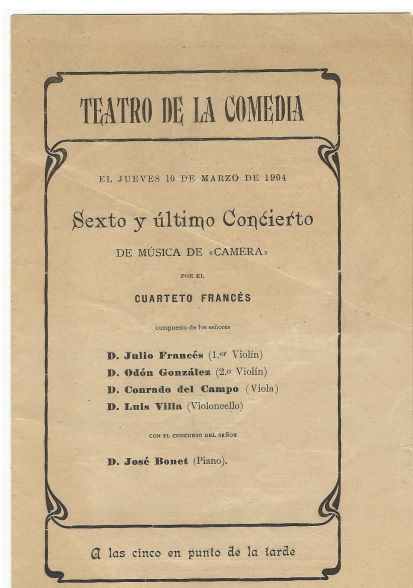
Aunque ya hemos esbozado varias cuestiones relativas a la primera etapa del conjunto establecida entre 1903 y 1911, en el presente apartado perseguimos llevar a cabo un repaso transversal por cada una de las series de conciertos anuales. Partiendo de que, en estos conciertos, uno de los elementos más significativos serían los programas interpretados, la percepción de la agrupación, de los intérpretes, las reacciones del público, incluso la concurrencia, serán cuestiones que de una u otra forma estarán ligadas a este repertorio. En consecuencia, en el entramado de recepción que abordaremos en los últimos capítulos, podremos reparar cuya recepción estudiaremos detenidamente en capítulos posteriores. Dicho esto, los conciertos de temporada serían la razón de ser del Cuarteto Francés, las veladas o las reuniones en las que la agrupación cumplía con los cometidos que a priori se había propuesto en torno al repertorio. En estas temporadas, celebradas de forma semanal, siempre en teatros de la capital, sus miembros escogerían el repertorio a presentar ante el público madrileño. Su organización y la estructura de las sesiones se mantendría intacta a lo largo de los conciertos y de los años, presentando, además, un interés en términos de recepción, repertorio e interpretación que trascendería cuantiosamente a la prensa de la época. Desde 1903 hasta 1911, con un año de vacío en 1910, el Cuarteto Francés celebraría un total de ocho series de conciertos en Madrid.

En estos ciclos, seguirían las mismas pautas de estructura y distribución, que sociedades de cuartetos anteriores, como la Sociedad de Cuartetos de Madrid, la Sociedad de Música Clásica di Camera. De este modo cada sesión constaría siempre de tres partes diferentes separadas por los descansos de rigor y ocupadas, salvo contadas excepciones, con una obra completa. Estos intermedios, que según la temporada oscilaban entre los diez y quince minutos de duración, serían seguramente fundamentales para que, tanto críticos, como músicos y asistentes en general, intercambiaran impresiones acerca de las obras escuchadas.

Los conciertos de temporada se celebrarían siempre entre los meses de febrero y abril, coincidiendo con la costumbre heredada ya del siglo XVIII, por la que durante las festividades religiosas que prohibían la representación operística, se llevaban a cabo los conciertos de música instrumental<sup>577</sup>. Por lo tanto, en el periodo de Cuaresma coincidirían entonces, tanto los conciertos de música de cámara del Cuarteto Francés como los orquestales de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Durante las ocho temporadas, los conciertos empezarían puntualmente a las cinco de la tarde, un horario, que con seguridad estaba condicionado por la disponibilidad de los teatros, que cedían la primera hora de la tarde a las matinées y la última a las representaciones teatrales. La Comedia, el Princesa y el Español, fueron las sedes escogidas para los recitales, en cuyas contadurías, a excepción del primer año, se abriría un periodo de renovación de abonos, privilegio del que disponían todos los asistentes del año previo, pasado el cual se daba paso a otro breve plazo para la adquisición de nuevas inscripciones.

---

<sup>577</sup> ETZION, Judith. «Música Sabia»: ..., pp. 210-211.



**Ilustración 9. Programa de mano del sexto concierto de la serie de 1904 celebrada en el Teatro de la Comedia. Archivo personal.**

Los precios, como en todos los teatros, variaban notablemente entre los palcos y las butacas y, de hecho, los únicos costes de las entradas de los que tenemos noticia son los correspondientes a 1903, en la Comedia, y 1905 en el Princesa, un breve intervalo de tiempo en el que, sin embargo ya habría diferencias muy significativas, de tal manera que, si bien, en su primera serie, la butaca para los cuatro conciertos costaba dos pesetas, dos años más tarde ya serían nueve y sesenta si el abono era en palco.

Aunque sólo disponemos de cinco de los programas de los conciertos de temporada<sup>578</sup>, podemos decir que eran de tamaño cuartilla y que en cada uno de ellos se indica la fecha de la sesión, el número de concierto de la serie en cuestión, así como los participantes en la misma de tal manera que se indicaban los componentes del Cuarteto Francés seguido de la indicación de “concurso del señor”, para indicar el músico o los músicos acompañantes de cada sesión. Así mismo, en las caras interiores se desglosan las obras del programa y se ofrece una descripción de cada una de ellas. Podemos comprobar también que tan sólo se indica la duración de los descansos en las primeras series, de forma que, a partir del programa de 1906 no se incluye ese tipo de detalles. Sí figura, no obstante, la solicitud de que no se entre ni salga del recinto durante la ejecución de las obras. Por último y, también en lo que respecta a protocolo, era costumbre aplaudir cada uno de los movimientos de una obra, una práctica que, más adelante, resultará fundamental para adentrarnos en la recepción de las obras.

---

<sup>578</sup> Los únicos programas de mano de los conciertos del Cuarteto Francés disponibles en el Archivo de la Fundación Juan March son los siguientes: Programa de mano del Quinto concierto de música de "camera" por el Cuarteto Francés: Teatro de la Comedia, 3 de marzo de 1904. [Signatura: M-Pro-1019]; Programa de mano del Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés: Teatro de la Comedia, año IV, 1 de marzo de 1906. [Signatura: M-Pro-1020]; Programa de mano del Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés: Teatro de la Comedia, año V, 8 de febrero de 1907. [Signatura: M-Pro-1021]; Programa de mano del Cuarto y último concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés: Teatro de la Comedia, año VI, 28 de febrero de 1908. [Signatura: M-Pro-1022]. Disponemos también del programa correspondiente al último concierto de la segunda serie de del Cuarteto celebrado en el Teatro de la Comedia el 10 de marzo de 1904. (Archivo personal).

En lo que a espacios se refiere, a diferencia de lo que sucedía en el resto de Europa, en el Madrid de comienzos del siglo XX, todavía no había un sitio para la música instrumental. Su práctica se refugiaba en teatros, salones, iglesias, y sociedades diversas. Con motivo de una velada en honor a Schubert, celebrada en el Ateneo en enero de 1898, Roda firmaba la siguiente reflexión en torno a los recintos destinados a la música de cámara:

No tenemos, desgraciadamente, ninguna sala de conciertos que, á semejanza de las de Erard, Pleyel ó Herz de París, pueda utilizarse para hacer música en pequeño. La última que nos quedaba –el salón Romero– se convirtió el año pasado en Teatro Cómico, en vista de que no producía ni para cubrir gastos. Sólo el Ateneo ha continuado rindiendo culto á la música *di camera*, y poniendo á disposición de los artistas su hermoso salón de sesiones.

Anoche estaba verdaderamente atestado de gente. Cualquiera al verlo así, hubiera creído que en Madrid hay una afición loca por esa clase de música, que la gente se disputaba á bofetadas los billetes para oír el célebre quinteto de los dos violonchelos, por oír tocar á Malats, ó por oír cantar á Inés Salvador... ¡Ojalá fuera verdad tanta belleza!

Pero no; la gente va al Ateneo como podía ir á otro sitio donde se entre *por papeleta*, donde se pueda entrar por el favor de un amigo y donde el pasar una velada más ó menos agradable no cueste una peseta. Lo que menos importa es lo que se va á oír; lo esencial es el precio. Si á la velada de anoche no hubiera entrado el público más que pagando, no hubiera habido en el salón más que los socios y sólo ellos hubieran gustado del arte exquisito de Bordas, Mirecky y Malats<sup>579</sup>.

Tabla 14. Espacios de las series de conciertos madrileñas del Cuarteto Francés.

| 1903    | 1904    | 1905     | 1906    | 1907    | 1908    | 1909    | 1911    |
|---------|---------|----------|---------|---------|---------|---------|---------|
| Comedia | Comedia | Princesa | Comedia | Comedia | Comedia | Español | Comedia |
| 4       | 6       | 6        | 4       | 4       | 4       | 6       | 4       |

En este caso, el Teatro Español, el de La Princesa y sobre todo, el Teatro de la Comedia, serían los locales que acogieran los conciertos del Cuarteto Francés celebrados en su primera década de vida. No obstante, estos teatros, lejos de estar diseñados para la interpretación de música de cámara, seguían llevando a cabo sus representaciones teatrales, a las que reservaba las sesiones vespertinas, mientras que se alquilaba para bailes, *matinées* literarias y artísticas o mítines políticos. A propósito de la serie de conciertos de 1907, el poeta Pérez Zúñiga relataba en *El Heraldo de Madrid* una anécdota sucedida, al parecer, en uno de los conciertos del Cuarteto Francés, que le sirve de excusa para plantear, en tono mordaz, las políticas empresariales de alquiler de los teatros y la incoherencia de la utilización de estos espacios para los espectáculos más dispares:

El viernes por la tarde entró un baturro en el teatro de la Comedia, y como en lugar de una obra dramática viera en el escenario el cuarteto Francés haciendo sus primores, exclamó impaciente y contrariado:

-¡Otra que Dios! ¿Aquí andan los violines por arriba?... Prefiero el teatro de Calatayud, que allí ‘ca’ cual trabaja en su sitio.

Lo mismo digo yo cuando veo en Apolo la actual complicación de notables artistas líricos con acróbatas y con fieras.

Celebro los pingues resultados de la Empresa amiga; pero deploro que el negocio y el arte verdadero tengan que andar a puntapiés.

Dios quiera que en sus funciones  
no se parezca al Congreso

<sup>579</sup> C. R. «Ateneo. Velada en honor a Schubert». *La Época*, 29-I-1898, p.3.

La célebre catedral  
 Pues también tiene leones  
 El Congreso... y aún con eso  
 Casi siempre acaba mal<sup>580</sup>

Considerando que la música instrumental en este momento todavía no tenía un sitio concreto establecido, y que aún habría que esperar varias décadas para la llegada de salas como el Auditorio Nacional, la única solución para la puesta en escena de esta clase de música estaba en el alquiler de los teatros. Con la llegada de los empresarios teatrales que irían, poco a poco, incorporando políticas capitalistas, el aprovechamiento de los mismos al margen de las representaciones teatrales ordinarias, se convertiría en una práctica habitual<sup>581</sup>. Además teatros como el de la Comedia, estaban preparados para acoger bailes y demás eventos, gracias a un suelo que se elevaba mecánicamente sobre las butacas. Estos teatros, que proliferarían enormemente durante el último cuarto de siglo XIX, se convertirían, junto a los cafés y salones, en los lugares de culto y de moda, en los que socializaba la población madrileña. Muchos de estos teatros, estarían localizados en el, hoy conocido como barrio de las letras, de tal manera que sería habitual que grupos de intelectuales, previamente a la función teatral que normalmente daba comienzo a las diez de la noche, estuvieran en el café, al que en ocasiones regresaba al término del teatro<sup>582</sup>.

**Tabla 15. Los teatros madrileños y las temporadas de conciertos del Cuarteto Francés.**

|                              | Inauguración | Titularidad | Aforo | Temporadas | Conciertos |
|------------------------------|--------------|-------------|-------|------------|------------|
| <b>Teatro de la Comedia</b>  | 1875         | Privada     | 1.082 | 6          | 26         |
| <b>Teatro Español</b>        | 1895         | Pública     | 740   | 1          | 6          |
| <b>Teatro de la Princesa</b> | 1885         | Pública     | 550   | 1          | 6          |

El Teatro de la Comedia, situado en la calle Príncipe, número 14, sería el espacio más habitual para los conciertos de temporada del Cuarteto Francés. Su inauguración se llevaría a cabo en este momento de esplendor teatral, el 18 de septiembre de 1875<sup>583</sup>. En sus planos iniciales disponía de un aforo para 1.082 espectadores, así como un total de 48 palcos, doce por piso<sup>584</sup>. Así mismo, inicialmente iluminado por gas, en 1888 cambiaría su mecanismo al de luz eléctrica. Por su situación, en pleno barrio de las letras, en el que vivirían gran parte de los artífices de la generación literaria del 98, el Teatro de la Comedia se convertiría en «el teatro de los aristócratas e intelectuales»<sup>585</sup>. Pero volviendo a los conciertos del conjunto, en concreto, en este local se llevarían a cabo seis de las ocho temporadas de conciertos, las relativas a 1903, 1904, 1906, 1907, 1908 y 1911 y un total de veintiséis conciertos, distribuidos en su mayoría en series de cuatro.

Junto al Real, la Zarzuela y el María Guerrero, el Teatro Español sería uno de los cuatro teatros madrileños de titularidad pública. Construido sobre el Corral del Príncipe, de 1583,

<sup>580</sup> Anécdota relatada por el poeta Juan Pérez Zúñiga en *El Heraldo de Madrid*, 19-II-1907, p.1.

<sup>581</sup> MORAL RUÍZ, Carmen del. «Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900». *Arbor*, Arbor CLXIX, 666 (Junio 2001), pp. 495-518 pp. 509 y ss.

<sup>582</sup> *Ibidem*.

<sup>583</sup> FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis: *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid: El Avapiés, 1989.

<sup>584</sup> CASTRO JIMÉNEZ, Antonio. *Teatros históricos de Madrid. Edificios singulares*. Madrid: Centro Cultural de la Villa, 2006, p. 90.

<sup>585</sup> *Ibid.*, p. 98.

reconvertido en el Teatro del Príncipe en 1745, pasaría a concurso público cambiando su nombre por el de Teatro Español en 1849 y tras un periodo de crisis y una gran remodelación, sería reinaugurado en 1895<sup>586</sup>. Próximo al Teatro de la Comedia, y situado igualmente en el barrio de las letras, su sala principal dispone de aforo para de 740 espectadores y tres plantas de palcos. En él, el Cuarteto Francés únicamente celebraría una temporada de seis conciertos, la correspondiente al año 1909. No obstante, al parecer, el conjunto solicitaría al Ayuntamiento su cesión gratuita para el desarrollo de futuras series de música de cámara. Aunque no disponemos de documentación acerca de dicha solicitud, pocas semanas antes del comienzo de la temporada que celebrarían en el Español, podíamos leer lo siguiente en una edición vespertina de *La Correspondencia de España*:

El Cuarteto Francés, entidad artística que en pocos años ha alcanzado un sinnúmero de triunfos y que ha contribuido no poco á la elevación del nivel de la cultura del público madrileño, ha presentado al Ayuntamiento una razonada exposición pidiendo que se les conceda gratuitamente el teatro Español para celebrar en él sus acostumbradas sesiones de música *di camera*.

Supongo que el Municipio de Madrid accederá sin dificultad ninguna á lo solicitado por el Cuarteto Francés, pues no debe ponerse obstáculo á sus campañas educadoras; antes, al contrario, conviene que se les allane el camino<sup>587</sup>.

Tabla 16. Temporadas de conciertos del Cuarteto Francés en Madrid.

| Temp. | Año  | Fechas  | n. | Teatro   | Precio   | Intermedios |
|-------|------|---|----|----------|--|-------------|
| I     | 1903 | 9, 16, 23, 30 de marzo                            | 4  | Comedia  | Butacas: 50 cts. (concierto)/2ptas. (abono completo) | -           |
| II    | 1904 | 4, 11, 18, 25 de febrero, 3 y 10 de marzo         | 6  | Comedia  | -  | 15 minutos  |
| III   | 1905 | 5, 16, 23 de febrero, 2 y 9 de marzo              | 6  | Princesa | 60 ptas. palco<br>9 ptas. butaca                     | 10 minutos  |
| IV    | 1906 | 8, 22 de febrero, 1 y 8 de marzo                  | 4  | Comedia  | -  | -           |
| V     | 1907 | 1, 8, 15 y 22 de febrero                          | 4  | Comedia  | -  | -           |
| VI    | 1908 | 7, 14, 24 y 28 de febrero                         | 4  | Comedia  | -  | -           |
| VII   | 1909 | 29 de enero, 1, 8, 15, 19 de febrero y 3 de marzo | 6  | Español  | -  | -           |
| VIII  | 1911 | 14, 20, 25 de febrero y 24 de marzo               | 4  | Comedia  | -  | -           |

Todo indica que la petición no sería admitida, teniendo en cuenta que, en 1911, los integrantes del Cuarteto Francés regresarían nuevamente a La Comedia. También de titularidad pública sería el teatro de La Princesa. Inaugurado el 15 de octubre 1885, desde entonces se convertiría en uno de los principales teatros de la capital que, desde 1931, sería

<sup>586</sup> FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid...*, p. 68.

<sup>587</sup> Cit. en «La prensa de anoche. Leyendo periódicos. El Correo». *La Correspondencia de España*, 4-I-1909, p. 5.

conocido como Teatro María Guerrero<sup>588</sup>. Su sala dispone de un aforo para 550 espectadores, siendo el más reducido de los tres. El Princesa acogería tan sólo la tercera temporada de conciertos de la agrupación, correspondiente a 1905. En este año se llevarían a cabo un total de seis conciertos. No obstante, a lo largo de la serie se sucederían las quejas sobre la acústica y la poca sonoridad de los instrumentos, lo que seguramente propiciara que después de esa temporada no volviera a celebrarse en él ningún concierto.

Cada una de las temporadas tendría sus respectivas particularidades. La primera de ellas, consistiría en cuatro conciertos celebrados los últimos lunes de marzo de 1903, los días 9, 16, 23 y 30 a las cinco de la tarde en el Teatro de la Comedia. En esta primera serie, primaría el interés que suscitaba la creación de una corporación de esta naturaleza y de carácter local, un cuarteto formado por profesores del Conservatorio y de las dos principales orquestas de la ciudad, la del Real y la Sinfónica, de forma que, en ella se concentraría una gran muestra de halagos y entusiasmo por la puesta en marcha de esta nueva iniciativa. Para esta serie contarían entre otros colaboradores con el pianista Juan Bonet así como diversos músicos de viento. Aunque en próximos apartados mostramos el repertorio detallado de estos conciertos, entre las obras más destacadas de la primera serie estaría el primer Cuarteto de Chapí así como un Cuarteto de Ricardo Villa que había sido presentado al concurso de la Filarmónica. En cuanto a repertorio extranjero, destaca la presencia de las *Novelletes* de Alexandre Glazunov. Durante este año, tendría lugar la última serie de la Sociedad de Conciertos y por otro lado, el Cuarteto Hierro, paralelamente a las actuaciones del Cuarteto Francés estrenaría otro de los cuartetos presentados al concurso de la Filarmónica, el de Juan Manén.

Durante la segunda temporada, celebrada en 1904, el conjunto ampliaría a seis el número de sesiones. La frecuencia sería semanal y abarcaría todos los jueves de febrero más dos de marzo. (4, 11, 18, 25 de febrero y 3 y 10 de marzo). Los conciertos se desarrollarían nuevamente en el Teatro de la Comedia y contarían con la colaboración del pianista Bonet. Por otro lado, la participación de solistas este año se reduce fundamentalmente al clarinetista Miguel Yuste y a Francisco González, que intervienen, según Roda, «para dar mayor variedad á sus programas». Por lo que respecta al repertorio, entre las obras más destacadas están el *Cuarteto en re* de Tomás Bretón, el *Cuarteto n. 1* de Conrado del Campo, así como el *Cuarteto en re* de Bartolomé Pérez Casas, otro de los presentados al concurso de la Filarmónica. En cuanto a repertorio extranjeros, este año interpretaron el Cuarteto n. 2 de Borodin, el Cuarteto de Cesar Franck y el de Josef Suk, entre otros. Este año se constituiría la Orquesta Sinfónica de Madrid a la que pertenecerían todos los integrantes de la agrupación. En lo que se refiere a la percepción de la agrupación, por lo que refiere Roda, aunque se trata de su segunda temporada, parece estar establecida ya en el panorama de la capital:

Poco á poco van aumentando en interés los conciertos en Madrid. Hace cuatro ó cinco años apenas si, fuera de las sesiones de la Sociedad de Conciertos, se encontraba algo que respirara arte; los aficionados tenían que contentarse con la música casera, considerando como un sueño el poder ponerse al tanto del movimiento artístico de Europa, lo mismo en producciones que en concertistas.

Hoy, aunque todavía no hemos adelantado mucho, estamos en camino de ello. La Sociedad Filarmónica y el Cuarteto Francés son ya instituciones permanentes en la vida musical madrileña, y los grandes virtuosos del piano van también poco á poco incluyéndonos en sus *tournées*, y, lo que es más satisfactorio aún, marchándose siempre con el propósito de volver.

---

<sup>588</sup> FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid...*, p. 172.

(...)

Francés y sus compañeros continuarán en el teatro de la Comedia, á mediados de Enero, la brillante campaña del año pasado. (...) De autores españoles cuentan con un cuarteto de Bretón, otro de Chapí, y otro, no sé si de Vives ó de Morera, y para dar mayor variedad á sus programas, figuran en ellos algunas obras con flauta y clarinete, ejecutando las partes de estos instrumentos los Sres. González y Yuste<sup>589</sup>.

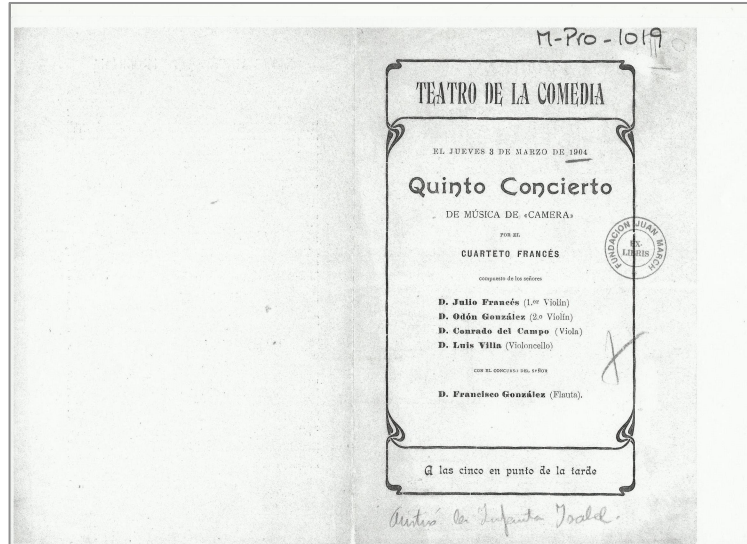


Ilustración 10. Programa de mano del concierto celebrado por el Cuarteto Francés el 3 de marzo de 1904 en el Teatro de la Comedia. Archivo Fundación Juan March [M-Pro-1019].

La tercera temporada de conciertos se celebraría entre febrero y marzo de 1905, a excepción del primer día, jueves 5 de febrero, que coincidiría en domingo, el resto de conciertos tendría lugar los siguientes jueves de febrero (9, 16 y 23) y los dos primeros de marzo (2 y 9). En esta ocasión, seguramente por problemas en la disponibilidad del Teatro de la Comedia, la serie se llevaría a cabo en el Teatro de la Princesa. Teniendo en cuenta que en la primera temporada, el abono de cuatro conciertos tenía el coste de 2 pesetas, este año el abono de seis, también en butaca, se incrementaría a las 9 pesetas. En palcos el precio ascendería hasta las 60 pesetas, lo que tal vez propició una afluencia desigual en función del tipo de localidades:

El cambio de local no ha sentado mal del todo a esta simpática Asociación. En butacas y plateas casi un lleno; las mismas caras que se veían en la Comedia el año pasado. Las localidades altas, muy nutridas de gente. Los palcos, vacíos. Decididamente no resulta elegante ir a los cuartetos Francés. ¿Qué importa que sea lo más artístico que, hoy por hoy, hacen los artistas españoles? No es elegante y basta<sup>590</sup>.

Entre sus músicos colaboradores, el cambio principal estaría en el pianista, Juan Enguita, sin embargo, en los dos primeros conciertos no contaron con ningún pianista, sino que nuevamente concurren el clarinetista Yuste y el flautista González. Francisco González colaboraría en dos de ellos, Yuste en otro e Ignacio Ayllón y Manuel Montano en otro. En lo que se refiere al repertorio, debemos destacar que este año se estrenaron tres obras españolas de gran relevancia, el Cuarteto en Mi bemol de Manuel Manrique de Lara, el Quinteto de Tomás Bretón y el Cuarteto n. 3 de Ruperto Chapí. Así mismo en lo que se refiere a repertorio extranjero, este año debemos destacar la primera audición en Madrid del Cuarteto en sol de Debussy y la presencia en dos conciertos del Quinteto de César

<sup>589</sup> C. R. «Musiquerías». *La Época*, 29-XI-1903, p. 5.

<sup>590</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primera sesión». *La Época*, 6-II-1905, p. 2.



Franck. Después de esta temporada de conciertos ofrecerían sus primeros conciertos fuera de la capital.

La cuarta temporada, correspondiente a 1906, el Cuarteto Francés regresaría al Teatro de la Comedia. No obstante, el número de sesiones volvería a reducirse a cuatro jueves 8 y 22 de febrero y 1 y 8 de marzo. En lo que se refiere a colaboradores, este año no contarían con ningún solista de viento, sino tan sólo con el pianista, Juan Enguita, así como el viola Manuel Montano y Ángel Mesa al violonchelo, para el último de los conciertos de la serie. Este año, se estrenaría el *Cuarteto n. 2* de Conrado del Campo así como el *Cuarteto en do menor* de Jacinto Ruíz Manzanares. Así mismo, en este año estaba previsto que se interpretara el *Cuarteto n. 4* de Ruperto Chapí, para la última sesión, no obstante, finalmente esta obra sería reemplazada por el Quinteto de Sinding<sup>591</sup>. Por lo que respecta a repertorio extranjero destaca una nueva audición del Cuarteto de Debussy estrenado la temporada anterior, la primera audición del *Cuarteto* de Ernest Chausson, así como la presencia repetida de Beethoven en los dos primeros conciertos y Brahms en los dos últimos.

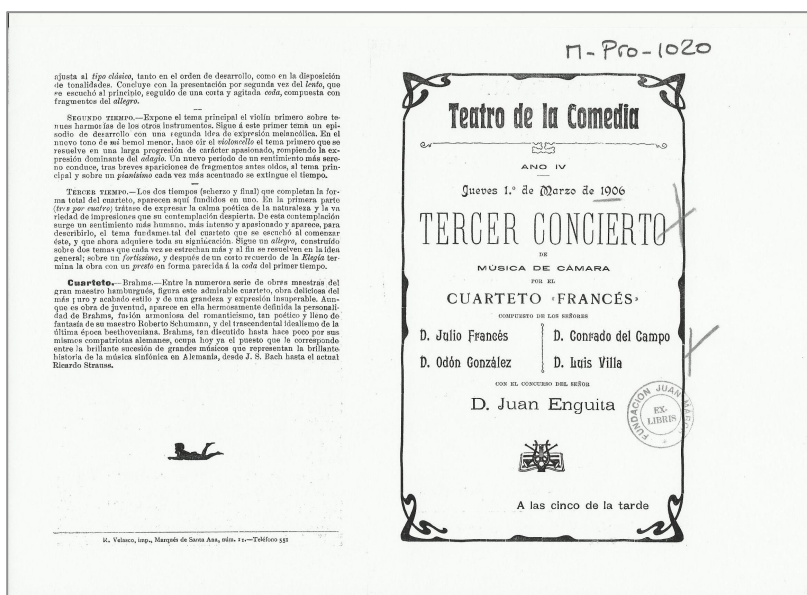


Ilustración 11. Programa de mano del concierto celebrado por el Cuarteto Francés el 1 de marzo de 1906 en el Teatro de la Comedia. Archivo Fundación Juan March [M-Pro-1020].

La quinta temporada, correspondiente a 1907, tendría lugar también en el Teatro de la Comedia durante los cuatro jueves de febrero (1, 8, 15 y 22). El pianista colaborador de esta temporada sería nuevamente Juan Enguita, del mismo modo que puntualmente colaborarían también Yuste y Salvador Santos. En lo que se refiere a repertorio debemos destacar el estreno del *Cuarteto n. 4 "El Cristo de la Vega"* de Conrado del campo así como el *Cuarteto n. 4* de Chapí. En lo que se refiere a repertorio extranjero, podemos destacar la presencia del *Cuarteto* de Richard Strauss, no obstante, en esta temporada de tan sólo cuatro conciertos se incluyeron obras completas de Mozart, Dittersdorf, Beethoven, Weber, Schubert, Schumann y Brahms.

La peculiaridad de esta temporada estaría en que la crítica advierte un incremento significativo a nivel de público, así como de la ocupación de los palcos. Esto generaría entre la prensa una cobertura total de las sesiones y que el Cuarteto Francés se abriera hueco en las columnas dedicadas a las crónicas de sociedad como las de Madrizzy en *La Correspondencia de España*, donde podemos encontrar largas enumeraciones de asistentes,

<sup>591</sup> Véase recepción del Cuarteto n. 4 de Chapí y Christian Sinding.

entre las que se encontraría la Infanta Isabel. Fruto de este interés, figuran incluso dos reseñas, una por parte del crítico musical y otra por parte del cronista de sociedad. En 1907 el Cuarteto Francés también organizaría numerosos conciertos fuera de la capital, lo que puede que sirviera como reclamo. Por otro lado, este mismo año colaboraría también en varios eventos privados de la alta sociedad madrileña. No sabemos si fue la mayor popularidad del cuarteto lo que le llevó a disponer de más actuaciones, conciertos, o si, al contrario, la participación en mayor número de actuaciones, sus salidas por provincias hicieron remontar el prestigio de la agrupación. Pero lo cierto, es que podríamos decir que tanto este como el próximo año, serían las dos temporadas más activas y felices de la agrupación<sup>592</sup>.



Ilustración 12. Programa de mano del concierto celebrado por el Cuarteto Francés el 8 de febrero de 1907 en el Teatro de la Comedia. Archivo Fundación Juan March. [M-Pro-1021].

La sexta temporada de conciertos se llevaría a cabo en 1908. El ritmo de los mismos sería ciertamente similar a la anterior, celebrándose tres jueves (7, 14 y 28) y el martes 24 de febrero. La tendencia creciente de público sigue siendo manifestada por la crítica. Pero tal vez la característica principal de este año esté, más que en ningún otro, en el repertorio y concretamente en el repertorio español. En los cuatro conciertos de la serie se ejecutarían un total de cinco obras españolas de Chapí, Bretón, Serrano, Zurrón y Del Campo, aunque únicamente dos de ellas, el *Cuarteto* de Emilio Serrano y el *Cuarteto n. 5 "Caprichos románticos"* de Conrado del Campo, constituirían estrenos. Además de todas estas obras, la crítica señalaría que había muchas otras esperando por ser estrenadas. Por último, en lo que se refiere a músicos colaboradores, este año únicamente contarían con la colaboración del pianista Antonio Puig, de forma que el número de piezas de piano experimentaría un ligero ascenso. Nuevamente, este curso sería uno de los más intensos en lo que a giras de provincias se refiere. Igualmente debemos decir que este año se constituiría el Cuarteto Vela que ofrecería también una breve serie de conciertos en el Teatro Lara que, entre otras obras tocaría el *Cuarteto* de Debussy, ofrecería la primera audición en Madrid del Cuarteto Póstumo de Grieg, y recuperaría algunos de los Cuartetos de Arriaga.

<sup>592</sup> Véase apartado del Capítulo 4 dedicado a la *concurrentia* de los conciertos del Cuarteto Francés



Ilustración 13. Programa de mano del concierto celebrado por el Cuarteto Francés el 28 de febrero de 1908 en el Teatro de la Comedia. Archivo Fundación Juan March [M-Pro-1022].

En la séptima temporada, celebrada en 1909, el conjunto trasladaría sus sesiones al Teatro Español, lo que tal vez le permitió ampliar a seis el número de conciertos de la serie. Los conciertos se desarrollaron en tres meses sucesivos, comenzando el viernes 29 de enero y finalizando el miércoles 3 de marzo. En lo que se refiere a los conciertos, este año no se llevaría a cabo ningún estreno de música española. En la serie se repusieron obras de temporadas anteriores como el *Cuarteto n. 2* de Chapí o el *Cuarteto n. 5* de Del Campo. La única obra española que todavía no se había presentado en las series sería el *Trío en Mi* de Tomás Bretón, pero que había sido estrenado dos décadas antes por la Sociedad de Cuartetos de Madrid. En este sentido nos preguntamos que, si precisamente, en la anterior temporada muchos cuartetos españoles se habían quedado fuera de los programas, ¿por qué no fueron interpretados en esta temporada?

Por su parte, podemos decir que el protagonismo de esta temporada se desvió al repertorio extranjero y además, estaría puntualmente dedicado a diferentes personajes del Real. La sesión del 8 de febrero se reservaría en gran parte a Edvard Grieg, del cual ejecutarían su Cuarteto Póstumo, recientemente publicado un año antes, del mismo modo que, excepcionalmente se interpretaría una selección de *lieder*, que serían interpretados por la soprano Beatriz Ortega y Villar, que al año siguiente, en la temporada de 1909/1910 formaría parte del elenco tanto de *Tannhäuser* de Wagner dirigida por Walter Rabl, como del de *Margarita la Tornera* de Ruperto Chapí dirigida por Ricardo Villa, que había sido estrenada recientemente, en el Real, el 24 de febrero de 1909<sup>593</sup>.

Por otro lado, el último concierto de la serie sufriría algunas modificaciones con respecto a las circulares que se publicaron en prensa previas a la serie. En principio estaba fijado para el día 2 de marzo y el programa inicial contenía el *Cuarteto en Mi menor*, op. 44, n.º 2 de Mendelssohn, el *Cuarteto en re menor* de Schubert, así como el *Cuarteto en do menor*, op. 13 de Richard Strauss, interpretado previamente. De las tres obras planificadas sólo interpretarían la de Schubert. Por su parte, la de Strauss sería trasladada a otro de los conciertos de la serie y la de Mendelssohn desaparecería de los programas. En lugar de estas dos se interpretaría el *Trío en si bemol "Archiduque"* de Beethoven y el *Cuarteto para piano clarinete*,

<sup>593</sup> TURINA GÓMEZ, J. *Historia del Teatro Real...* p. 209-210.

*violín y violonchelo* de Walter Rabl, que ese mismo mes de marzo, estrenaba *El Ocaso de los Dioses* de Richard Wagner en el Teatro Real<sup>594</sup>.

En lo que se refiere a colaboradores, además de la participación de Yuste para la obra de Rabl y además de la única colaboración femenina en toda la historia del Cuarteto, el principal cambio de plantilla está en el pianista colaborador. Se fue Antonio Puig, que no había obtenido grandes referencias de cohesión con el cuarteto, y llegó Guervós quien tampoco tendría buenas críticas en su llegada a la agrupación. Por otra parte, en lo que se refiere al panorama instrumental, a las temporadas del Cuarteto Francés se sumaron este año las del Cuarteto Vela ofrecería dos nuevas series de conciertos de abono en el Teatro Lara. Y en ese sentido, nos preguntamos si, tal vez, estas novedades vinculadas al Real no tratarían de ser alicientes para compensar esta nueva competencia. En lo que a crítica se refiere, este año encontraremos testimonios dispares acerca de la agrupación, representados por Miguel Salvador y por Alejandro Saint-Aubin. El primero, como veremos más adelante, será especialmente duro con cuestiones interpretativas, mientras que el segundo será especialmente benevolente y alentador. En resumen, esta larga temporada supondrá un punto de inflexión con numerosas novedades. Será la única temporada en la que no estrenarían ninguna obra española, sería única temporada en la que incluyan formas vocales, será la única temporada en la que participaría una mujer, será la única temporada que llevarían a cabo en el Español, será la primera temporada en la que colabore Guervós como pianista, y será la primera temporada en la que una nueva agrupación estable ofrecería, paralelamente, un abono de conciertos similar al del Cuarteto Francés.

Tras un año de descanso, el Cuarteto Francés retomaría su actividad en 1911 manteniendo la colaboración de Guervós. Para ello regresaría al Teatro de la Comedia y a su habitual cifra de cuatro conciertos repartidos entre febrero y marzo. El conjunto planificaría sus sesiones para los días 14, 20 y 25 de febrero y 3 de marzo, no obstante, por enfermedad de uno de los miembros del conjunto, que desconocemos, esta última sesión se desplazaría al 24 de marzo. Esta temporada sería, con diferencia la más pobre en cuanto a presencia de música española, teniendo en cuenta que tan sólo interpretarían una sonata para violín y piano de Manzanera. Por lo que se refiere a repertorio extranjero, podemos destacar la presencia repetida de Beethoven, que formaría parte del programa de tres de los cuatro conciertos, así como de Dvorak, que estaría presente en dos de ellos. Precisamente de este último interpretarían el Cuarteto en fa op. 96, conocido como “Americano” que tan sólo se había programado antes en la Filarmónica. Con el Quinteto en mi bemol mayor, op. 44 de Schumann pondrían fin a esta serie de temporadas. En los años siguientes el Cuarteto Vela, transformado y bautizado como Cuarteto Español, sería el que tomara el testigo de las series. Así mismo, como indica el propio nombre, sin duda no escogido al azar y probablemente seleccionado con objeto de sonar antagónico y alternativo al “Francés”, sería el grupo seleccionado para cooperar en las primeras temporadas de la Sociedad Nacional de Música

### 3.5.2. Conciertos y actuaciones institucionales

Frente a la relativa homogeneidad presente en los conciertos de los de temporada, será en los institucionales, en los que percibamos una naturaleza más heterogénea, teniendo en cuenta que las razones por las cuales se celebraría cada uno de ellos, serían distintas en cada caso. Entre esta clase de funciones tenemos conciertos solidarios, veladas de interés

---

<sup>594</sup> TURINA GÓMEZ, J. *Historia del Teatro Real...* p. 209.

propriadamente musical, veladas artísticas en las que confluían diversas artes como teatro y literatura, conciertos de carácter puramente corporativo e institucional y por último una amalgama de inauguraciones de locales, salas de conciertos, así como algunos concursos y oposiciones musicales. La mayor parte de los conciertos que repasaremos atienden a alguno de estos ejemplos.

El Cuarteto Francés en estos años participó, como decimos, en algunos conciertos benéficos cuyo propósito, era recaudar fondos para una causa solidaria, lo que implicaba actuar de forma altruista y desinteresada con el fin de que el importe de las entradas pudiera ser destinado a la causa en cuestión. El primer recital de este tipo vendría motivado por la repentina muerte de Manolo Rodríguez, un actor de la compañía del Ateneo, que dejaba esposa e hijos en una situación económicamente comprometida. En la velada solidaria que se organizaría para tal fin intervino tanto el Cuarteto Francés como las compañías teatrales de varios teatros madrileños. Por otra parte, el segundo concierto de esta clase se organizaría en el mes de marzo de 1912, esta vez con el fin de contribuir a dos comedores de comedores de caridad de la capital, el de San José y el Santa Victoria.

En varias ocasiones el Cuarteto Francés sería contratado por determinadas instituciones culturales, círculos, ateneos con el objetivo de constituir un obsequio para los miembros, socios, así como con el fin de formar parte de veladas diversas organizadas en el seno de las mismas. Este será el caso, por ejemplo, de cuatro conciertos que se celebrarían respectivamente en el Círculo Democrático, el Círculo de Bellas Artes, en la Asociación de alumnos e ingenieros o en la Asociación de Prensa Médica.

Por otro lado, la inauguración de espacios, también supondría un reclamo para el conjunto, especialmente en el curso de 1912, de forma que tanto la Sala Navas como la Sala Aeolian, contarían con su participación para su velada inaugural. Tal y como sucedería también en la Casa de los músicos, un espacio al que pertenecerían entre otros Francés o Del Campo, y que abriría su sede en 1909, con un concierto en homenaje al recientemente fallecido Ruperto Chapí. Pero sin ninguna duda, los conciertos con más interés propriadamente musical, serán los organizados por la Sección de Música de Ateneo madrileño, que por aquellos años estaría bajo la dirección de Cecilio de Roda primero y Miguel Salvador después. En ellos, bajo epígrafes concretos, se rendiría culto a compositores como J.S. Bach, a temáticas, como por ejemplo el Don Juan, o bien a artistas invitados como el pianista Vicente Toledo, el compositor Joaquín Turina o el violinista Joaquín Nin. Una temática que también se vería representada en las intervenciones del Cuarteto Francés celebradas en el Salón del Ejército y de la Armada, con motivo de un homenaje a José de Espronceda organizado por Emilia Pardo Bazán y de un recital desarrollado en el Salón del Conservatorio, para los alumnos de canto de Napoleón Verger.

Por último, el Cuarteto Francés participaría puntualmente en algunos concursos y pruebas de selección, una de ellas celebrada en el Conservatorio con motivo de la oposición para el Premio de Roma, en la que colaborarían interpretando algunas de las obras presentadas de algunos de los aspirantes. Así mismo, la agrupación se presentaría también al concurso de la Exposición de Artes Decorativas, organizado en 1911 por el Gobierno estatal y celebrado en el Palacio de cristal del parque de El Retiro, en el que competirían, en la categoría de agrupaciones de cuartetos frente al Cuarteto Español, que se alzaría con la distinción.

**Tabla 17. Relación de actuaciones y conciertos institucionales que contaron con la participación del Cuarteto Francés.**

|    | Fecha       | Emplazamiento                                    | Institución organizadora                                | Tema/Razón                  | Repertorio       |
|----|-------------|--|---|-----------------------------|------------------|
| 1  | 30-III-1903 | Círculo Democrático (Salones)                    | Círculo Democrático                                     | Obsequio socios             | Conocido         |
| 2  | 21-IV-1903  | Asociación de Prensa Médica (Sala de Juntas)     | Asociación de Prensa Médica                             | Congreso de Prensa Médica   | conocido         |
| 3  | 24-IV-1903  | Teatro Apolo                                     | Compañía Teatro Apolo                                   | Benéfico                    | Conocido         |
| 4  | 22-II-1904  | Ateneo de Madrid                                 | Sección de Música del Ateneo                            | Velada artístico-musical    | Conocido         |
| 5  | 7-I-1905    | Salón grande del Conservatorio                   | Conservatorio   | Oposición al Premio de Roma | Conocido parcial |
| 6  | 3-III-1905  | Ateneo de Madrid                                 | Sección de Música del Ateneo                            | Concierto                   | Conocido         |
| 7  | 1-II-1906   | Círculo de Bellas Artes                          | Círculo de Bellas Artes                                 | Obsequio socios             | Conocido         |
| 8  | 16-V-1906   | Salón del Conservatorio                          | Napoleón Verger y Conservatorio                         | Concierto                   | Conocido         |
| 9  | 30-III-1908 | Salones del Círculo del Ejército y de la Armada  | Centro Extremeño y Ateneo                               | Velada literaria            | Conocido         |
| 10 | 1-XII-1908  | Salones de la Asociación de Alumnos e Ingenieros | Asociación de Alumnos e Ingenieros. Sección Filarmónica | Obsequio socios             | Conocido         |
| 11 | 2-XI-1910   | Ateneo de Madrid                                 | Ateneo (Sección de música)                              | Velada literaria            | Conocido         |
| 12 | 18-I-1911   | Casa de los músicos en C/ San Bernardo           | Asociación general de profesores de orquesta            | Inauguración                | Conocido         |
| 13 | 28-X-1911   | Palacio de Cristal (Parque <i>El Retiro</i> )    | Exposición de Artes Decorativas                         | Certamen                    | Conocido         |
| 14 | 13-III-1912 | Teatro de la Princesa                            | Comedores de caridad de San José y Santa Victoria       | Benéfico                    | Conocido         |
| 15 | 12-IV-1912  | Sala de Audiciones de la Casa Navas              | Casa Navas  | Inauguración de             | Conocido         |
| 16 | 11-XI-1912  | Salón Alier                                      | Salón Alier   | Inauguración                | Conocido         |
| 17 | 22-XI-1912  | Ateneo de Madrid                                 | Sección de Música Ateneo                                | Concierto                   | Conocido         |
| 18 | 10-I-1913   | Ateneo de Madrid                                 | Sección de Música Ateneo                                | Concierto                   | Conocido         |

Dado que sobre estas actuaciones no se llevará a cabo un análisis de recepción, centrado en los conciertos de temporada, a continuación presentamos brevemente, a modo de crónicas descriptivas, las características de estas actuaciones de naturaleza heterogénea. No obstante, todas ellas tienen una característica en común, y es que, la colaboración del Cuarteto Francés, salvo contadas excepciones, no será el eje de interés del evento. En estos casos, a diferencia de lo que sucede en las series de temporada, el foco de atención se verá desplazado, bien a la institución que acoge el acto, o bien a la razón o factor desencadenante del evento. Con el fin de agilizar su lectura, los hemos organizado atendiendo a los espacios en los que se desarrollaron las veladas y actividades, es decir, el Ateneo de Madrid, el Conservatorio de Música y Declamación, los teatros, círculos, casinos y asociaciones y por último, salas de audiciones y otros emplazamientos.

Precisamente, en lo referente a los espacios, debemos partir de que, tanto ateneos, como casinos y círculos, eran sociedades enfocadas a fines culturales, si bien, podríamos decir que

tienen pequeños matices. Mientras que en los ateneos, la instrucción y la promoción cultural en distintos campos, eran elementos primordiales, en los casinos y círculos, podríamos decir que los fines recreativos irían en paralelo con la promoción cultural<sup>595</sup>. En consecuencia, Ateneos, Círculos y Casinos, todos ellos son diferentes denominaciones otorgadas a las instituciones que se irían creando en la Península a lo largo del siglo XIX con el laudable fin de la promoción y difusión de la cultura en todas sus vertientes y representaciones.

El Ateneo de Madrid, con su sección de música, será la institución que más veladas de interés musical organizará, además del Conservatorio. Por otro lado, los Círculos también organizarían con frecuencia para sus socios distintas veladas con música, dando cabida además a otras artes. No obstante, en muchos de los que veremos, la música no será precisamente el eje de la velada. En cuanto a los Casinos, por ejemplo los de San Sebastián o el de Cascais, debemos tener en cuenta que, durante las temporadas de verano se convertirían en verdaderos centros de confluencia social y cultural. La burguesía y la aristocracia de las provincias interiores se refugiaba en ellos en las largas temporadas estivales, huyendo de las urbes. En definitiva, la lista de conciertos que el Cuarteto Francés ofreció en diversas instituciones a lo largo de estos años es generosa y heterogénea. Teniendo en cuenta, además, que los motivos, los eventos que justificaban cada actuación, así como las circunstancias, -si tocaban ellos solos, o eran un conjunto más entre otras tantas intervenciones- eran significativamente diferentes en cada caso, procederemos a revisar brevemente cada uno de ellos.

**Tabla 18. Relación de conciertos institucionales del Cuarteto Francés distribuidos en función de los diversos espacios madrileños.**

| Ateneo                                |                          |   |
|---------------------------------------|--------------------------|---|
| 1                                     | 22-II-1904               | Vicente Toledo y la presentación de la pianola          |
| 2                                     | 3-III-1905               | Velada consagrada a Bach                                |
| 3                                     | 2-X-1910                 | Matinée literaria sobre Don Juan                        |
| 4                                     | 22-XI-1912               | Estreno de una <i>Escena Andaluza</i> de Joaquín Turina |
| 5                                     | 10-I-1913 <sup>596</sup> | Concierto de Joaquín Nin y Joaquín Blanco-Recio         |
| Círculos, Casinos y Asociaciones      |                          |   |
| 6                                     | 30-III-1903              | Velada en el Círculo Democrático                        |
| 7                                     | 21-IV-1903               | Velada en la Asociación de Prensa Médica                |
| 8                                     | 1-II-1906                | Velada en el Círculo de Bellas Artes                    |
| 9                                     | 30-III-1908              | Concierto en el Círculo del Ejército y de la Armada     |
| 10                                    | 1-XII-1908               | Concierto en la Asociación de Ingenieros                |
| 11                                    | 18-I-1911                | El Cuarteto Francés Casa de los Músicos                 |
| Conservatorio de Música y Declamación |                          |   |
| 12                                    | 7-I-1905                 | Oposición al Premio de Roma                             |
| 13                                    | 16-V-1906                | Napoleón Verger y sus alumnos de canto                  |
| Teatros                               |                          |   |
| 14                                    | 24-IV-1903               | Concierto benéfico en el Teatro Apolo                   |
| 15                                    | 13-II-1912               | Concierto benéfico en el Teatro de la Princesa          |

<sup>595</sup> VILLEN A ESPINOSA, Rafael y LÓPEZ VILLAVERDE, Ángel Luis. «Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea». *Hispania*, v. LXIII/2, n. 214 (2003), pp. 443-466, p. 445 y ss.

<sup>596</sup> Dado que es la única actuación en Madrid de 1913, lo incluimos también en la relación de conciertos institucionales.

| Salas de audiciones y otros emplazamientos |             |  |
|--|-------------|--|
| 16   | 28-X-1911   | Concurso de cuartetos en el Palacio de Cristal (El Retiro) |
| 17   | 11-XI-1912  | Inauguración del Salón Alier                               |
| 18   | 24-XII-1912 | Inauguración de la Casa Navas                              |

### 3.5.2.1. El Cuarteto Francés en el Ateneo de Madrid

#### 3.5.2.1.1. Vicente Toledo y la presentación de la pianola

Los instrumentos mecánicos serían una de las grandes atracciones de estos años. La posibilidad de grabar y reproducir ejecuciones de diversos virtuosos era un reclamo seguro de conciertos y reuniones musicales. Con motivo de la inauguración de una casa-museo de instrumentos, en el *El Mundo gráfico* de 1912 se podía leer lo siguiente sobre Vicente Toledo:

Hablar de Vicente Toledo es hablar de exquisitez y arte en la interpretación musical por medio de los aparatos mecánicos. Ha llegado el notabilísimo artista á tal perfección en el manejo de cuantos instrumentos automáticos se han inventado, que sus conciertos en América, Inglaterra, Francia, Alemania, etcétera, le han proporcionado fama universal. Hoy, gerente de la Casa Gasset y Toledo, ha conseguido reunir en su hermoso establecimiento cuantos adelantos se conocen, tanto en pianos de grandes marcas como en aparatos mecánico-musicales, prácticos y artísticos<sup>597</sup>.

Vicente Toledo, creador del autopiano *Aeolian*, participaría junto al Cuarteto Francés en un concierto organizado por la Sección de Música del Ateneo y celebrado en el salón de Actos de la sociedad el día 22 de febrero de 1904. El pianista, aficionado a los instrumentos mecánicos, en esta ocasión tocaría la pianola, y con ella, acompañado del Cuarteto Francés interpretaría la parte de piano del *Trio número 1 en re menor op.49*, de Mendelssohn, el *Quinteto para cuerda y piano en mi bemol mayor*, op. 44, de Schumann, así como algunas piezas para piano solo de Chopin, Rubinstein, Liszt y otros<sup>598</sup>.

Lo más representativo de esta sesión, además del intérprete, reconocido como director artístico de la casa *Aeolian*<sup>599</sup>, sería el propio instrumento. De hecho, en la previa del concierto, el redactor de *El Imparcial* anotaba lo siguiente: «Son ya tantos los convencidos de las excelencias de la “Pianola”, de lo perfecto de su ejecución y de la delicadeza de sus matices, que no dudamos de que podrá calificarse el espectáculo de verdadero acontecimiento artístico»<sup>600</sup>. Siguiendo la misma línea, al día siguiente, en el mismo diario, centrándose en el interés tímbrico del mismo, se indica que: «Todas las piezas escogidísimas que componían el programa fueron ejecutadas á cual mejor, sobresaliendo, sin embargo, por el admirable ajuste de los concertistas y el «Pianola», así como por la brillantez con que fueron vencidas las numerosas dificultades de que está llena la pieza, el trío en “re” menor de Mendelssohn y el Quinteto de Schumann»<sup>601</sup>.

<sup>597</sup> «Inauguración de la casa “Gasset y Toledo”». *Mundo gráfico*, 27-III-1912, p. 25.

<sup>598</sup> El programa completo de la segunda parte del concierto, solo con pianola (Fuente: «Un acontecimiento artístico». *El Imparcial*, 21-II-1904, p.5.) estaba formado por: Estudio y Vals de Chopin, Romance de Rubinstein, Conversation de Gabriel Marse, Etincelles n° 6 y Valse n.1 de Moszkowski, Rhapsodie Hongroise n.12 de Liszt.

<sup>599</sup> Se le presenta como director artístico de la casa «Aeolian Cy» de Nueva York.

<sup>600</sup> «Un acontecimiento artístico». *El Imparcial*, 21-II-1904, p.5.

<sup>601</sup> «Concierto en el Ateneo». *El Imparcial*, 23-II-1904, p.2.



### 3.5.2.1.2 Velada consagrada a Bach

Con el fin de conmemorar su 220º aniversario, el 3 de marzo de 1905 se celebraría en el Ateneo una velada musical dedicada por entero a J. S. Bach en la que colaboraría, entre otros intérpretes, el Cuarteto Francés. Días antes se anunciaba en *La Época* la audición de dos obras del músico alemán, hasta entonces no programadas en Madrid: el *Concierto en re menor para tres pianos* y el *Crucifixus de la Misa en si menor para coro y orquesta*. En esta ocasión, el conjunto interpretaría la *Suite para flauta en si menor* que había incluido en su correspondiente temporada de conciertos, y para la cual requería la colaboración del ya habitual Francisco González<sup>602</sup>.

En la sesión participarían un gran número de artistas, entre los cuales se encontraban tres discípulos de Tragó, María Rodrigo, según consta, procedente de la Universidad Popular, Balsa, premiado recientemente en el concurso Erard del Conservatorio y Fuster, alumno del Conservatorio de Valencia, los tres, discípulos de Tragó que interpretarían el concierto para tres pianos. Junto a ellos, el Cuarteto Francés, Francisco González, la capilla Isidoriana y una pequeña orquesta compuesta por profesores del Teatro Real.

La “*Partita para flauta y cuarteto*”, sería interpretada por el Cuarteto Francés y Francisco González, mientras que el *Concierto en re menor para tres pianos con acompañamiento de cuarteto*, sería ejecutado por Rodrigo, Balsa y Fuster acompañados por la orquesta de instrumentos de arco. Y por último, el “*Crucifixus*” de la *Misa en si menor para coro y orquesta*, que sería presentado por la Capilla isidoriana y una pequeña orquesta de profesores del Teatro Real que, según Miguel Salvador, se trataba en realidad del Cuarteto Francés con refuerzos<sup>603</sup>. Pero, además del gran despliegue de artistas, el mayor interés de la velada residía en que se trataba de la primera audición de estas dos últimas piezas.

Cecilio de Roda, presidente, por entonces, de la Sección de Música del Ateneo, sería el encargado de introducir a modo de conferencia la figura y obra de Bach, así como las obras del concierto. No obstante, de su discurso únicamente rescataremos el fragmento correspondiente a la partita interpretada por el Cuarteto Francés y Francisco González.

La Capilla Isidoriana, el cuarteto Francés, el profesor de flauta del Conservatorio, Sr. González, y los profesores que componen la orquesta del teatro Real, tienen una reputación tan sólida, que nombrarlos es hacer su elogio. Añadiré, sin embargo, que sea por las excelentes condiciones acústicas del Ateneo, sea porque ellos, en aquel ambiente tan artístico, pusieran en la ejecución de la suite todo lo mejor de su alma, sonó ésta mejor que nunca, y mejor que nunca pudieron apreciarse sus inmarchitables bellezas<sup>604</sup>.

En su opinión, la obra más destacada del concierto sería la interpretada por los tres pianistas, discípulos de Tragó, de quienes, afirma, no llegaba ninguno a los dieciocho años de edad y de los cuales «el público pudo apreciar (...) un mecanismo purísimo, una dicción llena de encantos, una comprensión perfecta de la obra y de sus menores detalles», destacando «la facilidad con que se apoderaron del sentimiento de Bach, haciendo de ese Concierto de exuberante polifonía una creación melódica compás por compás y detalle por detalle»<sup>605</sup>. También Miguel Salvador reseñaría la velada en un artículo publicado en *El*

---

<sup>602</sup> «Noticias generales». *La Época*, 1-III-1905, p.3

<sup>603</sup> A. Salvador. «De música. Ateneo». *El Globo*, 4-III-1905, p.1

<sup>604</sup> C. Roda. «Ateneo. Velada Bach». *La Época*, 4-III-1905, p.1.

<sup>605</sup> C. Roda. «Ateneo. Velada Bach». *La Época*, 4-III-1905, p.1.

*Globo*, centrado en adular la labor de Cecilio de Roda, quien, al parecer, asumió funciones de dirección artística en varios fragmentos de conjunto:

Y Cecilio Roda estuvo toda la noche felicísimo, dando primeramente lectura á unas sobrias cuartillas en las que estudió la figura de Bach, obra, sus antecedentes, su época, su obra; dirigiendo los trozos de conjunto como un maestro de la batuta, como un entusiasta de la música, como un inteligente de primer orden. No se oyeron sino elogios para él que ha preparado esta sesión que quedará para siempre en la memoria de todos<sup>606</sup>.

### 3.5.2.1.3. Matinée literaria sobre Don Juan

Aunque en 1910 el Cuarteto Francés no ofrecería sus habituales sesiones de temporada, el 2 de noviembre de ese mismo año se daría cita en el Ateneo con diversas personalidades de la literatura española. El denominador común de la reunión era el personaje de Don Juan, como referencia transversal en todas las manifestaciones artísticas, y en la cita participarían personajes como el ilustre Jacinto Benavente, a quien correspondió presentar la sesión, los escritores Cristóbal de Castro (Gutiérrez), que participó con la lectura de una conferencia sobre el estudio *Las novias de Don Juan*, Mariano Miguel de Val, los poetas Francisco Villaespesa Martín, Rafael Lasso de la Vega, Alberto Valero Martín, Andrés González-Blanco, José Ortiz de Pinedo<sup>607</sup>, así como diversas actrices como Matilde Moreno, Mercedes Pérez, Ana Martos, Adela Carbone y el actor Ernesto Vilches<sup>608</sup>. Todos ellos contribuyeron con la lectura de estudios, poemas o representación escénica de obras inspiradas en la figura de Don Juan.

La actuación del cuarteto Francés, tan sólo en dos momentos puntuales del evento, también estaría directamente relacionada con la temática. Para la primera parte escogerían dos fragmentos instrumentales, adaptables a la forma de cuarteto del *Don Giovanni* de Mozart<sup>609</sup>, más concretamente la Obertura y el *Minuetto*. Y para la segunda parte, un fragmento con las mismas características, de *Margarita la Tornera* de Ruperto Chapí<sup>610</sup>, basado en el poema homónimo de José Zorrilla e igualmente acorde a la temática de la celebración<sup>611</sup>.

### 3.5.2.1.4. Estreno de una *Escena Andaluza* de Joaquín Turina

Una de las sesiones fuera de temporada que presentarían mayor relevancia para el Cuarteto Francés sería el concierto celebrado el 22 de noviembre de 1912 en el Ateneo con motivo

---

<sup>606</sup> A. Salvador. «De música. Ateneo». *El Globo*, 4-III-1905, p.1

<sup>607</sup> «Matinée literaria». *Revista general de enseñanza*, 15-XI-1910, p.9.

<sup>608</sup> Para más detalles del programa véase«Matinée literaria». *Revista general de enseñanza*, 15-XI-1910, p.9. (posterior breve); «Velada artística. La fiesta de ayer en la Comedia», *ABC*, 3-XI-1910, pp. 10-11. (posterior muy largo incluso con reproducción de fragmentos leídos en el acto); «Comedia». *ABC*, 1-XI-1910, p.10. (programa completo también); «Teatro de la Comedia. Matinée literaria». *El Liberal*, 1-XI-1910, p. 2. (programa parcial); «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 1-XI-1910, p. 6. (programa muy completo); «Teatro de la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 31-X-1910, p. 3. (programa parcial).

<sup>609</sup> Esta obra sería conocida por los intérpretes gracias a su pertenencia a la orquesta del Teatro Real, que había programado esta ópera en la temporada de 1901/1902. Véase TURINA GÓMEZ, J. *Historia del Teatro Real...* p. 193.

<sup>610</sup> El fragmento en cuestión no se detalla en ninguna de las fuentes.

<sup>611</sup> El estreno absoluto de obra había tenido lugar el 24 de febrero de 1909, dirigida por el propio compositor tan sólo un mes antes de su muerte repentina y se había repuesto nuevamente en el mes de diciembre de ese mismo año, bajo la dirección de Ricardo Villa y con Beatriz Ortega y Villar en el papel principal.

de la festividad de Santa Cecilia. Según *El Imparcial*, se trataba de la primera fiesta organizada por Miguel Salvador como presidente de la Sección de Música del Ateneo, tras la muerte de Roda<sup>612</sup>. El interés del concierto radicaba en la presencia del pianista y compositor Joaquín Turina, que presentaría una *Escena andaluza para viola solista, piano y cuarteto de cuerda*. El papel solista estaría encomendado a Conrado del Campo, que sería reemplazado en su atril del Cuarteto Francés por Otilio Romanos.

Esta pieza ocupaba la tercera parte del concierto, mientras que, la primera parte estaría integrada por obras para piano de Turina como la *Suite pintoresca Sevilla*, *Tres danzas andaluzas* y *Rueda de niños* y la segunda parte, el músico sevillano interpretó además obras de Granados, Falla y Albéniz<sup>613</sup>, todas ellas tocadas por el compositor sevillano<sup>614</sup>. A propósito de la sesión, el mismo Miguel Salvador, escribiría el siguiente artículo en *La Correspondencia de España*:

La Santa Cecilia tuvo solemne conmemoración en el Ateneo con un precioso concierto de música española. Fué el principal elemento de este concierto un joven compositor de los que, guiados por el entusiasmo por su arte, se han situado hace años en París, dedicándose con alma y vida al estudio de la técnica, á la composición, á la propaganda: ya conocéis el grupo, en el que hasta ayer formó Albéniz, y en el que permanecen hoy Falla y Turina.

Este último, Joaquín Turina, fué el alma de ese concierto que reseño. En estos años de ausencia de la Patria, -ausencia no completa, puesto que periódicamente torna á su Sevilla, en donde renueva su caudal melódico en aquel ambiente que él siente como nadie, entre aquella atmósfera artística que para él tiene significado, mientras para otros, menos preparado y menos sensibles que él, nada les dice-, en estos años de ausencia, repito, se ha hecho un consumado pianista, formidable, refinado, ha llegado al dominio completo de la técnica de la composición, que hoy no tiene dificultad ninguna para él; se ha instruido de ideales artísticos y se ha capacitado para ser una gloria de su Patria.

[...]

Así en éstas, como en las restantes obras, cultiva Turina un género impresionista, el de pintar cuadros llenos de ambiente, de poesía, de color local, poniendo por fondo todo aquello que, además de evocar su país, puede hacer que las frases más determinadas, melodías concretas de folk-lore andaluz, resalten, nos encanten y embriaguen. En plena fantasía se deja guiar por una idea poética, que le da el plan; de trabajo, la factura es exquisita siempre; la ley la determina un buen gusto innegable. Turina es tan sevillano que no hay por qué decir si sus ritmos y sus melodías serán adecuados. Siente de tal modo su región, que no tiene necesidad sino de dejar fluir su vena para hacer arte andaluz.

[...]

En la tercera parte [Turina] nos dio otra faceta de su talento con una Escena andaluza, para piano, viola principal y cuarteto de cuerda, para cuya ejecución prestó amablemente su concurso el cuarteto Francés, y llevó la voz principal Conrado del Campo, el insigne compositor; aquí fue admirable, a más de aquellas características ya apuntadas, las sonoridades deliciosas que supo dar con esta combinación y la soltura y riqueza de manejo de todos estos elementos<sup>615</sup>.

---

<sup>612</sup> «Concierto en el Ateneo». *El Imparcial*, 23-XI-1912, p.2.

<sup>613</sup> De granados interpretó una de las doce *Danzas Españolas*, de las *Piezas Españolas* (1909) de Falla la segunda y cuarta, *Cubana* y *Andaluza* respectivamente y de la *Suite Iberia* de Albéniz, compuesta también por los mismos años (1905-1909), los fragmentos *Evocación* y *El Albaicín*, pertenecientes al primero y tercer cuaderno respectivamente.

<sup>614</sup> Programa del concierto de música española con el concurso de D. Joaquín Turina, D. Conrado del Campo y el renombrado Cuarteto Francés. Localizado dentro del Legado de Joaquín Turina (ES.28006.BFJM.LJT) y están recogidos en la Fundación Juan March, en su mayor parte, digitalizados dentro de la *Subserie VI Documentación póstuma. 1917-2004* de la Biblioteca de la Fundación.

<sup>615</sup> M. Salvador. «Concierto en el Ateneo». *La Correspondencia de España*, 25-XI-1912, p.4.



**Ilustración 14. Primera plana del programa de concierto celebrado el 22 de noviembre de 1912 en el Ateneo de Madrid. Firmado por Conrado del Campo y Joaquín Turina<sup>616</sup>. Conservado en el Legado de Joaquín Turina. Fundación Juan March.**

Por su parte, el crítico de *La Época* matiza la apertura internacional que se está llevando a cabo con estos compositores y que, efectivamente se materializaría tan sólo tres años después. No obstante, destaca más el color de la composición que el propio mecanismo de Turina:

La concurrencia, numerosísima y selectiva, tuvo ocasión de admirar y aplaudir una de las más interesantes personalidades de la juventud artista contemporánea: Joaquín Turina, pianista y compositor, que con Granados, Falla, Viñes y Manen, pasean gloriosamente por el extranjero la afirmación robusta de nuestra nacionalidad musical, logrando, como intérpretes y como creadores, resonantes triunfos.

(...)

Turina venció en toda la línea como ejecutante y como compositor. Como pianista tiene todas las cualidades: fuerza y delicadeza de sonoridad, mecanismo irreprochable, estilo personal y temperamento musical exquisito y vibrante. Como compositor interesa extraordinariamente. Quizá su música sea de técnica un poco complicada; quizá exagere un poco este ilustre continuador del credo artístico de Albéniz las teorías estéticas del autor de *Iberia*; pero con todo eso, subyuga y emociona por la nobleza del carácter; por lo señorial y poético de su espíritu, por lo distinguido de la factura, por la justeza de su poder descriptivo, por su intenso colorido y por su españolismo de buena ley<sup>617</sup>.

### 3.5.2.1.5. Concierto de Joaquín Nin y Joaquín Blanco-Recio

Tan sólo encontramos una colaboración del Cuarteto Francés en 1913 como orquesta acompañante. El concierto, que contaba con el violinista Joaquín Nin y el pianista Joaquín Blanco Recio, tendría lugar el 10 de enero de ese año en el Ateneo. En lo que respecta al repertorio, estaría dedicado a Bach y a composiciones italianas del siglo XVIII. Días después, Miguel Salvador aportaba datos concretos al respecto de las obras interpretadas que, señalaba, constituían primeras audiciones en la capital:

<sup>616</sup> Programa del concierto de música española con el concurso de D. Joaquín Turina, D. Conrado del Campo y el renombrado Cuarteto Francés. Legado de Joaquín Turina. Fundación Juan March.

<sup>617</sup> A. B. «Concierto en el Ateneo. El maestro Turina». *La Época*, 23-XI-1912, p.1.

Casi todas las obras que ejecutaron eran nuevas en los programas públicos de Madrid. El violinista nos dio la sonata en *mi* menor, de Bach (que es más bien una suite ó partita, puesto que sus tiempos finales son una alemana y una giga). En la segunda parte, los trozos «Zarabanda y Allegro» de Geminiani; un *andante* de Nardini y *Les commères* de Pugnani, escabroso *moto continuo*. El final fué el magnífico concierto en *mi* para violín y orquesta (con acompañamiento, mejor dicho, de dos violines, viola y bajo) de Bach, que causó una impresión enorme en el público, sobre todo el segundo tiempo (adagio). En este tiempo la orquesta (doble cuarteto de cuerda) compuesta á base del Cuarteto Francés, tuvo un momento de enorme emoción al final. En cuanto al pianista, dio el concierto en *fa* menor, del propio Bach, la sonata en *do* menor (10 de la ed. Riccordi) de Scarlatti (Domingo) y la en *re* (n. 10. Lit.) de Paradisi. Finalmente, la sonata en *re bemol* de Turini (6 de Litholf.) fué una revelación para el público. Yo no puedo hacer sino consignar las clamorosas ovaciones que obtuvieron, pues mis elogios, (á mí todos me parecerían pocos), parecerían á cuantos conocen la amistad íntima que á estos artistas me une, evidentemente interesados<sup>618</sup>.

En su opinión se trataba de «un programa tan bien ordenado y elegido que no podía ser mercancía musical, sino que era un programa de conferencia, una ilustración de Ateneo». Y para su interpretación, estos dos intérpretes, con «una preparación técnica admirable, perfecta, depurada, exquisita, una cultura general y especial verdaderamente extraordinaria», eran «los intérpretes ideales»<sup>619</sup>.

### 3.5.2.2. El Cuarteto Francés en el Conservatorio

#### 3.5.2.2.1. Oposición al Premio de Roma

El día 7 de enero de 1905 se celebraba un concurso-oposición para una pensión de estudios en Roma a la que optaban José Subirá, Esteban Anglada y Manuel Fernández Alberdi, los únicos aspirantes que, al parecer, habían llegado a la última parte de la convocatoria.

La prueba requería la interpretación de las composiciones solicitadas a los aspirantes por parte de distintos colectivos y agrupaciones colaboradores. Se llevaría a cabo en el salón grande del Conservatorio, lo que no contaría con el beneplácito de críticos como Arnedo<sup>620</sup>, que declaraba al respecto: «Con una temperatura verdaderamente siberiana y medios artísticos mezquinos para conseguir una decorosa audición, se dió ayer tarde un simulacro de interpretación pública en el salón grande del Conservatorio»<sup>621</sup>. En su opinión, «La audición se hizo á *palo seco*; el cuarteto Francés interpretó las *fugas*, y los motetes y “escenas dramáticas” se cantaron “cachupinescamente” al piano por distinguidas señoritas y caballeros tan mal como en cualquiera de las más acreditadas reuniones de confianza». Y prosigue diciendo que «no tenemos tiempo para lamentar el modo fatal de hacer estas cosas, por falta de *consignación*. A nuestro juicio, debieran hacerse en el teatro Real, con orquesta, artistas, coros y decorados»<sup>622</sup>.

---

<sup>618</sup> Miguel Salvador. «Madrid. Varios conciertos». *Revista Musical de Bilbao*, enero 1913, pp. 21-22.

<sup>619</sup> *Ibidem*.

<sup>620</sup> A. «En el Conservatorio». *El País*, 8-I-1905, p.2.

<sup>621</sup> *Ibidem*.

<sup>622</sup> *Ibidem*.

La fuente más completa que hemos localizado del acto, es el artículo que firma Cecilio de Roda en *El Imparcial*<sup>623</sup>. Ya en el primer párrafo nos indica en qué consistían las pruebas de la oposición: cada uno de los tres candidatos debía componer «una doble fuga á cuatro voces con motivo dado; una cantata de cortas dimensiones para coro y orquesta sobre un texto religioso, y una «Escena lírica», poesía de Fernández Shaw, inspirada en «El rayo de luna» de Bé[c]quer»<sup>624</sup>. En cuanto a las fugas, que serían interpretadas por el Cuarteto Francés, apuntaría Roda que «no pueden juzgarse por una audición; es preciso estudiarlas sobre la partitura, ver sobre ella la independencia, la naturalidad y la corrección con que está conducida cada voz; son un trabajo puramente escolástico, que enseña la soltura de pluma, la habilidad en el arte, la suficiencia técnica del compositor». Pese a ello, ofrece un primer veredicto:

Por la audición escueta solo puedo decir que las de Subirá y Anglada están construidas con arreglo al patrón, un tanto amazotado, de Eslava; la primera interesante, pero fría, la segunda con más intención, aunque un tanto monótona, sobre todo en su última parte, por la persistencia de la tonalidad. La de Alberdi tiene más soltura, se aproxima más al modelo Bach, si bien ni en la exposición, ni en las sucesivas entradas, ni en los episodios, consigue desligarse del trabajo de escuela para buscar un contraste, un momento de expansión que aumente el interés de la obra<sup>625</sup>.

Finalmente, el Jurado, formado por Bretón, Chapí, Ariu, Fontanilla, Garrido, Sbarbi y Serrano, emitiría su veredicto<sup>626</sup> por el cual resultaría ganador el pianista Fernández Alberdi. Tanto Roda como Arnedo dudaban de la efectividad y el provecho de esta beca en Roma. El primero estima que: «no está bien demostrado que la pensión de Roma, tal como hoy se entiende y adjudica, sirva para otra cosa que para darse un verde por la Ciudad Eterna y algún otro punto del extranjero, paseando nuestra soberbia e incultura y haciendo fuego verdaderamente horrible, por las condiciones materiales en que se realiza su vuelta del pensionado»<sup>627</sup>. También Roda considera que en la capital italiana ya no hay ambiente musical, y que, en su lugar, sería mucho más productivo que tales estancias se desarrollaran en París, en Munich o Berlín, donde dice, estarían «en contacto constante con los grandes compositores, y con el ambiente moderno, de buena ley»<sup>628</sup>.

### 3.5.2.2.2. Concierto organizado por Napoleón Verger

Mucha más trascendencia tendría el concierto celebrado ese mismo año en los salones del Conservatorio, organizado por el maestro de canto Napoleón Verger, al que acudirían miembros de la casa real, probablemente Alfonso XIII y la todavía princesa, Victoria Eugenia de Battenberg, cuyo enlace estaba próximo a celebrarse. La presencia real probablemente repercutiría en la trascendencia mediática de la sesión, concertada para el 16 de mayo de 1906 a las tres de la tarde en el Salón del Conservatorio.

Según se anunciaba, se trataba de «un gran concierto vocal é instrumental, organizado por D. Napoleón Verger» en el que «tomarán parte aventajados discípulos del Sr. Verger y el

---

<sup>623</sup> A pesar de que este no era su diario habitual, *La Época*.

<sup>624</sup> C. Roda. «En el Conservatorio. Las oposiciones al premio de Roma». en *El Imparcial*, 10-I-1905, p.1.

<sup>625</sup> Ibidem.

<sup>626</sup> Todos menos Sbarbi y Serrano, que apostarían por Anglada, optaron por Alberdi, mientras que Subirá no recibió ninguno de los votos.

<sup>627</sup> A. «En el Conservatorio». *El País*, 8-I-1905, p.2.

<sup>628</sup> C. Roda. «En el Conservatorio. Las oposiciones al premio de Roma». en *El Imparcial*, 10-I-1905, p.1.

notable Cuarteto Francés, estando invitadas Sus Majestades y Altezas»<sup>629</sup>. El concierto constaría de la actuación de una serie de discípulos de canto del profesor Napoleón Verger, entre los que se encontraban Emilia Ferrández, Luisa Polo y Matilde Blanco, Antolín Zapata, Félix Revelló, José del Alcázar Peñafuente, José de León Samaniego, que estarían acompañados al piano por Enrique Peldró<sup>630</sup>. Por su parte, la intervención del Cuarteto Francés estaría limitada a las dos oberturas que encabezarían respectivamente las dos secciones. En la primera parte ofrecieron el primer movimiento del *Cuarteto en sol menor* de Grieg y en la segunda parte el Andante del *Cuarteto en re* de Tchaikovsky. Al respecto de la velada, indicaría el redactor de *La Correspondencia*, que, como obsequio a Verger intervendría el popular barítono Ignacio Tabuyo<sup>631</sup>.

En la única reseña, posterior concierto que hemos podido localizar, Roda describe con detalle las voces de los participantes, no obstante, critica que todo fuera cantado en italiano, la lengua de la ópera, reprochando que, hasta piezas de los españoles Serrano y De la Cruz, fueran traducidas al italiano. En su opinión lamenta que, alguien como Bretón, por entonces director del Conservatorio y defensor de la ópera en español, no «hubiera mediado para que esto no hubiese sido así»<sup>632</sup>. Por lo que se refiere a los participantes, manifiesta que, en su opinión, entre tanto discípulo, el Cuarteto Francés e Ignacio Tabuyo, fueron «los dos elementos más profesionales de la velada»

### 3.5.2.3. Actuaciones del Cuarteto Francés en Círculos, Casinos y Asociaciones

#### 3.5.2.3.1. Velada en el Círculo Democrático

La velada celebrada en los salones del Círculo Democrático madrileño, tendría lugar el 30 de marzo de 1903, coincidiendo precisamente con la fecha de su cuarto concierto de temporada. La razón de la cita, organizada por la Comisión de Festejos de dicho círculo, era ofrecer una sesión miscelánea de obsequio a los socios del organismo, de modo que, junto al Cuarteto Francés, colaborarían otros profesionales del género *chico*. Entre los colaboradores estaban actores y cantantes de las compañías teatrales del teatro Apolo y Lara como Joaquina Pino o Bonifacio Pinedo quienes, interpretarían, por ejemplo, el dúo de los paraguas de la zarzuela *El año pasado por agua* (1888) de Federico Chueca, de tal forma que la miscelánea constaba, tanto de teatro, como de música vocal e instrumental. Así mismo, el encargado del acompañamiento de los solistas sería el mismo pianista colaborador del cuarteto, José Bonet, que tocaría un Steenway cedido por la Casa Navas.

A propósito del espacio, diría el crítico del *Liberal* que «El salón reservado para reuniones de Comités, conferencias y discusiones sobre temas de actualidad política y social se había convertido en sala de lindo teatrito, decorado con exquisito gusto por el maestro de horticultura y jardinería Sr. Celda»<sup>633</sup>. Parece ser que la presencia de elementos de floricultura estaba pensada para satisfacer al público femenino, teniendo en cuenta que, en la concurrencia, descrita por el crítico de *El Globo* como «numerosa y aristocrática», «predominaba el sexo débil, representado por bellísimas y distinguidas señoritas» a las

---

<sup>629</sup> «Noticias Generales». *El Heraldo de Madrid*, 11-V-1906, p.4.

<sup>630</sup> «Entre bastidores». *El Liberal*, 12-V-1906, p.4.

<sup>631</sup> «Concierto en el Conservatorio». *La Correspondencia de España*, 11-V-1906, p.3; «Entre bastidores». *El Liberal*, 12-V-1906, p.4.

<sup>632</sup> C. Roda. «Los conciertos. En el conservatorio. Discípulos de Verger». *La Época* 17-V-1906, p.1.

<sup>633</sup> «Arte y artistas. En el Círculo Democrático». *El Heraldo de Madrid*, 31-III-1903, p.3.

cuales se les obsequió con «preciosas corbeilles y lindos *bouquets*» de la misma Casa Celda que se había encargado de la decoración<sup>634</sup>.

Entre las actuaciones de otros actores y cantantes<sup>635</sup>, sobresale la intervención de Ignacio Tabuyo. Por su parte el Cuarteto Francés interpretaría una selección de movimientos de obras como las “Variaciones” de Haydn<sup>636</sup>, la danza n. 2 «Oriental», de las *Cinco Novelletes* de Glazunov, y para terminar el segundo y cuarto movimientos del *Cuarteto de cuerda n.º 1 en sol mayor*, de Ruperto Chapí.

### 3.5.2.3.2. Velada en el Congreso de Prensa Médica

La segunda velada de esta índole, también estaría caracterizada por la pluralidad de intervenciones y se celebraría durante ese mismo año, 1903, con motivo del Congreso Internacional de Prensa Médica, en concreto el día 21 de abril en el Salón de Juntas de la Asociación de mismo nombre.

A la cita asistirían muchos congresistas extranjeros, por lo que para la sesión se confeccionó un programa misceláneo en el que se daba cabida al recitado de poesías, las arias de ópera, música y folklore tradicional y música de cámara. El denominador común de todas estas representaciones era el origen nacional de las composiciones, un aria del Maestro Álvarez, un cuarteto de Chapí, poesías de José Zorrilla, y la interpretación de *zortzicos*, jotas y música gallega<sup>637</sup>:

Hoy martes, á las nueve de la noche, se verificará en la Asociación de la Prensa una velada en honor de los miembros del Congreso Internacional de la Prensa Médica.

Tomarán parte en la fiesta notables escritores y artistas, que darán á nuestros ilustres huéspedes una muestra de la literatura nacional y de la música característica de varias regiones españolas.

El aplaudido cuarteto que dirige Francés interpretará la última magnífica obra del maestro Chapí y otras composiciones.

El Sr. Fernández Shaw leerá poesías de Zorrilla y otra suya, y D. Carlos Luis de Cuenca, una composición festiva de que es autor.

El popular maestro Chueca ejecutará al piano algunas de sus celebradísimas composiciones.

Él notable barítono Sr. Tabuyo cantará *zortzicos* y otras piezas.

Leerán también poesías, D. Vital Aza, don Felipe Pérez y González y D. Ricardo de la Vega.

Éste último dará á conocer una interesantísima epístola en esdrújulos, de su padre, el gran Ventura de la Vega, al excelentísimo Sr. D. Tomás Corral y Oña, marqués de San Gregorio.

El notable bajo Sr. Vidal cantará el aria *En calesa*, del maestro Alvarez, y la romanza de bajo da la ópera *Sagunto*.

---

<sup>634</sup> «Arte y artistas. En el Círculo Democrático». *El Heraldo de Madrid*, 31-III-1903, p.3.

<sup>635</sup> Véase «Arte y artistas. En el Círculo Democrático». *El Heraldo de Madrid*, 31-III-1903, p.3. Entre los cantantes, participaron: el bajo Escutí, el tenor Taboada, Ignacio Tabuyo, la mezzosoprano Inés Salvador, Joaquina Pino, Bonifacio Pinedo, Clotilde Domus y Santiago. Actores del teatro Lara: Domua, Romea y Santiago, que interpretaron *El Flechazo*; actores del teatro Apolo: Joaquina Pino y Pinedo, que cantaron «El dúo de los paraguas»; Tabuyo canta romanzas (sin determinar); la señorita Salvador, canta un aria de *Aida* y la «Habanera» de *Carmen*.

<sup>636</sup> Siempre que aludimos a las “Variaciones” de Haydn nos estamos refiriendo al segundo movimiento de su *Cuarteto en do mayor op. 76 n. 3 “Imperial”*

<sup>637</sup> Esta nota de prensa, titulada «Asociación de la prensa médica. En honor de los congresistas extranjeros», la encontramos en los siguientes ejemplares: *La Correspondencia de España*, 21-IV-1903, p.2; *El Imparcial*, 22-IV-1903, p.2; *El País*, 21-IV-1903, p.2.



Después habrá un concierto andaluz por los notables guitarristas Sres Cuenca y Borrull y el aplaudido cantador Sr. Berca.

Y, por último, un concierto de gaita y bailes gallegos, que llamará mucho la atención.

La pretensión principal de la misma era reunir en una misma velada las diversas muestras artísticas y literarias nacionales. Había una evidente necesidad de mostrar la riqueza autóctona ante los diversos visitantes europeos que habían acudido al Congreso de Prensa Médica, o dicho por Con este fin tendría lugar un gran despliegue de medios en el que, estimamos, participaron en torno a veinte artistas con repertorio instrumental, fragmentos de óperas, canciones, baile y cantes regionales así como literario, con la lectura de versos y epístolas que pretendían ilustrar a estos embajadores europeos con «lo típico y genuinamente español en nuestros cantos y en nuestra poesía»<sup>638</sup>. Los testimonios posteriores al evento, numerosos, nos dan idea, no solo de la gran variedad de asistentes que confluieron al acto, sino de algunas reacciones que estas heterogéneas muestras del panorama nacional generaron entre el auditorio extranjero. Uno de los que ofrecería un repaso más detallado por las actuaciones es el de *La Correspondencia*:

Anoche se celebró en los salones de la Asociación de la Prensa la fiesta en honor de los congresistas médicos.

Desde las nueve fué numerosa la afluencia.

A saludar á los congresistas acudieron casi todos los médicos de Madrid y gran número de periodistas, artistas y literatos.

Los congresistas asistían con sus familias y abundaban las mujeres elegantes y hermosas.

Empezó la velada tocando Francés y sus compañeros el hermosísimo Cuarteto de Chapí, estrenado recientemente en la Comedia.

El gran músico español fué aclamadísimo por su última producción, y tuvo la modestia de no querer presentarse a recoger los aplausos, á pesar de la insistencia con que se le llamaba.

Después leyó Carlos Fernández Shaw versos de Zorrilla y de Núñez de Arce, luego leyeron versos Carlos Cuenca, Ricardo de la Vega y Vital Aza; cantaron Aineto, Tabuyo y Vidal.

El Sr. Navas nos dió a conocer la *pianola*, sucedáneo del piano y en la cual al artista con dar la expresión le basta y le sobra, sin necesidad de *ejecutar*. Tocó el nuevo instrumento de modo admirable, el Sr, Santamaría.

Entró, en fin, en turno la *gaita* gallega acompañando canciones del país, y vino luego la Jota aragonesa y los guitarristas Cuenca y Borrull. Y el cante andaluz por todo lo alto.

Los extranjeros aplaudieron las canciones españolas frenéticamente.

Se sirvió un espléndido *lunch* a la distinguida concurrencia, y muy entrada la media noche terminó la agradabilísima velada que dejará en la memoria de todos los presentes imborrables recuerdos<sup>639</sup>.

En vista de la descripción, el programa anunciado los días previos sufriría alguna modificación, y la actuación al piano de Chueca sería reemplazada por la presentación de una pianola por el señor Navas, a la que Eduardo Santamaría interpretaría algunas piezas. Según se refleja en varias fuentes, al evento acudieron, además de los congresistas, acompañados de sus mujeres y familias, casi todos los médicos de la capital, así como artistas, literatos y periodistas<sup>640</sup>. De hecho, como se indica en la reseña de *La Correspondencia*, al evento acudió el propio Chapí, del que fueron interpretados los fragmentos de su *Cuarteto* por el Cuarteto Francés<sup>641</sup>.

---

<sup>638</sup> «Asociación de la Prensa». *El Heraldo de Madrid*, 22-IV-1903, p.3.

<sup>639</sup> «En la Asociación de la Prensa». *La Correspondencia de España*, 24-II-1903, p.3.

<sup>640</sup> Ibidem.

<sup>641</sup> La fiesta comenzó a las 21.30 horas, poco después del concierto de temporada del Cuarteto Francés . «Asociación de la Prensa». *El Heraldo de Madrid*, 22-IV-1903, p.3.

Al respecto del recitado literario, de poesías y epístolas, que correría a cargo de Fernández Shaw, Carlos Luis de Cuenca, Vital Aza, Ricardo de la Vega, relata el crítico de *El Globo* que: «los extranjeros, aunque sin comprender todas las bellezas de lo leído y recitado, también daban numerosas muestras de regocijo. A un inglés, menos sufrido, le oímos decir que la velada de la Prensa era la natural venganza de los españoles al discurso en francés de Brunetière»<sup>642</sup>.

En lo que se refiere a la muestra de música tradicional ofrecida por un coro de aficionados gallegos con el acompañamiento de un gaitero, así como tres guitarristas y un cantaor flamenco que interpretarían soleares, sevillanas y malagueñas<sup>643</sup>, el comentarista de *El Imparcial* señalaba que «El concierto de gaita y los cantos gallegos agitaron profundamente la masa de espectadores compuesta de bellísimas damas, congresistas é individuos de la Asociación, probando una vez más que el arte que sabe a terruño se siente, por extraño que parezca, por las gentes de todos los países»<sup>644</sup>.

### 3.5.2.3.3. Concierto en el Círculo de Bellas Artes

El 1 de febrero de 1906 a las cinco de la tarde se celebraba en el Círculo de Bellas Artes un concierto para los socios de la entidad. En esta ocasión solamente participaría el Cuarteto Francés, que estructuraría el concierto en dos partes distintas, con un repertorio, confeccionado, en su mayoría, por fragmentos de obras. En la primera parte interpretarían el *Cuarteto n. 9* de Beethoven completo y en la segunda el «Nocturno» del segundo cuarteto de Borodín, las «Variaciones» de Haydn, la «Romanza» de Grieg y «la Oriental» de Glazunov. Por lo que al concierto se refiere, éste tendría muy poca trascendencia en la prensa, y apenas se aportan más datos que la enumeración del programa del evento<sup>645</sup>.

### 3.5.2.3.4. Un homenaje a Espronceda en el Círculo del Ejército y de la Armada

El 25 de marzo de 1908 se celebraba el centenario natalicio de José de Espronceda (1808-1842), para lo cual, tanto en Madrid como en Extremadura se organizarían múltiples actividades y actos conmemorativos. Uno de ellos sería la velada-concierto planificada por el Ateneo literario en colaboración con el Centro Extremeño, en Madrid el 30 de marzo de 1908 en los salones del Círculo del Ejército y de la Armada. En ella, junto a otros participantes, en su mayoría literatos y poetas, colaboraría el Cuarteto Francés.

La sesión sería anunciada semanas antes en *El Liberal*<sup>646</sup> haciendo referencia a una co-organización de la misma entre la Sección de Literatura de El Ateneo, presidida por aquel entonces por Emilia Pardo Bazán y el Centro Extremeño, presidido por Gálvez Holguín. Pese a ello, en las reseñas del evento no consta ninguna referencia al Ateneo, con lo que es

---

<sup>642</sup> «El Congreso de la Prensa médica. Las sesiones de ayer. Por la noche. La velada en la Asociación de Prensa». *El Globo*, 22-IV-1903, p.2.

<sup>643</sup> Los participantes que hemos contabilizado de la velada son los siguientes: Cuarteto Francés, CARLOS Fernández Shaw, Carlos Luis de Cuenca, Vital Aza, Ricardo de la Vega, Aineto, Tabuyo, Villar, Berber, EDUARDO Santamaría, Coro de aficionados gallegos, gaitero, tres tocadores de guitarra y un cantaor flamenco.

<sup>644</sup> «En la Asociación de Prensa». *El Imparcial*, 22-IV-1903, p.2.

<sup>645</sup> «Círculo de Bellas Artes». *El Imparcial*, 31-I-1906, p.3; «Noticias». *La Correspondencia de España*, 5-II-1906, p.3; «Informaciones». *El Álbum iberoamericano*, 7-II-1906, número 5, p.10.

<sup>646</sup> «El Centenario de Espronceda», *El Liberal*, 13-III-1908, p.4.

posible que la entidad renunciara a la colaboración. Según se detalla en el *ABC*, además de los dos fragmentos que interpretó el Cuarteto Francés, el «Allegro agitato» del *Cuarteto en sol menor*, op.27 Grieg, y el «Andante cantabile» de Tchaikovsky, se leyeron poesías de Alcalá Galiano, Santos Chocano, Rueda, Marquina, del Val, Díez Canedo y Linares Becerra. También participaron Concepción Jimeno de Flaquer, leyendo la semblanza de la madre de Espronceda y Ana Martos, bisnieta del propio Espronceda quien leería, al parecer, fragmentos del libro de Antonio Cortón<sup>647</sup>, publicado tan sólo dos años antes. Por último, también la directiva, el presidente del Centro Extremeño, Gálvez Holguín y Bonilla y Adolfo San Martín, expondrían algunos discursos<sup>648</sup>. Del Cuarteto Francés únicamente se menciona su programa, no obstante, esta nueva colaboración pone de manifiesto la cercanía del conjunto con la que se hallaban de literatos y gente de las altas esferas de la cultura.

### 3.5.2.3.5. Concierto en la Asociación de Alumnos e ingenieros y arquitectos

La Asociación de Alumnos e Ingenieros y Arquitectos contaba al parecer con una sección Filarmónica de aficionados a la música de cámara<sup>649</sup>. El 1 de diciembre de 1908 se celebró la única sesión de la que hayamos tenido constancia. En ella, la agrupación interpretaría, además de fragmentos de obras como el «Nocturno» de Borodín, la «Oriental» de Glazunov, las «Variaciones» de Haydn y la «Fuga» del noveno Cuarteto de Beethoven, el *Cuarteto en mi bemol*, de Mendelssohn:

Los profesores que forman el «Cuarteto Francés», artistas entusiastas y siempre dispuestos á prestar su concurso en todo aquello que á su arte se refiere, han puesto á disposición de estos estudiantes su reputado nombre y su meritísimo trabajo.

(...)

El público que llenaba los salones de la Asociación de alumnos de ingenieros y arquitectos premió con ovaciones la labor de los artistas, consiguiendo de ellos la repetición del segundo tiempo del cuarteto de Mendelssohn y de las variaciones de Haydn<sup>650</sup>.

### 3.5.2.3.6. Concierto en la Casa de los Músicos

El 15 de octubre de 1901 se constituye legalmente la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid, cuya finalidad era defender los derechos e intereses de los profesores de las distintas orquestas de la capital, y a ella estarían suscritos desde sus primeros años los cuatro miembros del Cuarteto Francés. El que fuera secretario general de la sociedad en 1904, Victorio Moreno Noguera, anotaba lo siguiente con motivo de la asamblea celebrada ese mismo año:

Los músicos parecía difícil pudiesen asociarse, por lo libre de la profesión y diversidad de criterios; pues mientras unos deseaban libertad en sus contratos, otros, por el contrario, creían que, haciendo éstos en colectividad, además de poder defender mejor sus intereses, dignificarían algún tanto la profesión que, dicho sea de paso, no estaba considerada cual se merece, siendo la orquesta una entidad principalísima en los diferentes espectáculos líricos. Al Profesor de orquesta se le ha mirado de cierta manera, es decir, sin importancia alguna,

---

<sup>647</sup> CORTÓN, Antonio. *Autores célebres. Espronceda*. Madrid, Casa Editorial Velázquez 42, 1906.

<sup>648</sup> «En honor de Espronceda», *ABC*, 31-III-1908, p.1.

<sup>649</sup> Por este motivo, según parece, organizarían varias veladas musicales en colaboración con el Cuarteto Francés de las que, sin embargo no hemos podido localizar más datos.

<sup>650</sup> «Notas musicales. El Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 12-XII-1908, p.5.

teniéndola más que la mayoría de las carreras especiales, que se consiguen con tres ó cuatro años de estudios preparatorios, mientras la de Profesor de orquesta el mínimo son diez años (tres de solfeo y siete de instrumento) y además ciertas condiciones físicas, que con la mayor facilidad se pierden.

(...)

Estas distinciones son más bien morales que materiales; como este aserto está en la inteligencia de todos, me releva el demostrarlo. Nuestros sucesores serán los que recojan el fruto que nosotros sembramos, porque como Profesores y empresas nacen en la Asociación, ya no pondrán éstas la resistencia de hoy, y ya que la mayoría de los Profesores no puedan dejar á sus hijos bienes de fortuna, siquiera los que ejerzan la profesión, que se la encuentren en condiciones para poder atender á las necesidades de la vida, cada vez mayores<sup>651</sup>.

El 18 de enero de 1911, en la calle San Bernardo, los diarios anuncian la inauguración del local que se convertiría desde ese momento en la nueva sede de la Asociación General de Profesores de Orquesta, presidida en aquel momento por Julio Francés<sup>652</sup> y que habrían bautizado como «La Casa de los Músicos»:

La Asociación general de profesores de orquesta tiene casa. En un amplio local de la calle de San Bernardo se han instalado los músicos, y en este Casino, cómodo y bien instalado, cambiarán de continuo impresiones, estrecharán lazos de unión, siempre consistentes entre los que se dedican al Arte, y tendrá domicilio social la Asociación. Para inaugurar brillantemente el Casino se organizó una velada<sup>653</sup>, [que se ha celebrado ayer tarde]<sup>654</sup>.

Para la apertura del salón, bautizado como «La casa de los músicos» y descrito en prensa como una «casa amplia, bien decorada y confortable»<sup>655</sup>, se confecciona un pequeño acto en homenaje a Ruperto Chapí, consistente en la lectura de un estudio del compositor por parte de su discípulo Manuel Manrique de Lara, la interpretación de un fragmento del *Tercer cuarteto* del músico de Villena, y un pequeño almuerzo.

Entre los asistentes, además de la junta directiva, según consta en prensa, asistieron profesores del Conservatorio, del Real y de todos los teatros de música de Madrid, maestros de capilla, directores de bandas. Entre ellos, localizamos referencias concretas al director por aquel entonces del Teatro Real, Gino Marinuzzi<sup>656</sup>, Bretón, Emilio Serrano, Manuel Nieto, Vicente Zurrón, Bartolomé Pérez Casas, Tomás Coronel, Arturo Saco del Valle, Miguel Yuste, Conrado del Campo y Manuel Calvo, presidente, antes que Francés, de la Asociación<sup>657</sup>. Tanto la previa como la reseña de los conciertos, se publicarían bajo nota de prensa, de forma que varios de los diarios coincidían exactamente en el contenido redactado<sup>658</sup>.

---

<sup>651</sup> *Annuario de la Asociación General de Profesores de Orquesta de Madrid. Junta General celebrada el 7 de noviembre de 1904*. R. Velasco, Impresor, Madrid, 1905.

<sup>652</sup> Como vocales de la sociedad figuraban José (trombón), Cazorla, Arteta, Bernardino Ibáñez y González

<sup>653</sup> «La casa de los músicos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 21-I-1911, p.3.

<sup>654</sup> «La casa de los músicos». *El Heraldo Militar*, 20-I-1911, p.1.

<sup>655</sup> «Asociación de Profesores de Orquesta. En memoria de Chapí». *El Imparcial*, 19-XI-1911, p.2.

<sup>656</sup> Gino Marinuzzi(1882-1945), había dirigido entre 1909 y 1912 multitud de óperas en el Teatro Real.

<sup>657</sup> «Asociación de Profesores de Orquesta. En memoria de Chapí». *El Imparcial*, 19-XI-1911, p.2.

<sup>658</sup> «La casa de los músicos». *El Liberal*, 19-I-1911, p.1. «La casa de los músicos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 21-I-1911, p.3.; «La casa de los músicos». *El Heraldo Militar*, 20-I-1911, p.1.; «La inauguración de la casa de los músicos». *El País*, 19-I-1911, p.2.; «La casa de los músicos». *Revista general de enseñanza y bellas artes*, 1-II-1911, p. 15.; «Una inauguración. La casa de los músicos». *La Correspondencia de España*, 19-I-1911, p.5.; «Asociación de Profesores de Orquesta. En memoria de Chapí». *El Imparcial*, 19-XI-1911, p.2.

### 3.5.2.4. Conciertos benéficos en teatros madrileños

#### 3.5.2.4.1. Concierto benéfico en el Teatro Apolo



Ilustración 15.  
Grabado de  
Manuel Rodríguez  
publicado en *La  
Correspondencia de  
España*, 2-IV-  
1903, p.1

El 31 de marzo de 1903 el actor de la compañía del Teatro Apolo, Manuel Rodríguez, uno de los actores del género chico más reconocidos del panorama madrileño, moría de forma inesperada. Y con la intención de recaudar fondos para la familia, el teatro organizaría una función benéfica, el 24 de abril de ese mismo año, en la que participan las compañías teatrales del Apolo, Lara, Zarzuela y Cómico, además del Cuarteto Francés, que tocaría en el intermedio entre la tercera y la cuarta y última función<sup>659</sup>.

En cuanto a lo recaudado detallaría el redactor de *El Globo* que «De la función se calcula un producto líquido de 2.500 pesetas, que han sido entregadas á la familia de Rodríguez, uno de cuyos hijos ha sido contratado por la Empresa de Apolo para formar parte de la compañía que actúa en dicho teatro, donde tantos triunfos conquistó su padre»<sup>660</sup>.

#### 3.5.2.4.2. Concierto benéfico en el Teatro de la Princesa

Además del concierto en memoria del actor Manuel Rodríguez, el Cuarteto Francés ofrecía un concierto benéfico con el objetivo de recaudar fondos para los Comedores de Caridad de Santa Victoria y de San José, un cometido al que, se prestaría de forma «desinteresada»<sup>661</sup>. En *La Correspondencia* se anunciaba la medida y se detallaban los problemas de subvención y de fondos económicos que atravesaba la asociación:

La Junta de Señoras bienhechoras, en vista del sinnúmero de peticiones que á diario recibe y de las innumerables familias que se presentan, creyendo que esta institución está subvencionada, hace saber que no cuenta con más recursos que las pequeñas cuotas de sus socios protectores. (...) Esta institución está haciendo grandes sacrificios, confiada en que las personas caritativas contribuirán con sus donativos, para poder seguir realizando la obra de caridad, pues de lo contrario se verá en el duro trance de tener que suspender la alimentación que viene dando á tantos desgraciados<sup>662</sup>.

La sesión tendría lugar el día 16 de marzo de 1912 a las cuatro de la tarde en el Teatro de la Princesa, y en ella únicamente participaría el Cuarteto Francés. Para el programa más extenso que en otros conciertos institucionales, recurriría nuevamente a los fragmentos de obra, quizás más accesibles y amenos para un grupo de público más amplio y menos experimentado. En la primera parte constaba el *Cuarteto en re menor*, de Mozart, mientras que en la segunda, fragmentos de diferentes obras, muchos de ellos ya mencionados anteriormente, como el «*Nocturno*» de Borodin, el «*Minueto*» de Schubert, las «*Variaciones*» de

<sup>659</sup> El programa estaba formado por: *La Macarena*, compañía de la Zarzuela; *Los granujas*, compañía del Cómico; *Dulces memorias*, la compañía del Lara; *Música di camera*, Cuarteto Francés; *El puñao de rosas*, compañía de Apolo (Fuente *La Correspondencia de España*, 2-IV-1903, p.1).

<sup>660</sup> F. S. A. «Teatro de Apolo. Función á beneficio de la familia de Manuel Rodríguez». *El Globo*, 25-IV-1903, p.2.

<sup>661</sup> «Diversiones públicas». *La Época*, 8-III-1912, p.5.

<sup>662</sup> «Comedores de Caridad de Santa Victoria y San José». *El Liberal*, 15-III-1912, p.4.

Haydn, y la danza «*Oriental*» de Glazunov. En la tercera parte del concierto interpretarían el noveno cuarteto de Beethoven<sup>663</sup>.

Entre los asistentes principales estaba invitada La Reina Doña Victoria<sup>664</sup> que serviría como reclamo para estimular la asistencia, y la recaudación, sin embargo, finalmente sólo asistiría la Infanta Isabel. Las localidades del concierto, según se anunciaba en los se adquirían haciendo un donativo en los comedores de la calle Noviciado, o bien en el mismo día de la función en el propio teatro<sup>665</sup>.

### 3.5.2.5. Actuaciones en salas de audiciones y otros emplazamientos

#### 3.5.2.5.1. El Cuarteto Francés y el Concurso de Exposición de Artes Decorativas

La celebración anual de la Exposición de Artes Decorativas, en 1911 contó con la organización de un concurso estatal de cuartetos, que premiaría al conjunto ganador del certamen con 4000 pesetas, paralelamente a lo cual, convocó otro concurso para premiar una composición cuartetística de autor español. Al concurso interpretativo se presentaron las dos únicas agrupaciones locales que figuraban en Madrid en aquel año, el Cuarteto Francés y el Cuarteto Español, formado por Abelardo Corvino, Francisco Cano, Enrique Alcobá y Taltavull, recientemente reestructurado sobre la base del cuarteto Vela.

El Cuarteto Español actuaría en un concierto de acceso libre, el día 27 de octubre de 1911 a las tres y media de la tarde en el Palacio de Cristal ubicado en el parque madrileño de El Retiro. Para la ocasión confeccionarían un programa formado por el *Cuarteto en la mayor*, op.13, Mendelssohn, el *Cuarteto en re menor*, nº 1, Arriaga y el *Cuarteto en sol mayor*, op.18 nº 2, Beethoven<sup>666</sup>. Según comenta el crítico de *La Época*, el conjunto prefirió abstenerse de presentar obras de miembros del Jurado, «para no dar lugar a aventurados juicios»<sup>667</sup>.

Por su parte, el Cuarteto Francés actuaría al día siguiente, el 28 de octubre, a las tres de la tarde en el mismo lugar aunque con un programa notablemente distinto: el *Cuarteto en re*, César Franck; *Cuarteto en do*, op. 59, nº 2. Beethoven; el Minueto del *Cuarteto en re menor* de Serrano; el Andante del primer *Cuarteto en sol*, de Chapí así como un fragmento de una obra de Bretón. Al respecto de las sesiones, el crítico de *El País*, suponemos que Luis Arnedo, juzgaba una mínima repercusión de estos conciertos.

Entre la indiferencia general se han celebrado estos interesantes concursos musicales, debido principalmente al tiempo desagradable é inseguro que estamos padeciendo.

Ayer actuó el «Cuarteto Francés», de brillante historia musical. Los reputados artistas que componen esta veterana agrupación tiene bien probadas sus sobresalientes cualidades, que todos los amantes de la buena música reconocen. Han contribuido, en los ocho años que llevan constituidos, al desarrollo y cultura de la música de cámara en España, y gracias á ellos, los compositores se lanzan á escribir cuartetos, sonatas (más de veinte obras de

---

<sup>663</sup> El programa detallado figura entre otras fuentes en: «Gacetillas. Princesa». *La Correspondencia de España*, 13-III-1912, p.6; «Comedores de la Caridad de Santa Victoria y San José». *El Liberal*, 3-III-1912, p.5.

<sup>664</sup> Se informa del anuncio de su asistencia en «Gacetillas. Princesa». *La Correspondencia de España*, 13-III-1912, p.6. Y también se dice que está invitada al acto la familia Real, ya con anterioridad, en «Comedores de la Caridad de Santa Victoria y San José». *El Liberal*, 3-III-1912, p.5.

<sup>665</sup> «Comedores de caridad de Santa Victoria y San José». *El Heraldo de Madrid*, 15-III-1912, p.5.

<sup>666</sup> «Exposición Nacional de Arte decorativo. Concurso musical de cuartetos». *El Heraldo de Madrid*, 26-X-1911, p.3.

<sup>667</sup> «Exposición de Arte Decorativo. El concierto de ayer». *El Liberal*, 28-X-1911, p.2.

autores españoles han estrenado en los últimos años), que el «Cuarteto Francés» interpretó siempre con entusiasmo y acierto.

[...]

Ahora el Jurado deliberará lo que crea justo.

El fallo puede ser favorable á los dos «cuartetos», pues se trata de dos agrupaciones distinguidísimas, que merecen apoyo y protección, por la labor de cultura que vienen realizando en España, donde la música y los músicos necesitan del calor, ambiente y protección del que han estado privados durante mucho tiempo, y que ahora, con estos concursos del Estado, parece que empieza á reconocerse la justicia que se debe á los músicos españoles, que han trabajado siempre por amor al arte, sin que nadie se lo agradeciera.

Mi felicitación entusiasta y sincera á los cuartetos «Español» y «Francés», que tan alto ponen el arte musical español<sup>668</sup>.

Finalmente resultaría ganador el Cuarteto Español, mientras que el Cuarteto Francés fue propuesto para una condecoración. Al respecto de este veredicto, Miguel Salvador en la *Revista Musical de Bilbao* escribiría: «Sé por buenas referencias, que estuvieron á buena altura los dos que en ésta intervinieron, el Cuarteto Francés y el Cuarteto Español. De éste fué el triunfo, por más que hay quien afirma que si los de este cuarteto sobresalían por demostrar mayor trabajo de ensayo y estudio, superaba el Cuarteto Francés al otro en intención y comprensión de las obras»<sup>669</sup>.

### 3.5.2.5.2. Inauguración de la Casa Navas

El 12 de abril de 1912 se abre al público con un concierto inaugural la Casa de Audiciones Navas. La casa diseñada por José María Navas, fundada por Ventura Navas y adquirida por el pianista Eduardo Santamaría, sería descrita por el cronista de *La Época* como de «inmejorable acústica y bellísimamente decorada en estilo clásico y Renacimiento»<sup>670</sup>. La sala contaría con dos pianos, Rönisch y Cussó S.F.H.A. y con dos autopianos, «Dea» y «Cecilian». Según refleja el crítico de *La Correspondencia*, el fin con el que se abre es el de «ofrecer un refugio á nuestros artistas que quieran dejarse oír en audiciones privadas, que deseen ensayar antes de presentarse al público, que sientan deseos de interpretar obras en instrumentos de valía. Para lo primero, tienen allí amplio local, y para lo segundo, las marcas Rönisch y Cussó les brindan portentosa ayuda»<sup>671</sup>.

En el *ABC* se recoge y describe la sala como «un verdadero dechado de elegancia y “confort”, y su estilo griego dórico revela un exquisito buen gusto que honra á su iniciador, al ingeniero industrial D. José María Navas, autor del proyecto, y á los artífices, Sres. Palma y Camps»<sup>672</sup>. Y recoge también que «en dicha sala existe una magnífica Exposición de pianos y música mecánica, con variedad de preciosos modelos de los célebres pianos Rönisch, Cussó, S. F. H. A., así como del incomparable autopianista Cecilian y el maravilloso “Dea”, reproductor de las obras impresionadas por los más grandes virtuosos del piano»<sup>673</sup>.

---

<sup>668</sup> «Exposición de Artes Decorativas. Concurso de cuartetos». *El País*, 29-X-1911, p. 3.

<sup>669</sup> Miguel Salvador. «Madrid». *Revista Musical de Bilbao*, noviembre de 1911, n. 11, pp. 268-269.

<sup>670</sup> «Nueva Sala de Audiciones». *La Época*, 13-IV-1912, p.2.

<sup>671</sup> «De música. Nueva sala de concierto». *La Correspondencia de España*, 14-IV-1912, p.5.

<sup>672</sup> «Inauguración de la nueva sala de audiciones de la Casa Navas». *ABC*, 13-IV-1912, p.4.

<sup>673</sup> *Ibidem*.



Ilustración 16. Entrada de la Casa Navas en la calle Fuencarral nº20. En *Blanco y negro*, 21-IV-1912, página 33.

En la sesión inaugural de esta sala participarían todos los miembros del Cuarteto Francés a excepción de Julio Francés, que sería sustituido por el violinista Antonio Fernández Bordas. Además de ellos, Eduardo Santamaría, como propietario de la sala sería el encargado de mostrar los pianos mecánicos.

La antigua casa Navas, fundada por D. Ventura Navas, y de la que hoy es propietario el notable pianista y profesor D. Eduardo Santamaría, ha tenido la excelente idea de crear una sala de audiciones, donde profesionales y *amateurs* puedan hacerse oír en la intimidad de sus relaciones particulares, ó ante sus compañeros de arte, en esas sesiones privadas que tienen todo el encanto de lo familiar, y en las que el verdadero artista suele poner lo mejor de sí mismo.

Dicha sala se inauguró anoche con una de esas sesiones, á la que asistieron maestros compositores, pianistas, literatos y críticos musicales, más una espléndida representación del *sexo bello*, y cuyo programa, compuesto de música de cámara, corrió á cargo del eminente violinista Sr. Fernández Bordas y de los notables cuartetistas Sres. Guervós, Odón González, Conrado del Campo y Villa. El público oyó con deleite la primorosa interpretación que obtuvo el *Cuarteto en la menor* (op.29) de Schubert, por parte de tan hábiles instrumentistas, aplaudiéndoles con entusiasmo y tributando una calurosa ovación al señor Fernández Bordas, admirable de técnica y de sentimiento en las tres obras que ejecutó á solo.

A continuación el Sr. Santamaría dió una pequeña audición del autopianista «Dea», aparato verdaderamente asombroso, que funciona eléctricamente, y que reproduce con exactitud matemática las interpretaciones personales de los grandes *virtuosos* (anoche expuso interpretaciones de Bauer, Sauer y Cortot).

El novísimo invento causó la admiración de la concurrencia, siendo unánimemente celebrado<sup>674</sup>.

### 3.5.2.5.3. Inauguración del Salón Alier

El 11 de noviembre de 1912 tuvo lugar otro acto inaugural en el que, de nuevo, confluyeron varios artistas. Se trataba de la apertura del Salón Alier, una casa editorial propiedad del editor musical catalán instalado en Madrid, Ildefonso Alier<sup>675</sup>. En la sesión, además de algunos cantantes y una agrupación de mandolinas «La mandolinista española»,

<sup>674</sup> «Nueva Sala de Audiciones». *La Época*, 13-IV-1912, p.2.

<sup>675</sup> GARCÍA MALLO, Carmen. «Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 Y 1892». *Anuario Musical*, n. 60 (2005), pp. 115-167, p. 120.



participaría el Cuarteto Francés, que interpretaría el noveno cuarteto de Beethoven. Esta sesión no tendría apenas repercusión en la prensa debido a la coincidencia temporal con otras dos citas de gran interés musical. Una de ellas sería la última sesión en el Teatro de la Comedia del pianista Ernest Schelling y la otra un concierto organizado en el Círculo de Bellas Artes, de cuya sección musical era presidente el compositor Emilio Serrano, en el que participaban Ángeles García Blanco, José María Guervós, Telmo Vela y Pedro Casanovas<sup>676</sup>. Por ello, la única reseña de aquellos que hemos podido localizar es la de *El País*, que ofrece un grueso resumen de la sesión<sup>677</sup>.

En definitiva, a lo largo de este pequeño repaso por la actividad del Cuarteto Francés al margen de las temporadas, hemos podido comprobar que, en estos años, el conjunto estaría completamente integrado en todos los planos de la vida musical y cultural madrileña. Por otro lado, los fines de cada concierto y actuación, como hemos podido ver, serían considerablemente diversos y además, en muchas de estas sesiones, el Cuarteto Francés participaría sólo en una pequeña parte de la sesión. En lo que se refiere al repertorio, podemos concluir que el grupo disponía de una serie de fragmentos a los que recurriría durante esta década de actividad, tal y como veremos más adelante. Por otro lado, en materia musical, debemos destacar las citas del Ateneo, en las cuales nos vamos a encontrar un repertorio acorde a las diversas temáticas de las sesiones.

### 3.5.3. Conciertos privados

Como apuntábamos en el segundo capítulo, los conciertos privados son aquellos que circunscriben su público a un círculo restringido de asistentes beneficiarios de una invitación escrita u oral. Esta clase de conciertos, además, estaría sumamente condicionada por los espacios, privados, como su propio nombre indica, que, en la mayor parte de los casos, serían propiedad de personajes acaudalados, de la aristocracia o de la alta burguesía que disponían, tanto de un salón para acoger el concierto y los asistentes, como de capital para la contratación de los artistas, contactos e influencias.

Dicho esto, la mayor parte de las actuaciones englobadas dentro de este conjunto, se contextualizan en recepciones particulares cuyo fin era reunir, en diversas residencias particulares dispuestas para cada ocasión, a figuras de la alta sociedad, familias distinguidas o con títulos nobiliarios. Generalmente, en estos casos, el interés de las intervenciones musicales pasaría a un segundo plano en favor del lucimiento de los aposentos y estancias, así como la ostentación de poder. Sin embargo, la presencia del Cuarteto Francés junto a estos sectores acomodados de la sociedad tendría un doble significado, en la medida en que, por un lado su demanda confería al grupo de un alto grado de prestigio, al mismo tiempo que el grupo en sí otorgaba seriedad y calidad al evento en cuestión.

Resulta evidente que la corporación estaba de por sí integrada y reconocida dentro de los círculos de la élite sociocultural madrileña, lo que parece empujarle a asumir amistosamente el rol de animador musical de algunos eventos privados selectos. De hecho, si bien era habitual contratar orquestas para amenizar bailes, fiestas y recepciones privadas, en cambio, cuando se solicitaban los favores del Cuarteto Francés, el evento solía tener una significación distinta. Así sucedería, por ejemplo, con ocasión de un acto transcurrido en la residencia de la Condesa de Pinohermoso, el 17 de febrero de 1907, al que asistirían los

---

<sup>676</sup> Tristán «De música». *El Liberal*, 12-XI-1912, p.3. Y también lo recoge: «Los conciertos». *El País*, 12-XI-1912, p.2.

<sup>677</sup> «Los conciertos. Salón Alier». *El País*, 12-XI-1912, p.2.

propios monarcas, Alfonso XIII y la reina Victoria Eugenia, algo muy poco común en este tipo de veladas aristocráticas y ocasión para la cual la propia condesa solicitaría los servicios de la agrupación<sup>678</sup>.

Dado que no hemos podido dar con un diario o fuente concreta que recoja rigurosamente los movimientos de la entidad, y que, seguramente, muchas veces ni siquiera quedara registro en prensa de los conciertos privados, partiremos de la premisa de que su actividad privada, probablemente fuera mucho mayor de la que aquí registramos. A pesar de ello, tenemos constancia de suficientes ejemplos como para hacernos una idea de cómo funcionaban esta clase de veladas, así como del grado de popularidad que el propio Cuarteto Francés disponía en los círculos de la alta sociedad madrileña así como de los personajes, humanistas, intelectuales, con los que se codeaban, unas cuestiones que en estos casos se presumen, si cabe, más significativas que las propias piezas interpretadas.

En el siglo XIX los palacios urbanos en los que, la alta sociedad madrileña y la nobleza, pasaba los periodos de invierno, se denominaban “hoteles”. Estos disponían de grandes salones y estancias lujosamente decoradas donde, con ocasión de recepciones, bailes y demás veladas en las que invitaban a lo más exquisito de la sociedad, daban muestra de su abundancia y de su poder. En dichas reuniones pocas veces faltaba alguna representación artística, ya fuera literaria, teatral o musical. Y mucho menos en los bailes, en los que además, la música se convertía en centro de interés de la velada, contratando a pequeñas orquestas que interpretaban valeses y diversos números de música “ligera” para el regocijo de los asistentes. En la mayor parte de las ocasiones, el interés de estos *saraos*, que constituían verdaderos acontecimientos sociales, como decimos, no se encontraba en la música ejecutada o en la representación artística en sí, tanto como en la disposición de los salones, los atuendos y joyas de las damas o en las viandas y degustaciones que se disponían en el evento. Todos estos aspectos solían gozar de mayor relevancia que los propios números musicales de un conjunto, cuyo cometido, con frecuencia, no era otro que animar el ambiente para que la velada transcurriera con esparcimiento y dispersión.

No obstante, entre los nobles y señores que organizaban este tipo de veladas, también estaban aquellos que deseaban otorgar un carácter más refinado a sus reuniones y que, con este fin, en ocasiones optaban por invitar o contratar a conjuntos formados por músicos profesionales, como es el caso del Cuarteto Francés. Con esta medida, satisfacían no sólo las expectativas de aquellos que acudían a alardear, parlotear, lucir sus galas y dejarse arrastrar por el tres por cuatro de los valeses y los binarios rigodones, sino también aquellos que solían pasar por los festejos como meros espectadores. En estos años, el Cuarteto Francés llevaría a cabo conciertos privados y actuaciones en las residencias madrileñas de diferentes casas nobiliarias como el Ducado de Valencia, el Condado de Pinohermoso o el Marquesado de Argüelles, así como en otros emplazamientos propios de personajes de la élite musical y cultural. En todos estos conciertos, suponemos, el Cuarteto Francés era contratado, y probablemente estas actuaciones le reportaban mayor beneficios económicos que los mismos conciertos de temporada. El hecho que nos importa es que el papel de la música de cámara en reuniones y veladas privadas, en residencias de la alta sociedad nos da idea, por un lado de que el Cuarteto Francés gozaba de un prestigio determinado y por otro, que la música de cámara se consideraba, de manera más afín con sus orígenes cortesanos, digna de amenizar o acompañar este tipo de reuniones.

---

<sup>678</sup> No era habitual en la familia real se desplazara fuera de su palacio a veladas en casas aristocráticas. Esto nos da idea de la relevancia y el prestigio que manifestaba el evento o merecía la ocasión, para el cual solicitarían sus favores al propio Cuarteto Francés.

Tabla 19. Relación de conciertos privados del Cuarteto Francés verificados en Madrid entre 1903 y 1912.

|    | Fecha      | Espacio/Anfitrión                                    | Evento                   | Repertorio       |
|----|------------|--|--------------------------|------------------|
| 1  | 30-I-1905  | Casa de los Duques de Valencia                       | “Reuniones de los lunes” | Desconocido      |
| 2  | 6-II-1905  |  |                          | Desconocido      |
| 3  | 13-II-1905 |  |                          | Desconocido      |
| 4  | 20-II-1905 |  |                          | Desconocido      |
| 5  | 27-II-1905 |  |                          | Desconocido      |
| 6  | 6-III-1905 |  |                          | Desconocido      |
| 7  | 18-I-1907  | Hotel <i>La Huerta</i> de los Marqueses de Argüelles | Concierto-comida         | Desconocido      |
| 8  | 16-II-1907 | Palacio de la Condesa de Pinohermoso                 | Fiesta artística         | Conocido         |
| 9  | 29-XI-1907 | Casa de los Señores Villegas                         | Concierto                | Conocido         |
| 10 | 6-III-1909 | Residencia de los Señores Elguín                     | Concierto                | Conocido         |
| 11 | 18-II-1911 | Casa de los Señores Fernández de Liencres            | Concierto                | Conocido parcial |

El Duque de Valencia, por aquellos años, José María de Narváez y del Águila (1854-1915), junto a su esposa, organizarían, a lo largo de sucesivos lunes de enero, febrero y marzo una serie de conciertos. Los encuentros tendrían lugar, a parecer, en su Hotel de la Calle Don Evaristo, no pasarían desapercibidos para alguno de los cronistas de sociedad.

En estas veladas, de carácter musical, tomarían parte los miembros del Cuarteto Francés junto a algunos colaboradores, teniendo en cuenta que, las referencias que hemos localizado de las diferentes sesiones, hacen alusión a cuatro, cinco y seis instrumentistas<sup>679</sup>. En lo que respecta al repertorio, se anota que el repertorio escogido eran valsos, minuetos y piezas y fragmentos cuyo orden y estructura, dudamos quedaran registrados más que en alguna nota o borrador, ya que como decimos, poco importaba en estas sesiones más que sonara bien y agradable, como debía ser el ambiente que debía imperar a lo largo de la recepción.

En primer lugar, el 18 de enero de 1907, el Cuarteto Francés ofrecería un concierto después de una comida celebrada en el Hotel “La Huerta” propiedad de los Marqueses de Argüelles, título perteneciente, en el aquel momento, a la Marquesa María Josefa Argüelles y Díez. A propósito de su repentino fallecimiento en un accidente de coche ocurrido décadas más tarde, en el *ABC* se destacaba el hotel de la calle Huerta como un lugar en torno al cual, «durante muchos años, se reunieron los hombres políticos más destacados de la época, verificándose, además, en ella espléndidas fiestas»<sup>680</sup>.

<sup>679</sup> Según el día, se alude a diferentes agrupaciones encabezadas por Julio Francés. El 30 de enero, consta la actuación de un “Cuarteto”, el 6, 13 y 20 de febrero del “Sexteto Francés”, el 27 nuevamente un “cuarteto” y el 6 de marzo un “Quinteto”. Véanse: Kabala. «En los salones». *El Heraldo de Madrid*, 7-III-1905, p.1; «De sociedad». *El Liberal*, 31-I-1905, p.3.

<sup>680</sup> «Muere en accidente la marquesa de Argüelles en el Paseo de las Palmeras, de Sevilla, su automóvil se estrella contra un árbol». (Sevilla 27 de octubre). *ABC* del 28 de octubre de 1947, página 17.



Ilustración 17. Fotografía de Enriqueta María Roca de Togores y Corradini, Condesa de Pinohermoso. Publicada en la revista *Por esos mundos*, el 1 de junio de 1909, página 563.

Un mes más tarde, se llevaría a cabo una nueva reunión aristocrática organizada, en este caso, por la Condesa de Pinohermoso, Enriqueta María Roca de Togores y Corradini, y dama de la reina, en Palacio. En junio de 1909, el cronista de sociedad, René Halphen, bajo el pseudónimo de *Madrizzy*, dedicaría un artículo monográfico a esta condesa y al Palacio de Pinohermoso, donde describiría, con todo lujo de detalles, las diversas estancias de la propiedad:

Resulta interesantísimo el estudio de las casas aristocráticas: cada una tiene el sello particular que le da su dueña, y en los mil y un detalles de la disposición que las caracteriza se advierte la mano femenina de la dama que hay y manda como reina y señora. Amante y respetuosa de las tradiciones, la duquesa de Pinohermoso ha transmitido a su suntuosa morada el ambiente señorial de grandeza de orden y armonía en el conjunto que evoca el recuerdo de la antigua mansión castellana. Un conjunto de hermosos muebles de cuadros y tapices, de telas sedeñas que revisten las paredes, de alfombras espesas cómplices del silencio, de recuerdos históricos de los antepasados esparcidos en el estrado y demás salones rodean á tan ilustre dama quien se placer y se complace en conservar y en perpetuar las gloriosas y nobles tradiciones de su casa<sup>681</sup>.

Su residencia sería lugar de convergencia y de tertulia semanal para gran parte de la élite cultural, política y social, entre los que figuraban, Cabestany, Antonio Cánovas del Castillo, Menéndez Pelayo, que, según *Madrizzy*, mantenían allí «conversaciones chispeantes» en las que, la propia Condesa, según refiere, «usando de su prerrogativa como dueña de la casa», «dirigía su rumbo con excelsa habilidad y tacto pues familiarizada cómo se hallaba con los asuntos más diversos del arte del teatro y de la literatura discurría con envidiable acierto en las discusiones más complejas que surgían». Además, añadiría que «al prestigio de su talento, unía la irresistible seducción de su belleza rubia que acababa por cautivar al círculo de eminentes personalidades que acudía a su lado»<sup>682</sup>. En este mismo artículo, *Madrizzy* haría alusión a determinadas «noches» en las que se celebraban «interesantes conciertos y espléndidos bailes» a los que asistiría la infanta Isabel en diversas ocasiones, un hecho poco

---

<sup>681</sup> *Madrizzy*. «Casas aristocráticas. El palacio de Pinohermoso». *Por esos mundos*, Madrid, 1-VI-1909, pp. 563-569. (p. 563 y ss.).

<sup>682</sup> *Ibidem*.

habitual, dice, considerando que «en aquella época las personas reales salían rara vez de su palacio para asistir a fiestas que se verificasen en casas aristocráticas». Una de esas noches sería la del 17 de febrero de 1907, en las que la Condesa de Pinohermoso abriría sus salones para la celebración de una velada de contenido literario que Madrizzy relata de la siguiente manera:

Hace tres años abrió su palacio para una interesantísima y brillante velada literaria, á la que asistió toda la real familia, siendo una de las primeras casas de grandes de España visitadas por los reyes. En el programa, y en homenaje á la memoria del marqués de Molins, tío, como ya hemos dicho, de la duquesa de Pinohermoso, figuraba la hermosa leyenda *Isabel la Católica* á que aludimos antes. Y entre los números más amenos contaba ser un acto inédito de los hermanos Quintero, leído por uno de estos autores. La parte musical estaba á cargo del notable Cuarteto Francés. Fué una velada artística como desgraciadamente se verifican pocas en Madrid, tanto por su composición en que todos los elementos eran genuinamente españoles, como por la deslumbradora asistencia que premió con sus elogios el mérito de autores é intérpretes<sup>683</sup>.



Ilustración 18. Fotografía del Salón Amarillo, en el Palacio de Pinohermoso. Publicada en *Por esos mundos*, el 1 de junio de 1909, p. 564.

A finales de este mismo año, en el domicilio de José Villegas Cordero (1844-1921), se celebraría un concierto privado, de trascendencia para la música española. Villegas, pintor sevillano, cercano a Joaquín Turina y por aquellos años director, del Museo del Prado, abriría las puertas de su residencia, ubicada en la Calle Ferraz, con objeto de brindar un homenaje al compositor leonés Rogelio Villar. En esta velada participaría el propio músico junto a otros artistas entre ellos, los miembros del Cuarteto Francés, que interpretarían la *Suite Romántica para cuarteto de cuerda*, que ya habrían ofrecido parcialmente en sus conciertos de esa misma temporada. Se trataría, por lo tanto, de uno de los pocos conciertos particulares con interés que trascendieron a la prensa y que incluso que sería cubierto relativamente por los críticos musicales de los respectivos diarios. El mismo Miguel Salvador, que se haría cargo de la crónica en *El Globo*, estimaba que no era frecuente encontrar un concierto privado de contenido musical de trascendencia, como era el caso:

---

<sup>683</sup> Ibidem.

En Madrid, los conciertos privados, las fiestas íntimas de los entusiastas por la música, suelen ser raros, y cuando tienen lugar, sólo sirven de pretexto para una reunión para el lucimiento de un cantante ó ejecutante, ó para trillar una vez más las cosas conocidas y consagradas.

Así que la fiesta celebrada el viernes pasado en la casa de los Sres. Villegas (calle de Ferraz), con el objeto de presentar, ó, más bien, consagrar, las obras del simpático, juvenil, modesto maestro Villar, entre un público de doscientas personas escogidas entre los mejores aficionados de la corte, merece nuestra mayor atención y nuestros mayores elogios<sup>684</sup>.



Ilustración 19. Grabado de José Villegas publicado en *La Correspondencia de España* el 2 de marzo de 1903, página 1, con motivo de su ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

En el concierto, al margen de diversas obras de Grieg, Beethoven, Wagner, Chopin, Hummel, Liszt, Sinding, se pretendían mostrar obras de diferentes géneros compuestas por el músico español<sup>685</sup>. De este modo, además de las *Canciones leonesas* que serían interpretadas por el propio Villar, el Cuarteto Francés ejecutaría la *Suite Romántica para cuarteto de cuerda* al completo: «(...)la “Suite romántica”, compuesta de un allegro, un andante expresivo, un intermedio y un tiempo final, que empieza adagio y acaba allegro—, que ejecutó con gran aplauso el cuarteto “Francés”. La Suite es preciosa, íntima, apasionada, bien colorida, fluctuante, graciosa, nueva y original»<sup>686</sup>.

Dos años más tarde, el 6 de marzo de 1909, el Cuarteto Francés, celebraría un nuevo concierto privado en la residencia de los señores Elguín. Elena Ortúzar y Luis Elguín, agregado militar de la Delegación de Chile, se asientan en España al parecer en 1906, no obstante la Señora Elguín, Elena Ortúzar (1872-1963), sería más conocida como la segunda mujer de Vicente Blasco Ibáñez (1867-1928)<sup>687</sup>. Desde la llegada a Madrid del diplomático, el domicilio Elguín, situado en la calle Serrano, se convertiría, con frecuencia en punto de encuentro de diversas reuniones, organizadas por Ortúzar, en ocasiones en ausencia de su esposo y a las que asistía la alta sociedad de la capital:

La señora de Elguín, la hermosa y amable diplomática, esposa del agregado á la Legación

<sup>684</sup> SALVADOR, M. «De música. Concierto en honor del maestro Villar». *El Globo*, 3-XII-1907, p.1.

<sup>685</sup> S. N. T. «No por sabido...». *El Liberal*, 7-XII-1907, p.3.

<sup>686</sup> SALVADOR, M. «De música. Concierto en honor del maestro Villar». *El Globo*, 3-XII-1907, p.1.

<sup>687</sup> A ella le dedicaría el novelista español su obra *La voluntad de vivir* de 1907, cuando aún estaba casada con Elguín. Ambos casados, mantendrían una relación extramatrimonial, cuyo punto de partida serían los respectivos retratos que el pintor Sorolla llevaría a cabo paralelamente. Vicente Blasco Ibáñez dejaría definitivamente a su mujer para marcharse a vivir con Elena Ortúzar a partir de 1917, año en el que moriría el Señor Elguín, sin embargo, no se casarían hasta 1925, cuando Ibáñez enviudara. (Véase REIG, Ramiro. *Vicente Blasco Ibáñez, una biografía*. Madrid, Espasa, 2002)

de Chile, reunió el día 17 á tomar el té á algunos de sus amigos en su elegante casa de la calle de Serrano, y de cinco á ocho se vió muy animada la residencia de la ilustre dama, que tantas simpatías ha sabido conquistarse entre la sociedad aristocrática.

Los salones de los señores de Elguín son un pequeño museo de preciosidades artísticas, presididas todas por un magnífico retrato de tamaño natural que de la dueña de la casa ha sabido hacer con su primorosa maestría el gran pintor Sorolla, gloria de la pintura patria. La gentil figura de la dama, su elegancia exquisita, su belleza singular, á la que forman marco adecuado sus cabellos de oro, ha sido trasladada al lienzo con delicada habilidad por el maestro valenciano, que tan triunfalmente ha colocado en Nueva York, recientemente, el nombre de España.

Don Luis de Elguín no se encuentra entre nosotros; acaso á su regreso se celebren en su morada algunas fiestas que, si bien pueden tener carácter íntimo, tendrán seguramente mucho de Literarias y de artísticas, y acaso, también, reciten en ellas inspiradas poesías algunos de nuestros más celebrados poetas; porque los señores de Elguín son aficionados y cultivadores de todo lo intelectual y lo artístico, y aunque no nacidos en el suelo español, tienen, sin embargo, un amor sincero y entusiasta por todo lo que encierra algún mérito en esta tierra de hidalgos y de nobles<sup>688</sup>.

El repertorio interpretado por el Cuarteto Francés en la residencia de los Señores Elguín, el *Cuarteto incompleto* de Grieg, las «Variaciones» de Haydn, la Fuga del Cuarteto n° 9 de Beethoven y el *Cuarteto en sol menor* de Mozart<sup>689</sup>.



SRA. D.ª ELENA ORTÚZAR DE ELGUÍN

Ilustración 20. Retrato de Elena Ortúzar de Joaquín Sorolla, publicado en *Blanco y Negro*, 10 de junio de 1906, página 12<sup>690</sup>.

Por último, el 18 de febrero de 1911, el Cuarteto Francés ofrecieron un concierto privado en la casa de los Señores Fernández de Liencres en el que tocarían varios de los fragmentos frecuentes en los conciertos institucionales, entre ellas el «Nocturno» de Borodin o la «Oriental» de Glazounov, así como obras de Brahms y Beethoven que no hemos podido determinar. En la misma sesión, concurrida por figuras de la alta sociedad, una de las invitadas, la marquesa de Villamagna así como la propia anfitriona de la fiesta, María Mercedes Fernández de Liencres (1869-1946), intervendrían en la sesión cantando algunas piezas. La segunda en concreto, acompañada por Guervós al piano, interpretaría el *aria del*

<sup>688</sup> «La gaceta del gentleman. Notas de Sociedad. Madrid». *Los Deportes*, 31-I-1910, p. 10.

<sup>689</sup> «Noticias de sociedad. Concierto en casa de los Señores Elguín». *La Época*, 7-III-1909, p. 2.

<sup>690</sup> El retrato original, pintado por Sorolla, se encuentra actualmente en la Hispanic Society de Nueva York. (LÓPEZ ROBERTS, Mauricio. «Crónica de Arte. Sorolla en Madrid». *Blanco y Negro* 10-VI-1906, pp.11-13).

*balcón de Lohengrin*, según el cronista de haciendo alarde de su «hermosa voz de timbre enérgico en los agudos de gran extensión, dulce y suave en los registros medio y pianísimo»<sup>691</sup>.

En resumen, a lo largo de estos años de actividad, el Cuarteto Francés fue contratado en varias ocasiones por miembros de la nobleza y de la alta burguesía tanto para pequeñas actuaciones, amenizar bailes y festejos y también, aunque en menor medida, para algunos conciertos completos de música de cámara. En la mayor parte de los casos, las crónicas de sociedad que recogen los eventos, apenas se detienen en la música, algunas ni siquiera citan al Cuarteto Francés, sino que se refieren a él como orquesta o sexteto y por eso es más que probable que a pesar de nuestra búsqueda se nos hayan quedado conciertos y actuaciones privadas en el tintero.

A pesar de las seguras carencias de la muestra, a lo largo de esta revisión, hemos podido comprobar que, durante estos años, el Cuarteto Francés se codeó con las altas esferas de la sociedad madrileña. Literatos, pintores, músicos, aristócratas, solicitarían los servicios de la agrupación para algunas de sus citas más selectas. En ese sentido parece que, la presencia del Cuarteto Francés en el evento, constituía un signo de refinamiento y cultura. Año tras año irían convirtiéndose en una agrupación popular, labrándose una digna reputación, lo que seguramente derivaría en estos contactos con la alta sociedad. Por otro lado, es muy posible que la participación del Cuarteto Francés en estos conciertos, incentivara la asistencia de un auditorio más acomodado que, según los testimonios de los críticos, experimentaría un cambio cualitativo a partir de la temporada de 1907, curiosamente uno de los años en los que se concentran diversas citas privadas. Igualmente, es probable que, a raíz de este interés de la alta sociedad madrileña por el Cuarteto Francés, derivara en que, esta agrupación local fuera uno de los grupos escogidos para amenizar bailes, recepciones y reuniones del casino de Cascais en los periodos estivales.

### 3.5.4. Más allá de Madrid, giras nacionales

Por último y, aunque nuestro objeto de estudio en este trabajo es la actividad del Cuarteto en la capital, debemos tener en cuenta que, entre 1903 y 1912, el Cuarteto Francés llevaría a cabo diversas giras conciertos por diversas provincias de la geografía española, denominadas *tournées*, y que superan, incluso, el volumen de conciertos de temporada celebrados en la capital<sup>692</sup>. Por este motivo y sin el propósito de ser exhaustivos, nos detendremos a revisar brevemente las ciudades, las fechas y la densidad concertística llevada a cabo por el conjunto en el mencionado periodo.

Si extendemos nuestro margen de perspectiva a la Península, sin duda, uno de los acontecimientos más destacados de estos años sería la proliferación de Sociedades Filarmónicas, destinadas al cultivo de la música de cámara, pequeños géneros como el lied o el pianístico, por muchas ciudades españolas. Estas Sociedades Filarmónicas funcionaban como entidades contratantes de conciertos que lograrían enriquecer progresivamente la práctica y circulación camerística por todo el ámbito nacional.

---

<sup>691</sup> C. «Un concierto». *La Correspondencia de España*, 19-II-1911, p. 5.

<sup>692</sup> En el Legado de Conrado del Campo se conservan varios programas de los conciertos celebrados estos años en algunas de las capitales españolas.



A las más tempranas Filarmónicas de Las Palmas y Santa Cruz de Tenerife<sup>693</sup>, San Sebastián y Bilbao les seguiría la de Madrid y después las de A Coruña, Zaragoza, Oviedo, León, Gijón, Burgos, Ourense, Salamanca y Santander, integrando muchas ellas, a partir de 1908, la red de Filarmónicas Españolas<sup>694</sup>. Así pues, este entramado constituiría una estructura concertística que facilitaba la movilidad, los contratos y la organización de giras de intérpretes, tanto españoles como extranjeros. Uno de los primeros conjuntos españoles invitados por estas primeras Sociedades Filarmónicas de provincias sería el Cuarteto Francés, lo que, para una agrupación de sus características, suponía un primer paso de cara a un afianzamiento profesional.

Tabla 20. Sociedades Filarmónicas en España.

| Sociedad Filarmónica | Fundación |
|----------------------|-----------|
| San Sebastián        | 1895      |
| Bilbao               | 1896      |
| Madrid               | 1901      |
| La Coruña            | 1904      |
| Zaragoza             | 1906      |
| Oviedo               | 1907      |
| León                 | 1907      |
| Gijón                | 1908      |
| Burgos               | 1908      |
| Orense               | 1908      |
| Salamanca            | 1908      |
| Santander            | 1908      |
| Granada              | 1910      |
| Málaga               | 1910      |
| Valencia             | 1911      |

En estos años el Cuarteto Francés ofrecería conciertos en Valladolid, A Coruña, Oviedo, León, Calatayud, Zaragoza, Granada, Lugo, Gijón, Salamanca y, seguramente, en Bilbao<sup>695</sup> y San Sebastián, aunque no tenemos constancia concreta de estos dos últimos mismos. Entre estas ciudades hay varias que no dispondrían de una sociedad filarmónica como tal.

<sup>693</sup> La Sociedad Filarmónica de las Palmas, fundada en 1845 y la Sociedad Filarmónica de Santa Cruz de Tenerife, fundada en 1851, serían pioneras en España gracias a la llegada de músicos extranjeros como Benito Lentini y Carlos Guigou y Pujol, respectivamente, que impulsarían la fundación de las mismas. Véanse: SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros*. Las Palmas de Gran Canaria: El Museo Canario, 1995 y CARRASCO PINO, María Isabel. «La sociedad filarmónica de Santa Cruz de Tenerife». *Estudios Canarios*, 40 (1995-1996), pp. 182-202.

<sup>694</sup> Podemos encontrar estudios sobre algunas de estas Sociedades Filarmónicas en: CASAPRIMA COLLERA, Adolfo. *Una vida para la música. Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, 1907-1994*. Oviedo, Casaprima Editor, 1995; RODAMILANS, Ramón. *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un centenario*. 2v. Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998; GARCÍA LABORDA, José María. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2011. Y podemos añadir también a esta lista: SAPENA, Sergio. *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Tesis doctoral. Dr. Vicente Galbis López. Universidad Politécnica de Valencia, 2007; ÁLVAREZ, F. J. «Antecedentes y constitución de la primera Sociedad Filarmónica Salmantina...»; REINA GONZÁLEZ, Emilio. «La Sociedad Filarmónica de Zaragoza y sus emblemas». *Emblemata*, n. 14 (2008), pp. 453-475.

<sup>695</sup> De haberse desarrollado en Bilbao, sería al margen de su Sociedad Filarmónica, o al menos, en la documentación publicada por Ramón Rodamilans Vellido en *La Sociedad Filarmónica de Bilbao* 2v. (Bilbao: Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1999, p. 53) no hay constancia de que el Cuarteto Francés haya participado en la misma. Únicamente Julio Francés figura como artista colaborador en 1918, con motivo de la gira de conciertos que ofrecería con Arbós y Vianna da Motta.

De hecho, en diversas ocasiones, los contratos de los conciertos serían tramitados por los ayuntamientos o teatros, como en el caso de Valladolid, Lugo, Calatayud o Granada. Desde su fundación, en 1903, la primera excursión que llevarían a cabo tendría lugar en 1905. Ese año, el Cuarteto Francés ofrecería sus primeros conciertos, hasta donde hemos podido averiguar, en el Teatro Lope de Vega de Valladolid y en la Sociedad Filarmónica de A Coruña, constituida tan sólo un año antes. Con estas actuaciones el grupo comenzaría así sus denominadas *tournées* por diversas ciudades españolas, y muy especialmente por el norte de España. En concreto, sobre sus varias visitas a Valladolid a comienzos de siglo, refiere Virgili Blanquet que «la impronta dejada debió ser honda», teniendo en cuenta, entre otras cosas refiere sobre Antonio Casaseca que «fue una audición del Cuarteto Francés lo que despertó en el compositor su vocación musical»<sup>696</sup>.

Pero de todos estos conciertos por provincias, debemos detenernos especialmente en los celebrados en Oviedo, de tal manera que los testimonios de la fundación de su Sociedad Filarmónica, hacen pensar que, gran parte de la idea de su formación, estuviera vinculada a los conciertos que el conjunto madrileño ofrecería en el Teatro Campoamor de la capital asturiana en 1906. Al respecto Casaprima relata que, tras varios conciertos celebrados en el Casino de la ciudad por el pianista Saturnino del Fresno, Manuel Torres (violín) y Maya (violonchelo), «un grupo de melómanos» se reunirían con el fin de «organizar un gran concierto en el coliseo local», el Teatro Campoamor inaugurado en 1892. Para ello contactarían con el Cuarteto Francés que acordaría la celebración de dos sesiones los días 23 y 24 de marzo de 1906 en el Teatro Campoamor. Según Plácido Álvarez-Buylla, el público de entonces consideraba que «un concierto verificado exclusivamente por profesores músicos instrumentistas no era digno de atención». En consecuencia, ambas sesiones contaron con tan sólo catorce asistentes que, al parecer, «se ubicaron alrededor de un brasero para aguantar el frío mientras escuchaban la música del Cuarteto Francés»<sup>697</sup>. Ante el fracaso de audiencia, los organizadores «se desvivieron “por atender y obsequiar a los notables concertistas”», lo que llevó a Julio Francés a comentar: «No se preocupen ustedes, señores. Con ustedes estamos verdaderamente encantados y satisfechos. Con quien no lo estamos es con el público que no asistió»<sup>698</sup>.

El fracaso de esta primera serie, hizo que aquellos promotores plantearan la necesidad de fundar una Sociedad que organizaría cuatro nuevos conciertos con el objeto de captar socios. Estos conciertos se celebrarían los días 25, 26, 28 y 30 de mayo con la cooperación del pianista ovetense Saturnino del Fresno (1867) y servirían como actos inaugurales del recién construido Teatro Celso<sup>699</sup>. Con motivo de este concierto, el poeta Pepín Quevedo escribiría además una poesía en la que revela su primer contacto con una sesión musical de tales características, y en la que posteriormente describe, uno a uno, a los cuatro integrantes de la agrupación<sup>700</sup>.

Tras esta serie de conciertos, al año siguiente se constituiría oficialmente la Sociedad Filarmónica de Oviedo<sup>701</sup>. El primer concierto se celebraría el 1 de junio de 1907, no

---

<sup>696</sup> VIRGILI BLANQUET, María Antonia. *La música en Valladolid en el siglo XX...*, pp. 214-215. La Sociedad Filarmónica de Valladolid no celebraría su primer concierto hasta el 16 de diciembre de 1918 en el Teatro Zorrilla. (pp. 219-220).

<sup>697</sup> CASAPRIMA, A. *Una vida para la música...*, pp. 42.

<sup>698</sup> Ibid., pp. 42-43.

<sup>699</sup> CASAPRIMA, A. *Una vida para la música...*, pp. 44.

<sup>700</sup> Ibid., pp. 45-51. La poesía completa así como su traducción al castellano está transcrita al completo en Anexos.

<sup>701</sup> Según datos de Casaprima, se trataba de la quinta Sociedad Filarmónica de España, por detrás de Las Palmas (1866), Málaga (1869), Bilbao (1896) y La Coruña (1904), véase: CASAPRIMA, A. *Una vida para la*

obstante, como preámbulo a la inauguración de los actos de la sociedad, el Cuarteto Francés regresó al Teatro Celso para ofrecer una nueva serie de conciertos, los días 10, 11, 13 y 15 de mayo, acompañado por el pianista local, Saturnino del Fresno y el flautista Francisco González. Esta misma Filarmónica, encabezaría la Unión de Sociedades Filarmónicas, integrada, además por las de Madrid, Bilbao, La Coruña, Zaragoza, Santander, Gijón, Palencia, Burgos, Orense, León y Salamanca, según Casaprima, las «únicas que existían o tenían actividad plena»<sup>702</sup>. El Cuarteto Francés regresaría en 1911 junto a Beatriz Ortega y Villar y contando nuevamente con la colaboración de Del Fresno<sup>703</sup>.

Tabla 21. Conciertos del Cuarteto Francés celebrados fuera de Madrid<sup>704</sup>.

| Ciudad        | Espacio  | Día/s           | Mes/es      | Año  | Conciertos |
|---------------|--|-----------------|-------------|------|------------|
| Bilbao        | -  | -               | marzo-junio | 1908 | -          |
| Calatayud     | El Coliseo                                     | 19 y 20         | mayo        | 1907 | 2          |
| Coruña        | Sociedad Filarmónica/<br>Teatro sin determinar | -               | marzo/abril | 1905 | 4          |
| Cascaes       | Casino   | -               | julio       | 1909 | -          |
| Gijón         | Teatro Jovellanos                              | 20              | marzo       | 1907 | 1          |
|               | Teatro Jovellanos                              | 16              | marzo       | 1911 | 1          |
| Granada       | Palacio de Carlos V                            | 2 y 4           | junio       | 1907 | 2          |
| León          | -  | 7, 8 y 9        | marzo       | 1907 | 3          |
| Lugo          | Círculo de las Artes                           | 7               | octubre     | 1907 | 1          |
|               | Juegos florales                                | -               | octubre     | 1907 | 1          |
| Oviedo        | Teatro Campoamor                               | 23 y 24         | marzo       | 1906 | 2          |
|               | Teatro Celso                                   | 25, 26, 28 y 30 | mayo        | 1906 | 4          |
|               | Teatro Celso                                   | 10, 11, 13 y 15 | mayo        | 1907 | 4          |
|               | Teatro Campoamor                               | 16 y 18         | marzo       | 1908 | 2          |
|               | Teatro Campoamor                               | 14, 15 y 17     | marzo       | 1911 | 3          |
| Salamanca     | Teatro Liceo                                   | 14 y 15         | enero       | 1908 | 2          |
|               | Teatro Bretón                                  | 27 y 28         | mayo        | 1908 | 2          |
|               | Teatro Moderno                                 | 18 y 19         | mayo        | 1909 | 2          |
|               | Teatro Moderno                                 | 3 y 4           | noviembre   | 1910 | 2          |
| San Sebastián | -  | -               | marzo-junio | 1908 | -          |
| Santander     | Teatro Principal                               | 12 y 14         | marzo       | 1908 | 2          |
| Valladolid    | Teatro Zorrilla                                | -               | marzo       | 1905 | 2          |
|               | Teatro Lope de Vega                            | -               | marzo       | 1906 | 3          |
|               | Teatro Calderón                                | 9, 10 y 11      | mayo        | 1907 | 3          |
|               | Teatro Lope de Vega                            | -               | mayo/junio  | 1908 | 3          |
| Zaragoza      | -  | -               | marzo       | 1907 | -          |
|               | Teatro Principal                               | 6               | junio       | 1908 | 1          |
|               | Teatro Principal                               | -               | abril       | 1911 | +2         |
|               | Sociedad Filarmónica                           | 12 y 13         | marzo       | 1913 | 2          |
| <b>TOTAL</b>  |  |                 |             |      | <b>56</b>  |

*música...*, pp. 53.

<sup>702</sup> La reunión constituyente se celebraría el 16 de noviembre de 1908 en Madrid. Véase: CASAPRIMA, A. *Una vida para la música...*, p. 65.

<sup>703</sup> Véase CASAPRIMA, A. *Una vida para la música...*, p. 70.

<sup>704</sup> Esta tabla no representa exhaustivamente, sino parcialmente, los conciertos ofrecidos por el Cuarteto Francés fuera de Madrid. Así mismo, hay datos incompletos, desconocidos y es posible a falta de un estudio posterior en profundidad. En concreto hay 41 conciertos localizados con fecha y lugar determinados, no obstante, hay más de una decena de conciertos de los que encontramos referencias pero los datos todavía son incompletos.

Aunque es probable que nuestro registro de actividad esté incompleto, la tendencia parece indicar que la actividad del Cuarteto fuera de la capital en estos años no tendría un carácter lineal. Entre 1905 y 1908 el número de conciertos fuera de Madrid experimentaría un crecimiento exponencial que, sobre todo, destaca entre 1907 y 1908. En estos dos años, llevarían a cabo conciertos por, al menos, seis ciudades diferentes, entre ellas, Calatayud, León, Salamanca, Valladolid, Santander, Zaragoza, Oviedo, Granada, Lugo o Gijón. Sin embargo, en lo que respecta a 1909, únicamente tenemos certeza de una serie celebrada en Salamanca y otra probable en Valladolid.

Este descenso de actividad en provincias que se evidencia en 1909, es muy posible que se debiera a que, a partir de ese año, la Orquesta Sinfónica de Madrid, a la que pertenecían los profesores del Cuarteto, comenzaría a ofrecer sus propias giras de conciertos por gran parte de la geografía española, así como puntuales excursiones a Oporto, Lisboa o Burdeos<sup>705</sup>. A partir de ese año la orquesta visitaría asiduamente Zaragoza, Oviedo, Gijón, A Coruña, Valladolid, León, Granada, Vigo, Valencia, Burgos y Palencia, entre otras ciudades, coincidiendo en gran medida con los destinos de las *tournées* del Cuarteto Francés<sup>706</sup>. Según Borrell «esta meritoria labor de divulgación de la buena música por todos los más apartados rincones españoles, constituye un o de los más preciados timbres de gloria de esta orquesta; a ella deben los españoles de todas las regiones la afición al divino arte despertada al contacto con los grandes genios musicales»<sup>707</sup>.

Centrándonos brevemente en el repertorio de estos conciertos de provincias, en función de los datos de los que disponemos, podemos decir que el Cuarteto Francés presentaría un conjunto de obras, en su mayor parte, procedentes de las sesiones de temporada madrileñas<sup>708</sup>. Por otro lado, también sabemos que, en muchos de estos conciertos, el Cuarteto Francés contaría con la colaboración de pianistas o solistas, en algunos casos, naturales de las zonas a las que iban, como es el caso del pianista ovetense Saturnino del Fresno, que les acompañaría durante varios años en sus giras por el norte de España<sup>709</sup>, o Manuel Fernández Alberdi en Zaragoza.

El repertorio interpretado en estas giras coincide en esencia con el repertorio que se había ofrecido en la temporada de conciertos inmediatamente anterior. Sin embargo existe algún caso excepcional en el que el repertorio revista especial interés, como por ejemplo la interpretación, por vez primera, de un cuarteto de Jacinto Manzanares, en su Valladolid natal<sup>710</sup>, según parece, uno de los casos excepcionales en el que interpretarían algo antes fuera que en Madrid. De hecho, es probable que el vínculo con el artista se llevara a cabo gracias a la visita frecuente del Cuarteto a Valladolid. También debemos tener en cuenta que las plantillas instrumentales, al no llevar con ellos a los solistas y músicos

---

<sup>705</sup> Hasta ese momento la Orquesta sólo había llevado a cabo dos participaciones puntuales en las fiestas del Corpus de Granada, respectivamente en 1906 y 1908. *Orquesta sinfónica de Madrid...*, p. 37.

<sup>706</sup> *Orquesta sinfónica de Madrid...*, p. 35-37.

<sup>707</sup> BORRELL, J. *60 años de música...*, p. 129.

<sup>708</sup> La Revista Musical de Bilbao nos ha resultado fundamental a la hora de conocer varios de los destinos y repertorio de tales conciertos, ya que dentro de sus misceláneas, gracias a sus corresponsales, repartidos por toda la geografía española, nos hace un resumen con los acontecimientos y conciertos relevantes llevados a cabo en las principales ciudades del panorama español. Sin embargo ésta no sigue de manera exhaustiva la actividad de las agrupaciones, con lo que en este sentido resulta una fuente importante, pero a su vez, incompleta, al igual que El País, que, gracias a sus diversas corresponsalías también nos reseña algunas citas y conciertos del Cuarteto Francés fuera de Madrid, pero en la mayoría de los casos, tanto fechas como repertorio no aparecen omitidos o se ven omitidos.

<sup>709</sup> Hemos podido documentar esta actividad gracias a la disposición de varios programas de mano, facilitados por la profesora Beatriz Martínez del Fresno.

<sup>710</sup> Véase recepción del Cuarteto de Jacinto Ruíz Manzanares.

colaboradores, constituían un hándicap. La mayor parte de las veces el invitado era un pianista, pero no tenemos noticia de que ni Yuste ni González les acompañaran, que nosotros sepamos, en ninguna de las giras. Por el contrario, Beatriz Ortega y Villar, soprano y solista colaboradora en las sesiones del Cuarteto Francés, les acompañaría en la gira de 1911.

Por lo tanto, entre 1903 y 1912, existe documentación sobre 41 actuaciones, de las cuales conocemos tanto la fecha como el lugar, en ciudades como Valladolid, Salamanca, Santander, Oviedo, Gijón, A Coruña, Lugo, Zaragoza. Igualmente, es probable que, en el lapso de actividad que se cierra entre 1912 y 1918 se llevaran a cabo más conciertos en capitales de las que seguramente nuestro registro no está completo. E incluso, existe documentación que nos lleva a pensar en una actividad periódica en determinados puntos de Portugal, y en concreto Cascaes, y posiblemente en otras localidades como Oporto o Lisboa<sup>711</sup>.

Finalmente, cabe preguntarse por qué razón el Cuarteto Francés, visitante en numerosas ocasiones de las Sociedades Filarmónicas de Provincias, no colaboraría, en cambio en el seno de la propia Sociedad Filarmónica Madrileña. Pues bien, por un lado, resulta comprensible que el propio Cuarteto quisiera prescindir de intermediarios contratantes, pero no por ello deja de sorprender que, desde aquella colaboración puntual en la primera temporada de 1901/1902, no volvieran a figurar en ninguna de las temporadas que se extienden hasta 1936. Por otro lado, en el volumen publicado por José Borrell, *60 años de música*, parece aportarnos argumentos más precisos cuando afirma que «el motivo de que no actuasen con frecuencia algunos artistas españoles era que prodigándose en conciertos públicos, perdían el interés para los asociados», por su parte, prosigue, «los artistas extranjeros venían siempre con la cláusula prohibitiva de tocar en otros conciertos que no fueran los de la Filarmónica, y así, conservaban intacta su atracción para futuras actuaciones»<sup>712</sup>.

En conclusión, entre 1903 y 1913, el Cuarteto Francés celebraría sesiones con fines benéficos, conciertos privados en las residencias particulares de dirigentes políticos y miembros de la aristocracia, también conciertos para instituciones como el Ateneo, para los socios del Círculo Democrático, así como conciertos de carácter misceláneo donde, además del Cuarteto Francés, participaban pianistas, cantantes y actores con distintos números de entretenimiento. Sin embargo, en la mayor parte de estos conciertos multitudinarios, la fracción de tiempo de la que disponían y también el tipo de audiencia, les obligaba a ceñirse en muchas ocasiones a fragmentos de obras, a audiciones parciales, algo que raramente sucedería en las series de temporada. Hasta el momento, dentro de este rango cronológico que se cierra entre 1903 y 1913, hemos localizado un total de 38 conciertos de temporada, 18 actuaciones de carácter institucional y 11 actuaciones privadas. A los cuales podríamos

---

<sup>711</sup> Una carta de Conrado del Campo enviada a Víctor Said Armesto (1874-1914), escritor del libreto de la ópera de Del Campo, titulada *La Flor del agua* (1909). La correspondencia está fechada a 24 de julio de 1909 desde Cascaes, donde ofrecía conciertos de índole privada junto al resto de miembros del Cuarteto Francés. Recordemos que Cascaes era un lugar escogido por la alta sociedad madrileña para pasar las temporadas estivales, en cuyos conocidos Casinos (Estoril), se organizaban recepciones habituales (Véase VILLANUEVA, Carlos. «Una carta de Conrado del Campo a Víctor Said Armesto con el primer borrador de la ópera *La flor del agua* (Cascaes, 24 de julio, 1909)». *Quintana*, 8, pp. 283-287, p. 285.). Es más que probable, por tanto, que a raíz de las salidas del Cuarteto por la geografía española, y a partir, entonces de 1905 o 1906, comenzaran también a completar su temporada con estos contratos veraniegos. Podría estar relacionado con el hecho de que en 1907, la afluencia de público en la sección de palcos experimentara un cambio significativo, que sería transcrito por muchos de los críticos musicales de las sesiones, así como por otros cronistas de sociedad.

<sup>712</sup> BORRELL, J. *60 años de música...*, p. 92.

sumar los 41 conciertos ofrecidos fuera de la capital de los que conocemos datos exactos y 15 más de los que tenemos referencias numéricas concretas aunque sin confirmar, que suman un total de 123 actuaciones entre 1903 y 1913. Así mismo, si sumamos los 28 conciertos ofrecidos como Quinteto de Madrid, y los ocho como Quinteto del Liceo de América y los dos ofrecidos por el Cuarteto Francés en los años veinte suman, hasta donde sabemos, 38 actuaciones, la actividad localizada de los músicos del Cuarteto en estos años ascendería a 161 conciertos<sup>713</sup>.

Tabla 22. Relación de conciertos del Cuarteto Francés entre 1903 y 1925.

| Actividad entre 1903 y 1919 |   |                  |
|-----------------------------|---|------------------|
| 1                           | Conciertos de temporada   | 38               |
| 2                           | Conciertos y actuaciones institucionales <sup>714</sup>                           | 18               |
| 3                           | Conciertos y actuaciones privadas   | 11               |
| 4                           | Conciertos y actuaciones fuera de la capital (confirmados)                        | 41               |
| 5                           | Conciertos y actuaciones del Cuarteto Francés fuera de la capital (sin confirmar) | 15               |
| Actividad entre 1919-1925   |   |                  |
| 6                           | Conciertos del Liceo de América   | 8                |
| 7                           | Conciertos del Quinteto de Madrid   | 29               |
| 8                           | Conciertos del Cuarteto Francés   | 27 <sup>15</sup> |
| <b>TOTAL:</b>               |   | <b>161</b>       |

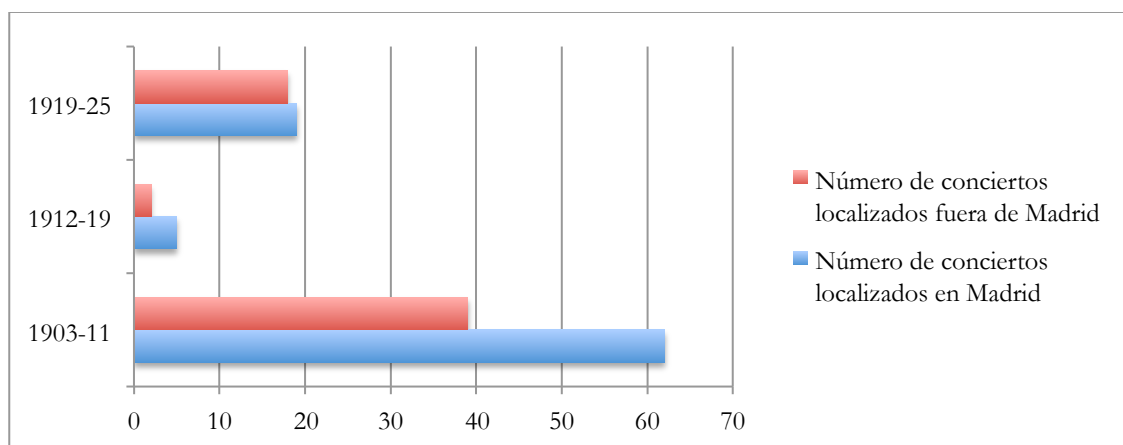


Gráfico 4. Relación de conciertos por etapas del Cuarteto Francés.

Estas cifras, si bien por un lado hacen que el número de conciertos de temporada parezca muy reducido, estas series de conciertos serían el elemento germinal de toda la actividad que se desarrollaría con posterioridad. Y por otro lado, la ingente suma de conciertos que se llevarían a cabo fuera de Madrid supone un reconocimiento de la agrupación que, a lo largo de estas décadas iría abandonando su condición local para convertirse en un cuarteto conocido a nivel nacional, en muchas de las provincias españolas.

<sup>713</sup> Incluimos en la suma los conciertos de 1912 y 1913, no obstante, para saber las cifras que corresponden a estos años, en 1912 únicamente ofrecen cuatro conciertos institucionales y en 1913 una actuación institucional así como dos conciertos en Zaragoza, es decir, fuera de Madrid.

<sup>714</sup> En una de ellas no participa Julio Francés, con lo que podría no considerarse propiamente el Cuarteto Francés.

<sup>715</sup> No incluimos en esta cifra la serie de conciertos-conferencia que se celebrarían en 1927 para conmemorar el centenario de la muerte de Beethoven.

### 3.6. El repertorio de los conciertos madrileños (1903 y 1912)

Los conciertos del Cuarteto Francés con mayor relevancia musical y repertorística serían, sin ninguna duda, los de temporada. En ellos será donde, salvo contadas excepciones, se presenten por primera vez las obras seleccionadas, escogidas por los cuartetistas y lo principal, donde se lleven a cabo la gran mayoría de estrenos y primeras audiciones que ofrecería el conjunto madrileño durante estos años en la capital. De hecho, mientras el repertorio de estas series variaba considerablemente de una sesión a otra y éste se planificaba, escogía y preparaba para la ocasión, los programas de los conciertos privados e institucionales se confeccionaban, unas veces a partir de movimientos sueltos, otras a partir de piezas completas, pero casi siempre rescatadas de la correspondiente temporada y muy rara vez era un repertorio específico, seleccionado, adecuado para cada evento en cuestión.

Igualmente debemos valorar que, en estos conciertos extraordinarios, las obras interpretadas tendrían mayor o menor relevancia según el propósito del mismo y en función de si el Cuarteto Francés era el único participante de la sesión, o si bien compartía cartel con otros artistas. En ese sentido, no podríamos valorar de la misma manera el programa de un concierto extraordinario organizado por una institución como el Ateneo, en el que el Cuarteto Francés constituyera el eje principal de la celebración, que el de una velada artística proyectada en el transcurso de un congreso disciplinar, completamente ajeno a la música, y en la que confluyeran recitados de poesía junto a representaciones teatrales y donde, entre muchos otros grupos, interpretara obras completas o parciales el Cuarteto Francés. Un cuarteto de Chapí interpretado en uno u otro contexto tendría, en consecuencia, connotaciones sustancialmente distintas, por lo que no sólo estimamos necesario concretar en qué contexto se interpretó una composición, sino también diferenciar si una obra determinada fue repetida en el contexto de las series de abono o en el contexto de un concierto de índole privada, donde la satisfacción del ente contratante y la conformidad de los destinatarios resultaba determinante.

Ante este panorama resultaría paradójico tratar de llevar a cabo una generalización homogénea de las obras programadas en estos conciertos privados e institucionales del Cuarteto Francés. Por eso, en su lugar, consideramos que lo más indicado sería leer cada una de esas actuaciones como un hecho global e independiente, puesto que cada una, en función de motivaciones particulares, contextos y circunstancias, tendría un repertorio acorde a las demandas de la velada. En la tabla anexa facilitamos un listado de todas las obras interpretadas, formado mayoritariamente por ejemplares camerísticos, aunque también con algunas referencias a fragmentos operísticos rescatados de las temporadas del Real.

En los conciertos institucionales, el conjunto recurriría con frecuencia a audiciones parciales de las composiciones, entre las que destacan el Nocturno del Cuarteto nº 2 de Borodín, la danza Oriental, de las *Cinco Novelletes* de Glazunov, o el segundo movimiento del Cuarteto Imperial de Haydn, conocido como Variaciones. No obstante, curiosamente, estas tres composiciones, repetidas en varios conciertos extraordinarios, tan sólo serían interpretadas en una ocasión durante las temporadas. En lo que respecta al resto, tan sólo el Cuarteto nº 1 de Chapí, la Suite de Bach y el Cuarteto nº 9 de Beethoven, se escucharían repetidas veces en los dos contextos, de tal forma que, contabilizando el global de audiciones, el noveno Cuarteto de Beethoven, escuchado hasta en cuatro conciertos institucionales, sumaría siete ejecuciones, convirtiéndose en la obra más programada de todos estos años de actividad del Cuarteto Francés.

Tabla 23 Relación de obras interpretadas en los conciertos privados e institucionales del Cuarteto Francés.

| Compositor  | Obra  | Aud. completas | Aud. parciales | Mov./s          | En temporada |
|-------------|---|----------------|----------------|-----------------|--------------|
| Bach        | <i>Suite n. 2 en Si menor para flauta y cuerdas, BWV.1067</i>       | 1              | -              | -               | Sí           |
| Beethoven   | <i>Cuarteto de cuerda n. 9 en Do mayor, op.59 n.º 3</i>             | 4              | -              | -               | Sí           |
| Borodin     | <i>Cuarteto de cuerda n.º 2 en Re mayor</i>                         | -              | 2              | II.<br>Nocturno | Sí           |
| Del Campo   | <i>Cuarteto de cuerda n.º 4 "El Cristo de la Vega".</i>             | 1              | -              | -               | Sí           |
| Chapí       | <i>Cuarteto de cuerda n.º 1 en Sol mayor</i>                        | 1              | 2              | n. c.           | Sí           |
| Chapí       | <i>Margarita La Tornera.</i>  | -              | 1              | n. c.           | No           |
| Glazunov    | <i>Cinco Novelletes</i>   | -              | 3              | II.<br>Oriental | Sí           |
| Grieg       | <i>Cuarteto de cuerda n.º 1 en Sol menor, op.27.</i>                | -              | 3              | -               | Sí           |
| Grieg       | <i>Cuarteto de cuerda n.º 2 en Fa mayor (E.G.117)</i>               | 1              | -              | -               | Sí           |
| Haydn       | <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor, op.76 n.º 5. "Emperador"</i>     | -              | 4              | II.<br>Minueto  | Sí           |
| Mozart      | <i>Cuarteto con piano en Sol menor K.478.</i>                       | 1              | -              | -               | Sí           |
| Mozart      | <i>Don Giovanni</i>   | -              | 1              | n. c.           | No           |
| Mendelssohn | <i>Trío con piano n.º 1 en re menor, op.49</i>                      | 1              | -              | -               | No           |
| Puccini     | <i>La Bobème</i>  | -              | 1              | n. c.           | No           |
| Schubert    | <i>Cuarteto de cuerda n.º 13 en La menor, op.29 (D.804).</i>        | -              | 1              | III.<br>Minueto | Sí           |
| Schumann    | <i>Quinteto con piano en Mi bemol mayor, op.44.</i>                 | 1              | -              | -               | Sí           |
| Tchaikovsky | <i>Cuarteto de cuerda n.º 2, op.22</i>                              | -              | 2              | II.<br>Andante  | No           |
| Turina      | <i>Escena andaluza para viola, cuarteto de cuerda y piano, op.7</i> | 1              | -              | -               | No           |
| Villar      | <i>Suite Romántica para cuarteto de cuerda<sup>716</sup></i>        | 1              | -              | -               | No           |

Por otro lado, y sin atender a repeticiones, todas las obras que figuran en la tabla, excepto el Andante del Cuarteto de Cuerda n.º 2 de P.I. Tchaikovsky, o el Trío n.º 1 de Mendelssohn, así como la versión completa de la suite de Rogelio Villar, pudieron escucharse también en las temporadas. Y lo que es más, todas aquellas que constan en ambos medios, salvo el *Quinteto en Mi bemol Mayor* op. 44 de Schumann<sup>717</sup>, se escucharían primero en las temporadas de conciertos y posteriormente en las instituciones o residencias privadas. Por su parte, en lo que respecta a los conciertos de temporada<sup>718</sup>, la selección de las tres obras que habitualmente integraban los programas de cada sesión, así como su colocación, tendrían en cuenta múltiples criterios, uno de los cuales sería la búsqueda de proporcionalidad y equidad a diferentes niveles. Es decir un equilibrio en tanto a la presencia asidua de obras españolas y extranjeras, clásicas y modernas, conocidas y desconocidas, pero al mismo tiempo una gran variedad en lo que respecta al número de

<sup>716</sup> La *Suite* de Rogelio Villar se interpretaría completa en un concierto en la residencia privada del pintor José Villegas, celebrado el 29 de noviembre de 1907. En el concierto de temporada ofrecido el 15 de febrero de ese mismo año se habrían escuchado de sus movimientos, Andante y Final.

<sup>717</sup> También se escucharía primero en un evento institucional uno de los movimientos del *Cuarteto en sol menor* de Grieg,

<sup>718</sup> Entendiendo estos conciertos de temporada como la base de este estudio, damos por sentado que las estadísticas las extraemos de los 38 conciertos celebrados en la primera década de actividad del Cuarteto Francés, de 1903 a 1911 y de los cuales, como decimos, conocemos de forma íntegra el repertorio que interpretaron.



integrantes, formas, estilo y plantillas instrumentales<sup>719</sup> que, en cambio, no está presente en otra clase de conciertos.

Con el fin de establecer unos parámetros más concretos para el análisis estadístico y comparativo del repertorio, en el presente apartado, nos centraremos fundamentalmente en estas series de conciertos madrileñas, lo que nos permitirá extraer unas conclusiones más homogéneas, atendiendo, entre otras cuestiones, a la naturaleza cronológica o estilística de compositores y obras<sup>720</sup>. No obstante, primeramente pasaremos a enumerar los programas escogidos para cada una de las ocho series ofrecidas en los diversos teatros de la capital apuntando además los intérpretes que se harían cargo de dichas interpretaciones.

Tabla 24. Relación de programas interpretados en las series madrileñas del Cuarteto Francés y los intérpretes de los mismos.

| Año I: 1903          |  | Lugar: Teatro de la Comedia    |
|----------------------|--|--------------------------------|
| Sesión               | PROGRAMA <sup>721</sup>  | Intérpretes <sup>722</sup>     |
| 1. Lunes 9 de marzo  | - <b>W. A. Mozart:</b> <i>Quinteto con clarinete en La mayor, K.581 (op. 101).</i>             | JF, OG, CC, LV, MY             |
|                      | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.9 en Do mayor, op.59 n.3.</i>                | JF, OG, CC, LV                 |
|                      | - <b>Enric Morera:</b> <i>Andante religioso para orquesta de cuerdas**</i>                     | JF, OG, CC, LV, PB, MA, AM, SS |
|                      | - <b>C. Saint Saëns:</b> <i>Septeto para trompeta, cuerda y piano en Mi bemol mayor, op.65</i> | JF, OG, CC, LV, JB, TG, SS     |
| 2. Lunes 16 de marzo | - <b>R. Villa:</b> <i>Cuarteto con piano en Re menor**</i>                                     | JF, CC, LV, JB                 |
|                      | - <b>A. Glazunov:</b> <i>Cinco "Novelletes" para cuarteto de cuerda op.15. *</i>               | JF, OG, CC, LV                 |
|                      | - <b>F. Schubert:</b> <i>Quinteto de cuerda en Do Mayor op.163 (D. 956).</i>                   | JF, OG, CC, LV, AM             |
| 3. Lunes 23 de marzo | - <b>E. Grieg:</b> <i>Sonata para piano y violín n.3 en Do menor, op.45.</i>                   | JF, JB                         |
|                      | - <b>R. Chapí:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol mayor**</i>                                | JF, OG, CC, LV                 |
|                      | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.16 en Fa mayor, op.135.</i>                  | JF, OG, CC, LV                 |
| 4. Lunes 30 de marzo | - <b>J. Raff:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.7 en Re mayor, op.192, "La bella molinera".</i>      | JF, OG, CC, LV                 |
|                      | - <b>R. Chapí:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol Mayor.</i>                                 | JF, OG, CC, LV                 |
|                      | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Septeto para cuerda y viento en Mi bemol mayor, op.20.</i>        | JF, CC, LV, SS, MY, VB, PF     |

<sup>719</sup> Cuartetos, sonatas, fantasías, etc. y desde dúos hasta septetos, pasando por tríos de cuerda, tríos con piano, cuartetos con piano, quintetos de cuerda, con piano, etc.

<sup>720</sup> El estudio de recepción correspondiente al capítulo 5 se centra en el repertorio de los conciertos de temporada que analizaremos en el presente apartado.

<sup>721</sup> Las fuentes de las que se ha partido para la identificación y localización del repertorio interpretado, el lugar de actuación y los participantes son la prensa diaria del momento que se especifica en el apartado "prensa".

<sup>722</sup> Las iniciales utilizadas en la tabla se corresponden con los siguientes nombres e instrumentos: JF: Julio Francés (violín); OG: Odón González (violín); CC: Conrado del Campo (viola); LV: Luis Villa (violonchelo); JB: José Bonet (piano); JE: Juan Enguita (piano); AP: Antonio Puig (piano); JG: José Guervós (piano); MA: Manuel Álvarez (violín); PB: Pedro Blanch (violín); MM: Manuel Montano (viola/violín); AM: Ángel Mesa (violonchelo); SS: Salvador Santos (contrabajo); FG: Francisco González (flauta travesera); MY: Miguel Yuste (clarinete); VB: Valeriano Bustos (trompa); PF: Pascual Fañanas (fagot); IA: Ignacio Ayllón (violín); BOV: Beatriz Ortega y Villar (soprano) y FI: Francisco de Iracheta (narrador).

| Año II: 1904            |   | Lugar: Teatro de la Comedia   |
|-------------------------|---|-------------------------------|
| Sesión                  | PROGRAMA  | Intérpretes                   |
| 1. Jueves 4 de febrero  | - <b>A. Borodin:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.2 en Re mayor. (*)</i>   | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Serenata para flauta, violín y viola en Re mayor, op.25.</i>                         | JF, CC, FG                    |
|                         | - <b>W. A. Mozart:</b> <i>Quinteto de cuerda n.3 en Sol menor, K.516.</i>   | JF, OG, CC, LV, MM (vla)      |
| 2. Jueves 11 de febrero | - <b>B. Pérez Casas:</b> <i>Cuarteto para piano en Re menor. **</i>   | JF, CC, LV, JB                |
|                         | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.3 en Re mayor, op.18 n.3.</i>                                   | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>C. Saint Saëns:</b> <i>Trío para piano, violín y violonchelo n.1 en Fa mayor, op.18.</i>                     | JF, LV, JB                    |
| 3. Jueves 18 de febrero | - <b>J. Brahms:</b> <i>Sonata para clarinete y piano n.1 en Fa menor, op.120.</i>                                 | MY, JB                        |
|                         | - <b>T. Bretón:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Re mayor. **</i>   | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>C. Franck:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor. (*)</i>  | JF, OG, CC, LV                |
| 4. Jueves 25 de febrero | - <b>J. Suk:</b> <i>Cuarteto de cuerda n. 1 en Si bemol mayor, op.11.</i>   | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.7 en Fa mayor, op.59 n.1.</i>                                   | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>C. Sinding:</b> <i>Quinteto con piano en Mi menor, op.5. *</i>   | JF, OG, CC, LV, JB            |
| 5. Jueves 3 de marzo    | - <b>C. del Campo:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Re menor, "Oriental". **</i>                                  | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.11 en Fa menor, op.95.</i>                                      | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>J. S. Bach:</b> <i>Suite n.2 en Si menor para flauta y cuerdas, BWV.1067. *</i>                              | JF, OG, CC, LV, FG            |
| 6. Jueves 10 de marzo   | - <b>T. Bretón:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Re mayor.</i>  | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.15 en La menor, op. 132.</i>                                    | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>A. Dvorak:</b> <i>Quinteto con piano n.2 en La mayor, op. 81.</i>  | JF, OG, CC, LV, JB            |
| Año III: 1905           |   | Lugar: Teatro de la Princesa  |
| Sesión                  | PROGRAMA  | Intérpretes                   |
| 1, Domingo 5 de febrero | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Fa mayor, op.18 n.1.</i>                                   | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>R. Chapí:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.2 en Fa mayor.</i>   | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>J. S. Bach:</b> <i>Suite n.2 en Si menor para flauta y cuerdas, BWV.1067.</i>                                | JF, OG, CC, LV, FG            |
| 2. Jueves 9 de febrero  | - <b>F. Schubert</b> <i>Cuarteto de cuerda n.14 en Re menor (op. póstuma), D. 810, "La muerte y la doncella".</i> | JF, OG, CC, LV                |
|                         | - <b>J. S. Bach:</b> <i>Concierto para dos violines en Re menor, BWV.1043. *</i>                                  | JF, OG, CC, LV, IA, MM (vlín) |
|                         | - <b>C. Franck:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor.</i>  | JF, OG, CC, LV                |
| 3. Jueves 16 de febrero | - <b>W. A. Mozart:</b> <i>Quinteto con clarinete en La mayor, K.581 (op. 101)</i>                                 | JF, OG, CC, LV, MY            |
|                         | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.12 en Mi bemol mayor, op. 127.</i>                              | JF, OG, CC, LV                |

|                               |  |                                    |
|-------------------------------|--|------------------------------------|
|                               | - <b>C. Franck:</b> <i>Quinteto con piano en Fa menor. (*)</i>   | JF, OG, CC,<br>LV, JE              |
| 4. Jueves<br>23 de<br>febrero | - <b>C. Debussy:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Sol menor, op.10. *</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>M. Manrique de Lara:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor **</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>F. Mendelssohn:</b> <i>Cuarteto con piano n.3 en Si menor, op.3.</i>  | JF, CC, LV, JE                     |
| 5. Jueves 2<br>de marzo       | - <b>W. A. Mozart:</b> <i>Cuarteto con flauta n. 4 en La mayor, K.298.</i>   | JF, CC, LV, FG                     |
|                               | - <b>T. Bretón:</b> <i>Quinteto con piano en Sol **</i>  | JF, OG, CC,<br>LV, JE              |
|                               | - <b>C. Franck:</b> <i>Quinteto con piano en Fa menor.</i>   | JF, OG, CC,<br>LV, JE              |
| 6. Jueves 9<br>de marzo       | - <b>F. Schubert:</b> (III mov. Minuetto), del <i>Cuarteto de cuerda n.13 en La menor, op.29 (D. 804).</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>F. J. Haydn:</b> (II mov. Poco adagio cantabile “Variaciones”), del <i>Cuarteto de cuerda op.76 n.3, en do mayor “El Emperador” o “Imperial”.</i> | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>L. V. Beethoven:</b> (IV mov. Allegro final “Fuga”), del <i>Cuarteto de cuerda n.9 en Do Mayor, op.59 n.3.</i>                                    | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>R. Chapí:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.3 en Re mayor.**</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>A. Dvorak:</b> <i>Cuarteto con piano n.2 en Mi bemol mayor, op.87.*</i>   | JF, CC, LV, JE                     |
| <b>Año IV: 1906</b>           |  | <b>Lugar: Teatro de la Comedia</b> |
| <b>Sesión</b>                 | <b>PROGRAMA</b>  | <b>Intérpretes</b>                 |
| 1. Jueves 8<br>de febrero     | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.8 en Mi menor, op.59 n.2.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>R. Chapí:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.3 en Re mayor.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>C. Franck:</b> <i>Quinteto con piano en Fa menor.</i>   | JF, OG, CC, LV,<br>JE              |
| 2. Jueves<br>22 de<br>febrero | - <b>J. Ruíz Manzanares:</b> <i>Cuarteto con piano en Do menor.*</i>   | JF, CC, LV, JE                     |
|                               | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.13 en Si bemol mayor, op.130.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>T. Bretón</b> <i>Quinteto con piano.</i>  | JF, OG, CC, LV,<br>JE              |
| 3. Jueves 1<br>de marzo       | - <b>C. Debussy:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Sol menor, op.10.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>C. del Campo:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.2 en La menor **</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>J. Brahms:</b> <i>Cuarteto con piano n.1 en Sol menor, op.25.</i>   | JF, CC, LV, JE                     |
| 4. Jueves 8<br>de marzo       | - <b>E. Chausson:</b> <i>Cuarteto con piano en La mayor, op.30. *</i>  | JF, CC, LV, JE                     |
|                               | - <b>J. Brahms:</b> <i>Sexteto de cuerda n.2 en Sol mayor, op.36.</i>  | JF, OG, CC, LV,<br>MM (vla), AM    |
|                               | - <b>C. Sinding:</b> <i>Quinteto con piano en Mi menor, op.5.</i>  | JF, OG, CC, LV,<br>JE              |
| <b>Año V: 1907</b>            |  | <b>Lugar: Teatro de la Comedia</b> |
| <b>Sesión</b>                 | <b>PROGRAMA</b>  | <b>Intérpretes</b>                 |
| 1. Viernes<br>1 de<br>febrero | - <b>W. A. Mozart:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.15 en Re menor, K.421, “Haydn”.</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>E. Grieg:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol menor, op.27.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|                               | - <b>R. Strauss:</b> <i>Cuarteto con piano en Do menor op.13. *</i>  | JF, CC, LV, JE                     |

|  |  |                                    |
|--|--|------------------------------------|
| 2. Viernes<br>8 de<br>febrero                      | - <b>C. D. von Dittersdorf:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.5 en Mi bemol mayor.</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>C. del Campo:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.4 "El Cristo de la Vega". **</i>  | JF, OG, CC, LV,<br>F.I.            |
|  | - <b>R. Schumann:</b> <i>Cuarteto con piano en Mi bemol mayor, op.47.</i>  | JF, CC, LV, JE                     |
| 3. Viernes<br>15 de<br>febrero                     | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.10 en Mi bemol mayor "Las arpas", op.74.</i>                                     | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>C. M. von Weber:</b> <i>Gran dúo concertante para clarinete y piano en Mi bemol mayor, op.48.*</i>                            | MY, JE                             |
|  | <b>R. Villar:</b> <i>Suite romántica para cuarteto de cuerda. ["Andante" y "Final"]**</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>J. Brahms:</b> <i>Cuarteto con piano n.1 en Sol menor, op.25.</i>   | JF, CC, LV, JE                     |
| 4. Viernes<br>22 de<br>febrero                     | - <b>L.V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.4 en Do menor, op.18 n.4.</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>R. Chapí:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.4 en Si menor. **</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>F. Schubert:</b> <i>Quinteto para violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano en La mayor op.114 (D.667), "La Trucha".</i> | JF, CC, LV, SS,<br>JE              |
| <b>Año VI: 1908</b>                                |  | <b>Lugar: Teatro de la Comedia</b> |
| <b>Sesión</b>                                      | <b>PROGRAMA</b>  | <b>Intérpretes</b>                 |
| 1. Viernes 7<br>de febrero                         | - <b>R. Chapí:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol mayor.</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Trío con piano n.3 en Do menor, op.1 n.3.</i>   | JF, LV, AP                         |
|  | - <b>A. Dvorak:</b> <i>Quinteto con piano n.2 en La mayor, op.81.</i>  | JF, OG, CC, LV,<br>AP              |
| 2. Viernes<br>14 de<br>febrero                     | - <b>F. Mendelssohn:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Mi bemol mayor, op.12.</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>T. Bretón:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.2 en Do menor, "dramático". **</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>C. Franck:</b> <i>Trío con piano n.1 en Fa sostenido menor, op.1 n.1. *</i>   | JF, LV, AP                         |
| 3. Lunes 24<br>de febrero<br><br>Infanta<br>Isabel | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.6 en Si bemol mayor, op.18 n.6.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|  | <b>A. Dvorak:</b> <i>Terzetto para dos violines y viola en Do mayor, op.74.*</i>   | JF, OG, CC                         |
|  | - <b>E. Serrano:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re menor. **</i>   | JF, CC, LV, AP                     |
|  | - <b>V. Zurrón:</b> <i>Cuarteto con piano en Re mayor.</i>   | JF, CC, LV, AP                     |
| 4. Viernes<br>28 de<br>febrero                     | - <b>F. Schubert:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.13 en La menor, op.29 (D.804). "Rosamunda"</i>                                       | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>C. del Campo:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.5 "Caprichos románticos". **</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>C. Saint-Saëns:</b> <i>Quinteto con piano en La menor, op.14.</i>   | JF, OG, CC, LV,<br>AP              |
| <b>Año VII: 1909</b>                               |  | <b>Lugar: Teatro Español</b>       |
| <b>Sesión</b>                                      | <b>PROGRAMA</b>  | <b>Intérpretes</b>                 |
| 1. Viernes<br>29 de enero                          | - <b>R. Schumann:</b> <i>Trío con piano en Fa mayor, op.80.</i>  | JF, LV, JG                         |
|  | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.5 en La mayor, op.18 n.5.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>J. Brahms:</b> <i>Cuarteto con piano n.1 en Sol menor, op.25.</i>   | JF, CC, LV, JG                     |

|  |   |                                    |
|--|---|------------------------------------|
| 2. Viernes 1 de febrero  | - <b>F. J. Haydn:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor, op.64 n.5 (Hob III: 63), "La alondra"</i>                                | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>R. Chapí:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.2 en Fa mayor.</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>C. Franck:</b> <i>Quinteto con piano en Fa menor.</i>  | JF, OG, CC, LV, JG                 |
| 3. Lunes 8 de febrero  | - <b>T. Bretón:</b> <i>Trío con piano en Mi mayor.</i>  | JF, CC, JG                         |
|  | - <b>E. Grieg:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.2 en Fa mayor (E.G.117)</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|  | <b>E. Grieg:</b> <i>Lied: Deit rat ist wobl gut, op.21, n.4</i> (trad. Castellano: "Vano consejo") [Soprano y cuarteto de cuerda] | JF, OG, CC, LV, BOV                |
|  | <b>E. Grieg:</b> <i>Lied: Ich liebe dich, op.5, n.3</i> (trad. Italiano: "Io t'amo") [Soprano y cuarteto de cuerda]               | JF, OG, CC, LV, BOV                |
| - <b>R. Strauss:</b> <i>Cuarteto con piano op.13, en Do menor.</i> | JF, OG, CC, LV  |                                    |
| 4. Lunes 15 de febrero   | - <b>C. del Campo:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.5 "Caprichos románticos"</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>R. Schumann:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.3 en La mayor, op.41 n.3.</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>G. Fauré:</b> <i>Cuarteto con piano n.1 en Do menor, op.15. (*)</i>  | JF, CC, LV, JG                     |
| 5. Viernes 19 de febrero   | - <b>W. A. Mozart:</b> <i>Cuarteto con piano en Sol menor K.478.</i>  | JF, CC, LV, JG                     |
|  | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.9 en Do mayor, op.59, n.3.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>J. Brahms:</b> <i>Quinteto con piano en Fa menor, op.34.</i>   | JF, OG, CC, LV, JG                 |
| 6. Miércoles 3 de marzo  | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Trío con piano n.7 en Si bemol, op.97, "Archiduque".</i>   | JF, LV, JG                         |
|  | - <b>F. Schubert:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.14 en Re menor, D.810 "La muerte y la doncella".</i>                                | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>W. Rabl:</b> <i>Cuarteto para piano, clarinete, violín y violonchelo en Mi bemol mayor, op.1. *</i>                          | JF, LV, JG, MY                     |
| <b>Año VIII: 1911</b>  |   | <b>Lugar: Teatro de la Comedia</b> |
| <b>Sesión</b>  | <b>PROGRAMAS</b>  | <b>Intérpretes</b>                 |
| 1. Martes 14 de febrero  | - <b>W. A. Mozart:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.17 en Si bemol mayor, K.458 "La Caza".</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.11 en Fa menor, op.95.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>J. Brahms:</b> <i>Quinteto con piano en Fa menor, op.34.</i>   | JF, OG, CC, LV, JG                 |
| Lunes 20 de febrero  | - <b>A. Dvorak:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.12 en Fa mayor, op.96. "Americano"</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>C. Franck:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor.</i>  | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>G. Fauré:</b> <i>Cuarteto con piano n.1 en Do menor, op.15.</i>  | JF, CC, LV, JG                     |
| Sábado 25 de febrero   | - <b>J. Ruíz Manzanares:</b> <i>Sonata para violín y piano en Fa sostenido menor. **</i>  | JF, JG                             |
|  | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.7 en Fa mayor, op.59 n.1.</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>A. Dvorak:</b> <i>Cuarteto con piano n.2 en Mi bemol mayor, op.87.</i>   | JF, CC, LV, JG                     |
| 4. 24 de marzo   | - <b>E. Grieg:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol menor, op.27.</i>   | JF, OG, CC, LV                     |
|  | - <b>L. V. Beethoven:</b> <i>Trío para cuerda n.2 en Re mayor, op.8, "Trío-Serenata"</i>  | JF, CC, LV                         |
|  | - <b>R. Schumann:</b> <i>Quinteto con piano en Mi bemol mayor, op.44.</i>   | JF, OG, CC, LV, JG                 |

### 3.6.1. Estrenos y primeras audiciones

Entendiendo por “estreno” la primera representación mundial de carácter público de una obra, todos los estrenos que llevaría a cabo el conjunto madrileño serían de composiciones españolas. Y precisamente el estreno y la difusión de obras españolas será lo que para muchos se revele como el rasgo más distintivo del Cuarteto Francés<sup>723</sup>.

En este listado de obras españolas, cuya recepción analizaremos más adelante, destacan tres nombres propios: Ruperto Chapí, que dedicaría su primer cuarteto de cuerda al Cuarteto Francés, Tomás Bretón, por entonces director del Conservatorio y Conrado del Campo, viola de la agrupación. A estos tres músicos les correspondería la mayor parte de los estrenos españoles verificados por el Cuarteto Francés en sus series madrileñas. De Chapí, el Cuarteto Francés verificaría el estreno absoluto de sus *Cuartetos* n° 1, n° 3 y n° 4. Del segundo, interpretaría por primera vez su *Cuarteto n° 1 en Re mayor* y el *Cuarteto de cuerda n° 2 en Do menor “dramático”*, así como un *Quinteto* para cuarteto y piano en Sol. Por su parte, Conrado del Campo sería el músico español con más obras estrenadas en las series madrileñas, un total de cuatro de sus cuartetos de cuerda, en concreto el n° 1 “Oriental”, el n° 2, el n° 4 “A buen juez mejor testigo” y el n° 5 titulado “Caprichos románticos”.

Tabla 25 Relación de obras españolas estrenadas por el Cuarteto Francés y su fecha de estreno en Madrid.

| Estrenos de compositores españoles por el Cuarteto Francés |   |            |
|--|---|------------|
| Compositor   | Obra  | Fecha      |
| Tomás Bretón   | <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Re mayor</i>  | 18-02-1904 |
|  | <i>Quinteto con piano</i>   | 02-03-1905 |
|  | <i>Cuarteto de cuerda n. 2 en Do menor “dramático”</i>                              | 14-02-1908 |
| Conrado del Campo  | <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Re menor</i>  | 03-03-1904 |
|  | <i>Cuarteto de cuerda n° 2 en La menor</i>  | 01-03-1906 |
|  | <i>Cuarteto de cuerda n° 4 “El Cristo de la Vega”</i>                               | 15-02-1907 |
|  | <i>Cuarteto de cuerda n° 5 “Caprichos románticos”</i>                               | 28-02-1908 |
| Ruperto Chapí  | <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Sol mayor</i>   | 23-03-1903 |
|  | <i>Cuarteto de cuerda n° 3 en Re mayor</i>  | 09-03-1905 |
|  | <i>Cuarteto de cuerda n° 4 en Si menor</i>  | 22-02-1907 |
| Manrique de Lara   | <i>Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor “al estilo antiguo”</i>                     | 23-02-1905 |
| Jacinto Ruíz Manzanares                                    | <i>Cuarteto con piano en Do menor</i> <sup>724</sup>                                | 22-02-1906 |
|  | <i>Sonata para violín y piano en Fa sostenido menor</i>                             | 25-02-1911 |
| Enrique Morera   | <i>Andante religioso para orquesta de cuerdas</i>                                   | 09-03-1903 |
| Bartolomé Pérez Casas                                      | <i>Cuarteto con piano en Re menor</i>   | 11-02-1904 |
| Emilio Serrano   | <i>Cuarteto de cuerda en Re menor</i>   | 24-02-1908 |
| Joaquín Turina   | <i>Escena andaluza para viola, cuarteto de cuerda y piano, op. 7</i> <sup>725</sup> | 22-XI-1912 |
| Ricardo Villa  | <i>Cuarteto con piano en Re menor</i>   | 16-03-1903 |
| Rogelio Villar   | <i>Suite romántica para cuarteto de cuerda</i> <sup>726</sup>                       | 15-02-1907 |

<sup>723</sup> Este capítulo se complementa con el apartado dedicado a la recepción de la música española en las temporadas del Cuarteto Francés.

<sup>724</sup> No se trataría de su estreno absoluto, sino de su primera audición en Madrid.

<sup>725</sup> Aunque lo incluimos aquí, el estreno de esta obra no tendría lugar en un concierto de temporada, sino en uno de los conciertos institucionales celebrados en el Ateneo el 22 de noviembre de 1912, en festividad de Santa Cecilia.

<sup>726</sup> Estreno parcial de dos movimientos.

No obstante, la lista de nombres españoles no se detiene ahí sino que, la generación de cuartetistas que se irá configurando a lo largo de estos años se extiende a Jacinto Ruíz Manzanares, de quien estrenarían dos obras, su *Cuarteto con piano en Do menor* y una *Sonata para violín y piano en Fa sostenido menor*, Manuel Manrique de Lara, de quien estrenarían el *Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor* “Al estilo antiguo”, a Bartolomé Pérez Casas con su *Cuarteto con piano en Re menor*, el *Cuarteto de cuerda en Re menor* de Emilio Serrano, el *Cuarteto en Re menor* de Ricardo Villa o un *Andante Religioso para orquesta de cuerda*, de Enric Morera. Así mismo, debemos considerar que, en algunos avances de campaña previos al comienzo de las temporadas, se anunciarían también obras de Amadeo Vives, así como un cuarteto de Enric Morera que, sin embargo, no llegarían a ejecutarse.

Además de las citadas, no debemos olvidar que también hubo obras españolas que se tocaron en las temporadas pero que no serían estrenadas por el Cuarteto Francés, como el *Cuarteto de cuerda nº 2* de Chapí, estrenado por el Cuarteto Checo, el *Trío con piano en Mi mayor* de Bretón, por la Sociedad de Cuartetos o el *Cuarteto con piano en Re mayor* de Vicente Zurrón, por el Cuarteto Hierro. De hecho, este último sería el único compositor español escuchado en las sesiones del que, sin embargo, el Cuarteto Francés no estrenaría ninguna obra. Esta pieza, en concreto, sería la ganadora del concurso organizado por la Sociedad Filarmónica en 1902, del que procederían, además, varias de las obras españolas estrenadas por el Cuarteto Francés en estos años, como los ejemplares citados de Ricardo Villa, Bartolomé Pérez Casas y el *Cuarteto con piano en Do menor* de Jacinto Ruíz Manzanares, todos ellos cuartetos con piano.

Por otro lado, debemos matizar que no todos los estrenos serían consumados en las temporadas madrileñas, sino que, en dos casos puntales, el Cuarteto Francés reservaría las primeras audiciones para sus giras, como en el caso de la *Suite Romántica* de Rogelio Villar o el *Cuarteto con piano* de Jacinto Ruíz Manzanares. Por lo que respecta al primer caso, dos de los movimientos de la *Suite* de Rogelio Villar, el *Andante* y *Final*, serían estrenados en los conciertos de temporada. Un mes más tarde el mismo conjunto la tocaría al completo en uno de los conciertos públicos celebrados en León entre el 7 y el 9 de marzo de 1907. Y por último, esta misma pieza de Villar sería presentada posteriormente en Madrid, de forma íntegra y también por el Cuarteto Francés, en un concierto privado organizado en el domicilio de José Villegas el 29 de noviembre de ese mismo año. Por su parte, el estreno absoluto del *Cuarteto en Do* de Manzanares, tendría lugar el 13 de marzo de 1905 en Valladolid y hasta un año más tarde el 22 de febrero de 1906, no se escucharía en las temporadas madrileñas de la agrupación. En definitiva y aunque estas dos obras constarían como estrenos en las temporadas del Cuarteto Francés los verdaderos estrenos de las mismas se verificarían, respectivamente, en León y Valladolid. Así mismo y, aunque en este apartado nos centramos en el repertorio de las series de conciertos, debemos reflejar el único estreno de música española que tendría lugar en un concierto institucional, en este caso celebrado en el Ateneo de Madrid, el 22 de noviembre de 1912 y en el cual el Cuarteto Francés estrenaría la *Escena Andaluza para viola, cuarteto y piano, op.7* de Joaquín Turina.

De los estrenos absolutos pasamos a las primeras audiciones. Es decir, obras estrenadas en otros contextos, pero que se escucharían por vez primera en una localización determinada, como, en este caso, la capital española. En estos años el Cuarteto Francés ofrecería la primera audición en Madrid de varias obras extranjeras, algunas de las cuales, obtendrían una gran repercusión.

La mayor parte de ellas serían posteriores a 1880 y, en su totalidad, foráneas<sup>727</sup>. Dentro de este corpus, se incluyen las *Cinco Novelletes* de Glazunov, el *Cuarteto de cuerda n° 2, op.87* y el *Terzetto para dos violines y viola en Do mayor, op.74*, de Dvorak, el *Quinteto con piano en Mi menor* de C. Sinding, del *Cuarteto con piano en La mayor*, de Chausson, del *Trío en Fa sostenido menor* de César Franck o del *Cuarteto con piano en Do menor* de Richard Strauss, aunque la obra más vanguardista que se escucharía por primera vez en este contexto sería el *Cuarteto de cuerda en Sol mayor* de Debussy. Del mismo modo, el Cuarteto Francés también ofrecería la primera audición en Madrid de obras que contaban con plantillas instrumentales menos habituales, como el *Gran dúo concertante para clarinete y piano en Mi bemol mayor* de Weber, el *Sexteto de cuerda n° 2* de Brahms, o un *Cuarteto para piano, clarinete, violín y violonchelo en Mi bemol mayor* de Walter Rabl para la formación de clarinete, piano, violín y violonchelo.

Por último, hay algunas obras que, a pesar de que no fueron estrenos, constarían como tales en la prensa. Probablemente una de las razones pudiera ser la falta de documentación de la serie de conciertos ofrecida por el Cuarteto Crickboom en el Salón Romero de Madrid durante 1896, así como por un cambio potencial de la audiencia. Como consecuencia, se anotaron como primeras audiciones algunas obras que ya habían sido programadas en la capital en aquellos conciertos como, por ejemplo, el *Cuarteto de cuerda n° 2 en Re mayor* de Borodin o el *Cuarteto de cuerda en Re mayor* de Cesar Franck. También se trataron erróneamente como estrenos el *Cuarteto de cuerda n.2 en Fa mayor* de Grieg, que fue ofrecido poco tiempo antes por el Cuarteto Vela, así como el *Cuarteto con piano n° 1 en Do menor*, de Fauré o el *Cuarteto de cuerda n° 12 en Fa mayor, “Americano”* de Dvorak, que, sin embargo, habrían sido interpretadas previamente por otras entidades o los cuartetos visitantes de la Filarmónica<sup>728</sup>. Pero considerando que es improbable que desconocieran la interpretación de estas últimas obras, más aún cuando Odón González como Conrado del Campo eran socios de la misma, podríamos pensar que el anuncio tratara de matizar que su interpretación en los conciertos del Cuarteto Francés era la primera interpretación “pública”.

Tabla 26. Primeras audiciones en los conciertos del Cuarteto Francés ordenadas cronológicamente por su fecha de estreno.

| Compositor           | Obra   | Año  | Concierto |
|----------------------|--|------|-----------|
| Alexander Glazunov   | <i>Cinco “Novelletes” para cuarteto de cuerda op.15.</i>                             | 1903 | I.2       |
| Christian Sinding    | <i>Quinteto con piano en Mi menor, op.5.</i>   | 1904 | II.4      |
| Claude Debussy       | <i>Cuarteto de cuerda en Sol menor, op.10.</i>                                       | 1905 | III.4     |
| Antonin Dvorak       | <i>Cuarteto con piano n° 2 en Mi bemol mayor, op.87.</i>                             | 1905 | III.6     |
| Ernest Chausson      | <i>Cuarteto con piano en La mayor, op.30.</i>  | 1906 | IV.4      |
| Johannes Brahms      | <i>Sexteto de cuerda n° 2 en Sol mayor, op.36.</i>                                   | 1906 | IV.4      |
| Richard Strauss      | <i>Cuarteto con piano en Do menor op.13.</i>   | 1907 | V.1       |
| Carl Maria von Weber | <i>Gran dúo concertante para clarinete y piano en Mi bemol mayor, op.48.</i>         | 1907 | V.3       |
| Cesar Franck         | <i>Trío con piano en Fa sostenido menor, op.1 n° 1.</i>                              | 1908 | VI.2      |
| Antonin Dvorak       | <i>Terzetto para dos violines y viola en Do mayor, op.74</i>                         | 1908 | VI.3      |
| Walter Rabl          | <i>Cuarteto para piano, clarinete, violín y violonchelo en Mi bemol mayor, op.1.</i> | 1909 | VII.6     |

<sup>727</sup> Salvo el caso particular de Manzanares.

<sup>728</sup> El cuarteto incompleto lo estrenó semanas antes el Cuarteto Vela. El Cuarteto de Fauré y el Cuarteto op. 96 “Americano” de Dvorak se estrenarían previamente en la Sociedad Filarmónica.



### 3.6.2. Compositores y obras en las series madrileñas del Cuarteto Francés<sup>729</sup>

Tras haber presentado el repertorio de los conciertos de temporada y extraordinarios de la agrupación, nuestro propósito para el presente apartado es llevar a cabo un análisis cuantitativo y cualitativo del mismo, atendiendo a criterios objetivos y cuantificables, ya que, posteriormente, corresponderá al apartado de recepción hacer una valoración, digamos, más arriesgada y en base a unos criterios menos asépticos, más interpretativos y vinculados a cuestiones de recepción. Para ello, tomaremos como punto de partida los 38 conciertos de temporada.

A lo largo de las ocho series de conciertos madrileñas, el Cuarteto Francés programaría un total de 91 obras pertenecientes a 35 compositores diferentes. Sin embargo, varias de estas obras, 24 en total, serían escuchadas en más de un concierto, en base a lo cual, el número de audiciones asciende a 121. De esta manera, si nos acercamos a los compositores más interpretados por la agrupación, en función de si contabilizamos el número de obras o el de audiciones totales de los mismos, obtendremos dos gráficos diferentes encabezados, a excepción de Beethoven, por músicos distintos. La presencia de Beethoven, en las temporadas del Cuarteto Francés sería desproporcional con respecto al resto, lo que sin duda estaría relacionado con que, uno de los primeros fines que se planteó el conjunto madrileño sería la interpretación de todos sus cuartetos de cuerda, un objetivo que, sin embargo, no lograría en su totalidad<sup>730</sup>.

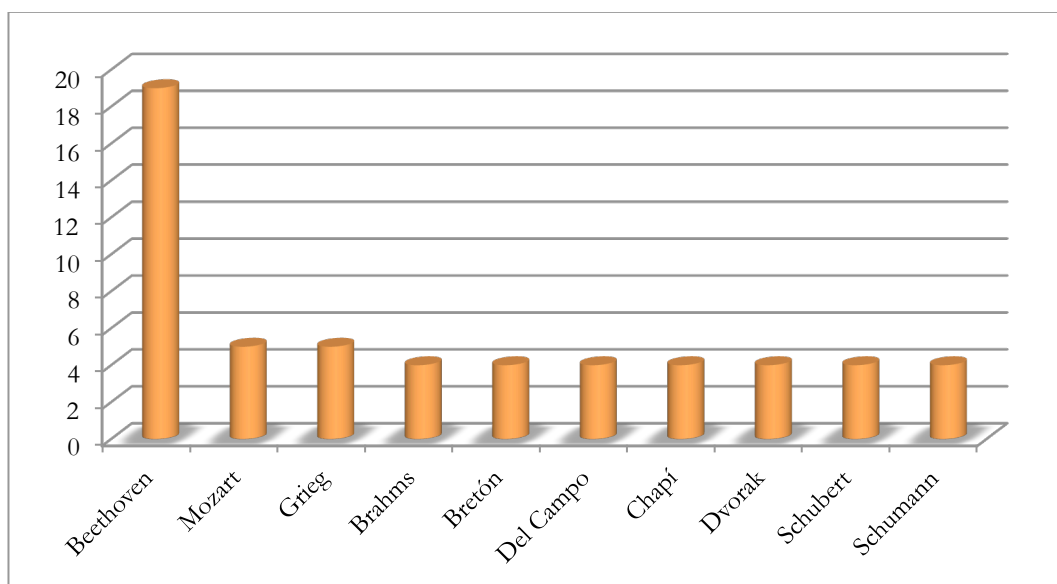


Gráfico 5. Los compositores con mayor número de obras programadas en las series madrileñas del Cuarteto Francés.

Pero volviendo a los gráficos, como decimos, al margen de Beethoven, los músicos con mayor número de obras programadas, es decir, sin valorar las repeticiones, serían por orden, Mozart, Grieg, Brahms, Bretón, Del Campo, Chapí, Dvorak, Schubert y Schumann.

<sup>729</sup> El análisis de repertorio que llevaremos a cabo en este apartado, aunque con menciones puntuales a los conciertos institucionales o privados, se circunscribe a las ocho series de conciertos organizadas en Madrid entre 1903 y 1911. A lo largo de diferentes tablas utilizaremos la siguiente simbología: \* Primeras audiciones en Madrid; \*\* Estrenos absolutos; (\*) Considerada erróneamente primera audición.

<sup>730</sup> Aunque, por motivos que desconocemos, en las sesiones no figurarían ni el decimocuarto de los quince ejemplares de la colección, bastan el resto sumados a otras de sus obras, para convertirle, sin rival, en el músico más escuchado y programado por la agrupación.

Su proporción, en lo que respecta al número de obras programadas, sería equitativa, entre cuatro y cinco ejemplares respectivos. No obstante, lo que resulta equilibrado es en la gran proporción de músicos clásicos y románticos frente a tan sólo tres compositores españoles y tan sólo dos músicos de las corrientes nacionalistas, Dvorak y Grieg.

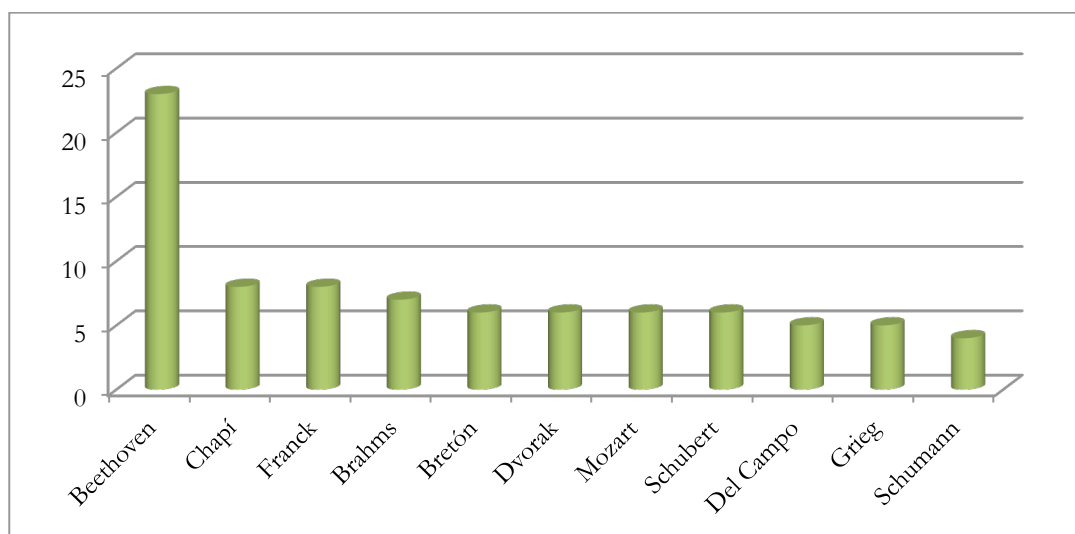


Gráfico 6. Los compositores con mayor número de audiciones en las series madrileñas del Cuarteto Francés.

Focalizando ahora nuestro interés en las audiciones, debemos puntualizar que, si se interpretaron 91 obras y hubo 121 audiciones, implica que 30 de estas audiciones fueron sobre obras previamente programadas en otros conciertos de temporada. Pues bien, el gráfico resultante de los compositores más interpretados, teniendo en cuenta esta repetición de obras, quedaría encabezado en primera instancia por los nombres de Beethoven, Chapí y César Franck, entre los que llama poderosamente la atención la posición que ocupa este último, el cual, a diferencia de los otros dos, ni siquiera aparecía en el gráfico anterior que reflejaba la relación de los compositores con mayor número de obras interpretadas.

Esta misma circunstancia nos lleva sin duda a ocuparnos de las obras que, en estas series de conciertos, obtuvieron una presencia doble, triple e incluso cuádruple, máxime teniendo en cuenta que, de las 91 obras totales que interpretó el Cuarteto Francés en estos años, la única que se escucharía hasta en cuatro conciertos de temporada sería precisamente el *Quinteto* de César Franck. Y no muy lejos quedaría su *Cuarteto en re*, que se programaría hasta en tres ocasiones, lo que nos lleva a pensar que, bien el conjunto madrileño, bien su público, o bien la suma de los dos factores, convirtió a estas dos obras del maestro de la escuela francesa en dos de sus predilectas.

Tabla 27. Relación de obras más repetidas (3 y 4 audiciones) en las series madrileñas del Cuarteto Francés.

| Compositor     | Obra  | Nº Audiciones |
|----------------|---|---------------|
| L.V. Beethoven | <i>Cuarteto de cuerda nº 9 en Do mayor</i> , op.59 n.3. | 3/1731        |
| C. Franck      | <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor</i> .                 | 3             |
| C. Franck      | <i>Quinteto con piano en Fa menor</i> .                 | 4             |
| J. Brahms      | <i>Cuarteto con piano nº 1 en Sol menor</i> , op.25.    | 3             |
| R. Chapí       | <i>Cuarteto de cuerda nº 1 en Sol mayor</i>             | 3             |

<sup>731</sup> Audiciones completas/audiciones parciales.

Además del *Cuarteto* de Franck, también otras obras tuvieron oportunidad de ser escuchadas respectivamente en tres ocasiones. Una de ellas el *Cuarteto en Sol menor op.25* de Brahms y otra el primer *Cuarteto* de Chapí, que se erige como la obra española más frecuente en las temporadas. Así mismo, el *Cuarteto n° 9* de Beethoven, si bien se programaría en tres ocasiones, en una de ellas sería de forma parcial, y tan sólo su último movimiento.

El escaso número de conciertos por temporada y el gran número de obras ofrecidas en las series por el Cuarteto Francés, supone que en cada concierto tocarían de media más de dos obras nuevas de su repertorio, con lo que podríamos pensar que, el hecho de que optaran por repetir una obra no sería en absoluto una decisión arbitraria que respondiera a razones de comodidad o estancamiento, sino más bien a cuestiones relacionadas con la recepción. En las series se repusieron 24 obras repartidas entre catorce de los 35 compositores representados, menos de la mitad, con lo que no debemos desestimar aquellas que se escucharon, no en tres, pero sí en dos sesiones de temporada.

Tabla 28. Relación de obras repetidas (2 audiciones) en las series madrileñas del Cuarteto Francés.

| Compositor      | Obra   |
|-----------------|--|
| J.S. Bach       | <i>Suite n. 2 en Si menor para flauta y cuerdas</i> , BWV.1067.                        |
| L. V. Beethoven | <i>Cuarteto de cuerda n° 7 en Fa mayor</i> , op.59 n° 1                                |
| L. V. Beethoven | <i>Cuarteto de cuerda n° 11 en Fa menor</i> , op.95                                    |
| J. Brahms       | <i>Quinteto con piano en Fa menor</i> , op.34  |
| T. Bretón       | <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Re mayor</i>   |
| T. Bretón       | <i>Quinteto con piano</i>  |
| C. del Campo    | <i>Cuarteto de cuerda n° 5 “Caprichos románticos”</i>                                  |
| R. Chapí        | <i>Cuarteto de cuerda n° 2 en Fa mayor</i>   |
| R. Chapí        | <i>Cuarteto de cuerda n° 3 en Re mayor</i>   |
| C. Debussy      | <i>Cuarteto de cuerda en Sol menor</i> , op.10   |
| A. Dvorak       | <i>Quinteto con piano n° 2 en La mayor</i> , op. 81                                    |
| A. Dvorak       | <i>Cuarteto con piano n° 2 en Mi bemol mayor</i> , op.87                               |
| G. Fauré        | <i>Cuarteto con piano n° 1 en Do menor</i> , op.15                                     |
| E. Grieg        | <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol menor</i> , op.27.                                    |
| W. A. Mozart    | <i>Quinteto con clarinete en La Mayor</i> , K.581 (op. 101)                            |
| F. Schubert     | <i>Cuarteto de cuerda n° 13 en La menor</i> , op.29 (D.804) <sup>732</sup>             |
| F. Schubert     | <i>Cuarteto de cuerda n° 14 en Re menor</i> , D.810 “ <i>La muerte y la doncella</i> ” |
| C. Sinding      | <i>Quinteto con piano en Mi menor</i> , op.5   |
| R. Strauss      | <i>Cuarteto con piano en Do menor</i> , op.13  |

Si en el caso anterior únicamente una obra española de Chapí se alzaría con el privilegio de ser ejecutada hasta en tres conciertos, en este caso, también Tomás Bretón y Conrado del Campo figurarían entre los compositores repetidos. Del primero de ellos repetirían su primer cuarteto y su *Quinteto*, y del segundo, a pesar de ser miembro titular de la agrupación y de estrenar en su seno hasta cuatro obras, únicamente su *Cuarteto de cuerda n° 5 “Caprichos Románticos”*, se alzaría con esta distinción.

<sup>732</sup> Una de las dos audiciones de esta obra sería el tercer movimiento del mismo (Minuetto).

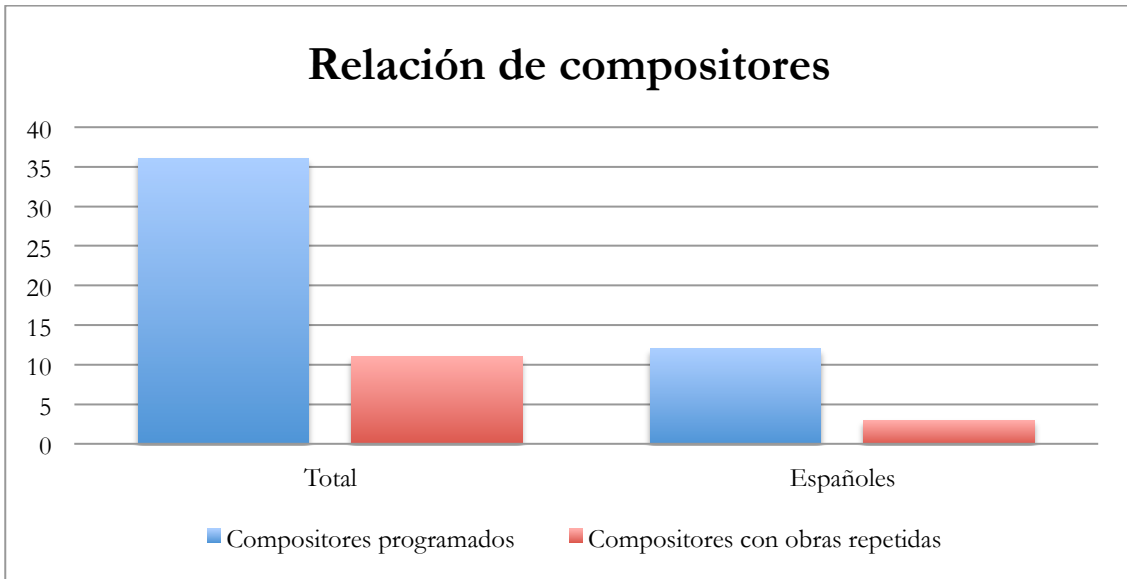


Gráfico 7. Relación de obras y audiciones totales y de compositores españoles interpretados en las series madrileñas del Cuarteto Francés.

#### 3.6.2.1. Análisis geográfico y territorial del repertorio

Una vez conocidos los compositores y las obras más programados, llevaremos a cabo un repaso por el repertorio del Cuarteto Francés desde una perspectiva geográfica y territorial que nos aportará más datos acerca de las tendencias estilísticas que contarían con mayor presencia en las series.

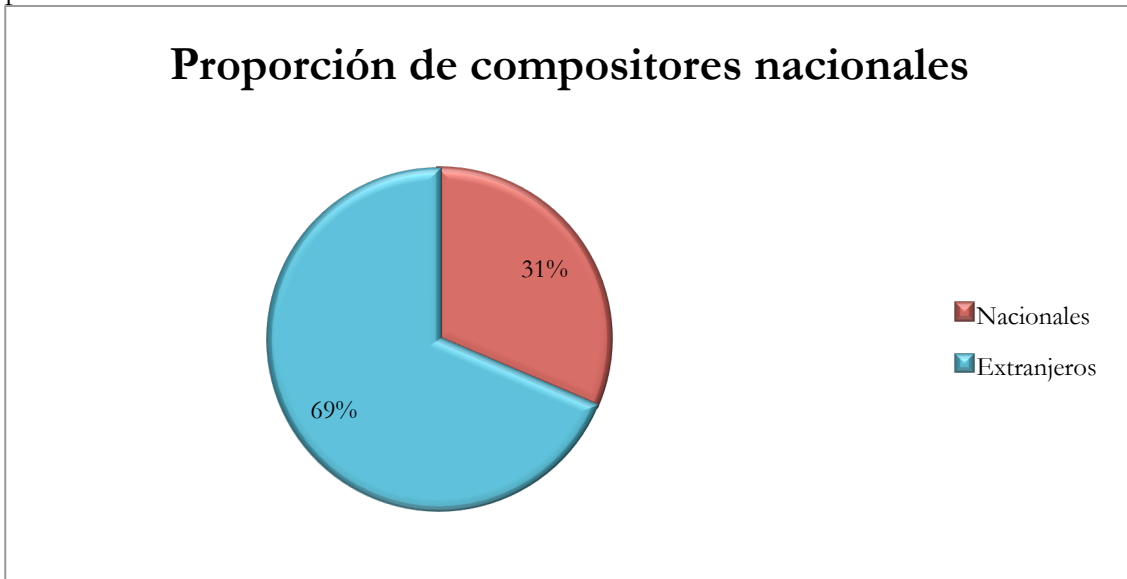


Gráfico 8. Proporción de compositores españoles interpretados.

A priori, una de las cuestiones que mayormente diferenciaría a la nueva corporación con respecto a las anteriores sociedades de cuartetos, sería la incursión de la música española en sus series de conciertos habituales. Una característica que se plantea evidente cuando del número total de compositores programados en las series, aproximadamente un tercio y más concretamente once serían españoles. Este panorama, sin embargo, cambia sustancialmente si en lugar de registrar los autores, nos fijamos en a la suma de obras españolas

interpretadas, de modo que éstas, con respecto a las piezas foráneas, constituirían algo menos de un cuarto del total.

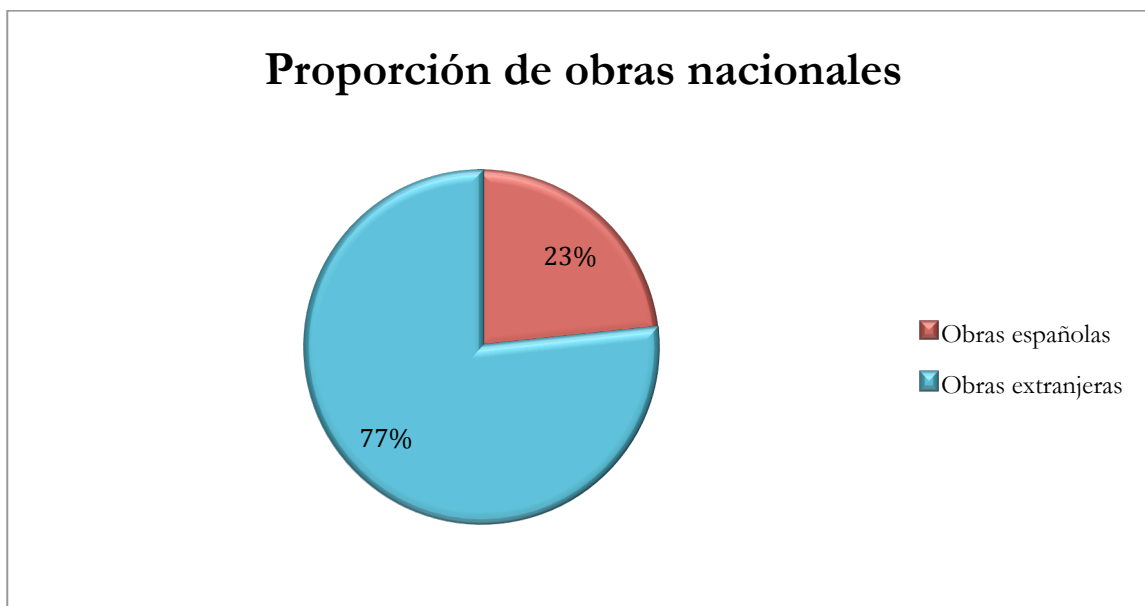


Gráfico 9. Proporción de obras españolas interpretadas.

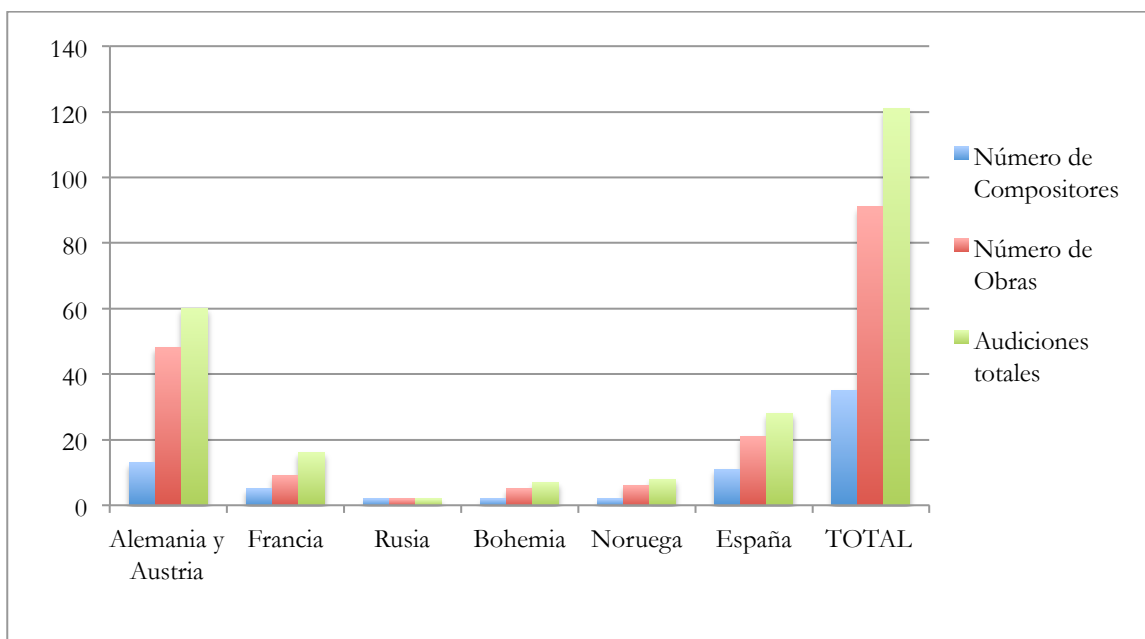


Gráfico 10. Proporción de compositores, obras y audiciones, en función del grupo territorial.

Ampliando nuestro margen de estudio, centrándonos en el repertorio desde su perspectiva geográfica, podemos ver que la procedencia de todas sus obras se reduce principalmente a seis grandes grupos territoriales: el germánico, integrado por las obras de la escuela austriaca y la alemana, en segundo lugar el francés, integrado a su vez por obras de compositores tanto belgas como franceses, tres grandes focos nacionalistas, rusos, noruegos y checos y por último, los compositores españoles.

Entre los músicos belgas y franceses, además de César Franck, interpretaron a Fauré, Saint-Saëns, Debussy o Chausson. Así mismo, varias obras de Franck, y los respectivos cuartetos de Fauré o Debussy serían repetidos en las sesiones, lo que propiciaría que, la escuela franco-belga fuera la tercera con mayor presencia en los conciertos de la agrupación, sólo por detrás de la germánica y la española.

En segundo lugar, mientras que en el ámbito orquestal, los músicos más conocidos eran Mussorgsky y Rimsky Korsakov, el grupo de los Cinco ruso, icono del Nacionalismo musical, no contaría más que con uno de sus representantes, Alexander Borodín y Alexander Glazunov como parte de sus continuadores. De los dos músicos rusos interpretados en los conciertos del Cuarteto Francés, matizaremos que, si bien, su presencia cuantitativa en las sesiones sería muy puntual, con tan sólo una obra por cabeza, la enorme popularidad de algunos de sus movimientos hará que estos aparezcan, como hemos podido ver, en sucesivos conciertos institucionales, lo que les confiere un interés todavía mayor.

En tercer lugar, entre los compositores de la escuela noruega destaca sin ninguna duda la presencia de Edvard Grieg, de cuyo repertorio debemos destacar tanto su cuarteto póstumo, que sería publicado en 1908, como una selección de *lieder* que interpretaría la soprano Beatriz Ortega y Villar en uno de los conciertos de temporada<sup>733</sup>, si bien, ninguna de sus obras sería repetida en las series. Así mismo, también a la escuela noruega pertenece el Quinteto de Christian Sinding. En cuarto lugar, dentro de la escuela checa sobresale la presencia de Dvorak, aunque también consta en el catálogo interpretado, un cuarteto de cuerda del violinista Josef Suk.

Y por último, dentro de la escuela germánica, austriaca y alemana, debemos matizar el liderazgo de la trinidad vienesa formada por Haydn, Mozart y Beethoven. No obstante, entre el grupo de románticos encontramos también muy habitualmente el nombre de Mendelssohn, Schubert o Schumann y de forma ocasional, los de Dittersdorf, Weber o Raff. Por su parte, entre los alemanes contemporáneos destaca la presencia de Richard Strauss, cuyo cuarteto se escucharía en dos sesiones, y la de Brahms, que se convertiría, especialmente en los últimos años de la agrupación madrileña, en uno de los músicos más programados, destacando, en particular, las numerosas repeticiones de su *Cuarteto en Sol menor*. Por último y al respecto de Bach, imagen y prototipo del ulterior Neoclasicismo, estaría presente únicamente en tres conciertos de temporada, en torno a la celebración de su centenario natalicio.

Finalmente en lo que a los españoles se refiere, sorprende que únicamente se representaran obras de compositores vivos, y en cambio, ninguna de Juan Crisóstomo Arriaga, tal vez el cuartetista español más consagrado, e interpretado, inclusive, en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos de Monasterio. No obstante, entre los españoles, además de los ya mencionados, Chapí, Bretón y Del Campo, también Villa, Manzanares, Villar, Pérez Casas, Morera, Serrano y Zurrón estarán presentes en las temporadas, en su mayor parte con estrenos absolutos.

Tabla 29. Distribución de compositores, obras y audiciones, en función del grupo territorial.

| Grupo territorial | Comp. | Obras | Aud. | O. repetidas |
|-------------------|-------|-------|------|--------------|
| España            | 11    | 21    | 28   | 6            |
| Noruega           | 2     | 6     | 8    | 2            |

<sup>733</sup> Estos *lieder* serían interpretados también, entre otras obras en los conciertos celebrados en varias provincias españolas del norte de España, en la gira del Cuarteto Francés correspondiente a 1911.

|                    |           |           |            |           |
|--------------------|-----------|-----------|------------|-----------|
| Francia y Bélgica  | 5         | 9         | 16         | 4         |
| Alemania y Austria | 13        | 48        | 60         | 10        |
| Rusia              | 2         | 2         | 2          | -         |
| Rep. Checa         | 2         | 5         | 7          | 2         |
| <b>TOTAL</b>       | <b>35</b> | <b>91</b> | <b>121</b> | <b>24</b> |

Dentro del mismo análisis territorial, en función de si focalizamos la atención en cada uno de los tres parámetros que mencionábamos, compositores, obras o audiciones, nos encontraremos nuevamente con gráficos visiblemente distintos. En primer lugar, en lo que respecta al número de compositores, la proporción de nombres españoles y germánicos es bastante similar, con doce y trece sujetos respectivamente, de tal manera que ambos grupos territoriales sumarían aproximadamente el 70 por ciento del total de compositores programados, constituyendo el tercio restante una amalgama de nacionalidades encabezada por los franceses y seguida por una representación minoritaria de checos, noruegos y rusos.

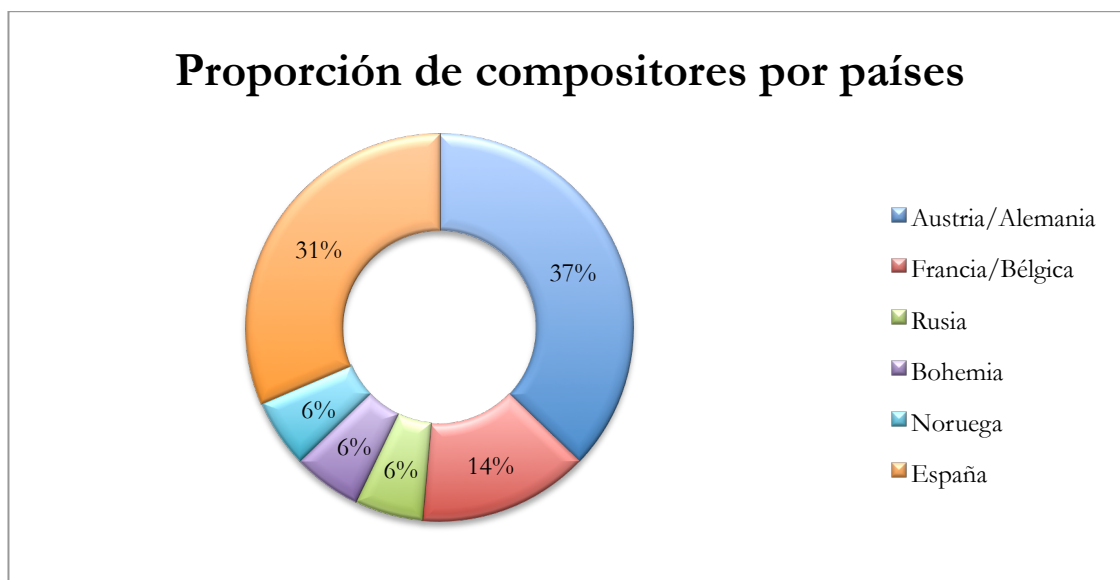


Gráfico 11. Proporción de compositores interpretados en las series madrileñas del Cuarteto Francés, en función del grupo territorial.

En cambio, cuando pasamos a valorar el número de obras, la proporción es bien distinta, de tal manera que el grupo germánico representa algo más de la mitad de las obras programadas, mientras que la porción restante del gráfico la configurarían el conjunto de composiciones españolas, francesas rusas, checas y noruegas. Aún así, dentro de este grupo, la música nacional ocupa cerca de un cuarto del total, con lo que, germánicas y españolas abarcarían prácticamente el 80 por ciento del total, 69 de las 90 obras, lo que, en términos de composiciones, reduce la representación del resto de territorios a algo menos de un cuarto del total. Sin embargo, atendiendo, por último al número de audiciones<sup>734</sup>, la situación apenas cambia con respecto a la situación anterior, de forma que tan sólo desciende ligeramente la escucha total de repertorio germánico en favor del número del de la escuela franco-belga, lo que es debido, sin duda, a las obras repetidas de César Frank.

<sup>734</sup> El número total de audiciones incluye tres interpretaciones parciales de obras respectivas de Beethoven, Haydn y Schubert.

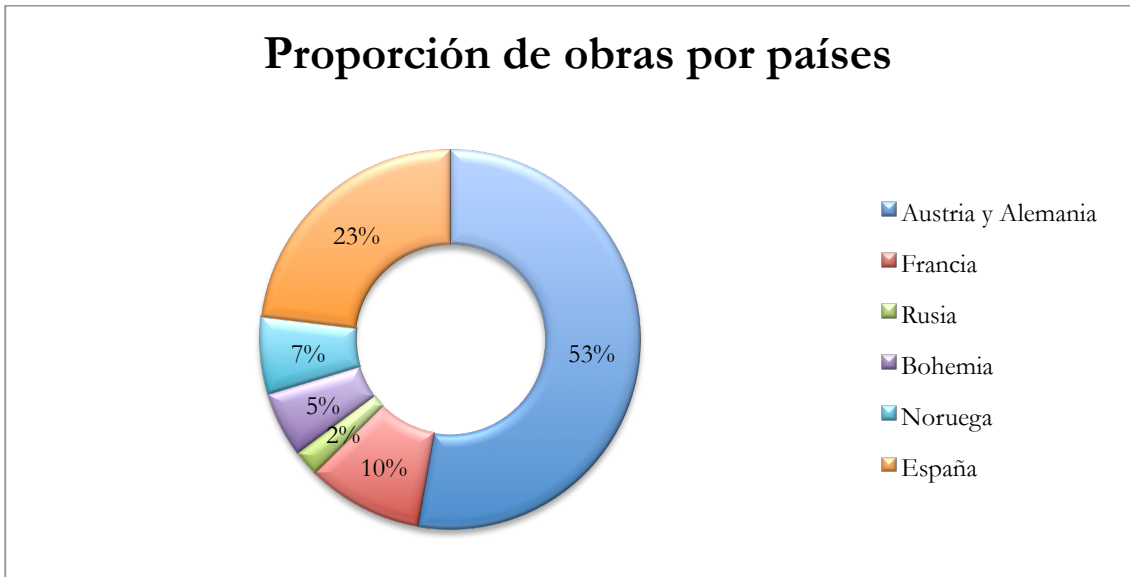


Gráfico 12. Proporción de obras interpretadas en las series madrileñas del Cuarteto Francés, en función del grupo territorial.

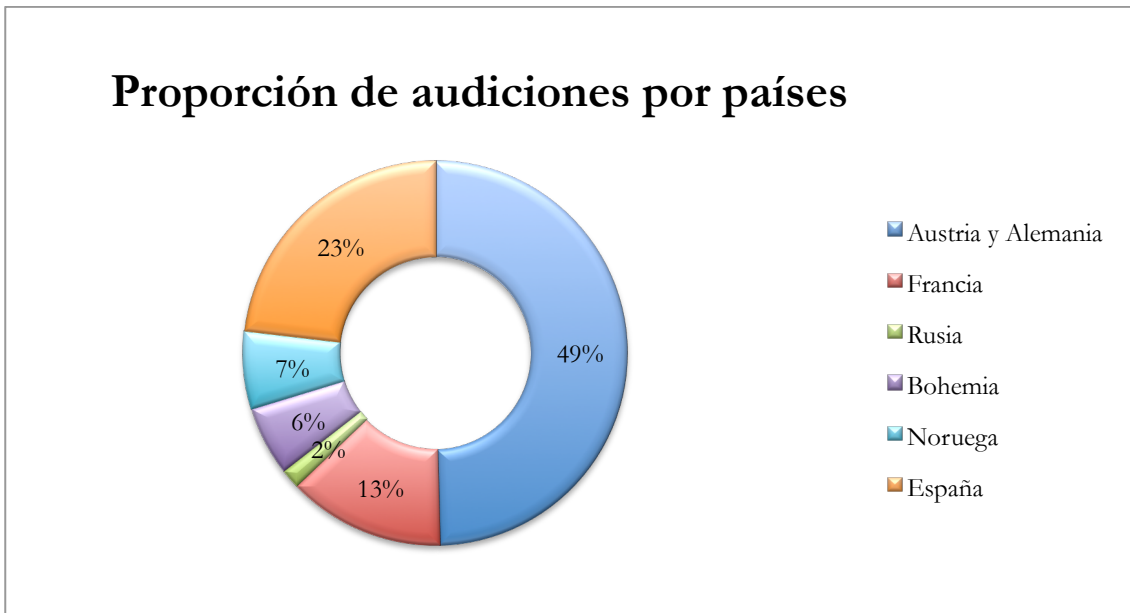


Gráfico 13. Proporción de audiciones interpretadas en las series del Cuarteto Francés, en función del grupo territorial.

#### 3.6.2.2. Análisis cronológico del repertorio

|                    | Obras | Compositores <sup>735</sup> | Audiciones <sup>736</sup> |
|--------------------|-------|-----------------------------|---------------------------|
| <b>Siglo XVIII</b> | 20    | 5                           | 20/1                      |
| <b>Siglo XIX</b>   | 52    | 23                          | 71/2                      |
| <b>Siglo XX</b>    | 19    | 10                          | 25/1                      |

<sup>735</sup> Tanto en el caso de Beethoven como de Bretón, se tocan obras respectivas de dos siglos, por lo que la suma de compositores respectiva a los tres siglos daría como resultado un número distinto al de los compositores totales que se interpretaron en las sesiones.

<sup>736</sup> Completas/parciales.



Si nos acercamos al repertorio de las series desde una perspectiva cronológica, en lo que compete a las centurias, podemos comprobar que aproximadamente la mitad de las obras totales pertenecen al siglo XIX, mientras que el resto corresponden en partes iguales al siglo XVIII y al XX. Pero si además profundizamos geográficamente en estos datos, percibimos que, excepto en el centenario central, que cuenta con mayor riqueza y variedad territorial, las procedencias del resto son muy homogéneas, teniendo en cuenta que, por un lado, absolutamente todo el repertorio que data del siglo XVIII proviene de la escuela alemana, del mismo modo que todas las obras fechadas del siglo XX son españolas.

**Tabla 30. Número de obras, audiciones y compositores interpretados en las series madrileñas del Cuarteto Francés, en función de la cronología sus obras**

| Periodo   | Obras | Audiciones <sup>737</sup> | Compositores  |
|-----------|-------|---------------------------|---|
| <1780     | 2     | 3                         | 1 (Bach)  |
| 1780-1810 | 23    | 26/2                      | 4 (Mozart, Dittersdorf, Haydn, Beethoven)   |
| 1811-1850 | 17    | 18/1                      | 5 (Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franck)   |
| 1851-1880 | 12    | 20                        | 6 (Franck, Saint Saëns, Grieg, Raff, Fauré, Brahms)   |
| 1881-1900 | 18    | 25                        | 14 (Dvorak, Borodin, Strauss, Glazunov, Grieg, Sinding, Franck, Bretón, Rabl, Suk, Debussy, Chausson, Brahms, Manrique de Lara) |
| >1901     | 19    | 25/1                      | 10 (Chapí, Bretón, Del Campo, Manzanares, Pérez Casas, Villa, Villar, Serrano, Zurrón, Morera)                                  |

Si nos ceñimos, en cambio, a los grandes periodos que rigen la Historia de la música occidental, podríamos concretar que la franja que cuenta con mayor número de compositores, un total de dieciséis, es la segunda mitad del siglo XIX, la época de los nacionalismos y posromanticismo. En este periodo se localizan todas las obras noruegas, rusas, checas así como casi todas las francesas programadas por el Cuarteto Francés en sus conciertos. Fuera de sus márgenes, por debajo, nos encontramos con un gran número de obras, eso sí, pertenecientes a un número mucho más circunscrito de autores, únicamente diez y todos ellos, a excepción de Franck, austriacos y alemanes. Mientras que por encima situaríamos todas las obras del siglo XX que, atañen a diez de los once compositores españoles interpretados en las series, todos excepto Manuel Manrique de Lara, cuyo cuarteto data de 1893<sup>738</sup>.

Pero siguiendo, estrictamente un orden cronológico, las únicas obras concernientes al periodo barroco serían un concierto para dos violines y una suite de J. S. Bach que datan de 1730, lo que implica que existe un gran lapso temporal entre estas y el resto de composiciones programadas, considerando que la obra clásica más temprana interpretada por el Cuarteto Francés, sería el Cuarteto en re menor K421 de Mozart, fechado en 1783. En lo que se refiere a las obras englobadas en el Clasicismo, el abanico se abre ligeramente con la presencia de cuatro compositores, Haydn, Mozart, Dittersdorf y el primer Beethoven, cuyas obras situamos aproximadamente entre 1780 y 1801. Dentro de este grupo, veremos que todas las obras escogidas de Mozart fueron compuestas entre 1783 y

<sup>737</sup> Completas/Parciales

<sup>738</sup> Véase DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. «El Cuarteto en Mi bemol...» p. 281.

1789, así como el *Cuarteto* de Dittersdorf en 1788, mientras que las de Haydn, por su parte, son posteriores, y se suscriben entre 1790 y 1797.

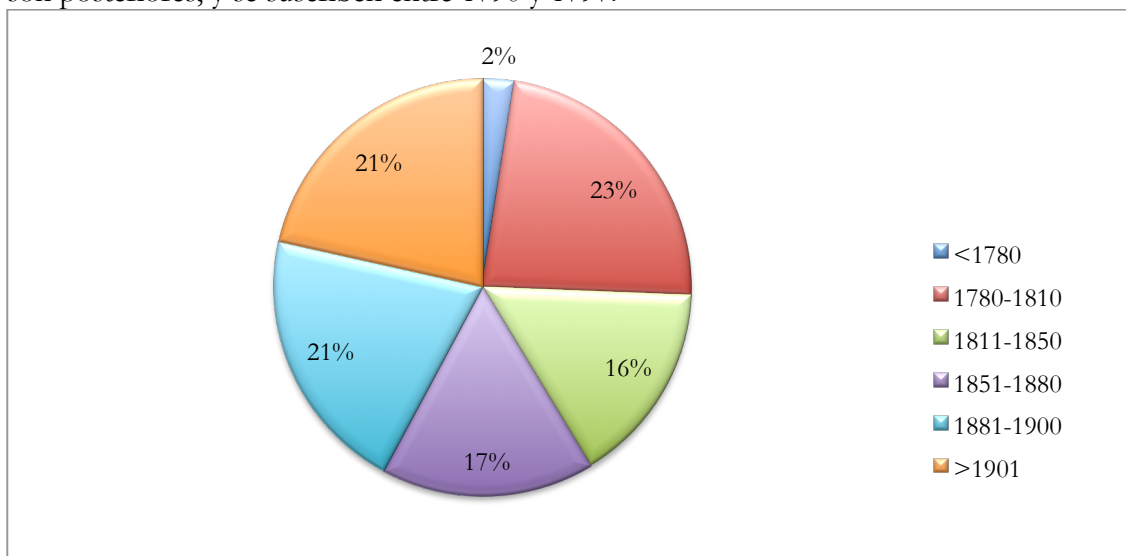


Gráfico 14. Proporción de audiciones interpretadas en las series madrileñas del Cuarteto Francés en función de su cronología

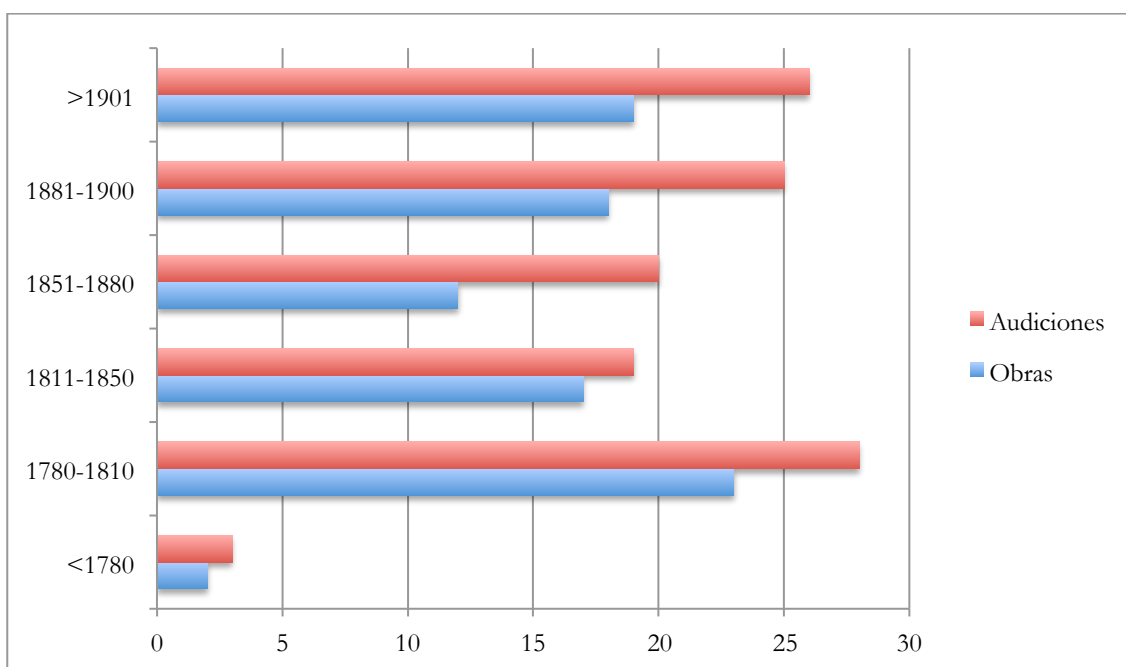
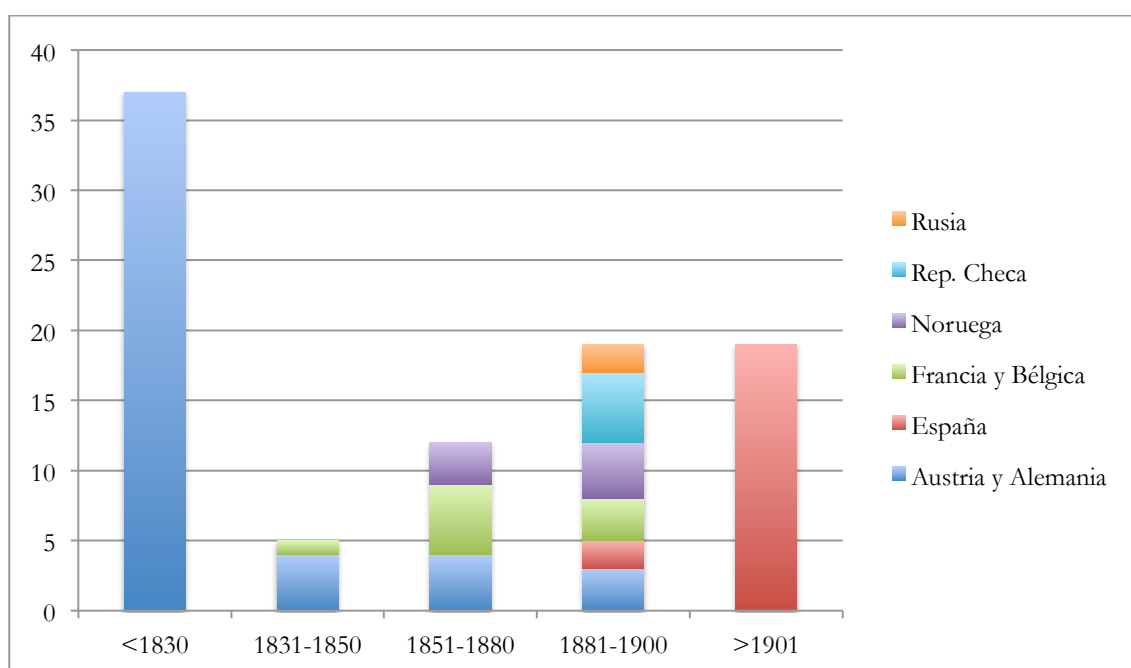


Gráfico 15. Proporción de obras y audiciones interpretadas en las series madrileñas del Cuarteto Francés, en función de su rango cronológico.

Las obras de Beethoven, por su parte, corresponden a un amplio periodo temporal de más de tres décadas, desde algunas de sus primeras incursiones de 1794 hasta su último cuarteto, de 1826. El segundo y tercer periodo de Beethoven coincide con los primeros ejemplares románticos de Schubert, Mendelssohn, a los que les siguen los ejemplos camerísticos de Schumann concentrados en los años cuarenta. Hasta aquí, un predominio absoluto de la escuela alemana, que solamente se ve interrumpido por la irrupción de la *opera prima* de César Franck, su *Trío con piano*, que será la composición no germánica más temprana interpretada por el Cuarteto Francés.

Si nos centramos, por su parte, en las obras fechadas en la segunda mitad del XIX, en la que se concentra una mayor variedad de compositores y países, los ejemplares nacionalistas más tempranos que serían interpretados por el conjunto madrileño pertenecen al Grieg de los años sesenta, momento en el que se encuadran también otras composiciones francesas incluidas en las sesiones, como un trío temprano de Saint-Saëns (*op.18 n.º 1 en Fa M*), el *Quinteto* de Franck o el *Cuarteto en Do menor* de Fauré. Sin embargo, para localizar la mayor densidad de obras de estética nacionalista, así como la mayor riqueza geográfica, debemos avanzar ligeramente hasta el intervalo temporal que transcurre entre 1881 y 1900, franja temporal en la que se concentran, por ejemplo, todas las composiciones checas, rusas, así como la mayor proporción de las noruegas y muchas de las producciones de la escuela francesa que acogería el Cuarteto Francés en sus sesiones.

**Tabla 31.. Cronología y nacionalidad de las obras interpretadas en los conciertos del Cuarteto Francés.**



Si hacemos un repaso minucioso década a década, diríamos que el primer periodo incluye todo lo anterior a 1780, que realmente podríamos circunscribir a la década de 1730, dos obras de Bach, compuestas respectivamente en 1731 y 1739, el concierto para dos violines y la partita en si menor. En segundo lugar, en la década 1781-90, situamos todas las obras de Mozart, así como el único cuarteto interpretado de Dittersdorf y uno de los de Haydn. Por su parte, la década 1791-1800 recoge la mayor parte de los cuartetos del primer periodo de Beethoven y también la mayor parte de sus tríos, junto a algunas obras de Haydn como las “Variaciones” del *Cuarteto de cuerda en Re mayor*, op.76 n.5. “*Emperador*”, que se tocarían de forma íntegra, y como fragmento. Concretamente, las dos únicas obras de este rango que se repetirían en las sesiones serían dos obras con flauta, el Cuarteto xx de Mozart y la Suite en si menor de Bach.

| Periodo          | nº Obras  | nº Audiciones <sup>739</sup> | nº Obras repetidas | Compositores   | nº  |
|------------------|-----------|------------------------------|--------------------|--|-----|
| Anterior a 1780  | 2         | 3                            | 1                  | Bach   | 1   |
| 1780-1790        | 8         | 9                            | 1                  | Mozart y Dittersdorf, Haydn  | 2   |
| 1791-1800        | 9         | 8/1                          | 0                  | Beethoven y Haydn  | 2   |
| 1801-1810        | 6         | 9/1                          | 3                  | Beethoven  | 1   |
| 1811-1820        | 3         | 3                            | 0                  | Weber, Schubert, Beethoven   | 3   |
| 1821-1830        | 9         | 10/1                         | 2                  | Schubert y Beethoven, Mendelssohn  | 3   |
| 1831-1840        | 1         | 1                            | 0                  | Franck   | 2-1 |
| 1841-1850        | 4         | 4                            | 0                  | Schumann   | 1   |
| 1851-1860        | 1         | 1                            | 0                  | Saint-Saëns  | -   |
| 1861-1870        | 5         | 8                            | 2                  | Brahms, Saint Saëns, Grieg   | 2   |
| 1871-1880        | 6         | 11                           | 3                  | Raff, Saint Saens, Franck, Grieg, Fauré  | 5   |
| 1881-1890        | 10        | 16                           | 5                  | Dvorak, Borodin, Strauss, Glazunov, Grieg, Sinding, Franck, Bretón.                          | 8   |
| 1891-1900        | 8         | 9                            | 1                  | Dvorak, Rabl, Suk Debussy, Chausson, Brahms, Grieg, Manrique de Lara                         | 8   |
| Posterior a 1900 | 19        | 25/1                         | 6                  | Bretón, Chapí, Del Campo, R. Manzanares, Morera, Pérez Casas, Serrano, Villa, Villar, Zurrón | 10  |
| <b>TOTAL</b>     | <b>91</b> | <b>121</b>                   | <b>24</b>          |  |     |

Las composiciones incluidas entre 1801 y 1810 conciernen exclusivamente a Beethoven, y más concretamente a sus cuartetos del periodo intermedio, entre los que se encuentran precisamente varios de los repetidos, el 7, 11 y el 9 favorito de la agrupación. Por consiguiente, a la década 1811-1820 adscribimos el *Trío con piano op.97 "Archiduque"* de Beethoven la primera audición del *Gran dúo concertante para clarinete y piano op. 48* de Weber y el *Quinteto de "la Trucha"* de Schubert, que si bien no sería publicado hasta 1829. De este periodo concretamente no se repetiría ninguna obra. Pero a excepción del mismo, la mayor parte de las obras de Schubert interpretadas en las sesiones, pertenecen a la década 1821-1830, entre ellas la el Cuarteto la muerte y la doncella que sería repetida en las temporadas, así como las dos únicas de Mendelssohn, el *Cuarteto con piano en Si menor op.3* y el *Cuarteto de cuerda en Mi bemol op.12*. Sin embargo, las obras que mayormente destacan en esta fase son los cuartetos del último periodo de Beethoven, ninguno de los cuales se repetiría en las series. Tan sólo una pieza del catálogo ejecutado fue compuesta entre 1831-1840, concretamente la primera obra de juventud de Franck, su *Trío con piano en Fa sostenido menor*. De igual manera, todas las piezas compuestas entre 1841 y 1850 en los conciertos del Cuarteto Francés serían de Schumann, cuyos años más prolíficos en música de cámara se

<sup>739</sup> Completa/Parcial

confinan a esta década. No obstante, ninguna obra de Schumann, ni tampoco el *Trío* de Franck se repetirían en las sesiones.

Mientras que en el listado de repertorio del Cuarteto Francés no figura ninguna pieza compuesta entre 1851 y 1860, entre 1861 y 1870 figuran varias de las obras de Saint-Saëns y de Brahms. De estos años, en los que se cierne su periodo de esplendor datan su *Cuarteto en Sol menor* op.25, que sería escuchado nada menos que en tres ocasiones en los conciertos, así como su *Quinteto con piano en Fa menor* que, al igual que el trío de Saint Saëns, serían escuchados en dos ocasiones respectivamente. Por su parte, a partir de la década de 1871-1880, los números que atañen tanto a obras como audiciones y compositores, empezarán a crecer de manera exponencial. Esta primera etapa cronológica, además de los ya mencionados Grieg y Saint-Saëns, comprende respectivamente los únicos cuartetos interpretados de Raff, y de Fauré, *Cuarteto con piano n° 1 en Do menor*, que será escuchado en dos ocasiones y el monumental *Quinteto* de César Franck una de las obras más repetida en los programas de la agrupación.

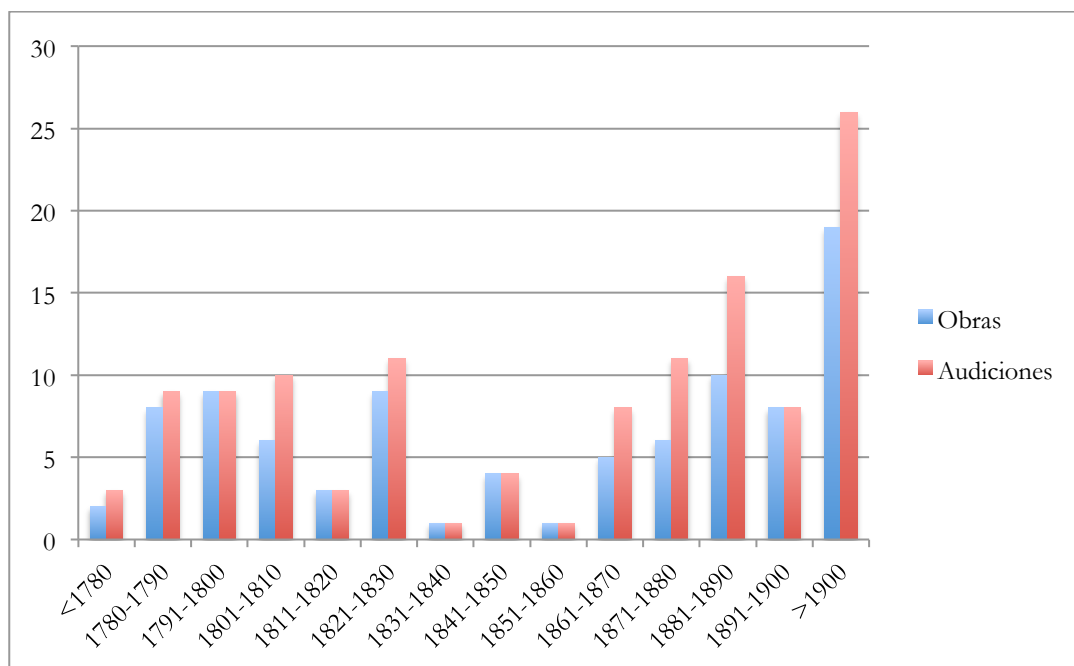
El siguiente ciclo comprendido entre 1881 y 1890 es sin duda el que recoge mayor número de audiciones, obras y compositores foráneos. En este periodo en cuestión encontramos tres de las cuatro obras interpretadas de Dvorak, dos de ellas, repetidas. El *Cuarteto* de Franck, escuchado en tres conciertos de temporada. El *Cuarteto con piano en Do menor* de Richard Strauss y el *Quinteto* de Sinding, ambos repetidos. También las dos obras de los rusos: las *Novelletes* de Glazunov y el *Cuarteto n° 2* de Borodin, no repetidos expresamente en las temporadas, pero sí escuchados una y otra vez en varios conciertos institucionales. En consecuencia, esta etapa refleja la eclosión de repertorio nacionalista, que, como puede observarse, ocuparía un lugar destacado en los programas del Cuarteto Francés: Diez obras y dieciséis audiciones en temporada. Además, también en esta franja se incluye la única obra española presentada en los conciertos del Cuarteto, compuesta y publicada en el siglo XIX, el *Trío en Mi mayor* de Tomás Bretón.

Si pasamos a ocuparnos de la última década del siglo XIX, es decir, de las obras compuestas entre 1891 y 1900 veremos que, sin lugar a dudas, este periodo comprende las piezas de estética más vanguardista del repertorio del Cuarteto Francés. Una lista que podríamos encabezar, sin duda con el *Cuarteto en Sol* de Debussy, interpretado en dos de los conciertos de temporada., seguido de un *Cuarteto con piano* de Chausson, de la escuela de Franck, un Cuarteto de cuerda de Josef Suk, un Cuarteto con clarinete y piano de Walter Rabl, ambos de paso por Madrid, el primero en calidad de intérprete y el segundo en calidad de director artístico del Real, así como algunas obras de compositores ya reconocidos como Grieg, su *Cuarteto n° 2* “póstumo” (1891), el *Cuarteto “Americano”* de Dvorak o una sonata tardía para clarinete y piano de Brahms (op.120).

Por último, no hubo ninguna obra extranjera interpretada por el Cuarteto Francés y datada posterior a 1901, y en cambio, contendría con lo que en esta última sección incluimos el grueso de composiciones españolas<sup>740</sup>. Un total de veinte piezas compuestas por once compositores, que convierten a este rango temporal en el que concentra mayor número de obras, audiciones y compositores.

---

<sup>740</sup> La datación de estas obras españolas es compleja. Aunque es posible que hubiera borradores y esbozos de muchos de los cuartetos estrenados por el Cuarteto Francés de forma previa a su año de estreno, los compositores solían retocar o modificar estas partituras con motivo de su estreno. Por ello, salvo datos expresos, hemos considerado como fecha de composición las que encontramos en las ediciones actuales o históricas, en las biografías, haciendo constar, en el caso de que las hubiera, las oportunas contradicciones.



**Gráfico 16. Proporción de obras y audiciones interpretadas por el Cuarteto Francés en función de su rango cronológico.**

A raíz de este estudio cronológico y geográfico del repertorio de las series madrileñas del Cuarteto Francés, podemos concluir que la cesura en torno a la que se equilibra el número de obras y audiciones se sitúa en 1850. Tanto uno como otro flanco concentran aproximadamente la misma proporción de obras interpretadas (43/48). Sin embargo, si reparamos en las audiciones, la mayor concentración de obras repetidas en los conciertos se condensa en el segundo intervalo temporal, es decir, en las obras compuestas a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Por otro lado, en lo que a territorialidad se refiere, la única obra no germánica fechada antes de 1860 sería el primer *opus* de César Frank, su Trío en fa sostenido menor, de la misma manera que todas las obras datadas posteriores a 1901 serán españolas. La mayor riqueza geográfica se condensa en las obras que situamos entre 1860 y 1900, y es que las obras más tempranas de esencia nacionalista que acogería el Cuarteto Francés en sus conciertos, son de los años sesenta y corresponden a Edvard Grieg. Sin embargo, en realidad, la mayor variedad de procedencia geográfica se circunscribe a obras compuestas en la década de los ochenta y noventa.

En lo que respecta a compositores concretos, podemos destacar que si, por un lado, hay músicos de los que únicamente se interpretan obras de un periodo de tiempo concreto, como es el caso de Mozart, cuyas obras interpretadas se sitúan entre 1784 y 1789, o Haydn, del cual tan sólo se interpretan ejemplares de la década de los años noventa, en el caso de Beethoven o César Frank sucede justamente lo contrario. Y es que, tanto en uno como en otro caso, la agrupación madrileña interpretaría algunos de sus ejemplos más tempranos, uno de los tríos de cuerda escritos para el príncipe Lichnowsky, *Trío con piano n.º 3 en Do menor*, op.1 n.3 por el músico de Bonn y el *Trío con piano* de Frank que mencionábamos, mientras que también interpretarían algunas de sus últimas obras del género, como el último bloque de cuartetos de Beethoven o el Cuarteto en re, que sería la última obra escrita por Frank antes de su muerte.

En definitiva, este pequeño análisis nos abre la puerta del capítulo en el que desglosaremos compositor tras compositor y obra tras obra, con lo que, el presente apartado se postula

tan sólo como un preámbulo complementario a todo el entramado, mucho más detallado, en el que trataremos de esbozar la percepción del público o de al menos parte de él, ante esta abundancia de ejemplares, nacionalidades y variantes estilísticas.

### 3.6.3. Las plantillas instrumentales: un amplio concepto de “cuarteto”

|      | Julio Francés | Odón González | Conrado del Campo | Luis Villa | José Bonet | Juan Enguita | Antonio Puig | José María Guervós | Miguel Yuste | Francisco González | Tomás García | Pascual Fañanas | Valeriano Bustos | Ignacio Ayllón | Manuel Álvarez | Manuel Montano | Pedro Blanch | Ángel Mesa | Salvador Santos | Beatriz Ortega y Villar |
|------|---------------|---------------|-------------------|------------|------------|--------------|--------------|--------------------|--------------|--------------------|--------------|-----------------|------------------|----------------|----------------|----------------|--------------|------------|-----------------|-------------------------|
| 1903 |               |               |                   |            |            |              |              |                    |              |                    |              |                 |                  |                |                |                |              |            |                 |                         |
| 1904 |               |               |                   |            |            |              |              |                    |              |                    |              |                 |                  |                |                |                |              |            |                 |                         |
| 1905 |               |               |                   |            |            |              |              |                    |              |                    |              |                 |                  |                |                |                |              |            |                 |                         |
| 1906 |               |               |                   |            |            |              |              |                    |              |                    |              |                 |                  |                |                |                |              |            |                 |                         |
| 1907 |               |               |                   |            |            |              |              |                    |              |                    |              |                 |                  |                |                |                |              |            |                 |                         |
| 1908 |               |               |                   |            |            |              |              |                    |              |                    |              |                 |                  |                |                |                |              |            |                 |                         |
| 1909 |               |               |                   |            |            |              |              |                    |              |                    |              |                 |                  |                |                |                |              |            |                 |                         |
| 1910 |               |               |                   |            |            |              |              |                    |              |                    |              |                 |                  |                |                |                |              |            |                 |                         |
| 1911 |               |               |                   |            |            |              |              |                    |              |                    |              |                 |                  |                |                |                |              |            |                 |                         |

Gráfico 17. Músicos colaboradores en las temporadas del Cuarteto Francés.

Una de las principales diferencias entre los conciertos de temporada y los institucionales serán las plantillas. Mientras que en estos últimos, salvo excepciones, únicamente participaba el Cuarteto Francés en su forma original, en los de temporada, la colaboración de solistas y músicos ajenos a la corporación sería un hecho más que habitual. En ellos, si bien el cuarteto de cuerda fue la plantilla más empleada, no sería ni mucho menos la única, de tal manera que, entre las 91 obras que tocaron encontramos hasta 22 combinaciones instrumentales diferentes, incluyendo la de voz y cuarteto de cuerda, de las cuales, en su gran mayoría serían agrupaciones de cuerda seguidas de cuerda y piano.

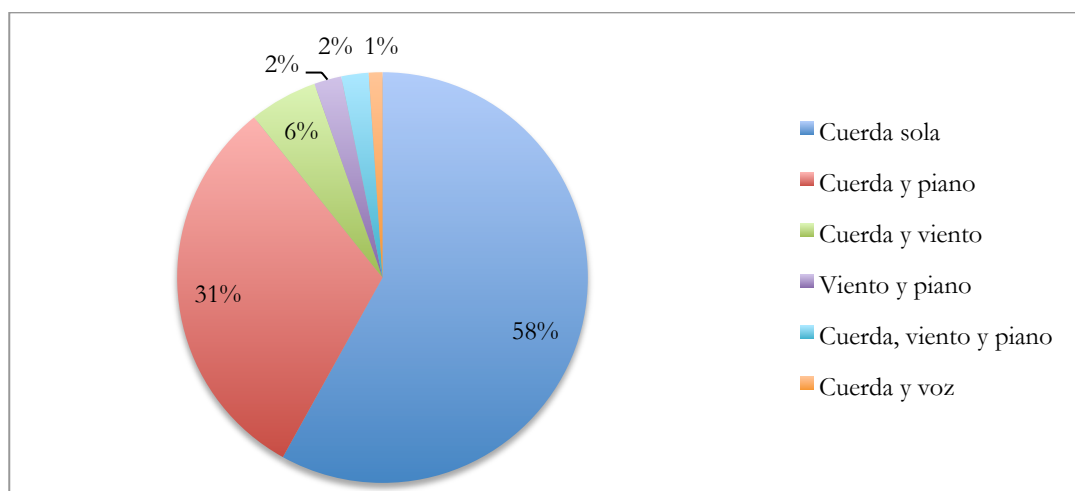


Gráfico 18. Proporción de obras en función de las combinaciones tímbricas.

Las formas compositivas que más aparecen en el repertorio de los conciertos de temporada serán los cuartetos de cuerda seguidos respectivamente por los cuartetos, quintetos y tríos con piano. Y, en consecuencia, la mayoría de las obras serían para cuatro instrumentos, seguidas de las formaciones para cinco y tres instrumentos. Por otro lado, y aunque en menor proporción, también programarán ocasionalmente obras para dos instrumentos como sonatas para violín y piano y sonatas para clarinete y piano, así como piezas para seis o más instrumentos, que se reservarían para contadas ocasiones, tres de las cuales, sin ir más lejos, confluirían en la primera temporada y dos de ellas en el concierto de presentación.

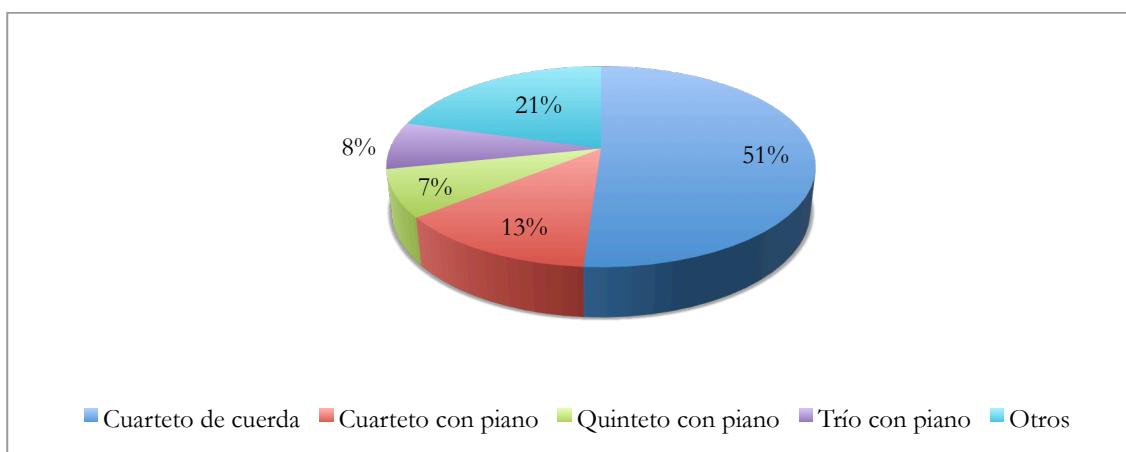


Gráfico 19. Proporción de obras en las series del Cuarteto Francés, en función de las agrupaciones utilizadas.

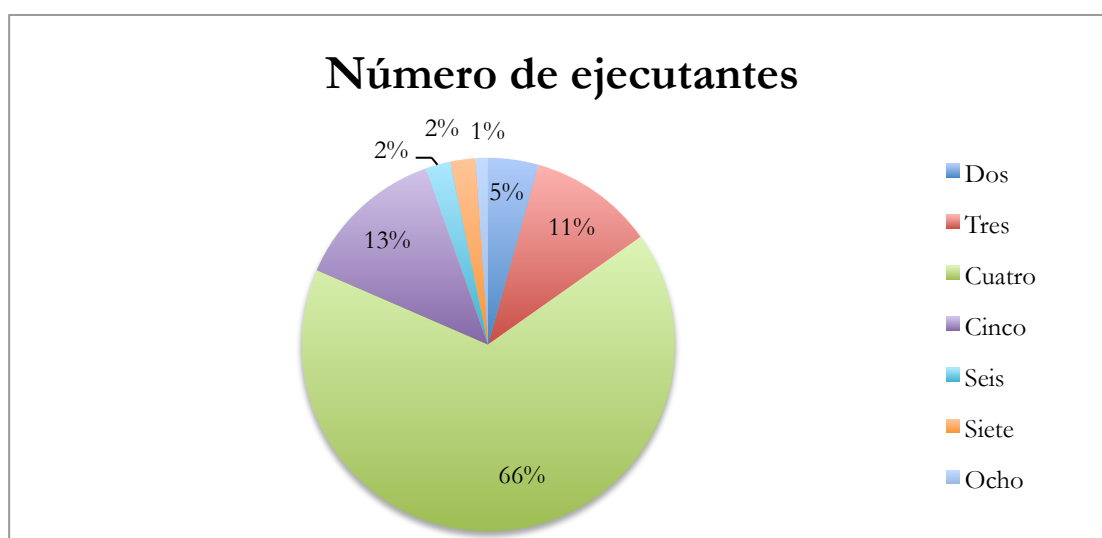


Gráfico 20. Proporción de obras en función del número de ejecutantes.

Obviamente, este tipo de plantillas requerían de músicos invitados, al igual que otras muchas de las combinaciones para dos, tres o cuatro instrumentos. De hecho, de todos los géneros que ejecutaron, únicamente los cuartetos y tríos de cuerda, dos de las veintiuna plantillas empleadas, estarían exentas de colaboradores. En función de estos datos, podemos deducir, por un lado, que uno de los objetivos del Cuarteto Francés era ofrecer en sus sesiones una muestra holística, abierta e integradora de la música de cámara, no necesariamente limitada o condicionada a un número cerrado y exclusivo de intérpretes, y



por otro, que era habitual que compartieran con otros colegas de profesión tanto los éxitos como la propia experiencia camerística<sup>741</sup>.

Tabla 32. Plantillas de las composiciones interpretadas en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

| nº instr. | Plantilla  | nº obras | Total |
|-----------|--|----------|-------|
| Dos       | Violín, piano  | 2        | 4     |
|           | Clarinete, piano   | 2        |       |
| Tres      | 2 violines, viola  | 1        | 9     |
|           | Violín, viola, violonchelo                                       | 1        |       |
|           | Piano, violín, violonchelo                                       | 6        |       |
|           | Flauta, violín, viola  | 1        |       |
| Cuatro    | 2 violines, viola, violonchelo                                   | 45       | 58    |
|           | Piano, violín, viola, violonchelo                                | 11       |       |
|           | Flauta, violín, viola, violonchelo                               | 1        |       |
|           | Clarinete, violín, violonchelo, piano                            | 1        |       |
| Cinco     | 2 violines, 2 violas, violonchelo                                | 1        | 15    |
|           | 2 violines, viola, 2 violonchelos                                | 1        |       |
|           | Piano, 2 violines, viola, violonchelo                            | 7        |       |
|           | Piano, violín, viola, violonchelo, contrabajo                    | 1        |       |
|           | Flauta, 2 violines, viola, violonchelo                           | 2        |       |
|           | Clarinete, 2 violines, viola, violonchelo                        | 1        |       |
|           | Voz y cuarteto de cuerda   | 2        |       |
| Seis      | 2 violines solistas, 2 violines, viola, violonchelo              | 1        | 2     |
|           | 2 violines, 2 violas, 2 violonchelos                             | 1        |       |
| Siete     | Clarinete, trompa, fagot, violín, viola, violonchelo, contrabajo | 1        | 2     |
|           | Trompeta, 2 violines, viola, violonchelo, contrabajo, piano      | 1        |       |
| Ocho      | Tres violines, dos violas, dos violonchelos, contrabajo          | 1        | 1     |

En ese sentido y a pesar de que la formación titular se plantea con la denominación de Cuarteto, el concepto se tornaría en algo más amplio, a lo largo de su trayectoria, y muy especialmente en las ocho temporadas de conciertos desarrolladas en Madrid, en las que, tanto instrumentistas de viento como de cuerda, se incorporarían a las series con relativa asiduidad. Por otro lado y a pesar de que el Cuarteto Francés únicamente pasaría a llamarse “Quinteto” con la anexión del pianista y compositor Joaquín Turina, lo cierto es que, a lo largo de esta década, contarían de forma permanente con pianistas acompañantes que gozarían de cierto grado de titularidad dentro de cada temporada.

En definitiva, y tal y como revelábamos al comienzo de este capítulo, el perfil del Cuarteto Francés no casa con el de una agrupación europea, profesional y especializada, sino que más bien estaría relacionada con sus orígenes vinculados a la práctica privada, que les permitía definirse como una agrupación versátil y plural cuyos miembros, entre otras muchas dedicaciones interpretativas, docentes e incluso, compositivas, cultivaban la música de cámara.

<sup>741</sup> Desconocemos el funcionamiento económico, pero es posible que, por su participación, los músicos colaboradores obtuvieran algún tipo de recompensa económica por su intervención en la velada.

### 3.6.3.1. Repertorio con piano

Tabla 33. Relación de pianistas colaboradores en las series madrileñas del Cuarteto Francés.

| PIANISTAS                   |               |                  |          |
|-----------------------------|---------------|------------------|----------|
| Nombre                      | Nº conciertos | Temporadas       | Nº obras |
| José Bonet                  | 7             | 1903, 1904       | 8        |
| Juan Enguita <sup>742</sup> | 12            | 1905, 1906, 1907 | 16       |
| Antonio Puig                | 4             | 1908             | 5        |
| José Guervós                | 10            | 1909, 1911       | 15       |

En la mayor parte de los casos el instrumento responsable de la variedad de plantillas sería el piano, de tal forma que tan sólo en cinco de los treinta y ocho conciertos, todos ellos en el marco de las tres primeras temporadas, el Cuarteto Francés prescindiría de este instrumento colaborador<sup>743</sup>. Los respectivos pianistas que complementarían la plantilla de cuarteto de cuerda serían José Bonet, entre 1903 y 1904, Juan Enguita entre 1905 y 1907, Antonio Puig únicamente en 1908 y José María Guervós entre 1909 y 1911.

En 33 de los 38 conciertos el Cuarteto contaría con la presencia de piano. En 21 de ellos, la gran mayoría, el piano formaría parte de la plantilla de una única obra, mientras que en los otros 12 colaboraría en dos. De estas doce colaboraciones dobles, dos tendrían lugar en 1908, coincidiendo con la presencia de Antonio Puig, cuatro con Guervós en 1909 y 1911 y otras cuatro con Enguita, que sería, proporcionalmente el pianista con más intervenciones. Sin embargo, el piano nunca colaboraría en más de dos obras en ninguna sesión, del mismo modo que, la música para piano solo, no tendría cabida en las temporadas.

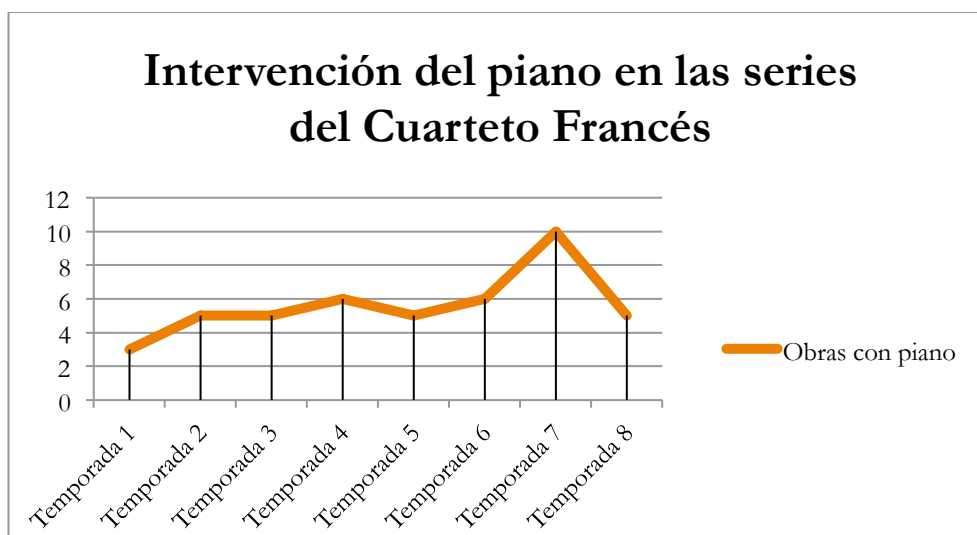


Gráfico 21. Evolución de la intervención del piano en las series de temporada del Cuarteto Francés.

<sup>742</sup> No entró hasta mitad de temporada de 1905. Fue el pianista que más conciertos ofreció con el Cuarteto Francés

<sup>743</sup> Los únicos conciertos que no contarían con piano transcurrirían en el marco de las tres primeras temporadas, tres de ellos bajo la titularidad de José Bonet y los otros dos en la tercera temporada, dado que su sucesor, Juan Enguita no se incorporaría hasta el tercer concierto. Sin embargo, desde ese día y hasta el último concierto de la serie de 1911, el piano estaría presente en la totalidad de las sesiones.

Por otro lado, en la gráfica evolutiva que refleja la evolución de las colaboraciones del piano en los conciertos, podemos observar un punto álgido claro que coincide con el año 1909, la séptima temporada, en la que Guervós se sumaba al conjunto. A pesar de que sus críticas en prensa no serían especialmente positivas, parece ser que el prestigio consolidado de este músico propició que se incrementara significativamente la proporción de intervenciones pianísticas, al igual que había sucedido anteriormente con Puig.

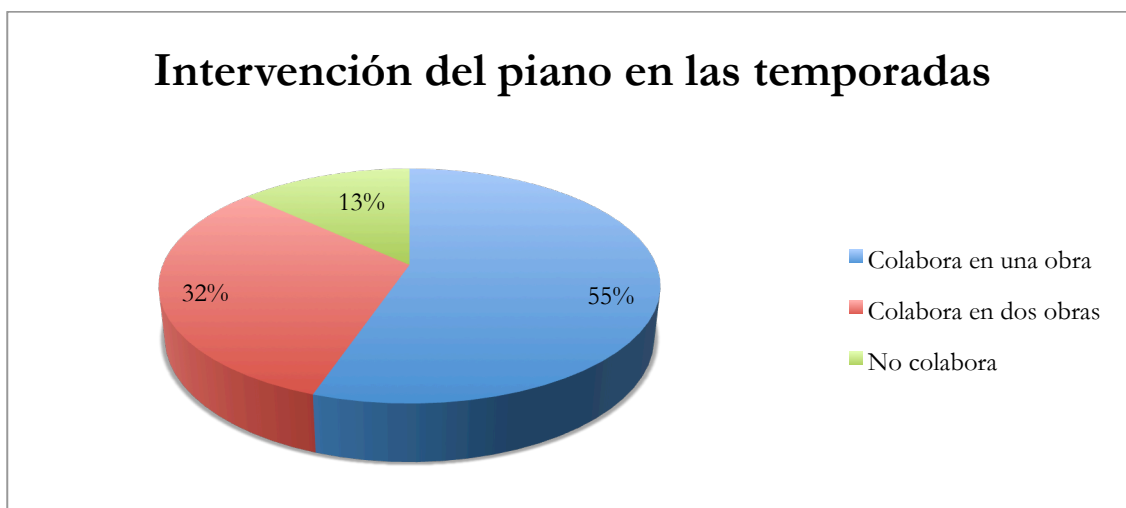


Gráfico 22. Relación cuantitativa y cualitativa de las intervenciones del piano en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

### 3.6.3.1.1. José Bonet

El pianista José Bonet<sup>744</sup> (1875-1931) estudia en el Conservatorio de Madrid con Dámaso Zabalza, donde coincidiría por rango de edad con los otros miembros del Cuarteto Francés, obteniendo, como vemos, tempranamente premios y recompensas por su, al parecer, excelente técnica interpretativa. Moriría en Lisboa, ciudad en la que se instalaría para ejercer como profesor piano y concertista, destacando también en órgano y arpa y donde, según algunas fuentes, sería admirado por Luigi Mancinelli o Saint-Saëns<sup>745</sup>. De hecho, la voz de este músico, que consta en el diccionario biográfico de efemérides de Baltasar Saldoni, hace referencia directa a la siguiente reseña que se publicó en la revista semanal, *Crónica de la Música* del año 1880, en la que se describe una participación del pianista junto a su hermano Manuel Bonet en su ciudad natal:

«El Ateneo de Valencia ha dado una velada para hacer la presentación de dos niños prodigio, Manuel y José Bonet, que tocan admirablemente el violín y el piano. El mayor tiene diez años, y el menor seis.

El joven Manuel promete ser notable violinista, pero la destreza y aplomo con que arrastra el arco sobre las cuerdas, produciendo un tono agradable y dulce. Pero lo que causa asombro es ver á su hermanito Pepe delante del piano, ejecutando con la serenidad de un profesor todas las piezas y deslizando sobre el teclado sus diminutos dedos con gran seguridad y fuerza de pulsación»<sup>746</sup>.

<sup>744</sup> Figura en el diccionario de efemérides de Baltasar Saldoni (SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986, p.40). No obstante, lo que pone en la voz dedicada en conjunto a José y Manuel Bonet se limita a describir meramente una nota de prensa del Ateneo de Valencia.

<sup>745</sup> AA.VV. «Bonet, José». En *Grande enciclopedia Portuguesa e Brasileira*, Vol. IV. Lisboa-Río de Janeiro: Editorial Enciclopedia, 1936-1960, p. 891.

<sup>746</sup> «Miscelánea». *Crónica de la música*, 9-IX-1880, p. 5.

**Tabla 34. Obras interpretadas en los conciertos del Cuarteto Francés con la participación del pianista José Bonet.**

| Sesión | Compositor     | Obra  |
|--------|----------------|---|
| I.1    | C. Saint Saëns | <i>Septeto para trompeta, cuerda y piano en Mi bemol mayor, op.65</i> |
| I.2    | R. Villa       | <i>Cuarteto con piano en Re menor **</i>                              |
| I.3    | E. Grieg       | <i>Sonata para piano y violín nº 3 en Do menor, op. 45</i>            |
| II.2   | B. Pérez Casas | <i>Cuarteto con piano en Re menor **</i>                              |
| II.2   | C. Saint Saëns | <i>Trío con piano n.1 en Fa mayor, op.18</i>                          |
| II.3   | J. Brahms      | <i>Sonata para clarinete y piano nº 1 en Fa menor, op.120</i>         |
| II.4   | C. Sinding     | <i>Quinteto con piano en Mi menor, op.5*</i>                          |
| II.6   | A. Dvorak      | <i>Quinteto con piano nº 2 en La mayor, op. 81</i>                    |

Bonet será el primer pianista colaborador del Cuarteto Francés, cuyo vínculo profesional con los intérpretes se remontaría a los conciertos de la Filarmónica de 1902. Consta como pianista titular de las dos primeras temporadas de la agrupación madrileña, entre 1903 y 1904, y estaría presente en un total de siete conciertos, en los que colaboraría en un total de ocho obras. En cuanto a su recepción, todas las reseñas que hemos podido cotejar, valoran su atención positivamente, como se refleja, por ejemplo, al respecto de la primera audición del Quinteto de Sinding: «El piano tiene en este cuarteto una parte de gran interés, y el señor Bonet ha sabido comunicárselo, llevando el peso y la responsabilidad de la interp[r]etación. Su labor merece entusiastas plácemes por lo seria y por lo fina. ¡Así se toca la música de cámara!»<sup>747</sup>. Por otro lado, entre las obras del repertorio en las que colaboró, destacaría el estreno absoluto de dos de los cuartetos con piano presentados al concurso de la Filarmónica, el de Ricardo Villa y el de Bartolomé Pérez Casas.

### 3.6.3.1.2. Juan Enguita

Tras la marcha de Bonet, el puesto de pianista colaborador pasaría a ocuparlo un joven Juan Enguita (1885-1910), que sería con diferencia el músico que más conciertos ofreciera en compañía del Cuarteto Francés. A lo largo tres temporadas, 1905, 1906 y 1907, participaría en doce sesiones interpretando un total de dieciséis obras, con lo que podemos observar que, con su llegada, el papel del piano conquistaría un mayor protagonismo, recayendo sobre él una mayor responsabilidad que la que Bonet había disfrutado en los años anteriores.

Aunque son muchos los breves comentarios que encontramos sobre este pianista en las reseñas de los conciertos del Cuarteto Francés, el único bosquejo biográfico sobre su figura que hemos podido localizar, se encuentra en la Revista Musical de Bilbao. Se trata de una necrológica firmada por Mateo H. Barroso con motivo de su muerte prematura, en 1910, a causa de una tuberculosis pulmonar, poco tiempo después de colaborar en las series del Cuarteto Francés y con tan sólo veinticinco años de edad:

Era Juan Enguita de esos privilegiados seres que nacen para la música. Era pianista desde la niñez, habiendo ganado á los once años una pensión en un concurso celebrado en el Ministerio de Fomento. Estudió en el Conservatorio de Madrid y fué una serie de triunfos la carrera de aquel interesante niño sericito, inteligentísimo, bondadoso, siempre con su sonrisa entre dulce y burlona que conservó hasta morir. En solfeo, en armonía, en composición y en piano obtuvo siempre sobresaliente y premio. Aún tenía tiempo para

<sup>747</sup>A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta Sesión». *El Globo*, 27-II-1904, p.1.

estudiar *violoncello*, y á los quince años ganó por oposición una plaza de la extinguida Sociedad de Conciertos.

Tenía dominio absoluto del piano. Jamás vacilaba en la lectura á primera vista de las más difíciles obras. Los que han seguido su labor pianística no recuerdan una equivocación suya; tocaba cuanto le pusieran. Tenía vastísima cultura musical, conociendo toda la literatura del piano, y su repertorio era tal que hubiera tocado de memoria y llenado los programas de cuantos virtuosos desfilan por nuestras salas de conciertos. Y de que no hay exageración pueden dar testimonio los músicos madrileños y aun músicos tan excelentes como Arbós, Malats y Granados.

Ha tocado con el Cuarteto Francés, ha acompañado á cantantes célebres y tocado con la Orquesta Sinfónica de Madrid; y en todos los conciertos era él la nota culminante, el éxito indiscutible. Tenía un espíritu crítico rápido y certero y refinado gusto artístico.

(...)

En la temporada próxima iba á ser presentado por el maestro Arbós al público de Londres; el porvenir era suyo; la gloria le llamaba, pero la muerte, que no repara ni elige sus víctimas, lo ha herido á los veinticinco años. Lo ha arrebatado la misma enfermedad que á Chopin, su maestro predilecto»<sup>748</sup>.

En cuanto su recepción en la prensa, Enguita, pasaría de ser duramente criticado en los primeros conciertos, desarrollados en el Teatro de la Princesa en 1905, a ser alabado y elogiado en los siguientes. Y es que su llegada en 1905 en mitad de la serie<sup>749</sup>, sumada a la regular acústica del teatro, motivó que se vertieran varios reproches a su interpretación del *Quinteto* de César Franck. Algunos como el pianista José González de la Oliva (D Dur), criticarían su técnica<sup>750</sup> y otros como Cecilio de Roda, dirían que «no [estaba] tan familiarizado como sus compañeros con la música de cámara», a lo que atribuirían que el piano de Enguita «de capital importancia en esta obra, sonara á poco, y no fundiera por completo con la hermosa unidad que caracterizaba al cuarteto de cuerda»<sup>751</sup>. No obstante, esta percepción, como decimos, cambiaría en gran medida a lo largo de sus tres años de colaboración con el Cuarteto Francés. Dos años más tarde, Alejandro Saint-Aubin anotaba sobre Enguita que «es un jovencillo, y á pesar de sus pocos años sería difícil encontrar quien le superara aun refiriéndose á pianista de renombre universal, en la interpretación firme y segura de la música de cámara» y sobre su adaptación al género resaltaría de él que, aun «con un mecanismo prodigioso y extraordinaria facilidad de ejecución sabe contenerse, ostentando la virtud de no destacar su personalidad con mengua de la obra y por irreverencias inaguantables del *virtuosismo*»<sup>752</sup>.

**Tabla 35. Obras interpretadas en los conciertos del Cuarteto Francés con la colaboración del pianista Juan Enguita**

| Sesión             | Compositor         | Obra   |
|--------------------|--------------------|--|
| III.3, III.5, IV.1 | C. Franck          | <i>Quinteto con piano en Fa menor</i>  |
| III.4              | F. Mendelssohn     | <i>Cuarteto con piano n° 3 en Si menor, op.3</i>                                   |
| III.5, IV.2        | T. Bretón          | <i>Quinteto con piano en Sol**</i>   |
| III.6              | A. Dvorak          | <i>Cuarteto para piano e instrumentos de arco, op. 87, n° 2, en mi bemol mayor</i> |
| IV.2               | J. Ruiz Manzanares | <i>Cuarteto con piano en do menor**</i>  |
| IV.3, V.3          | J. Brahms          | <i>Cuarteto con piano n° 1 en Sol menor, op.25</i>                                 |
| IV.4               | E. Chausson        | <i>Cuarteto con piano en La mayor, op.30*</i>                                      |
| IV.4               | C. Sinding         | <i>Quinteto con piano en Mi menor, op.5</i>  |

<sup>748</sup> BARROSO, Mateo H. «Juan Enguita». *Revista Musical de Bilbao*, número XII (diciembre), pp.281-282.

<sup>749</sup> Juan Enguita no participaría hasta el tercer concierto de la serie de 1905.

<sup>750</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 3-III-1905, p.2.

<sup>751</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Tercer concierto». *La Época*, 17-II-1905, p.1.

<sup>752</sup> S.-A. «Teatro de la Comedia Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 22-II-1907, p.1.

|     |                 |   |
|-----|-----------------|---|
| V.1 | R. Strauss      | <i>Cuarteto con piano en Do menor, op.13*</i>                               |
| V.2 | R. Schumann     | <i>Cuarteto con piano en Mi bemol mayor, op.47</i>                          |
| V.3 | C. M. von Weber | <i>Gran dúo concertante para clarinete y piano en Mi bemol mayor, op.48</i> |
| V.4 | F. Schubert     | <i>Quinteto con piano en La mayor, op.114 (D.667), "La Trucha"</i>          |

Al respecto del repertorio interpretado podemos observar, por un lado, que, en lo que respecta a obras españolas, Enguita colaboraría en el estreno absoluto del *Quinteto en sol* de Tomás Bretón, así como del *Cuarteto en Do menor* de Jacinto Ruíz Manzanares. Y en cuanto a las obras extranjeras, entre ellas destaca la interpretación hasta en tres ocasiones del *Quinteto* de César Franck, así como la primera interpretación pública en Madrid de los respectivos cuartetos con piano de Ernest Chausson y Richard Strauss.

### 3.6.3.1.3. Antonio Puig

Pianista y compositor murciano, será en la capital levantina será donde Antonio Puig (1870-1920) lleve a cabo su primera formación, de la mano de Julián Calvo, que completaría después en Madrid con Monasterio, Tragó, Zabalza y Cantó<sup>753</sup>. Su paso por el Cuarteto Francés sería muy breve, colaborando tan sólo en los cuatro conciertos de temporada de 1908, y en un total de seis obras. No obstante, en proporción, la confianza depositada en él sería considerable.

Al igual que en su momento sucediera con Enguita, algunos de los comentarios en el día de sus presentación ponen en duda su destreza, señalando que «se unió en las obras con piano, un nuevo pianista –D. Antonio Puig–, no tan familiarizado como el Sr. Enguita (pianista de estos años anteriores) con el estilo y el carácter de la música de cámara»<sup>754</sup>. Sin embargo, René Halphen (Madrizy) anotaría ese mismo día que «El Sr. Puig, que tocaba por primera vez en esos conciertos, demostró ser un artista concienzudo y respetuoso de las tradiciones», suscribiendo que «Su *toucher* es delicadísimo y posee un mecanismo muy correcto»<sup>755</sup>.

En lo que se refiere a su intervención musical, debemos destacar que Puig interpretaría el *Cuarteto en re* de Vicente Zurrón así como la primera audición en Madrid de del *Trío con piano en fa sostenido menor* de César Frank junto a Julio Francés y Luis Villa.

**Tabla 36. Obras interpretadas en los conciertos del Cuarteto Francés con la participación del pianista Antonio Puig.**

| Sesión | Compositor     | Obra   |
|--------|----------------|--|
| VI.1   | L.V. Beethoven | <i>Trío con piano n.º 3 en Do menor, op.1 n.3</i>            |
| VI.1   | A. Dvorak      | <i>Quinteto con piano n.º 2 en La mayor, op. 81</i>          |
| VI.2   | C. Franck      | <i>Trío con piano n.º 1 en Fa sostenido menor, op.1 n.1*</i> |
| VI.3   | V. Zurrón      | <i>Cuarteto con piano en Re mayor</i>                        |
| VI.4   | C. Saint Saëns | <i>Quinteto con piano en La menor, op.14</i>                 |

<sup>753</sup> RUÍZ TARAZONA, Andrés. «Puig, Antonio». en E. Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 8, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 998.

<sup>754</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *La Época*, 8-II-1908, p.3.

<sup>755</sup> Madrizzy. «Gran Mundo». *La Correspondencia de España*, 9-II-1908, p.1.

### 3.6.3.1.4. José María Guervós

Por último sería José Guervós, (1870-1944), granadino, descendiente de una familia de músicos, el pianista colaborador que, sin duda, gozaría de mayor reconocimiento en la esfera madrileña<sup>756</sup>. Profesor del Conservatorio de Madrid desde 1892 y compositor de varias obras didácticas para piano, previamente a su fugaz andadura con el Cuarteto Francés, ya había colaborado junto al líder de la agrupación, Julio Francés, en el conjunto formado por Pau Casals y Gálvez, en 1895.

Guervós ejercería también como pianista acompañante, entre otros, de Casals o Sarasate y sería reconocido también como profesor de canto y piano de la Casa Real de Alfonso XIII. Pero, a pesar de este copioso currículum, las críticas vertidas en torno a su figura en colaboración con el Cuarteto Francés en las temporadas de 1909 y 1911 no fueron siempre favorables. Una de las más duras vendría dada precisamente por su interpretación del Cuarteto de César Franck en los conciertos del Cuarteto Francés. Respecto a la misma, si bien Saint-Aubin, el cronista de *El Heraldo*, definiría su ejecución como «soberbia»<sup>757</sup>, Miguel Salvador designaría que el Quinteto de César Franck «quedó desfigurado» porque «la base de él es el piano, y Guervós ninguno de los dos días ha demostrado ser pianista de cuarteto, pues no tiene convencimiento ni visualidad; es borroso, parece leer más que interpretar en concierto, y puede atribuírsele la mayor parte en la responsabilidad de no haber gustado la obra de este místico adorable de la música»<sup>758</sup>. Así mismo, el mismo Salvador, criticaría nuevamente al pianista en su interpretación del Cuarteto en sol menor de Mozart, K478. Con motivo de la misma referiría que «Guervós, que hacía la parte del piano, no debe de haber oído, ó debe de haber olvidado, la interpretación que no hace tanto tiempo dió Schnabel al rondó, porque entonces hubiera aprendido cómo sin ningún esfuerzo, con un sonido agradable y una dicción sencilla se puede hacer que un público murmure satisfecho en muchos pasajes de esta obra»<sup>759</sup>.

En lo que respecta al repertorio, tan sólo encontramos dos composiciones españolas interpretadas por Guervós, una el *Trío en mi mayor* de Bretón, y otra, el estreno absoluto de la *Sonata en fa sostenido* para violín y piano de Jacinto Ruíz Manzanares. Por otro lado, entre las obras extranjeras debemos destacar su doble interpretación del *Cuarteto con piano* de Fauré, una nueva audición del *Cuarteto en do menor* de Strauss, así como la primera ejecución en Madrid del *Cuarteto para clarinete, piano, violín y violonchelo* de Walter Rabl.

Tabla 37. Obras interpretadas en los conciertos del Cuarteto Francés con la participación del pianista José María Guervós.

| Sesión        | Compositor  | Obra   |
|---------------|-------------|--|
| VII.1         | R. Schumann | <i>Trío con piano en Fa mayor, op. 80</i>            |
| VII.1         | J. Brahms   | <i>Cuarteto con piano, n° 1 en Sol menor, op. 25</i> |
| VII.2         | C. Franck   | <i>Quinteto con piano en Fa menor</i>                |
| VII.3         | T. Bretón   | <i>Trío con piano en Mi mayor</i>                    |
| VII.3         | R. Strauss  | <i>Cuarteto con piano en Do menor, op.13,</i>        |
| VII.4, VIII.2 | G. Fauré    | <i>Cuarteto con piano n° 1 en Do menor, op. 15</i>   |
| VII.5         | W.A. Mozart | <i>Cuarteto con piano en Sol menor, K.478</i>        |
| VII.5, VIII.1 | J. Brahms   | <i>Quinteto con piano en Fa menor, op.34</i>         |

<sup>756</sup> GARCÍA AVELLO, Ramón y GONZÁLEZ PEÑA, M<sup>a</sup> Luz. «Guervós, José María». en E. Casares (dir.). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 6, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, p. 54.

<sup>757</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-II-1909, p.1.

<sup>758</sup> M. Salvador. «De música. Segundo concierto del cuarteto «Francés» en el Español». *El Globo*, 2-II-1909, p.1.

<sup>759</sup> M. Salvador. «De música. Quinto concierto del Cuarteto Francés en el Español». *El Globo*, 20-II-1909, p.1.

|        |                    |  |
|--------|--------------------|--|
| VII.6  | L.V. Beethoven     | <i>Trío con piano en Si bemol, op. 97 "El Archiduque"</i>                            |
| VII.6  | W. Rabl            | <i>Cuarteto para piano, clarinete, violín y violonchelo en Mi bemol mayor, op.1*</i> |
| VIII.3 | J. Ruiz Manzanares | <i>Sonata para violín y piano en fa sostenido menor**</i>                            |
| VIII.3 | A. Dvorak          | <i>Cuarteto con piano nº 2 en Mi bemol mayor, op. 87</i>                             |
| VIII.4 | R. Schumann        | <i>Quinteto con piano en Mi bemol mayor, op. 44</i>                                  |

### 3.6.3.2. Repertorio con instrumentos de viento, cuerda y voz

Otra de las medidas que el Cuarteto Francés pondría en práctica en el transcurso de los primeros años, y fundamentalmente entre 1903 y 1907, sería la de abrir el repertorio a las más diversas combinaciones instrumentales. Para este fin, contarían, además de con pianistas, con diversos músicos invitados, varios de ellos compañeros de atril de los cuartetistas en la Orquesta Sinfónica y en la orquesta del Teatro Real.

Esta tendencia quedaría ya evidenciada en el insólito programa de apertura de la primera temporada del Cuarteto Francés en el que, recordemos, un cuarteto de cuerda, un quinteto para clarinete, un septeto con trompeta y una pieza para ocho instrumentos de cuerda estructuraban la sesión. Bajo la apariencia de una fiesta multitudinaria, transcurriría un concierto en el que el cuarteto titular contaría con el arropo de numerosos colaboradores. A parte del noveno cuarteto de cuerda de Beethoven en el que solo intervendría el grupo original, el clarinetista Miguel Yuste colaboraría en el Quinteto para clarinete de Mozart. En segundo lugar, para la ejecución del Andante religioso de Enric Morera para ocho instrumentos de cuerda se añadirían a la plantilla Manuel Álvarez (viola), Salvador Santos (contrabajo), Pedro Blanch (violín) y Ángel Mesa (violonchelo). Y por último, la interpretación del Sexteto de la trompeta de Saint Saëns requeriría la colaboración extraordinaria del contrabajista Salvador Santos, el trompetista Tomás García Coronel (trompeta) y José Bonet al piano. Un total de cuatro plantillas diferentes para cuatro obras y siete colaboradores externos que, sumados a los cuatro titulares implica que, para el concierto inaugural de este cuarteto de cuerda se precisaron un total de once músicos. Esta presencia de músicos invitados sería extensible a toda la primera temporada, teniendo en cuenta que, también en la cuarta y última sesión, los miembros del cuarteto, a excepción de Odón González, interpretarían el *Septeto op.20* de Beethoven junto al contrabajista Salvador Santos y los vientos Miguel Yuste (clarinete), Valeriano Bustos (trompa) y Pascual Fañanas (fagot).

La comparecencia de los solistas de viento sería especialmente significativa entre 1903 y 1907<sup>760</sup> gracias, por otra parte, a la recurrente presencia en las sesiones de Miguel Yuste (1870-1947)<sup>761</sup> y Francisco González Maestre (1862-1942)<sup>762</sup>. El primero de ellos, afamado

<sup>760</sup> (n. al pie. precisamente sobre esta cuestión presentaría una comunicación Gloria Araceli en el contexto de las Jornadas de Jóvenes Musicólogos celebradas en Oviedo en...)

<sup>761</sup> Para más información sobre Miguel Yuste véase: MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida. «Yuste Moreno, Miguel». En: E. Casares (dir). *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, v. 10, 1999, p. 1069; Miguel Yuste Moreno, nacido en Alcalá del Valle (Cádiz) en 1870 y fallecido en Madrid en 1947, fue alumno de Antonio Romero Andía, y le sucedió en 1910 como profesor de clarinete en el Real Conservatorio de Música de Madrid, hasta 1940. Un gran estudio suyo en RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli, «Miguel Yuste (1870-1947): su contribución como clarinetista, profesor y compositor al desarrollo de la música española», *Revista de Musicología*, 32 (2) (2009), págs. 769-785; asimismo, RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *El Clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1947): Estudio biográfico y analítico*. Tesis doctoral, Universidad de Oviedo. 2009. También, COMPANYS CASAS, Matías, «Miguel Yuste Moreno y su música. La música pintoresquista española para clarinete en la primera mitad del siglo XX». *Jugar con fuego*. *Revista de Musicología*, nº 4 (2011). FERNÁNDEZ-XESTA Y VÁZQUEZ, ERNESTO «Los profesores de la Banda Municipal de Madrid condecorados con la Orden Civil de la República», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* (Madrid), LIV (2014), págs. 255-310.



clarinetista y profesor por aquellos años del Conservatorio madrileño, colaboraría en un total de cinco temporadas y seis conciertos interpretando cinco obras distintas. Por su parte el segundo, flautista e igualmente profesor de la institución, colaboraría en cuatro conciertos y dos temporadas, interpretando un total de tres obras. De todas las piezas en las que colaboraron, destacaremos el *Quinteto para clarinete K581, en la mayor*, que sería repetido en la primera y la tercer temporada, así como la *Suite n. 2 en si menor para flauta y cuarteto de cuerda*, que sería interpretada tanto en la segunda como en la tercera.

**Tabla 38. Obras con colaboradores de viento en las temporadas del Cuarteto Francés.**

| Sesión      | Compositor      | Obra  | Intérprete/s de viento                              |
|-------------|-----------------|---|---|
| I.1, III.3  | W.A. Mozart     | <i>Quinteto con clarinete en La Mayor, K.581 op. 101)</i>                           | Miguel Yuste  |
| I.1         | C. Saint Saëns. | <i>Septeto para trompeta, cuerdas y piano en Mi bemol Mayor, op.65.</i>             | Tomás García Coronel                                |
| I.4         | L.V. Beethoven  | <i>Septeto para vientos y cuerdas en Mi bemol mayor op.20</i>                       | Valeriano Bustos<br>Pascual Fañanás<br>Miguel Yuste |
| II.1        | L.V. Beethoven  | <i>Serenata para flauta, violín y viola en Re mayor, op.25</i>                      | Francisco González                                  |
| II.3        | J. Brahms       | <i>Sonata para clarinete y piano nº 1 en fa menor, op.120</i>                       | Miguel Yuste  |
| II.5, III.1 | J.S. Bach       | <i>Suite para flauta y cuarteto de cuerda nº 2 en Si menor, BWV 1067</i>            | Francisco González                                  |
| III.5       | W.A. Mozart     | <i>Cuarteto con flauta nº 4 en La mayor, K.298</i>                                  | Francisco González                                  |
| V.3         | C.M. von Weber  | <i>Gran dúo concertante para clarinete y piano en Mi bemol mayor, op.48</i>         | Miguel Yuste  |
| VII.6       | W. Rabl         | <i>Cuarteto para piano, clarinete, violín y violonchelo en Mi bemol mayor, op.1</i> | Miguel Yuste  |

Cuando hablamos de viento, tenemos que matizar que, a excepción de la trompa y la trompeta, que colaboraron respectivamente en la primera y última sesión de la primera temporada, el resto de colaboraciones se circunscriben al viento madera. Y más concretamente serían nueve, en total, las obras en las que intervendría el viento, de las cuales, tres precisarían flauta travesera, cuatro clarinete, una trompeta y otra, el *Septimino* de Beethoven, clarinete, trompa y fagot.

En lo que a repertorio se refiere, cuando hablamos de piezas con viento en las sesiones del Cuarteto Francés, nos circunscribimos esencialmente a piezas de Mozart, Beethoven o Brahms, lo que nos lleva a pensar que, tal vez fuera una estrategia trazada con el fin de incluir en sus conciertos repertorio clásico pero con un ápice de novedad. De esta forma, los clásicos cuentan con un lugar muy significativo en las sesiones, revistiendo gran interés en muchos casos, gracias a la utilización de agrupaciones menos frecuentes que el cuarteto de cuerda, de forma que, de un modo u otro, la mezcla de sonoridades y la calidad y el prestigio que, al parecer, conferirían los intérpretes externos a las sesiones, haría que este tipo de repertorio gozara de muy buena recepción entre los oyentes y algunos críticos.

En cuanto a las colaboraciones por parte de los músicos de cuerda, la agrupación precisó refuerzos en ocho de las obras programadas. Entre los colaboradores de cuerdas, nos

<sup>762</sup> Francisco González Maestre (1862-1942) nace en Madrid, perteneció a la Real Capilla desde 1879 a 1931, y fue presidente fundador de la Orquesta Sinfónica de Madrid de la cual era flauta solista.

encontramos a los violinistas Pedro Blanch, Manuel Álvarez, Ignacio Ayllón y Manuel Montano, que colaboraría en calidad de violín y viola, al violonchelista Ángel Mesa y al contrabajista Salvador Santos, que sería el instrumentista de cuerda que más veces interviniera con el cuarteto, en un total de cuatro conciertos. Todos ellos serían miembros fundadores de la Sociedad de Conciertos y la posterior Orquesta Sinfónica de Madrid así como de la del Teatro Real, que contaba prácticamente con la misma plantilla<sup>763</sup>.

Más concretamente, para las plantillas de quinteto de cuerda, bien con dos violas, bien con dos violonchelos contaron respectivamente con la colaboración de Manuel Montano, que ejercería como violín y viola, así como la del violonchelista Ángel Mesa, músicos que intervendrían nuevamente en el *Sexteto de cuerda n° 2* de Brahms para dos violines, dos violas y dos violonchelos. Montano además, participaría en la interpretación del *Concierto en re para dos violines* de Bach, junto a Ignacio Ayllón, y por su parte, Mesa concurriría para interpretar el *Andante Religioso* de Morera junto a los violinistas Manuel Álvarez y Blanch, en la que también colaboraría el contrabajista Salvador Santos.

**Tabla 39. Obras con colaboradores de cuerda en las temporadas del Cuarteto Francés.**

| Sesión | Compositor      | Obra   | Intérprete/s<br>invitados de<br>cuerda                          |
|--------|-----------------|--|---|
| I.1    | Enric Morera    | <i>Andante religioso para orquesta de cuerda**</i>                               | Manuel Álvarez<br>Salvador Santos<br>Pedro Blanch<br>Ángel Mesa |
| I.1    | C. Saint Saëns. | <i>Septeto para trompeta, cuerdas y piano en Mi bemol Mayor, op.65.</i>          | Salvador Santos   |
| I.2    | F. Schubert     | <i>Quinteto de cuerda en Do Mayor, op.163 D. 956)</i>                            | Ángel Mesa  |
| I.4    | L.V. Beethoven  | <i>Septeto para vientos y cuerdas en Mi bemol mayor op.20</i>                    | Salvador Santos   |
| II.1   | W.A. Mozart     | <i>Quinteto de cuerda n° 3 en Sol menor K.516</i>                                | Manuel Montano  |
| III.2  | J. S. Bach      | <i>Concierto para dos violines y acompañamiento de cuarteto en Re, BWV 1043.</i> | Manuel Montano<br>Ignacio Ayllón                                |
| IV.4   | J. Brahms       | <i>Sexteto de cuerda n° 2 en Sol mayor, op.36,.</i>                              | Manuel Montano<br>Ángel Mesa                                    |
| V.4    | F. Schubert     | <i>Quinteto para cuerda y piano “la Trucha” en la mayor op.114 D.667).</i>       | Salvador Santos   |

En cada uno de los 38 conciertos de temporada, el Cuarteto Francés emplearía, como mínimo, dos plantillas diferentes. En concreto, en 22 de ellos utilizaron dos plantillas distintas, lo que implica que una de las plantillas sería la misma para dos de las obras. Pues bien, salvo en el quinto concierto de la tercera temporada III.5), ocasión en la cual se repitió la plantilla de quinteto con piano, en el resto la plantilla repetida sería la de cuarteto de cuerda. En otros 14 conciertos, se emplearon tres plantillas distintas, en doce de los cuales se daría la circunstancia de que se tocaron tres obras con diferentes combinaciones instrumentales, mientras que en los otros dos se tocarían 4 obras, siendo repetida en uno de los casos VI.3) la plantilla de Cuarteto con piano y en la otra V.3) la de cuarteto de cuerda. En los dos conciertos restantes, uno de ellos el de presentación, serían hasta cuatro las combinaciones instrumentales que desfilaran por el escenario, lo que da ejemplo de la gran variedad tímbrica y textural que se podía ver en los conciertos.

<sup>763</sup> Concretamente en la plantilla de 1904 de la Orquesta Sinfónica de Madrid, de estos músicos, Ignacio Ayllón es el único que figura en el atril de violines primeros, Manuel Álvarez y Manuel Montano pertenecen a la sección de violas. Así mismo Ángel Mesa y Salvador Santos forman parte respectivamente de la sección de violonchelos y contrabajos, constando éste último como solista. Véase *Orquesta sinfónica de Madrid...*, pp. 4-6.

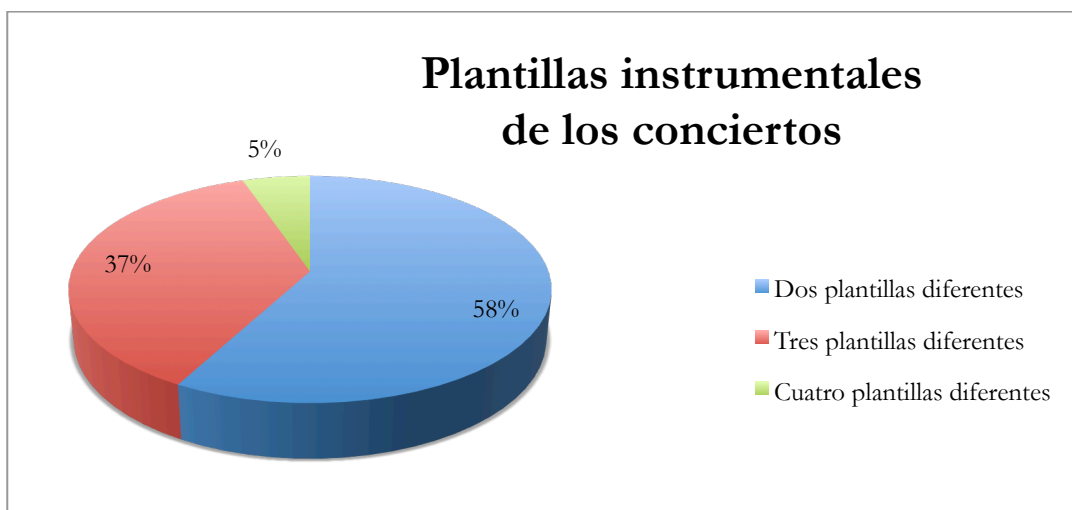


Gráfico 23. Plantillas utilizadas en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

Lo más significativo es que ninguno de los conciertos de temporada desarrolló el programa íntegro disponiendo de una sola plantilla, a diferencia de lo que, recordemos, sucedería con los privados e institucionales, en los cuales, casi siempre intervendría el cuarteto Francés en solitario, sin pianista ni colaboradores, no obstante, podemos comprobar que hubo algunas excepciones. Aunque en este capítulo nos centramos en los conciertos de temporada, diremos que, de los más de treinta conciertos institucionales y privados localizados, sólo en cuatro de ellos contarían con figuras externas a la agrupación, como por ejemplo el concierto celebrado en 1904 en el Ateneo con el pianista Vicente Toledo, al que se rendía homenaje en la sesión y junto al que interpretarían algunas obras. También en el celebrado en homenaje a Bach en el Ateneo, el conjunto contó con el flautista Francisco González para tocar la *Suite en si menor*, que ya habían interpretado con gran éxito en la temporada en cuestión. Y por último, quizás uno de los más relevantes conciertos del Cuarteto Francés en los que, al margen de los de temporada, contaron con músicos colaboradores, sea el celebrado el 22 de noviembre de 1912, también en el Ateneo junto al pianista y compositor Joaquín Turina. En él, además de Turina al piano, participaría el viola Otilio Romanos, en sustitución de Conrado del Campo, a quien le correspondería interpretar la parte de viola solista en el estreno de la Escena Andaluza compuesta por el músico sevillano.

Además, no debemos dejar de mencionar algunos de los conciertos que ofrecieron antes de presentarse al público de forma oficial como Cuarteto Francés, algunos de ellos en la Sociedad Filarmónica Madrileña, en los que tocarían junto a José Bonet, Yuste, González, Bustos o Fañanas así como el concierto privado celebrado pocos días antes de la presentación oficial, en una residencia particular y en el que colaborarían Salvador Santos y Tomás García Coronel. Además tenemos que añadir que en algunos conciertos privados, especialmente en 1905 y en 1903, volveremos a toparnos con referencias al conjunto “Sexteto Francés” o “Quinteto Francés”, lo que implica que en la propia gestación del grupo había cabida para otros maestros.

Para terminar, la única colaboración que no podríamos encuadrar ni entre los músicos de viento, de cuerda o los pianistas sería la de Beatriz Ortega y Villar, soprano solista en algunas temporadas del Teatro Real y que sería la única mujer que concurriría en estas series madrileñas del Cuarteto Francés. Su colaboración en las temporadas se reduce a una sola sesión, programada el lunes 8 de febrero de 1909, en la que, a continuación del recién publicado Cuarteto póstumo de Edvard Grieg, interpretarían algunos *lieder* del músico noruego traducidos al italiano, como *Vano consejo* o *Io t'amo*, que serían, además, los únicos ejemplares de música vocal que se introducirían en las series. Esta colaboración, sin

embargo, no sería la única que Ortega y Villar llevaría a cabo con el Cuarteto Francés, sino que nuevamente colaboraría con ellos en varios conciertos celebrados en diversas ciudades del norte de España durante 1911.

Tabla 40. Relación de músicos colaboradores en las series madrileñas y conciertos institucionales del Cuarteto Francés.

| Nombre                  | Instrumento      | Años                            | Conciertos | Obras |
|-------------------------|------------------|---------------------------------|------------|-------|
| José Bonet              | Piano            | 1903, 1904                      | 7          | 8     |
| Juan Enguita            | Piano            | 1905, 1906, 1907                | 12         | 16    |
| Antonio Puig            | Piano            | 1908                            | 4          | 6     |
| José Guervós            | Piano            | 1909, 1911                      | 10         | 15    |
| Vicente Toledo          | Piano            | 1904                            | 1          | 2     |
| Ignacio Ayllón          | Violín           | 1905                            | 1          | 1     |
| Pedro Blanch            | Violín           | 1903                            | 1          | 1     |
| Manuel Álvarez          | Viola            | 1903,                           | 2          | 1     |
| Manuel Montano          | Violín/Viola     | 1904, 1905, 1906                | 3          | 3     |
| Ángel Mesa              | Violonchelo      | 1903, 1906                      | 3          | 3     |
| Salvador Santos         | Contrabajo       | 1903, 1907                      | 3          | 4     |
| Tomás García Coronel    | Trompeta         | 1903                            | 1          | 1     |
| Francisco González      | Flauta travesera | 1904, 1905                      | 5          | 5     |
| Miguel Yuste            | Clarinete        | 1903, 1904,<br>1905, 1907, 1909 | 6          | 6     |
| Valeriano Bustos        | Trompa           | 1903                            | 1          | 1     |
| Pascual Fañanas         | Fagot            | 1903                            | 1          | 1     |
| Beatriz Ortega y Villar | Soprano          | 1909                            | 1          | 1     |

### 3.6.4. Selección y organización de las obras en los conciertos de temporada: El orden del repertorio y el puesto de honor

En lo que se refiere a la disposición del repertorio, en los conciertos de abono se trataba de buscar factores que dieran sentido al orden de aparición de las obras. Algunas veces regía un orden cronológico, acorde al cual, las obras más tempranas precedían a las más recientes, mientras que, en otros casos, esto se invertía en la medida en que primaban cuestiones como el estilo, la plantilla o la popularidad de las piezas. A pesar de que sería muy complicado por no decir imposible, determinar con exactitud estos criterios, después del estudio exhaustivo del repertorio interpretado en las series madrileñas y de su organización, nos parece oportuno enumerar algunas de las pautas que, consideramos, pudieron guiarles a la hora de forjar la estructura, el orden y la selección de los programas en unos conciertos que parecían estar cuidadosamente proyectados.

Como norma habitual, el concierto se desarrollaba en tres sesiones separadas por sus dos respectivos descansos. Esta estructura tripartita, permitía que la segunda parte se viera enmarcada por las otras dos, constituyendo la misma el “puesto de honor” en torno al cual giraba el resto del programa y, en consecuencia, la primera parte funcionaba como preámbulo y la tercera como cierre. Partiendo, pues, de este principio organizativo, y revisando las piezas que ocuparon la primera, la segunda y la tercera parte a lo largo de los conciertos del Cuarteto Francés, procederemos a determinar algunos de los factores que imperaban en este tipo de asignaciones, como la presencia de estrenos, la plantilla, el compositor y la pieza en cuestión, su recepción de la pieza e, incluso, la tonalidad<sup>764</sup>.

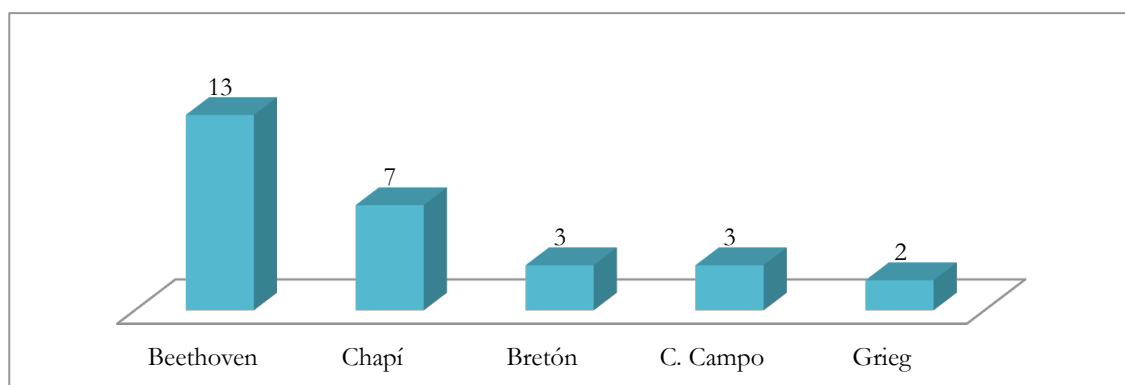
<sup>764</sup> Nos pareció una curiosa coincidencia que en muchos casos, varias obras de un mismo concierto tenían tonalidades en común. Esto, si bien pudiera ser un hecho casual, también porqué no, podría tratarse de un factor más a la hora de diseñar los programas. De hecho, casualmente hay ciertas tonalidades que despuntan

En primer lugar sin lugar a dudas los estrenos constituían uno de los mayores alicientes de las series y generaban una gran expectación tanto en el auditorio como en la crítica. Este hecho, consideramos, tendría una clara repercusión, tanto en la selección del resto del programa, como en la colocación y ordenación de las mismas, relegando el mismo estreno, en ocasiones al puesto central, al primero o al último.

En segundo lugar, otro factor que seguramente contribuyera a la selección y colocación de las obras, sería la plantilla instrumental. Como apuntábamos, en las series madrileñas no hubo un solo concierto en el que participara el Cuarteto Francés en solitario, sino que en todos ellos contaría, al menos con un músico invitado. En este sentido, la diversidad tímbrica también parecía tener repercusión en el orden, de forma que, las obras destinadas a un mayor número de músicos y, muy especialmente, las obras con piano, solían reservarse para la parte final de la sesión. Así mismo, en otros casos también podía optarse por dignificar al colaborador o colaboradores, situándolos en el puesto de honor de la velada.

Otra de las variables que, consideramos, influirían de uno u otro modo en la ordenación, serían los nombres de los compositores. Sin ir más lejos, y como veremos a continuación, en una gran mayoría de los conciertos, Beethoven ocuparía la parte central como personaje consagrado y casi atemporal. Así mismo, se darían otras curiosas coincidencias que dan idea de la existencia de algún tipo de patrón, como por ejemplo el caso de Bretón y César Franck, cuyos nombres aparecen asociados hasta en tres ocasiones, ocupando respectivamente la segunda y tercera parte de la sesión.

Por otro lado, en unos conciertos autofinanciados, cuyo éxito o fracaso dependía, al parecer, de la satisfacción o decepción de los asistentes, parece lógico pensar que la recepción conocida de una obra, tanto positiva como negativa, fuera otro factor influyente a la hora de determinar el orden y las obras seleccionadas, a fin de lograr el beneplácito final de una mayor parte del público asistente a la sesión. Este factor, no obstante, se complica cuando se trataba de estrenos y primeras audiciones, por lo que la intuición y la estética de la obra percibida por los intérpretes, en este caso, tal vez les ayudara a predecir la posible recepción de la misma. En consecuencia y en línea con lo dicho, el estilo asignado a una obra o compositor, posiblemente fuera otro de los patrones relacionados con la confección de los programas.



**Gráfico 24. Proporción de conciertos en el puesto de honor de los conciertos de temporada del Cuarteto Francés, en función de los compositores.**

---

significativamente entre las demás, una de ellas, la masónica tonalidad de Mi bemol Mayor, y la otra, Re mayor.

Centrándonos en nombres y obras concretas, el compositor que más veces ocuparía el mencionado puesto de honor sería Beethoven, seguido de Chapí, Bretón y Conrado del Campo. De hecho, en un total de 16 de los 38 conciertos, fueron obras españolas las que se situaron en la segunda parte, aunque debemos matizar que no todos los compositores españoles tuvieron el oportunidad de ocupar este puesto. Además de los tres ya mencionados, solamente Manrique de Lara, Emilio Serrano y Rogelio Villar se situarían en el centro. Por otra parte, a excepción del primer y tercer cuarteto de Chapí, que, al margen ya de su estreno, se interpretarían varias veces en el puesto de honor, en todos los casos en los que la música española se localiza en el segundo lugar, se trataría de estrenos absolutos. También en lo que respecta a música española, resulta en cierto modo sorprendente que algunas obras no ocuparan este puesto, como por ejemplo el estreno del primer *Cuarteto "Oriental"* de Del Campo, que sería desplazado a la primera parte por un cuarteto de Beethoven, así como la segunda interpretación de sus *Caprichos Románticos* en el que el lugar central lo ocuparía una audición del *Cuarteto de cuerda op.41 n° 3* de Schumann, algo inusual ya que, en lo que se refiere a compositores extranjeros aparte de Beethoven, sólo Grieg, Glazunov, Bach, Brahms, Schubert, Franck y el citado Schumann serían situados en esta posición en ocasiones muy puntuales.

Tabla 41. Compositores en el puesto de honor de los conciertos por orden de prevalencia.

| Compositor       | nº de conciertos en el puesto de honor | Temporada/s                |
|------------------|--|----------------------------|
| Beethoven        | 13                                     | T1, T2, T3, T4, T6, T7, T8 |
| Chapí            | 7                                      | T1, T3, T4, T5, T7         |
| Bretón           | 3                                      | T2, T3, T6                 |
| C. Campo         | 3                                      | T4, T5, T6                 |
| Grieg            | 2                                      | T5, T7                     |
| Manrique de Lara | 1                                      | T3                         |
| E. Serrano       | 1                                      | T6                         |
| R. Villar        | 1                                      | T5                         |
| Glazunov         | 1                                      | T1                         |
| Bach             | 1                                      | T3                         |
| Brahms           | 1                                      | T4                         |
| Schumann         | 1                                      | T7                         |
| Schubert         | 1                                      | T7                         |
| Franck           | 1                                      | T8                         |
| Weber*           | 1                                      | T5                         |
| Villar*          | 1                                      | T5                         |

Si la colocación de Beethoven en el lugar central no requería más justificación que su propio nombre, no sucede lo mismo con otros compositores, como Glazunov, en cuyo caso es preciso matizar que se trataba de la primera audición en Madrid de sus *Novelletes*. En el caso del Concierto para dos violines de Bach, su colocación en el puesto de honor iría en consonancia con la celebración del centenario natalicio del músico, y seguramente también con la presencia de colaboradores, al igual que la primera audición del sexteto de cuerda nº 2 de Brahms. No obstante, los únicos compositores que repetirían en esta parte central, además de Beethoven, serían Chapí, Bretón, Conrado del Campo y Grieg. Este último, en una ocasión con su *Cuarteto de cuerda en sol menor* y en otra, con la audición de su *Cuarteto póstumo* y dos de sus *lieder*, interpretados por Beatriz Ortega y Villar, lo que demuestra que,

en ocasiones, este lugar se cedería a obras con colaboradores. Otro de estos casos se plantearía en el tercer concierto de la quinta temporada, en el que dos obras compartirían este puesto de honor, por un lado dos tiempos de la *Suite Romántica* para cuarteto de cuerda de Rogelio Villar y por otro la primera audición en Madrid del *Gran dúo para piano y clarinete* de Weber, que sería interpretado por Enguita y Yuste.

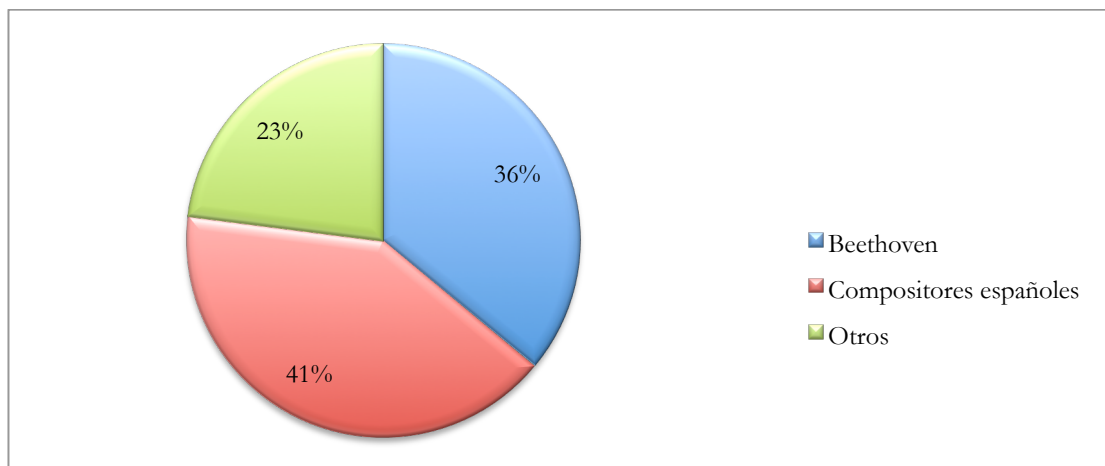


Gráfico 25. Proporción de músicos en la segunda parte de los conciertos de temporada del Cuarteto Francés (Puesto de honor).

En la siguiente tabla, en la que aparece la relación de compositores por temporada que ocuparon el puesto de honor, podemos observar claramente como, en la segunda temporada, Beethoven se alzaba como innegable protagonista de las sesiones, localizado en el centro en prácticamente todos los conciertos de la serie, algo que no volvería a suceder hasta la octava temporada, en 1911. Por otro lado, de la tercera a la sexta temporada, lo que fundamentalmente llama la atención es la gran presencia de compositores españoles en el puesto central. Mientras que, entre 1905 y 1908, el puesto central estaría ocupado por una obra de autor en doce de los dieciocho conciertos de temporada, en 1909, tan sólo una obra española ocuparía el lugar de honor y ninguna en 1911, consecuencia también de la evidente reducción de obras nacionales interpretadas en dos últimos años.

Tabla 42. Relación de compositores localizados en la segunda parte de los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

| Compositores interpretados en el puesto de honor <sup>765</sup> |                     |
|---|---------------------|
| <b>TEMPORADA I</b>  | <b>TEMPORADA V</b>  |
| 1. Beethoven  | 1. Grieg            |
| 2. Glazunov*  | 2. C. Campo**       |
| 3. Chapí**  | 3. Weber*/Villar**  |
| 4. Chapí  | 4. Chapí**          |
| <b>TEMPORADA II</b>   | <b>TEMPORADA VI</b> |
| 1. Beethoven  | 1. Beethoven        |
| 2. Beethoven  | 2. Bretón**         |
| 3. Bretón**   | 3. Serrano**        |
| 4. Beethoven  | 4. C. Campo**       |
| 5. Beethoven  |                     |
| 6. Beethoven  |                     |

<sup>765</sup> \*\* (estreno absoluto); \* (primera audición); [\*] (considerada erróneamente como primera audición)

|                             |                                     |
|-----------------------------|-------------------------------------|
| <b><u>TEMPORADA III</u></b> | <b><u>TEMPORADA VII</u></b>         |
| 1. Chapí                    | 1. Beethoven                        |
| 2. Bach*                    | 2. Chapí                            |
| 3. Beethoven                | 3. Grieg                            |
| 4. Manrique de Lara**       | 4. Schumann                         |
| 5. Bretón**                 | 5. Beethoven                        |
| 6. Chapí**                  | 6. Schubert                         |
| <b><u>TEMPORADA IV</u></b>  | <b><u>TEMPORADA VIII (1911)</u></b> |
| 1. Chapí                    | 1. Beethoven                        |
| 2. Beethoven                | 2. Franck                           |
| 3. C. Campo**               | 3. Beethoven                        |
| 4. Brahms                   | 4. Beethoven                        |

El *Cuarteto de cuerda n. 1 “Oriental”* de Conrado del Campo no sería la única composición española, que en su estreno absoluto sería situada en el primer pase del concierto, sino que también el *Cuarteto con piano en re* de Ricardo Villa, formaría parte de la primera parte mientras que para el puesto central se destinarían las *Novelletes* de Glazunov. Lo mismo sucedería con el *Cuarteto en re menor* de Bartolomé Pérez Casas, con el *Cuarteto en re mayor* de Bretón, o con la *Sonata en fa sostenido menor* y el *Cuarteto con piano* de Jacinto Manzanares, cuyos estrenos se verían desplazados a la primera parte en favor de Beethoven. En este sentido nos preguntamos, ¿Se escoge a Beethoven para el lugar central porque las piezas estrenadas no son dignas de esa distinción? y ¿Por qué unos compositores españoles como Chapí, Bretón, Del Campo, Manrique de Lara, Rogelio Villar o Emilio Serrano, sí son situados en este puesto mientras que, otros como Villa, Pérez Casas, Manzanares, Enric Morera o Vicente Zurrón, no lo eran? Es posible que la recepción de estos cuartetos, tal y como veremos en los siguientes capítulos, nos arrojen más luz al respecto.

En lo que se refiere a repertorio foráneo, en el primer pase del concierto, nos topamos con un grupo de obras que destacan esencialmente por su complejidad. En la primera parte figuró el Cuarteto de Debussy las dos veces que se interpretó, el *Cuarteto con piano* de Chausson<sup>766</sup> o el *Cuarteto* de Josef Suk, así como algunas obras nacionalistas y relativamente novedosas como el *Cuarteto “Americano”* de Dvorak interpretado en la última temporada, o el *Cuarteto n.º 2* de Borodin. Por último, a partir de 1907, se asumiría con frecuencia un orden cronológico para la estructura de las sesiones, lo que explica que Haydn, Dittersdorf, Weber y, sobre todo, Mozart, fueran otros de los nombres que a menudo comenzarían los conciertos del Cuarteto Francés.

Tabla 43. Relación de compositores interpretados en la primera parte de los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

| <b>Compositores interpretados en la primera parte<sup>767</sup></b> |                           |
|---|---------------------------|
| <b><u>TEMPORADA I</u></b>   | <b><u>TEMPORADA V</u></b> |
| 5. Mozart   | 5. Mozart                 |
| 6. Villa**  | 6. Dittersdorf            |
| 7. Grieg  | 7. C. von Weber           |
| 8. Raff   | 8. Beethoven              |

<sup>766</sup> Curiosamente, en el cartel publicado en prensa, la obra de Chausson figuraba en último lugar: *Sexteto n. 2* de Brahms-*Cuarteto n.4* de Chapí-*Cuarteto* de Chausson. Finalmente al no haber sido terminado a tiempo el cuarteto de Chapí, el programa varió y se reestructuró como figura.

<sup>767</sup> \*\* (estreno absoluto); \* (primera audición); [\*] (considerada erróneamente como primera audición)



|                              |                                     |
|------------------------------|-------------------------------------|
| <b><u>TEMPORADA II</u></b>   | <b><u>TEMPORADA VI</u></b>          |
| 7. Borodin [*]               | 5. Chapí                            |
| 8. Pérez Casas**             | 6. Mendelssohn                      |
| 9. Brahms                    | 7. Beethoven/Dvorak                 |
| 10. Suk                      | 8. Schubert                         |
| 11. Del Campo**              |                                     |
| 12. Bretón                   |                                     |
| <b><u>TEMPORADA III</u></b>  | <b><u>TEMPORADA VII</u></b>         |
| 7. Beethoven                 | 7. Schumann                         |
| 8. Schubert                  | 8. Haydn                            |
| 9. Mozart                    | 9. Bretón                           |
| 10. Debussy*                 | 10. Del Campo                       |
| 11. Mozart                   | 11. Mozart                          |
| 12. Schubert/Haydn/Beethoven | 12. Beethoven                       |
| <b><u>TEMPORADA IV</u></b>   | <b><u>TEMPORADA VIII (1911)</u></b> |
| 5. Beethoven                 | 5. Mozart                           |
| 6. Manzanares*               | 6. Dvorak                           |
| 7. Debussy                   | 7. Manzanares**                     |
| 8. Chausson*                 | 8. Haydn                            |

En definitiva, esto nos lleva a entender el primer puesto desde tres puntos de vista. Primero podemos designarlo como el puesto reservado a las obras más complejas, a aquellas obras que pudieran sembrar cierta controversia en la recepción del público, de tal manera que quedaban disponibles todavía otras dos partes para revertir posibles reacciones y descontentos. En segundo lugar, puede ser el puesto idóneo para colocar las piezas más tempranas cuando se traza el programa en riguroso orden cronológico, y siguiendo una lógica coherencia histórica y estilística. Y por último, tal y como sucede en el caso de muchas composiciones españolas, este primer puesto se postula como la mejor opción cuando se trata de un estreno absoluto de un compositor que todavía no disfruta de un prestigio y reconocimiento social o bien, cuando la obra que se presenta no se estima como merecedora de distinción o incluso, se considera "compleja" o novedosa.

Tabla 44. Relación de compositores interpretados en la tercera parte de los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

| <b>Compositores interpretados en la tercera parte<sup>768</sup></b> |                            |
|---|----------------------------|
| <b><u>TEMPORADA I</u></b>   | <b><u>TEMPORADA V</u></b>  |
| 9. Saint-Saëns  | 9. R. Strauss*             |
| 10. Schubert  | 10. R. Schumann            |
| 11. Beethoven   | 11. Brahms                 |
| 12. Beethoven   | 12. Schubert               |
| <b><u>TEMPORADA II</u></b>  | <b><u>TEMPORADA VI</u></b> |
| 13. Mozart  | 9. Dvorak                  |
| 14. Saint-Saëns   | 10. Franck*                |
| 15. Franck [*]  | 11. Zurrón                 |
| 16. Sinding*  | 12. Saint-Saëns            |
| 17. Bach*   |                            |
| 18. Dvorak  |                            |

<sup>768</sup> \*\* (estreno absoluto); \* (primera audición); [\*] (considerada erróneamente como primera audición)

|                             |                              |
|-----------------------------|------------------------------|
| <b><u>TEMPORADA III</u></b> | <b><u>TEMPORADA VII</u></b>  |
| 13. Bach                    | 13. Brahms                   |
| 14. Franck                  | 14. Franck                   |
| 15. Franck [*]              | 15. R. Strauss               |
| 16. Mendelssohn             | 16. Fauré [*]                |
| 17. Franck                  | 17. Brahms                   |
| 18. Dvorak                  | 18. Rabl*                    |
| <b><u>TEMPORADA IV</u></b>  | <b><u>TEMPORADA VIII</u></b> |
| 9. Franck                   | 9. Brahms                    |
| 10. Bretón                  | 10. Fauré                    |
| 11. Brahms                  | 11. Dvorak                   |
| 12. Sinding                 | 12. Schumann                 |

Para terminar este apartado, en el tercer espacio de los conciertos apenas nos encontramos con obras españolas. En su lugar, obras foráneas, románticas y de color nacionalista, con plantillas que normalmente precisaban piano, son las que parecen alzarse como favoritas para el broche final de las sesiones. En ellas recae la responsabilidad de dejar un poso agradable en la audiencia y, quizás por este motivo, nos encontramos con algunos nombres recurrentes. De hecho serán varios los compositores que, siempre que fueron interpretados, ocuparon este lugar. Entre ellos destaca César Franck, el cual, en siete de sus ocho interpretaciones, se destinaría a la última parte del concierto. Cuando se trataba de su Quinteto podríamos atribuir esta elección a la plantilla, y en la mayoría de los casos, podría ser coherente en un programa ordenado en función de criterio cronológico y estilístico, pero también, por qué no, a una recepción positiva por parte del público, que posiblemente condicionara su repetida presencia en los conciertos del Cuarteto Francés.

Además de Frank, los otros compositores que, siempre ocuparían esta posición en el orden de programa serían Saint-Saëns, Richard Strauss, Sinding y Fauré, que se tocarían, respectivamente, en dos ocasiones y siempre en la tercera fracción del concierto<sup>769</sup>. En lo que a repertorio español se refiere, el tercer puesto será con diferencia el menos concurrido. ¿Es que eran pocas las obras españolas que podían que podían asumir la responsabilidad que entrañaba dejar en el grueso del público una impresión plenamente satisfactoria? Tan sólo dos obras españolas, en concreto, el *Quinteto* de Bretón y la pieza respaldada por el Jurado de la Filarmónica, el *Cuarteto en re* de Vicente Zurrón, serían situadas en la última parte de la sesión. Por último, también Dvorak, Schumann o Brahms serían nombres escogidos frecuentemente para poner fin a los conciertos. De hecho, el primero de ellos, Dvorak, sería el único compositor seleccionado para poner punto y final a dos temporadas consecutivas, la segunda y la tercera.

A pesar de que no podemos asegurar los factores que influyeron en la colocación de las piezas, sí podemos intuir que fueran cuestiones vinculadas al prestigio, la complejidad, la recepción, la estética, el estilo, la cronología, la plantilla, e incluso la tonalidad de las obras las que motivaran la distribución de los programas, lo que, paralelamente nos ayuda a forjarnos una idea previa sobre la concepción que podía tener, tanto el Cuarteto Francés, como la audiencia de los conciertos, acerca de compositores y obras, materia que, por otro lado, constituirá la base de nuestros siguientes capítulos, destinados a la recepción del repertorio.

<sup>769</sup> A excepción de Saint-Saëns, Richard Strauss, Christian Sinding y Gabriel Fauré, en las respectivas ocasiones que ocuparon la tercera parte de la sesión, lo harían con la misma obra, su *Cuarteto con piano op.13, en do menor*, su *Quinteto para piano e instrumentos de cuerda en mi menor, op.5*. y el *Cuarteto para piano e instrumentos de arco en do menor, op.15 n.1*

## Capítulo 4

### Los conciertos del Cuarteto Francés en la prensa madrileña (1903-1911): Diarios y críticos

#### 4.1. La teoría de la recepción, planteamientos y aplicación al caso del Cuarteto Francés

Si bien, nuestro fin último es acercarnos a la recepción del repertorio por parte del público de los conciertos celebrados por el Cuarteto Francés en Madrid entre 1903 y 1911, no debemos olvidar que nuestro trabajo lo llevaremos a cabo a partir del estudio de textos discursivos, cuyo mensaje, forma y estilo es preciso analizar si pretendemos llegar a conclusiones cimentadas. Por consiguiente, nos acercaremos a las premisas enunciadas en la Teoría de la recepción teniendo así mismo en consideración los postulados del Análisis Crítico del Discurso con el objetivo de plantear una base teórica desde la que acercarnos a los textos<sup>770</sup>.

La, relativamente joven, Teoría de la recepción musical, tomaría sus bases de los postulados de la La Teoría de la recepción aplicada a los textos literarios, que nace a finales de los años sesenta del siglo XX, fruto de las investigaciones de Hans Robert Jaus, el filólogo de la *Konstanz School* y más tarde Robert Holub<sup>771</sup>. Sin embargo, Felix Vodicka, de la escuela de Praga, sería otro de los primeros en aplicar a los textos literarios elementos de la semiótica de la comunicación, sosteniendo que las diversas interpretaciones que se derivaban de la recepción estaban determinadas, tanto por elementos estéticos del texto como por la actitud, susceptible de cambio, del público lector<sup>772</sup>.

Uno de los primeros en aplicar las premisas de la recepción al campo de la música sería Carl Dahlhaus. En sus *Fundamentos de la historia de la música*, dedicaría un capítulo concreto a extrapolar diferentes conceptos de la teoría literaria a la musical<sup>773</sup>. Entre ellos, estarían la historia del efecto, el factor *kairós* y el *point de la perfection*, el subjetivismo frente al dogmatismo, la estructura dialógica intersubjetiva, así como los tópicos o *topoi*, que, en suma, nos van a servir para comprender y explicar gran parte de la información que se

---

<sup>770</sup> Para una aproximación contrastada a la Teoría de la Recepción véase EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value». En: *Rethinking Music*. N. Cook and M. Everist (eds.). Oxford, Oxford University Press, pp. 378-402. Everist plantea que en muchos casos, los textos que se articulan en torno a la recepción de una obra, son similares a los que determinan el valor de una obra y por tanto, la inclusión o exclusión del canon.

<sup>771</sup> Para más información, véase: HOLUB, Robert C. *Reception Theory a Critical Introduction*. London and New York, Methuen, 1984, y Hans Robert Jaus. «Literary History as a Challenge to Literary Theory». *Toward an Aesthetic of Reception* (trad. Timothy Bahti). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1982, pp. 3-45.

<sup>772</sup> SELDEN, Raman (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 8, From Formalism to poststructuralism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004 (1ª ed. 1995), pp. 54 y ss. Para nueva visión del planteamiento de Jaus véase: EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value». En: *Rethinking Music*. N. Cook and M. Everist (eds.). Oxford, Oxford University Press, pp. 378-402, pp. 382-383.

<sup>773</sup> Véase capítulo «Problemas de la Historia de la Recepción», de DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música*. Barcelona, Gedisa, 2009, pp. 185-202. (Trad. esp. de «Problems in Reception History» en DAHLHAUS, Carl. *Foundations of Music History* (trad. J.B. Robinson). Cambridge, Cambridge University Press, 1983)

desprende de las críticas de los conciertos<sup>774</sup>. Por otro lado, paralelamente, Bashford, autora de la voz «Chamber music» en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, abordaría igualmente estos parámetros incidiendo fundamentalmente en las cuestiones que serían determinantes para el objeto de estudio de su tesis doctoral, los primeros conciertos públicos de música de cámara en Londres<sup>775</sup>.

Teniendo en cuenta que se trata de literatura y música, y por lo tanto, objetos de diferente naturaleza, debemos ser conscientes de que no todos los apartados de esta teoría funcionan igual aplicados a una u otra disciplina<sup>776</sup>. Una de las diferencias más inmediatas es que, salvo en el caso de oyentes avezados, la mayor parte de los procesos de la escucha musical requieren del papel de un intermediario. Es decir, que mientras que en un libro, por lo general, se encuentran el lector frente al escritor, en la música, el intérprete media entre la propia obra y el oyente, de forma que el proceso va a encontrar más factores que determinen el proceso receptivo. Por otro lado, la música es un lenguaje que, a priori, para su escucha no requiere del dominio del lenguaje musical, a diferencia de un texto, que sí exige al lector entender la lengua en la que está escrito, con lo que los parámetros subjetivos van a dispararse, multiplicando si cabe aún más las diferentes recepciones por parte de los miembros del auditorio, al mismo tiempo que darán lugar a figuras retóricas y tópicos que tratarían de compensar esta falta de texto<sup>777</sup>. Todos estos componentes no hacen sino evidenciar que, en el campo musical, la teoría de la recepción está supeditada a una serie de condicionantes que obligan a acercarse a las premisas de la recepción literaria con un margen de distancia y relatividad.

La crisis del concepto de obra autónoma y cerrada, que concebía la obra musical como un objeto ideal del que sólo había una interpretación posible e idealizada, dejaría paso al concepto de obra abierta, según el cual, todos los receptores podían dotar a una composición de nuevos significados igualmente legítimos. En consecuencia, sólo cuando se renuncia a la idea de que la obra musical presenta un contenido ya dado y objetivo, es cuando se dan las condiciones oportunas para que la historia de la recepción musical resulte útil y determinante<sup>778</sup>. Así mismo, como designa Everist, las Teorías de la Recepción trasladan el foco de la producción y composición de una pieza hacia cuestiones relacionadas con la respuesta y la audiencia y percibe la obra dentro de un contexto temporal y espacial que rebasa el del marco en el fue planteada, que Dahlhaus designa como el «after-life» de una pieza<sup>779</sup>.

Uno de los primeros planteamientos que Dahlhaus extrapola de la teoría literaria es la disociación de dos términos, no antagónicos pero sí complementarios. Por un lado, la recepción (*reception*), enfocada en el lector y su percepción del producto, y por otro, el efecto (*effect*), que estaría más relacionado con el estudio de la obra y su efecto en las

---

<sup>774</sup> Aunque en nuestro trabajo tomaremos las bases teóricas del acercamiento de Dahlhaus contrastado con la visión de Everist, a la Teoría de la Recepción literaria, también debemos tener en cuenta que Friedhelm Krummacker fue otro de los primeros en plasmar estos postulados de la recepción literaria al campo musical. Entre ambos se llevaría a cabo un debate en las páginas del periódico del Berlín Institut für Musikforschung en 1980. Véase EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses...», pp. 382 y 400.

<sup>775</sup> Para mayor profundización al respecto de la actividad camerística en Londres consúltese: BASHFORD, Christina Margaret: *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-50: Aspects of History, Repertory and Reception*. Tesis doctoral. University of London, King's College, 1996.

<sup>776</sup> Véase BASHFORD, C. *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-50...*, p. 277 y ss.

<sup>777</sup> Ibidem.

<sup>778</sup> DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música...*, p. 185. Véase también CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout, Brepols, 2017, p. XI y ss..

<sup>779</sup> EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses...», p. 379.

generaciones de autores posteriores<sup>780</sup>. En materia musical, la historia de la recepción, haría referencia al análisis de la repercusión de una obra o conjunto de obras en un público determinado, mientras que, la historia del efecto sería concebida como el estudio de la influencia que supone la obra de un compositor en generaciones posteriores o, lo que es lo mismo, la influencia de obras tempranas en obras más tardías, algo que, señala Dahlhaus, siempre había estado presente en la historia de la música<sup>781</sup>.

En las críticas a los conciertos del Cuarteto Francés, nos vamos a encontrar referencias tanto a la recepción como al efecto. En primer lugar, los críticos aludirían con frecuencia a la percepción, no sólo del repertorio, sino de la agrupación, de la música instrumental y de la música de cámara por parte del público. Y en segundo lugar, incorporarían a sus discursos el concepto de “modelos compositivos”, con el que pondrían de manifiesto el efecto que obras y escuelas habían tenido en estilos compositivos posteriores, algo que se haría aún más patente en el caso de las composiciones más novedosas y/o españolas. En consecuencia, se percibe que, a la hora de elaborar la valoración crítica de una obra nueva o de un compositor desconocido, se antoja necesario categorizar el estilo, tomando como referencia las escuelas, estilos y compositores ya conocidos. Un claro ejemplo de ello es la denominación de estilos como *franckiano* o *mendelssohniano*, que utilizarían a propósito de obras de Conrado del Campo o Jacinto Ruíz Manzanares, entre otras. Sin embargo, paradójicamente, en estos casos, la influencia de un compositor o una escuela observada en una obra concreta podía determinar también su recepción, en cierto modo paralela a la que tendría, en ese mismo contexto, la escuela que había sufragado el modelo.

Al hilo de la historia del efecto, Dahlhaus plantea la idea de un *keirós* histórico, acorde al cual, el modo de comprender, analizar e interpretar los textos estaría condicionado por el paso del tiempo. Esto mismo aplicado a la música, nos indica que hay un cambio en la capacidad de influencia que tiene una obra musical a lo largo del tiempo, y por ende, en el impacto sobre las siguientes generaciones compositivas. La recepción tardía de Bach en el siglo XIX, así como la de Mozart con la corriente neoclásica, prueban que, la influencia de obras más tempranas sobre obras más tardías o sobre compositores posteriores, no responde a patrones lineales, lo que ciertamente podría dar sentido a la noción de un *keirós* o *point de la perfection*<sup>782</sup> que designa el momento en que una obra o compositor tiene mayor repercusión en sus contemporáneos. Y a su vez, esto destierra que, la única comprensión válida de una obra, sea la llevada a cabo por sus contemporáneos, lo que supondría una decadencia en las interpretaciones posteriores<sup>783</sup>.

Existen dos posiciones polarizadas acerca del significado de una obra en recepción. Por un lado, fruto del «relativismo extremo», tendríamos el subjetivismo, en función del cual, habría tantas interpretaciones como receptores. Frente a esta postura, el dogmatismo, vinculado a la noción de obra autónoma y cerrada, defiende la existencia de una única interpretación posible. En respuesta a estas dos perspectivas, según los planteamientos de Dahlhaus, Vodicka propondría dos soluciones. La primera de ellas consistiría en admitir la

---

<sup>780</sup> Véase la diferenciación propuesta por Everist entre Efecto (Wirkung) y Recepción (Rezeption). EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value». En: *Rethinking Music*. N. Cook and M. Everist (eds.). Oxford, Oxford University Press, pp. 378-402, pp. 379-380.

<sup>781</sup> DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música...*, p. 186.

<sup>782</sup> Precisamente este sería uno de los puntos de confrontación con Krummacker. Véase EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses», pp. 400-401.

<sup>783</sup> DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música...*, p. 193. También al respecto William Weber anota los conceptos de *latencia* y *supervivencia* de las obras en el repertorio, como alternativas al canon. En este sentido, la supervivencia de una obra musical en el repertorio tendría implicaciones canónicas. Véase WEBER, W. *La gran transformación en el gusto musical...*, pp. 47-52.

validez de varias interpretaciones estéticas, mientras que, por su parte, la segunda, focalizaría su interés en determinar el sistema de normas que establece cómo debe interpretarse un texto en un contexto determinado<sup>784</sup>.

La perspectiva subjetivista nos lleva a pensar que, además de la variabilidad de factores que condicionan el resultado de una audición musical, como el intérprete, la edición de la partitura o el espacio, cada uno de los oyentes presenta unas vicisitudes contextuales, formativas, fisiológicas y psicológicas personales. De ello se desprende que resultaría imposible hablar de una recepción unificada en la que, por ejemplo, las sensaciones experimentadas por todos los individuos asistentes a un concierto determinado, fueran idénticas. No obstante, una investigación que asumiera este volumen de datos y de variables sería inviable y seguramente innecesario para un estudio de recepción, orientado al colectivo y a las consideraciones estéticas y contextuales que determinan la percepción de un producto en un lugar y un momento de terminado o por una generación delimitada. En ese sentido, las reacciones individuales, se convertirían en el foco de estudio de la Teoría de la Respuesta que, tomando sus bases del estudio del psicoanálisis y la hermenéutica, será la que se haga cargo de elaborar un tipo de análisis, que refleje la incidencia de estos factores individualizados en la recepción de una obra artística<sup>785</sup>.

Por otro lado, la recepción puede medir también los cambios de actitud hacia una obra musical a lo largo de tiempo<sup>786</sup>. Precisamente, uno de los elementos más valiosos y perseguidos por la musicología es conocer la primera reacción tras un estreno, considerando que, tras sucesivas audiciones, la percepción podía resultar contaminada por opiniones y valoraciones ajenas, al igual que podía perder la condición de novedad. Este vertido de comentarios y opiniones sobre el autor o sobre la obra, formales, informales, escritas u orales, en el que confluyen una amalgama de juicios subjetivos, recibe el nombre de estructura dialógica intersubjetiva<sup>787</sup>. En nuestra opinión, este diálogo intersubjetivo comenzaría ya con las propias notas al programa, con capacidad para predisponer al público a una audición, así como con las conversaciones informales entre los críticos desarrolladas durante los intermedios, que podían alterar el enfoque crítico, incluso de una primerísima valoración estética<sup>788</sup>.

En relación con esta estructura dialógica, a lo largo de nuestro trabajo, hemos podido localizar diversos testimonios en los que, varias de las reseñas de un mismo concierto, presentan adjetivos en común, lo que no hace sino reforzar la presencia de este tipo de intercambios que, como veremos, enlaza además con el empleo de tópicos o *topoi*. Así

---

<sup>784</sup> DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música...*, p. 188. No obstante, es preciso tener en cuenta que, a juicio de Everist, el punto de vista de Vodicka sería reflejado de forma parcial, tanto por parte de Dahlhaus como de Krummacher. EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses...», p. 401.

<sup>785</sup> Véase SULEIMAN, Susan R. «Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism». S. R. Suleiman and I. Crosman (eds.) *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1980, pp. 3-45.

<sup>786</sup> Y por otra parte, teniendo en cuenta que la historia del efecto influye en la historia de la recepción y viceversa, en los conciertos del Cuarteto Francés podemos observar que cuando una misma obra de Franck o Debussy, se interpretaba en más de una ocasión, acorde a la crítica, se percibía un cambio en la reacción del público, reflejo de una progresiva familiarización. Mientras que, en otros casos, como determinadas obras de Dvorak o Beethoven, la interpretación a lo largo del tiempo, restaba el interés. Esto nos lleva a enunciar dos enfoques en el tratamiento de la recepción.

<sup>787</sup> DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música...*, p. 188.

<sup>788</sup> En nuestro caso concreto, encontramos alusiones las de Cecilio de Roda en *La Época*: «En el intermedio los comentarios eran unánimes: todos encantados con los dos tiempos centrales y declarando francamente que no habían entendido el primero y el último». C. Roda. «Dos cuartetos de Debussy y Manrique de Lara». *La Época*, 24-II-1905, p.2.

mismo, también en el caso de los estrenos, los asistentes con formación musical podían tener también acceso a la obra mediante la partitura, a lo que se suma que algunos de los críticos podían estar presentes en el desarrollo de los ensayos, con el propósito de avanzar en la elaboración de su crítica. En definitiva, todos estos fenómenos, sumados a la estructura dialógica intersubjetiva hacen que, obtener testimonios libres de influencias de la recepción musical de una obra, sea ciertamente complicado. Tal vez por ello señala Dahlhaus que las opiniones e interpretaciones del público contemporáneo que las oyó por primera vez no deben considerarse superiores o de mayor valor que las demás por el mero hecho de ser las primeras y desarrollarse en su contexto, sino que una obra abierta permite que todas las versiones y reacciones puedan contribuir a forjar la historia de la recepción de una obra musical<sup>789</sup>.

El hecho de analizar la respuesta ante una audición por parte de una colectividad, pero basándonos en críticas individuales, implica asumir determinados riesgos. Es frecuente que resulte complicado distinguir qué anotaciones se corresponden con una reacción colectiva y cuáles con una reacción individual, con lo que corremos el riesgo de estar generalizando las impresiones individuales de un solo crítico a toda una audiencia. Sin embargo, aunque debemos evitar leer los testimonios de colaboradores como una reacción del auditorio, si escogemos el contraste de fuentes variadas, podemos percibir paralelismos y coincidencias de sensaciones, valoraciones o experiencias que nos pueden ayudar a reconocer o identificar una propensión en las respuestas ante una obra musical en dicho concierto<sup>790</sup>, lo que esto, a su vez, estaría relacionado con el sistema de normas del que habla Vodicka. Es decir, si bien no podríamos hablar de una reacción uniforme ante una pieza determinada, sí que hay ciertas tendencias que parecen delimitar cómo será concebida una obra en un contexto concreto.

No cabe duda que el gusto del público es algo muy difícil de definir. A día de hoy, con gran disponibilidad de instrumentos y herramientas de análisis, podríamos decir que es imposible unificar criterios tan subjetivos cuanto menos en un discurso homogéneo. Pero centrándonos en estas tendencias de gusto, hay muchos factores que nos pueden aportar indicios de la presencia o ausencia de popularidad en determinadas obras o compositores, como por ejemplo, en función de su programación y su reposición. Por ejemplo, el hecho de que una obra se repita, si bien no es un indicio decisivo, puesto que puede ser circunstancial o deberse al propio gusto del intérprete, puede verse respaldada por testimonios en las crónicas, que pueden llevarnos a valorar una tendencia de gusto<sup>791</sup>.

Podemos ser aún más precisos y tener en cuenta el bisado, es decir, los movimientos que se repitieron en los conciertos. En los conciertos del Cuarteto Francés, a diferencia de los de la Filarmónica, estaba permitido aplaudir entre movimientos. Una práctica que hoy sería considerada como un gesto de analfabetismo musical, nos permite acercarnos a la definición de estos gustos y leer testimonios como el siguiente de Roda: «Ayer, en la segunda audición, aplaudió con mucho calor el primero, pidió la repetición del original scherzo y del poético andantino, y aún a las crueles disonancias del final no puso cara tan hosca como se temía»<sup>792</sup>. Y es que, según consideran los críticos, lo normal es que se repitieran los movimientos más aplaudidos, no al final de la pieza, sino inmediatamente después de haberlos ejecutado. Precisamente al respecto, nos permitimos la licencia de

---

<sup>789</sup> DAHLHAUS, Carl. *Fundamentos de la Historia de la Música...*, p. 196.

<sup>790</sup> BASHFORD, C. *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-50...*, p. 282.

<sup>791</sup> *Ibid.*, pp. 286-287.

<sup>792</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer Concierto». *La Época*, 2-III-1906, p.1.

introducir una breve reflexión de José Borrell acerca de este mismo bisado y su progresiva erradicación a lo largo de las primeras décadas:

Nunca me ha parecido bien la manía que tenía nuestro público de exigir la repetición de números en los conciertos y en la ópera; con ello se destruía la unidad de la obra, y si eran fragmentos instrumentales aislados, también se perjudicaban las normas de confección y duración que deben presidir en todo programa de concierto.

(...)

En conciertos se logró la supresión de las repeticiones en la Sociedad Filarmónica, que las prohibió en absoluto; este criterio ha influido sobre el auditorio de conciertos públicos, pero muy lentamente.

Desde hace dos o tres años hemos caído en el extremo opuesto: no se repite nada, lo que me parece muy bien, y en las obras compuestas de varios tiempos no se aplaude a la terminación de éstos, sino al finalizar la composición; con esto último ya no estoy tan conforme; aparte de lo desairado que resulta para el intérprete no oír aplausos en la pausa de número a número, esta nueva costumbre impide pulsar el gusto del público; salimos sin saber cuál ha sido el tiempo de su predilección, y puede darse el caso de que habiendo gustado mucho de los dos primeros tiempos, llegue al final sin ganas de aplaudir, porque los tiempos últimos los encuentre áridos o no los haya entendido; no se puede exigir que el entusiasmo se manifieste en plazo fijo y determinado de antemano; si la emoción estética la hemos sentido en el primero o segundo número, no vamos a exteriorizarla en forma de ovación media hora después; no dejaría de ser una manifestación poco sincera de entusiasmo<sup>793</sup>.

En definitiva, a través de la programación, la repetición y el bisado, podían identificarse preferencias hacia compositores, obras e incluso movimientos, al igual que, por el contrario, la falta de programación, reposición o de bisado, nos pueden dar pistas sobre una relativa impopularidad de estos mismos elementos. Así y todo, debemos tener en cuenta que no siempre, la inclusión de una obra se debía a su popularidad sino que también podían entrar en juego diversos factores como la relación personal o profesional con los compositores.

Por lo general, los estudios de recepción suelen concentrarse en pequeñas áreas o bien en un grupo de obras. Por ello, Bashford distingue dos tipos de recepción, una, crítica, que se asienta en el testimonio de un grupo de escritores representativos, con el fin de conocer la repercusión general de una obra o grupo de obras en una generación, y otra localizada, que estudiaría la recepción de una obra o grupo de obras en una localización geográfica y temporal determinada. En este segundo caso, la crítica de la prensa local diaria se convierte en una herramienta básica de información. Sin embargo será preciso tener en cuenta la localización, la extensión y la calidad de las críticas, así como valorar hasta qué punto los autores estaban especializados en la materia, si constaba su firma, o por el contrario, no había constancia del autor, con lo que se hace más complicado comprender el sentido de la opinión vertida. Igualmente es preciso considerar que, con la llegada de los conciertos públicos de música instrumental, a lo largo del siglo XIX, los críticos se convertirían en guías del gusto<sup>794</sup>, de forma que, tanto las notas a los programas como la crítica, constituirían complementos determinantes en los que los asistentes basarían la configuración de su propio gusto musical<sup>795</sup>.

---

BORRELL, J. *60 años de música...*, pp. 215-216.

<sup>794</sup> Como resultado de lo que Weber denomina la “autosupresión” del oyente, en alusión a la falta de confianza en su propio criterio que tenía el nuevo espectador de la música absoluta, carente de significados completos.

<sup>795</sup> WEBER, W. *La gran transformación en el gusto musical...*, pp. 136-137.



Por otro lado, las críticas que consideraremos como representativas de la comprensión colectiva del repertorio aúnan descripción y evaluación y van contar, por otro lado, con una carga muy importante de componente subjetivo que se va a ver reflejado, entre otras cuestiones, en la construcción de sus discursos<sup>796</sup>. De esta manera, la organización del contenido, el léxico utilizado, la sintaxis, las figuras retóricas y el estilo, así como la plantilla formal, ya sea una crítica, una reseña o una entrevista, resultan tan significativas como el propio mensaje del texto, ayudándonos a identificar tanto la función como el sentido con el que el texto es concebido. Y para ello, el Análisis Crítico del Discurso puede abrir el abanico de posibles interpretaciones, ampliar los márgenes que contiene el propio texto y aportarnos información sustancial acerca del emisor<sup>797</sup>.

Según Teun A. van Dijk<sup>798</sup>, el Análisis Crítico del Discurso es un «tipo de investigación analítica sobre el discurso que estudia primariamente el modo en que el abuso del poder social, el dominio y la desigualdad son practicados, reproducidos y ocasionalmente combatidos, por los textos y el habla en el contexto social y político»<sup>799</sup>. Para Norman Fairclough Fairclough concibe los usos lingüísticos en relación a su contexto social, de forma que es partidario de llevar a cabo un ACD desde una perspectiva sociocultural, que ofrezca una representación del mundo y que, focalice su interés en la exhibición de poder y hegemonía que puede materializarse en un discurso<sup>800</sup>. En definitiva, el ACD trata de situarse «más allá de los límites de la frase», mediante la determinación del contexto, la sintaxis, el léxico, la retórica, los contenidos implícitos, así como otras estrategias que ayuden a delimitar la hegemonía del emisor, y persuadan al lector<sup>801</sup>.

La crítica está directamente relacionada con el ACD, en tanto que «Los receptores tienden a aceptar las creencias (...) transmitidas por el discurso de las fuentes que consideran autorizadas, fidedignas o creíbles» y *a priori* el objetivo de los críticos es precisamente ser contemplados por los lectores como entes de confianza sobre los que es fidedigno apoyar los criterios de gusto. En consecuencia, a través de sus textos tienen el poder de persuadir e influir en la conformación de creencias, opiniones y en la lectura de los acontecimientos<sup>802</sup>.. Por otro lado, teniendo en cuenta que las figuras más poderosas, por ejemplo, los críticos de medios más influyentes, consecuentemente tendrán mayor poder de influencia a través de sus discursos. Por consiguiente, aunque no debemos valorar la opinión de Roda como hegemónica, sí podremos plantearnos el alcance de su opinión y hasta qué punto esta podría estar ligada su poder social como cabeza de diferentes instituciones musicales. Así

---

<sup>796</sup> Véase MAUSS, F. Everet. «Criticism I». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. VI, pp.670-673, pp.670-671. Podemos encontrar una esclarecedora aproximación al criticismo del siglo XIX en el capítulo introductorio de Teresa Cascudo localizada en CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017, pp. IX-XVI.

<sup>797</sup> Nuestro objetivo no ha sido llevar a cabo un análisis exhaustivo de los discursos como tal, sino que, en nuestra lectura e interpretación, el acercamiento a las premisas de esta disciplina nos ha permitido llevar a cabo una revisión de los textos, poniendo el foco en cuestiones como el poder de influencia y persuasión, la definición de ellos y el nosotros, la importancia de la retórica y el léxico así como los significados más allá del propio texto. En consecuencia, partimos de él con objeto de que nos aporte una perspectiva alternativa de análisis, que se complementa con la Teoría de la Recepción

<sup>798</sup> Las dos figuras de referencia de la disciplina son Norman Fairclough y Teun A. van Dijk. Fairclough, Norman. *Critical discourse analysis. The critical study of language*. London and New York: Longman, 1995. Y VAN DIJK, Teun A. *Ideología y discurso*. Barcelona, Ariel, 2003.

<sup>799</sup> VAN DIJK, Teun A. «El análisis crítico del discurso». *Antropos*, 186 (1999), pp. 23-36, p.23.

<sup>800</sup> FAIRCLOUGH, Norman. *El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades. Discurso y sociedad*, II, 1 (2008) pp. 170-185, pp. 172-174.

<sup>801</sup> MAUSS, F. E.. «Criticism I»..., p.671.

<sup>802</sup> VAN DIJK, Teun A. «El análisis crítico del discurso»..., p.29.

mismo, esconderse tras un pseudónimo, puede neutralizar el efecto de un discurso del que se sepa su identidad, cuando el emisor sea poderoso, mientras que al mismo tiempo puede compensar una falta de poder y autoridad, que de conocerse su identidad sería inferior<sup>803</sup>.

Uno de las posibilidades que nos brinda ACD es identificar la ideología del escritor y su postura ante diferentes cuestiones relacionadas con la actividad. En nuestro trabajo en concreto, nos interesará conocer la postura del crítico frente a la propia agrupación, su concepción de la música de cámara, de la música instrumental, así como su actitud hacia las diferentes muestras de repertorio musical, moderno o nacionales<sup>804</sup>. Los usuarios del lenguaje se sitúan como miembros de grupos, y dependiendo del fin perseguido, del público receptor o del contexto, pueden identificarse como como parte de la audiencia consumidora de música de cámara, como parte de los partidarios de estéticas modernas, como crítico o como público, con lo que en nuestro trabajo es preciso que identifiquemos cuando se define y como qué se define<sup>805</sup>. Igualmente pretendemos identificar su actitud hacia la crítica, o lo que es lo mismo, averiguar qué fin persigue el autor con la publicación de sus textos, a quién van dirigidos y qué disposición adopta frente a los lectores. Para todo ello, es preciso reconocer cuándo refiere reacciones propias o ajenas, individuales o colectivas, y qué lectura ofrece, como crítico, de estas mismas reacciones.

Otro de los objetivos que persigue el ACD es identificar las fórmulas de argumentación presentes en los discursos. En el caso de la crítica toda la argumentación es dialéctica, es decir, está basada en juicios y valoraciones, no en postulados científicos, de ahí que la retórica y la exposición de los argumentos resulte decisiva para forjar una idea en el lector. Al fin y al cabo, el propósito de la retórica en los textos de crítica, es persuadir al receptor con un objeto determinado, y para ello, cada crítico y cada escritor escoge una fórmula, un estilo y una estrategia determinada, que puede analizarse a través de la sintaxis, las fórmulas retóricas, el léxico, pero también la argumentación. En ese sentido, uno de los principios estratégicos que nos encontramos en los discursos ideológicos es la polarización, que consiste en enfatizar los aspectos positivos propios y negativos ajenos, al tiempo que se minimizan los negativos propios y los positivos ajenos<sup>806</sup>. Por otro lado, en los textos críticos subyace una intencionalidad que hace que sea tan relevante lo que se escribe como lo que no. Así mismo, proporcionar información sobre un objeto y no proporcionarlo sobre otro, para Van Dijk es una forma semántica de «orientar los modelos mentales de los usuarios del lenguaje»<sup>807</sup>. En nuestros textos, el significado inferido, es decir, lo que no se dice pero el receptor conoce, y el significado implícito, es decir, lo que no está expresado explícitamente van a jugar papeles importante de forma que nos van a ayudar a entender la omisión de cierta información o la intención del propio crítico por buscar alternativas a la expresión explícita de opiniones y veredictos.

Los críticos de los conciertos del Cuarteto Francés recurrirían a la polarización, a la contraposición de argumentos, a enumeraciones y gradaciones, a figuras de contraste o al significado implícito, con el propósito de manifestar su personal visión de los hechos, así como de persuadir, convencer y darle agilidad a la lectura. Las figuras retóricas determinan el estilo de cada comentarista<sup>808</sup>. Los autores hacen uso de la ironía, el sarcasmo y el sentido

---

<sup>803</sup> Véase VAN DIJK, Teun A. «El análisis crítico del discurso». ..., p. 31.

<sup>804</sup> CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María. «Introducción». En T. Cascudo y M. Palacios. *Los Señores de la crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla: DobleJ, 2012 pp. V-VI.

<sup>805</sup> VAN DIJK, Teun A. «El análisis crítico del discurso»..., p. 25. Es una de las representaciones de los niveles macro y micro, es decir de cómo un discurso en un nivel-micro, puede tener una repercusión a nivel macro.

<sup>806</sup> VAN DIJK, Teun A. «El análisis crítico del discurso»..., p. 28.

<sup>807</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>808</sup> Para un estudio demostrativo de los modelos de argumentación, el estilo y la retórica en un crítico musical

del humor, incluyendo, en ocasiones, onomatopeyas, preguntas retóricas que interpelan al lector, sinestesias que tratan de evocar sensaciones, eufemismos, sentidos figurados como metáforas y alegorías que dotan de imágenes a la música instrumental. Lo habitual es que nos encontremos con un léxico cuidado, en ocasiones técnico, pero accesible a todo tipo de público. Unos tendrán estilos más directos o más indirectos, aunque todos recurrirán con gran frecuencia a la paráfrasis, la perífrasis, la lítote que afirma negando lo contrario o el hipérbaton, que altera el orden de las palabras de la oración, todo ello con el fin de engrandecer y solemnizar el resultado del discurso.

Por último, uno de los conceptos que se aborda tanto en la teoría de la recepción como en el ACD, aunque desde perspectivas distintas, es el uso de *topoi*<sup>809</sup>. Los *topoi* o tópicos o topos, son lugares comunes, aplicados al discurso, arquetipos retóricos, acuerdos colectivos, fórmulas cliché que se utilizan en la argumentación<sup>810</sup>. En nuestro caso, los tópicos empleados en la valoración del repertorio del Cuarteto Francés, también conocidos como estereotipos de juicio, están directamente relacionados con la base ideológica del discurso. Designan como vulgar e inferior todos los giros musicales que se acerca a la ópera y el *belcanto*. Y a excepción de Wagner, lo inferior es el virtuoso y los divos, cuyo fin es el efectismo, como representantes de un arte superficial y embaucador. Por el contrario, lo superior, divino, lo elevado, es la música instrumental y dentro de ella, lo más puro es la música de cámara. Si bien todos estos recursos son de significado incierto y no se tienen en cuenta en sentido literal, se recurre a ellos muy a menudo, con el fin de generar en la mente ideas comunes.

#### 4.2. La prensa madrileña y su cobertura de los conciertos del CF

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuando la radio aún estaba en fase experimental, la prensa se convertía en el único medio de comunicación vigente, por el que, gracias a sus diversas corresponsalías, pasaban todas las noticias, tanto del ámbito nacional como internacional. Desde la segunda mitad del siglo XIX hasta bien entrado el siglo XX, el número de diarios y periódicos publicados en España, iría creciendo de manera progresiva, especialmente en núcleos como Madrid o Barcelona. Su contenido se iba perfilando con algunos títulos fijos como *Sucesos*, *Sociedad*, *Noticias* o *Entretenimiento*, aunque las secciones y su distribución temática todavía eran dispersas y variables, supeditadas a las noticias más recientes y relevantes<sup>811</sup>.

---

de la prensa madrileña de comienzos seguidos véase Miguel Salvador en sus críticas de *El Globo*, véase CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador. El crítico, buen aficionado de *El Globo* (1904-1913)». En: *Los Señores de la Crítica*. T. Cascudo y M. Palacios (ed.). Sevilla, Editorial Doble J, 2012, pp. 1-54.

<sup>809</sup> Aunque en este apartado nos referimos esencialmente a los tópicos en discursos textuales, los *topoi* también sirven para designar lugares comunes en los textos musicales, desde la perspectiva semiótica, como recursos, referencias habituales, como la contraposición menor-mayor, trágico-no trágico, que pueden ser reconocidas por el oyente. Para más información sobre este campo pueden verse: Kofi Agawu. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press, 2009; Robert S. Hatten. *Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington: Indiana University Press, 2004; Raymond Monelle. *The Musical Topic: Hunt, Military and Pastoral*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

<sup>810</sup> Pertenece a la disciplina de la semiótica, cuya descripción supera los márgenes de nuestro estudio. Véase para un primer acercamiento ECO, Umberto. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen, 1977.

<sup>811</sup> Para consideraciones generales sobre la Prensa española en los años de la Primera Guerra Mundial puede verse; SEOANE, María Cruz y SAÍZ, María Dolores. *Historia del periodismo en España*. Madrid, Alianza, 1996. pp. 211-321; GÓMEZ APARICIO, Pedro. *Historia del Periodismo Español*. Madrid: Editora Nacional, 1974. Tomo 3,

A pesar de que el analfabetismo, las largas jornadas de trabajo y los reducidos salarios, circunscribían el número de lectores a una pequeña élite privilegiada, la influencia de la prensa en la sociedad de momento se haría más perceptible gracias a una mayor conciencia política, y nuevas leyes de enseñanza y descanso dominical<sup>812</sup>. Por otro lado, también consecuencia del proceso de democratización que motivaría la revolución industrial, extendiendo las actividades de ocio a nuevos sectores de población, sumado a las corrientes de pensamiento como el krausismo, se haría patente un interés, cada vez mayor, en comprender las prácticas culturales, entre ellas, la música. Por todo ello, además de un incremento de la oferta educativa, se plantearía la necesidad de estandarizar una crítica cultural que sirviera de referencia a ese nuevo público consumidor, que le ayudara a comprender y a forjar sus propios juicios estéticos. Al fin y al cabo, después de un periodo en el que la crítica destacaba por su poco rigor, con el transcurso del siglo XIX, los krausistas, defensores de la capacidad transformadora de la razón humana, considerarían que «la crítica podía ejercer un control sobre el gusto caprichoso, eliminar prejuicios y equilibrar los excesos de las modas»<sup>813</sup>. De este modo, los intelectuales cercanos a estas corrientes, la designarían como una herramienta a la altura de la propia obra de arte, en el sentido de su carácter científico y su capacidad de influencia en el mismo compositor, así como en el público, cuyo analfabetismo y desinterés por el arte era preciso remediar si lo que se perseguía era el progreso del país<sup>814</sup>.

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX, el teatro, y muy especialmente la música, serían algunas de las disciplinas culturales de entretenimiento que mayor interés recabarían en los periódicos madrileños, quedando todavía muy por detrás otras como los deportes o los espectáculos taurinos. En el caso concreto de la música, casi todos los diarios generalistas de la capital contarían con un crítico especializado o, en su defecto, un escritor avezado que reseñaría los eventos. Aún en días corrientes, críticas y noticias musicales dispondrían de su propio espacio dentro del periódico pudiendo llegar, en ocasiones, a ocupar columnas en primera plana, como sucedía a menudo con los estrenos del Teatro Real, los conciertos de la Orquesta Sinfónica o los intérpretes invitados de la Sociedad Filarmónica<sup>815</sup>.

Centrándonos ya en la crítica del Cuarteto Francés, junto a los carteles y el boca a boca, la prensa diaria sería el medio escogido para publicitar su actividad a comienzos del siglo XX. Y por este motivo muchas publicaciones dispensarían un seguimiento más o menos estable y uniforme de sus temporadas, ya fuera anunciando los programas, los plazos de abono, el día, la hora y el lugar de los conciertos próximos, o bien las reseñas de los ya consumados describiendo las obras escuchadas, las habilidades de los intérpretes o relatando su visión personal del ambiente y la reacción del público asistente. Como resultado de esta cobertura,

---

pp. 431-486; SÁNCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA DEL BARRIO, C.. *Historia del Periodismo español*. Pamplona: Eunsa, 1992, pp.168-307 y también: DESVOIS, J. M. *La prensa en España. 1900-1931*. Madrid: Siglo XXI, 1977.

<sup>812</sup> CASARES, Emilio. «Crítica musical»..., p. 180.

<sup>813</sup> SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal...*, p. 101.

<sup>814</sup> SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. *Música para un ideal...*, pp. 102-103.

<sup>815</sup> A día de hoy las principales fuentes sobre crítica musical española en el contexto madrileño del siglo XX son: CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María. (ed.). *Los Señores de la Crítica*. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950). Sevilla, Editorial Doble J, 2012; y la segunda parte de este trabajo, CASCUDO, Teresa y GAN, Germán (eds.). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Sevilla: Doble J, 2014. Así mismo el reciente trabajo de ENCABO, Enrique (ed.). *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*. Valladolid: Difácil, (ePub). Para una comparativa con la recepción operística de Wagner y Puccini véase DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. «La crítica wagneriana y la recepción de Puccini en Madrid hasta la Primera Guerra Mundial». En E. Encabo (ed.). *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*. Valladolid, Difácil, pp. 153-181.

tanto críticos renombrados como redactores de segunda fila, nos procuran algunos de los mejores testimonios de la actividad musical llevada a cabo en esos años. En sus textos, además de aproximarnos a la recepción del repertorio, nos ofrecen datos extrapolables sobre la repercusión social que se le atribuía a la música en general y a los conciertos del cuarteto en particular. Aunque a lo largo del capítulo incluiremos referencias procedentes de otros diarios y revistas, con el objetivo de complementar la recepción del Cuarteto Francés, los siete periódicos locales, diarios y de carácter generalista, a partir de los cuales hemos llevado a cabo el seguimiento de su actividad en Madrid son, por orden alfabético, *La Correspondencia de España*, *La Época*, *El Globo*, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial*, *El Liberal* y *El País*<sup>816</sup>.

Tabla 45. Selección de periódicos madrileños. Cronología e ideología.

| Periódico                    | Cronología | Ideología                               |
|------------------------------|------------|---|
| La Correspondencia de España | 1860-1925  | Independiente, Liberal Moderada         |
| La Época                     | 1849-1936  | Monárquico, Aristocrático y Conservador |
| El Globo                     | 1875-1932  | Liberal Republicano Demócrata           |
| El Heraldo de Madrid         | 1890-1939  | Liberal demócrata (TRUST)               |
| El Imparcial                 | 1868-1933  | Liberal amplia (TRUST)                  |
| El Liberal                   | 1879-1939  | Liberal Republicana Moderada (TRUST)    |
| El País                      | 1887-1921  | Liberal Republicano y Progresista       |

En estos diarios, adheridos a diversas orientaciones políticas e ideológicas que nos ofrecerán, además, diferentes enfoques y posturas en torno a los desafíos musicales que se planteaban en la época, revisaremos la recepción de los treinta y ocho conciertos de temporada que el Cuarteto Francés ofrecería en la capital. No obstante, durante estos años, los críticos que asumieron la sección de música, reseñaban, en muchos casos, desde funciones de ópera hasta conciertos de banda, orquesta u orfeones, cuando no teatro, moda o bailes, sobreocupación que, obviamente, contribuiría a que la cifra de conciertos no fuera cubierta al completo por ninguno de los diarios. A todo ello habría que sumar las bajas por enfermedad, la falta de espacio, fallecimientos, lutos, indisposiciones y demás imprevistos, que acabarían por mermar la cobertura exhaustiva y homogénea de las sesiones.

A la hora de enfrentarnos al análisis de las críticas, se nos plantean varias incógnitas que trataremos de dilucidar. Por un lado la identificación de los críticos, así como la determinación de la cobertura de las sesiones. Por otro lado, el segundo grupo de interrogantes estaría muy vinculado a la función perseguida por el comentarista y a los contenidos desarrollados en las columnas. En ese sentido, nos preguntaremos cuáles son los focos de interés que se evidencian en los textos, si se ciñen únicamente a parámetros musicales o bien se extienden a otros aspectos, digamos, extramusicales. También observaremos el estilo, la forma y la organización de los discursos con objeto de identificar, en la medida de lo posible, la posición ideológica que subyace tras cada narración.

Aunque, por lo general, la información vertida en las críticas va a variar en función del concierto, sus ejes principales giran en torno a cuestiones como la contextualización y el interés global de la sesión, el programa, los compositores y su correspondiente bosquejo

<sup>816</sup> Para el estudio de recepción, aunque no de manera exhaustiva, hemos cotejado otros muchos periódicos tanto de carácter generalista, como especializado, diarios, semanales y mensuales, tales como el *ABC*, *El Mundo*, *El Correo*, *la Revista Musical de Bilbao*, *la Revista Musical de Madrid*, *El Día*, *La Correspondencia Militar*, *La Lectura*, etc., a los que hemos acudido con afán de complementar información en momentos puntuales.

biográfico, el examen de las obras y sus apartados, estimación de su relevancia dentro de la historia de la música, juicio sobre los aplausos y la recepción del repertorio por parte de los asistentes, alusiones a la interpretación, al comportamiento del público y todo ello sumado a una amalgama de reflexiones anejas, sobre el modernismo en música, la composición nacional, la actividad musical madrileña, así como valoraciones sobre la calidad o cantidad de público. En definitiva, una visible diversidad temática que, sin embargo, a menudo se manifiesta de forma homogénea dentro de una misma pluma, de tal forma que, tanto el estilo como el tipo de contenido seleccionado, solían ser recurrentes a lo largo de los escritos de un mismo crítico.

En respuesta a esta pluralidad de tópicos que se abordan en las columnas y como ya apuntábamos en el epígrafe anterior, podríamos clasificar la información contenida en los artículos en función de su objetividad. En primer lugar, la información objetiva del concierto, que incluye su contextualización espacial y temporal, las obras y compositores interpretados, el orden del programa, el bisado de fragmentos o los músicos participantes de la sesión. Y en segundo lugar, la información subjetiva, que versa sobre aspectos medibles del concierto, tales como las irregularidades o destrezas en la interpretación, datos cuantitativos y cualitativos de los asistentes o la proporción de aplausos. Así mismo, en este segundo grupo encuadraremos también todas aquellas reflexiones derivadas coyunturalmente de la actuación, bien en conexión con las obras, el estilo, los compositores, la asistencia, las reacciones, o bien vinculadas a la propia crítica, el protocolo, las notas al programa, la repetición de tiempos o la composición nacional.

El hecho de determinar el tipo de información que localizamos en las críticas, nos va a llevar a identificar uno de los principales factores con los que se relaciona tanto la función como la intención del crítico, esto es, el género periodístico escogido para emitir la valoración<sup>817</sup>. Y es que no todas las columnas dedicadas al Cuarteto Francés encajan de forma rigurosa con los patrones de la crítica musical, sino que, más bien, responden a diferentes perfiles, que podríamos vincular a los tres grandes grupos de géneros periodísticos<sup>818</sup> que se establecen en función del papel que asume el emisor. Por un lado, los géneros informativos, de carácter objetivo y directo, y entre los cuales localizamos la noticia o la reseña, por otro los géneros de opinión, grupo al que pertenecería la crítica o la columna, y por último los géneros interpretativos, entre los que citaremos la crónica.

Mientras que los géneros informativos, como la noticia o la reseña, tratan eminentemente de aportar información veraz y objetiva acerca de un hecho acontecido y poseen entre sus características más señaladas la claridad y concisión, la crónica, como género interpretativo que es, incluye juicios de valor, ofreciendo la noticia con referencias y enfoques subjetivos del autor. Por su parte, en la crítica, un género propiamente de opinión, se prioriza el punto de vista personal que brinda el autor, normalmente sobre un objeto cultural con el

---

<sup>817</sup> Para mayor información sobre géneros periodísticos véase por ejemplo CASASÚS I GURI, José M. y NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis. *Estilo y géneros periodísticos*. Barcelona, Ariel, 1991.

<sup>818</sup> De esta forma veremos que, aunque catalogadas como críticas, no siempre se trata de una clasificación ortodoxa, sino que en el corpus de reseñas de los conciertos nos toparemos aleatoriamente con columnas que casan con el género de noticias que únicamente informan sobre el hecho artístico, así como crónicas, que combinan la información con juicios de valor. No obstante, sin un estudio filológico de carácter experto, resulta altamente complicado discernir o catalogar de forma fidedigna críticas y crónicas, o las crónicas de las noticias. Por ese motivo, consideramos también que, nuestro cometido, más que clasificar y analizar los textos en materia filológica y periodística, es abordar el contenido y la forma, por orden de prioridad estará relacionado con el contenido, el estilo y ya por último el formato, si bien, no queríamos dejar pasar la oportunidad de matizar esta cuestión.

propósito de informar, orientar y educar, y en ella cobra gran sentido el análisis de la retórica<sup>819</sup>.

A pesar de que, a menudo, catalogamos este conjunto heterogéneo como críticas, los textos dedicados al Cuarteto Francés en la prensa diaria, son susceptibles de encajar cualitativamente dentro de la crónica, cuando ofrecen una visión subjetiva en la que el autor no trata de orientar, ni educar, sino solamente contar la noticia desde su propia perspectiva. De hecho, mientras que algunos redactores se decantaban por críticas didácticas más desarrolladas, que desglosaban compositores y repertorio, cuestiones sobre la ejecución o bien penetraban en diversos campos de reflexión, otros en cambio, optaban habitualmente por reseñas informativas ofreciendo una declaración prefabricada con el único objetivo de testificar la celebración del recital, muy similares al ejemplo de Saint-Aubin, que mostramos a continuación:

Por lo avanzado de la hora no podemos dedicar al concierto celebrado esta tarde por el cuarteto Francés el espacio y la atención que deseáramos, limitándonos á decir que el teatro estuvo brillante, que los artistas fueron muy aplaudidos y que el estreno del cuarteto de C. del Campo gustó mucho, revelando que su autor es un verdadero compositor, capaz de grandes empresas<sup>820</sup>.

Por este motivo, nuestro propósito no es tanto estimar o desestimar los textos en función de su elaboración, sino tener en cuenta qué tipo de información podremos extraer de los discursos en cada caso, es decir, detectar si el núcleo del mensaje está en el propio hecho, en el autor, en la retórica del mensaje o en todos a la vez. De hecho los primeros en hablar indiscriminadamente de reseñas, crónicas o críticas, en muchos casos serían los propios redactores, distinguiendo en el mejor de los casos entre estas dos últimas fórmulas. Y más concretamente, Miguel Salvador sería uno de los pocos que en detenerse a desgranar cuándo se trata de crítica y crónica, sin embargo, como veremos a continuación, viene a vincular esta última con las crónicas de sociedad, que reparan en detalles, asistentes, y cuestiones más superficiales y descriptivas<sup>821</sup>:

Al reseñar las fiestas de este coliseo, que ha vuelto a alcanzar el completo favor del público, que perdió en aquellos años de la guerra, nos sentimos más bien cronistas que críticos; nos tienta más el hablar de bellezas femeninas, de frescuras juveniles, de joyas, trajes, luces, de todo, en fin, lo que en la sala brilla espléndidamente y nos atrae y nos deleita, que de la ópera y la ejecución, que es el pretexto que allí congrega a todos los elementos de la clase privilegiada, con todas sus buenas cualidades, que tanto brillo y tono dan, y sus defectillos, volubilidad, inatención, frivolidad..., ¡que no suponen, apenas, nada para el arte!<sup>822</sup>.

---

<sup>819</sup> También la columna pertenece a este grupo, sin embargo con la diferencia de que la columna es una sección fija del periódico que corresponde siempre al mismo autor, por ejemplo "La música de la semana" o "Noticias de sociedad".

<sup>820</sup> «En la Comedia». En *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1904, p.2.

<sup>821</sup> Restos: En consecuencia, no consideramos tan importante ser rigurosos a la hora de categorizar estos tres géneros, como tener en cuenta qué tipo de información podremos extraer de los discursos en cada caso, así como identificar a qué género recurren determinados críticos, asiduos de las sesiones. De hecho los primeros en hablar indiscriminadamente de reseñas, crónicas o críticas, en muchos casos serían los propios redactores. Por otro lado, la principal razón por la que en nuestro trabajo no seremos estrictos a la hora de hablar de críticas, crónicas o reseñas, (debiéramos hablar siempre de textos o discursos genéricos) radica en que ni siquiera los propios críticos son rigurosos a la hora de utilizar estos términos, aludiendo indiscriminadamente a reseñas, crónicas o críticas, y

<sup>822</sup> M. Salvador. «Teatro Real. Inauguración de la temporada». *El Globo*, 27-XI-1906. [cit. en CASCUDO, T. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador...», p. 11.]

Centrándonos en la crítica propiamente dicha, es fundamental que partamos de la base de que hacer crítica musical entraña mucho más que una mera descripción de la actividad<sup>823</sup>. Tanto el contenido explícito, como el contenido implícito del texto, así como la forma en la que se plasma, persiguen un fin concreto en manos de cada escritor. Por consiguiente, del mismo modo que el propio hecho crítico ya existe en el momento en que un editor decide publicar una partitura o un promotor decide programar una obra musical en su concierto, el Cuarteto Francés expresa sus preferencias con su selección de programas a lo largo de las temporadas y el crítico, a través de sus textos decide, con igual criterio, lo que menciona y lo que no<sup>824</sup>.

A lo largo de la historia, el principal cometido del crítico como profesional ha consistido en servir de puente entre el creador, la obra y el público receptor, facilitando la recepción de novedades y haciendo comprensible y más cercano un hecho, a priori abstracto, como la música. Sin embargo, su tarea, condicionada a menudo por la hipocresía y la diplomacia<sup>825</sup>, cuando no por innumerables factores como la formación, entre otros, que sientan las bases de la percepción subjetiva, no estaría exenta de parcialidad, y no siempre seguiría su código deontológico, la ética profesional que vela porque un discurso no se decante al ataque o al elogio descomedidos en función de prejuicios y relaciones personales<sup>826</sup>.

Por otro lado, íntimamente relacionado con los contenidos estaría su organización. Normalmente todas las críticas están encabezadas por una breve introducción que avanza el punto o los puntos que han resultado más relevantes de la sesión, ya sea un crecimiento del público, el estreno de alguna obra española o simplemente que, un año más, el cuarteto comenzaba o terminaba su serie de conciertos. El repaso por las obras que se sucede a continuación suele venir determinado por el propio del programa, no obstante, en ocasiones es el estreno o la obra de mayor relevancia, la que encabeza el análisis. Por último, en conexión directa con los contenidos de las críticas, consideramos necesario acercarnos a la forma, al modo, al estilo, a los recursos narrativos más particulares de los que hacen uso los críticos a la hora de emitir sus juicios de valor en los artículos.

Aunque su análisis detallado sería más propio de un estudio filológico que de un análisis de recepción, como el que nos proponemos abordar, el principal propósito que perseguimos es evidenciar que, aunque no reparemos en ellos exhaustivamente, son muchos los factores que las envuelven y las diferencian, y que componentes como la organización, la forma o el vocabulario, son susceptibles de aportar información a la altura de los propios contenidos. Con el fin de unificar el repaso que ofrecemos a continuación por los críticos que se hicieron cargo de las sesiones del Cuarteto Francés, centraremos nuestra atención someramente en una serie de puntos como su recepción del repertorio, tanto clásico como nacionalista español, con el fin de facilitar la lectura de los siguientes apartados, así como su

---

<sup>823</sup> Por hacer un breve repaso por el término, mientras la crítica artística nace ya en el siglo XVIII, con los nuevos postulados de la Ilustración, la musical no surge hasta el siglo XIX, con la emancipación del creador de los sistemas de patronazgo. La visión de Hanslick como primer crítico musical, con su pensamiento de base positivista y formalista, chocaba con muchas presunciones, declarando que la música no era un lenguaje, sino solo forma sin contenido y que por ende no podía ser el lenguaje de los sentimientos. Véase MONTROYA MARTÍNEZ, María del Valle. «Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX». *Ensayos*, 12, (1997), 163-171. Por este motivo, entre otros, a lo largo de la historia, los artistas han sido reacios a la profesión y han definido a los entes críticos como sujetos pasivos, artistas o compositores frustrados, cuyo trabajo consistía en atacar obras de otros.

<sup>824</sup> Como apuntaba Weber, la supervivencia de una obra en el repertorio tendría connotaciones canónicas. WEBER, W. *La gran transformación en el gusto musical...*, p. 52.

<sup>825</sup> Véase HURTADO, Leopoldo.: *Apuntes sobre la crítica musical...*, p.16-17.

<sup>826</sup> Los críticos del siglo XIX, a diferencia de los anteriores tenían mayor autoridad y contribuirían a la definición del gusto musical de la época. Véase WEBER, W. *La gran transformación en el gusto musical...*, p. 137.



personal valoración del público asistente, del protocolo, de la agrupación en general y de sus interpretaciones en particular, así como ciertas matizaciones acerca de sus recursos literarios y estilo empleados para dar forma a los textos.

Por último, José Borrell traza tres periodos de la crítica musical, el primero de los cuales se extiende, a su parecer, desde los años 1870 hasta 1914. En este periodo dice, la crítica estaba «en manos de periodistas, partidarios acérrimos de la pura escuela italiana e indiferentes a toda clase de música que no fuera la ópera; eran todos asiduos concurrentes al Real y no se les veía jamás en un concierto instrumental, en una sesión de cuartetos, ni en los pocos recitales de piano que por entonces se daban», con tan sólo algunas excepciones como José Castro y Serrano o José María Esperanza y Sola<sup>827</sup>. Hasta la última década de siglo no aparecerían «algunos paladines abnegados –no críticos de profesión– que hicieron intensa campaña, no sólo en pro de la música wagneriana, sino también del buen arte en general», entre los que cita a Manrique de Lara, su hermano Félix Borrell, Joaquín Fesser o Cecilio de Roda<sup>828</sup>. Por lo pronto, muchos de los críticos que, como veremos, se hicieron cargo de cubrir la actividad del Cuarteto Francés a comienzos del siglo XX, seguían muy de cerca las prácticas camerísticas de la capital y prueba de ello es que la mayor parte de ellos figuran entre los primeros socios de la Sociedad Filarmónica Madrileña<sup>829</sup>.

Tabla 46. Los críticos de las sesiones del Cuarteto Francés. Periódicos y cronología.

|                                     | 1903                    | 1904                  | 1905      | 1906              | 1907                      | 1908     | 1909              | 1911             |
|-------------------------------------|-------------------------|-----------------------|-----------|-------------------|---------------------------|----------|-------------------|------------------|
| <i>La Correspondencia de España</i> | Mordente                |                       | D dur     |                   |                           | Madrizzy | D dur/<br>B.      | B.<br>(¿Balmes?) |
| <i>La Época</i>                     | Cecilio de Roda         |                       |           |                   |                           |          | B.<br>(¿Barrado?) | -                |
| <i>El Globo</i>                     | Amós Salvador<br>(A.S.) |                       | A.S./M.S. | Sátrapa/<br>M. S. | Miguel Salvador<br>(M.S.) |          | F.                |                  |
| <i>El Heraldo</i>                   | F Bleu                  | Alejandro Saint-Aubin |           |                   |                           |          |                   |                  |
| <i>El Imparcial</i>                 | Eduardo Muñoz           |                       |           |                   |                           |          |                   |                  |
| <i>El Liberal</i>                   | Joaquín/Santiago Arimón |                       |           |                   |                           |          |                   |                  |
| <i>El País</i>                      | Luis Arnedo             |                       |           |                   |                           |          |                   | E.L.G.           |

<sup>827</sup> BORRELL, J. *60 años de música...*, p. 219.

<sup>828</sup> Ibidem., p. 220.

<sup>829</sup> Félix Borrell, el n.6, sería uno de los miembros constituyentes. También Amós y Miguel Salvador Carreras, respectivamente con los números 27 y 28. Cecilio de Roda (n. 33), Eduardo Muñoz (n. 61), José González de la Oliva (D dur) (n. 204), Alejandro Saint-Aubin (n. 324) e incluso, René Halphen (Madrizzy) (n. 353).

Tabla 47. Relación de críticos y su cobertura de las temporadas del Cuarteto Francés.

| Nombre  | Firma/s                | Diario                              | Nº reseñas <sup>830</sup> | Fechas    |
|---|------------------------|-------------------------------------|---------------------------|-----------|
| Cecilio de Roda y López                                 | C. Roda<br>C.R.        | <i>La Época</i>                     | 27 (total)                | 1903-1908 |
| Santiago López Muguero                                  | Mordente               | <i>La Correspondencia de España</i> | 9                         | 1903-1904 |
| Amós Salvador Carreras                                  | A. Salvador<br>A.S.    | <i>El Globo</i> <sup>831</sup>      | 12                        | 1904-1906 |
| Miguel Salvador Carreras                                | M. Salvador<br>M.S.    | <i>El Globo</i>                     | 13                        | 1905-1909 |
| -   | Sátrapa <sup>832</sup> | <i>El Globo</i>                     | 4                         | 1907      |
| Eduardo Muñoz García                                    | Eduardo Muñoz<br>E. M. | <i>El Imparcial</i>                 | 31                        | 1903-1911 |
| Luis Arnedo Muñoz                                       | L. A.<br>A.            | <i>El País</i>                      | 32                        | 1903-1909 |
| José González de la Oliva                               | D dur                  | <i>La Correspondencia de España</i> | 13                        | 1905-1909 |
| Félix Borrell Vidal                                     | F Bleu<br>F.B.         | <i>El Heraldo de Madrid</i>         | 4                         | 1903      |
| Alejandro Saint Aubin y Bonnefou                        | S.-A.<br>S.            | <i>El Heraldo</i>                   | 30 <sup>833</sup>         | 1905-1911 |
| Joaquín Arimón Cruz <sup>834</sup> /<br>Santiago Arimón | A.<br>S. A.            | <i>El Liberal</i>                   | 31 <sup>835</sup>         | 1903-1911 |
| René Halphen.   | Madrízzy               | <i>La Correspondencia de España</i> | 6                         | 1907-1908 |
| Ernesto de la Guardia                                   | E. L. G.               | <i>El País</i>                      | 2                         | 1911      |

#### 4.2.1. *La Correspondencia de España*

El primero de los diarios, *La Correspondencia de España*, boletín de gran formato, a cuatro páginas y seis columnas, publicado entre 1860 y 1925 y uno de los pioneros en seguir estrategias de empresa, se cataloga como un periódico de noticias, neutral, en origen independiente y leído tanto por conservadores como por liberales, aunque en sus últimos años se inclinaría por una ideología liberal moderada. En lo que a crónica musical se refiere, los encargados de cubrir las sesiones del Cuarteto Francés durante estos nueve años, serían fundamentalmente dos, ambos firmantes con pseudónimo, Mordente y D dur.

El primero de ellos, Mordente, cuya verdadera identidad se corresponde con la del escritor y periodista Santiago López Muguero<sup>836</sup>, tan sólo emprendería la crítica de las dos primeras

<sup>830</sup> Del total de 38 conciertos de temporada.

<sup>831</sup> Las reseñas en el Globo de los conciertos del Cuarteto Francés no empiezan hasta 1904, con Amós Salvador.

<sup>832</sup> Llevará a cabo las críticas de los conciertos de la temporada de 1907 como sustitución temporal de Miguel Salvador.

<sup>833</sup> De todas sus críticas tan sólo seis aparecen firmadas con iniciales.

<sup>834</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «Arimón Cruz, Joaquín». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. I, p. 678.

<sup>835</sup> Tan sólo dos críticas de todas ellas aparecen firmada y, según nuestras averiguaciones, se corresponderán con Santiago Arimón.

<sup>836</sup> Gracias a Rafael Mitjana, hemos podido averiguar la identidad Mordente, gracias a que él mismo, Santiago López Muguero (N.C.-1908) fue el destinatario de una de sus dedicatorias. En su libro *Discantes y contrapuntos* (MITJANA, Rafael. *Discantes y contrapuntos. Estudios musicales (De crítica e historia)*. Madrid: F. Sempere y Compañía, 1905, p. 107.), Pero Rafael Mitjana dedica cada capítulo del libro *Discantes y contrapuntos* a un personaje diferente, varios de ellos críticos e historiadores como Menéndez Pelayo, Luis Carmena y Millán,

series, entre 1903 y 1904, pese a lo cual, su cobertura de las mismas sería notable, reseñando nueve de los diez conciertos celebrados en el periodo<sup>837</sup>. Por su parte, el segundo cronista, D dur, identificado por Jacinto Torres como José González de la Oliva, pianista colaborador de la nueva Sociedad de Cuartetos (1899-1900)<sup>838</sup>, elaboraría las reseñas correspondientes a 1905, 1906, 1907 y, parcialmente, 1909, con un total de trece columnas firmadas.

Por último, también en *La Correspondencia*, encontramos con relativa frecuencia una crónica de sociedad rubricada con el título "Gran Mundo" firmada por Madrizzly, pseudónimo del periodista francés René Halphen<sup>839</sup>, residente en Madrid y gran conocedor de las altas capas de la sociedad. Este mismo redactor, en 1907 y con motivo del incremento en la afluencia de público aristocrático, paralelamente a la crónica musical emitida por D dur (González de la Oliva), abordaría su propio análisis del concierto centrándose principalmente en la descripción del sector más sofisticado de la audiencia. De hecho, en 1908, la cobertura de la serie por parte del diario caería notablemente, de forma que las únicas crónicas que encontraremos sobre los conciertos del cuarteto recaerían en este mismo redactor, Madrizzly, que comentaría circunstancialmente, no sólo la concurrencia, sino también aspectos musicales. Finalmente en 1909, a excepción del primer concierto descrito también por D dur, el resto de la temporada sería escuetamente reseñado por un autor no identificado<sup>840</sup>. En definitiva, y aun con este número de figuras, podemos decir que el seguimiento de las series del Cuarteto Francés por parte de *La Correspondencia*, sería considerablemente elevado, con un total de treinta y tres, de las treinta y ocho sesiones, cubiertas.

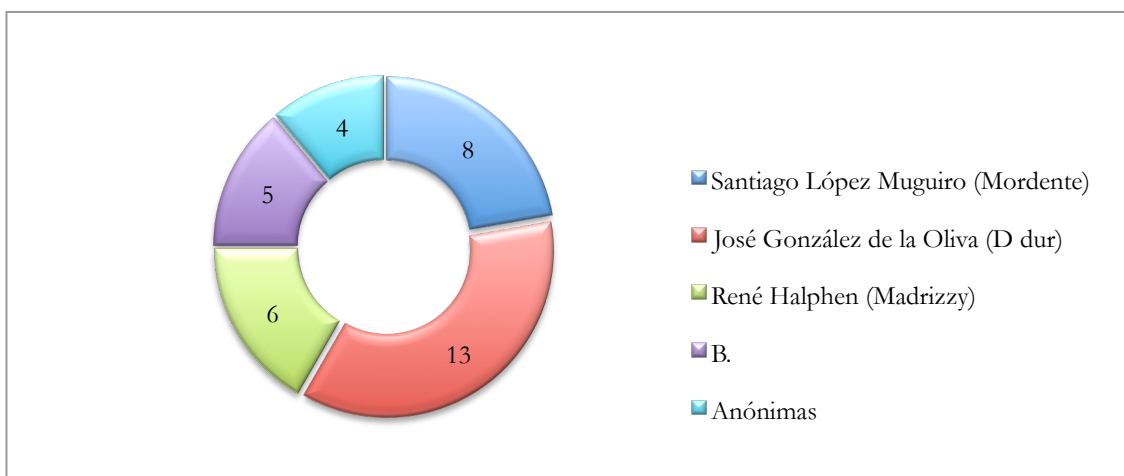


Gráfico 26. Relación de autores y número de reseñas a los conciertos del Cuarteto Francés en *La Correspondencia de España*.

Ricardo López Barroso, Santiago López Muguero (Mordente) o Alfonso Danvila. Además los dos restantes aparecen dedicados al guitarrista Miguel Llobet y al compositor Enrique Morera. El capítulo que dedica a Mordente es el destinado a Richard Wagner, titulado "La leyenda de Parsifal en España", hecho que concuerda con la descripción de Roda, que le define como wagnerista de convicción a propósito del estreno del primer cuarteto de Chapí, en el que aparece como escudero de Pedrell.

<sup>837</sup> Habitualmente, en siete de las críticas utilizaría la inicial de su pseudónimo, en otra de ellas firmaría con el nombre completo de Mordente y por último, la novena no dispondría de firma, con lo que no podemos asegurar su autoría.

<sup>838</sup> José González de la Oliva sería el segundo pianista de la entidad, junto a Fabián Furundarena, que sería, en cambio el que permanecería en el Cuarteto Hierro.

<sup>839</sup> PINEDA, Alberto de (Marqués de Campo Santo). *Hace más de cuarenta años... (Pinceladas y evocaciones del Madrid de entonces)*. Madrid: Imprenta Gráficas López, 1956, p. 25.

<sup>840</sup> Identificado como "B", en una de las críticas de 1909, Luis Arnedo señalaría que alguno de los críticos asistentes, entre los que identifica a Balmes.

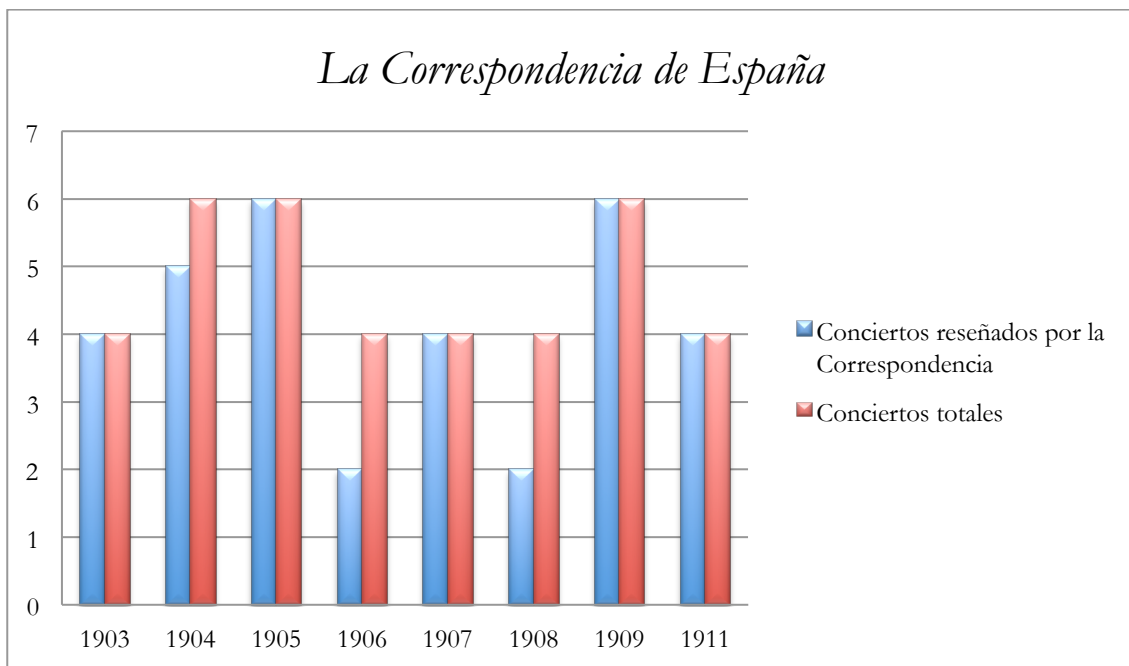


Gráfico 27. Cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés por temporadas. *La Correspondencia de España*.

#### 4.2.1.1. Santiago López Muguero (Mordente)

Santiago López Muguero (n.c.-1908), muy cercano a personajes como Rafael Mitjana o Luis Villalba, se sitúa en la órbita de Pedrell como icono del nacionalismo musical español. No era músico sino periodista y melómano, en palabras de Roda, «un aficionado muy culto y un wagnerista de convicción»<sup>841</sup>. Mordente, como se identificaba en sus escritos, llevaría a cabo el seguimiento de los dos primeros años del Cuarteto Francés en *La Correspondencia de España*, con un total de siete reseñas de extensión media que rara vez formarían parte de la portada del diario. Estructuradas en base al orden del programa, de léxico rico y sintaxis cuidada, sus críticas, de ágil lectura, respaldan el trabajo de la agrupación desde el concierto inaugural, matizando su diferencia con respecto a proyectos camerísticos anteriores:

La nueva Sociedad de Cuartetos inauguró ayer brillantemente sus sesiones. No se trata de una de tantas tentativas, verdaderas exploraciones á lo desconocido, sino de un trabajo serio y concienzudo, que demuestra la inteligencia y el amor al arte de los distinguidos profesores que componen la Asociación. Saben su oficio, tienen bríos juveniles y paciencia para dar al trabajo lo que es suyo, elementos que necesariamente han de dar por resultado que la campaña sea fecunda en aplausos y en *taquilla*<sup>842</sup>.

Despertar la afición por la música de cámara en el público madrileño parecía ser el reto más grande encomendado por los críticos al Cuarteto Francés: «El cuarteto Francés ha conseguido hacerse su público, un público muy numeroso y competente, que oye con respeto y que aplaude con entusiasmo. Para los que conocen el verdadero estado de la afición madrileña, este es un dato importante y el mejor elogio que del cuarteto Francés pudiera hacerse»<sup>843</sup>. Probablemente fruto de este respaldo, por momentos incondicional, en

<sup>841</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Época*, 31-III-1903, p. 1.

<sup>842</sup> M. «Concierto en la Comedia». *La Correspondencia de España*, 10-III-1903, p.1.

<sup>843</sup> M. «Teatro Real. Despedida de María Barrientos»: *La Correspondencia de España*, 5-II-1904, p.3.

los textos de Mordente no se mencionan, a priori, problemas de interpretación, aunque en algunos casos esta afirmación no sería especialmente contundente:

La interpretación de estas obras no dejó nada que desear. Los Sres. Francés, Del Campo, González y Villa, han logrado conquistar esa difícilísima cohesión, que es indispensable entre los ejecutantes de cuartetos. El resultado de ayer demuestra que trabajan mucho é inteligentemente. Teniendo en cuenta el poco tiempo que llevan constituidos en sociedad, no es aventurado presagiarles un porvenir artístico muy brillante<sup>844</sup>.

Así mismo, en estos dos años, el crítico de *La Correspondencia* se mostraría conforme con los repertorios seleccionados, tanto de los clásicos germánicos como de la escuelas rusa y francesa modernas, si bien nos topamos con algún reproche puntual, como por ejemplo, con motivo del estreno de las *Novelletten* de Glazounov, por el cual Mordente incurriría en la falta de neutralidad de las notas al programa, que a su juicio no condicionaban al público en la escucha, en lugar de ofrecer una «lisa» descripción de la obra<sup>845</sup>.



Figura 5. Fotografía de Santiago López Mugiro (Mordente). En *Revista Actualidades*, 1908.

EL DISTINGUIDO PERIODISTA  
D. SANTIAGO LÓPEZ MUGIRO,  
FALLECIDO EN MADRID  
fot. Rodríguez

No obstante, su mayor proporción de ataques iría destinada expresamente al trazado formal de algunas composiciones españolas<sup>846</sup>. Su escudriño de la forma, en cierta medida viene a reflejar una devoción de Mordente por la música de cámara, que se atisba en sus descripciones, en las que se vale, con suma frecuencia, de *topoi* que enmarcan la pureza absoluta estos géneros. Precisamente, como partidario y defensor del respeto estructural del cuarteto, si bien se manifestaría satisfecho con el *Cuarteto* de Bretón<sup>847</sup>, tanto en el de Ricardo Villa, como en el de Chapí, el crítico acusaría la ruptura de moldes y su falta de casación con la estructura formal del cuarteto. Como resultado, los comentarios de Mordente acerca de la obra de Chapí, culminarían en una de las mayores polémicas suscitadas por los conciertos del Cuarteto Francés, en la que se debatirían las condiciones que debía cumplir un cuarteto "español"<sup>848</sup>.

Por último, y para enlazar con el caso del siguiente crítico de *La Correspondencia*, cabe preguntarse a qué responde el uso de pseudónimo por parte tanto de Mordente como de D dur. Según Van Dijk, los hablantes más poderosos tienen mayor poder de influencia, no obstante, esconder su verdadera identidad en un caso como el de Mugiro, es muy probable que se trate de una estrategia enfocada a compensar una relativa falta de poder o autoridad<sup>849</sup>.

<sup>844</sup> M. «Teatro Real. Despedida de María Barrientos»: *La Correspondencia de España*, 5-II-1904, p.3.

<sup>845</sup> M. «Los Cuartetos de la Comedia» *La Correspondencia de España* 17-III-1903, p.3.

<sup>846</sup> En estos dos años Mordente únicamente presenciaría el estreno del *Andante* de Morera, los respectivos primeros cuartetos de Chapí y de Bretón y otro de Ricardo Villa.

<sup>847</sup> Véase recepción del Cuarteto de cuerda n. 1 en Re mayor de Tomás Bretón

<sup>848</sup> Véase recepción y polémica del primer cuarteto de Chapí (I.3) y del Cuarteto de Villa (I.2).

<sup>849</sup> Véase: VAN DIJK, Teun A. «El análisis crítico del discurso»..., p. 31 No obstante, no podemos asegurar hasta qué punto era anónima su condición, ni tampoco si el público lector conocía su verdadera identidad por algún medio que ignoremos.

#### 4.2.1.2. José González de la Oliva (D dur)

Como avanzábamos en la cobertura de *La Correspondencia*, Jacinto Torres le identifica como José González de la Oliva, pianista colaborador de la nueva Sociedad de Cuartetos (1899-1900)<sup>850</sup>, citando coyunturalmente su labor a propósito del fallo del jurado en el concurso convocado por el Conservatorio Nacional de Música y Declamación en 1903. En este certamen, que solicitaba *Allegros de Concierto* para piano de autoría española, destacarían los presentados por José María Guervós, Vicente Zurrón y Enrique Granados, quien finalmente se alzaría como ganador:

Sí es verdad que hubo quienes no se sintieron a gusto con la decisión, como siempre ocurre en casos semejantes, entre ellos un tal José González de la Oliva, pianista mediocre que hacía crítica musical bajo el seudónimo de 'D Dur' en *La Correspondencia de España*, donde con intención denigrante calificó de «fantasía puccinesca» la obra premiada. Más allá de sus desatinados juicios, latían bajo la actitud de González otras pretensiones, que se vieron luego satisfechas al obtener en 1911 una cátedra de piano en el Conservatorio, en perjuicio de Joaquín Malats que también concurría, asunto al que no parece ajena la estrecha amistad de González con el ministro Julio Burell. Su virulento ataque a la obra de Granados y sus preferencias por la de Vicente Zurrón sirvieron de banderín de enganche a algunos descontentos, lo que tal vez guarde relación con la actitud de éste último al no autorizar que se hiciera público su nombre<sup>851</sup>.

Desconocemos si, tal y como apunta Torres, era un «pianista mediocre que hacía crítica musical», pero no cabe duda de que el pseudónimo de D dur, permitiría a González proteger su identidad y al mismo tiempo lanzar diversos ataques y diatribas, en ocasiones muy duros, a algunos de los intérpretes del Cuarteto Francés. Curiosamente, este pianista compartiría fugazmente agrupación con Julio Francés<sup>852</sup>, a quien irían dirigidos tanto implícita como expresamente varios de estos ataques<sup>853</sup>, lo que nos lleva a pensar en algún tipo de conflicto antiguo, que sin embargo, no se advierte en la descripción que haría de éste en 1900, con motivo de la reciente formación de la nueva Sociedad de Cuartetos:

Comparte con Hierro el primer atril de la Sociedad de Conciertos y del Teatro Real, y ha tenido ahora la abnegación, que nunca se le aplaudirá bastante, de aceptar la parte de viola en la Sociedad; con lo cual no hace falta decir si tendremos lo que se llama un viola notable. De su carrera artística y de su mérito como ejecutante digo exactamente lo mismo que de Hierro<sup>854</sup>.

Sin embargo, Francés no sería el único particular al que irían dirigidos sus reproches, sino que en mayor medida, si cabe, Juan Enguita, el pianista colaborador de la entidad entre 1905 y 1907 sería diana de numerosas observaciones técnicas a su sonoridad y equilibrio con el resto de instrumentos<sup>855</sup>. En general, sería uno de los críticos que, en mayor medida, repararía en errores e irregularidades de la interpretación, aludiendo a las «cortas fuerzas» del conjunto<sup>856</sup>. Resulta complicado encontrar valoraciones de D dur en las que la

---

<sup>850</sup> José González de la Oliva sería el segundo pianista de la entidad, junto a Fabián Furundarena, que sería, en cambio el que permanecería en el Cuarteto Hierro.

<sup>851</sup> TORRES, Jacinto. «Efemérides. Cien años del Concurso de piano del Conservatorio. Los *Allegro de Concierto* de Granados y Falla». *Revista Música*, 10-11 (2003-2004), pp. 275-284, p. 283.

<sup>852</sup> La nueva Sociedad de Cuartetos junto a Hierro, Furundarena, Sancho, Mirecki y Francés.

<sup>853</sup> Véase por ejemplo la recepción del Cuarteto op. 25 de Brahms.

<sup>854</sup> José González de la Oliva. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid». *La Música ilustrada hispano-americana*, 1-II-1900, pp. 28-29, p. 28.

<sup>855</sup> véase por ejemplo Franck: «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 17-II-1905, p.3. y 2-III-1906)

<sup>856</sup> Véase 17-II-1905, Véase recepción del cuarteto n.12 de Beethoven

interpretación de las obras estuviera libre de peros. En el mejor de los casos tilda la versión de "aceptable":

La ejecución fue aceptable en general, pues no llegó al grado de perfección que estas obras requieren al ser ejecutadas, para que resalte el carácter propio de cada una; pero fué lo bastante para lograr los aplausos que obtuvieron (...) Sírvales también de disculpa la dificultad misma de las tres obras, porque las tres eran de prueba, de esas que necesitan mucho tiempo y mucho estudio para llegar á dominarlas, que es el grado á que hay que llegar en la ejecución para que esta cumpla su verdadero papel, de ser el medio de traducir fielmente el pensamiento del autor<sup>857</sup>.

Por otro lado, González de la Oliva se muestra también visiblemente decepcionado con el comportamiento de un sector del público: «una parte de él, precisamente la que se tiene por más distinguida, no se haya enterado todavía de que esta música no se puede oír bien hablando como lo hacen en el teatro Real, sino callando como si estuvieran en misa. El arte también exige su correspondiente devoción»<sup>858</sup>, así como con su cantidad, que considera insuficiente. De esta forma que, tan sólo en 1907 encontramos un volumen de concurrencia que pareciera satisfacer sus expectativas: «el público [era] numeroso y distinguido. Sea enhorabuena y que así continúe para bien de todos, para que no perdamos la esperanza los que vivimos del arte y lo que aman y creen en su eficacia redentora, que lleguen tiempos mejores de los que hasta ahora hemos pasado»<sup>859</sup>.

Si bien durante 1908, Madrizzy ampliaría sus crónicas de sociedad de tal forma que se convertirían en las únicas crónicas sobre los conciertos publicadas en *La Correspondencia*, en 1909, D dur dedicaría una última crítica al Cuarteto Francés, coincidiendo temporalmente con una de las críticas más duras de Salvador. Sin embargo, y rompiendo con su tendencia habitual, en este caso, D dur sustituye sus usuales ataques y acusaciones por un mensaje de compasión y amparo, en el que focaliza su rechazo en las penurias del oficio musical y la «escasa y falsa» afición por el arte:

Ayer tarde, en el Teatro Español, empezó la serie de los seis conciertos de música de cámara que en este año se propone dar esta Asociación de distinguidos artistas.

El dato de poder colocar ya en los programas el número VII como año de existencia de esta sociedad, en un país como el nuestro, en el que por desgracia, tan escasa y falsa es la afición al arte musical, es un motivo bastante para que si aquí se otorgaran premios á la constancia, les fueran ya concedidos á estos animosos artistas, lo mismo que á los valientes jóvenes que componen el cuarteto Vela, no sólo en recompensa justa de sus méritos, sino por lo que merece el intento de ayudar á elevar el nivel artístico de nuestra reputación tan menguada en el campo de la música, empresa que tiene casi todas las apariencias de lo quimérico.

El concierto de ayer se componía de tres obras ya conocidas y de verdadera importancia. La ejecución, en general, fué buena, salvo algunos detalles que no valen la pena de ser señalados, y mucho menos teniendo en cuenta que para la ejecución acabada y perfecta de estas obras es preciso estar exclusivamente dedicados á este trabajo, como lo hacen todos los cuartetos más reputados de Europa, según han podido comprobar los aficionados que hayan viajado, ó los que hayan tenido la suerte de oír á los buenos que han venido á tocar en la Filarmónica Madrileña, y no en manera alguna como tienen que hacerlo nuestros

---

<sup>857</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto "Francés"». *La Correspondencia de España*, 10-II-1905, p.3. (Ese día interpretarían obras de Schubert, Bach y el «magnífico cuarteto de Cesar Franck». Si bien la obra de Franck fue la mejor ejecutada a su juicio, no recibe tantos aplausos porque resulta poco inteligible para la gran mayoría de nuestro público aficionado)

<sup>858</sup> D dur. «En la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 6-II-1905, p.2.

<sup>859</sup> D dur. «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.2.

músicos, que necesitan, para ganarse la vida, tocar por la noche en un teatro, por la tarde en una novena, al medio día en los ensayos de teatro, y por la mañana en alguna misa, cuando la hay, quedándoles el demás tiempo libre para dedicarse á estudiar.

Resumen: Que para hacer lo que aquí hacen estos artistas precisa realizar un milagro ó cosa parecida.

Prescindamos, pues, de críticas y mucho menos de comparaciones, si no es para elogiarles, y aplaudámosles cariñosamente, deseándoles el mejor éxito en su campaña, con ayuda del público, que no debe retraerse de estos espectáculos musicales, los más interesantes para el verdadero aficionado, sino muy al contrario, acudir á ellos con preferencia, en lugar de gastarse más de lo que merecen, en oír algunos cantantes mejores ó peores, pues salvando las legítimas excepciones, la mayor parte de ellos valen tanto, á lo sumo, como cualquier modesto músico de fila, y es mucho concederles<sup>860</sup>.

Finalmente, en el plano de la música española, confiesa que Bretón no es «santo de su devoción»<sup>861</sup>, mientras que, por el contrario, se posiciona a favor de Chapí, mostrando un gran entusiasmo en su recepción del tercer cuarteto<sup>862</sup>, y revelándose como «partidario convencido desde hace muchos años de su inmenso talento y del extraordinario mérito de sus obras», y considerando al autor como «el primero de los compositores que hemos tenido hasta el día en España, y uno de los más grandes de los conocidos, dentro de la historia del arte musical»<sup>863</sup>. Por otra parte, coincide con críticos como Roda, en que Conrado del Campo es uno de los compositores españoles «que más valen», aunque no respalda la forma de su Cuarteto Cristo de la Vega<sup>864</sup>. En lo que a repertorio extranjero se refiere, entre sus textos más significativos, debemos remitirnos a su personal recepción del *Cuarteto en sol* de Debussy, uno de los «insoportables compositores de la escuela moderna francesa», artífice de las «exageraciones y desvaríos»<sup>865</sup> y entre los que, en cambio, no incluye a Franck.

#### 4.2.2. *La Época*

En segundo lugar, *La Época*, diario monárquico, católico y conservador, con formato a cuatro páginas y cinco columnas, publicado entre 1849 y 1936, sería en estos años el diario de la aristocracia y la burguesía por antonomasia. Dentro del mismo, todos los conciertos del Cuarteto Francés programados entre 1903 y 1908 serían analizados, sin excepción, por el crítico e investigador musical nacido en Albuñol, Cecilio de Roda y López (1865-1912), en un total de veintiocho reseñas firmadas, en su mayor parte, con la inicial del nombre seguida de su apellido<sup>866</sup>.

Además de cubrir exhaustivamente las sesiones del conjunto con críticas extensas que, en muchos casos, ocupaban una columna completa, tal vez la cuestión más significativa fuera que 17 de las 28 se localizaban en la primera plana del diario. De hecho, tanto en 1903, la primera serie del conjunto, como en 1907, año en el que tendría lugar el incremento de público acomodado, absolutamente todas sus columnas ocuparían este lugar privilegiado dentro del periódico.

---

<sup>860</sup> D dur. «Notas Musicales. El Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 30-I-1909, p.5.

<sup>861</sup> Véase recepción del *Quinteto* de Bretón.

<sup>862</sup> Dice ser amigo de Saint Aubin, lo que tal vez influyera en su nuevo talante de 1909.

<sup>863</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 24-II-1907, p.1.

<sup>864</sup> Véase recepción Cuarteto n.4 Conrado del Campo.

<sup>865</sup> Citado en Conrado del Campo Cuarteto n.4. Véase también Debussy

<sup>866</sup> Decir las fechas de las excepciones. Por ejemplo un día Cecilio Roda al completo, y algún otro con C. R.



Por lo que respecta a las series de 1909 y 1911, ya sin Roda, tanto el seguimiento de los conciertos, por primera vez parcial<sup>867</sup>, como el espacio ocupado por las reseñas, mera cita del evento y del programa, serían visiblemente menores. Igualmente, a excepción de una de las crónicas, en la que el autor firma con una inicial (B.)<sup>868</sup>, todas aparecen completamente anónimas y, salvo en dos ocasiones puntuales<sup>869</sup>, relegadas a planas secundarias del diario. Dado que Augusto Barrado sería el sucesor de Roda en el periódico, podemos pensar que fuera el responsable de las críticas de estas dos últimas temporadas<sup>870</sup>. Si bien, unas y otras abarcarían treinta y seis de los treinta y ocho conciertos totales de la agrupación, es preciso que diferenciamos escrupulosamente las críticas firmadas por Roda, hasta 1908, y las breves reseñas a los eventos que aparecerían en el diario a partir de 1909.

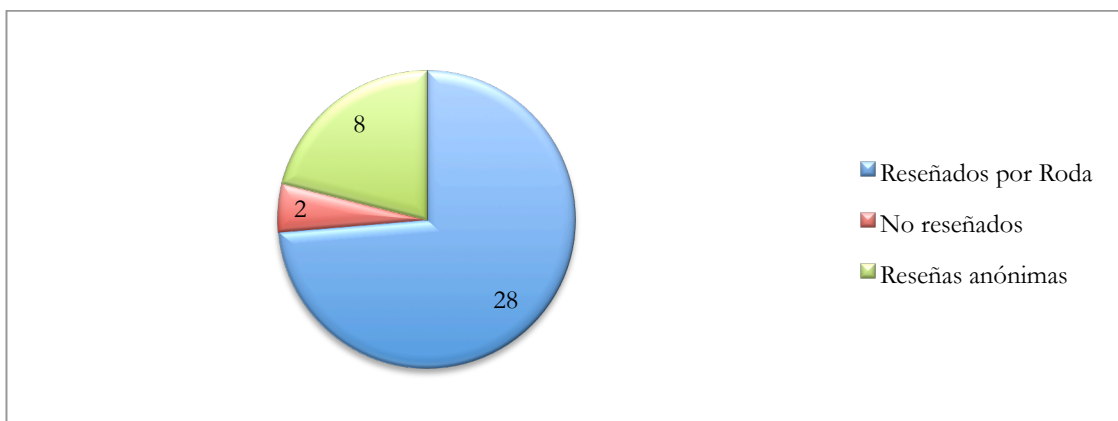


Gráfico 28. Proporción de cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés en *La Época*.

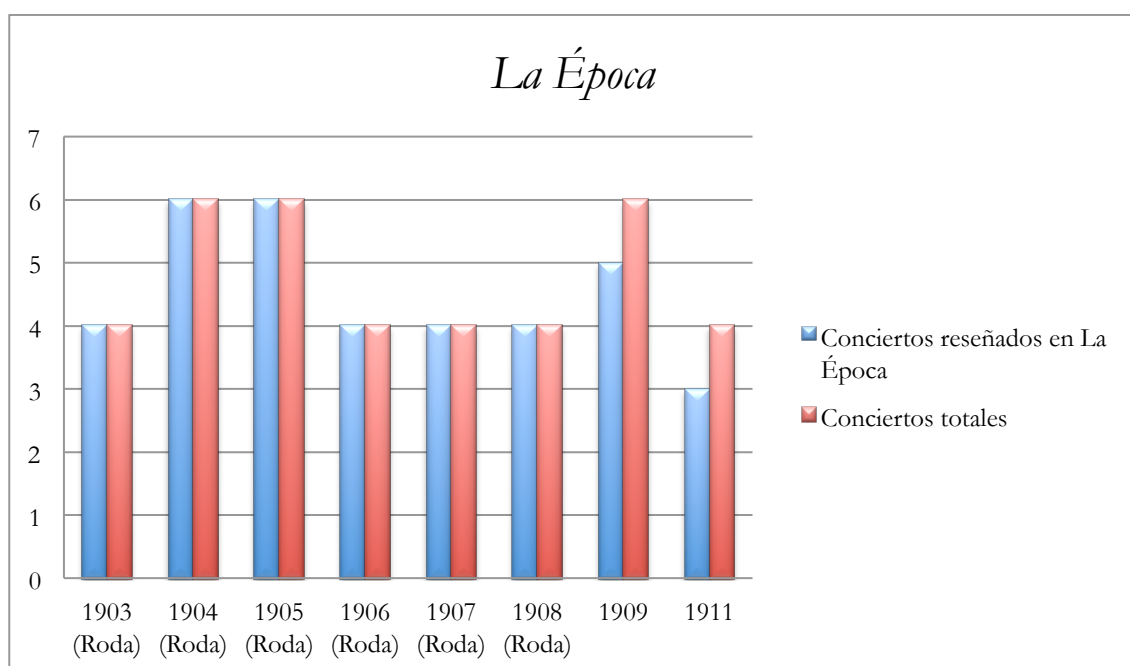


Gráfico 29. Cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés por temporadas. *La Época*.

<sup>867</sup> Localizamos reseñas de cinco de los seis conciertos de 1909 y de tres de los cuatro conciertos de 1911.

<sup>868</sup> B. «Cuarteto Francés». *La Época*, 4-III-1909, p.5.

<sup>869</sup> «Cuarteto Francés». *La Época*, 27-II-1911, p.1; «Los conciertos de ayer. El cuarteto Francés». *La Época*, 2-II-1909, p. 1.

<sup>870</sup> Podría tratarse de Mariano Barber, colaborador puntual del diario. Menos probable es que se trate de Augusto Barrado, crítico musical estable, sucesor de Roda en *La Época*. En 1914 Augusto Barrado sería director de la Revista Musical de Madrid.

#### 4.2.2.1. Cecilio de Roda López

Crítico y musicólogo nacido en Albuñol (Granada), licenciado en Leyes y Filosofía y Letras, a pesar de su reconocido prestigio como abogado, Cecilio de Roda (1865-1912) dedicaría su vida al estudio y promoción de la música<sup>871</sup>. Precisamente su afición por la música y su posición acomodada, le llevaría a viajar por varios países como Estados Unidos o Guatemala, así como por Centroeuropa, y le permitiría también desarrollar su carrera como crítico musical. Perteneciente a la segunda generación, sucesor de Peña y Goñi, colaboraría asiduamente con diversos medios como *La Época*, *Los lunes del Imparcial*, así como *La Lectura* o *La España Moderna*, con un estatus avalado por sus puestos en diferentes instituciones de la capital, como presidente de la Sección de Música del Ateneo madrileño y académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>872</sup>. Así mismo, colaboraría en la constitución de la Sociedad Filarmónica Madrileña junto a Félix Arteta y los hermanos Félix y José Borrell, entidad para la cual redactaría las notas de los programas. Por último y como culmen de su carrera, el 24 de enero de 1911 y a propuesta del por entonces ministro Amós Salvador Rodríguez, sería nombrado comisario del Real Conservatorio de Música y Declamación, plaza que ocuparía hasta su muerte un año más tarde.

En un primer vistazo, las críticas que Roda dedica al Cuarteto Francés en *La Época*, además de intensivas, son extensas, rebasando en ocasiones la columna y ocupando con frecuencia las primeras planas del diario. Ya en sus títulos podemos percibir una meticulosidad que le lleva a contextualizar al detalle el lugar de cada concierto, el nombre de la agrupación y el número de sesión. Por otra parte, siguiendo esta misma línea, en su estructura interna recurre a menudo a secciones de extensión variable, en las que desglosa cada una de las obras interpretadas. Secciones que, a su vez, estarían flanqueadas por una introducción general y un pequeño párrafo conclusivo en los que habitualmente alude a los intérpretes, al público o al carácter global de la sesión. Por otro lado, centrándonos ya en su discurso, podemos decir que, en una gran proporción, su comentario de la sesión se ciñe principalmente al repertorio y a los compositores, pasando por alto la versión del Cuarteto Francés y asumiendo una interpretación idealizada e hipotética de la obra.

En lugar de entrar en valoraciones de la interpretación, Roda opta por hacer alarde de sus sabiduría y erudición, reparando a menudo en anécdotas contrastadas que revelan su dominio de la historia de la música y su rigor de datos. En consecuencia, no se sitúa a la altura del público, sino, claramente por encima de él, asumiendo un papel de mentor enciclopédico y desempeñando una función didáctica con varios objetivos en mente como veremos a continuación. Paradójicamente, este posicionamiento no le aleja del lector, sino que a través de un léxico rico y técnico, pero accesible, junto a figuras retóricas y sentidos figurados como alegorías y metáforas, adquiere con habilidad un tono, comprensivo hacia la gran masa, y del que se sirve para reconducirla por el que él considera, el *buen camino*. Precisamente al respecto de su uso de figuras metafóricas, debemos destacar lo presente que está la musa como inspiración del músico, encarnada en diversas imágenes femeninas<sup>873</sup>.

---

<sup>871</sup> Véase IBERNI, Luis G. «Roda López, Cecilio de». En E. Casares (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. IX, pp. 246-247. Al respecto del mismo únicamente encontramos un artículo centrado en su recepción de Richard Strauss: DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. «Richard Strauss en España. Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, panegiristas del músico alemán» En J. Marín López, G. Gan Quesada, E. Torres Clemente, P. Ramos López (coords.). *Musicología global, musicología local* / Sociedad Española de Musicología, 2013, págs. 1715-1730.

<sup>872</sup> En la vacante de Esperanza y Sola desde el 11 de diciembre de 1905, del que tomaría posesión el 27 de mayo de 1906

<sup>873</sup> Véase por ejemplo la recepción de Glazunov y del Cuarteto n.3 de Chapí.

Como partidario declarado de lo moderno, uno de sus principales aspiraciones era lograr que, en materia musical, España se posicionase a la altura de otras potencias europeas que comenzaban a emerger en la ola de nacionalismos periféricos. Para ello sostenía que la oferta de música "de calidad" se ampliara, que se incluyeran más obras modernas en los repertorios, ejemplos de las escuelas nacionalistas y las últimas producciones de la escuela moderna francesa, y por último, deseaba ver materializada una generación de músicos españoles que fueran representantes de una escuela musical nacional instrumental, a la manera de Noruega, Checoslovaquia, Polonia, etc, inspiradas en las raíces, sobre lo que destaca su profunda defensa del primer cuarteto de Chapí<sup>874</sup>. Por otro lado, alcanzar estos objetivos pasaba por reconducir los gustos de un público, vergonzante en ruidosas manifestaciones y anclado en el pasado, hacia la tolerancia y valoración de las nuevas producciones y las corrientes vanguardistas que comienzan a gestarse en el país vecino.

Aun cuando el prototipo de lector de *La Época* era el hombre burgués o aristócrata, presumiblemente con formación cultural, no parece que Roda considere a este sector de la población como a la vanguardia, sino, por el contrario, un público anquilosado y conservador. En línea con su discurso de entrada en la Real Academia, titulado *La evolución en la música*, con los repertorios más controvertidos, Roda haría pedagogía, manifestando la lógica y naturalidad de la evolución de la música de cámara y utilizando, en numerosas ocasiones, su credibilidad para fundamentar las vanguardias como parte del canon musical<sup>875</sup>. Consecuentemente, será en la descripción de obras modernas donde más desarrolle su perspicacia, pero también en las obras españolas, que suponían igualmente un desafío a la recepción del público.

Mientras que, tanto el incremento de oferta musical, la educación protocolaria del público, así como el repertorio novedoso, podían ser asumidos por la Sociedad Filarmónica, según él, la única esperanza de potenciar la composición de música de cámara nacional, era el Cuarteto Francés. Esperanzado con la formación, en sus críticas hace especial hincapié en que la mayor labor del Cuarteto es, y debe ser, la promoción de la música de cámara española. Posicionado a favor de Chapí y no tanto de Bretón, Roda dedicaría gran parte de sus columnas a reseñar los estrenos nacionales, convencido de que el corpus nacional debía inspirarse en la música popular española y partir de modelos nacionalistas<sup>876</sup>. Y es que, como defensor del evolucionismo, y al igual que Miguel Salvador, considera que el anclaje a patrones clásicos no era el camino de la evolución, sino la exploración de nuevas formas, fantasías, *suites*, con suficiente margen además, para la emancipación dentro de las mismas estructuras dogmáticas como la forma sonata.

En su concepción del Cuarteto Francés, debemos reconocer que pocas veces alude explícitamente a la interpretación o a la calidad de la ejecución. Y puesto que en una crítica no hay nada neutral, debemos diferenciar entre lo implícito y lo que está explícitamente en el texto. Importa lo que está, pero también es significativo lo ausente, lo que Teun van Dijk denomina significado implícito<sup>877</sup>. Resulta altamente probable que Roda, quien al parecer mantendría un estrecho contacto con los miembros del Cuarteto, asesorándoles y asistiendo a los ensayos, mantuviera una postura diplomática, máxime teniendo en cuenta que en 1906 confiesa que los músicos «empezaron tanteando obras».

---

<sup>874</sup> Véase polémica en la recepción del Cuarteto n.1 de Chapí

<sup>875</sup> Véase recepción de Debussy.

<sup>876</sup> Véase recepción del Cuarteto n. 1 de Tomás Bretón.

<sup>877</sup> VAN DIJK, Teun A. «El análisis crítico del discurso»..., p. 32.

En sentido estricto, Roda sería un crítico mucho más formalista que Miguel Salvador, apoyando siempre sus columnas en el rigor de datos y fuentes, y omitiendo en cambio valoraciones profundas al respecto de la interpretación, lo que tal vez pudiera estar relacionado con que, aunque sabía leer música, no tocaba ningún instrumento. Además de la exhaustividad con la que reseñaría las sesiones, siempre de forma detallada prestando especial atención al repertorio, destacaremos de las mismas su gran proporción de contenido explicativo, ilustrativo, didáctico, que persigue formar al aficionado y prepararlo para la novedad, así como para la valoración de las composiciones nacionales. Entre sus mayores preocupaciones estaría la progresiva tolerancia del público a las nuevas creaciones, y a los nuevos planteamientos, pero sobre todo, como admirador del nacionalismo musical, Roda anhelaba la formación de una escuela nacional de música instrumental a la altura de Europa.

En uno de sus últimos escritos, publicados en 1912, refleja cómo va viendo un cambio de tendencia progresiva en el respaldo de la cultura musical, tanto en compositores como en instituciones y en lo que consideraba dos puntos esenciales, la importación y la exportación:

Y he aquí cómo vamos poco a poco haciendo arte y estableciendo esa doble corriente en la que se apoya toda sólida cultura: exportar lo que aquí producimos, conocer en casa lo que fuera brilla y ha adquirido sólida reputación. Los compositores y los músicos van realizando lo primero; las Sociedades Filarmónicas realizan lo segundo; ambos se completan, y ambas contribuyen a hacer la vida musical cada vez más sólida y potente<sup>878</sup>.

#### 4.2.3. *El Globo*

En tercer lugar, *El Globo*, publicado entre 1875 y 1932, liberal primero, demócrata y republicano<sup>879</sup> después, con un formato diáfano, a cuatro páginas y cuatro columnas<sup>880</sup>, sería el escogido por los personajes más cercanos a la aristocracia de la Generación del 98, tales como Azorín o Pío Baroja. En cuanto a los críticos musicales colaboradores del rotativo, durante estos años debemos citar esencialmente a los hermanos riojanos Amós y Miguel Salvador Carreras, quienes alternarían sus crónicas sobre la actividad del Cuarteto Francés en las sucesivas temporadas.

Mientras que Amós Salvador (1879-1963), arquitecto y melómano fuertemente vinculado a la vida intelectual madrileña de comienzos de siglo, cubriría en solitario la serie correspondiente a 1904, su hermano menor, pianista y presidente de la Sección de Música del Ateneo, Miguel Salvador Carreras (1881-1955) se encargaría de las correspondientes a 1908 y 1909<sup>881</sup>. Así mismo, en las temporadas de 1905 y 1906, se sucederían artículos de ambos y en el caso concreto de 1907, una pluma anónima, registrada como Sátrapa, sería la encargada de suscribir los recitales, según nos consta, en reemplazo de un Miguel Salvador que declaraba no haber podido asistir más que al último de los conciertos de la serie a causa de un luto familiar<sup>882</sup>, como podemos ver en los siguientes agradecimientos:

---

<sup>878</sup> Cecilio de Roda. «El año musical (1911)» en *La España Moderna*, pp. 5-27, p.27.

<sup>879</sup> Órgano del Partido Republicano, Conservador y Unitario.

<sup>880</sup> Sería uno de los primeros diarios en incluir grabados, no obstante, no hemos encontrado ninguno referente a los conciertos del Cuarteto Francés.

<sup>881</sup> En 1911 se refiere, tan sólo figura una reseña correspondiente al segundo de los conciertos (20 de febrero de 1911): F. «De música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 22-II-1911, p.1.

<sup>882</sup> Del último concierto, Miguel Salvador, en el que se estrenaría el tercer cuarteto de Chapí, publicaría su propia crónica, que se sumaría a la de Sátrapa: Miguel Salvador «El cuarteto de Chapí». *El Globo*, 27-II-1907, p.1.

A mi compañero, muy querido, Sátrapa doy muchas gracias por lo amablemente que ha hecho mis veces en esta temporada, en que, á causa de mi luto, no he podido presenciar espectáculos teatrales. Siento que, por este motivo, en algún tiempo aún he de tener que causarlo la molestia de sustituirme, con lo cual no irán ganando poco los lectores de EL GLOBO [sic.]<sup>883</sup>.

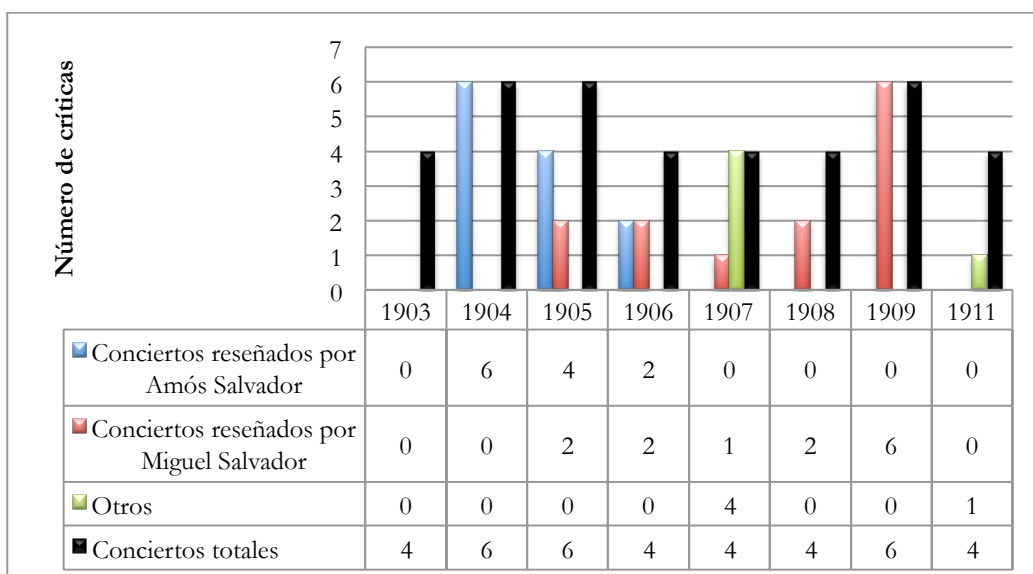


Tabla 48. Críticos y cobertura de las sesiones del Cuarteto Francés en *El Globo*.

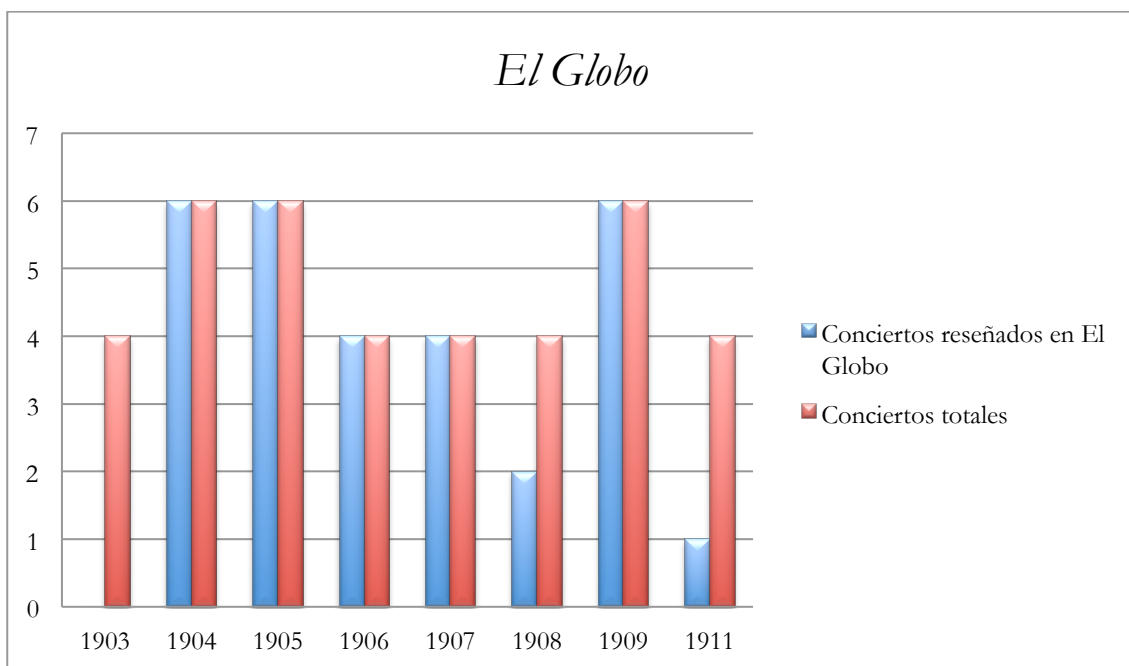


Gráfico 30. Cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés por temporadas. *El Globo*.

<sup>883</sup> Miguel Salvador. «El cuarteto de Chapí». *El Globo*, 27-II-1907, p.1.

#### 4.2.3.1. Amós Salvador

Arquitecto, liberal y amante de la cultura y de las artes, el riojano Amós Salvador Carreras (1879-1963)<sup>884</sup> compatibilizaría su carrera profesional con la crítica artística y con la participación en diversas instituciones. Primogénito del político Amós Salvador Rodrigáñez, entre febrero y mayo de 1936, llegaría a ser ministro de la Gobernación de la II República bajo el mandato de Manuel Azaña<sup>885</sup>.

Al igual que a su hermano, su posición acomodada le permitiría dedicarse a la crítica musical como afición, sin que por ello, su trabajo pierda valor. La colaboración de Amós Salvador con *El Globo* comenzaría en diciembre de 1903, por ese motivo la primera serie del Cuarteto Francés no sería cubierta. Hasta 1905 se haría cargo de la sección de música bajo los epígrafes “De Música” y “Teatro Real” en solitario. A partir de 1905 Miguel Salvador se iría haciendo cargo progresivamente de la sección<sup>886</sup>.

Concretamente, de su colaboración con *El Globo*, Amós Salvador nos legaría una docena de críticas dedicadas a las sesiones del Cuarteto Francés, en su mayoría extensas y desarrolladas, y algunas de las cuales figurarían en la primera página del diario. En todas ellas, su autor repara esencialmente en el programa interpretado, revelando una actitud tolerante hacia todo tipo de estéticas compositivas y mostrando entusiasmo tanto por Beethoven como por Sinding, Suk o Debussy. La aportación de Amós Salvador resultaría particularmente interesante en lo que a repertorio moderno se refiere, teniendo en cuenta que, en las tres primeras temporadas, de las que se encargaría casi por entero, serían las que contarán con algunas de las obras más novedosas.

La interpretación de las obras no es un elemento en el que Salvador tienda a profundizar, no obstante, como socio de la Filarmónica, en ocasiones establece algunas comparaciones en detrimento del conjunto madrileño<sup>887</sup>. En cambio, probablemente la peculiaridad de su estilo descansa en su sintaxis poética y evocativa, así como en el frecuente empleo de figuras de sinestesia que llevan al lector por una sucesiva descripción de sensaciones<sup>888</sup>. En consecuencia, su discurso adquiere, por momentos, un tono literario, indirecto e incluso contemplativo que pudiera delatar la perspectiva de un melómano. Se detiene en la paráfrasis, refiriendo texturas y concatenaciones de melodías con un vocabulario florido que evidencia, además, una búsqueda muy minuciosa de verbos, adjetivos y sustantivos<sup>889</sup>.

Según indica Celsa Alonso, «el rechazo de algunos literatos del 98 a los métodos científicos de investigación sociológica» haría brotar una tendencia «en beneficio de la observación subjetiva, origen del lirismo, *ensoñación*, escapismo y evasión», que hacen que las crónicas

---

<sup>884</sup> Véanse: GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio. *Amós Salvador Carreras y La Rioja. La mirada recuperada*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2013 y CERRILLO RUBIO, María Inmaculada. «El arquitecto Amós Salvador Carreras y Logroño». En *Codal: revista de creación literaria y artística*, n. 4 (2011) pp.161-174.

<sup>885</sup> Durante la Guerra Civil se ve obligado a exiliarse junto a su familia, hasta su retorno a Madrid en 1950.

<sup>886</sup> Aunque no disponemos de cifras concretas, según Teresa Cascudo, entre 1904 y 1913 se publicarían en *El Globo* más de doscientas críticas, de las cuales, Miguel Salvador se haría cargo de más de ciento cincuenta y Amós Salvador del resto. CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa, «Miguel Salvador y la crítica musical como apología de lo moderno». J. A. Caballero López, J. M. Delgado Idarreta, C. Sáenz de Pipaón Ibáñez (eds.). *Entre Olózaga y Sagasta: Retórica, prensa y poder*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2011, pp. 301-316, p. 304.

<sup>887</sup> Véase recepción de Josef Suk.

<sup>888</sup> Véase por ejemplo la recepción de los cuartetos Debussy y Franck así como la del Cuarteto n.7 de Beethoven. También de Borodin, Sinding, Suk.

<sup>889</sup> El uso de estos recursos sería especialmente evidente en su crítica al cuarteto de Debussy.

musicales de Amós Salvador conecten con la poética<sup>890</sup>. El uso de estos recursos será especialmente evidente en su crítica de *El Globo* al Cuarteto en sol de Debussy. Aunque retomaremos nuevamente esta crítica en la correspondiente recepción del músico francés, incluimos, a continuación un fragmento de la misma en el alude explícitamente a las fuentes literarias del simbolismo francés, de las que parece nutrirse para la descripción de la obra:

Así como muchas veces, al terminar de leer algún fragmento de Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, he echado de menos un comentario musical de Debussy (...), hubiera deseado una explicación literaria de alguno de aquellos exquisitos escritores, de ideales estéticos y de sensibilidad tan semejantes a las de Claudio Debussy. Sólo ellos podían con palabras aladas, mágicas, musicales, despertarnos del mundo de ensueños en que nos sumerge su música vaporosa, de intensa poesía, evocadora de infinitas series de indefinidas imaginaciones, altamente sugestiva, que atrae como atrae el misterio (...)<sup>891</sup>.

#### 4.2.3.2. Miguel Salvador<sup>892</sup>

Por su parte, Miguel Salvador y Carreras (1881-1962)<sup>893</sup>, doctor en derecho, nacido en Logroño, pianista y musicógrafo, cursaría sus estudios de instrumento con Pantaleón Rodrigo y José Tragó. Nombrado presidente de la Sección de Música del Ateneo en sustitución de Roda, ejercería como crítico en *El Globo* entre 1904 y 1913, y a partir de 1910 también comenzaría a colaborar con la Revista Musical de Bilbao hasta 1917 como narrador de la crónica musical de la madrileña<sup>894</sup>. En 1915 sería nombrado presidente de la Sociedad Nacional de Música desde su fundación en ese año, convirtiéndose pocos años más tarde en una persona cercana a Manuel de Falla y uno de los ejes de la Generación del 27<sup>895</sup>.

A pesar de su relación fraternal, apenas hay similitudes entre las críticas de Amós y las de Miguel Salvador. Las de este último, a simple vista, son igualmente extensas, ocupando también, con frecuencia, primeras planas. Sin embargo, mientras que las críticas de Amós Salvador son poéticas y buscan la evocación de sensaciones, las de su hermano son perspicaces y tratan de cubrir siempre cuestiones de fondo a través de reflexiones muy penetrantes. Teresa Cascudo, especialista en la figura de Salvador, define su crítica es impresionista, en el sentido de que la construye en base al impacto que causa en el propio crítico el espectáculo comentado<sup>896</sup>. Por otro lado, como músico práctico, Miguel Salvador haría numerosas alusiones a la interpretación de las piezas, para lo cual se vale de un estilo

---

<sup>890</sup> ALONSO, C. «La música española y el espíritu del 98...», p. 82.

<sup>891</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 24-II-1905, p.2.

<sup>892</sup> Miguel Salvador es el único de los críticos de los que disponemos mayor número de referencias, gracias a los trabajos de la Dra Teresa Cascudo. Para un estudio más profundo de la actividad llevada a cabo por Miguel Salvador en *El Globo*, véase *op. Cit.* CASCUDO, T. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador...»; y de la misma autora: «Miguel Salvador y la crítica musical como apología de lo moderno». En: *Entre Olózaga y Sagasta: Retórica, prensa y poder*. J. A. Caballero López, J. M. Delgado Idarreta, C. Sáenz de Pipaón Ibáñez (eds.). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, pp. 301-316.

<sup>893</sup> Crítico de *El Globo* entre 1904 y 1910 y colaborador desde entonces, de la Revista Musical de Bilbao y su sucesora, donde escribiría la crónica musical de la capital y amigo de Falla, sería uno de los ejes de la Generación del 27. [CASARES RODICIO, Emilio. «Salvador Carreras, Miguel». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. IX, p. 627].

<sup>894</sup> CASCUDO, T. «Miguel Salvador y la crítica musical...», p. 301.

<sup>895</sup> CASARES, E. «Salvador Carreras, Miguel»..., p. 627.

<sup>896</sup> *Ibid.*, p. 303.

directo y una especie de «diálogo confidencial con el lector»<sup>897</sup>, y una retórica que Cascudo denomina «retórica de la sinceridad»<sup>898</sup>. A través de la interpelación y el tuteo, se excusa de antemano por sus valoraciones, solicitando comprensión y empatía, discurrendo que la labor del crítico no puede banalizarse. No obstante, y siguiendo a la misma autora, para Salvador, la crítica era una «parte fundamental de la cultura moderna» que le servía no sólo para desgranar los conciertos, sino para suscitar debates y reflexiones mucho más profundas que el propio evento musical<sup>899</sup>.

Salvador, como personaje público, de constante trato diplomático con promotores, artistas e intérpretes, como bien explica Cascudo se refugiaría en la retórica por su condición de «personaje público relacionado con la burguesía», recurriendo, además, al humor para «suavizar la apariencia radical de determinadas posturas»<sup>900</sup>. Esta postura diplomática, matiza Cascudo, era ejemplar en un «contexto en el que la perturbación y la indignación se consideraban de mal tono»<sup>901</sup>. Con este fin, además de la ironía y el sentido del humor, emplea numerosas alusiones metacríticas que otorgan a sus escritos un carácter inconfundible que puede percibirse en los párrafos introductorios de la crónica relativa al estreno de la ópera *Colomba* de Amadeo Vives en el Teatro Real, en la que lleva a cabo una larga reflexión acerca de la ética profesional y la responsabilidad de los críticos:

Con llevar al día mi crítica musical desde las columnas de *El Globo*, aún no he podido publicar la que corresponde á la obra del maestro Vives, estrenada el día 15 en el Real, porque quehaceres urgentes, indisposiciones y otros contratiempos que he padecido, me impidieron verla entera hasta anteayer, presenciar los ensayos y hacer con la debida antelación la preparación que requiere una obra nueva, si ha de juzgársela con las posibles garantías de acierto.

Sensato y cómodo era mi propósito de hacerla con calma en cuanto me considerara á gusto preparado para ello, pero se ha venido á tierra por el más sensato de nuestro director, que desea dar á los lectores de REVISTA MUSICAL [sic.], con la mayor actualidad, cuenta del acontecimiento que nos ocupa, y á ese efecto me ruega por telégrafo que le preste una colaboración que no puedo negarle, y al advertirme que retrasa la salida del presente número en espera de mi trabajo, me obliga á una urgente actividad y precipita mis planes.

Y estas premuras vienen á aumentar la dificultad corriente de todo juicio, que si siempre es arduo dictarlo sobre las cosas más indiferentes y menos complejas, más difícil aún es hacerlo sobre las que entrañan numerosos problemas de la mayor trascendencia para nuestra vida nacional, y que no pueden sernos indiferentes, pues á verlas con exagerada [sic.] simpatía y apasionamiento nos invitan diversos estímulos, convicciones patrióticas y otros factores sentimentales: afectos, amistad, etc.

Otra circunstancia embaraza la espontaneidad de mi juicio en esta ocasión. Procuero no leer las críticas de mis colegas en la prensa hasta no publicar las mías; evito así toda clase de sugestiones [sic.] y puedo ser sincero. Pero como la suerte de *Colomba* me inspiraba enorme curiosidad y estuve muchos días sin poder recoger mi impresión personal, acudí mientras á los juicios ajenos... Y al leer cuanto se ha dicho, -declaraciones de los autores, elogios desmedidos de los eternos cantores de *La Marcha de Cádiz*, palizas de los que anuncian que van á hablar con franqueza y no perdonan tinta negra, réplicas de autores dolidos y habilidades de los que han sabido poner una vela á San Miguel y otra al diablo, hallándolo todo bien en una galana primera parte y soltando luego suavemente una sarta de *peros* de lo más furibundos en la segunda- me he puesto á temblar.

---

<sup>897</sup> CASCUDO, T. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador...», p. 51.

<sup>898</sup> CASCUDO, T. «Miguel Salvador y la crítica musical...», p. 308.

<sup>899</sup> CASCUDO, T. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador...», pp. 2-3.

<sup>900</sup> *Ibid.*, 27-28.

<sup>901</sup> *Ibid.*, p. 13.



Y en este estado comienza la crónica el cronista, que alza la vista sobre lo ya escrito y se arrepiente de tan largo como baldío preámbulo...<sup>902</sup>

Con esta estrategia, Miguel Salvador logra situarse, no por encima, sino al pie del destinatario, evidenciando una falsa modestia<sup>903</sup>. Igualmente, se sitúa al margen de los críticos destructivos y los excesivamente benevolentes, para los que siempre todo está perfecto. En ese sentido, su crítica estaría enfocada a la educación del público, pero no tanto en lo que a repertorio y compositores se refiere, sino más bien pretende despertar en él una capacidad de juicio crítico que rebase la superficialidad en la que, a su parecer, incurren algunos de sus compañeros. Con su orientación incita a asistir al concierto y entrar a valorar con criterios propios el producto, huyendo de extremos halagadores o displicentes. Pero al igual que Roda, el mensaje intrínseco que Salvador lanza a la sociedad madrileña es que pretende que Madrid sea capaz de reducir el margen cultural que distanciaba a España de otras capitales. Aspiraba a una renovación que pasaba por incorporar novedades a la orquestación, ampliar recursos armónicos y superar los límites del clasicismo, lo que, entre otras cosas explica su decepción con alguna de las obras de Bretón<sup>904</sup> asentada en los cánones germanos. Al fin y al cabo, para la composición nacional, «no defendía una repetición conformista de lo que los clásicos habían hecho, sino "aprovechar su obra, partir de ella hacia delante, desviándose para no morir aplastado, absorbido, huir de la atracción y la comparación con el ídolo"»<sup>905</sup>.

Por otra parte, a diferencia de Roda, que desestima la versión presentada por el Cuarteto Francés, Salvador aspiraba también a que hubiera interpretaciones expresivas, personales, que trascendieran el virtuosismo o la corrección. En la sesión celebrada el 30 de enero de 1909<sup>906</sup>, séptimo año de actividad del Cuarteto Francés, mientras que críticos como D dur o Alejandro Saint-Aubin intensificarían sus alientos a la agrupación, Miguel Salvador, en cambio, les dedicaría su crítica más dura, que transcribimos al completo a continuación y de la que, no obstante, retomaremos algunos retazos a lo largo de los siguientes capítulos:

Nos cabe á los críticos muy pocas veces la fortuna de podernos mostrar sinceros; casi siempre tenemos que templar nuestros juicios con los del público, ó moderarnos por razones de simpatía ó de prudencia. Con nuestras vaselinas, sesgos y disimulos, si no decimos lo contrario de lo que pensamos, no mostramos, tampoco, la entraña de nuestra opinión, y en cambio vamos dejando que otras falsas se extiendan y nos vamos enredando en una trama que á la larga nos impide á nosotros mismos decir lo que pensamos, el día que queremos congradarnos con nuestra sinceridad.

Estas comedias son el desprestigio de la crítica. Muchos críticos hay que elogian todo, siempre y de una manera desmedida; si leéis sus artículos os creeréis en el mejor de los mundos, en aquel en que todo es dicha, acierto y maravilla. Otros muchos cultivan el opuesto género del varapalo; son biliosos, lo ven todo por el lado negro, procuran pescar algo con que causar un daño. Y no deja de haber quienes pasan de un polo al otro sin

---

<sup>902</sup> Miguel Salvador. «Estreno de "Colomba". Ópera del Maestro Vives en Madrid» *Revista Musical de Bilbao* n. 13 (1910), pp. 11-13, p. 11.

<sup>903</sup> Y es que, en sus críticas, utiliza su propio yo como referencia, definiéndose una y otra vez. Unas veces *ellos* son el público de la moda del Real, que van a lucir gala, y *nosotros* el buen público, que va a la música de cámara y de orquesta. M. Salvador. «De música. Mefistófeles». *El Globo*, 24-XI-1908.

<sup>904</sup> Véase recepción del Cuarteto n. 2 en do menor de Tomás Bretón.

<sup>905</sup> Citado en Cascudo p. 34. M. Salvador «Décimo concierto de la orquesta sinfónica en el Real. Ejercicio escolar en el conservatorio». *El Globo*, 7-V-1907.

<sup>906</sup> Si hacemos un repaso por los años que cubre Miguel Salvador, 1908, sería la primera temporada de la que se haría cargo por entero, sin ausencias por luto, como sucedería en 1907, ni colaboración compartida con su hermano Amós, como sucedería en 1905 y 1906. Si bien en 1908 se estrenaron varias obras españolas que desviaban el interés de las sesiones, en 1909 los estrenos españoles descendieron en número y no había, por tanto, cuestiones que acapararan el interés de las sesiones.

tiempo para convencerse y sin razones que lo expliquen, si no os dan la clave los guiños de las gentes que les comentan al oído, pidiendo antes con el codo atención para una confidencia.

Por lo cual, preferimos algunos, muy pocos, el no llegar á ciertos entusiasmos ni dejar de ser benévolo, píos y clementes siempre. Pero más pecho yo de esta segunda nota, y me cuesta tanto decir una cosa desagradable, que en casos apurados prefieren hacer crónica a crítica, prefiero salir por la tangente como mi paisano, que cuando le preguntaban sobre algo que no quería contestar, decía: «No sé nada... ¡vengo de Arnedillo!»<sup>907</sup>.

La crítica del concierto de ayer, es para mí un verdadero compromiso. Recorro á mi impresión y no es buena; voy á la del público y recuerdo que estuvo tan frío, que ni á la terminación de las obras reclamó la salida de los ejecutantes en el escenario...¿Hasta qué punto debemos hoy ser sinceros? ¿En dónde debemos buscar las atenuaciones y las defensas?...

... Es uno de los días en que quisiera uno *venir de Arnedillo*.

Es el séptimo año del cuarteto francés. Ya no podemos hablar de lo que prometían, porque en siete años las promesas se han podido cumplir; si hablamos de los jóvenes animosos y entusiastas como en otro tiempo, nos mirarían en broma; si echamos mano del recurso del arte español, la protección, etc. se reirían de nuestra *beneficencia*, máxime cuando el cuarteto «Francés», este año da una ínfima cabida en sus seis conciertos á la música española; si ahora examinamos las cualidades por qué no lo habíamos hecho antes; si los criticamos nos dirán que por qué los elogiamos anteriormente, y, en suma, nos encontramos imposibilitados de hablar.

Porque, tanto como no decir nada, es decir que la ejecución del precioso cuarteto en *re* (op.64, núm.5) de Haydn, fué una de tantas, oída sin comentario, y sin que el *perpetuum mobile* de *vivace* final, con su brillantez despertara entusiasmo.

De la segunda parte podría hacerse copartícipe de la frialdad del público, al autor Chapí, de quien era el cuarteto que la componía. Esta obra, que es poco interesante y demasiado insistente en todo su desarrollo, tomó en la ejecución un carácter violento y de lucha poco tranquilizador, y en algunas partes como en el tercer tiempo –que alguien llamó el de *la gotera*, porque tiene una nota en *pizzicato* repetida indefectiblemente hasta el final, capaz de cavar la lápida... *Semper cadendo*- sulfuró muchos nervios.

Para fin de programa, el monumental quinteto de César Franck, quedó desfigurado; la base de él es el piano, y Guervós ninguno de los dos días ha demostrado ser pianista de cuarteto, pues no tiene convencimiento ni visualidad; es borroso, parece leer más que interpretar en concierto, y puede atribuírsele la mayor parte en la responsabilidad de no haber gustado la obra de este místico adorable de la música.

¡Es lástima que á los siete años encontremos al cuarteto «Francés» en período constituyente todavía!»<sup>908</sup>.

La dudosa capacidad y corrección técnica es tan sólo una de las cuestiones sobre las que Miguel Salvador invita a reflexionar. Sus críticas, como liberal y ligado a las altas esferas madrileñas, son peculiares y únicas, al menos en nuestra muestra, tanto en su contenido metacrítico, como en el diálogo de *sinceridad* que establece con el lector. Su contenido, que radica a menudo en cuestiones interpretativas, también entra a analizar la recepción de la modernidad, así como la Música española, en la que se decanta por el trabajo de Chapí.

---

<sup>907</sup> Véase CASCUDO, T. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador...», p. 9, n. 20.

<sup>908</sup> Salvador, Miguel. «De música. Segundo concierto del cuarteto «Francés» en el Español». *El Globo*, 2-II-1909, p.1.

#### 4.2.4. *El Heraldo de Madrid*

Emplazados ideológicamente más a la izquierda, estarían los tres diarios del *Trust* Empresarial de la prensa liberal española, *El Heraldo de Madrid*, *El Imparcial* y *El Liberal*. El primero de ellos, publicado entre 1890 y 1939, demócrata y anticlerical, sería uno de los más divulgados a comienzos del siglo XX. Con una de las mayores tiradas, impreso a gran formato, y con entre cuatro y seis páginas a seis columnas, sería uno de los más populares entre la clase obrera y trabajadora.

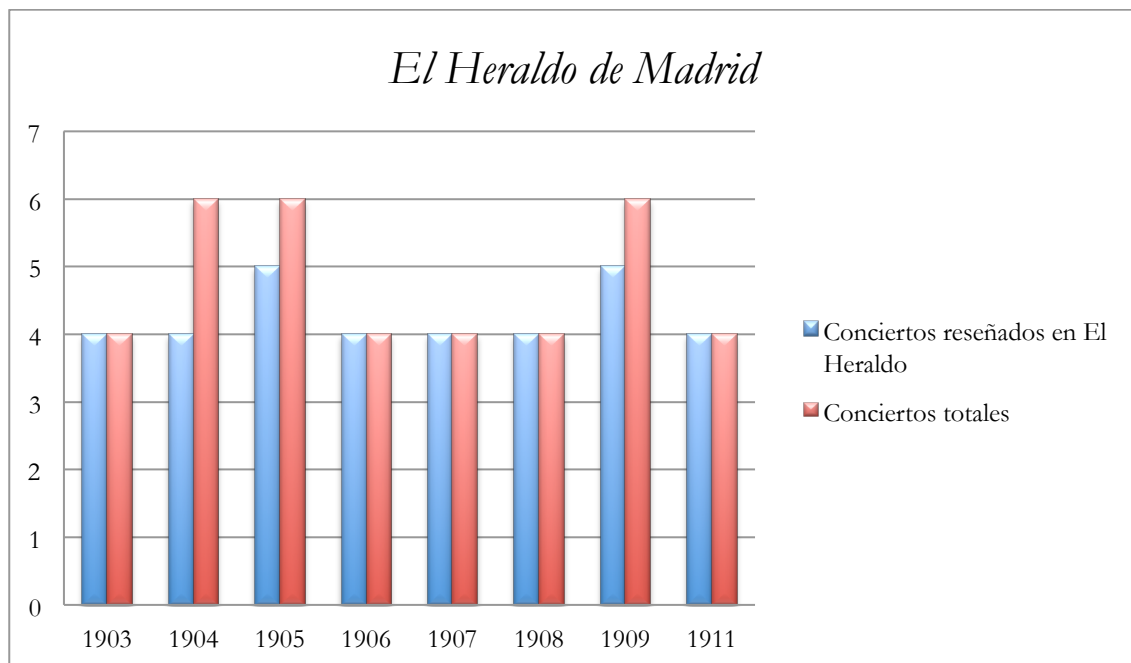


Gráfico 31. Cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés por temporadas. *El Heraldo de Madrid*.

En lo que respecta a la cobertura de las sesiones del Cuarteto Francés por parte de *El Heraldo*, la primera serie estaría a cargo del pintor barcelonés y cronista taurino, Félix Borrell Vidal (1875-1926)<sup>909</sup> que utilizaría como firma el pseudónimo F Bleu<sup>910</sup>. Por otra parte, entre 1904 y 1911 nos encontramos con un corpus de críticas, en su mayoría anónimas, pero que tras un análisis detallado, atribuimos con certeza a una misma persona, el también pintor, escritor y mecenas, Alejandro Saint Aubin y Bonnefou (1857-1916)<sup>911</sup>. Aunque sabemos que por aquellos años Saint-Aubin ejercía como crítico musical de *El*

<sup>909</sup> Félix Borrell Vidal (1858-1926). Músico autodidacta, crítico musical y farmacéutico de profesión nacido en Madrid. Fundador, junto a su hermano José Borrell, de la Sociedad Filarmónica Madrileña y presidente de la misma tras la dimisión de Félix Arteta por presiones, entre otros, de Conrado del Campo, que reivindicaban la presencia de obras e intérpretes españoles. Crítico de *El Heraldo de Madrid*, defensor de Wagner, sus investigaciones sobre el tema culminarían con su peregrinaje a Bayreuth, que ilustraría su volumen titulado *El wagnerismo en Madrid*, así como con la función de la Asociación Wagneriana en 1911. Véase CASARES RODICIO, Emilio. «Borrell Vidal, Félix». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. II, pp. 645-646.

<sup>910</sup> ALONSO, C. y CASARES, E. *La música española en el siglo XIX.*, p. 485.

<sup>911</sup> Alejandro Saint Aubin (1857-1916). Pintor y escritor acomodado, nacido en Madrid y alumno del pintor Ángel Lizcano en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Crítico de arte y música en *El Liberal* y *El Heraldo de Madrid*, del cual llegaría a ser director. (D. F. M. «Saint-Aubin y Bonnefou, Alejandro». En *Fundación de Amigos del Museo del Prado*. Disponible en:

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/saint-aubin-y-bonnefou-alejandro/c2fc2d7c-4ac2-46d6-bbd7-63650c89b045> [consultado a 24 de mayo de 2017]).

*Heraldo*<sup>912</sup>, medio del que llegaría a ser director, podemos encontrar un indicio de su identidad con motivo del estreno del *Cuarteto de cuerda n.3* de Ruperto Chapí, dedicada al crítico en cuestión. En la reseña del concierto firmada excepcionalmente con las iniciales de su apellido, separadas por un característico guión (S.-A.), explica las razones que le llevan a delegar la columna de ese día en el viola del Cuarteto Francés, Conrado del Campo:

El maestro Chapí me ha dado una prueba de afecto, que agradezco hondamente, dedicándome el cuarteto que ayer se ejecutó por primera vez en la Princesa.

La circunstancia de asociar mi modestísimo nombre á tan magnífica obra de arte me invita a dejar que otro hable de los méritos del cuarteto, y cedo el campo al profesor Conrado, tan buen músico como escritor, para dar cuenta de la sesión musical de ayer<sup>913</sup>.



Figura 6. Grabado del Cuarteto Francés en portada. De izquierda a derecha Odón González (Caro), Luis Villa, Conrado del Campo y Julio Francés. En *El Heraldo de Madrid*, 3 de febrero de 1904.

Aunque, en función de la temporada, la extensión de las reseñas incluidas en *El Heraldo* sería visiblemente distinta<sup>914</sup>, el seguimiento de las series, con treinta y cuatro conciertos comentados, sería considerablemente alto. Por otro lado, sus columnas formarían parte de la primera página del diario con relativa asiduidad<sup>915</sup>, con la inclusión puntual de algunas fotos y grabados vinculados a las sesiones, como por ejemplo, los retratos de Bretón<sup>916</sup> con motivo del estreno de su primer cuarteto, o el de Bartolomé Pérez Casas<sup>917</sup>, así como el de los cuatro músicos del Cuarteto Francés, que aparecen en portada con motivo del anuncio de su segunda serie.

<sup>912</sup> La gran mayoría de las críticas de estos años son anónimas, a excepción de algunas que aparecen firmadas con iniciales, como (S. 18-II-1904, p.1; C. Campo y S.A. 10-III-1905, pp.1-2; S.A. 2-III-1906, p.2; S.A. 8-II-1907, p.1; S.A. 22-II-1907, p.1; S.A. 15-II-1911, p.2)

<sup>913</sup> S. A./Conrado del Campo. «En la Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, pp.1-2, p.1.

<sup>914</sup> Véase Saint Aubin. Más en 1909 y 1911.

<sup>915</sup> En concreto, un total de diez críticas a las sesiones del Cuarteto Francés figurarían en primera plana, véase *El Heraldo de Madrid* del 10-III-1903 (F. Bleu); 18-II-1904 (S.); 11-III-1904; 10-III-1905 (C. del Campo y S.-A.); 24-II-1906; 9-III-1906; 8-II-1907 (S.-A.); 22-II-1907 (S.-A.); 2-II-1909 y 25-III-1911.

<sup>916</sup> S. «En la Comedia. Grandes artistas españoles. Tomás Bretón». *El Heraldo de Madrid*, 18-II-1904, p.1.

<sup>917</sup> «Gente nueva. Pérez Casas». *El Heraldo de Madrid*, 12-II-1904, p.1.

#### 4.2.4.1. Félix Borrell (F Bleu)

Músico autodidacta, crítico musical y farmacéutico de profesión nacido en Madrid. Fundador, junto a su hermano José Borrell, de la Sociedad Filarmónica Madrileña y presidente de la misma tras la dimisión de Félix Arteta por presiones, entre otros, de Conrado del Campo, que reivindicaban la presencia de obras e intérpretes españoles. Crítico de *El Heraldo de Madrid*, defensor de Wagner, sus investigaciones sobre el tema culminarían con su peregrinaje a Bayreuth, que ilustraría su volumen titulado *El wagnerismo en Madrid*, así como con la fundación de la Asociación Wagneriana en 1911<sup>918</sup>.

Bajo el pseudónimo de F. Bleu, Félix Borrell Vidal (1858-1926), pintor barcelonés, especializado en paisajes, formado en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando<sup>919</sup> y residente en Madrid, sería el encargado de rubricar en *El Heraldo de Madrid* las críticas del Cuarteto Francés. También destacado en su faceta de cronista taurino<sup>920</sup>, sus críticas, más que en el repertorio, se centraban en reflexiones derivadas del hecho musical. A pesar de que únicamente colaboró con *El Heraldo* en el primer año de actividad del Cuarteto Francés, el componente pedagógico y la solidez reflexiva de sus críticas, construidas con un vocabulario rico y variado pero accesible, compensan su reducido número, tan sólo cuatro columnas. Entre ellas se encuentra la crítica correspondiente al estreno del primer cuarteto de Chapí. Y en ella pone de manifiesto que la recepción de la pieza tendría dos posturas polarizadas entre el público, por una parte los «rigoristas» y por otra los «sugestionados por lo moderno», cada uno de los cuales tendría su personal visión acerca de los procedimientos modernos utilizados en la pieza. Borrell, no llega a posicionarse por ninguna de ellas<sup>921</sup>, no obstante, en lo que sí parece posicionarse es en su rechazo a la composición de Glazunov, las *Novelletes*, que planteaban una novedad formal y que designaría como «arte inferior»<sup>922</sup>.

En su leve contribución a la recepción del Cuarteto Francés, Borrell matizaría, sin perder la oportunidad de mencionar la prosperidad de la Sociedad Filarmónica, el oportuno planteamiento organizativo de las sesiones del conjunto que contrastaba, a su parecer, con el desacierto en la gestión de la Sociedad de Conciertos y el Teatro Real:

Una nueva Sociedad de música *di camera*, denominada «Cuarteto Francés», inauguró ayer tarde sus sesiones en el elegante teatro de la Comedia.

Y como esta Sociedad había preparado su campaña con mucho sentido común, discretísimo criterio artístico y con modestia ejemplar, el público correspondió á ella llenando, por de pronto, a sata y prodigando, después, á los artistas demostraciones de simpatía y aplausos entusiastas.

El éxito material y artístico fué de los grandes, de los verdaderos y de los indiscutibles.

Desde hace años vengo yo sosteniendo que existen en Madrid aficionados bastantes y lo suficientemente cultos para sostener audiciones y espectáculos musicales de importancia.

Cuando las cosas se organizan cuidadosamente, cuando se atiende con tino á la elección de programas y repertorio, cuando el artista industrial se contenta con ganancias razonables,

<sup>918</sup> CASARES, E. «Borrell Vidal, Félix»..., pp. 645-646.

<sup>919</sup> S. B. I. «Borrell Vidal, Félix». En *Enciclopedia Museo del Prado*. Fundación de Amigos del Museo del Prado. <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/borrell-vidal-felix/497cf3cc-4716-4b62-87e5-91dfd6f2c5f0> [Consultado el 6 de mayo de 2017].

<sup>920</sup> F. Bleu. *Antes y después del Guerra (medio siglo de toreo)*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983.

<sup>921</sup> F. Bleu. «Un cuarteto de Chapí», *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2. Véase recepción cuarteto Chapí n.1.

<sup>922</sup> F. Bleu. «Los conciertos de ayer. Por la tarde en la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 17-III-1903, p. 3.

siempre responde el público al llamamiento.

Así se explica el estado próspero y floreciente de la «Sociedad Filarmónica» y el éxito de taquilla y de arte obtenido ayer por los simpáticos instrumentistas que tomaron parte en el primer concierto del «Cuarteto Francés». Pero ¿quién se gasta dos duros para ir á un concierto de Kerner ó de Cordelás, y quince pesetas en una *Linda de Chamounix*? Tomen nota de lo ocurrido ayer en el teatro de la Comedia las Empresas del Real y de la Sociedad de Conciertos, y vean de qué modo se obtiene el favor del público.

Como figura comprometida con el desarrollo de la música de cámara en Madrid, Borrell también brindaría varios consejos a la agrupación. El primero de ellos, suprimir la repetición de tiempos, que en «en este género de música particularmente», sostiene «son muy perjudiciales y hasta capaces de matar el efecto de una obra»<sup>923</sup>, así como rescatar la interpretación del *Cuarteto en do mayor* de Beethoven, del que les diría: «(...) no deben olvidar estos simpáticos cuartetistas la notabilísima interpretación que dio en el primer concierto al cuarteto en do mayor de Beethoven. Y les aconsejo que la tomen como modelo para el porvenir, y hasta si es posible que su recuerdo les sirva como de insignia o divisa para su sociedad»<sup>924</sup>. De hecho, este cuarteto de Beethoven sería una de las obras más repetidas por el Cuarteto Francés, aunque desconocemos si por el entusiasmo con el que lo recibiría Borrell<sup>925</sup>. Es particularmente descriptiva la descripción que hace de la obra, especialmente por su uso de figuras retórica vinculadas a estereotipos de género propios de la época describiendo la interpretación de la composición en términos contrapuestos donde la naturaleza femenina representaba la inapropiada debilidad y la masculina la deseada energía y robustez<sup>926</sup>.

Así mismo, no se muestra partidario de los músicos nacionalistas, como sí, por ejemplo, de Raff, sobre el que lamenta su escasa presencia en los programas. Probablemente este rechazo estuviera relacionado con que era partidario de una moderación en el planteamiento formal, del mismo modo que se mostraba contrario, como Arnedo, a las sonoridades orquestales de los cuartetos modernos, en su opinión un defecto muy frecuente que no logra equilibrar «el contenido musical á la naturaleza de los instrumentos del cuarteto de arco», de forma que en ocasiones, «fuerzan la sonoridad» y «aspiran á producir efectos de orquesta con alardes de violento artificio». Así mismo, coincidiendo con la tercera sesión, nos brinda una breve reflexión acerca de la dificultad de encontrar ideas melódicas germinales para la composición de cuartetos de cuerda, cuyos «medios expresivos», sostiene, «son limitadísimos», con lo que sugiere que, en ocasiones, es preciso partir de un «sentimiento lírico». Pero, tal vez la cuestión más significativa de sus columnas sea que, a lo largo de las cuatro columnas podemos observar que Félix Borrell respaldaba la tarea del Cuarteto Francés, llegando a considerar que ésta trascendería «de seguro en el porvenir de nuestra música y en la futura escuela española de interpretación»<sup>927</sup>.

#### 4.2.4.2. Alejandro Saint-Aubin

Pintor y escritor acomodado, nacido en Madrid y alumno del pintor Ángel Lizcano en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, Alejandro Saint-Aubin y Bonnefou (1857-1916) desempeñaría una amplia labor como crítico de arte y música en *El Liberal* y *El Heraldo de*

---

<sup>923</sup> F. Bleu. «Los conciertos de ayer. Por la tarde en la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 17-III-1903, p. 3.

<sup>924</sup> F. B. «El concierto último». *El Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903, p.4.

<sup>925</sup> Es curioso que su propio hermano, en la descripción que ofrece sobre el Cuarteto Francés recuerda concretamente la interpretación de esta obra. Véase BORRELL, J. *60 años de música...*, p. 249.

<sup>926</sup> F Bleu: «El concierto de ayer». *El Heraldo de Madrid*, 10-03-1903, p.1

<sup>927</sup> F. Bleu. «Un cuarteto de Chapí», *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2.

*Madrid*, del cual llegaría a ser director<sup>928</sup>. Precisamente en este último diario, dejaría constancia de su personal percepción de los conciertos del Cuarteto Francés.

Si bien en algunos críticos, el foco de interés de los conciertos estaba en realzar unas obras y desacreditar otras, en notificar la interpretación por parte del conjunto o describir el repertorio con afán didáctico, en el caso de Saint-Aubin, el propósito perseguido sería dignificar la labor del conjunto. En ese sentido, el repertorio y la interpretación, a su juicio siempre correctos y siempre apropiados, pasarían a ocupar un segundo plano en las reseñas. Conforme tanto con obras conocidas como desconocidas, quizás un ejemplo claro de esta visible tolerancia se vea reflejado en el siguiente fragmento, correspondiente a un concierto integrado por obras de Debussy, Del Campo y Brahms:

Fué el de ayer tarde un programa interesantísimo, que revelaba el sentido progresivo y altamente serio que han dado á sus conciertos los jóvenes profesores del cuarteto. Un *cuarteto* del modernísimo, en forma y en procedimientos, Claude Debussy; otro *cuarteto*, con piano, de Juan Brahms, maestro genial, en cuya obra de arte más se descubre cuanto más se penetra, y entre ambas obras, defendidas por la independencia y el atrevimiento de estilo que estas dos partituras acusan, un nuevo *cuarteto*, el segundo, del joven español Conrado del Campo, avanzado en ideas y moderno por temperamento.

El foco de interés se trasladaba, en esencia, al cuarteto. Por este motivo, a lo largo de sus textos, nos topamos con constantes alusiones a una «falta de ambiente» en la capital, contra las que, advierte, «luchaba» sin cesar el Cuarteto Francés. Estas condiciones adversas, a juzgar por sus críticas, se manifestarían en dos ámbitos principales, por un lado el público, por el que Saint-Aubin siempre se mostraría interesado, refiriendo en cada una de las críticas si éste era «brillante», «selecto», «numeroso» o, por el contrario escaso, y si había representantes de la alta sociedad, y por otro, un Estado que se resistía a colaborar en la promoción de este tipo de conjuntos y que, en consecuencia, no amparaba la práctica ni la composición nacional:

Con un clásico y bellísimo programa dieron comienzo ayer en la Comedia las sesiones anuales de música de cámara del abnegado y admirable cuarteto Francés.

Ejemplo de constancia, de tenacidad y de entusiasmo ofrecen los prestigiosos artistas Francés, González, del Campo, Villa y Guervós al insistir un año y otro año en su noble y educadora misión artística, venciendo las mil dificultades que entre nosotros se crean á estos empeños serios.

Los jóvenes concertistas del cuarteto Francés, que con el presente entra en el noveno año de su existencia, han hecho labor firme, segura, por el progreso musical de España, dando á conocer en sus conciertos muchas obras notables de la escuela moderna y numerosos cuartetos españoles, entre otros los cuatro del inmortal Chapí, dejando consolidada por su labor la existencia del género de cámara en España y extendiendo á las provincias la buena semilla de su arte, donde siguió á sus brillantes campañas la creación de filarmónicas regionales.

El concierto de ayer fué una admirable muestra del progreso constante de los artistas.

Las tres obras monumentales que en el programa figuraban, cuartetos en *si bemol y fa menor*, de Mozart y Beethoven, con el *quinteto para piano é instrumentos de arco*, de Brahms, obtuvieron interpretación magnífica, ajustada, intensa; llena de calor y emoción, que el público premió con nutridas y constantes ovaciones.

Bien dignos son de estas manifestaciones los admirables concertistas.

---

<sup>928</sup> D. F. M. «Saint-Aubin y Bonnefou, Alejandro». En *Fundación de Amigos del Museo del Prado*. Disponible en: <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia/voz/saint-aubin-y-bonnefou-alejandro/c2fc2d7c-4ac2-46d6-bbd7-63650c89b045> [consultado a 24 de mayo de 2017].

Tercos en su noble empeño, recogen hasta ahora más laureles que provechos por su labor meritísima.

Nada solicitan de nadie; organizan sus series de conciertos; liquidan con indiferencia las ganancias ó las pérdidas, y siguen manteniendo el fuego sagrado en el culto del más puro arte musical.

Su trabajo de muchos años, la constancia, la perfección conseguida, ¿no merecen alguna recompensa? ¿No podría asomar, aunque fuese muy tímidamente, el amparo oficial para una modesta subvención en los conciertos, con los que realizan función de educadores?»<sup>929</sup>.

Como venimos diciendo, el principal objetivo con el que Saint-Aubin parece elaborar sus críticas, es el aliento a la agrupación de Francés, concierto tras concierto, utilizando además para ello un estilo florido, que con frecuencia recurre a la paráfrasis y a un discurso suntuoso con el que parece querer rendir homenaje y engalanar la misma actividad del conjunto madrileño. Entusiasmo, dificultad y tenacidad parecen ser los ejes en los que se basa su argumento. De hecho, al respecto de la interpretación, siempre observa mejoría y evolución en la «homogeneidad» y «ajuste» del grupo:

Sobre la ejecución de las obras poco, pero muy halagüeño, necesitamos decir. Pocas veces ha tocado el cuarteto Francés con el ajuste, la expresión, la fibra y el empuje de ayer tarde. No en balde pasa el tiempo, y los cuatro profesores, cada vez más unidos, trabajando siempre juntos y llenos de ánimos, ganan de año en año en claridad de interpretación, en ponderación justa de sonido y en acierto para extraer de cada obra la intención y expresión precisa que sintió el compositor al concebirla<sup>930</sup>.

Si bien los halagos en materia interpretativa en muchos conciertos pasarían desapercibidos, la crónica emitida por Saint-Aubin el día 2 de febrero de 1909, y que mostramos a continuación, chocaría sorprendentemente con la dura crónica que emitiría Salvador con motivo del mismo concierto:

Poco diremos de la interpretación dada á las obras por los artistas. El cuarteto Francés, que lleva algunos años ya de constante y aprovechado trabajo, ha llegado hoy á un grado de perfección de ajuste, de homogeneidad de sonido, de exquisito acuerdo en la expresión, que sólo se alcanza al fin de largos estudios y de constantes sacrificios. El cuarteto Francés tiene hoy prestigio y autoridad; no es de extrañar, pues, que sus sesiones de música de cámara señalen anualmente en Madrid una de las manifestaciones artísticas más serias y cultas que disfrutamos<sup>931</sup>.

Bajo nuestro punto de vista, la explicación más razonable de esta disparidad de opiniones acerca de la interpretación de un mismo concierto, es que estuvieran relacionadas con el propósito alentador de Saint-Aubin quien, tal vez fuera consciente de que la motivación del cuarteto, en 1909, próximo a su cese de actividad, se estuviera viendo mermada por esta falta de ambiente por parte de público a la que tan a menudo haría referencia. Sólo esto explicaría también que, en ocasiones puntuales, su discurso aludiera casi a una heroicidad, una batalla épica contra la que les alentaba a mantenerse en pie a fuerza de *entusiasmo*:

Esta última cualidad, el entusiasmo, es mérito que posee el Cuarteto en grado máximo. Sin importarle mucho la poca atención que las cosas de Arte aquí merecen, salvando mil diarios escollos y dificultades y dominando á fuerza de equilibrios la situación presente, siguen avanzando sin desalentarse nunca y llevando á la realidad, en la medida de sus fuerzas, el ideal que los reunió hace cuatro años, y que los sostiene estrechamente unidos.

---

<sup>929</sup> «Cuarteto Francés». *El Heraldo*, 15-II-1911, p.2.

<sup>930</sup> «De música. Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1906, p. 2.

<sup>931</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-II-1909, p.1.



¡Entusiasmo, y siempre entusiasmo! Esta debe ser la única bandera para todos los artistas. resistid, revestidos de entusiasmo, las amarguras del camino, indiferentes igualmente al elogio excesivo que á la censura apasionada y mezquina, en la convicción firme de que todos los ideales llegan á realizarse é imponerse cuando el trabajo los dirige y el entusiasmo los caldea<sup>932</sup>.

Por último, el respeto que Saint-Aubin exhibe por la agrupación podría trasladarse igualmente a la composición nacional, respaldando siempre todas las creaciones locales y refiriendo la misma falta de ambiente hacia los músicos españoles:

El entusiasmo con que algunos músicos se entregan al arte puro es síntoma favorable que debe darnos confianza en el porvenir. Lanzarse á la composición de una obra de música de cámara, género difícilísimo y en el que se encuentran las más grandes maravillas creadas por los genios alemanes, para el que no sirven recursos de habilidad y de *efectismo*, y que exige al artista un esfuerzo intelectual enorme y estados de espíritu á los que sólo se llega después de muy larga preparación y de compenetrarse con el espíritu poético de los grandes maestros, sin otra esperanza que las satisfacciones de una ejecución en público, revela una fe y un *amor* capaces de dar cima á los más atrevidos é ideales propósitos. Y esto lo han hecho y lo hacen aquí hoy no pocos compositores. Chapí y Bretón, descuidando trabajos imperiosos y constantes que les exige la vida, creaban obras de este género con juvenil entusiasmo, y en pos de ellos Ricardo Villa, Manrique de Lara, Zurrión, Pérez Casas, Manzanares, del Campo y tantos otros firmes y esperanzados, sueñan, confían y no abandonan sus ideales, á pesar del poco favorable ambiente que les rodea y de las inmensas dificultades que se presentan á cada paso dado hacia adelante<sup>933</sup>.

Así mismo, una muestra de su neutralidad es su respaldo tanto a la obra de Chapí como a la de Bretón, al margen de que le fuera dedicado el tercer cuarteto del primero de ellos. Únicamente, al respecto de algunos de los cuartetos de Conrado del Campo, referiría una distancia con respecto al público. De hecho, en sus crónicas, haría también partícipes del éxito del Cuarteto Francés a los propios compositores españoles:

No pueden estar descontentos del resultado que obtienen sus esfuerzos artísticos los simpáticos concertistas del Cuarteto Francés. si es verdad, de una parte, que llevan trabajando con inquebrantable tenacidad durante varios años y luchando con gran entusiasmo contra las dificultades que, sobre todo en los comienzos, les creaba la falta de ambiente natural para la manifestación de arte á que ellos se consagran, verdad es también que han tenido á su lado la ayuda de los primeros compositores españoles, ofreciéndoles obras nuevas, seria y calurosamente escritas, y, por último, logrando el aplauso sin límites, el elogio sincero y la adhesión completa de cuantos constituyen el núcleo, siempre creciente, de aficionados<sup>934</sup>.

En conclusión, Saint-Aubin, a lo largo de los años se mantendría firme en su propósito de realzar la actividad del conjunto madrileño, manifestándose siempre conforme tanto con la interpretación, que en todos los casos describe como ejemplar, así como con el repertorio seleccionado. Por otra parte, puede que por una ligera decadencia en la cobertura de otros periódicos, percibimos un incremento del seguimiento en las dos últimas temporadas, en las que, además Saint-Aubin intensifica los halagos a un grupo de músicos que, en su opinión, «han dotado á la música española de un caudal de obras de cámara que hoy por su importancia y su número constituye una verdadera escuela»<sup>935</sup>.

---

<sup>932</sup> «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-III-1906, p.1.

<sup>933</sup> S.-A. «Comedia. El Cuarteto Francés», 2-III-1906, p.2.

<sup>934</sup> «Teatro de la comedia. Cuarteto Francés». 25-II-1908, p.4.

<sup>935</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 4-III-1909, p.3

#### 4.2.5. *El Imparcial*

El siguiente diario vinculado al 'TRUST' empresarial sería *El Imparcial*, ubicado más a la derecha de los tres, de tendencia liberal amplia y publicado entre 1868 y 1933. Como uno de los diarios más acreditados de finales del XIX<sup>936</sup>, opuesto a *La Época* en su apoyo al partido canovista serviría de medio de expresión a la Generación del 98 en el suplemento de *Los lunes*<sup>937</sup>. A pesar de que muchas columnas de las dedicadas al Cuarteto Francés aparecen sin firma<sup>938</sup>, todo parece indicar que el crítico encargado de suscribir las sesiones sería el veterano Eduardo Muñoz García (1863-1915)<sup>939</sup>. En el caso de que así fuera, sería el único diario que mantendría al mismo crítico en activo durante todas las temporadas, y para el cual colaboraría, de hecho, desde 1890. La cobertura de las sesiones, aunque no completa, se aprecia bastante amplia, con un total de treinta y un artículos reservados a los conciertos del conjunto que, eso sí, salvo en la primera temporada, ocuparían siempre planas secundarias.

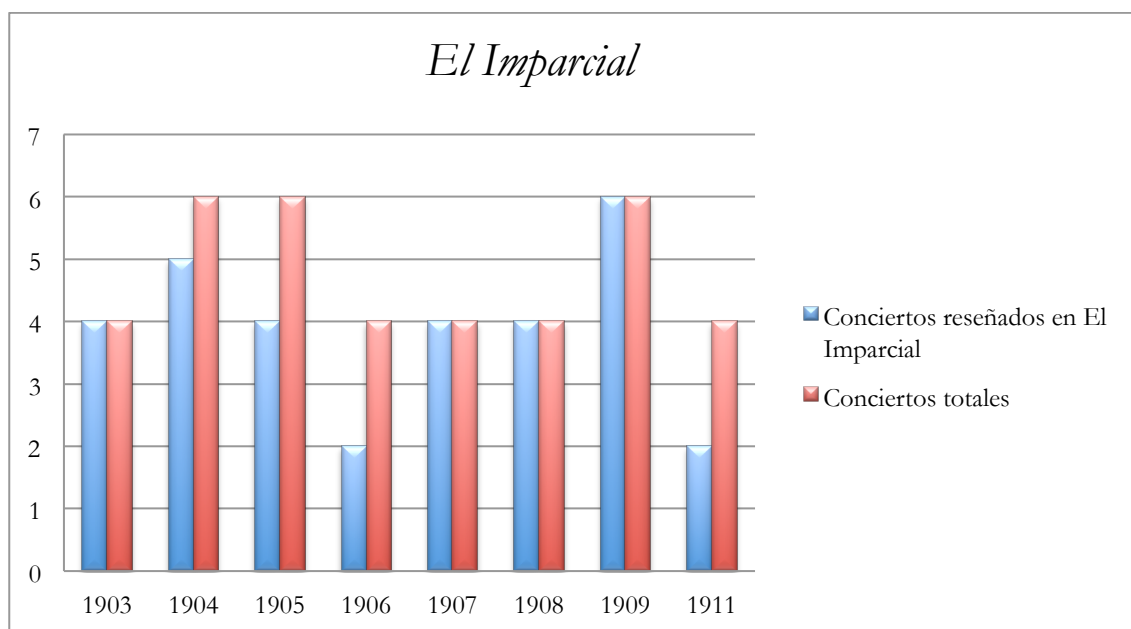


Gráfico 32. Cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés por temporadas. *El Heraldo de Madrid*

<sup>936</sup> En 1906 al TRUST y en 1917 todos sus suscriptores pasaron a El Sol.

<sup>937</sup> Suplemento insertado desde 1874, en él escribirían desde Emilia Pardo Bazán hasta Miguel de Unamuno, pasando por Juan Valera, Leopoldo Alas Clarín, Jacinto Benavente, Pío Baroja, Azorín o Ramiro de Maeztu.

<sup>938</sup> De hecho, nos encontramos 14 críticas sin firma, que deducimos que son de él, puesto que era el crítico musical adherido a *El Imparcial* en estos años y porque, además, siempre había alguna de las críticas de esa temporada firmada. Por otro lado con el nombre completo encontramos únicamente 3, con las iniciales E.M. tenemos 7 críticas y por último, únicamente con la M. tenemos otras 7 reseñas, que también presumimos son del mismo Muñoz, puesto que habitualmente dentro de la misma temporada sí aparece firmante y en el caso de sustituciones era corriente que se presentara a priori el sustituto que se iba a hacer cargo de la crítica en lugar del crítico habitual.

<sup>939</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «Muñoz García, Eduardo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, p. 876.

#### 4.2.5.1. Eduardo Muñoz.

Estudiante de leyes, crítico y periodista nacido en Jaén, Eduardo Muñoz García (1863-1915) se trasladaría en su juventud a Madrid, donde entraría como redactor en *El Globo*, pasando en 1890 a *El Imparcial*. Encaja en una generación de críticos de la Restauración, de la que formarían parte, entre otros, el Conde de Morphy o Luis Carmena y Millán. Sobre él anotaría Casares que «consiguio que las páginas de *El Imparcial* tomasen en serio la música»<sup>940</sup>:

crítico de *El Imparcial*, sin tener la preparación de muchos de sus colegas, sucesor de Peña y Goñi en su defensa de Chapí y por ello vocero del grupo, andaluz, dicharachero, su crítica se desarrolla en los años de lucha entre el bel canto y la llegada del wagnerismo. Conocedor del medio, sus críticas eran a veces muy duras, pero en general nunca entraba en profundidades musicales; el apoyo a Chapí no le llevará a distanciarse de Bretón, y apostará por el género operístico<sup>941</sup>.

Sus críticas al Cuarteto Francés, si bien serían numerosas, rara vez se situarían en la primera plana<sup>942</sup>. Era poco metódico en la firma, aunque dejaba constar cuándo era sustituido en sus reseñas, por ejemplo, con motivo del estreno del *Primer cuarteto* de Chapí. En lo que a estilo se refiere, el discurso de Muñoz presenta con gran frecuencia metáforas, tropos<sup>943</sup>, preguntas retóricas<sup>944</sup> o alegorías<sup>945</sup>, que pausan la direccionalidad del mensaje. Así mismo su uso de estereotipos de juicios, al igual que en gran parte de los críticos, serían frecuentes, con alusiones concretas a lo "puro", «influencias fatales», «espíritus mediocres y rutinarios, atento más que á su provecho y á su fama en vida, á los grandes y eternos ideales del arte»<sup>946</sup>.

En estos años, Muñoz se muestra suave en sus impresiones, siempre positivo y emitiendo, a menudo, lo que parecen ser crónicas prefabricadas que optimizan el resultado del concierto, la interpretación por parte del grupo, así como la belleza de las obras ejecutadas. De hecho, se muestra muy respetuoso con los diversos ejemplos de vanguardia y nacionalismo europeo<sup>947</sup>. Este mismo respeto y neutralidad es extrapolable a las creaciones nacionales presentadas en los conciertos. Salvo pequeños matices, que podrían hacernos pensar en un gusto más favorable a la estética de Chapí<sup>948</sup>, por lo general, evita hacer valoraciones que pudieran perjudicar su recepción, en coherencia a sus siguientes declaraciones: «Si no se ha producido aún ninguna obra culminante, no es de extrañar en un género que empieza, y en el que apenas si el extranjero da alguna que otra producción saliente. Lo que importa es que se hagan, que se trabaje. Los cuartetos estrenados, cual más, cual menos, tienen todos mérito suficiente para no considerar a sus autores como advenedizos en el género»<sup>949</sup>. Por último, en cuanto al público, el crítico de *El Imparcial* se

---

<sup>940</sup> CASARES, E. «Muñoz García, Eduardo»..., p.876.

<sup>941</sup> ALONSO, C. y CASARES, E. *La música española en el siglo XIX*..., p. 484. CASARES, E. «Muñoz García, Eduardo»..., p.876.

<sup>942</sup> Tan sólo tres de las críticas de la primera temporada aparecen firmadas con nombre y apellidos y en portada.

<sup>943</sup> Véase por ejemplo recepción de Ricardo Villa.

<sup>944</sup> la preguntas retóricas «¿Qué decir de esta obra colosal del poeta de los *Lieder*?»

<sup>945</sup> como las musas de la que se vale para desarrollar la recepción de las *Novelleten* de Glazounov

<sup>946</sup> E. M. «En la Princesa. El Cuarteto "Francés". Segundo concierto», 10-II-1905, p.2.

<sup>947</sup> Véase por ejemplo la recepción de Suk, Sinding, Glazunov o Franck.

<sup>948</sup> Bretón más frío, más distante en su estreno, 15-II-1908. Poco entusiasmo, dice que subió el entusiasmo al final. Obra que pudiera, de no estar tan bien ponderada, producir fatiga. Grandilocuencia también para Conrado del Campo, además asiste la Infanta Isabel. (1-III-1908, p.5). Chapí como «músico nacional que de nuevo ha sentido y poetizado las bellezas de los cantos populares españoles dentro de las formas severa é inmortales del arte clásico».

<sup>949</sup> *El Imparcial*, 11-III-1904, p.3

muestra muy ferviente en los primeros conciertos, repara en el apoyo del público, y se manifiesta interesado en que renazca la afición y que les respalde un nutrido auditorio.

#### 4.2.6. *El Liberal*

El tercer diario, vinculado al Trust desde 1906, sería *El Liberal*. Publicado en gran formato, a cuatro páginas y seis columnas, entre 1879 y 1939 y de ideología republicana moderada, sería el escogido por la clase obrera y la pequeña burguesía por su lenguaje persuasivo y efectista. Aunque por un lado, la cobertura de las sesiones del Cuarteto gozaría de relativa exhaustividad, registrándose reseñas de treinta y un sesiones, no podemos decir lo mismo de su identificación, teniendo en cuenta que la mayor parte de las crónicas que aparecen lo hacen sin firmar<sup>950</sup>. No obstante, debemos partir de que el crítico que se haría cargo de rubricar tanto las crónicas teatrales como las operísticas en estos años sería Joaquín Arimón Cruz<sup>951</sup>. Así mismo, teniendo en cuenta que, años más tarde, sería sustituido en el oficio por su hijo Santiago Arimón (1876-1921)<sup>952</sup>, consideramos que es a él a quien pertenecen también algunas de las reseñas de estos años. Por otro lado, tras la lectura de los extractos, se pueden evidenciar ciertas diferencias tanto de contenido como de forma que ciertamente pueden ayudarnos a precisar aún más la identificación de sus autores.

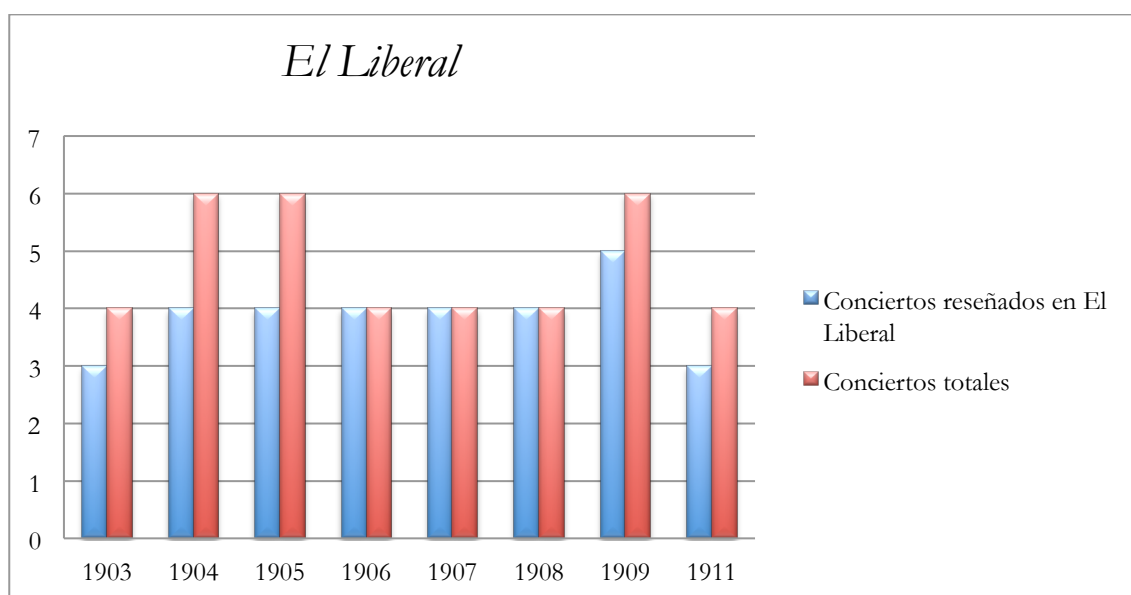


Gráfico 33. Cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés por temporadas. *El Liberal*.

<sup>950</sup> Hipotéticamente, en la mayor parte de los casos, debe tratarse de Joaquín Arimón, quien se hacía cargo de las críticas teatrales entre otras crónicas del diario. Así mismo, en referencia a S.A., tal vez pudiera tratarse de Santiago Arimón Támara (Tristán) otro crítico de *El Liberal*, no obstante más allegado a la generación de la República.

<sup>951</sup> Joaquín Arimón Cruz. Compositor y crítico musical nacido en Camuy (Puerto Rico). Residente en Barcelona primero, en Madrid después, ejercería como crítico teatral de *El Globo* y posteriormente, desde 1885 en *El Liberal*. Formaría parte, junto a Barbieri y Arrieta, del "palco de los sabios" del Teatro Real. Véase CASARES RODICIO, Emilio. «Arimón Cruz, Joaquín»..., p.678..

<sup>952</sup> Santiago Arimón (1876-1921). Crítico musical madrileño hijo de Joaquín Arimón Cruz. Abogado de profesión, ejercería la crítica sobre temas jurídicos y musicales. Su mayor periodo de influencia tendría lugar bajo su pseudónimo Tristán, en torno a 1915, como defensor de la estética wagneriana y la escuela alemana moderna, entre otros temas. Véase CASARES RODICIO, Emilio. «Arimón, Santiago». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. I, p. 678.

#### 4.2.6.1. Dos generaciones de Arimón

Joaquín Arimón Cruz, compositor y crítico musical nacido en Camuy (Puerto Rico), residente en Barcelona primero, en Madrid después, ejercería como crítico teatral de *El Globo* y posteriormente, desde 1885 en *El Liberal* formando parte, junto a Barbieri y Arrieta, del popular "palco de los sabios" del Teatro Real<sup>953</sup>. Por otra parte, su hijo, Santiago Arimón (1876-1921), abogado de profesión, ejercería como crítico musical y también de materia jurídica<sup>954</sup>. Aunque su mayor periodo de influencia en la sociedad musical madrileña tendría lugar en torno a 1915, bajo su pseudónimo Tristán y como defensor de la estética wagneriana y la escuela alemana moderna, en estos años colaboraría puntualmente con *El Liberal*, elaborando algunas de las críticas a los conciertos del Cuarteto Francés. Curiosamente, en la temporada de 1909, Luis Arnedo relataba así la coincidencia de algunos críticos en varios espectáculos sucesivos de la capital:

Cruzando la calle penetramos en el Español, donde hallamos las mismas caras conocidas que acabamos de saludar en la Comedia.

Balmes, Roda, D. Joaquín, Arimón (S.), los mismos que cumpliendo un deber...

Se aplaude la terminación del cuarteto número 2, de Chapí, y se espera con fruición la grandiosa creación de César Franck.

El magnífico quinteto en *fa* menor para piano é instrumentos de arco suficiente á indemnizar de todas las molestias.

Ejecución primorosa, habida cuenta de la grandísima dificultad que encierra, acreditando á Francés, Villa, Conrado y González, si que también al insigne Guervós de suficiencia y buen gusto.

Aplausos nutridísimos, en la proporción que permite la hora avanzada.

Eran las ocho.

Tres horas de música y un viaje pintoresco, á ocho grados, sin salir del distrito»<sup>955</sup>.

Uno de estos críticos de 1909, como podemos suponer, sería Santiago Arimón. No obstante, a lo largo de las temporadas, lo cierto es que podemos intuir una alternancia entre los dos familiares, Joaquín y Santiago Arimón. De hecho, tras una lectura seguida de todas las columnas dedicadas a los conciertos de temporada del Cuarteto Francés que encontramos en *El Liberal*, podemos asegurar que no encajan, ni en forma ni en contenido con una sola persona. De hecho, por poner algunos ejemplos concretos, el grupo de crónicas que encontramos a lo largo de los primeros años, esto es, entre 1903 y 1905, son en su mayoría de extensión media, presentan un estilo correcto pero no muy elaborado. Ofrecen siempre referencias a las reacciones por parte del auditorio, siempre positivas, a los aplausos, siempre generosos, a la interpretación, siempre perfecta, a la salida de artistas y compositores al escenario en numerosas ocasiones, así como a las repeticiones de tiempos y movimientos por aclamación. En estas referencias emplea abundantes recursos dialécticos que, por un lado enfatizan el entusiasmo y por otro, algunas expresiones más coloquiales que se deslizan en el discurso: «la extensión del programa no permitió las repeticiones contra los deseos insistentes manifestados *á las claras* por el auditorio»<sup>956</sup>, «sacó de sus casillas al auditorio» u «obtuvieron estruendosos aplausos en repetidas ocasiones y fueron llamados muchas, pero muchas veces á la escena»<sup>957</sup>.

<sup>953</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «Arimón Cruz, Joaquín»..., p. 678.

<sup>954</sup> CASARES RODICIO, Emilio. «Arimón Cruz, Joaquín»..., p. 678.

<sup>955</sup> L. A. «De la Comedia al Español. Dos conciertos. Un pianista notable. Cuarteto "Francés"». *El País*, 2-II-1909, p.1.

<sup>956</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 5-II-1904, p.2.

<sup>957</sup> *Ibidem*.

Por otro lado, el contenido dedicado al repertorio apenas ofrece ligeras descripciones y se centra esencialmente en referir los aplausos, como decimos, siempre espléndidos, brindados a cada obra. A simple vista, se muestra igual de conforme con obras de Borodin, Glazunov, Franck o Debussy que de Beethoven, Bretón, Conrado del Campo o Chapí. Por consiguiente, es difícil localizar en sus discursos tendencias claras de gusto. No obstante, hay pequeños detalles que nos llevan a pensar que, aunque habla con sumo respeto de todas las composiciones españolas que reseña, definiendo, por ejemplo, a Bretón como un «compositor de cuerpo entero»<sup>958</sup>, muestra cierta predilección por Chapí, a quien califica como «músico genialísimo y excepcional»<sup>959</sup>. Justamente con ocasión del estreno de su tercer cuarteto sostendría que, «a pesar de la gran novedad de su forma», no exhibía «los procedimientos laberínticos a que muchos acuden en su afán de ser originales, viniendo a caer en lo extravagante»<sup>960</sup>, lo que revela cierta desafección hacia algunos procedimientos modernos.

Como decimos, la reacción análoga ante los estilos más diversos, es recurrente en sus escritos y, como muestra de ello, transcribimos la reseña de uno de los conciertos que mayores controversias sembraron en la prensa que, a su vez, nos va a permitir observar la distancia estilística y conceptual con algunas de las siguientes críticas publicadas en *El Liberal*:

Los excelentes profesores que componen el Cuarteto «Francés» son muy dignos de elogio por su deseo de ofrecer al público verdaderas novedades en cada audición.

Un cuarteto de Debussy y el estreno de otro de Manrique de Lara, eran las dos grandes atracciones que el programa ejecutado ayer contenía.

La primera de dichas composiciones agradó mucho por su factura originalísima y sumamente poética. El segundo tiempo de la obra, que es un verdadero primor, fué repetido a instancias del auditorio.

El notable músico y escritor Manrique de Lara obtuvo un triunfo con su cuarteto.

Domina en todo él el estilo clásico, y una melodía franca é inspirada y de una gran delicadeza.

Los cuatro tiempos de que consta fueron muy aplaudidos y su autor tuvo que presentarse en la escena para recibir las justas muestras de aprobación que se le tributaban.

Finalizó el concierto con el cuarteto número tres de Mendelsshon para piano é instrumentos de arco, que fué ejecutado con mucha fortuna por los Sres. Francés, Del Campo, Villa y Enguita<sup>961</sup>.

Al año siguiente, en la temporada de 1906, nos encontramos con cambios sustanciales en las críticas de *El Liberal*. En primer lugar, después de tres temporadas con títulos estables que indicaban el nombre del teatro seguido del de la agrupación, aparecen una serie de críticas que llevan como título el nombre de la agrupación, seguido del número de concierto. Pero lo más llamativo es el cambio tanto de estilo como de enfoque que se percibe en ellas. Por un lado, las críticas de la temporada de 1906, presentan un estilo mucho más elaborado que las anteriores, con un vocabulario más resultón y sobre todo una sintaxis más cuidada y que aporta mayor agilidad al discurso. Por otro, abren el campo de reflexión e incluyen, a menudo, referencias que valoran la labor del Cuarteto Francés, como las siguientes:

---

<sup>958</sup> «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 3-III-1905, p.3.

<sup>959</sup> «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 10-III-1905, p.3.

<sup>960</sup> Ibidem.

<sup>961</sup> «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 24-II-1905, p.2.

Las sesiones de *música di camera* del notable cuarteto Francés van ganando prosélitos de año en año.

Ayer tarde celebró esta meritísima Sociedad en el teatro de la Comedia el primer concierto de la temporada, con una concurrencia mucho más numerosa que en años anteriores.

Prueba esto bien claramente que el público se va aficionando á tal género de conciertos, y de desear es que la corriente adquiera cada vez más fuerza, pues bien lo merecen los laudables esfuerzos que en pro del arte musical realizan los profesores que componen el cuarteto.

El concierto de ayer fué un éxito brillante para los Sres. Francés, Odón González, Del Campo, Villa (D. Luis) y Enguita.

Demostraron todos ellos que estudian con verdadero amor y que ensayan constantemente para lograr que todas las piezas obtengan una perfecta ejecución<sup>962</sup>.

Fruto de este cambio, en esta serie nos encontramos también por primera vez con una de las críticas firmadas por las iniciales de su autor, S. A. que seguramente se correspondan con las de Santiago Arimón<sup>963</sup>. En ese caso, asumimos que todas las anteriores, que disponen de un estilo similar en ciertos contenidos, como los aplausos y la reacción del público, pertenecen a Joaquín Arimón. Curiosamente este último, retomaría la crítica de las sesiones con ocasión del último de los conciertos de la temporada de 1906, lo que deducimos, no sólo porque retoma los habituales títulos anteriores, sino porque vuelve a centrar el discurso en los «entusiastas aplausos», el «agrado» del público y la «maestría» de los intérpretes, que, señala, «fueron llamados infinidad de veces á la escena á la terminación de cada una de sus inspiradas creaciones»<sup>964</sup>.

En función de estas suposiciones, Joaquín Arimón se haría cargo de la temporada de 1907, siguiendo esta misma tendencia, así como el mismo formato de títulos que hasta entonces le correspondería. En esta temporada dedicaría una de sus más extensas críticas al estreno del Cuarteto n. 4 de Conrado del Campo, proporcional al destinado al Quinteto de Bretón o al tercer Cuarteto de Chapi<sup>965</sup>. A partir de 1908 y según la mención de Arnedo, también en 1909, volvería a ser Santiago Arimón el responsable de las series, aunque en algunos casos llega a ser difícil poderlo determinar con relativa seguridad. Lo que sí parece claro es que, a propósito del primer concierto de la serie de 1908, el joven crítico firmaría una crítica con la inicial de su apellido, reparando, como dos años antes, en los fines de promoción cultural que percibía en la agrupación madrileña:

Aparte sus grandes méritos, el Cuarteto Francés merece las mayores alabanzas por haber conseguido aclimatar entre nosotros un género de música verdaderamente grande y casi olvidado en España.

Es una obra educativa y de cultura que merece bien de todos los «amateurs».

Y que los conciertos de música de cámara van teniendo de día en día mayor número de prosélitos en Madrid, lo atestigua de modo evidente la mayor concurrencia que cada año favorece tales audiciones.

Ayer, que se inauguraba la serie de esos conciertos en el teatro de la Comedia, el público era muy numeroso y sin distracciones, religiosamente, estuvo atento toda la tarde<sup>966</sup>.

En cuanto a sus preferencias estéticas, podemos observar que, con motivo de su estreno, define el Cuarteto *dramático* de Bretón como «revelador de ciencia» y «erizado». Por otro lado, suponiendo que en 1909 sea el mismo crítico, podemos percibir una predilección

---

<sup>962</sup> «Cuarteto “Francés”. Primer concierto». *El Liberal*, 9-II-1906, p.2.

<sup>963</sup> S. A. «Cuarteto “Francés”. Segundo concierto». *El Liberal*, 23-II-1906, p.3.

<sup>964</sup> «Teatro de la Comedia. El Cuarteto “Francés”». *El Liberal*, 9-III-1906, p.4.

<sup>965</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 9-II-1907, p.2.

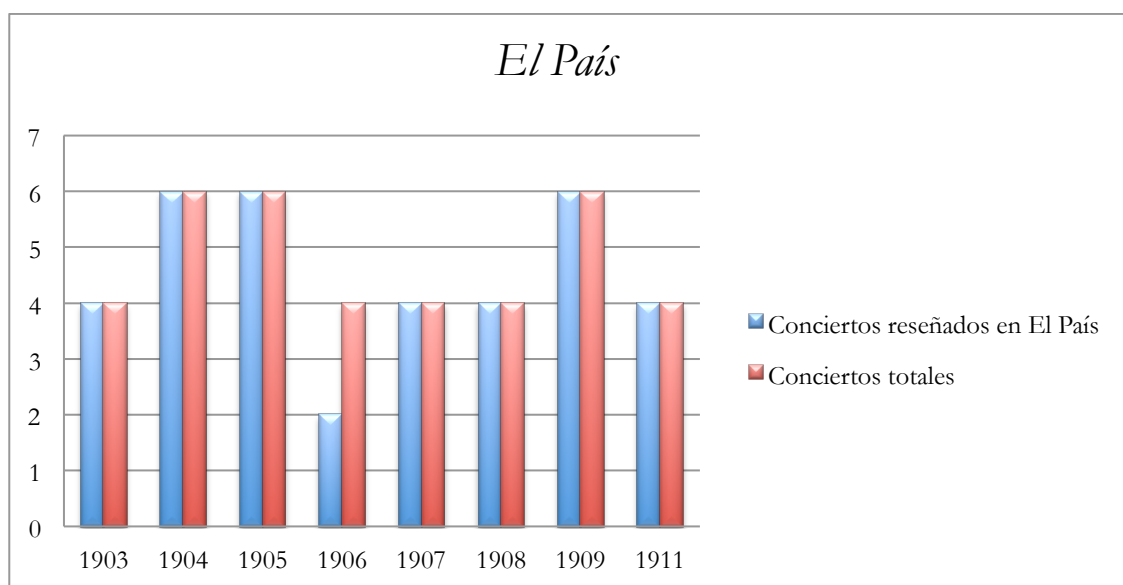
<sup>966</sup> A. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *El Liberal*, 8-II-1908, p.4.

germánica que le lleva a designar un concierto que contenía el *Cuarteto en sol menor* de Mozart, el *Cuarteto en do mayor* de Beethoven y el *Quinteto en fa menor* de Brahms como «sin ninguna duda el mejor de esta temporada, por lo que á las obras en él ejecutadas se refiere». Así mismo, sostiene que por ese motivo, el público había acudido en mayor proporción<sup>967</sup>.

Ya en 1909 los títulos indican únicamente el nombre del conjunto, al igual que en 1911. Y este último año se vuelve a aludir nuevamente a Mozart, Beethoven y Brahms como «tres grandes figuras del arte», y además, como en otras ocasiones lo habría hecho Santiago Arimón, declara que, gracias al Cuarteto Francés, «pueden oír los aficionados madrileños unas cuantas obras de música de cámara de vez en cuando».

En definitiva, a pesar de que sólo dos críticas aparecen firmadas con iniciales, el estilo y los recursos dialécticos, así como su enfoque y contenido, nos permiten conjeturar sobre la autoría de las críticas, no obstante, con cierto margen de error. Si bien las reflexiones en torno al repertorio no serían significativas, sí que encontramos con frecuencia datos subjetivos acerca de la reacción del público ante los diferentes programas. Por lo tanto, podríamos decir que, las críticas de Joaquín Arimón junto a las de su hijo Santiago Arimón, nos ofrecen datos en cierto modo complementarios a los que pudieran ofrecer otra serie de críticas centradas en la ejecución por parte de los intérpretes o el análisis de las piezas.

#### 4.2.7. *El País*



5.  
6. Gráfico 34. Cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés por temporadas. *El País*.

Por último, *El País*, publicado entre 1887 y 1921, sería el periódico republicano y progresista por excelencia, leído por escritores e intelectuales de la generación del 98<sup>968</sup> y uno de los diarios de ideas más avanzadas. Por lo que se refiere a la crónica musical, hasta 1909, el encargado de cubrir los eventos ligados al Cuarteto Francés sería el crítico, pianista y compositor almanseño Luis Arnedo Muñoz (1856-1911)<sup>969</sup>, que sería sustituido en los

<sup>967</sup> «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 20-II-1909, p.3.

<sup>968</sup> como Los hermanos Manuel y Antonio Machado, Benito Pérez Galdós, Miguel de Unamuno, Manuel Bueno, Rubén Darío, Vicente Blasco Ibáñez.

<sup>969</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Arnedo Muñoz, Luis». En E. Casares (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. I, p. 699.



últimos conciertos por el musicólogo argentino Ernesto de La Guardia (1885-1958)<sup>970</sup>. Este último pondría a los lectores al corriente de la situación de convalecencia de Arnedo, que fallecía en la capital el 13 de febrero de 1911: «La pertinaz dolencia que viene padeciendo, mi buen amigo, el maestro Arnedo, le priva de hacer la reseña del concierto de ayer y yo, por encargo suyo, doy noticia de ese acontecimiento»<sup>971</sup>. En general, *El País* sería uno de los rotativos que mayor interés prestará a los conciertos del conjunto madrileño, con una de las coberturas más amplias, un total de treinta y seis reseñas, en su mayoría, firmadas por Arnedo<sup>972</sup>.

#### 4.2.7.1. Luis Arnedo.

Pianista y compositor nacido en Almansa (Albacete), Luis Arnedo Muñoz (1856-1911) estudiaría en el Conservatorio madrileño y ejercería como director de varias orquestas de la capital. Como crítico musical colaboraría con diarios como *El País*, *El Porvenir* o *La Crítica*, del que sería fundador. Así mismo, como compositor podemos citar zarzuelas suyas como *¡A la Pradera!*, aunque destacaría especialmente en el género cómico-satírico y las caricaturas musicales como *Golfemia*, en las que se valía de fragmentos populares entre la audiencia. Al hilo de esta cuestión, diría sobre él Pérez Gutiérrez, que «como concertador, conocía a la perfección los gustos del público operístico y zarzuelístico, y sus canciones favoritas», destacando, además, «su habilidad para empalmar los temas musicales más famosos»<sup>973</sup>.

La aparente complicidad de Arnedo con el público sería, sin duda, una de las principales particularidades de sus críticas. Y es que, en consonancia con sus caricaturas musicales, también en los conciertos del Cuarteto Francés, seguiría con detalle las obras preferidas por la audiencia, anotando puntualmente en sus reseñas los movimientos repetidos. En estos casos parece posicionarse a favor del lector y la gran masa de público, y en consecuencia, Arnedo exhibiría con frecuencia su preferencia por obras consagradas, manifestando, por el contrario, un escaso énfasis ante las novedades, tanto españolas como extranjeras.

El significado implícito que se desprende de esta falta de interés, representa un ejemplo claro de la relevancia de lo que se omite, tanto como de lo que figura explícitamente en el discurso. Concretamente en uno de los conciertos en los que confluían dos obras extranjeras y de estética nacionalista, de Suk y Sinding, Arnedo se posiciona al margen del grupo de partidarios del repertorio novedoso, abriendo su crónica de la siguiente manera: «Los que buscan orientaciones para la moderna música de “camera”, quedarían satisfechos con los ejemplos ofrecidos por el cuarteto “Francés”, en su última sesión». Lo cual contrasta con el fervor mostrado hacia la obra de Beethoven que se situaba entre las dos piezas mencionadas: «En medio, Beethoven, el grande, el coloso, así justamente piropeado, marcando también el justo medio y exacto nivel del género que se debate»<sup>974</sup>.

---

<sup>970</sup> Únicamente dos de las cuatro reseñas que encontramos en *El País* en 1911 aparecen firmadas por E. de la Guardia (Ernesto), concretamente la del 15 de febrero de 1911, p.2 y la del 26 de febrero de 1911, p.1. Las otras dos son anónimas, aunque, suponemos que pertenecen al mismo autor.

<sup>971</sup> E. de la Guardia. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 15-II-1911, p.2. Como podemos observar la fecha no cuadra. Es posible que la fecha de fallecimiento de Luis Arnedo no sea precisa o bien, que De la Guardia desconociera el dato cuando escribió su reseña.

<sup>972</sup> Luis Arnedo firma todas sus críticas con la inicial de su apellido, A. o bien con las iniciales de su nombre y apellido, L. A., normalmente las alterna, aunque la gran mayoría de ellas va firmada con L. A.

<sup>973</sup> PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. «Arnedo Muñoz, Luis». En E. Casares (dir.). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. I, p. 699.

<sup>974</sup> «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Cuarto concierto». *El País*, 26-II-1904, p.2.

Una tendencia similar podemos observarla en la reseña del 5 de febrero de 1904, en la que refiere que ejecutaron un «monumental quinteto de Mozart», y que «la mayor atracción de la tarde fue la esmeradísima interpretación del trío serenata del gran Beethoven». En cambio, alude escuetamente al cuarteto de Borodín, diciendo que fue «ejecutado por primera vez», y «que también agradó», lo que nos lleva a pensar que las tendencias de gusto de Arnedo no se inclinaban hacia la música moderna y los nacionalismos, sino más hacia Beethoven y los clásicos. Únicamente algunas estéticas veteranas parecen gozar del favor del crítico de *El País*. Prueba de ello es que, en una temporada como la de 1904, en la que figurarían obras de Borodín, Franck, Sinding o Suk, afirmarí­a que Dvorak y un trío de Saint Saëns era «de lo mejor de repertorio moderno que se había escuchado en la serie»<sup>975</sup>.

La explicación a este rechazo tal vez esté en que, desde su condición de compositor, repararía habitualmente en cuestiones musicales y planteamiento de las obras, declarándose especialmente reacio a las emancipaciones texturales de los cuartetos y mostrándose a menudo disconforme con las sonoridades sinfónicas en los mismos que, en su opinión, no eran coherentes ni apropiados para este género puro.

También en la música española podemos observar cierta desafección. Por un lado, algunas decisiones en torno a reseñas de estrenos españoles nos llevan a pensar que eludía elaborar argumentos. Ejemplo de ello es que, tras el estreno de algunas de las obras más controvertidas, se abstendría de elaborar juicios propios. Por ejemplo, en el Primer Cuarteto de Chapí, recurre a transcribir literalmente un fragmento de las notas al programa, mientras que sobre el de Pérez Casas se excusa de no tener suficiente espacio. Así mismo, al respecto del concierto en el que se estrena la obra de este último, habla de un programa formado por un «grandioso cuarteto de Beethoven» sobre el que observa que «donde se desbordó el entusiasmo fue con el trío del EMINENTÍSIMO [sic.] Saint Saëns, ejemplo vivo de hacer estas cosas a la moderna», de lo que se desprende, por un lado, que la obra de Pérez Casas no recibiría el mismo entusiasmo, y por otro, Casas que no era «ejemplar» en el desarrollo de procedimientos modernos<sup>976</sup>.

Algo muy similar sucedería con el estreno del primer cuarteto de Conrado del Campo que califica de «enmarañado». Sin embargo, nuevamente, lo que más ilustrativo resulta no es lo que dice de Del Campo, sino lo que suscribe ese mismo día sobre Beethoven. Valiéndose no de mayúsculas pero sí de un neologismo, determina que su *Cuarteto en fa menor* (op. 95) «se ofreció después, en la segunda parte, como incopiable [sic.] modelo de lo que deben ser esta clase de trabajos. Belleza, claridad, concisión, justas proporciones y toda la inspiración que atesoraba aquel gran genio de la música» y elementos, al parecer, ausentes en el trabajo de Conrado del Campo<sup>977</sup>. No obstante, también debemos añadir que, su perspectiva del estilo de Del Campo, cambiaría visiblemente a raíz del estreno de sus «Caprichos Románticos»<sup>978</sup>.

A diferencia de sus reseñas sobre las obras de Chapí, Del Campo o Pérez Casas, con el primer cuarteto de Bretón haría una gran concesión, dedicando a su revisión una columna visiblemente más amplia, en la que señala que la obra estaba trabajada «con arreglo a los más puros cánones escolásticos», y tan sólo algunas «indispensables concesiones modernas», planteamientos con los que, según se observa, se mostraba conforme. Por otro lado nos brindaría también algunas claves sobre su propio fin como crítico. En ese sentido,

---

<sup>975</sup> «En la Comedia. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El País*, 11-III-1904, p.2.

<sup>976</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Segundo concierto». *El País*, 12-II-1904, p.2.

<sup>977</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 4-III-1904, p.2.

<sup>978</sup> Véase recepción de Conrado del Campo, cuarteto n.4.

justifica que los lectores a los que dirige sus críticas son «los profanos», razón por la cual evita usar tecnicismos en las descripciones: «Un análisis detenido de tal obra, ni cabe en los límites de una crónica, ni sería leído con interés por los que con razón abominan del tecnicismo cuando no se halla al alcance de los profanos, siempre en mayoría»<sup>979</sup>.

A diferencia de Roda o Saint-Aubin, Luis Arnedo no parecía moverse en la órbita de Chapí y de ahí que fuera uno de los comentaristas más duros con la obra de Manrique de Lara, que además, se interpretaría junto al *Cuarteto en sol* de Debussy. En este contexto sería Mendelssohn y no Beethoven el que representaría el deseado equilibrio entre dos composiciones con las que se mostraría especialmente disconforme<sup>980</sup>. Sin embargo, aunque a priori, no sería partidario del estilo de Debussy, tendría mayor predisposición a la escucha de Franck, como «inmenso, abrumador» aunque también para sus obras solicitaría la extensión orquestal<sup>981</sup>.

En sus críticas rara vez percibimos reproches al Cuarteto, lo que seguramente esté relacionado con el gran respeto que manifiesta por la figura de Francés, a la que ensalzaría con frecuencia. Ejemplo de ello es una de las reseñas en las que, incluso aplaude la proporción de modernidad en los programas:

Es consoladora la afición que van despertando tan cultos espectáculos que hoy ya pueden considerarse aclimatados merced al esfuerzo de Francés y los animosos jóvenes que le siguen. La popularización del género ha sido el mejor camino para asegurar el culto y la feliz alternación de las más preciadas joyas del clásico repertorio con las más avanzadas de la escuela modernísima acusan un eclecticismo del mejor gusto<sup>982</sup>.

En cuanto a su retórica, recurre con frecuencia al uso de lítotes e hipérbaton, con un vocabulario técnico musical, que denota su especialización. También es muy común en sus discursos la acumulación de palabras, en especial adjetivos calificativos en las descripciones de obras o de la interpretación, como es el caso de una de las reseñas de la primera temporada: «La interpretación del quinteto fué esmeradísima haciéndose de notar especialmente la cooperación valiosa del Sr. Yuste en la parte del clarinete, por la pastosidad, limpieza y expresión que imprime al instrumento»<sup>983</sup>.

En definitiva, Luis Arnedo, en sus crónicas a las sesiones del Cuarteto Francés, se manifestaría beethoveniano, tradicionalista, a favor del academicismo y la corrección de forma de Bretón, y en el caso de los nacionalismos, defensor de los más universales, como Saint Saëns o Dvorak, mientras que no parece comulgar con las estéticas, que en su opinión rebasaban los límites polifónicos del cuarteto, de Suk, Borodín, Sinding y mucho menos con los españoles que brindarían ejemplos más vanguardistas. En cuanto al nacionalismo musical español evita dar su opinión, copiando notas al programa o elaborando escuetas reseñas. Al fin y al cabo, aunque no se sitúa claramente en un rango superior ni inferior, parece mostrarse muy cercano al grupo de profanos.

Como conclusión al seguimiento de los conciertos, podemos decir que la mayor parte de los periódicos generalistas seleccionados ampararían más del 75 por ciento de las sesiones, quedando muy por debajo de la media *El Globo*, con el 77 por ciento de las sesiones

---

<sup>979</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El País*, 19-II-1904, p.2.

<sup>980</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 25-II-1905, p.1.

<sup>981</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto Francés». *El País*, 11-II-1905, p.2.

<sup>982</sup> L. A. «De música. Cuarteto “Francés”». *El País*, 17-II-1905, p.3.

<sup>983</sup> L. A. «Música “de cámara”. En la Comedia». *El País*, 10-III-1903, p.3.

reseñadas, y muy por encima *El País* y *La Época*, con casi el 95 por ciento. En respuesta a estas cifras, resulta significativo que los picos más altos de seguimiento se localizaran en dos momentos puntuales de la vida del conjunto. Uno de ellos se corresponde a su año de presentación, 1903, mientras que el segundo, coincide con 1907, año en el que las series experimentarían el crecimiento abrupto de la concurrencia aristocrática, al que los siete diarios responderían excepcionalmente con la cobertura del cien por cien de las sesiones. Por otro lado, los años en los que se registra un descenso más evidente del número de reseñas son 1906, año previo al pico de asistencia, y 1911, que coincide con la última serie madrileña del Cuarteto Francés. Esta caída en su última temporada, podemos suponer que es resultado de una disminución en el interés y la repercusión social de los conciertos de la agrupación, probablemente acrecentada por su salida de los teatros durante la temporada de 1910.

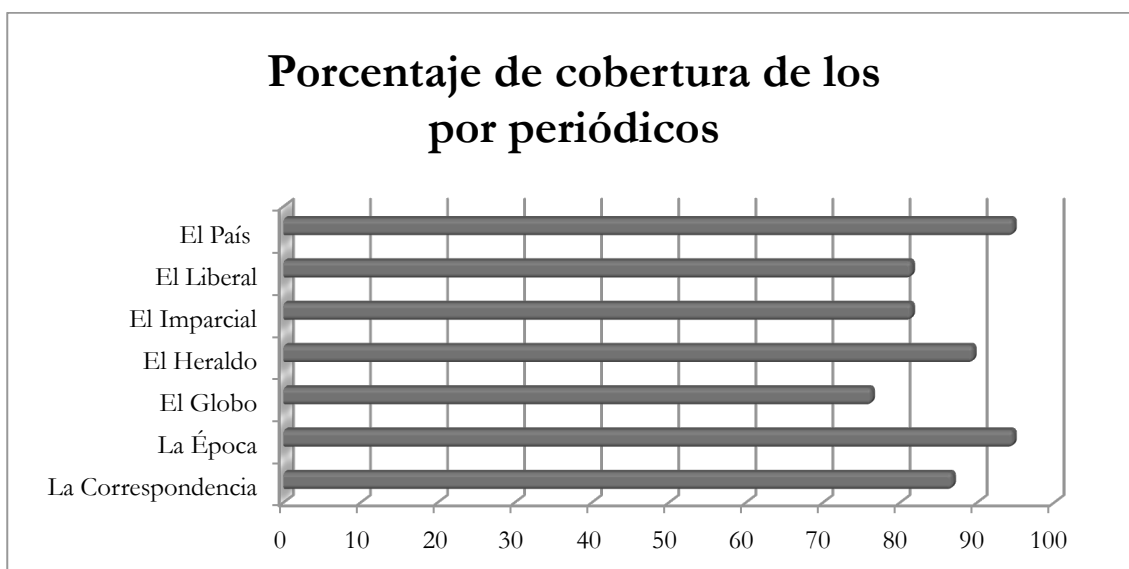


Gráfico 35. Porcentaje de cobertura de los conciertos de temporada del Cuarteto Francés en función de los periódicos.

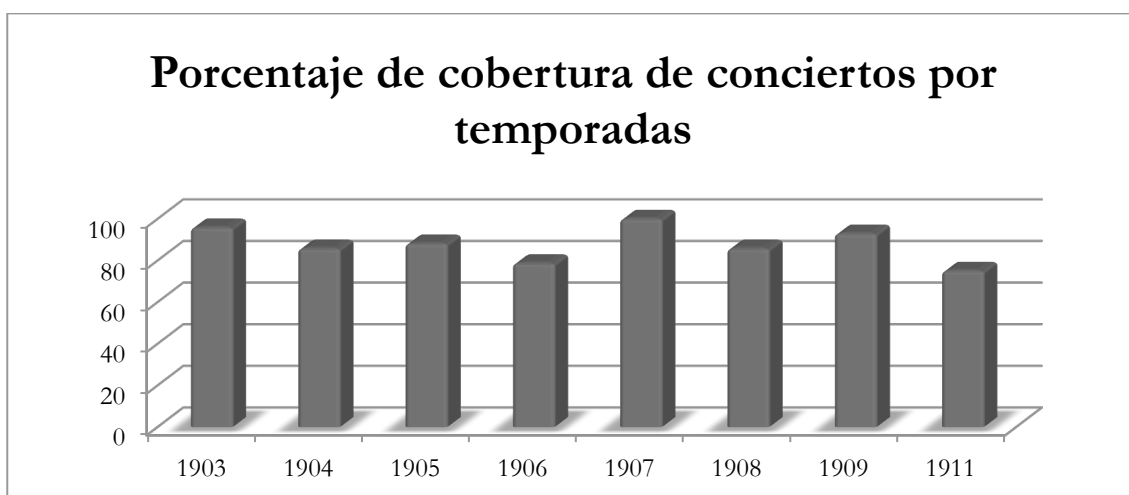


Gráfico 36. Porcentaje de cobertura de los conciertos del Cuarteto Francés en función de las temporadas.

Por otro lado, del mismo modo que, tanto el espacio como el contenido o la plana de las columnas podía variar sustancialmente en función del diario, el crítico o la sesión, y aunque la disposición de los periódicos fuera, en esencia, similar, lo cierto es que el estilo y

contenido de las críticas tratarían de adaptarse al grupo de lectores, guardando relación en cierta medida con la ideología de cada publicación. Resulta preciso pues, reparar en el *target* de los diarios, con objeto de designar un lector potencial al que irían destinadas las críticas de cada uno de estos testigos de la actividad del conjunto. Desde la *Época*, como periódico aristocrático, los periódicos más centrales y moderados como *El Globo*, *La Correspondencia* o el *Imparcial* a los más progresistas, *El Herald*, *El Liberal* y *El País*, la cobertura de las sesiones estaría ligada por un lado a la ideología del diario, y por otro, a ese grupo de lectores potenciales, en su mayoría burgueses, aristócratas e intelectuales.

Partiendo así de los altos índices de analfabetismo, que suponía en torno al noventa por ciento de la sociedad española, podemos afirmar que la mayor parte de las críticas de las sesiones del Cuarteto Francés irían a parar a un colectivo formado principalmente por artistas, músicos, compositores, literatos, críticos, melómanos, pintores e intelectuales residentes en Madrid, en muchos casos vinculados además a la burguesía y a la aristocracia. En consecuencia, resulta congruente que las críticas musicales de *La Época*, periódico aristocrático por excelencia, estuvieran designadas a un crítico erudito e influyente como Roda, y que hicieran un seguimiento muy significativo de los eventos, seguido muy de cerca, además, por *El País*, *El Globo* o *El Imparcial* o *La Correspondencia*, periódicos de los intelectuales seguidos por muchos sectores cultos, que también cubrirían en profundidad las sesiones. Por otro lado, la importancia de estos conciertos para la clase obrera probablemente fuera menor y tuviera mayor visibilidad desde un enfoque de crónica, con lo que no sorprende que en periódicos como *El Liberal*, los conciertos se reseñaran con menor exhaustividad y recurrieran, a menudo, a un formato breve.

Por otro lado, limitándonos a las reseñas del Cuarteto Francés y en función de su vínculo con la música, podríamos distinguir dos grandes grupos de críticos, por un lado los músicos profesionales, ya fueran compositores o intérpretes, como en el caso de Miguel Salvador, Luis Arnedo o D dur (González de la Oliva), y por otro, los que conforman la inmensa mayoría, el grupo de aficionados cultos que ejercían labores de divulgación musical, encabezados por Cecilio de Roda, seguidos de Amós Salvador, Eduardo Muñoz, los pintores Félix Borrell (F Bleu) y Saint-Aubin (S.-A.), Joaquín Arimón o López Muguero (Mordente). Sin embargo y teniendo en cuenta la relevancia de la posición social del crítico de cara a proyectar su opinión individual, tal vez nos arroje más luz evaluar su margen de influencia vinculado a instituciones de prestigio.

En ese sentido, entre los personajes que ejercerían la crítica al tiempo que ocupaban reputados puestos en instituciones madrileñas cabe destacar, entre otros, a Roda, que llegaría a ser director del Conservatorio y académico de la Real Academia de Bellas Artes y San Fernando, a Félix Borrell (F Bleu), vinculado a la dirección de la Sociedad Filarmónica Madrileña, a Miguel Salvador, que sería, a continuación de Roda, presidente de la Sección de Música del Ateneo, así como a Amós Salvador Carreras, que, poco tiempo después, llegaría a ser ministro de Gobernación bajo la presidencia de Manuel Azaña. En cambio, en el grupo de figuras de menor relevancia tendríamos a Luis Arnedo, el resto de cronistas de eventos, Arimón, Eduardo Muñoz o Halphen (Madrizzy), así como a los dos críticos de *La Correspondencia*, el pianista González de la Oliva (D dur) y al periodista López Muguero (Mordente), cuyo anonimato, en este caso, tal vez les otorgara mayor reputación de la que les confería su verdadera identidad.

En consecuencia, dada la gran variedad de orígenes, procedencias e ideologías que envuelven a los críticos musicales, desde compositores a intérpretes, pasando por grandes estudiosos, pintores, periodistas y mecenas, en las crónicas cada uno aportaría su personal

punto de vista, estimando diferentes cuestiones como dignas de atención. Como veremos en los siguientes apartados, con frecuencia, los críticos que más reparaban en la interpretación de los programas eran intérpretes como D dur o Miguel Salvador, mientras que Luis Arnedo, como compositor, atendería especialmente a la construcción armónica y el tratamiento tímbrico y textural de las obras. Por su parte, los escritos de Roda cumplirían una función casi enciclopédica, aportando datos exclusivos e ilustrando con anécdotas históricas muchas de las composiciones presentadas. Madrizzy, como cronista social, sería quien aportara más datos sobre los abonados y en los casos de Muñoz, Arimón o Saint-Aubin, según el concierto y el programa, la extensión y calidad de las críticas podía variar enormemente, optando, a menudo, por crónicas menos profundas, en las cuales se describía el evento, las obras escuchadas, y se descubrían, a menudo, cuestiones ajenas al hecho musical.

Por último, aunque a partir de las reseñas podemos intuir un gusto y posicionamiento musical del crítico, no podemos profundizar en cuestiones como su ideología política real, que entendemos, sí que podría ser coherente con la del periódico en que prestaba sus servicios. En cambio, en lo que a ideología se refiere, consideramos que la orientación política de los periódicos, no resultaría tan determinante como pudiera parecer en el plano propiamente musical, de forma que, a priori, debemos evitar el binomio que ensambla diario progresista con crítico musical progresista o diario conservador con crítico musical conservador. Dicho de otro modo, el hecho de que un diario siguiera una tendencia ideológica determinada, no implicaba que el crítico, necesariamente, trasladara esas convicciones y principios ideológicos al ámbito musical, en el que por el contrario, podía defender una postura distinta. Al igual que, poco tiempo después, los posicionamientos políticos que se harían evidentes en la supuesta neutralidad española durante la Primera Guerra Mundial (1914-1919), acorde a las cuales, los diarios más conservadores se decantarían por su apoyo al bando germánico y los más progresistas por los aliados franceses, vinculados a los ideales más liberales y democráticos, tampoco sería extrapolable al ámbito de la crítica musical. Uno de los ejemplos más inmediatos lo ilustra Cecilio de Roda, crítico de una publicación de base conservadora y tradicionalista como *La Época*, pero en cambio evolucionista, simpatizante de las nuevas tendencias y vanguardias compositivas, y uno de los mayores defensores de la escuela francesa más vanguardista, encarnada en nombres como Debussy o Chausson. En el caso contrario, Luis Arnedo, crítico de un diario progresista como *El País*, sería uno de los que se mostrara más reacio a los avances musicales y las nuevas corrientes impresionistas del país vecino<sup>984</sup>. Por su parte, sí que hay cuestiones en las que observaremos una coherencia entre la línea editorial y la crítica musical, como, por ejemplo, en el hecho de que *El Globo* fuera leído por intelectuales, lo que casa con la imagen de sus redactores, personajes célebres de la órbita madrileña como los hermanos Salvador.

En base a estos parámetros, los perfiles ideológicos se plantean más a menudo plantean, pues por un lado que se conozcan las últimas representaciones, visto que Madrid no era un buen lugar para estar al corriente de las últimas tendencias. Por otro plantean también que el público sepa de su valor y vaya estando preparado para comprenderlas. Y pretenden conseguir, por tanto, además de estar al día, nutrir el género de música española. Quieren educar, instruir al público, pero también a artistas y compositores de cuál es el mejor camino. Son más partidarios de implantar novedades, así como de tomar el folklore como base. El análisis textual, que nos acercará a los elementos presentes en las columnas que delatan inclinaciones, posiciones, e ideología, en los autores. Determinamos una ideología

---

<sup>984</sup> Véase recepción de Debussy.

localizando quiénes pertenecen al grupo. Por ejemplo, si tienen conciencia moderna, un pensamiento evolucionista, se encuentra al día de las últimas producciones y aprecian los productos más avanzados o por el contrario, son reacios a la evolución, como los conservadores o tradicionalistas. Si con su discurso tratan de movilizar al lector hacia su ideología, por ejemplo, instándoles a valorar el repertorio moderno o español, o en cambio les dan argumentos para rechazarlos. Qué subyace tras estas ideologías contrapuestas, progresista y conservadora, pues esencialmente el acercamiento a Europa, y con ese fin se pretende incrementar la programación de obras modernas, así como incluir la voz española dentro de la amalgama de nacionalismos de primera y segunda generación. Con ese fin, los compositores deben seguir las tendencias que han seguido esos nacionalistas, que ni mucho menos están en los cánones germánicos, sino que es necesario reinventarlos. La cuestión principal está en partir del folklore y explorar los confines de las formas. Tenemos complejo de inferioridad, lo español, lo nacional, lo propio es malo y es más reconocido fuera que dentro de las fronteras. Intérpretes y compositores autóctonos como Sarasate o Arbós, entre otros, no se valorarían hasta que no regresan del extranjero con un prestigio y fama consumados. Todo ello, poco a poco trataría de convencer a la sociedad de que, en España había material y capacidad para obtener un reconocimiento europeo.

### 4.3. Público y música de cámara

Aunque a lo largo del siguiente capítulo nos toparemos con numerosas alusiones al público, vale la pena detenernos en dos cuestiones, por un lado la percepción de la música de cámara y por otro la visión que tendría la crítica acerca del público que acudía a esta clase de conciertos entre finales del siglo XIX y comienzos del XX. Con el fin de probar la concepción que se tenía en la capital de la música de cámara, nos acercaremos a varios momentos clave del contexto madrileño: en torno a la formación de la Sociedad de Cuartetos, la fundación de la Sociedad Filarmónica Madrileña y las temporadas del Cuarteto Francés<sup>985</sup>.

En primer lugar, en 1866, José de Castro y Serrano publicaba un ensayo dedicado a la música de cámara, y en concreto al cuarteto, con motivo de la reciente formación de la Sociedad de Cuartetos de Madrid tres años antes<sup>986</sup>. «Si fuera dable personificar los sonidos de las cuerdas, diríamos que el cuarteto era una discusión, y que en ella toman parte activa, cada cual por su orden, un galán, una dama, un confidente y un anciano»<sup>987</sup>. A lo largo del mismo no sólo introduciría las características fundamentales del género tal y como él mismo las entendía, sino también los autores y obras principales, de forma que apenas dedicaría algunas páginas a la propia formación de Monasterio. El propósito de su texto era disipar la concepción que hasta ese momento se tenía de la música de cámara como Música Sabia. A propósito de ello, señala que era común que «personas de buen sentido, de varia ilustración, y hasta aficionados á la música en general» repelieran «la música clásica con cierto aire desdeñoso, como si se tratase de una de esas manías impropias de los hombres de sano juicio»<sup>988</sup>. Precisamente, revertir esta tendencia, sería uno de los objetivos que plantea en sus primeras páginas: «imbuir en el ánimo de la generalidad la idea de que la

---

<sup>985</sup> Dado que a lo largo de los siguientes apartados vamos a acercarnos al Cuarteto Francés desde la perspectiva de una selección de críticos, para esta breve revisión nos valdremos del testimonio de críticos distintos a los que fundamentalmente vertebran nuestro trabajo.

<sup>986</sup> CASTRO Y SERRANO, José de. *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid: Centro General de Administración, 1866.

<sup>987</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>988</sup> *Ibid.*, p. 26.

música llamada clásica, y que ciertamente no debe llamarse más que *buena*, es no sólo la mejor de las músicas, sino la más fácil, la más comprensible, la más encantadora, la más natural, la más asimilable de todas las músicas». Y prosigue, «Queremos, en fin, probar á hacer una especie de cartilla de aprendizaje para todo aquel que desee poseer en poquísimas lecciones el arte de escuchar y paladear la bella música sin necesidad de maestro, y lo que es más todavía, sin necesidad de estarse dos años solfeando»<sup>989</sup>.

Parece confirmarse, pues, un fin pedagógico que trataría de suplir, entre otras cosas, la falta de programas de mano en muchos de los conciertos de música instrumental diciendo que «En España (...) es menester que cada cual de los oyentes haga por sí la preparación necesaria, ó exponerse de lo contrario á que le hablen á uno un idioma que, tras de poco conocido, exija el penoso trabajo de descifrar sus frases enigmáticas»<sup>990</sup>. A continuación reproducimos algunas de estas consignas que nos pueden ayudar a configurar el concepto formal de cuarteto que se tendría en Madrid a lo largo del último tercio del siglo XIX, de forma que podríamos pensar que la concepción del cuarteto como género, que no como práctica, sería muy similar a la que expone Serrano en los siguientes párrafos<sup>991</sup>:

El cuarteto se divide en cuatro partes ó tiempos: introducción, andante, minueto y final.- La introducción, andante, minueto y final.-La introducción es, como su mismo nombre indica, la exposición del tema en su forma más simple, el pensamiento del autor clara y sencillamente explicado, una prévia advertencia como de quien dice: “esto es de lo que se va á tratar”. (...) el andante, adagio ó largo (que de todas maneras se llama), el cual no es otra cosa que el tema mismo de la composición en su más elegante forma (...) es la parte de la obra que se dirige al sentimiento con abstracción de todo raciocinio. (...) Sigue á él por lo común el minueto ó esquerzo (scherzo), cuyo carácter se presta á la alegría con gran contentamiento del espíritu (...) cuyo aire movido y caprichosa esencia dulcifican la tensión nerviosa en que se halla el auditor bajo el peso del adagio (...) Por último, el final ó cuarto tiempo del cuarteto, es la recopilación de los motivos del tema, variada, ó mejor decir, barajada con grandeza y donaire, rica de armonías, entre las que asoma el tono melódico de la composición (...) <sup>992</sup>.

Así mismo señala que, si la música de cámara no se había programado en Madrid hasta la llegada de Monasterio se debía esencialmente a que se trata de una música que «no permite traducciones ni reducciones de ningún género», sino que para su práctica es preciso «saber la filosofía de la gramática», lo cual estaría «reservado a escaso número de instrumentistas»<sup>993</sup>. Pero si bien, durante el último tercio del siglo XIX, el fin de estos textos parecía ser estimular el gusto por la música de cámara entre un público más amplio, en 1902 parece que su seguimiento se había incrementado en cierta medida, gracias a la llegada de la Filarmónica y a las temporadas estables de la Sociedad de Cuartetos. No obstante, recordemos que precisamente este público de la Filarmónica estaba expuesto a unas estrictas normas de protocolo<sup>994</sup>. A comienzos de ese año, Joaquín Fesser (Joachim)

---

<sup>989</sup> *Ibid.*, pp. 22-24.

<sup>990</sup> *Ibid.*, pp. 54-55.

<sup>991</sup> A lo largo de los siguientes capítulos la veneración del cuarteto como forma sería sumamente habitual en muchas de las críticas. Por este motivo estimamos oportuno brindar aquí un primer acercamiento a lo que se estimaba como patrón de la composición cuartetística, con el cual emparentarían las sucesivas novedades y nuevas prácticas formales compositivas.

<sup>992</sup> CASTRO Y SERRANO, José de. *Los cuartetos del Conservatorio...*, pp. 64-68.

<sup>993</sup> *Ibid.*, pp.169-170.

<sup>994</sup> Considerando que controlar la expresión de los demás es una forma de control y de poder, podemos aplicar esta premisa al contexto de la Filarmónica, de forma que pedirles que bajen la voz, que no muestren afecto ni rechazo es un modo de control sobre ese público. Véase: VAN DIJK, Teun A. «El análisis crítico del discurso»..., p. 28.



en *El Globo* ofrece una panorámica sobre la actividad de la Filarmónica durante su primera temporada, en la que por un lado, hace alusión a la presencia de conciertos históricos que abarcaban obras de diferentes periodos, y por otro, vincula al público asistente a las sesiones de música de cámara de la Filarmónica con un nuevo concepto: la moda.

El público de esta «música íntima» -género cultivado con predilección por casi todos los compositores verdaderamente grandes, como medio más propicio á las expansiones espontáneas de autores, ejecutantes y oyentes- había ido aumentando en Madrid de día en día; señal evidente de su avance por el buen camino. Alguna que otra sesión aislada había solido consagrarse exclusivamente á obras de Beethoven ó de Mozart; pero del *ciclo de la serie* de sesiones consagradas, más aún que el placer y á la emoción, al *conocimiento* y al *estudio*, histórica ó metódicamente dispuestas en lo posible para seguir con atento interés las evoluciones de un genio ó los progresos de una época, de esto, tan generalizado ya en los centros refinados de Europa, sólo se había hablado y se habían hecho algunos intentos en el Ateneo.

Estábamos aún á la zaga, y nos hemos elevado de un golpe á considerable altura en el concepto del mundo musical; porque ha de saberse que de la Filarmónica madrileña y su *tour de force* se habla ya mucho más fuera de España que en el mismo Madrid.

¿Que entraron por algo el espíritu novelero y la moda? La moda y la novelería, entregadas á sus propias fuerzas, no imponen esa veneración, ese profundo silencio, ese caluroso entusiasmo, con que fueron escuchadas y aplaudidas hasta las más enrevesadas concepciones contrapuntísticas de Beethoven, tan modernas como las de Bra[h]ms, su sucesor<sup>995</sup>.

Algunos años después, ya en 1909 y con el Cuarteto Francés en funcionamiento, Fesser firma su balance de la temporada 1908-1909 en la revista *Cultura Española*. En él, además de entrar a valorar en detalle las series de conciertos o las temporadas del Teatro Real y la Orquesta Sinfónica, su reflexión más significativa se la dedicaría a un sector muy concreto del público madrileño:

(...) las modas y los deportes, con sus lujos, elegancias y despotismos, les tienen el seso demasiado absorbido para dejarles un sobrante de actividad que consagrar al arte. Así sus preferencias son siempre por la ópera; y dentro de la ópera por el divo, y por las obras del viejo y desacreditado italianismo, ó por las modernas óperas banales, fáciles de entender y de retener, que demandan poco ó ningún esfuerzo intelectual, y permiten el cómodo lucimiento del divo al par que el placer, incomparable par a esa clase de aficionados, de charlar y discutir, durante y después de la audición, respecto de los méritos relativos de unos divos y de otros, comparados entre sí los contemporáneos, y parangonados con los que hace diez, hace veinte, hace cincuenta años dejaron su indeleble huella en los oídos—nunca en las almas—de nuestros viejos *dilettanti*. De las obras no se enteran, ni se cuidan; les importa poco la mercancía, mirando sólo á su presentación en el escaparate. O ha de cantarlas un divo, ó les vuelven la espalda, sean malas ó buenas, viejas ó nuevas. Ignoran la música; sólo buscan en la ópera al cantante, en el concierto al virtuoso.

Este es el público verdaderamente inculto, que cuenta sus más significados representantes precisamente en las clases de la sociedad que más presumen de cultura general. Es el público rémora, el público conservador; pero conservador de todo lo malo, de cuanto constituye lo exterior, lo aparente, lo artificioso y banal; la obra del sastre y de la costurera en consonancia forzada con la moda del día.

Esta clase de público existe en todas partes; en los países latinos más notoriamente; pero también, más ó menos numeroso, en esos otros donde la buena y verdadera música nació, se desarrolló, alcanzó su mayor apogeo y es objeto de más fervoroso culto. De este público hay que prescindir, aunque cuente con mayoría, al apreciar el estado de progreso de una nación, como se prescinde de los inútiles ó inadecuados para el reclutamiento de un

---

<sup>995</sup> Joachim. «De Música. Un “Récord” III». *El Globo*, 7-VII-1902, pp. 1-2.

ejército<sup>996</sup>.

Este público que descalifica como “rémora”, respondía básicamente a todo aquel sector que no veneraba la música de cámara, sino que era habitual consumidor de espectáculos superficiales como la ópera de divos, no la wagneriana, o las demostraciones de los virtuosos. Coincidiendo en esencia con Fesser, aunque no en retórica, Subirá ofrecería una radiografía similar del público, diversificando claramente el público de la Filarmónica del resto de aficionados “de provincias” y coincidiendo con el anterior en que para la evolución del arte, es preciso estrechar esta clase de audiencia:

Aclaremos. La Sociedad Filarmónica da á conocer constantemente lo más notable en obras é intérpretes de este género de cámara. Los socios de la Filarmónica, número restringido si se compara con la población absoluta de Madrid, forman, no obstante, la legión de cuantos se interesan por la audición de obras artísticas trascendentales. Fuera de este núcleo, es difícil hallar, salvo excepcionalmente, quien profese un culto reverente á los grandes creadores del pentagrama. Existen, sí, muchos que se llaman aficionados. El terrible aficionado, tipo que

Se encuentra en provincias sobre todo, caracterizándose por su amor desmedido ala melorrea italiana y por su antiwagnerismo morboso, es la encarnación en oídos rudimentarios y en orejas hipertrofiadas del filisteísmo imperante. ¡Libranos, Euterpe, de estos sedicentes aficionados que estragan su gusto, adulteran el de cuantos toman en serio consejos nefandos, en las ciénagas de la vulgaridad que les corroe!<sup>997</sup>.

Si bien en su primera revisión, Fesser no se mostraba del todo conforme con vincular la “moda” a un arte “puro” como la música de cámara, en su siguiente discurso, de 1909, esta misma moda vertebraría su diagnóstico sobre la transformación del gusto de la época. En concreto refiere que «La Sociedad Filarmónica Madrileña (...) viene siendo el más importante y culto de los elementos musicales de la capital; el más firme sostén de la afición á la música pura; el más vigoroso propagandista de cuanto se ha escrito de serio, de grande y de fundamental en los diversos aspectos del capitalísimo género de la música de cámara, de noble y antiquísimo abolengo». A ella, dice, «se debe en gran parte la *re-educación* que se está operando en el público madrileño, y sobre todo en esa parte de dicho público que he señalado más arriba como el más superficial y frívolo en sus gustos y tendencias». Sobre este «público elegante», observa que «pertenece y asiste á la Filarmónica *por moda* y *por moda* se está dejando educar y conducir por un camino diametralmente opuesto á sus aficiones musicales de toda la vida ¡Hágase el milagro y hágalo la Moda!»<sup>998</sup>.

También en este balance, Fesser ofrece su respectiva visión de los cambios operados en el repertorio sinfónico, que dejarían atrás el repertorio misceláneo para centrarse en programas más específicos:

Se ha suprimido el repertorio de medianías efectistas que seducía y sugestionaba al público de antaño; se ha retrocedido á las obras inmortales de Juan Sebastián Bach, que el público aplaude con un entusiasmo que nos hubiera parecido inconcebible diez años atrás; y en consonancia (aunque parezca paradójica) con este verdadero progreso retrospectivo, se ha abierto las puertas del repertorio á algunas obras avanzadas del modernismo (Ricardo Strauss, Debussy, Dukas); á otras de la floreciente época postbeethoveniana, representada en primer término por Schumann, Brahms y César Franck, autores antaño clasificados en la categoría de los aburridos é ininteligibles; y, por último, se ha seguido una franca *política* de laudabilísima [sic.] y decidida protección á los autores sinfónicos españoles, dando cabida á

---

<sup>996</sup> FESSER, Joaquín. «Madrid musical. 1908-1909». *Cultura española*, mayo 1909, pp. 267-294, p. 269.

<sup>997</sup> SUBIRÁ, José. «De Música. Sobre la “de cámara”». *El País*, 1-II-1907, p. 3.

<sup>998</sup> FESSER, Joaquín. «Madrid musical. 1908-1909». *Cultura española*, mayo 1909, pp. 263-294, pp. 287-288.

composiciones notables de Manuel Manrique de Lara, Bartolomé Pérez Casas y Facundo de la Viña; composiciones que acusan en los músicos españoles del día, discípulos ó secuaces más ó menos directos de Chapí, una tendencia firme y robusta, que es demostración elocuente de que nos aproximamos á grandes pasos al ideal de una escuela española libre y potente<sup>999</sup>.

Para terminar con este breve repaso por la concepción de la música de cámara a lo largo de medio siglo, en 1918, José Subirá recapitularía toda esta serie de valoraciones para ofrecer su personal concepción sociológica del público de la ópera, la música sinfónica y la música de cámara:

A la ópera se va por el vestuario, por las decoraciones, por el aparato escénico, por los albos senos de las primas donnas, por las bellezas muchas veces ficticias del coro femenino, por las danzas en ocasiones concupiscentes del cuerpo coreográfico, por la romanza del gran barítono, por la cavatina de la celebrada contralto; por los *dos* de pecho que lanza el tenor inimitable, por los *fas* sobreagudos que emite la tiple ligera.

A los conciertos de música sinfónica se va por la masa orquestal aplastante, por el abrumador diluvio de sonoridades, por la frondosa repleción de acordes que llevan la cuerda, la madera y el metal; por la abundancia sonora de melodías que cantan violines y violonchelos, y después flautas y clarinetes, y después trompas y trombones. Allí acuden por culpa de Wagner los wagneristas; por obra de Beethoven los beethovenianos; por lo selecto inhibiéndose de todo *parti pris*, los inteligentes; por esnobismo, para ser más, los elegantes; por espíritu de imitación, para no ser menos, los pseudoelegantes; por curiosidad, no pocos; porque sí, algunos.

A los conciertos de música de cámara se va por amor a un arte que desconoce todo suntuarismo; se va para entusiasmarse ante las bellezas con que inmortalizaron su nombre los más insignes músicos; se va para venerar a una modalidad estética que vive recogida en un santuario y que, no obstante los pocos instrumentos de que hace uso, refleja un mundo más grande, más elevado, más noble que éste denominado por los geógrafos Tierra y por los creyentes Valle de Lágrimas.

Así Eugéne Sauzy, es un estudio sobre el cuarteto –que es, como todos sabemos, la base fundamental de la música de cámara, pudo-, pudo escribir lo siguiente:

“Dos violines, una viola, un violonchelo: esta pequeña orquesta tiene un poder misterioso como no se hubiera podido sospechar. Sus cuatro voces son cuatro espíritus que hablan, discuten o se ponen de acuerdo bajo la influencia que les domina. Sus ejecutantes no forman sino un alma única, y penetrando unidos en esta misteriosa belleza elévanse y elevan al auditorio a las más elevadas regiones del arte”<sup>1000</sup>.

Al igual que Subirá o Fesser, también Miguel Salvador arremetería contra este público «de moda» que frecuentaba el Teatro Real. En otro plano bien distinto encuadraría en cambio al público aficionado de la música de cámara y sinfónica<sup>1001</sup>.

En definitiva, podemos ver que hay una tendencia elitista, y una gran necesidad de disociar géneros escénicos de la música absoluta. Así mismo, en los primeros años del siglo XX, sigue imperando una noción idealizada del género camerístico, como aquel digno de oyentes selectos. No obstante, si bien en la segunda mitad del siglo XIX, la mayoría de los críticos estarían centrados en los espectáculos operísticos, a comienzos del XX esta tendencia se invierte de tal manera que serán los propios críticos los que desacrediten a todo aquel que base su cultura musical en los géneros escénicos y, no tendrán reparo en despreciar el consumo de representaciones superficiales como estimaban, eran, las de los

---

<sup>999</sup> *Ibid.*, p. 285-286.

<sup>1000</sup> SUBIRÁ, José. «La música de cámara». *Arte Musical, Revista Iberoamericana*, Madrid, 15-III-1918, pp. 1-2.

<sup>1001</sup> CASCUDO, T. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador...», p. 46.

dívos y virtuosos. Nos preguntamos entonces, si no se estaría fraguando la disociación de la sociedad en *élites* y *masas* presente en los discursos de Ortega y Gasset, por el cual, como señala Francisco Parralejo, debía ser la minoría selecta la que encabezara los procesos de renovación nacional, también en el ámbito musical<sup>1002</sup>.

#### 4.4. La concurrencia de los conciertos del Cuarteto Francés

Al margen de los conciertos institucionales y privados, en muchos de los cuales hemos podido averiguar datos acerca de los asistentes, en el caso de los conciertos de temporada no era corriente que trascendieran a la prensa los nombres de los presentes, siempre que no se tratara de los propios intérpretes, compositores o casos excepcionales como la Infanta Isabel. Por otro lado, si esbozamos un recorrido por las diversas temporadas, con frecuencia los críticos hacen ligeras alusiones sobre el público, selecto, brillante, distinguido, son adjetivos que, como hemos podido comprobar en el repaso por los críticos de las sesiones, se usarían con gran frecuencia. Con respecto a su naturaleza cuantitativa también nos vamos a topar con asiduas alusiones que lo estiman numeroso, reducido o escaso. El primer grupo de adjetivos nos da idea de la naturaleza cualitativa del público que, bajo la perspectiva de los críticos, acudía a estos conciertos, y entre los que se incluirían los propios comentaristas. El segundo grupo nos da idea de que la percepción del volumen de concurrencia no sería homogénea, con distintas valoraciones en función del crítico, el concierto o la temporada. Precisamente, una de las mayores preocupaciones de los primeros años era precisamente esta, el número de aficionados que asistían a los conciertos del Cuarteto Francés.

La temporada de 1905 coincidiría con el cambio de local, el Teatro de la Princesa, de aforo más reducido que el de la Comedia y en ella José González de la Oliva (D dur) aludiría a la moda para valorar la concurrencia, solo que en este caso en sentido inverso,

[nuestro público aficionado] sigue todavía reacio este año para acudir á los espectáculos musicales ¿Será esto moda también? Mucho hay que temerlo, pues hasta ahora no puede citarse un solo concierto de los que ya van dados en esta temporada, que pueda decirse que se ha visto lleno el teatro, ni mucho menos. Es triste y lamentable, porque así resulta del todo imposible la vida artística en este país, y así también iremos ciertamente á la cola de los demás pueblos de la tierra<sup>1003</sup>.

Cecilio de Roda en esta misma temporada concretaría su percepción cualitativa del auditorio, determinando que en el concierto se veían «Platea y butacas llenas, los palcos vacíos», lo que le lleva a conjeturar que «No es elegante ir a los conciertos Francés»<sup>1004</sup>. Estas impresiones sobre un auditorio escaso serían renovadas al año siguiente por D dur:

El público, como en los conciertos anteriores, escaso y poco entusiasmado. Es sensible, pues el fenómeno seguramente no responde á otro motivo que á la poca afición que tenemos á la buena música. Seguramente que mañana sábado se verá lleno el mismo teatro para oír al inmenso pianista Saüer, que dará su primer concierto. A mi me parece esto muy bien, porque el artista extraordinario lo merece; pero por otra parte esto demuestra lo atrasado que andamos, no yendo nunca á oír la obra por la obra, sino al *divo* o al *virtuoso*<sup>1005</sup>.

---

<sup>1002</sup> PARRALEJO MASA, Francisco. *La política musical durante la II República ...*, p. 198 y ss.

<sup>1003</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto "Francés"». *La Correspondencia de España*, 10-II-1905

<sup>1004</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primera sesión». *La Época*, 6-II-1905, p.2.

<sup>1005</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 2-III-1906, p.3.

Hasta aquí podemos observar que para críticos como D dur el público en los conciertos del Cuarteto Francés era escaso, y esto era un motivo de preocupación en la orientación del gusto del público madrileño, que a su juicio se dejaba impresionar por la exhibición técnica de divos y virtuosos en lugar de por la propia música. Sin embargo, en 1907, Cecilio de Roda abría su primer concierto de la temporada diciendo que, «Con la molestia acostumbrada, inauguró ayer en el teatro de la Comedia esta simpática institución su campaña anual, sumándose en el público a las caras conocidas que acostumbrábamos a ver los años pasados, otras muchas, principalmente de señoras»<sup>1006</sup>.

Este nuevo público asistente a los conciertos, usuario de palcos y formado en su mayor parte por mujeres de la alta burguesía y en gran parte poseedoras de títulos nobiliarios público asistente, llevaría a los cronistas de sociedad de diferentes periódicos a hacerse cargo de las sesiones del Cuarteto Francés, con objeto de enumerar una amplia muestra mismo:

Ayer tarde se vio muy concurrido el teatro de la Comedia con motivo de verificarse el primero de los conciertos do abono que ha de ejecutar el cuarteto Francés.

Entre otras distinguidas señoras y señoritas recordamos á la duquesa de Valencia, á la señora de Lázaro Galdiano, con su hija, la bella señorita de Vázquez Barros; á la duquesa de Noblejas y viuda de este título, con la marquesa de Aguiar y la señorita Angelita Dómine; la marquesa de Santa Genoveva y su hija María Pineda; la condesa de Pardo Bazán, con su hija la eximia escritora doña Emilia y las hijas de ésta, Blanca y Carmen; la señora de Dato y su hija Isabel; la señora de Cárdenas, con su hija, la preciosa señorita *Titin* Bascaran; la condesa de la Oliva de Gaytán, con su hija, la señorita de Aguilera, la condesa de Benomar, la señora de Bauer, la señora de Laiglesia, la condesa de Caudilla, la señora de Lombillo, la marquesa de Acapulco, señora de Saint-Aubin, señorita de Bonnaffon, etc., etc.<sup>1007</sup>.

Como decimos, la mayoría de asistentes aquí enumeradas eran propietarias de títulos nobiliarios, duquesas, marquesas y condesas, no obstante, aparecen mezcladas con Señoras, entendemos, de la alta burguesía, todas sin excepción, mujeres. Nos llama la atención la presencia de Emilia Pardo Bazán, y las esposas de músicos como Bauer o el crítico Saint-Aubin. René Halphen (Madrizzy), en su crónica social “Gran Mundo”, de *La Correspondencia de España*, añadirá los nombres de algunos varones<sup>1008</sup>:

Muy selecta concurrencia de aficionados á música asistió anteayer por la tarde al primer concierto del cuarteto Francés en la Comedia.

Veíanse en palcos á la duquesa de Santa Lucia, señora de Lázaro Galdiano con su hija, señora de Sancho Mata con su hija, señorita de Peñalver y condesita de Benomar, marquesas de Santa Genoveva y Aguiar y duquesas de Noblejas y viuda del mismo título, señora de Nuñez de Prado y sus hijas, condesa de la Oliva de Gaytán y sus hijas, marquesa de Corpa y señorita de Suelves y Goyeneche, duques de Valencia, señora de Laiglesia y marquesa de Bolaños, señorita Prado y Lisboa y señora de F. Bordas, condesa de Pardo Bazán, su hija la eximia escritora, sus nietas y la señora de Dato y su hija, la señorita de Bascaran y señora de Cárdenas (D. José), el duque de Plasencia, vizconde del Pontón y Sres. Ruiz de Grijalba, Peyrosa, barón Behr, Navarro Reverter (D. Vicente), Villacampo, Alcalá Galiano y Osma, Benard, Laiglesia (D. E.), Lázaro, F. Bordas, Narváez, M. Langenieur<sup>1009</sup>, etc.

<sup>1006</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *La Época*, 2-II-1907, p. 1.

<sup>1007</sup> «“Carnet” de sociedad. El cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-II-1907, p. 2.

<sup>1008</sup> Aunque no transcribimos todas las crónicas de sociedad, podemos decir que los nombres que aparecen en el resto de artículos coinciden en su gran mayoría.

<sup>1009</sup> Transcribimos los nombres tal y como los encontramos en la crítica, pero no hemos comprobado los nombres de estos asistentes.

Todos aplaudieron repetidas veces la labor artística del notable cuarteto<sup>1010</sup>.

No podemos hacer más que conjeturas acerca de la opinión de los intérpretes del Cuarteto Francés acerca de este cambio sustancial en el auditorio, pero este mismo año tendría lugar un incremento del número de conciertos privados, lo que sin duda guardaría una correlación<sup>1011</sup>. En 1908 en *La Correspondencia* Madrizzly sería el encargado de comentar los conciertos del Cuarteto Francés. Si bien al respecto de algunos conciertos ofrecería una breve valoración del repertorio, esto no impediría que le dedicara un espacio considerable a enumerar los asistentes, aunque en el primer concierto únicamente se centraría en una parte selecta de este sector:

Llamaban la atención por su belleza muchas de las damas y señoritas que asistieron al concierto, y entre ellas las señoras Wilde, Lombillo, Sancho Mata, Peñalver, Núñez de Prado, Mme. Silvestrelli, Laiglesia, y la señora de Urquijo, que ocupaba un palco con sus cuatro hijos pequeños; las señoritas de Vázquez Barros, Peñalver, López González, Sancho Contreras, Frigola, y damas tan distinguidas y elegantes como las señoras de Le Motheux, Lázaro Galdiano, Montejo, Coghen, baronesa de Castillo de Chirel, marquesas de Garcillán, Zagasti, señorita Prado y Lisboa, etc<sup>1012</sup>.

En la crónica relativa al segundo concierto de temporada llama particularmente la atención cómo designa cuidadosamente los calificativos en unos asistentes mientras que en otros casos los excluye:

Muy numerosa, elegante y distinguida concurrencia asistieron al segundo concierto que dio el cuarteto «Francés» en la Comedia, figurando entre ella las duquesas de Noblejas con la condesa de Pardo Bazán y sus nietas; la señora de Pardo Bazán con la duquesa de Valencia; la señorita de Maldonado con la marquesa de Trives: la señora de González López con sus preciosas hijas: la señora de Laiglesia, la señorita de Prado y Lisboa y la señora de Lombillo; la condesa de la Encina y la marquesa de San Miguel de Hajar; la señora de Nuñez de Prado y sus lindas hijas; la condesa de Castañeda y la señora de Lázaro Galdiano y su hija; las señoras y señoritas de Marín, la baronesa del Castillo de Chireli, sus hijas solteras, la marquesa de Santa Cristina y su hija; las señoras de Montojo y Aguilar y condesas de Benomar; señoras de Goghény Montero, señora de Sanóbo y su encantadora hija; la embajadora de Austria y la bella señora de Wilde y la señora de Peñalver. También estaban el embajador de Alemania, el duque de Plasencia, el duque de Valencia, los marqueses de Taracena y Urrea, D. Gustavo Ruíz y muchos aficionados á la música<sup>1013</sup>.

En 1909, nuevamente, advertimos referencias a este sector del público, femenino y abonado a palcos. Y más concretamente hemos podido localizar un testimonio apunta a una iniciativa llevada a cabo por una aristócrata, Laiglesia, que mostraría un especial interés por promocionar el abono a palcos del Español entre mujeres de clase alta, lo que sería utilizado por algunos de los cronistas como elemento de reclamo para el incentivo de la adquisición de abonos:

El anuncio de la nueva serie de conciertos que se propone dar en el teatro Español el notable cuarteto Francés, ha despertado justo interés entre los aficionados á la buena música, que si no son numerosos en Madrid, son, por lo menos, escogidos.

Por fortuna, la afición aumenta: estamos en los comienzos de un período de renacimiento.

---

<sup>1010</sup> Madrizzly. «Gran Mundo». *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.1.

<sup>1011</sup> Véase conciertos privados.

<sup>1012</sup> Madrizzly. «Gran Mundo». *La Correspondencia de España*, 9-II-1908.

<sup>1013</sup> Madrizzly. «Gran Mundo». *La Correspondencia de España*, 16-II-1908, p. 1.

A ello ha contribuido este cuarteto Francés con su buen gusto en la elección de obras y con el gran, mérito de sus ejecutantes. También ha contribuido un grupo de señoras aristocráticas amantes del arte, que ha puesto en juego diversas iniciativas.

Estas señoras, entre las cuales figura la bella señora de Laiglesia, están invitando á sus amigas para que abonen los palcos del Español en estos conciertos, y ya se sabe de no pocas familias, en las cuales hay por cierto muchas jóvenes guapas que han tomado abonos. El éxito favorecerá seguramente la loable iniciativa, y los conciertos serán muy brillantes.

En el programa de éstos figuran, además del variado y selecto repertorio del cuarteto, muchas interesantes novedades, que constituyen un aliciente más, unido al mérito de los artistas que componen aquella entidad musical.

Son éstos D. Julio Francés, primer violín: Odón González, segundo; Conrado del Campo, viola, y Luis Villa, violoncello. En el piano les acompañará el notable maestro Guervós.

También tomará parte en los conciertos la bella artista Beatriz Ortega Villar, que tan justo éxito ha alcanzado como cantante<sup>1014</sup>.

Este mismo cronista, días más tarde, volvería a insistir en el abono de señoras, augurando además, un importante éxito pecuniario para los cuartetistas y donde también podemos observar los que, estima, puntos fuertes del repertorio programado para la temporada:

Mañana, viernes, á las cinco de la tarde, dará su primer concierto en el teatro Español el notable cuarteto Francés.

(...)

Como ya hemos dicho, son muchas las señoras de la sociedad de Madrid que han tomado abonos de palcos para estos conciertos.

Hace seis años se constituyó el cuarteto Francés, y tan brillantes resultaron sus campañas, tanto acierto presidió en la elección de autores y en la confección de programas, que creemos no equivocarnos al vaticinar al cuarteto Francés un magnífico éxito pecuniario en la presente temporada.

Seguro es que no habrá filarmónico madrileño, digno de tal nombre, que deje de asistir á las seis hermosas sesiones anunciadas; sesiones en que, aparte del mérito excepcional de los intérpretes, podrán ser saboreadas las infinitas bellezas de los grandes clásicos alemanes, y conocidas algunas novedades interesantísimas, como, por ejemplo, el Cuarteto, incompleto, de Grieg, obra póstuma del insigne compositor noruego; un Cuarteto de Ricardo Strauss, el autor de *Salomé*, y algunas otras composiciones de autores españoles.

A los mencionados atractivos hay que sumar este año el concurso de la eminente soprano señorita Ortega y Villar, que cantará en el segundo de los conciertos anunciados varios lieder de Grieg<sup>1015</sup>.

En definitiva, y según nos refieren las críticas y crónicas, el público asistente a temporadas del Cuarteto Francés experimentaría una evolución cuantitativa y cualitativa a lo largo de las temporadas. El punto de inflexión estaría en 1907, año a partir del cual, como decimos, no sólo tendría lugar el incremento de abonados a palcos, sino también el número de conciertos privados. Así mismo, como ya apuntábamos en el repertorio, en estas últimas temporadas también se experimentaría un viraje en el repertorio, de forma que, aunque la temporada de 1908 contaría con numerosas muestras de música española, entre 1907 y 1911, se reduciría considerablemente el número de novedades extranjeras y en su lugar, se incrementaría el número de obras anteriores a 1850. Esto nos lleva a pensar en una posible correlación entre el repertorio y los asistentes. Es probable por tanto que este diseño de programas tratara de casar con un público tal vez menos erudito de lo habitual y que en

---

<sup>1014</sup> «Noticias de sociedad. Los conciertos del Cuarteto Francés». *La Época*, 26-I-1909, p. 1.

<sup>1015</sup> «El cuarteto Francés». *La Época*, 28-I-1909, p. 1.

cambio respondiera positivamente a la obra de, Mozart, Haydn o Dittersdorf<sup>1016</sup>. Pero en definitiva, la conclusión que podemos extraer de este apartado es que, progresivamente, el Cuarteto Francés iría evolucionando en prestigio, de tal manera que entre algunos de sus oyentes habituales podemos citar a la Infanta Isabel, Emilia Pardo Bazán, numerosas figuras de la alta aristocracia como la Marquesa de Nájera, que en ocasiones acudía junto a la Infanta, así como numerosos personajes vinculados a la vida musical como Antonio Fernández Bordas, Emilio Sauer, así como los compositores<sup>1017</sup>, críticos e instrumentistas.

Por otro lado, esta proliferación de críticas de sociedad ligadas a las sesiones del Cuarteto Francés son un claro indicativo de que, por un lado, los conciertos se transformaron en un evento de interés social y que, por otro, había un nuevo lector interesado en los conciertos del conjunto desde un nuevo punto de vista que rebasaba e incluso, ignoraba, lo meramente musical. Por último, haciendo alusión a los conciertos de la Filarmónica, en los cuales no había asientos asignados, la música de cámara se convirtió en un escenario propicio para matizar y ostentar estas diferencias.

---

<sup>1016</sup> Véase recepción de Dittersdorf.

<sup>1017</sup> Entre otros Chapí, Bretón, Emilio Serrano, Manrique de Lara o Walter Rabl.



## Capítulo 5

### Recepción del repertorio en las temporadas del Cuarteto Francés

#### 5.1. Lo *clásico*, lo *moderno* y lo *español*: Una categorización terminológica y funcional

Desde el primer concierto del Cuarteto Francés en Madrid, los críticos locales advirtieron una tendencia clara en lo que a programación se refiere, acorde a la cual, sin desatender a los clásicos, el conjunto focalizaba el interés de sus sesiones en la presentación de obras modernas, pertenecientes a las diversas escuelas europeas, y obras españolas. Como consecuencia de ello, en las críticas se generó una propensión a establecer una clasificación tripartita del repertorio que designaba tres grandes grupos de obras y compositores, el repertorio *clásico*, el *moderno* y el *español*. Esta distribución, cuestionable en varios sentidos y que obviamente englobaba mucho más que tres estéticas, estaría, sin embargo, presente en muchas de las reseñas de las sesiones, como la que esboza Miguel Salvador a propósito de uno de los conciertos de la cuarta temporada: «Nos ofrecieron un programa muy interesante y bien escogido. Un cuarteto de Beethoven en su segunda fase (el op. 59, núm.2); el tercer cuarteto de nuestro compatriota Chapí, y el colosal quinteto de piano y cuerda de César Franck, con lo cual quedaron contentos los amantes de lo clásico, de lo nacional y de lo moderno»<sup>1018</sup>.

Se trata, al fin y al cabo, de una categorización híbrida, acorde a la cual, los críticos designaban un repertorio español y otro extranjero, al tiempo que subdividían este último en clásico y moderno<sup>1019</sup>. En ella, ni siquiera lo *clásico* y lo *moderno*, cuyo empleo en las críticas responde a criterios estilísticos y cronológicos, son términos antagónicos, y por su parte lo *nacional*, como conjunto independiente, se identifica esencialmente por su índole geográfica, y aparentemente al margen de factores estilísticos y temporales. Dado que no cabe duda al respecto de qué obras y autores son adscritos a la categoría de música española, nos centraremos por un instante en las acepciones de *clásico* y *moderno*, con el fin de determinar qué pautas se han podido seguir a la hora de catalogar a músicos y piezas en uno u otro bloque. Para ello debemos partir de que ambos términos, efímeros, están sujetos a la variable *tiempo* y que van reformulándose constantemente, del mismo modo que están condicionados por la progresiva instauración del canon, presente en la música culta occidental desde el siglo XIX, que iría encumbrando los productos del pasado y desconfiando de los del presente.

José Ortega y Gasset, en el suplemento de *Los lunes del Imparcial* del 18 de noviembre de 1907, publicaba una entrega de su *Teoría del Clasicismo* en la que deliberaba acerca de la utilización del término *clásico* como lo “antiguo” considerando, además, que su verdadero antagonista debía de ser lo *romántico*:

---

<sup>1018</sup> M. Salvador. «De música. Cuarteto Francés» *El Globo*, 9-II-1906, p.1.

<sup>1019</sup> Véase para este apartado: PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Tesis Doctoral, dirigida por María Nagore Ferrer. Universidad Complutense, Madrid, 2011.

(...) Estas dos citas de tan diversas épocas vienen a ser una definición implícita del clasicismo a la manera que se ha entendido hasta ahora. Esto es lo clásico histórico: así lo entendieron con la Edad Media los sabios amigos del sabio Alfonso; así entendió el clasicismo Juan del Enzina aunque humanista y renacentista, grande corredor de Italia y sanísimo poeta. Para ellos lo clásico es lo antiguo y las obras y los nombres clásicos alcanzan ese privilegio merced a sus años de servicios.

Otro síntoma de lo que voy hablando, amigo Rubín, es la querrela perdurable de antiguos y modernos; planteada así la cuestión, es una inepticia. Debió hablarse de clásicos y románticos; no de antiguos y modernos. Clásicos y románticos los ha habido siempre, de Grecia acá; la historia europea, por otro nombre humano, es la historia de las luchas entre esos dos ángeles, Ormuz y Arimán, principios de lo bueno y lo malo.

(...)

El error de pensar el clasicismo según una noción cronológica y más o menos estrictamente confundirlo con la antigüedad, tiene tan hondas raíces psíquicas, que no dudo atribuirlo a los restos de asiatismo que quedan en los corazones europeos. Pues es sabido que para el oriental un libro, por el mero hecho de ser antiguo, es un libro inspirado, es un libro divino. Aquí tiene usted el clasicismo histórico de mongoles y semitas, el clasicismo como superstición, el clasicismo romántico. ¿Por qué romántico? —me dirá usted...<sup>1020</sup>

Además de esta perspectiva romántica del término *clásico*<sup>1021</sup>, que acuña Gasset, que quedaría reflejada en las acepciones que ven en lo clásico también lo «relativo a (...) la Antigüedad griega y romana», y el «período de tiempo de mayor plenitud de una cultura o civilización», tenemos otro grupo de acepciones que entienden por clásico todo aquello que se tiene por «modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia» así como lo que «no se aparta de lo tradicional, de las reglas establecidas por la costumbre y el uso»<sup>1022</sup>. En relación a estas dos últimas acepciones, de nuevo Gasset, en la segunda entrega de la *Teoría del clasicismo*, publicada dos semanas más tarde, anotaría el riesgo de la concepción romántica de lo *clásico* como modelo insuperable, que instigaba a su mera contemplación pasiva:

Si los antiguos hicieron esta faena del pensar o del pintar o del componer versos, y en general, del vivir de la mejor manera imaginable, no sé qué sentido puedan tener nuestras esperanzas. El colmo de éstas no pasaría de significar una segunda representación. ¿Y para qué dos Grecias si con una basta? ¿Y para qué dos Quevedos si con uno sobra? Para este clasicismo incapaz de fluidez somos meramente epígonos, y la historia, más que historia, un coro gigantesco de multitudes extáticas aplaudiendo la postura que un día tomó un pueblo o el gesto que una tarde ocurrió a un grande hombre. Pues no acierta a infundir en nuestros ánimos otra emoción que la del éxtasis ante la obra llamada clásica, y si nos mueve es la copia, forma exquisita del éxtasis<sup>1023</sup>.

Igualmente, Eugeni d'Ors, otro intelectual cuyas aportaciones serían clave para la conceptualización del clasicismo en España, aludiría algunos años más tarde al significado

---

<sup>1020</sup> José Ortega y Gasset «Teoría del clasicismo I». *El Imparcial*, 18-XI-1907, p.4.

<sup>1021</sup> Por otra parte, centrándonos en las definiciones, por *moderno*, entendemos tanto aquello «perteneciente a una época reciente» (R.A.E.) como lo «contrapuesto a lo antiguo o a lo clásico y establecido», se hace preciso llegar primero a un acuerdo sobre la definición de lo *clásico*. Precisamente, a propósito de la misma, y en base a su naturaleza temporal,

<sup>1022</sup> Es muy importante valorar las acepciones de *moderno* y *clásico*, puesto que ninguno de los términos tienen sólo una acepción y no se corresponden únicamente con un periodo concreto de creación, sino también con cuestiones perceptivas. Es el ejemplo de porqué un estilo por ejemplo *vintage*, actualmente muy de moda, se puede relacionar con la modernidad. Es porque supone un cambio con lo anterior, aunque ya hubiera sido experimentado antes, o porque para muchos resultaba una moda desconocida con la que han tenido contacto de forma reciente. Véase una posible problematización del término en HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce A. «Classical». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. XV, pp. 924-929.

<sup>1023</sup> José Ortega y Gasset. «Teoría del clasicismo II». *El Imparcial*, 2-XII-1907, p.3.

simbólico de lo *clásico*, frente a lo *romántico*, entendidos, no obstante, bajo el prisma de tradición y progreso:

Las épocas del clasicismo y del romanticismo son el símbolo de estos momentos de transición en la historia de la cultura. En líneas generales, clasicismo significa la permanencia de una institución racional que se cierra, que no quiere saber nada de adquisiciones, que a cambio de una mayor amplitud de límites introduciría en la ciudad elementos de perturbación. Romanticismo quiere decir, al contrario, el momento en que las murallas son destruidas y en que las hordas nuevas invaden los límites establecidos, incorporándose a la ciudad privilegiada. Es el caso de Roma, destruida por los bárbaros y reconstruida luego con la cooperación de sus nuevos elementos. El momento romántico es de la libertad; clasicismo significa normalidad. La sucesión de estos momentos da sentido a toda la historia espiritual humana. El hombre de hoy debe escoger entre estas dos soluciones: cualquier eclecticismo es una debilidad.<sup>1024</sup>

Conceptualizar cualquiera de los dos términos, *clásico* o *moderno*, tendría una repercusión directa en la definición del otro. Por otro lado, según la acepción que tomemos como referencia, y de quién la formule, la concreción de uno y otro concepto se representa más o menos difusa, pudiendo formar parte un mismo caso, de ambos grupos. Por lo tanto, se estima necesario redefinir constantemente, en cada caso, en cada época, y en cada marco geográfico, qué productos son susceptibles de encajar en uno u otro bloque, así como establecer claramente los criterios en base a los cuales se hace la distribución. Con este propósito, en función de las distintas definiciones propuestas por la Real Academia Española, estableceremos tres criterios principales para la designación de las obras y compositores clásicos y modernos: cronológicos, formales y de recepción<sup>1025</sup>.

En primer lugar, el cronológico se ajustaría a la primera acepción de clásico, es decir, como «período de tiempo de mayor plenitud de una cultura o civilización». Pese a los debates, todavía activos, acerca de la periodización de los siglos XVIII y XIX, la mayor parte de las obras que se catalogan dentro del grupo clásico en las críticas del Cuarteto Francés, se encuadran en un rango temporal que comienza en 1780 y acaba en torno a 1830<sup>1026</sup>. De este modo, incluiríamos en él las obras de Haydn, Mozart y el primer Beethoven, indiscutiblemente asociados al Clasicismo musical, pero también las de Schubert, Mendelssohn, el último Beethoven e incluso Schumann<sup>1027</sup>, referentes románticos. Por su parte, el repertorio moderno, «perteneciente a una época reciente», incluiría composiciones de 1850 en adelante, aunque la mayor parte de ellas habrían sido compuestas entre 1870 y 1890, en el seno de los nacionalismos.

---

<sup>1024</sup> Cuarta conferencia «Clasicismo y Romanticismo» impartida por Eugeni d'Ors el 23 de septiembre de 1921 en el Colegio Nacional de la Plata de Buenos Aires. Dentro del Ciclo de Conferencias titulado "Teoría de la Cultura" (Véase Conferencias de Eugenio d'Ors. Humanidades. Publicación de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, t. II, 1921, pp. 385-386.) Publicada en *La Nación*, (Buenos Aires), el 21-IX-1921.

<sup>1025</sup> Por lo general, la mayor parte de los compositores que resultan modernos encajan en los tres criterios, no obstante, tenemos algunos como Brahms, Saint Saëns, Fauré, etc. que bien por cuestiones cronológicas, formales o de recepción, concordarían en uno u otro, no obstante, dado que el término denominativo clásico, al igual que la designación de Bach como moderno es compleja, en ocasiones conllevaba un halago, hemos incluido en modernos a estos tres músicos previamente mencionados.

<sup>1026</sup> Aunque debemos señalar algunas obras que se nos escaparían por sendos extremos aunque este sigue siendo su bloque idóneo: por un lado Bach y por otro las obras de Schumann y de Brahms (el cual hemos tenido serias dudas porque según el contexto se le considera moderno, en cuanto a los criterios cronológicos y sin embargo clásico en lo que a patrones formales se requiere).

<sup>1027</sup> Como veremos en su correspondiente apartado, Schumann es uno de los últimos nombres incorporados recientemente al bloque clásico, provenientes del moderno.

En segundo lugar, en referencia a la acepción que entiende por clásico todo aquello que «no se aparta de lo tradicional, de las reglas establecidas por la costumbre y el uso», veremos que, en la recepción del repertorio, la forma será uno de los condicionantes y de los aspectos más controvertidos de la crítica. Acorde al mismo, la crítica tendía a englobar dentro de lo moderno todo aquello que no siguiera los patrones clásicos establecidos que implicaban, entre otras cuestiones, seguir escrupulosamente el orden y tipo de movimientos del género cuartetístico, sin referencias programáticas ni descriptivas, como en cambio sí contenían muchas de las composiciones de estética nacionalista. Por su parte, la estética moderna, tomando lo moderno como lo «contrapuesto a lo antiguo o a lo clásico y establecido», implicaba una ruptura con lo anterior, apareciendo mucho más relajada en cuestiones como la elección y título de movimientos, la estructura formal de los mismos o el respeto del esquema sonata. En este grupo, nos encontramos algunas controversias, por ejemplo en el caso Brahms, cuyo neoclasicismo le lleva a ser situado por muchos al lado de los compositores netamente clásicos y a ser uno de los creadores que, formalmente, más paralelismos evidenciara con la trinidad vienesa<sup>1028</sup>. Precisamente, la designación de Brahms como neoclásico nos sirve de justificación para situarle dentro del grupo de modernos. De hecho, Ruth Piquer, en sus investigaciones sobre la noción de «clasicismo moderno», sostiene que el concepto de neoclasicismo sería empleado ya por los franceses desde comienzos del siglo XX para designar «peyorativamente» al grupo germánico de «compositores del siglo XIX que perpetuaron el uso de formas de música instrumental popularizadas en el siglo XVIII, pero que sacrificaron la originalidad y la profundidad de la sustancia musical a la mera imitación de la estructura», entre los que se encontraban Mahler, Schumann o Brahms y que, por ende, «no representaban nada importante en el campo sinfónico»<sup>1029</sup>. No obstante, en relación a estos criterios, no sólo Brahms, sino también algunos músicos franceses como Saint-Saëns o Fauré, serían fieles partidarios del continuismo frente a la eclosión de nuevas corrientes rupturistas. A través de sus postulados, forjarían una nueva utilidad del clasicismo, sobre la que se asentarían las corrientes neoclasicistas de los años 20, y que verían en dicho clasicismo la solución estética en la búsqueda de objetividad, la forma como equilibrio, la depuración, sencillez, claridad y orden y belleza<sup>1030</sup>.

|                           | <b>Cronología</b>        | <b>Forma</b>                                    | <b>Recepción</b>  |
|---------------------------|--------------------------|---|---|
| Repertorio <i>clásico</i> | Composiciones hasta 1850 | Adherencia a los patrones y esquemas clásicos   | Obras del canon (Compositores consagrados)              |
| Repertorio <i>moderno</i> | Composiciones desde 1850 | Ruptura y emancipación de los esquemas clásicos | Obras al margen del canon (compositores no consagrados) |

En tercer y último lugar, atendiendo a criterios de recepción, nos centraríamos en la concepción del compositor, acorde a la cual, un clásico representa un «modelo digno de imitación en cualquier arte o ciencia». De esta forma, en el apartado *clásico*, englobaríamos las obras producidas por los compositores consagrados, reconocidos y ya presentados en Madrid, mientras que en el repertorio *moderno* introduciríamos las correspondientes a compositores menos conocidos, conocidos recientemente o absolutamente desconocidos por el público madrileño. De los tres criterios, éste sería el más ambiguo y subjetivo,

<sup>1028</sup> PIQUER, R. *El concepto estético de clasicismo moderno...*, p. 188.

<sup>1029</sup> *Ibid.*, p. 50.

<sup>1030</sup> PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. «Neoclasicismo musical en España: Discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)». *Azafea. Revista de filosofía*, 15 (2013), pp. 139-168, p. 150 y ss.

teniendo en cuenta que dependería de factores extrínsecos como la exposición a una pieza, música o compositor por parte de un público y que, al fin y al cabo, se vería condicionado por la determinación de una recepción localizada en el tiempo y en el espacio, en nuestro caso, el Madrid de comienzos del siglo XX.

Atendiendo a estos tres patrones, las obras que los críticos de las sesiones situaban en el repertorio *clásico*, datan de 1780 a 1850, con la excepción de las de Bach, y presentarían una estética adherida a los criterios estructurales asentados en las últimas décadas del XVIII. En consecuencia se trataría de obras de J. S. Bach, L. V. Beethoven, C. Dittersdorf, F. J. Haydn, F. Mendelssohn, W. A. Mozart, F. Schubert, R. Schumann y C. M. von Weber, todos ellos protagonistas de un momento de plenitud de la música germánica instrumental. Por otro lado, en el Madrid de comienzos del siglo XX, la totalidad de estos compositores y muchas de sus obras, configuraban con frecuencia los programas de las sociedades de cuartetos decimonónicas, con lo que sus tendencias compositivas y estilísticas serían, a juicio de la crítica, plenamente aceptadas y valoradas por el grueso del auditorio que acudía a los conciertos.

| MÚSICA CLÁSICA  |           |            |
|-----------------|-----------|------------|
| Compositores    | Obras     | Audiciones |
| J. S. Bach      | 2         | 3          |
| L. V. Beethoven | 19        | 23         |
| C. Dittersdorf  | 1         | 1          |
| F. J. Haydn     | 2         | 2          |
| F. Mendelssohn  | 2         | 2          |
| W. A. Mozart    | 6         | 7          |
| F. Schubert     | 4         | 6          |
| R. Schumann     | 4         | 4          |
| C. M. Weber     | 1         | 1          |
| <b>TOTAL</b>    | <b>41</b> | <b>49</b>  |

Tabla 49. Música *clásica* en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

El grupo de compositores modernos quedaría representado por aquellas obras de la segunda mitad del siglo XIX, compuestas, en su mayoría, entre 1870 y 1890. Pero, si bien en el bloque *clásico*, una de las características era la homogeneidad geográfica y estilística dentro de unos márgenes amplios, la música *moderna*, destacaría por su carácter heterogéneo, derivado de la diversidad geográfica y estilística de sus compositores. Las creaciones más vanguardistas de la escuela moderna francesa, de Frack, Chausson o el aludido como *ultramoderno* Debussy, se solapan aquí con otras tendencias más conservadoras vinculadas al estudio del pasado de la *Schola Cantorum*, como Fauré, así como con la escuela moderna alemana representada por el neoclasicismo de Brahms y también por el modernismo de Strauss. A todo ello debemos sumar las corrientes nacionalistas encabezadas por maestros conocidos, cuyas obras habrían formado parte del repertorio de sociedades decimonónicas madrileñas, como Grieg o Dvorak, pero que serían secundadas por compositores aún desconocidos en el ámbito madrileño, como Sinding, Suk, Borodin o Glazunov. En el siguiente artículo, Roda nos ofrece un repaso nominativo de algunos de los músicos que habían estado presentes durante los años de trayectoria del Cuarteto Francés, y en el que se alude a Brahms como moderno:

El Cuarteto Francés ha conseguido en muy pocos años traspasar los límites de la discreción y hacerse un buen conjunto. En sus sesiones ha dado lugar preferentemente, después del arte español, al arte moderno, a las obras de Frank y de Chausson entre los belgas; a las de Saint-Saëns y Debussy entre los franceses; a las de Strauss y Brahms entre los alemanes; a

las de Sinding, Grieg, Glasunoff, Tschaikowsky, Dvorak, Suk, etc. En sus ejecuciones ha sobresalido siempre la asimilación de la obra ejecutada, la comprensión especial del espíritu y del relieve del compositor<sup>1031</sup>.

| MÚSICA MODERNA |       |            |
|----------------|-------|------------|
| Compositores   | Obras | Audiciones |
| A. Borodin     | 1     | 1          |
| J. Brahms      | 4     | 7          |
| E. Chausson    | 1     | 1          |
| C. Debussy     | 1     | 2          |
| A. Dvorak      | 4     | 6          |
| G. Fauré       | 1     | 2          |
| C. Franck      | 3     | 8          |
| A. Glazunov    | 1     | 1          |
| E. Grieg       | 5     | 5          |
| W. Rabl        | 1     | 1          |
| J. Raff        | 1     | 1          |
| C. Saint-Saëns | 3     | 3          |
| C. Sinding     | 1     | 2          |
| R. Strauss     | 1     | 2          |
| J. Suk         | 1     | 1          |
| TOTAL          | 29    | 43         |

Tabla 50. Música *moderna* en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

Aunque, por su parte, el grupo de música española no plantea problemas en su asignación, sí que reúne una serie de particularidades vinculadas a los mencionados criterios de clasificación. Por un lado, en lo que se refiere a la periodización, como ya apuntamos en su momento, la totalidad de las obras pertenecen a compositores vivos y coetáneos al Cuarteto Francés y habrían sido compuestas, en su mayor parte, en los primeros años del siglo XX. Esta contemporaneidad que, a priori supone una uniformidad en los productos, contrasta sin embargo con los diversos planteamientos formales y compositivos que, como veremos, serían empleados por los músicos españoles. Por último, en lo que se refiere a su recepción, nos encontramos con algunos compositores conocidos, ya fuera por sus facetas docentes, por el desempeño de puestos institucionales o por su incursión en otros géneros, como Bretón, Manrique de Lara, Chapí o Emilio Serrano, y otros prácticamente ignorados como Jacinto Ruíz Manzanares. Sin embargo e independientemente de la popularidad de unos y otros, lo cierto es que todos ellos, a comienzos del siglo XX, serían desconocidos, al menos, como compositores de música de cámara.

| MÚSICA ESPAÑOLA     |       |            |
|---------------------|-------|------------|
| Compositores        | Obras | Audiciones |
| T. Bretón           | 4     | 6          |
| C. del Campo        | 4     | 5          |
| R. Chapí            | 4     | 8          |
| M. Manrique de Lara | 1     | 1          |
| E. Morera           | 1     | 1          |
| B. Pérez Casas      | 1     | 1          |
| J. Ruíz Manzanares  | 2     | 2          |
| E. Serrano          | 1     | 1          |
| R. Villa            | 1     | 1          |

<sup>1031</sup> RODA, Cecilio de. «El año musicab». *La España Moderna*, XX, 231 (1-III-1908), pp. 5-31, pp. 7-8.

|              |           |           |
|--------------|-----------|-----------|
| R. Villar    | 1         | 1         |
| V. Zurrón    | 1         | 1         |
| <b>TOTAL</b> | <b>21</b> | <b>28</b> |

Tabla 51. Música española en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

Una vez designados los grupos e identificados los criterios de clasificación, pasaremos a profundizar en la utilidad que presenta esta partición. Y es que, a diferencia de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, que durante muchos años haría confluír en sus conciertos obras de Haydn, Mozart, Beethoven y Mendelssohn, agrupando la música española en sesiones extraordinarias, el Cuarteto Francés apostaría por la dosificación y la relativización, de manera que, no sólo en cada temporada, sino en cada sesión, cupieran obras de cada uno de los bloques de repertorio. Ya con motivo de la primera serie, observaba Roda que «en los cuatro programas que dieron al anunciar el abono, se ve el extraordinario interés que quieren imprimir a sus trabajos, colocando en cada sesión un nombre moderno (Saint-Saëns, Glazunoff, Grieg y Raff) y un nombre español (Morera, Villa y Chapí)<sup>1032</sup>. Y algunos años después, Saint-Aubin, afirmaba que el Cuarteto Francés «sigue, desde el comienzo de sus campañas artísticas, un orden progresivo y obediente a un plan severo y de transcendencia, atendiendo con igual interés tanto a la ejecución de los clásicos, sobre todo Beethoven, en sus tres épocas, como a la de las modernas escuelas nacionalistas, hasta sus más actuales representantes»<sup>1033</sup>. En consecuencia y aunque no todos los críticos plantearan tan nítidamente estos compartimientos, este triple repertorio sería percibido como parte del reclamo de las sesiones de la agrupación, tal y como asegura Muñoz en una de las reseñas a la segunda temporada:

La campaña que desde el año último viene realizando el Cuarteto Francés es de las que quedarán para siempre en la historia de la música española. Alternando en sus programas el repertorio antiguo y moderno, volviendo la vista al gran Bach y dando a conocer los compositores de hoy, prodigando el nombre de Beethoven, ha realizado además una obra altamente meritoria para el arte español: la de animar a nuestros compositores a cultivar el cuarteto, hasta ahora ni intentado siquiera<sup>1034</sup>.

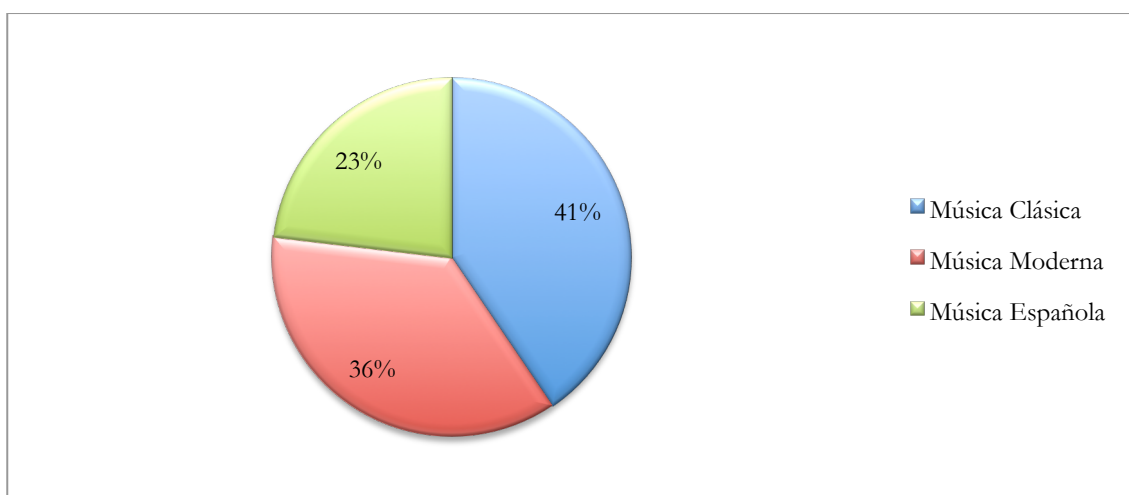


Tabla 52. Audiciones por bloques en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés.

<sup>1032</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *La Época* 10-III-1903, p. 1.

<sup>1033</sup> «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-III-1906, p.1.

<sup>1034</sup> «Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 11-III-1904, p.3.

Del mismo modo, Salvador que, como leíamos al principio del apartado, designaba las tres categorías, aludiría también al equilibrio entre los tres grupos de obras en el avance correspondiente a la temporada de 1905:

Los programas son sugestivos y están bien combinados: Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert y Mendelssohn, les dan la solidez de su autoridad consagrada. César Franck, Debussy, Dvorak, el interés de lo nuevo, y si esto no bastara, vemos en el programa los nombres de Bretón, Chapí, Manrique de Lara, Vives, con obras nuevas; nombres de españoles, música de españoles, que al fin parecen encontrar el medio favorable para lucir sus indiscutibles talentos!<sup>1035</sup>.

En esta alusión implícita a lo *clásico*, lo *moderno* y lo *español*, Salvador propone además un nuevo factor, acorde al cual, cada uno de los tres módulos parecía desempeñar una función diferente y particular en los programas del Cuarteto Francés. En primer lugar, el bloque clásico, que incluía a Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, entre otros, aportaría prestigio y solidez a las series. Por otro lado, Franck, Debussy, Dvorak, ejemplos de la escuela moderna francesa, y los nacionalismos emergentes, otorgarían a los conciertos el «interés» de lo desconocido y, por último, en lo que se refiere al bloque español, únicamente recalca su existencia gracias a la posibilidad brindada por la agrupación. Como consecuencia, esta categorización tripartita que responde a criterios geográficos, estilísticos y cronológicos, también sería planteado desde una perspectiva funcional a la que, también Roda haría referencia en una de sus reseñas de la segunda temporada. En ella, el crítico designa sutilmente el propósito con el que, a su juicio, se programaba cada uno de estos grupos de repertorio, anotando que los miembros del Cuarteto Francés, «vuelven a presentarse al público sin más pretensiones que las de difundir el conocimiento de las obras modernas de música de cámara, animar a los compositores españoles en el cultivo de este género, tan artístico y tan hermoso, y hacer gustar las bellezas de las producciones clásicas»<sup>1036</sup>.

En primer lugar, Roda alude a difundir o divulgar lo *moderno*, podría leerse como aludiendo a una función didáctica enfocada fundamentalmente a la importación de repertorio moderno europeización de España. Con su presencia en los conciertos se perseguía el aprendizaje y el contacto del público con un repertorio novedoso que incluyera los nacionalismos emergentes y que, al fin y al cabo supusiera un horizonte de referencia para los compositores españoles. En segundo lugar, con la inclusión de la música española se perseguía elevar la valoración de lo propio entre el público, así como estimular, entre los compositores nacionales, la formación de un corpus de obras españolas, cimentado sobre el paradigma nacionalista y equiparable al que se había forjado en la periferia europea. Por último, la de las producciones clásicas, encaja con una recreación estética en la medida que se trata de un repertorio que satisface a un público todavía desconfiado de lo desconocido, sirviendo este grupo como aliciente de prestigio que otorgaba valor y fundamento histórico a la sesión. Así mismo, desde un prisma simbólico, lo clásico representaría el pasado, lo superado, y encumbrado. Lo moderno el presente, las nuevas tendencias y, para los compositores, un modelo actual al que mirar, y por último, la composición de música de cámara española se erige como el futuro, en palabras de Ortega y Gasset, como una «posibilidad europea»: enorgullecer

---

<sup>1035</sup> M. S. «De Música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 2-II-1905, p. 2.

<sup>1036</sup> C. Roda «Teatro de la comedia. Primer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 5-II-1904, p.1.



No solicitemos más que esto: clávese sobre España el punto de vista europeo. La sórdida realidad ibérica se ensanchará hasta el infinito; nuestras realidades, sin valor, cobrarán un sentido denso de símbolos humanos. Y las palabras europeas que durante tres siglos hemos callado, surgirán de una vez, cristalizando en un canto.

Europa, cansada en Francia, agotada en Alemania, débil en Inglaterra, tendrá una nueva juventud bajo el sol poderoso de nuestra tierra.

España es una posibilidad europea.

Sólo mirada desde Europa es posible España<sup>1037</sup>.

Tabla 53. Clasificación tripartita. Perspectiva funcional.

| Repertorio | Funcionalidad  | Momento    |
|------------|--|------------|
| Clásico    | ¿Complacer al público?<br>¿Aportar prestigio?  | ¿Pasado?   |
| Moderno    | ¿Educar al público?, ¿Europeizar?<br>¿Servir de modelo a los compositores?   | ¿Presente? |
| Nacional   | ¿Inducir al público a la dignificación de lo propio?<br>¿Estimular la composición nacional de música instrumental? | ¿Futuro?   |

### 5.1.1. Música Clásica

En el contexto de la Sociedad de Cuartetos, frente a la hegemonía de la ópera italiana, la novedad estaba en el propio género instrumental de raíces germánicas, que lograría en la capital una fructuosa, pero lenta, integración del repertorio camerístico de Mozart, Haydn y el Beethoven temprano. De hecho, cuando los tradicionalistas argumentaban que incluir repertorio nuevo en las temporadas de la Sociedad de Cuartetos de Madrid era «más apropiado para una academia que para un auditorio» que no acude a los conciertos con el fin de aprender sino de «sentir las emociones que despierta lo bello»<sup>1038</sup>, se estaban refiriendo a piezas de Schubert, Schumann e incluso Mendelssohn o Beethoven. Sin embargo, fruto de la influencia del factor tiempo en la recepción musical, desde las últimas décadas del siglo XIX hasta comienzos del XX, tendría lugar en Madrid una progresiva transformación del gusto de la audiencia que afectaría especialmente al repertorio romántico.

Fruto de esta transformación, en el contexto de las series del Cuarteto Francés, las piezas de Schubert, Mendelssohn o Schumann, serían consideradas por el público mucho más cercanas a las de Haydn o Mozart que a las nuevas propuestas nacionalistas de la segunda mitad de siglo. Prueba de ello serían las declaraciones que emitiría Roda a propósito de una reposición del *Cuarteto en sol menor* de Debussy: «Cuando Monasterio ejecutaba por vez primera las obras de Schumann, el 95 por 100 de los que asistían a aquellas sesiones declaraban a voces que no eran música: crítico hubo que escribió en letras de molde que le hacían el mismo efecto que un saco lleno de gatos. Hoy esas obras casi se emparejan, por su sencillez, con las de Mozart»<sup>1039</sup>.

<sup>1037</sup> ORTEGA Y GASSET, José. «España como posibilidad». *Europa*, 27-II-1910, cit. en *Obras completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1966. T. 1, p.138.

<sup>1038</sup> *El Globo*, 10-XII-1887, cit. en GARCÍA VELASCO, Mónica. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid», p.175.

<sup>1039</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer Concierto». *La Época*, 2-III-1906, p.1.

El canon occidental de la música instrumental, que se había ido instaurando progresivamente en las últimas décadas del XIX, que validaba la obra de todos estos maestros germánicos, sumado al legado de la Sociedad de Cuartetos, lograrían disipar el estigma de *música sabia* que envolvía a las creaciones instrumentales de los músicos vieneses. De hecho, en una conferencia celebrada en El Ateneo de Madrid en el curso 1885/86, Arrieta declaraba al respecto de esta labor didáctica desempeñada por el conjunto de Monasterio, lo siguiente<sup>1040</sup>:

La educación musical que se ha desarrollado felizmente en España y que ha transformado por completo la inteligencia y aficiones del público profano, no es sólo la educación técnica que se recibe en las escuelas especiales, sino la que se ha adquirido durante los años de vida que llevan la *Sociedad de cuartetos* y la de *Conciertos* que nos han hecho conocer obras maestras de las que antes se ignoraba el nombre de sus autores por el vulgo, y ahora las distingue hasta por el *tono* en que están escritas.

Yo he oído decir a un aficionado *orecchiante*, incapaz de conocer si un papel de música se halla colocado hacia abajo o hacia arriba, que le gustaban mucho «la sinfonía en *do menor* de Beethoven y el quinteto en *sol menor* de Mozart.»

¡Qué diferencia de aquellos tiempos, y no muy lejanos, en que las soberbias obras que hoy causan la admiración de nuestro público y las aplaude con entusiasmo, se oían de mala voluntad y se calificaban desdeñosamente entre bostezos de *música sabia*, equivalente, según el público de entonces, á *música fastidiosa*!

Con permiso de la distinguida Sociedad, voy a citar unas frases groseras que ahora serían rechazadas con indignación general, de uno a quien le preguntaron “qué le parecía el andante de la *Sinfonía Pastoral* que acababa de ejecutarse,” y contestó:

-¡Si esto es más largo que la esperanza de un pobre! ¡Señor, si dura más que un par de botas!...

Cuanto pudiera decirse en elogio de los ilustres fundadores y directores habilísimos de las sociedades civilizadoras del pueblo español en el conocimiento del repertorio clásico-musical, fuera pálido en comparación de lo que se merecen.

¿Quién no envidiará la gloria de Monasterio, Guelbenzu, Gaztambide, Barbieri y Vázquez? Sus nombres exclarecidos [sic] quedarán grabados en la historia y serán considerados por las generaciones futuras, como faros bienhechores que han iluminado la *selva oscura* del arte»<sup>1041</sup>.

Diez años después de que las sesiones de la Sociedad de Cuartetos terminaran, la mayor parte de los compositores de este bloque clásico, que en su momento culminaban en Mendelssohn, pero que ahora se extendían hasta Schumann y discutiblemente hasta Brahms, ya habían sido programados con asiduidad durante décadas y, como consecuencia, en el contexto de las temporadas del Cuarteto Francés, ya no tenía sentido entender su inclusión como un reclamo didáctico, ni tampoco como una novedad. A propósito, Adolfo Salazar estimaría que, a comienzos del siglo XX, «para un aficionado o profesional que se preciase de culto, era menester dejar bien sentado su conocimiento y predilección por la música de cámara, esencialmente por el cuarteto. Si conocía todos los de Beethoven, algunos de Mozart y de Haydn, los de Schubert, los de Schumann y, caso máximo, los de Brahms, su cultura alcanzaba el grado sobresaliente»<sup>1042</sup>.

---

<sup>1040</sup> En definitiva, la Sociedad de Cuartetos lograría, a lo largo de tres décadas, revertir la tendencia por la cual el público protestaba de la programación de los maestros clásicos, designados como *música sabia* fundamentalmente por su desconocimiento y aislamiento con respecto a Europa

<sup>1041</sup> ARRIETA, Emilio. «La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones.-La educación musical.-Influencia del italianismo». La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas celebradas durante el curso de 1885-86. Tomo I. pp. 157-185. *XVII Conferencia en el Ateneo de Madrid* ¿Año?, pp.180-181.

<sup>1042</sup> SALAZAR, A. *La música contemporánea en España...*, pp. 219-220.

No obstante, y a pesar de que en las temporadas del conjunto madrileño, las obras modernas y españolas constituían los principales alicientes de la crítica, también diremos, que, excepcionalmente, en algunos de los conciertos celebrados, habría quienes considerarían que la parte más relevante de la sesión era una obra del bloque clásico. Una de las razones podría estar en la propia política de selección de programas del Cuarteto Francés, que, en su afán divulgativo, procuraría buscar también elementos novedosos para este conjunto de obras y compositores clásicos, como obras con viento, o piezas poco programadas como los últimos cuartetos de Beethoven<sup>1043</sup>. Esto implicaría que, algunas piezas del bloque clásico, todavía podían desempeñar cierta labor educativa. Pero en suma, diremos que el repertorio clásico generaba complacencia entre el público y de hecho, resulta significativo que el abono de palcos más nutrido que refieren las críticas, tendría lugar en la temporada de 1907, en la que, curiosamente, más obras de este bloque fueron programadas.

### 5.1.2. Música *Moderna*

Tanto en las temporadas del Cuarteto Francés como en los conciertos de la Filarmónica, la función didáctica, antes desempeñaba por las producciones clásicas, alemanas e instrumentales, pasaría a ser asignada al repertorio moderno, en su mayor parte, nacionalista. Los grupos visitantes de la Filarmónica y una mayor conciencia europea derivada de los avances en comunicación, serían algunos de los factores que motivarían una crítica, en general, comprensiva con las novedades, que valoraba la difusión de repertorio nuevo en los conciertos del Cuarteto Francés y sustentaba sus tesis en la necesidad de una sociedad con un sólido criterio musical.

Sin embargo, la recepción de las nuevas tendencias extranjeras no sería un proceso sencillo, al igual que tampoco lo había sido la recepción de Schumann en el contexto del siglo XIX. Lo más vanguardista y novedoso, con frecuencia, resultaba controvertido para el público asistente. Incluso, en las valoraciones críticas de ejemplos modernos, nos topamos, en más de una ocasión, con la petición de nuevas audiciones para una misma obra, a fin de comprender su estructura y su diseño, así como de familiarizarse con el estilo. A pesar de las dificultades derivadas, que bien podrían extenderse al grueso del público, en sus respectivas temporadas a comienzos de siglo, el Cuarteto Francés, al igual que la Sociedad Filarmónica, incluiría producciones de compositores todavía desconocidas, desarrollando, según el propio Roda, una labor educativa en el terreno instrumental, que contrastaba con el oscurantismo que sufrían otros géneros:

En música dramática estamos perfectamente anticuados, en música coral, completamente ayunos, en música sinfónica, los grandes nombres de los compositores modernos nos son totalmente desconocidos; (...). En música de cámara, los nombres de Sinding, de Glazunov, de Dvorack, de Borodín, de Franck, van desfilando por los programas del cuarteto Francés, poniéndonos al día en las producciones de este género de música, quizá el más noble y elevado de todos.

En todo lo demás, una ignorancia casi supina, en música de cámara un conocimiento moderno, gracias a esta simpática agrupación de artistas [Cuarteto Francés] y a la Sociedad Filarmónica<sup>1044</sup>.

---

<sup>1043</sup> Uno de los casos problemáticos en esta funcionalidad serían los últimos cuartetos de Beethoven, los cuales no casarían con una función de recreación estética. En los últimos cuartetos afloran palabras como complejidad, y profundidad que contrastan en suma con la sencillez y ligereza de muchas de sus obras más tempranas.

<sup>1044</sup> C. Roda. «Dos cuartetos de Debussy y Manrique de Lara». *La Época*, 24-II-1905, p.2.

Esta función didáctica no sólo tendría como destinatario al público aficionado, sino también a la generación de compositores españoles coetánea a la agrupación. Y es que la impregnación de los músicos locales con nuevas corrientes posibilitaría un acercamiento a nuevas técnicas y diseños que, posteriormente, podían incorporar y aplicar a sus propios trabajos camerísticos. En definitiva, la función didáctica del repertorio moderno se vislumbra en que muchos de los compositores adheridos a este grupo, a comienzos del siglo XX, no habían sido apenas programados en Madrid. La inclusión de su repertorio camerístico en los conciertos del Cuarteto Francés, lograría, en consecuencia, la progresiva familiarización del público, críticos y compositores, con algunos de las muestras más recientes.

### 5.1.3. Música *Española*

Tanto con el concurso de cuartetos de la Filarmónica como con la disposición del Cuarteto Francés, los compositores españoles comenzaron poco a poco a prestar atención a un género que se consideraba complejo, despertaba poco interés entre el público y que, en su versión española, no tenía apenas cabida en los programas de las agrupaciones. Sin embargo, a lo largo de la primera década del siglo XX, progresivamente se fue considerando un signo de prestigio, de dominio de técnica que un compositor se enfrascara en la composición del género *íntimo*. Muchas de las obras generadas, se irían presentando en los conciertos del Cuarteto Francés y, en pocos tiempo, se convertirían en el elemento más significativo de los conciertos. Tras la finalización de la última serie de conciertos, en 1911, Julio Gómez reivindicaba el carácter minoritario de la composición camerística, aludiendo por un lado a la función del repertorio clásico y por otro del nacional:

Compositores españoles que habéis de formar la Asociación Nacional de Música: ¿no veis claramente la senda que el público os marca? Suenen las divinas melodías de los Cuartetos de Mozart y de Beethoven para regalo y espiritual deleite de los cultos; compongamos música de cámara para recreo de nuestra alma y para oírla en un reducido círculo de personas largamente educadas en el goce artístico<sup>1045</sup>.

La razón de ser de esta música estaba directamente relacionada con el sentimiento de identidad nacional. Y es que, durante décadas, el repertorio camerístico interpretado en Madrid había sido importado, casi en su totalidad, de la escuela germánica, con lo cual, el estreno de música española generaría entre la crítica una gran expectación, de tal forma que, ya desde muy pronto se convertiría en uno de los principales ingredientes de los conciertos de la nueva agrupación y una de sus principales señas de identidad. Con la presencia de obras españolas en las sesiones, el Cuarteto Francés abría sus puertas a la composición nacional, lo que, si bien beneficiaba al conjunto, erigiéndole como padrino de la música española, también constituía un acicate para que los compositores, centrados en los géneros vocales que demandaba un sector mayor de la audiencia, se aventuraran a escribir música de cámara. En consecuencia, en este escenario que pretendía servir de estímulo para la creación de una escuela moderna española de música instrumental, la inclusión de este repertorio estaría desempeñando una doble función identitaria.

---

<sup>1045</sup> Julio Gómez. «Sobre la Sociedad Nacional de Música». *Revista Musical*, Bilbao, diciembre, 1911, Pp. 285-290.

Entendiendo por *identitario* todo elemento relacionado con el «conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás»<sup>1046</sup>, el repertorio español se diferenciaría del repertorio extranjero, clásico o moderno, precisamente por esta condición particular, independiente del estilo, la forma o los recursos compositivos empleados. No obstante, como decimos, la función identitaria se ramifica en dos direcciones. Por un lado se trata de un repertorio que identifica una escuela compositiva nacional de música de cámara, hasta entonces invisible, fomentada por la labor divulgadora del Cuarteto Francés, y por otro, ese mismo repertorio nacional se convertiría en la seña de identidad del propio Cuarteto.

Sin ir más lejos, ya en su segunda temporada, Roda señalaba este rasgo característico en el conjunto, al tiempo que manifestaba un deseo implícito de que las nuevas piezas españolas dispusieran del nivel suficiente como para servir de referencia en el ámbito internacional: «La nota distintiva de este cuarteto no la da ni la variedad de los programas, con ser grandísima, ni su deseo de mostrar el arte moderno, ni su perseverancia en el trabajo: se han propuesto hacer que los músicos españoles hagan cuartetos, y están formando un repertorio nuestro que, por los principios que tiene, puede llegar a darnos nombre»<sup>1047</sup>.

Otro de los críticos que creería fervientemente que el repertorio nacional debía ser el elemento distintivo de las temporadas del Cuarteto Francés, sería José Subirá. En una reseña puntual sobre la música de cámara y el conjunto, atribuye la poca afluencia de público a las sesiones, al hecho de que la agrupación no centrara sus esfuerzos en la programación de música española, máxime cuando tanto el repertorio clásico como moderno que constituía la mayor parte de sus programas, ya era interpretado con mayores garantías por los cuartetos profesionales que visitaban la Filarmónica, a la que, señala, pertenecía el mayor número de aficionados al género de la capital:

El cuarteto que acaudilla Julio Francés, comienza por estos días la serie anual de sesiones musicales destinadas al cultivo del género nominado *música de cámara*.

En los programas, conságrase la mayor parte y aún mejor, la totalidad casi absoluta a los compositores extranjeros, reservándose para los nacionales una cantidad ínfima. Sin embargo, según mi opinión leal y sincera, que comparto con la de otras personas de criterio estético afinado, debería procederse a una inversión de preferencias. Con ello, realizaría el cuarteto Francés una misión verdaderamente plausible.

Aclaremos. La Sociedad Filarmónica da a conocer constantemente lo más notable en obras e intérpretes de este género *de cámara*. Los socios de la Filarmónica, número restringido si se compara con la población absoluta de Madrid, forma, no obstante, la legión de cuantos se interesan por la audición de obras artísticas trascendentales. Fuera de este núcleo, es difícil hallar, salvo excepcionalmente, quien profese un culto reverente a los grandes creadores del pentagrama. Existen, sí, muchos que se llaman aficionados. El terrible aficionado, tipo que se encuentra en provincias sobre todo, caracterizándose por su amor desmedido a la melorrea italiana y por su antiwagnerismo morboso, es la encarnación en oídos rudimentarios y en orejas hipertrofiadas del filisteísmo imperante. ¡Líbranos, Euterpe, de estos sedicentes aficionados que estragan su gusto y adulteran el de cuantos toman en serio sus consejos nefandos, en las ciénagas de la vulgaridad que les corroe!

Para los socios de la Filarmónica, los programas del cuarteto Francés carecen del interés que arrastra al público en pos de nuevas emociones. Y además –sin que lo que sigue sea una censura, y lejos de mi ánimo tal cosa, pues todos admiramos y aplaudimos los esfuerzos del simpático grupo filarmónico por desvulgarizar, en una labor vulgarizadora de obras bellísimas- el cuarteto Francés, aun siendo notable y estando inspirado por los

---

<sup>1046</sup> Véase la segunda acepción de «Identidad» en la Real Academia Española. En: <http://dle.rae.es/> [consultado el 10 de junio de 2017].

<sup>1047</sup> Cecilio de Roda. «El año musical». *La Época* 23-VIII-1904, pp.1-2.

mejores deseos, no puede competir con algunos de los que contrata la Filarmónica, compuestos de artistas dedicados exclusivamente al cultivo de la *música de cámara*, con lo que dan una seguridad y una perfección absoluta a las obras que llevan en los programas.

Esto justifica la razón por la cual asiste poco público a sus sesiones. Los socios de la Filarmónica han escuchado las obras que les ofrecen en el teatro de la Comedia, y el resto del público no se interesa por una manifestación artística de tan refinada exquisitez. Si en los programas del cuarteto Francés figuraran mayor número de obras debidas a compositores españoles, se uniría la labor artística a la nacionalista —es preciso no confundir esta palabra con otra sinónima para muchos: patriótica— y los esfuerzos de estos artistas se verían premiados con éxitos artísticos y recompensas pecuniarias otorgadas por el público que llenaría el local<sup>1048</sup>.

Lo que Subirá plantea, *a priori* en esta crítica es que, en su opinión, el Cuarteto Francés debía especializarse en el repertorio camerístico nacional con el fin de ofrecer un producto exclusivo que no se ofertaba en otras esferas de la capital. Sin embargo, podríamos entender sus consignas desde varios puntos de vista. En primer lugar insinúa que, en manos del Cuarteto Francés, el repertorio extranjero obtiene un resultado de inferior calidad al de los cuartetos de la Filarmónica y que, por esa razón, debería inclinarse por un repertorio nacional. Al respecto podríamos proponer dos interpretaciones: la primera, que considere este último repertorio más asequible y más sencillo a sus posibilidades y, la segunda, siguiendo la tendencia segregadora de la Filarmónica, que el repertorio de autor español sea captado y expresado en mejor medida por intérpretes también españoles. Si, en cambio, reparamos en el público, el mensaje podría entenderse nuevamente desde varios puntos de vista. En primer lugar, parece hablar de un público avezado presente en la Filarmónica, que Subirá se esfuerza en disociar del vulgar aficionado de provincias, y que, a su parecer, constituye la mayor parte de la audiencia de los conciertos del Cuarteto Francés. Con lo que, partiendo de la ley de la oferta y la demanda, para ese público de música de cámara de Madrid, bajo el punto de vista de Subirá, sumamente reducido, no reviste aliciente asistir a la interpretación de un repertorio similar en peores condiciones. En ese sentido, la programación periódica de repertorio nacional, obviado en la Filarmónica, se establecería como una deseable señal de identidad. No obstante, retomamos nuevamente la cuestión, ¿Tiene el repertorio español suficiente poder de convocatoria como para atraer la misma cantidad de público a los conciertos que la programación del repertorio extranjero? ¿Puede que Subirá baraje la posibilidad de que el repertorio nacional podría atraer a un público más misceláneo y no devoto profeso a la música de cámara? Y por otro lado, si un cuarteto local no puede aspirar a un nivel técnico equiparable al de los cuartetos extranjeros ¿debe dejar de interpretar el mismo repertorio que interpretan aquellos? Y ya por último ¿Puede una crítica como la del, por entonces, joven Subirá condicionar la programación de un conjunto como el Cuarteto Francés?. Al respecto, resulta revelador que precisamente pocas semanas después de esta crítica diera comienzo la temporada de 1907, en la que recordemos, las críticas refieren un incremento en el número de abonados a palcos, y en la que el repertorio estaría formado por obras de Dittersdorf, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Brahms y R. Strauss, algunos de los músicos más programados por la Filarmónica<sup>1049</sup>, frente a tan sólo tres obras españolas.

En definitiva, Subirá insta al conjunto a llevar a cabo una labor «nacionalista», que no «patriótica», que, asegura, lograría dotar a las sesiones del conjunto de un interés creciente, pero no será ese año cuando lo lleven a cabo, sino en 1908. En tan sólo cuatro conciertos

---

<sup>1048</sup> José Subirá. «De música. Sobre la “de cámara”». *El País*, 1-II-1907, p.3.

<sup>1049</sup> Beethoven, Schubert, Schumann y Brahms, serán concretamente los músicos más interpretados a lo largo de la historia de la Sociedad Filarmónica Madrileña. Véase GARCÍA LABORDA, J. M. *La Sociedad Filarmónica de Madrid...* p.151.

se ejecutarían cinco obras españolas que acapararían gran parte del interés de la temporada. Ejemplos como éste, ponen de manifiesto una relevancia considerable del repertorio español en las sesiones del Cuarteto Francés, con lo que parece coherente que este grupo de obras mereciera una consideración exclusiva, al margen tanto de cuestiones estilísticas como cronológicas y basada eminentemente en su carácter autóctono. Y por otro lado, la presencia de esta música supone un carácter identitario a varios niveles, la promoción de la composición nacional, la valoración de lo propio así como la búsqueda de un rasgo individual y distintivo en el planteamiento del propio Cuarteto. en los estilos, como de la asociación del Cuarteto con el estreno de música española.

Para terminar, en 1906, Miguel Salvador, al igual que habían hecho años atrás algunos de los aficionados a la Sociedad de Cuartetos, solicitaría un reciclaje del repertorio, ofreciendo una radiografía del gusto del público, en la que nuevamente volvería a aludir a un repertorio clásico, demasiado sobado, al tiempo que percibía mayor predisposición entre el público para el repertorio moderno, pero sobre todo, una actitud indulgente hacia el repertorio español por el mero hecho de ser propio:

No quiero hacer un comentario detallado de cada uno de los tiempos de las obras ejecutadas, ni aún de las propias obras en conjunto. Sí diré, con satisfacción, que encuentro muy bien orientada á la afición madrileña.

El Beethoven de la segunda época le es completamente familiar; hay un gran ambiente de simpatía a favor de lo nacional y los profesionales compatriotas nuestros deben aprovecharlo para ensayarse produciendo y para darse al público, pues ya no pueden decir que el medio les es hostil ni indiferente. Se ha roto la rutina y se apetecen las obras nuevas y los autores poco conocidos, en voz del limitado número de los consagrados a que nos habíamos reducido<sup>1050</sup>.

De los mismos *consagrados* se va prefiriendo las obras menos sobadas; y por el mayor número de datos que los aficionados van teniendo para juzgar, por su mayor cultura, en una palabra, van adquiriendo mayor capacidad para entender y gustar las obras de las escuelas avanzadas.

## 5.2. Recepción de repertorio. Música *clásica*

En la década de 1920, el repertorio categorizado como *clásico*, y en especial Mozart, experimentaría un notable aumento de programación en numerosas entidades madrileñas como la Residencia de Estudiantes o la Orquesta Filarmónica, fruto de la llegada de la corriente neoclásica encabezada por músicos como Igor Stravinsky, Béla Bartók o Falla. En el seno de esta corriente, que se instaura como alternativa a las revolucionarias corrientes atonales, expresionistas y dodecafónicas de la Segunda Escuela de Viena, la arquitectura clásica volvería a percibirse como una novedad. Sin embargo, algunos años atrás, en las series del Cuarteto Francés, la interpretación de los ejemplos clásicos supondría, por un lado el anclaje a un repertorio en el que se habían encasillado muchas sociedades de cámara españolas decimonónicas, y por otro, implicaba comulgar con un cierto inmovilismo estético, ciego a las nuevas tendencias que venían desarrollándose desde los últimos decadas del XIX. Por otra parte, resulta sorprendente que, a pesar de que el conjunto madrileño sería crucial para el estreno de música española y la difusión de música moderna, nos encontramos con que el músico más ejecutado en sus series de conciertos sería Beethoven seguido, poco después, por Mozart o Schubert.

---

<sup>1050</sup> M. Salvador. «De música. Cuarteto Francés» *El Globo*, 9-II-1906, p.1.

En la historia de la música, toda novedad lleva implícita una renovación de dogmas, que permitiría que, los que hoy conocemos como primeros románticos, al lado de las nuevas tendencias nacionalistas y posrománticas, pasaran a formar parte del bloque de los clásicos. Por otro lado, tal y como apuntábamos en el apartado anterior, esta cuestión denominativa estaría también directamente relacionada con el hecho de que no existe una acepción única para el término "clásico", sino que con él se hace referencia, no sólo a un perfecto ideal artístico sino también a lo archiconocido, a lo consagrado y estéticamente conservador. En ese sentido, conforme Debussy y Richard Strauss figuraban en los programas, Beethoven, Schumann o Schubert pasarían inexorablemente a formar parte del baúl de los clásicos, no en su acepción vinculada a la periodización, sino a la de «modelo de referencia, de un valor permanente»<sup>1051</sup>.

La presencia de compositores clásicos y primeros románticos, entre los que se cuenta Bach, y a los que podríamos haber añadido a Brahms, de no ser porque en algunas de las críticas se cataloga como moderno de la escuela alemana de Strauss o Raff, sería considerablemente elevada en las series de conciertos madrileñas del Cuarteto Francés, si bien no sería regular y homogénea a lo largo de las temporadas.

En primer lugar, la presencia de música del bloque clásico, en su totalidad germánica, presenta diferencias significativas entre las primeras y las últimas temporadas. Por un lado, en las primeras series percibimos una selección de obras clásicas, tratando de escoger productos clásicos que suscitaban, de alguna manera, novedad, como una selección de piezas conocidas en menor medida como los últimos cuartetos de Beethoven, obras para combinaciones más inusuales o con solistas de viento. Mientras que, en cambio, en las últimas temporadas, y sobre todo a partir de 1907, sucederían dos cosas, por un lado, que en el repertorio encontramos muchas más obras de este estilo, que parecen incluirse de manera más arbitraria, repitiendo obras que ya habían sido ejecutadas con anterioridad, y en segundo lugar, se seleccionan obras más tempranas, como los primeros cuartetos de Beethoven. En consecuencia y, concretamente, en las dos últimas series, se evidencia un aumento considerable de la presencia Mozart, Schubert, Mendelssohn, Haydn, Schumann o Beethoven así como de Brahms<sup>1052</sup>, algo que, probablemente comenzara a gestarse en 1907 cuando, tal vez en vista de una mayor afluencia de público aristocrático, decidieran multiplicar el número de piezas clásicas en detrimento de otras de estética moderna y nacionalista.

De todo este apartado, y de todas las sesiones, Beethoven será sin ninguna duda el compositor más interpretado. La presencia de Beethoven, amplísima en la esfera instrumental madrileña, gracias también a la Sociedad de Concursos que programaría todas sus sinfonías, se percibe como una admiración perpetua del genio alemán. El cambio de concepción de la música suscitado por Beethoven seguía considerándose una referencia y un innegable punto de inflexión en la Historia de la Música, de manera que era admirado por todos, tanto tradicionalistas como progresistas, de ahí su repetida presencia en los programas, aunque la recepción de las creaciones de su primera época y las de la última, como veremos, serían completamente distintas. Por otro lado, Haydn, Mozart o Dittersdorf, compositores del periodo clásico, también estarán presentes en los conciertos

---

<sup>1051</sup> Eugene K. Wolf «Clasicismo». En Don Michel Randel (ed.). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009. Pp. 308-310, p. 309. que incorpora las características asociadas a la tradición grecorromana, es decir, «serenidad, equilibrio, proporción, sencillez, disciplina y artesanía formales, y una expresión universal y objetiva».

<sup>1052</sup> En concreto destacan tres conciertos de las dos últimas temporadas: 29-I-1909: Schumann-Beethoven-Brahms; 19-II-1909: Mozart-Beethoven-Brahms; 14-II-1911: Mozart-Beethoven-Brahms.



del Cuarteto Francés aunque en circunstancias muy diversas. Y dentro de los compositores románticos, Weber, Mendelssohn, pero sobre todo Schumann y Schubert, van a representar en conjunto un porcentaje muy relevante de las obras de este primer bloque.

En lo que se refiere al repertorio, salvo contadas excepciones como las obras de Bach o el *Gran dúo concertante* de Weber, las piezas ya habían sido estrenadas en la capital décadas atrás, con lo que eran conocidas por el público y la crítica madrileña, lo que derivaría en habituales reparos a la interpretación y a la versión propuesta por el Cuarteto Francés. Concretamente Miguel Salvador y D dur, en *El Globo* y *La Correspondencia*, serían los que más a menudo aludieran a esta materia. Pero de la misma forma que, por lo general, esta música sería la que más ataques percibiera en tanto a interpretación, también, a juicio de la crítica, obtendría excelente acogida por parte del público, dejando constancia por parte de muchos de los críticos del bisado de la mayor parte de las piezas representadas en este bloque.

Su conocimiento y popularidad, además, provocaría reacciones polarizadas, de forma que en unas crónicas apenas se hablaría de ellas, mientras que en otras sucedería todo lo contrario, aunque lo cierto es que, en muy contadas ocasiones plantearían una visión negativa de las mismas. A continuación, procederemos a revisar cada caso en particular, puesto que cada compositor, e incluso cada una de sus obras, presentarían matices concretos de recepción, que dependerán, no sólo de la estética de la pieza, sino de la percepción y estilo del propio crítico, de la temporada, del resto del programa, así como de la propia ejecución por parte del Cuarteto Francés.

### 5.2.1. Johann Sebastian Bach

| Johann Sebastian BACH<br>(1685-1750)  |
|---|
| <i>Suite n. 2 en Si menor para flauta y cuerdas, BWV 1067</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1738-39<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Flauta, dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 7 ( I. <i>Ouverture</i> II. <i>Rondeau</i> , III. <i>Sarabande</i> , IV. <i>Bourrée I- Bourrée II</i> , V. <i>Polonaise- Double</i> , VI. <i>Menuet</i> , VII. <i>Badinerie</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> En versión de cámara Cuarteto Francés (3-III-1904)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 3-III-1904, 5-II-1905, [Otros conciertos en Madrid: 3-III-1905] |
| <i>Concierto para dos violines en Re menor, BWV 1043</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1730-31<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Dos violines solistas, cuarteto de cuerda (dos violines, viola y violonchelo)<br><b>Movimientos:</b> 3 (I. <i>Vivace</i> , II. <i>Largo ma non tanto</i> , III. <i>Allegro</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (9-II-1905)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 9-II-1905   |

La recepción del músico alemán, que había sido relegado al olvido durante más de un siglo, comenzaría a experimentar un cambio significativo en el Madrid de comienzos del siglo XX. Este proceso, sin embargo, ya habría comenzado décadas antes en Europa, con la historiografía de Fétis y la *Schola Cantorum*, y no terminaría aquí, sino que experimentaría

una nueva ola de impacto con la corriente Neoclásica de los años veinte<sup>1053</sup>. En la promoción de Bach en Madrid colaborarían entidades como la Sociedad Filarmónica, las visitas de la pianista polaca Wanda Landowska como intérprete historicista de Bach<sup>1054</sup>, Fernández Arbós<sup>1055</sup>, y por su parte, Enrique Granados tanto en calidad de intérprete como de director de orquesta, que contribuiría a la difusión del compositor en la Ciudad Condal<sup>1056</sup>. En la primera década del siglo XX, también el Cuarteto Francés o el crítico Miguel Salvador, como pianista estudioso de su música, se sumarían a este cometido seguidos de otras entidades como la Sociedad Nacional de Música (1915) o la Orquesta Filarmónica de Madrid (1915)<sup>1057</sup>.

Por otro lado, en esta expansión tardía de su repertorio, la difusión editorial de su obra completa en 1851 por la Bach-Gesellschaft Ausgabe (BGA) de Leipzig, así como el reestudio del contrapunto en los compositores postrománticos y los posteriores neoclásicos, serían factores decisivos que irían poco a poco reactivando el interés por el periodo Barroco en general y por Bach en particular, a lo largo de estas primeras décadas del siglo XX. La suma de todo ello le convertiría, tanto en el paradigma de la música Antigua como en el promotor de la música moderna. Pero en lo que respecta a su presencia en las sesiones del Cuarteto Francés, la primera cuestión que debemos tener en cuenta es que sería el único compositor preclásico representado en las series. Aun así, su aparición sería concebida como una novedad, tanto por la técnica contrapuntística como por el planteamiento armónico de sus composiciones, que, sin duda, servirían de referente e inspiración a una nueva y heterogénea generación de compositores maximalistas y posrománticos como César Franck o Anton Bruckner. No en vano citaba Roda que: «Un célebre didáctico del siglo XVIII decía que los talentos variados de más de cien músicos se habían concentrado en Juan Sebastián Bach»<sup>1058</sup>.

Con motivo del primer concierto del Cuarteto Francés en el que se presentaría una obra de Bach, podíamos leer en *El Imparcial* cómo, a juicio de Muñoz, la recuperación de su catálogo ponía de manifiesto un grado más en la formación del público:

Realmente esta obra, como todas las del padre de la música moderna, es de tal «novedad», aun escrita a principios del siglo XVIII, tiene tal fluidez, tal arte y tal poesía que siempre será la fuente de enseñanza para todos los músicos, punto de comparación eterno que jamás envejece. Cuanto más progresa un público, cuanta más cultura tenga, más gustará de Bach y de sus obras inmortales, sobre todo si se avaloran con una ejecución tan esmerada

---

<sup>1053</sup> El “retorno” a Bach tendría lugar en los albores de los años 20. No obstante, según Ruth Piquer Sanclemente en 1915 llegarían a España muchas ediciones de la obra de Bach, lo que incrementaría su presencia en los programas. A partir de 1921 se produciría un incremento de la programación de Bach que coincidía con un descenso de la programación de Beethoven. Y además, el estudio de Bach se prolongaría en los años treinta a través de las Academias de Música antigua. (véase PIQUER, R. *El concepto estético de clasicismo moderno...*, p.394 y ss.)

<sup>1054</sup> Véase GARCÍA LABORDA, J. M. *La Sociedad Filarmónica de Madrid...*, p. 97

<sup>1055</sup> Véase *Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós...*, pp. 39-40.

<sup>1056</sup> Véase BONASTRE, Francesc. «La labor de Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona». *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 173-183.

<sup>1057</sup> Ballesteros indica que la presencia de Mozart, por ejemplo en los conciertos de la Orquesta Filarmónica de Madrid sería muy significativo y estaría vinculado a la corriente neoclásica, y más concretamente que «La presencia de autores clásicos en el repertorio de la Filarmónica en los años 20 supone un signo de modernidad, ya que significaba el apoyo a las nuevas tendencias neoclásicas». En cambio, el repertorio barroco, en la Orquesta Filarmónica sería secundario. A pesar de la importancia del “retorno al siglo XVIII”, durante los años veinte no es cuando se lleva a cabo la mayor representación de obras del compositor alemán, sino antes. Véase BALLESTEROS, M. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución...*, p.324

<sup>1058</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Quinto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés». *La Época*, 4-III-1904, p.1.

como la que ayer obtuvo por parte de los cuartetistas y del flauta Sr. González<sup>1059</sup>.

La *Suite en si menor* para flauta con acompañamiento de cuarteto cuerda<sup>1060</sup>, se interpretaría en el último concierto de la temporada de 1904 del Cuarteto Francés, al parecer, con tal éxito entre los asistentes que algunas críticas elucubraban una inminente sesión extraordinaria para volver a escucharla<sup>1061</sup>. Por su parte Amós Salvador señalaba que la habían aplaudido «con un entusiasmo grandísimo, y por su gusto la hubiera vuelto a oír entera». De todas las danzas de la *Suite*, insiste, «se repitió la polonesa, y se hubieran repetido todos los números, a ser posible, juzgando por los aplausos que se oían al finalizar todos los tiempos»<sup>1062</sup>.

La elección de la obra fue celebrada por la crítica, como síntoma del despunte que experimentaba en sí la figura de Bach, pero también por la adaptación de plantilla propuesta por el Cuarteto Francés, formada por flauta y cuarteto. Un ajuste al que, en palabras de Roda, sólo era factible para algunas de las obras del maestro:

*Bach-* Suite en si menor. De la inmensa producción de Bach, sólo sus seis *concerti* dedicados al *margrave* de Brandeburgo y sus cuatro *Partitas* para orquesta son adaptables al moderno género de cámara. Entre estas últimas, la primera para cuarteto, la siguiente para cuarteto y flauta, y las dos restantes para cuarteto, tres trompetas, tres oboes y timbales, fue ejecutada ayer la segunda, constituida, como todas ellas, por una serie de números de baile encabezada por la [overtura] francesa, tan en moda entonces, y terminada por un capricho, por la encantadora *burlesca*<sup>1063</sup>.

En el texto de Roda, el concepto de modernidad no aparece vinculado al compositor, sino al género de cámara, lo que, entendemos, responde fundamentalmente a que en tiempos de Bach la música de cámara todavía no existía como tal. Pero si bien la plantilla y la versión constituían para algunos el mayor interés del concierto, para otros ocupaban, en cambio, un segundo plano. Ejemplo de ello es el discurso de Amós Salvador, a juicio del cual, el interés de la obra residía principalmente en el apartado melódico de la flauta, la forma y los desarrollos. Sencillez, facilidad y serenidad son los calificativos que emplea para una descripción metafórica:

Terminó la sesión con la deliciosísima «Suite en si menor», para flauta e instrumentos de arco del inmenso Juan Sebastián Bach.

Esta encantadora composición invade el alma del oyente y lo seduce por la facilidad y sencillez con que brota la idea melódica, lo lógico de sus desarrollos, lo definitivo de su forma y la plácida serenidad de su ambiente. Sus ocho tiempos son otras tantas bocanada de aire fresco y puro que se mete dentro de los pulmones<sup>1064</sup>.

La *Suite en Si menor*, que Roda define como un «ejemplar encantador de la música galante de la primera mitad del siglo XVIII»<sup>1065</sup>, se interpretaría en el último concierto de la temporada de 1904, con lo que no restaban sesiones disponibles para volver a escucharla como, al

---

<sup>1059</sup> «Cuartetos Francés». *El Imparcial*, 4-III-1904, p.3.

<sup>1060</sup> Se trata en realidad de la *Suite Orquestal nº 2 en Si menor*, (BWV 1067), para flauta y cuerdas, pero que en este caso es adaptada para flauta y cuarteto de cuerda.

<sup>1061</sup> «Cuartetos Francés». *El Imparcial*, 4-III-1904, p.3. En esta crónica se dice concretamente que el público solicitó la repetición de cuatro de los números.

<sup>1062</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Quinta sesión» *El Globo*, 4-III-1904, p.1.

<sup>1063</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Quinto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés». *La Época*, 4-III-1904, p.1.

<sup>1064</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Quinta sesión» *El Globo*, 4-III-1904, p.1.

<sup>1065</sup> C. Roda. «De música. Cuarteto Francés.-Primera sesión». *La Época*, 6-II-1905, p.2.

parecer, pediría una parte del auditorio. Teniendo en cuenta que los conciertos extraordinarios no se estilaban en la dinámica organizativa del Cuarteto Francés, en vista del éxito, la esperada reposición de la pieza se reservaría para el primer concierto de la siguiente serie, el 5 de febrero de 1905.

En las reseñas de la siguiente velada los comentarios sobre la pieza de Bach serían considerablemente más escuetos, con seguridad debido a su cercana interpretación meses atrás. Sin embargo, como excepción, apuntaría brevemente D dur que «consiguió esta vez el mismo resultado, siendo muy aplaudidos los ejecutantes, y en particular el flauta Sr. González»<sup>1066</sup> y de hecho, al parecer la única diferencia significativa con respecto a la anterior audición fue el número bisado, según Miguel Salvador, la *Badinerie*, que sería «repetida después de grandes aplausos»<sup>1067</sup>.

En 1905 se celebraba el 320º aniversario natalicio del compositor, convirtiéndose, en consecuencia, en un año de culto a Bach, que tendría sus repercusiones en varias instituciones musicales de la capital. Sin ir más lejos, Wanda Landowska sería la encargada de inaugurar la nueva temporada de la Sociedad Filarmónica, el 22 de noviembre de 1905, con un repertorio para clave dedicado en exclusiva al maestro alemán<sup>1068</sup>. También la sección de música del Ateneo, presidida por Roda, organizaría un concierto monográfico consagrado íntegramente a Bach en el que participarían, entre otros grupos, el Cuarteto Francés. En esta velada, celebrada el 3 de marzo de 1905 a cargo del conjunto, correría nuevamente la interpretación de la *Suite orquestal en Si menor* que ya habían ofrecido previamente en sus dos conciertos de temporada, con la comparecencia de González<sup>1069</sup>. En muchas de las críticas de ese día, el nombre de Bach sería nuevamente vinculado a términos de modernidad y definido como modelo y punto de partida de las técnicas y procedimientos de los compositores “modernos”, y entre las que destaca la breve pero densa rúbrica de Amós Salvador:

Juan Sebastián Bach es uno de los mayores genios musicales conocidos. La perfección de su estilo, la profundidad de sus conocimientos armónicos y contrapuntísticos, su majestuosa, tranquila, serenísima inspiración; su pasión, siempre noble y elevada; la lógica, claridad y seguridad con que disciplina sus planes, conduce sus ideas y desarrolla el pensamiento musical; lo definitivo de su forma, no ha sido aún superado.

Es hoy el más moderno de los modernos. Sus genialidades, sus maravillosas adivinaciones, son todavía inasequibles a la potente técnica y a la variadísima invención moderna, que tiene por modelos, que nunca pasan, las creaciones de aquel artista clarividente y equilibrado, cuyas manifestaciones musicales aparecen con la soberana y eterna belleza de las concepciones geométricas, satisfaciendo justamente al sentimiento y a la razón<sup>1070</sup>.

---

<sup>1066</sup> D dur. «En la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 6-II-1905, p.2.

<sup>1067</sup> M. Salvador. «De música». *El Globo*, 6-II-1905, p.2.

<sup>1068</sup> Este mismo año coincidiría justamente con la presencia, por primera vez de Wanda Landowska, la más renombrada artista historicista del momento, en nuestro país, dentro de la serie de conciertos de la Filarmónica, y quien, el 22 de noviembre de 1905, festividad de Santa Cecilia, abriría la temporada de 1905-1906, de la Sociedad Filarmónica Madrileña. De hecho, parece ser que la mayor parte del repertorio de Bach que se incluyó en la Filarmónica sería para clave. (Véase GARCÍA LABORDA, J. M. *La Sociedad Filarmónica de Madrid...*, p. 97).

<sup>1069</sup> En la sesión, que contó también con la participación de la Capilla Isidoriana, se interpretó también el *Crucifixus* así como el *Concierto para tres pianos*, que sería ejecutado por tres alumnos de José Tragó (Balsa, María Rodrigo y Fuster) Entre las tres obras, la única que ya había sido interpretada en Madrid, era la *Partita* en Si menor. Véase: A. Salvador. «De música. Ateneo». *El Globo*, 4-III-1905, p.1. Para mayor información acerca del concierto en cuestión véanse los Conciertos institucionales celebrados en el Ateneo.

<sup>1070</sup> A. Salvador. «De música. Ateneo». *El Globo*, 4-III-1905, p.1.

Ya por último, en las temporadas del Cuarteto Francés, además de ofrecer una segunda interpretación de la *Suite*, se programaría su *Concierto en re para dos violines*, para el que contarían con la colaboración de los violinistas Manuel Montano e Ignacio Ayllón<sup>1071</sup> que formarían parte del cuarteto acompañante permitiendo a Odón González y a Julio Francés asumir las partes solistas. Varias críticas volcadas sobre esta sesión, celebrada el 9 de febrero en el Princesa, se centrarían en la plantilla de la obra, adaptada nuevamente al género camerístico, pero que sería criticada por Miguel Salvador, indicando que las voces concertantes quedaban ensombrecidas por la homogeneidad y el empaste tímbrico del cuarteto acompañante<sup>1072</sup>.

Si para Salvador, la utilización de un piano en lugar del cuarteto habría logrado el esperado contraste textural<sup>1073</sup>, otros como González de la Oliva bajo el pseudónimo de D Dur, achacarían el deficiente resultado, no sólo al timbre que «empastaba demasiado» los instrumentos, sino también al «insuficiente sonido» de los violines solistas, entre los que, recordemos, estaba Francés, objeto de diversos ataques por parte del crítico de *La Correspondencia*<sup>1074</sup>. En cambio Roda, que el año anterior había avalado el resultado tímbrico de la *Suite*<sup>1075</sup>, aunque reconoce en parte los argumentos de D dur y Salvador, opta por insistir en que el *Concierto* «gana mucho trasladando el acompañamiento de piano al cuarteto de cuerda» porque si bien «la homogeneidad del timbre quita, a veces, importancia a las dos partes concertantes; (...) en cambio, las imitaciones melódicas, el contrapunto, la independencia de las voces, adquieren un relieve mayor»<sup>1076</sup>.

En definitiva, y a pesar del manifiesto fervor por la figura de Bach, la interpretación de sus obras en las series del Cuarteto Francés se condensó esencialmente en los años 1904 y 1905, coincidiendo el aniversario del nacimiento de Bach, así como con la reactivación del interés en la figura del músico por toda la Península. En todos estos contextos, Bach se estimaba como moderno, referente compositivo y como paradigma de la música Antigua, del mismo modo que su admiración era indicio de formación musical. Podemos percibir que, en los conciertos de la corporación madrileña, la denominada “*Partita*” en *Si menor*, repetida hasta en tres ocasiones y cuya interpretación en su versión camerística sería primicia en la capital<sup>1077</sup>, sería una de las piezas, al parecer, más aclamadas por la audiencia que, en dos de sus audiciones, solicitaría y lograría el bisado de alguno de sus números. Sin embargo, estos conciertos, junto a los de Landowska en la Filarmónica, no serían sino la antesala de la mayor repercusión e impacto que el músico alemán tendría en nuestro país, y que tendría lugar con la etapa neoclásica de Manuel de Falla.

---

<sup>1071</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto Francés». *El País*, 11-II-1905, p.2.

<sup>1072</sup> M. Salvador. «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 10-II-1905, p.2.

<sup>1073</sup> *Ibidem*.

<sup>1074</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto “Francés”». *La Correspondencia de España*, 10-II-1905, p.3.

<sup>1075</sup> El año anterior no sería Miguel sino Amós Salvador el encargado de cubrir la serie en *El Globo*, por lo que desconocemos la opinión del primero con respecto a la Suite.

<sup>1076</sup> C. Roda. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 10-II-1905, p.1.

<sup>1077</sup> En la temporada de 1907 sería interpretada en su versión orquestal por la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Fernández Arbós. Véase *Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós...*, p.39.

## 5.2.2. Franz Joseph Haydn

| Franz Joseph HAYDN<br>(1732-1809)  |
|--|
| <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor, op. 64 n. 5, "La alondra" [Hob III: 63]</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1790<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro moderato</i> , II. <i>Adagio cantabile</i> , III. <i>Minueto</i> , IV. <i>Allegretto. Vivace</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (4-III-1866)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 1-II-1909  |
| <i>Cuarteto de cuerda en Do mayor, op. 76, n.3 [Hob III: 77]</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1797<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Poco adagio cantabile</i> , III. <i>Menuet</i> , IV. <i>Presto</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (8-II-1863)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> (Mov. II) 9-III-1905 [Otros conciertos en Madrid: 30-III-1903, 1-II-1906, 6-III-1909, 13-II-1912] |

Haydn, el primer eje de la trilogía vienesa y responsable, junto a Boccherini, de los primeros pasos de la historia del cuarteto de cuerda, pasaría muy desapercibido y de forma casi anecdótica por las sesiones del Cuarteto Francés, de tal modo que su presencia experimentaría un cambio drástico con respecto a las temporadas de la Sociedad de Cuartetos de Madrid. Mientras que en esta última, junto a Beethoven, Mozart y Mendelssohn había sido, con diferencia, uno de los cuatro compositores más programados, en las temporadas del Cuarteto Francés no se programaría más que en dos ocasiones puntuales. Por otro lado, al margen de las Variaciones del Cuarteto «Imperial», que sonaron con relativa asiduidad en los conciertos institucionales del conjunto, de su amplio catálogo de cuartetos tan sólo se programaría una obra completa, concretamente el *Cuarteto en re, op.64, n.5*, conocido como «la alondra» o «Hornpipe», en alusión a su carácter pastoril<sup>1078</sup>.

La obra aludida, presentada por vez primera en Madrid durante las veladas de la Sociedad de Cuartetos de Monasterio, no se incluiría hasta la penúltima temporada del Cuarteto Francés, de manera que pasarían siete años desde su constitución hasta que ofreciera en sus sesiones públicas una obra completa de Haydn. Sin duda esta circunstancia resultaría significativa y podría percibirse como un deseo expreso del grupo por imprimir distancia con respecto al repertorio clásico más temprano.

Concretamente en el programa planificado para el 1 de febrero de 1909 cada compositor parecía tener su puesto claramente asignado: a cargo de Haydn corría la obra clásica, que ocupaba el primer lugar de la sesión, en segundo lugar la obra española con un cuarteto de Chapí, y por último la obra moderna, el *Quinteto* de Franck en el tercer lugar de la sesión. Era la segunda audición que se ofrecía del segundo *Cuarteto* de Chapí, mientras el *Quinteto* de Franck se interpretaba por cuarta vez en las series de la agrupación, con lo que podríamos considerar, que, como excepción, la “novedad” del concierto parecía ser el cuarteto de Haydn. Sin embargo, las críticas apenas repararon en esta obra y pocas

<sup>1078</sup> La serie de cuartetos opus 64 está formada por seis en total, cuya característica en común es que presentan anomalías en el tratamiento de la forma sonata así como el empleo de la variación como forma de sus movimientos lentos. Véase MARÍN, M A. *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda...*, p.116.

anotaron más que el título de la misma. Únicamente Saint-Aubin, el crítico de *El Heraldo* se matiza que se aplaudió «especialmente el cuarteto delicado y poético de Haydn, que tan hondamente contrasta con la patética y apasionada exaltación de la obra de Franck»<sup>1079</sup>, con lo que podemos estar ante una obra más atractiva para el público que para los propios críticos. Una percepción bien distinta de la versión tendría Miguel Salvador, quien, dentro de una larguísima crónica en la que, además de declarar que tener que hablar de ese concierto le ponía en «un verdadero compromiso», indica que, a su parecer, «la ejecución del precioso cuarteto en re (op.64, núm. 5) de Haydn, fue una de tantas, oída sin comentario, y sin que el *perpetuum mobile* del vivace final, con su brillantez despertara entusiasmos»<sup>1080</sup>. La observación de Salvador sumada a la sugerencia de Subirá en que aconsejaba al Cuarteto Francés evitar aquellas obras que ya eran programadas en Madrid en mejores condiciones, nos lleva nuevamente a plantear que una de las principales razones por las que el cuarteto evitaba la interpretación de este tipo de repertorio pudiera ser la mayor exposición a la crítica que suponía un repertorio sumamente conocido en el ámbito madrileño.

Previamente a esta obra, el Cuarteto Francés había presentado en sus temporadas el, probablemente más conocido fragmento de los cuartetos de Haydn, las *Variaciones* de su cuarteto *Imperial*, compuesto en Viena durante sus últimos años de vida, fuera de los dominios de la corte de Esterhazy<sup>1081</sup>. Pocos días antes el Cuarteto Francés anunciaría en prensa el programa para el día 9 de marzo de 1905, la última sesión de su tercera temporada<sup>1082</sup>. Tras una serie de modificaciones<sup>1083</sup> el programa finalmente quedó configurado por tres fragmentos de cuartetos de Schubert, Haydn y Beethoven<sup>1084</sup>.

El fragmento de Haydn era el segundo movimiento *Poco adagio cantabile* del *Cuarteto en Do mayor op. 76, n.3*<sup>1085</sup>, conocido como las *Variaciones* del Cuarteto “Imperial” una melodía popular y reconocida por el público de la época<sup>1086</sup>. Esta miscelánea compartiría cartel con dos estrenos, el tercer cuarteto de Chapí y un cuarteto de Dvorak que sería programado en Madrid por primera vez. La mayor parte de las críticas apenas repararían en este grupo de movimientos<sup>1087</sup>, a excepción de D dur, que se muestra visiblemente molesto e intransigente con el resultado de esta primera parte, que considera poco trabajada y ensayada, incidiendo en los aspectos interpretativos:

<sup>1079</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo*, 2-II-1909, p.1.

<sup>1080</sup> M. Salvador, «De música. Segundo concierto del cuarteto «Francés» en el Español». *El Globo*, 2-II-1909, p.1.

<sup>1081</sup> Entre otros encargos de aristócratas, Haydn compondría los Cuartetos op. 76, dedicados al conde Joseph Erdödy, en los que incluye novedades como la intensidad dramática, contrastes de ritmos, dinámicas y sonoridades. Véase MARÍN, Miguel Ángel. *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda...*

<sup>1082</sup> Unos días antes del concierto del 9 de marzo se anunciaba en prensa: Primera parte: Minuetto del Cuarteto en *la*, Schubert, Variaciones del Cuarteto Imperial, Haydn y Tarantela (flauta y clarinete), Saint Saëns. Segunda parte: Cuarteto (núm. 3) *estreno*, Chapí. Tercera parte: Cuarteto para piano e instrumentos de arco (1ª vez). Dvorak». Véase: L. A. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 4-III-1905, p.3.

<sup>1083</sup> Según Luis Arnedo, la Tarantella para flauta y clarinete de Saint-Saëns que iban a interpretar Yuste y González sería eliminada del programa por enfermedad de los dos solistas. Véase: L. A. «En la Princesa. Cuarteto Francés. Última sesión», *El País* 10-III-1905, p.3

<sup>1084</sup> La pieza de Beethoven añadida sería la Fuga final del *Cuarteto n.9*.

<sup>1085</sup> De hecho, el propio Cuarteto Francés ya las había interpretado con motivo del primer concierto institucional en el Círculo Democrático, el 30 de marzo de 1903.

<sup>1086</sup> La variación que, como señala Marín «logra captar el interés del oyente con mutaciones constantes sobre un tema familiar pero sin generar conflictos entre el material temático como sí sucede en la forma sonata» (MARÍN, Miguel Ángel. *Joseph Haydn...*, p.120) sería una de las técnicas compositivas predilectas de Haydn.

<sup>1087</sup> El mismo Conrado del Campo, que se haría cargo ese mismo día de la crítica correspondiente en *El Heraldo* ni siquiera menciona la primera parte, focalizando todo su artículo en las dos restantes, muy especialmente en la obra española, el *Cuarteto n.3* de Chapí.

Lo que no fue de mi gusto y por esto lo menciono, fue la ejecución de ellas [las tres piezas iniciales], porque en ninguna de las tres acertaron a darle a cada una su verdadero carácter. Tanto en el lindo, elegante y delicadísimo *Minué* del cuarteto, op.39 de Schubert, como en las preciosas variaciones del cuarteto llamado *imperial* de Haydn, confundieron las condiciones de finura y elegancia que tienen, y con las que hay que ejecutar esas piezas, con la languidez que es cosa muy diferente, y así resultó la ejecución desmayada y completamente incolora. Algo de esto sucedió también con el *Allegro final* (Fuga) del noveno cuarteto de Beethoven, que no les salió tan ajustado y tan vigoroso como cuando lo tocaron la primera vez en el primer concierto que dio la Sociedad hace tres años<sup>1088</sup>.

Aun con el descontento motivado por los tres extractos, algunos críticos como Arnedo<sup>1089</sup> y Amós Salvador<sup>1090</sup> coincidirían en indicar que los mayores aplausos serían propinados a las "Variaciones", lo que se vería reforzado por el hecho de que, según Roda, habría sido el único de los movimientos repetido de forma íntegra<sup>1091</sup>.

En definitiva, Haydn, artífice del cambio de concepción del cuarteto de cuerda, de su paso de la esfera privada a la pública, pasaría, sin embargo, muy desapercibido por los conciertos del Cuarteto Francés. En sus programas, especialmente comprometidos con los estrenos españoles y con las primeras audiciones de escuelas nacionalistas, las obras del músico vienés, al parecer, no encajaban con sus fines planteados. No obstante, algunas columnas nos brindan indicios de que, aunque para la crítica sus obras no revestían especial novedad, dado que habían sido habitualmente programadas por la anteriores sociedades de cuartetos, sí que parecían disponer de un gran respaldo entre la audiencia.

### 5.2.3. Wolfgang Amadeud Mozart

| Wolfgang Amadeus MOZART<br>(1756-1791)  |
|---|
| <i>Quinteto con clarinete en La mayor, K. 581</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1789<br><b>Estreno:</b> Viena, 1789 (estrenado por Antón Stadler el 22 de diciembre)<br><b>Plantilla:</b> Clarinete, dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Larghetto</i> , III. <i>Minuetto</i> , IV. <i>Finale. Allegretto</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (10-I-1875)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 9-III-1903, 16-II-1905 |
| <i>Quinteto de cuerda n. 3 en Sol menor, K. 516</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1787<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, dos violas y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Minuetto</i> , III. <i>Adagio ma non troppo</i> , IV. <i>Adagio</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (29-II-1863)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 4-II-1904   |

<sup>1088</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 10-03-1905, p.3.

<sup>1089</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto "Francés". Última sesión». *El País*, 10-III-1905, p. 3.

<sup>1090</sup> A. Salvador «De Música. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El Globo*, 10-III-1905, p.2.

<sup>1091</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Última sesión. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 10-III-1905, p. 1.



|   |
|---|
| <i>Cuarteto con flauta n. 4 en La mayor, K. 298</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1786-1787<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Flauta, violín, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 3 (I. <i>Andante. Tema con variaciones</i> , II. <i>Minuetto</i> , III. <i>Rondó</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés 2-III-1905 (Primera referencia que tenemos)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 2-III-1905     |
| <i>Cuarteto de cuerda n. 15 en Re menor, K.421 "Haydn"</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1783<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Andante</i> , III. <i>Minuetto</i> , IV. <i>Allegretto. Allegro ma non troppo</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (8-I-1865)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 1-II-1907     |
| <i>Cuarteto con piano en Sol menor, K.478</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1785<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 3 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Andante</i> , III. <i>Rondó</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (15-XI-1863)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 19-II-1909 [Otros conciertos en Madrid: 6-III-1909]          |
| <i>Cuarteto de cuerda n. 17 en si bemol mayor, K.458 "La caza"</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1784<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro vivace assai</i> , II. <i>Menuetto Moderato</i> , III. <i>Adagio</i> , IV. <i>Allegro assai</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (27-I-1867)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 14-II-1911 |

A diferencia de Haydn, su contemporáneo Mozart sí que estaría entre los compositores más habituales del repertorio del Cuarteto Francés, con un total de seis obras y siete audiciones, presente en todas las temporadas excepto en 1906 y 1908 y siendo uno de los compositores más programados de las series<sup>1092</sup>. El grupo de piezas del músico de Salzburgo escogidas por la agrupación, se concentrarían temporalmente en tan sólo siete años, datando la más temprana de 1783 y la más tardía de 1789<sup>1093</sup>.

En 1782, tras componer varios grupos de cuartetos de juventud<sup>1094</sup>, Mozart se acercaría al género desde una nueva perspectiva que vendría inspirada por su reciente contacto con la serie de cuartetos *opus 33* de Haydn. Como resultado, y fruto de un trabajo laborioso<sup>1095</sup>,

<sup>1092</sup> Recordemos que sería el músico con más obras programadas después de Beethoven, sin incluir repeticiones, que sería César Franck. Véase GARCÍA LABORDA, José María. «Presencia y recepción de Mozart en España en el primer tercio del siglo XX». En: *Mozart en España: Estudios y recepción musical*. P. Capdepón Verdú, J. J. Pastor Comín (coords.). Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2016, pp. 137-188.

<sup>1093</sup> La mayor parte de sus piezas de cámara constituían encargos para aristócratas, y el resto, estaban destinadas a su audición privada, en la residencia del propio Mozart, o bien de amigos y mecenas cercanos como la baronesa Waldstätten, o la familia Trattner o Storace, sesiones en las que, además, participaban a menudo compositores como el propio Haydn, Ditters von Dittersdorf, Johan Baptist Vanhal (violonchelo) y el propio Mozart, que tocaba la viola.

<sup>1094</sup> Serían 13 en total, alguno suelto. Los cuartetos milaneses, en un viaje a Italia, los cuartetos vieneses, muy diferentes por su reciente descubrimiento de los opus 17 y opus 20 de Haydn. Modelo del *Sturm und drang*. Dos grupos de seis. Los últimos, dedicados a Haydn, serían los que le llevaran un grandísimo esfuerzo. Así lo transcribe en una carta enviada al propio Haydn. Luego ya solo falta un cuarteto aislado, a Hoffmeister de 1786 y los tres prusianos dedicados a Federico Guillermo II de Prusia, gran violonchelista.

<sup>1095</sup> Citar carta a Haydn.

entre 1782 y 1785 compondría un grupo de seis cuartetos<sup>1096</sup> que dedicaría a su gran referente y que bautizaría precisamente con el nombre de "Haydn". A este corpus pertenecen los dos únicos cuartetos de cuerda que serían interpretados en las temporadas del conjunto madrileño, el segundo, en Re menor, K. 421, y el cuarto de la serie, en Si bemol mayor, op. 97, subtítulo «La caza»<sup>1097</sup>. No obstante, algunas de las primeras piezas seleccionadas del catálogo mozartiano para su interpretación en los conciertos del grupo, serían composiciones camerísticas para viento y cuerda, un elemento que aportaba novedad e interés al repertorio dieciochesco, con la presencia de solistas como Francisco González o Miguel Yuste. Paradójicamente, la obra más tardía, el *Quinteto para clarinete en La mayor*, K.581, excepcional por su disposición en cuatro movimientos y por su transferencia melódica entre el clarinete y el resto de instrumentos, sería la obra encargada de abrir el concierto inaugural del Cuarteto Francés, el 9 de marzo de 1903. Miguel Yuste emprendería la parte de clarinete en esta producción que, como señalaban algunos críticos, a excepción del *larghetto*, rara vez era «interpretada en su totalidad»<sup>1098</sup>. Y precisamente este «plácido» *Larghetto*, según Félix Borrell, «como siempre que se oye en Madrid» se repetiría a petición del público<sup>1099</sup>.

Curiosamente, este *Quinteto* de Mozart sería la única obra del siglo XVIII que se volvería a escuchar en las series del Cuarteto Francés, tan sólo dos años más tarde. En la reseña de este nuevo concierto, Roda ya no la cataloga como una obra parcialmente desconocida, sino «casi popular» cuyo Andante, afirma, «lo saben de memoria todos los que tienen un poco de contacto con la música»<sup>1100</sup>. En ambos casos Yuste sería el instrumentista acompañante y tanto en uno como en otro concierto se subrayaría particularmente la expresividad mostrada en la parte del clarinete<sup>1101</sup>. En concreto Roda habla de una interpretación «justa»<sup>1102</sup>. No obstante la ambivalencia del término nos lleva a pensar, por un lado en una interpretación conveniente y apropiada, y por otro, suficiente y ajustada, como la que plantea D dur en *La Correspondencia*, quien afirma que, salvo Yuste al clarinete, el quinteto «fue aceptablemente interpretado, y nada más, pues la ejecución se resentía de una frialdad muy grande, de falta de verdadero relieve por efecto de la misma, y puede decirse que los aplausos que obtuvo fueron, en realidad, para la obra sola, cuya inspiración y belleza son de tal intensidad, que puede resistir esta falta»<sup>1103</sup>.

En el concierto celebrado el 4 de febrero de 1904, Mozart y Beethoven convergerían en un programa distribuido, excepcionalmente, de forma cronológicamente inversa, es decir, empezando por Borodin, siguiendo con Beethoven y terminando con Mozart. La obra de este último era su cuarto *Quinteto de cuerda en sol menor*, K. 516, que interpretarían junto a Manuel Montano<sup>1104</sup> y que, según Mordente, se trataba de otra de las obras más conocidas

<sup>1096</sup> El grupo de cuartetos opus 10 está formado por: 1-Cuarteto en Sol mayor K.387, 2-Cuarteto en Re menor K.421, 3-Cuarteto en Mi bemol mayor K.428, 4-Cuarteto en Si bemol mayor, K.458. 5-El cuarteto en La mayor K.464 y el 6-Cuarteto en Do mayor K.465 (de 1785). Todos ellos fueron publicados por Artaria en 1785.

<sup>1097</sup> RADICE, M. *Chamber Music...*, p. 45.

<sup>1098</sup> Eduardo Muñoz. «En la Comedia "Música di camera. El primer concierto"» *El Imparcial*, 10-III-1903, p.1; A. «Música ""de camera". En la Comedia». *El País*, 10-III-1903, p.3.

<sup>1099</sup> F. Bleu. «El concierto de ayer». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1903, p.1.

<sup>1100</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Tercer concierto». *La Época*, 17-II-1905, p.1

<sup>1101</sup> Véanse C. Roda. «Cuartetos Francés. Tercer concierto». *La Época*, 17-II-1905, p.1 y A. «Música ""de camera". En la Comedia». *El País*, 10-III-1903, p.3.

<sup>1102</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Tercer concierto». *La Época*, 17-II-1905, p.1

<sup>1103</sup> D dur «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 17-II-1905, p.3:

<sup>1104</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 5-II-1904, p.2.

del músico<sup>1105</sup>: «Su belleza, extraordinaria, la ha hecho casi popular entre los aficionados a la música *da camera*, y está considerada, con razón, como una de las páginas más inspiradas del genio de Salzburgo»<sup>1106</sup>, de la que Amós Salvador, destaca la interpretación del Adagio, que describe curiosamente como «delicada», y con «variedad de matices dentro de una sonoridad simpática y con una dicción sobria»<sup>1107</sup>. Sin embargo y a pesar de la «sonoridad simpática» que designa Salvador, de los seis quintetos de cuerda para dos violas que compondría el músico a lo largo de su vida<sup>1108</sup>, esta obra de 1787 destacaría por su carácter solemne y doloroso, algo poco habitual en sus composiciones, y que se relaciona con la inminente muerte de su padre Leopold Mozart<sup>1109</sup>. De hecho, precisamente, el hecho de reservar para la última parte del concierto esta obra de Mozart, según Roda un «hermoso poema de dolor y de tristeza», responde a un homenaje póstumo a Jesús de Monasterio, fallecido unos meses antes del concierto, el 28 de septiembre de 1903, y de la cual, añade, el músico de Potes solía ofrecer «la más hermosa de sus interpretaciones, un tanto personal, pero llena de poesía y sentimiento»<sup>1110</sup>.

En el quinto concierto de 1905, junto al estreno del *Quinteto con piano* de Bretón, se ejecutaría el *Cuarteto con flauta en La mayor, K.298*, descrito por los historiadores casi como una parodia musical concebida únicamente para su ejecución privada<sup>1111</sup>. La factura, definida por unos como «deliciosa, *fácil* y fresca»<sup>1112</sup>, y por otros como «modelo de gracia espiritual, de distinción, de galantería»<sup>1113</sup>, desencadenaría alusiones anímicas y subjetivas como las que suscribe el crítico de *El Heraldo*, para quien «ilumina[ba] el espíritu, elevándolo a las eternas regiones de la belleza, de la poesía y de la libertad»<sup>1114</sup>. Por otro lado, al respecto de la interpretación, Roda enumera los participantes que serían Francisco González, Del Campo, Villa y como hecho inusitado, la parte de violín no habría sido interpretada por Francés sino por Odón González<sup>1115</sup>. Curiosamente, por lo que a técnica se refiere, no sabemos si por la ausencia de Francés<sup>1116</sup>, en este ejemplo D dur se muestra

---

<sup>1105</sup> Como podemos observar, las referencias a la popularidad de las obras de Mozart es constante, sin duda el hecho de ser el segundo compositor más interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (138 audiciones, véase AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid...», p. 104) constituiría un factor decisivo para esta familiaridad con su música de cámara.

<sup>1106</sup> M. «Teatro Real. Despedida de María Barrientos»: *La Correspondencia de España*, 5-II-1904, p.3.

<sup>1107</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 5-II-1904, pp. 1-2., p.2.

<sup>1108</sup> Teniendo en cuenta que el primero de ellos (K. 174) sería compuesto en 1773 y el siguiente no hasta 1782 los planteamientos compositivos de unos y otros serían considerablemente distintos.

<sup>1109</sup> RADICE, Mark. *Chamber Music...*, p.50).

<sup>1110</sup> C. Roda. «De música. Teatro de la Comedia. Primer concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés». *La Época*, 5-II-1904, p.1.

<sup>1111</sup> Todas las obras de cámara para este instrumento solista nacerían fruto del encargo. Señala Tranchefort que sentía cierto rechazo a este instrumento, todavía de afinación regular, sin el sistema bonham [véase TRANCHEFORT, F. R (dir.). *Guía de la música de cámara...*,p.985]. Esta obra, en cambio, sería «Demasiado paródica y de escaso peso como para haber conocido una carrera pública en este estadio de la madurez mozartiana».

<sup>1112</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Quinta sesión». *El Globo*, 4-III-1905, p.1.

<sup>1113</sup> «Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1905, p.3.

<sup>1114</sup> *Ibidem*.

<sup>1115</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Un quinteto del maestro Bretón». *La Época* 03-III-1905, p.1.

<sup>1116</sup> Aunque esta cuestión aparece planteada en el apartado dedicado al crítico en cuestión, lo largo de este primer apartado, nos toparemos con numerosas críticas de D dur a la agrupación y muchas de ellas estarían expresamente dirigidas a su líder, Julio Francés. Hoy conocemos que la verdadera identidad de D dur es José González de la Oliva, recordemos, pianista y compañero de Francés en la Nueva Sociedad de Cuartetos (1899-1900). Está fuera de nuestro alcance determinar posibles rencillas entre los instrumentistas y por otro lado, es probable que D dur se atreva a hacer todos estos reproches por el respaldo de su pseudónimo, pero no podemos dejar de plantear un deterioro de la relación como fruto de estos ataques.

considerablemente satisfecho y únicamente indica que «dentro de lo sencillo de su estructura fue bastante bien interpretada» y que se repetiría el *Minuetto*<sup>1117</sup>.

A partir de la temporada de 1907, recordemos, se produjeron cambios significativos entre el público asistente a los conciertos, convirtiéndose las sesiones del Cuarteto Francés, al parecer, en un fenómeno de moda entre la clase acomodada. Si bien esto contribuyó a una mayor cobertura regular de las sesiones, también coincidió con un sustancial incremento de la programación de obras del periodo clásico. Una de las incluidas en el concierto de presentación de ese año, el 1 de febrero de 1907, sería el *Cuarteto de cuerda en Re menor* K.421 de Mozart<sup>1118</sup>, que inauguraría la sesión, en palabras de Arnedo, «con su ambiente de placidez y corrección de líneas»<sup>1119</sup>. Partiendo de que las críticas no acostumbraban a extenderse en obras que ya eran altamente conocidas por el público, y teniendo en cuenta que el mencionado cuarteto había sido la obra de Mozart más interpretada en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos<sup>1120</sup> y que de hecho, era «uno de los favoritos» de Monasterio<sup>1121</sup>, este caso no sería una excepción. Sátrapa en *El Globo*<sup>1122</sup> considera e «las amarguras de su *andante*, la melancolía del *minuetto*, la facilidad de las variaciones finales, hacen de esta obra una de las mejores de Mozart entre su repertorio de cámara»<sup>1123</sup>.

Por otro lado, cuanto más conocida era una composición por el público y los críticos, más frecuentes resultaban los reproches a la versión<sup>1124</sup>. En este caso encontramos veredictos como el del cronista de *El Heraldo* en el que sobresalen palabras como belleza, placidez, o equilibrio y que refiere que «fue interpretada con exquisita delicadeza», subrayando «la limpieza y claridad de la ejecución»<sup>1125</sup> o el de Muñoz, que señala que, tras la escucha del tercer movimiento, el *Minuetto*, «las palmadas se convirtieron en verdaderas ovaciones»<sup>1126</sup>. Sin embargo, D dur en *La Correspondencia*, sería muy incisivo en su apreciación técnica, presumiendo, además, que la música de Mozart no estaba dentro de las preferencias estéticas del líder de la corporación: «No es la música de este divino compositor la que mejor siente y comprende el Sr. Francés. Así no es de extrañarse de que la interpretación de esta obra pecara un tanto de afectada y falta de aquella incomparable y encantadora naturalidad que tanto resalta en todas las composiciones del colosal maestro»<sup>1127</sup>.

De las siete audiciones de Mozart ofrecidas por el Cuarteto Francés, tan sólo en dos ocasiones éstas no coincidirían en cartel con alguna obra de Beethoven<sup>1128</sup>. En consecuencia, en las cinco restantes, el dúo vienés acapararía la mayor parte del programa.

---

<sup>1117</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 03-III-1905, p.2. También en *El Liberal* se indica la repetición de este tiempo: «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 3-III-1905, p.3.

<sup>1118</sup> En el primer concierto de la temporada, se estrenó en Madrid el Cuarteto con piano de Richard Strauss, en el que se concentraría el interés de la mayor parte de las críticas, dejando en segundo plano y el Cuarteto en Sol menor de Grieg.

<sup>1119</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 2-II-1907, p.3.

<sup>1120</sup> AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p.104.

<sup>1121</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *La Época*, 2-II-1907, p.1.

<sup>1122</sup> Durante 1907 Sátrapa sería el sustituto de Miguel Salvador en *El Globo*.

<sup>1123</sup> Sátrapa. «La música en la semana. Presentación. Cuarteto Francés. Concierto de Falla. Teatro Real: despedidas de la Parsi; Tosca; varios debuts». *El Globo*, 5-II-1907, p.1.

<sup>1124</sup> Podemos ver que reparamos mucho más en comentarios a cuestiones interpretativas en este primer grupo de lo que lo haremos en los apartados de música moderna y española

<sup>1125</sup> «En la Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 1-II-1907, p.2.

<sup>1126</sup> «En la Comedia. El Cuarteto «Francés»». *El Imparcial*, 2-II-1907, p.2.

<sup>1127</sup> D dur. «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.2.

<sup>1128</sup> La primera fue el cuarteto para flauta e instrumentos de cuerda el 2 de marzo de 1905 y la segunda el concierto al que estamos haciendo referencia, del 1 de febrero de 1907.

Particularmente, en este concierto, se sumaría además al programa el nombre de otro referente germánico, Johannes Brahms, circunstancia poco habitual en la historia de la agrupación y que se daría únicamente en sus dos últimas temporadas. Otra de estas triple coincidencias tendría lugar en la sesión del día 19 de febrero de 1909. Después de un concierto previo integrado por obras de Schumann, Del Campo y Fauré, la selección de Mozart, Beethoven y Brahms sería recibida con gran regocijo por la mayoría de las críticas, manifestando incluso algunos, que estas «páginas inmortales de los maestros clásicos» configurarían el mejor programa de toda la temporada<sup>1129</sup>, en lo que haría especial hincapié Saint-Aubin para el cual no cabían tres nombres de «mayor significación musical» que estos<sup>1130</sup>.

El cuarteto de cuerda con piano sería un género eventual para Mozart, que emprende entre 1785 y 1786, con tan sólo dos obras trazadas respectivamente en tres movimientos, en lo que pudiera describirse como una cohesión de los géneros cuartetístico y concertístico<sup>1131</sup>. En la sesión de 1909 se ejecutaría el *Cuarteto con piano en Sol menor, K.478*, cuya parte de piano, de relativa complejidad y virtuosismo aunque sin apenas solos, sería afrontada por un recientemente incorporado José María Guervós.

En *El País* se calificaría la ejecución global de «impecable»<sup>1132</sup>, no obstante, el crítico de *El Liberal*, no parece estar de acuerdo con este veredicto y advierte una «discreta interpretación» derivada de la falta de estudio, atención y cuidado<sup>1133</sup>. Con él coincide Miguel Salvador, en *El Globo*, quien se muestra disconforme y especialmente áspero a la hora de recriminar las carencias que, en su opinión, revistió la versión del Cuarteto Francés:

«No cabe obra más sencilla que el cuarteto en *sol* menor (obra núm. 478 del catálogo Kochel) de Mozart. Es como muchas de sus hermanas-hijas de este maestro, modelo de fecundidad-; obra clara, tan fácil, que la atención se suele descuidar y distraer si los intérpretes, obligados también, claro está, a ser sencillos y sobrios de efectos, no procuran con depuramiento primoroso darle la gracia que, en cambio, rebosa de sus líneas finas y maestras.

En la ejecución de ayer faltó el amor de los intérpretes para hacerla amable; nos chocó ver todas las apoyaturas de la partitura convertidas en mordentes; y Guervós, que hacía la parte del piano, no debe de haber oído, o debe de haber olvidado, la interpretación que no hace tanto tiempo dio Schnabel al rondó, porque entonces hubiera aprendido cómo sin ningún esfuerzo, con un sonido agradable y una dicción sencilla se puede hacer que un público murmure satisfecho en muchos pasajes de esta obra»<sup>1134</sup>.

Por otra parte, en las temporadas de la sociedad, la programación del *Cuarteto de cuerda en Si bemol K.458*, conocido como "La caza", pasaría todavía más inadvertida. El concierto celebrado el 14 de febrero de 1911 sería el primero de la última temporada que, en estos años, ofrecería en Madrid el Cuarteto Francés, al mismo tiempo que sería el primero que en verificarse después de su año de silencio en 1910. Tal vez por esta última razón, la citada temporada del conjunto se resentiría de una menor cobertura periodística<sup>1135</sup>. Así mismo, la

---

<sup>1129</sup> «Música de cámara». *El Imparcial*, 20-II-1909, p.2. Véase también «Cuarteto Francés», *El Liberal*, 20-II-1909, p.3;

<sup>1130</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo*, 20-II-1909, p.4.

<sup>1131</sup> Véase TRANCHEFORT, F. R. *Guía para la música de cámara...*, p.989

<sup>1132</sup> L. A. «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 20-II-1909, p.2.

<sup>1133</sup> «Cuarteto Francés», *El Liberal*, 20-II-1909, p.3.

<sup>1134</sup> M. Salvador. «De música. Quinto concierto del Cuarteto Francés en el Español». *El Globo*, 20-II-1909, p.1.

<sup>1135</sup> Ausencia de críticas de Roda, apenas Salvador, Arnedo enfermo sustituido por Ernesto de la Guardia.

mayor parte de las críticas emitidas, centrarían sus comentarios en enaltecer el retorno de la sociedad, en perjuicio de las obras en sí, por lo que, uno de los pocos comentarios que hemos podido rescatar es el de Eduardo Muñoz, que anotaba en *El Imparcial* que «el público, su público, casi llenaba el teatro y asistía con emoción y encanto a la interpretación justa, irreprochable, a veces poética, a veces exaltada, delicada, elegante, fiel siempre» de la obra de Mozart<sup>1136</sup>. Una percepción que sería también compartida con el cronista de *El Liberal*, que matiza con redundancias, que fue «ejecutada con especial acierto, especialmente el “adagio”»<sup>1137</sup>.

Como conclusión a la recepción de las obras de Mozart, podríamos decir que ésta resultaría, por lo general, bastante homogénea. Por un lado, de todas las críticas llama poderosamente la atención los numerosos sinónimos de placidez, equilibrio, delicadeza, claridad, así como popularidad, que ilustran los párrafos dedicados a las obras de Mozart escuchadas en las sesiones. Por otra parte, aunque las objeciones nunca serían volcadas a las obras, sí lo serían a la interpretación del Cuarteto Francés. En ella repararían esencialmente las crónicas ofrecidas por D dur y Miguel Salvador a pesar de que el respaldo del público resultaría suficiente como para forzar el bisado de la mayor parte de ellas.

Junto a Beethoven, Mozart sería el músico del bloque clásico más programado en los conciertos de la entidad, muy especialmente a partir de 1907. De hecho, las obras del músico de Salzburgo que el Cuarteto Francés contendría en sus primeros años se corresponderían con las plantillas más atípicas, que requerían solistas de viento, flauta y clarinete, o dos violas, mientras que la programación de los dos cuartetos de cuerda y su cuarteto con piano se verificarían a partir de 1907. Tal vez por entonces empezara a avistarse lo que pocos años después comenzaría a instaurarse en Europa, una corriente en la que Mozart se postulaba como modelo y referente de sencillez, pureza y claridad formal como freno a la expansión de los movimientos neorrománticos y expresionistas y que se vería materializada, ya en los años veinte, en la recuperación de los repertorios del siglo XVIII tan característicos del movimiento neoclásico.

#### 5.2.4. Carl Ditters von Dittersdorf

|  |
|--|
| <b>Carl Ditters von DITTERSDORF<br/>(1739-1799)</b>                                    |
| <i>Cuarteto de cuerda n.5 en mi bemol mayor</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1788  |
| <b>Estreno</b> <sup>1138</sup> : -   |
| <b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo                                     |
| <b>Movimientos:</b> 3 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Menuetto</i> , III. <i>Allegro</i> ) |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Checo (Sociedad Filarmónica) (22-IV-1904)  |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 8-II-1907                                      |

Otro de los ejemplos del Clasicismo vienés que formaría parte de las sesiones madrileñas del Cuarteto Francés, sería el *Cuarteto de cuerda n.5 en Mi bemol* de Carl Ditter von Dittersdorf, el ejemplar más popular de los seis que este violinista y compositor de varias

<sup>1136</sup> M. «Concierto en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 15-II-1911, p. 3.

<sup>1137</sup> «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 15-II-1911, p.3.

<sup>1138</sup> En el apartado de recepción del repertorio moderno, incluiremos en las fichas de las obras este punto: estreno.

casas nobiliarias, compondría entre 1787 y 1788 siguiendo el modelo de sus coetáneos Haydn, Mozart o Pleyel<sup>1139</sup>.

En las sesiones de la agrupación madrileña, el cuarteto de Dittersdorf, se tocaría una sola vez, el 8 de febrero de 1907 en el Teatro de la Comedia, coincidiendo con el estreno del *Cuarteto de cuerda n.4* de Conrado del Campo y con el *Cuarteto en Mi bemol op.47* de Schumann, curiosamente, la misma tonalidad que el de Dittersdorf. Los comentarios en la prensa al respecto de la obra serían bastante reducidos, teniendo en cuenta que el interés de la sesión pesaba sobre el estreno español.

La pequeña descripción que ofrece Cecilio de Roda es reveladora con sus adjetivos antagónicos, anotando la paradoja de que, «aun siendo tan antiguo, tiene novedades que encantan e impresionan», a lo que añade que había sido interpretado ya en dos ocasiones en la Filarmónica por el Cuarteto Checo y que en esta nueva audición, todavía sigue «interesando y deleitando»<sup>1140</sup>. Por su parte, D dur, que prestaría más atención a las cuestiones interpretativas, puntualizaría que el cuarteto «fue regularmente ejecutado nada más» por conjunto, ya que, considera, «exageraron un tanto el movimiento del primer *allegro*, por lo cual resultaron borrados algunos detalles, y el segundo tiempo y *minué* con alguna pequeña incorrección». Así mismo, añade que «tampoco fue el tercer tiempo todo lo perfecto de ejecución que merecía, precisamente por ser el mejor de los tres»<sup>1141</sup>.

Sin embargo, en base al carácter mínimamente significativo de estas notas, podemos concluir que el *Cuarteto en Mi bemol* del músico austriaco, a su paso por los conciertos del Cuarteto Francés, apenas tuvo trascendencia, al menos en lo que a la crítica respecta. Aun así, se trataba de una obra ya conocida por parte de la audiencia que cumplía su función estética y que, pensamos, no desagradaba al auditorio. Por otra parte, debemos recordar que esta obra forma parte de los programas de 1907, en los que el público experimentaría un incremento cuantitativo, evidenciado por la presencia sin precedentes de una clase acomodada, y en su mayor parte femenina, que se establecerá en la sección de palcos. Esta temporada, que se abriría con un cuarteto de Mozart y que en tan sólo cuatro conciertos, incluiría obras de Beethoven, Brahms, Schumann, Schubert y Weber<sup>1142</sup>, va a presentar una tendencia bien distinta a la de la temporada anterior, 1906, que contenía en sus programas obras de Debussy, Franck, Sinding o Chausson. Por lo que, en ese sentido, podríamos pensar que la estética vienesa dieciochesca de Dittersdorf encaja plenamente con el contexto artístico trazado para la serie, máxime en una temporada que pudiera perseguir unos fines prácticos y encaminados a conectar con el gusto propio de una aristocracia que, podemos conjeturar, asistiría a estas sesiones más con la intención de disfrutar de unas horas de esparcimiento y diversión, que de rendir culto a las novedades del género camerístico.

---

<sup>1139</sup> Véase TRANCHEFORT, F. R. *Guía de la música de cámara...*, pp. 402-403.

<sup>1140</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 9-II-1907, p.1.

<sup>1141</sup> D dur. «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 10-II-1907, p.1.

<sup>1142</sup> Véase tabla de actividad correspondiente a este año. De las trece obras que se interpretan, ocho en total, pertenecerían a estos compositores. El resto a E. Grieg, R. Strauss, C. del Campo, R. Villar y R. Chapí.

## 5.2.5. Ludwig van Beethoven

Tabla 54. Relación de obras Beethoven interpretadas en los conciertos del Cuarteto Francés.<sup>1143</sup>

| Ludwig van BEETHOVEN<br>(1770-1827) |   |             |   |                    |                       |   |
|-------------------------------------|---|-------------|---|--------------------|-----------------------|---|
|                                     | Título  | Fecha comp. | Movimientos   | Plantilla          | Estreno en Madrid     | CF  |
| 1                                   | <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Fa mayor, op.18 n.1</i>                    | 1799        | 1. Allegro con brío-2. Adagio-3.Scherzo-4.Allegro   | Cuarteto de cuerda | SCM (15-XI-1863)      | 5-II-1905   |
| 2                                   | <i>Cuarteto de cuerda n. 2 en Sol mayor, op. 18 n.2</i> <sup>1144</sup> | 1799        | 1.Allegro-2.Adagio-3.Scherzo.Allegro-4.Allegro molto  |                    | SCM (29-XI-1874)      | -   |
| 3                                   | <i>Cuarteto de cuerda n.3 en Re mayor, op.18 n.3.</i>                   | 1798        | 1.Allegro-2.Andante con moto-3.Allegro-4.Presto   |                    | SCM (1-II-1863)       | 11-II-1904  |
| 4                                   | <i>Cuarteto de cuerda n.4 en Do menor, op. 18 n.4.</i>                  | 1801        | 1.Allegro ma non tanto-2.Andante scherzoso-3.Menuetto-4.Allegro   |                    | SCM (15-XII-1872)     | 22-II-1907  |
| 5                                   | <i>Cuarteto de cuerda n.5 en La mayor, op.18 n.5</i>                    | 1799        | 1.Allegro-2.Menuetto-3.Andante cantabile-4.Allegro  |                    | SCM (16-II-1870)      | 29-I-1909   |
| 6                                   | <i>Cuarteto de cuerda n.6 en Si bemol mayor, op.18 n.6</i>              | 1799-1800   | 1.Allegro con brío-2.Adagio ma non troppo-3.Scherzo.Allegro-4.Adagio.Allegretto   |                    | SCM (14-I-1872)       | 24-II-1908  |
| 7                                   | <i>Cuarteto de cuerda n.7 en Fa mayor, op.59 n.1.</i>                   | 1806        | 1. Allegro-2.Allegretto vivace-3.Adagio molto-4.Allegro   |                    | SCM (21-XII-1879)     | 25-II-1904<br>25-II-1911                                  |
| 8                                   | <i>Cuarteto de cuerda n.8 en Mi menor, op.59 n.2</i>                    | 1806        | 1.Allegro-2.Molto adagio-3.Allegretto-4.Finale.Presto   |                    | SCM (4-II-1866)       | 8-II-1906   |
| 9                                   | <i>Cuarteto de cuerda n. 9 en Do mayor, op.59 n.3</i>                   | 1807        | 1.Introduzione:Andante con moto. Allegro vivace-2. Andante con moto quasi allegretto-3.Menuetto-4.Allegro molto         |                    | SCM (18-XII-1881)     | 9-III-1903<br>9-III-1905(f)<br>19-II-1909 <sup>1145</sup> |
| 10                                  | <i>Cuarteto de cuerda n.10 en Mi bemol mayor "Las arpas", op.74</i>     | 1809        | 1.Poco adagio.Allegro-2.Adagio ma non troppo-3.Presto-4.Allegretto con variazioni                                       |                    | SCM (8-I-1871)        | 15-II-1907  |
| 11                                  | <i>Cuarteto de cuerda n.11 en Fa menor, op.95</i>                       | 1810        | 1.Allegro con brío-2.Allegretto ma non troppo-3.Allegro assai vivace ma serio-4.Larghetto espressivo.Allegretto agitato |                    | SMCdiC (18-II-1889)   | 3-III-1904<br>14-II-1911                                  |
| 12                                  | <i>Cuarteto de cuerda n.12 en Mi bemol mayor, op.127</i>                | 1824        | 1.Maestoso.Allegro teneramente-2.Adagio ma non troppo e molto cantabile-3.Scherzando vivace-4.Finale                    |                    | C. Parent (4-XI-1901) | 16-II-1905  |
| 13                                  | <i>Cuarteto de cuerda n.13 en Si bemol mayor, op.130</i>                | 1825        | 1.Adagio ma non troppo. Allegro-2.Presto-3.Andante  |                    | C. Parent (6-XI-1901) | 22-II-1906  |

<sup>1143</sup> Dado el ingente número de obras de Beethoven que se interpretaría en las temporadas del Cuarteto Francés, hemos acomodado, tan sólo en este caso, un nuevo formato de tabla que trate de reflejar de forma condensada el mayor número de datos e información acerca de estas obras. Utilizaremos la abreviatura SCM para Sociedad de Cuartetos de Madrid, SMCdiC para Sociedad de Música Clásica *di Camera*. Por otro lado, también de forma excepcional nos ha parecido oportuno reflejar también los dos únicos cuartetos, n.2 y n.14 que no fueron interpretados por la agrupación precisamente con objeto de visibilizar estas faltas.

<sup>1144</sup> El cuarteto n.2 no sería interpretado en las sesiones del Cuarteto Francés. El segundo movimiento de este cuarteto se extraviaría en 1799.

<sup>1145</sup> El Cuarteto n.9, el más interpretado de Beethoven, además de formar parte del repertorio de temporadas, también lo haría de los conciertos institucionales relativos a las siguientes fechas: 1-II-1906\*, 6-III-1909f\*, 13-III-1912\*, 11-XI-1912\*.



|    |  |           |   |                              |                                  |             |
|----|--|-----------|---|------------------------------|----------------------------------|-------------|
|    |  |           | con moto ma non troppo-4.Alla danza tedesca.Allegro assai-4.Cavatina.Adagio molto espressivo-5.Finale. Allegro  |                              |                                  |             |
| 14 | <i>Cuarteto de cuerda n.14 en do sostenido mayor, op.131</i> <sup>1146</sup> | 1826      | 1.Adagio-2.Allegro-3.Allegro.Adagio-4.Andante-5.Presto-6.Adagio-7.Allegro   |                              | C. Parent (8-XI-1901)            | -           |
| 15 | <i>Cuarteto de cuerda n.15 en La menor, op.132</i>                           | 1825      | 1.Assai sostenuto.Allegro-2.Allegro ma non tanto-3.Molto adagio-4.Alla marcia.Assai vivace-5.Allegro appassionato   |                              | SCM (28-XI-1890)                 | 10-III-1904 |
| 16 | <i>Cuarteto de cuerda n.16 en Fa mayor, op.135.</i>                          | 1826      | 1.Allegretto-2.Vivace-3.Lento assai-4.Grave ma non troppo   |                              | C. Crickboom (27-IV-1896)        | 23-III-1903 |
| 17 | <i>Trío con piano n.3 en Do menor, op.1 n.3</i>                              | 1793-1795 | 1.Entrata.Allegro-2.Tempo ordinario d'un menuetto-3.Allegro molto-4.Andante con variazioni-5.Allegro scherzando e vivace-6.Adagio-7.Allegro vivace e disinvolto | Vlín, Vcl, P.                | SCM (22-II-1863)                 | 7-II-1908   |
| 18 | <i>Trío con piano n.7 en Si bemol, op.97, "Archiduque".</i>                  | 1811      | 1.Allegro moderato-2.Scherzo.Allegro-3.Andante cantabile ma pero con moto-4.Allegro moderato.Presto   |                              | SMCdC (29-III-1889)              | 3-III-1909  |
| 19 | <i>Trío de cuerda n.2 en Re mayor, op.8, "Trío-Serenata"</i>                 | 1797-1798 | 1.Marcia.Allegro-2.Adagio-3.Menuetto-4.Adagio-5.Scherzo-6.Allegro alla Polaca-6.Andante quasi allegretto-7.Allegro-8.Andante.Marcia.Allegro                     | Vlín Vla Vcl                 | SCM (13-II-1876)                 | 24-III-1911 |
| 20 | <i>Serenata para flauta, violín y viola en Re mayor, op.25</i>               | 1796      | 1.Allegro con brío-2.Andante cantabile con variazioni-3.Menuetto quasi allegro-4.Prestissimo  | Vlín Vla Fl.                 | SFM (16-I-1902) <sup>1147</sup>  | 4-II-1904   |
| 21 | <i>Septeto para viento y cuerdas en Mi bemol mayor, op.20</i>                | 1800      | 1.Adagio.Allegro con brío-2.Adagio cantabile-3.Tempo di menuetto-4.Tema con variazioni-5.Scherzo-6.Andante con moto alla Marcia. Presto                         | Cl. Tpa Fg Vlín Vla Vcl, Ctb | SCM (5-III-1886) <sup>1148</sup> | 30-III-1903 |

Junto con los músicos españoles, Beethoven sería el compositor cuya inclusión tendría más relevancia en los conciertos del Cuarteto Francés. Sus cuartetos, así como otras de sus obras de cámara, serían situados de forma habitual en un incuestionado puesto de honor, símbolo metafórico de la centralidad que ostentaba su figura como referencia compositiva, tanto de conservadores como de progresistas. Para unos, un punto de llegada y momento álgido de la evolución musical, para otros, el punto de partida de las nuevas corrientes.

<sup>1146</sup> El cuarteto n° 14 no sería interpretado en las sesiones del Cuarteto Francés. Este cuarteto consta de siete movimientos y presenta una gran duración, aunque similar a los cuartetos n° 13 y n° 15.

<sup>1147</sup> La primera interpretación de esta obra de la que tenemos constancia se llevaría a cabo en la primera temporada de la Sociedad Filarmónica Madrileña, por el flautista Marcelino Barsurco, Julio Francés y Conrado del Campo.

<sup>1148</sup> La Sociedad de Cuartetos de Madrid tocó previamente un arreglo de la obra el 18 de diciembre de 1864.

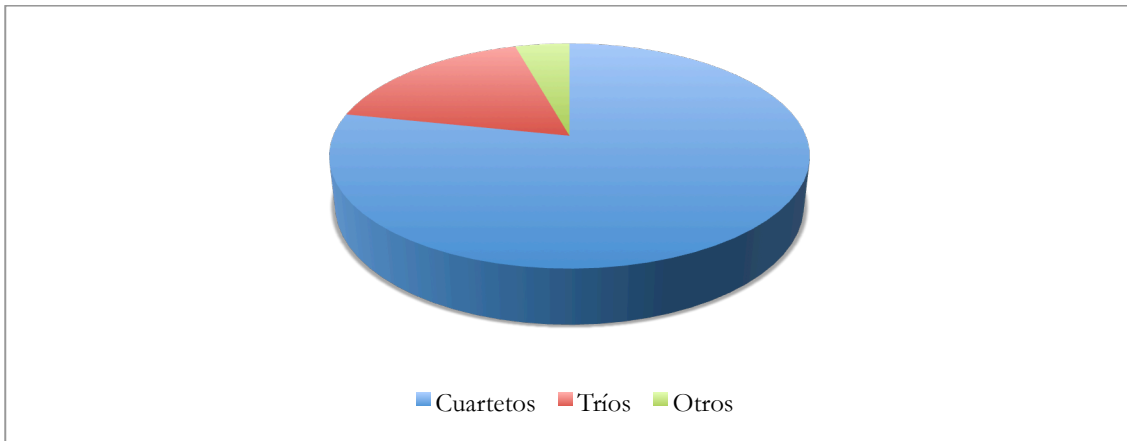


Gráfico 37. Grupos de obras de Beethoven interpretadas en las temporadas del Cuarteto Francés.

En las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX, Beethoven se alzaría como paradigma de la música instrumental, convirtiéndose holgadamente, tal y como había sucedido años atrás en las temporadas de la Sociedad de Cuartetos de Monasterio, en el músico más programado por el Cuarteto Francés<sup>1149</sup>, con un total de veintitrés audiciones y diecinueve obras, entre las que encontramos catorce cuartetos de cuerda, cuatro tríos (dos con piano, uno de cuerda y otro con flauta) y un septeto para cuerda y viento. La explicación es que, siguiendo la pauta de la Sociedad Filarmónica en su primer año de vida<sup>1150</sup>, el grupo madrileño, que no prescindiría de Beethoven en ninguna de sus temporadas, tendría en mente rendir su homenaje particular a este icono romántico con la interpretación de todos sus cuartetos. Pese a todo, no llegaría a interpretarlos en su totalidad, quedando pendiente la audición tanto del segundo<sup>1151</sup> como el decimocuarto<sup>1152</sup>.

Al igual que el resto de su obra, la música de cámara de Beethoven se enmarca en los tres periodos compositivos que conjugan la evolución estilística, humana y psicológica del maestro alemán<sup>1153</sup>. A su primer periodo, que abarca desde 1770 a 1802, pertenecen la mayor parte de las piezas -cuartetos y tríos- programadas en las sesiones del Cuarteto Francés. Por otro lado, en su segundo periodo estilístico, entre 1803 y 1814, el del corpus

<sup>1149</sup> En la SCM Beethoven obtendría 206 audiciones (AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p.103). Y lo mismo sucedería en las temporadas de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Beethoven sería el músico más interpretado con un total de 531 obras (GARCÍA LABORDA, José María. *La Sociedad Filarmónica de Madrid...*, p.151).

<sup>1150</sup> A pesar de ser el músico más interpretado en las temporadas de la Sociedad de Cuartetos de Madrid, ésta no estrenó todos los cuartetos. En sus temporadas incluiría los diez primeros así como el número 15, quedando sin audición el 11, 12, 14 y 16. La Sociedad Filarmónica de Madrid ofreció la integral de los cuartetos de Beethoven por primera vez en Madrid en 1901 con el Cuarteto Parent de Paris, en 1909 con el Cuarteto Checo de Praga y en 1913 con el Cuarteto Rosé de Viena, 1932 con el Cuarteto Pro-Arte de Bruselas. (Véase GARCÍA LABORDA, José María. *La Sociedad Filarmónica de Madrid...*, p.129).

<sup>1151</sup> Su omisión podría estar tal vez relacionada con el hecho de que el segundo movimiento del Cuarteto número 2, hubiera sido extraviado poco después de su composición. De hecho, durante años se interpretaría una adaptación de este movimiento el cual no habría sido localizado hasta fechas recientes. Véase: COOPER, Barry. «The lost slow movement from Beethoven's Quartet op. 18 no. 2» *Eighteenth Century Music*, Volume 9, Issue 2, Cambridge University Press, September 2012, pp. 237-251.

<sup>1152</sup> Desconocemos también las razones de su exclusión que, tal vez podrían estar relacionadas con la extensión. Aunque no se trata del cuarteto más largo, sí es el que contiene un mayor número de movimientos.

<sup>1153</sup> Para una periodización del músico véanse capítulos 2 y 3 en PLANTINGA, León. *La música romántica*. Madrid, Akal, 1992. Para mayor profundización en la música de cámara de Beethoven véase, por ejemplo: AGAWU, Kofi. «The Chamber Music of Beethoven». En Stephen E Hefling. *Nineteenth-Century Chamber Music*. London: Routledge, 2004, pp. 1-38.

principal de sus sinfonías, se enmarcan los cinco cuartetos centrales, entre los que se encuentran las tres únicas piezas que serían repetidas en el contexto de las temporadas del conjunto<sup>1154</sup>. Y por último, sus cinco cuartetos finales, hitos de complejidad y densidad, serían compuestos en sus últimos años de vida, entre 1824 y 1826, una vez terminada su Novena Sinfonía.

En lo que se refiere a las críticas, tal y como veremos a continuación, aunque el interés de las mismas estaría especialmente centrado en las obras españolas y en las extranjeras más recientes, resulta de especial interés revisar los testimonios y reflexiones acerca de la obra beethoveniana, a fin de llegar a comprender qué lugar ocupaban sus composiciones, y cómo eran percibidas en este momento de transición, donde la mayoría de los compositores españoles, aún bebían de la tradición romántica y cuando, en Madrid, apenas se habían franqueado las barreras del nacionalismo.

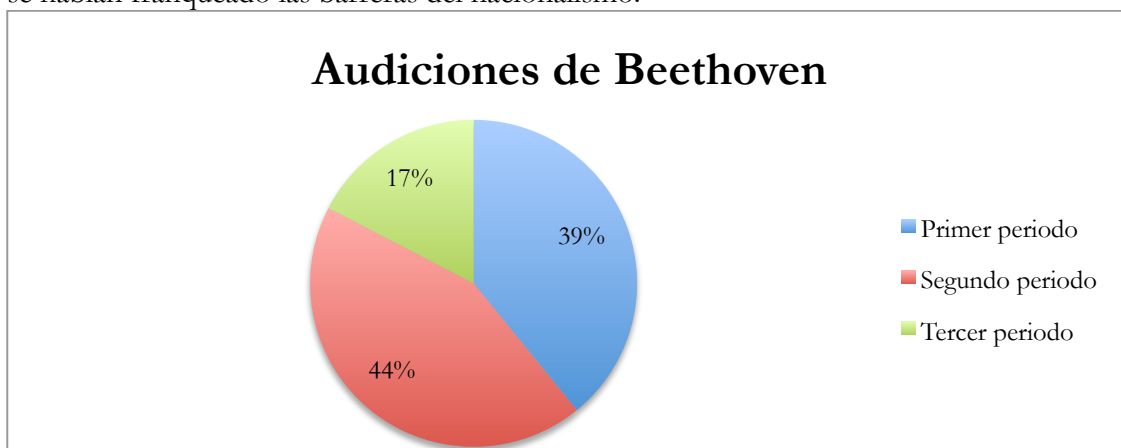


Gráfico 38. Audiciones de Beethoven en las temporadas del Cuarteto Francés (I)

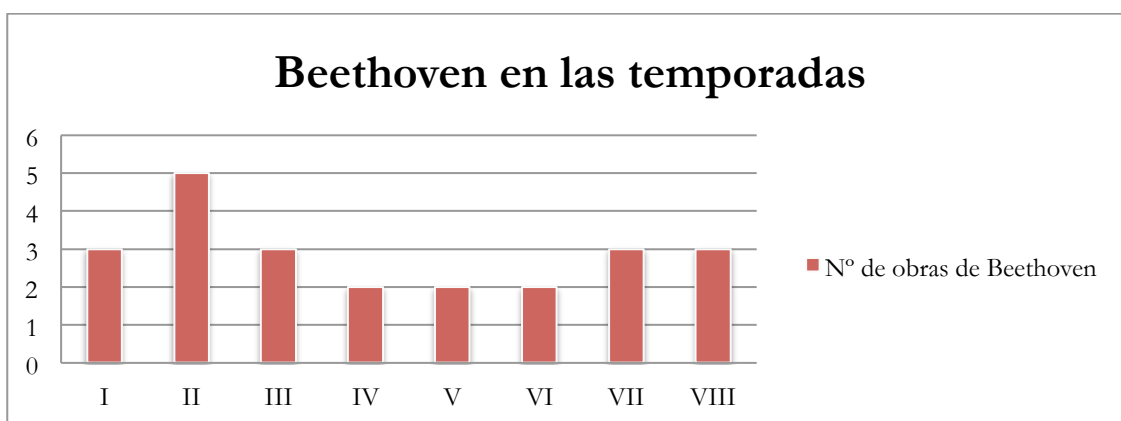


Gráfico 39. Audiciones de Beethoven en las temporadas del Cuarteto Francés (II)

En el periodo intermedio de Beethoven, comprendido entre 1806 y 1810, se enmarcan los tres cuartetos opus 59 dedicados a Andréi Razumovsky (1752-1836) junto a otros dos independientes, el opus 74, más conocido como el de "las arpas" y el opus 95, en fa menor. Todos ellos representan una gran distancia estilística con respecto a los primeros y son coetáneos al grueso de sinfonías beethovenianas, de la tercera a la octava, así como a varias

<sup>1154</sup> La mayor parte de las audiciones del Cuarteto Francés, contabilizando reposiciones, se corresponden a obras del periodo intermedio: un total de cinco cuartetos (ocho audiciones completas y una parcial). Sin embargo, atendiendo al número de obras, cambia la perspectiva, y la mayor suma se corresponde a piezas del primer periodo, ocho en total (cinco cuartetos de cuerda y tres tríos).

de sus sonatas más representativas como *Claro de luna* o *Appassionata*, materiales entre los que, evidentemente, habría una transferencia estilística.

El periodo medio, es sin duda el más productivo de Beethoven y representará en cierto modo el culmen de su carrera artística, en el que se disiparía el carácter clásico y los modelos del primer periodo, pero que sin alcanzar el grado de desarrollo y complejidad que envuelve a sus últimos ejemplares. Precisamente, éste sería el único periodo del cual, el Cuarteto Francés, interpretaría todos los cuartetos. Así mismo, de estos años datan también las únicas obras de Beethoven que disfrutarían de una reposición en las temporadas del conjunto, en concreto los números 1 y 3 de los opus 59, el Cuarteto n. 11 en Fa menor así como el *Trio del Archiduque*, que también pertenece a este periodo<sup>1155</sup> y que veremos más adelante.

El noveno cuarteto de Beethoven, op. 59, n.3, sin lugar a dudas, sería el predilecto del Cuarteto, teniendo en cuenta que, además de su ejecución en tres de las series de abono, lo presentarían, tanto de forma completa como parcial, en otros cuatro conciertos institucionales, lo que suma un total de siete audiciones en tan solo nueve años de actividad. Una de las reseñas relativas a su primera audición en el concierto inaugural en 1903, sería la de Félix Borrell, en la que, bajo el pseudónimo de F. Bleu hace alusión a la interpretación de este cuarteto, estableciendo brevemente una comparativa entre las versiones anteriores del Cuarteto Checo y la reciente del madrileño y en la que resulta particularmente significativa la condición masculina que atribuye a la música de Beethoven, así como la utilización de tópicos femeninos para descalificar interpretaciones inapropiadas e inconsistentes:

Hay que señalar con piedra blanca, en los anales de la interpretación de los cuartetos de Beethoven en España, la que obtuvo el prodigioso en *do mayor*, noveno de la serie. En efecto; hasta ayer, esas interpretaciones (más o menos correctas, acertadas o equivocadas de movimientos y de matices) siempre fueron desmayadas y cloróticas, y como si a Beethoven hubiese que leerle con insoportable rigidez académica. Francés, González, Del Campo y Villa acabaron ayer con esa tradición equivocada, sintieron de veras el espíritu de la obra maestra y nos obsequiaron con un *Cuarteto noveno* robusto, entonado, lleno de vida y de pasión. Comprendieron, por fin, que la música de Beethoven no es un arte femenino<sup>1156</sup>.

Dada su reiterada presencia en las series, todo parece apuntar que éste sería el cuarteto de Beethoven que mejor interpretaban. La segunda audición completa del mismo tendría lugar en la séptima temporada, el 19 de febrero de 1909 (VII.5), precedida por el *Cuarteto con piano en sol menor K. 478* de Mozart y seguida por el *Quinteto con piano op. 34* de Brahms.<sup>1157</sup> En esta ocasión, también Miguel Salvador percibía que estaba «dominado y ensayado», destacando puntualmente la interpretación y sonoridad de la fuga<sup>1158</sup>, fragmento, de hecho, que interpretarían de forma aislada tanto en algunos conciertos institucionales como de temporada.

---

<sup>1155</sup> Estas dos últimas obras, el *Cuarteto en fa menor* y el *Trio del Archiduque* no serían estrenadas en Madrid por la Sociedad de Cuartetos, sino por la Sociedad de Música Clásica di camera que sería constituida por Tragó y Arbós en 1889 con el propósito de dar a conocer música nueva, por lo que eran relativamente menos conocidas.

<sup>1156</sup> F Bleu: «El concierto de ayer». El Heraldo de Madrid, 10-03-1903, p.1

<sup>1157</sup> Esta sería la primera de las dos sesiones en las que confluían estos tres grandes referentes. La otra, recordemos, en el primer concierto de la octava y última temporada.

<sup>1158</sup> M. Salvador. «De música. Quinto concierto del Cuarteto Francés en el Español». *El Globo*, 20-II-1909, p.1.

En segundo lugar, el último cuarteto de la serie intermedia, el *Cuarteto n.11 en Fa menor*, sería otro de los repetidos en temporada. Su primera audición coincidiría en concierto con la *Suite para flauta y orquesta en Si menor* de Bach y el estreno del primer cuarteto de Conrado del Campo, el 3 de marzo de 1904, a pesar de lo cual todas las críticas repararían mínimamente en él. Aunque en realidad pertenece al periodo intermedio Roda lo sitúa entre los ejemplares de la última época, sobre los que señala, que «sus contemporáneos (...) no veían aquella pureza de motivos, tan característica antes, criticaban la evolución, llamándola decadencia»<sup>1159</sup>.

En su primera audición, sobresale el fervor con que la describen en algunas columnas, como Luis Arnedo, como «incopiabile modelo de lo que deben ser esta clase de trabajos. Belleza, claridad, concisión, justas proporciones y toda la inspiración que atesoraba aquel gran genio de la música»<sup>1160</sup>. Por su parte, en la reseña de Amós Salvador sobresale la precisión descriptiva, enunciando respectivamente «las tintas sombrías e indecisas», «la pasión desolada», «la frescura» y la «agitación altamente dramática» para cada uno de los cuatro movimientos del cuarteto<sup>1161</sup>. Tanto unos como otros, coinciden en la perfecta interpretación coincide también el crítico de *El Liberal* que asegura que «algunos de sus fragmentos se hubieran repetido a no oponerse tenazmente a ello los afortunados intérpretes de la obra»<sup>1162</sup>.

La reposición del este cuarteto tendría lugar en la última serie de conciertos, de 1911, serie en la que también se ofrecería la segunda audición su séptimo cuarteto. En este concierto se rendiría homenaje a la trinidad formada por Mozart, Beethoven y Brahms<sup>1163</sup>. No obstante, reparando en que este recital constituye el regreso a la Comedia del Cuarteto Francés, después de un año sin conciertos, la agrupación en sí sería el elemento que mayor atención concentraría. En cambio, en lo que respecta al repertorio, los numerosos críticos que cubrieron esta sesión, harían leves apuntes que destacaban la interpretación de la obra de Beethoven<sup>1164</sup>.

Algunos de los más extensos comentarios vendrían dados por la interpretación, en 1904, del Cuarteto op.59 n.1, que abre la serie de los cuartetos Razumovsky y que, en honor a su mecenas, introduce diversos temas rusos. Sobre él resultan reveladoras las notas de Roda, que lo define “modelo” «de grandeza, de flexibilidad, de poesía»<sup>1165</sup>. Esta obra, precedida por un cuarteto del bohemio Josef Suk y seguido de un quinteto del noruego Christian Sinding, serviría como eje en un concierto de marcados rasgos nacionalistas. Además, en prácticamente todas las críticas de ese día, se reservaría un espacio significativo a la obra de Beethoven, situada en el centro del programa, y en lo que haría especial hincapié Luis Arnedo: «En medio, Beethoven, el grande, el coloso, así justamente piropeado, marcando también el justo medio y exacto nivel del género que se debate».<sup>1166</sup> Y también ese día, Amós Salvador en su columna de *El Globo*, le dedicaría al citado cuarteto, una extensión

---

<sup>1159</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Quinto concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 04-03-1904, p.1.

<sup>1160</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto "Francés"». *El País*, 4-III-1904, p.2. Véase también la recepción por parte de Arnedo del Cuarteto de cuerda n.1 de Conrado del Campo, con la que guarda una particular relación.

<sup>1161</sup> A. Salvador «De música. Cuarteto Francés. Quinta sesión». *El Globo*, 4-III-1904, p.1.

<sup>1162</sup> «Cuarteto Francés. Teatro de la Comedia». *El Liberal*, 4-III-1904, p.2.

<sup>1163</sup> Esta vez de Mozart el Cuarteto de la Caza y Quinteto en fa menor de Brahms. véase VIII.1.

<sup>1164</sup> Véanse: E. De la Guardia. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 15-II-1911, p.2; «*Cuarteto Francés*». *La Época*, 15-II-1911, p.2.

<sup>1165</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 26-02-1904, p.1.

<sup>1166</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto Francés. Cuarto concierto». *El País*, 26-II-1904, p.2.

muy poco habitual para obras consagradas, elaborando un breve pero completo repaso estético, en el se detiene a matizar el carácter amargo, doloroso, cautivador pero también juguetón, que atraviesan los tiempos del cuarteto, así como algunas breves alusiones al ámbito interpretativo, acorde al cual resalta expresamente la interpretación de los tres primeros tiempos y la sonoridad y el carácter de la parte de violonchelo ejecutada por Villa en el Adagio<sup>1167</sup>.

Curiosamente en su reposición, varios años más tarde, ya en la última temporada del Cuarteto Francés, el interés mostrado hacia la obra por parte de Saint-Aubin sería igualmente significativo a pesar de que en la misma sesión se estrenaría la *Sonata en Fa* de Manzanares, y un *Cuarteto con piano* de Dvorak (op. 87). Poniendo de manifiesto su intento por encumbrar al conjunto, destacaría los aspectos de excelencia en la interpretación «pura, vibrante, acabadísima» de una obra que estima difícilísima, compleja y delicada, principalmente «por la suma intensidad expresiva a que se precisa llegar para que se exteriorice y lleguen al auditorio los tesoros de poesía, las ráfagas de pasión, los acentos patéticos que allí en el fondo de la obra laten»<sup>1168</sup>.

El primer concierto de la temporada de 1906 incluía, como era habitual, una obra clásica, otra moderna y otra española. Mientras que la española era el tercer cuarteto de Chapí y la moderna el *Quinteto* de César Franck, la obra clásica sería el segundo cuarteto «Razumovsky» *op. 59 n.2* de Beethoven. Con el pretexto de brindar un repaso de la sesión Miguel Salvador, hace una profunda reflexión en torno al repertorio de la agrupación y a la formación del público, sobre lo que observa «muy bien orientada a la afición madrileña», de forma que, «el Beethoven de la segunda época les es completamente familiar». No obstante, por otro lado, prosigue también diciendo que «se ha roto la rutina y se apetecen obras nuevas y los autores poco conocidos, en voz del limitado número de los consagrados a que nos habíamos reducido», además que «de los mismos *consagrados* se va prefiriendo las obras menos sobadas»<sup>1169</sup>.

En lo que respecta a la interpretación de este octavo cuarteto, la crítica empieza a acusar la mayor complejidad de las obras de este periodo. Entre todas las reseñas, llama especialmente la atención la columna de D dur en *La Correspondencia*, el cual se mostraría especialmente severo con la parte de violín ejecutada por Francés<sup>1170</sup>:

La ejecución de esta obra fue, en general aceptable, pues resultó bien ajustada en los pasajes delicados, no siendo lo mismo en los de fuerza y pasión, en los que se notaba siempre falta de vigor, advirtiéndose esto principalmente en el segundo tiempo *molto adagio*, en el que puso Beethoven al principio del mismo una nota que dice «si tratta questo pezzo con molto di sentimento» pues el Sr. Francés, equivocándose ayer, como le ha sucedido otras veces semejantes, no acertó a dar otra expresión que la de la más melancólica languidez, resultando sin ningún relieve todas las hermosas frases que contiene, que son, como siempre, la esencia del alma del maravilloso compositor siempre fogoso, apasionado y cuando menos anhelante en sus momentos de tristeza y desfallecimiento, pero nunca débil, triston y plañidero que son matices que no se avienen con la grandeza de alma de Beethoven»<sup>1171</sup>.

---

<sup>1167</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 27-II-1904, p.1.

<sup>1168</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 26-II-1911, p.2; véase también E.L.G. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 26-II-1911, p.1.

<sup>1169</sup> M. Salvador. «De música. Cuarteto Francés» *El Globo*, 9-II-1906, p.1.

<sup>1170</sup> Véase D dur (José González de la Oliva) en el Capítulo 4.

<sup>1171</sup> D dur. «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 9-II-1906, p.3.

La última obra interpretada de este periodo intermedio sería el, se interpretaría el décimo *Cuarteto en mi bemol* popularmente designado como “Cuarteto de las Arpas”, en el tercer concierto de 1907. Una obra que, estima Roda, se oía «con gran frecuencia» y que «marca una orientación definida hacia el arte de interioridad de los cuartetos finales: es una fusión curiosa de idealismo subjetivo y de fresca exterioridad»<sup>1172</sup>. Tal vez por este motivo, y también por su coincidencia con el estreno de dos obras en la parte central, la sonata de Weber y los dos tiempos de la Suite de Villar, su presencia pasó inadvertida y la crítica apenas reparó en ella, a excepción de breves menciones por parte de Roda y de Muñoz<sup>1173</sup>.

Por otro lado, muchos de sus últimos cuartetos, para muchos la obra cumbre del genio de Bonn, también fueron interpretados en las primeras temporadas de la agrupación. En ellos, los elementos y novedades se presentan con mayor fuerza, constituyendo un claro modelo para los compositores románticos de la segunda mitad del siglo XIX e incluso de comienzos del siglo XX. Sin embargo y a pesar de que Beethoven había venido liderando todos los repertorios camerísticos de las sociedades madrileñas del siglo XIX, no todas sus obras habían gozado de una asidua presencia en los programas. De hecho, con motivo del primer año de vida de la, recién constituida Sociedad Filarmónica de Madrid, que sería consagrado íntegramente a la obra del maestro alemán, se tocaría la integral de sus cuartetos y sonatas para piano. Joaquín Fesser argumentaba entonces por qué estaban equivocados aquellos que, a su parecer, proclamaban que, después de haberse presentado todas sus sinfonías en las temporadas de la Sociedad de Conciertos, Beethoven no entrañaba ya ninguna novedad:

Oigo a quien yo me sé: —¡Beethoven! ¡El más conocido de los músicos! ¡Y se creó la Filarmónica para oír música nueva!

Alto ahí, mi amigo. Beethoven, sí, el más conocido de los músicos fuera de aquí; el genio cuyo nombre más y con mayor razón suena fuera y dentro de aquí; pero tan desconocido aquí dentro como casi todos los demás grandes maestros como Bach, como Haendel, como Mozart, como Berlioz, como Brahms, como todos.

Las nueve sinfonías -o sea casi todo el Beethoven madrileño- son la obra maestra de su autor y del mundo musical; convenido, pero no son Beethoven entero. Son, por decirlo así, su vida grande, su vida pública, su alma en plena luz. Esa alma en la intimidad, con todos sus secretos sus desahogos y confidencias, sus padecimientos y sus goces, sus éxtasis de poesía y de misticismo estético, sus desengaños, sinsabores, iras y pasiones; su amor y su despecho; su existencia humana; la vida interior de su gran cerebro; los refinamientos exquisitos de su arte y de su ciencia..., todo eso depositado en la inmensidad de su *música de cámara*, todo eso es el Beethoven ignorado para nosotros; y esa música es tan grande, tan asombrosa, tan *suya* como las nueve sinfonías.

- ¡También la conocemos!- me dirá el de marras.- Muchos han oído aquí sus cuartetos, tríos, sonatas... Las sonatas las tocan todos los aficionados...

Yerras, mi buen amigo, yerras. Salvo algún caso aislado, los cuartetos, tríos y sonatas que de Beethoven aquí conocíamos, son los de su juventud, los alegres y tiernos, los contemporáneos del *trío serenata* y del *septimino*; la menor y no siempre la mejor parte, ni la más interesante y rica. Las obras de su edad madura, de donde rebosan todas las fuerzas vitales del hombre y de su gente; las del último período de su vida, en las que derramó la sabiduría toda de un arte consumando y la filosofía de un abandonado y cansado espíritu, esas no existían para nosotros sino en el catálogo, donde afín duerme también el

---

<sup>1172</sup> RODA, Cecilio de. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 16-II-1907, p.1.

<sup>1173</sup> M. «Música de cámara. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 16-II-1907, p.1.

Beethoven de las Misas solemnes, del oratorio, de las romanzas, *lieder*, y demás manifestaciones de su enorme talento, que para ningún aficionado son una novedad allende la frontera<sup>1174</sup>.

No tenemos constancia de que los cuartetos n. 12, n. 13 y n. 14, hubieran sido programado en Madrid, al menos en concierto público, antes de que, en 1901 el Cuarteto Parent ofreciera el corpus completo en la Filarmónica. De hecho, de estos últimos ejemplares, tan solo uno consta en los anales de la Sociedad de Cuartetos de Monasterio, y otro había sido ejecutado por el Cuarteto Crickboom en su visita fugaz a la capital en 1896. Con estos datos, podríamos respaldar el testimonio de *El Globo* ya que, aunque los tríos y cuartetos de Beethoven eran habituales en los conciertos de música de cámara, no se corresponderían a los de su época final. Tal vez por ello, el Cuarteto Francés optaría por presentar cuatro de los cuartetos del último periodo respectivamente en sus cuatro primeras temporadas<sup>1175</sup>.

El *Cuarteto de cuerda n.16* sería uno de los primeros cuartetos en ejecutarse de este último grupo, ya en el concierto del 23 de marzo de la primera temporada. El espacio dedicado en las críticas a la obra de Beethoven sería reducido, no obstante, suficiente para señalar una reacción especialmente positiva por parte del público, en concreto tras la escucha del *Lento assai*<sup>1176</sup>. El estreno del primer Cuarteto de Ruperto Chapí constituiría el principal aderezo de la sesión, minimizando en gran medida los comentarios sobre la obra de Beethoven. Roda, por su parte, diría brevemente que «los últimos cuartetos de Beethoven, inspiraban siempre un cierto recelo para darlos al público, quien siempre los acogía con frialdad». Sin embargo, prosigue satisfecho que «Francés y sus compañeros han ejecutado dos de los más complicados<sup>1177</sup>: han gustado extraordinariamente, y hasta se han repetido tiempos de ellos»<sup>1178</sup>.

Uno de los días en los que se rendiría especial tributo a Beethoven en los conciertos madrileños, sería en el sexto concierto de su segunda temporada, celebrado el 10 de marzo de 1904. En esta ocasión, junto al *Cuarteto en re* para instrumentos de arco de Bretón, que se tocaba por segunda vez, y el *Quinteto op.81* para instrumentos de arco de Dvorak, se escucharía el penúltimo cuarteto de Beethoven, el número 15. Las dos obras que acompañaban este cuarteto ya eran conocidas por el público y por esta razón, curiosamente, muchas de las críticas de la sesión omitieron juicios sobre la obra de Bretón e incluso sobre la de Dvorak, recayendo mayoritariamente su expectación sobre esta última obra de Beethoven. Por su parte, en la crónica de Amós Salvador en *El Globo*, se llevaría a cabo una reflexión acerca de la pieza, en la que, si bien califica de «discreta» la

<sup>1174</sup> Joachim. «Un “récord”». *El Globo*, 28-VI-1902, pp.1-2.

<sup>1175</sup> Recordemos que no consta la interpretación del Cuarteto n.14 en ninguno de los conciertos de temporada, y tampoco de los extraordinarios.

<sup>1176</sup> Según la reseña de *El Imparcial* («Música di cámara. Un cuarteto de Chapí», 24-III-1903, p.2): «El público gozó, como siempre, las excelencias supremas del coloso de la música, obligando a los profesores á repetir el «lento assai» página sublime del arte». También indica el mismo hecho el crítico de *El Liberal* (24-03-1903, p.3), quien dice que «El tercer tiempo, que es una maravilla de inspiración y sentimiento, sacó de sus casillas al auditorio y hubo necesidad de repetirlo». También lo suscribe Luis Arnedo en *El País* («Música de “cámara”. En la Comedia», 24-03-1903, p.2): «En cuanto al sentidísimo cuarteto de Beethoven, á pesar de figurar en último lugar, mantuvo al público en tensión constante de admiración y entusiasmado, por la acabada manera con que fué ejecutado. Un gran triunfo para los jóvenes artistas, teniendo que repetir, por aclamación, el magnífico *lento assai*, que cautivó al público, por su incontrastable belleza realzada con los detalles de una cuidada y artística interpretación».

<sup>1177</sup> El otro cuarteto que ofrecerían en su primera temporada y al debe estar haciendo referencia Roda es el noveno Cuarteto (op.59 n.3). Resulta significativo que lo incluya dentro de sus últimos cuartetos, lo que implica una periodización bajo diferentes criterios en la que disocia por un lado los cuartetos tempranos (hasta 1801) y por otro el resto de piezas, a partir del opus 59.

<sup>1178</sup> C. Roda. «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 24-03-1903, p.1.



interpretación de Francés y los suyos, fue aplaudida «con entusiasmo». Así mismo, no pierde la oportunidad de ofrecer su personal repaso por los tiempos que a su parecer se suceden de forma natural: «(...) la fina y delicada melancolía del primer tiempo, la tranquilidad y recogimiento del segundo, el austero misticismo de íntimo y reconcentrado sentimiento de la *canzona di ringraziamento* y aquella arrebatada pero noble pasión del final» que según Amos es «una de las páginas más fogosas» escritas por el músico alemán<sup>1179</sup>. Por su parte, Cecilio de Roda, haría alarde de su competencia, elaborando su crítica en torno a una anécdota biográfica de la obra entre Beethoven y el editor Peters<sup>1180</sup>.

Otro concierto dedicado a uno de los últimos cuartetos sería el del 16 de febrero de 1905, en el que se tocó el cuarteto n.12, junto a dos quintetos, uno de Mozart y otro de César Franck. En la sesión, según Roda, cada obra tenía su destinatario: «Un quinteto de Mozart, para la legión de mozartianos; un cuarteto de Beethoven, para los verdaderos devotos de su arte único; un quinteto de César Franck, para los aficionados a lo moderno, y un programa excelente para los buenos aficionados»<sup>1181</sup>. Siguiendo este preámbulo, el crítico de *La Época*, reanuda su concepción de las obras más tardías del músico alemán «han permanecido mucho tiempo en el concepto de obscuridades incomprensibles». En su crítica, pretende cambiar la concepción de las mismas poniendo de manifiesto, no sólo su complejidad sino el trazado de los tiempos y la concepción unitaria de toda la obra, que supone el mayor cambio con respecto a las obras anteriores: «Ya Beethoven no construye el primer tiempo en aquel carácter grandioso y fundamental, consagrado por él mismo. Del cuarteto entero hace una concepción única y total, en la que el interés va aumentando a medida que la obra avanza» Y dentro de este planteamiento detalla en gradación ascendente cada uno de los fragmentos: «al principio, el primer tiempo, una improvisación, una introducción, un preludio; después, generalmente el *scherzo* en un carácter más profundo; luego el *andante*, superior en emoción y en importancia a los tiempos anteriores; por último, el final, esos finales hermosos, grandes, compenetrados en el sentimiento de la obra»<sup>1182</sup>.

En el concierto del Cuarteto Francés, sostiene Roda que, «rompiendo una tradición», fue aplaudido, sobre todo el *andante* que casi tuvo que ser repetido<sup>1183</sup>. Pero Roda no sería el único en dedicar un gran espacio a la obra de Beethoven de ese día, sino que, por una u otra razón, en todas las críticas del concierto, esta pieza acapararía inexplicablemente gran parte de la extensión de la columna. En el caso concreto de D dur, en su reseña de la pieza, además de reparar en los problemas de sonoridad y cuestionar la capacidad del Cuarteto Francés para hacer frente a una obra tan compleja como ésta que tanto se resiste en los programas, aplaude la iniciativa de enfrentarse a estas obras que tanto se resisten en los programas: «merece aplauso la interpretación que obtuvo (...) por el buen deseo de ofrecer al público la ocasión de conocer estas obras, que otros artistas se han resistido en Madrid a tocarlas por un cierto respeto que se parecía bastante al miedo, (...) justificado escrúpulo de

---

<sup>1179</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Sexta sesión». *El Globo*, 11-03-1904, p.2.

<sup>1180</sup> Aunque no menciona la fuente de procedencia, la transcripción de correspondencia que hace Roda es la siguiente: «El cuarteto que le mando probará a usted que no quiero vengarme de sus proceder, y que, al contrario, le doy lo mejor que podría ofrecer a mi mejor amigo. Puedo asegurarle, bajo mi honor de artista, que es una de las obras más dignas de mi nombre. Si esto que le digo no es la verdad, considéreme el último de los hombres» citado en: C. Roda. «Teatro de la Comedia. Sexto y último concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés». *La Época*, 11-03-1904, p.1.

<sup>1181</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Tercer concierto». *La Época*, 17-02-1905, p.1.

<sup>1182</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Tercer concierto». *La Época*, 17-02-1905, p.1.

<sup>1183</sup> Aunque se escapa a nuestras posibilidades, entendemos la presencia de códigos, en base a la magnitud o a la prolongación de los aplausos que determinaban si un tiempo debía repetirse o no.

conciencia de reconocerse con insuficientes condiciones para acometer tan arriesgada empresa»<sup>1184</sup>.

Esta indulgencia mostrada por D dur también la haría visible Amós Salvador en *El Globo*<sup>1185</sup>, que coincide con aquel en señalar que la obra resultaba «superior a las fuerzas de los ejecutantes», pese a lo cual, afirma que fue interpretado «con bastante fortuna» y aplaudida por el público<sup>1186</sup>. En definitiva, el hecho de que una hipotética interpretación mediocre sea tolerada por el auditorio nos hace pensar que, tanto crítica como público eran conscientes del significado de la obra de Beethoven, esquivada por muchas agrupaciones a raíz de su complejidad, lo que pudiera motivar que el esfuerzo de los intérpretes fue valorado de forma condescendiente tanto por el público como por la crítica. Sin duda, en la crítica de estos últimos cuartetos se percibe un intento por hacer pedagogía en torno a la recepción de estos ejemplares.

Uno de estos casos tendría lugar en el segundo concierto de la temporada de 1906<sup>1187</sup>, donde *Cuarteto n. 13* de Beethoven figuraba entre de dos composiciones españolas, una de ellas de Ruíz Manzanares y otra de Bretón. Aunque la mayor parte de las críticas se centraron en la ingente presencia española, algunos críticos como Saint-Aubin en *El Heraldo* insistirían en que los últimos cuartetos de Beethoven, poco programados y que «no despiertan fácilmente el entusiasmo», necesitan escucharse más, «debe insistirse en ellas, hacerlas oír incesantemente, procurando siempre, con fe inquebrantable, penetrar más y más en el estudio íntimo de tales obras»<sup>1188</sup>. Y por su parte Roda, a pesar del interés de las obras españolas, también se detiene a detallar algunas cuestiones que, tal vez, plantearan un cierto atractivo al complejo cuarteto. Con este hipotético fin describiría el carácter polarizado de los temas simbolizado en «la caricatura del virtuoso campesino» y la nota patética más honda y desgarradora (*Catalina*), de forma que, en su opinión, si bien se trataba en uno de los más difíciles de apropiarse y de comunicar, estaba realmente «rebotante de humorismo»<sup>1189</sup>.

En consecuencia, la recepción de los últimos cuartetos estaría sujeta a varios factores. Por un lado, debemos partir de que algunos de ellos se habían escuchado por primera vez en la capital durante la primera temporada de la Sociedad Filarmónica. Esta circunstancia, tendría sus repercusiones no tanto en la crítica como en el público, de manera que llevaría a algunos a afirmar que eran «de los más difíciles de apropiarse y de comunicar» sin un «necesario estudio de la partitura»<sup>1190</sup>. Por otro lado, la crítica insinúa varios problemas de interpretación y atribuyen la visible falta de programación de los mismos a la enorme dificultad que entraña su ejecución. Lejos de los elogios que generaban sus versiones de los cuartetos intermedios, en este caso, se pone de manifiesto que su ejecución precisaba un nivel del que no disponía el Cuarteto, pese a lo cual, observamos una actitud indulgente hacia estas ejecuciones. Por último, resulta así mismo revelador que, a excepción del número 16, la crítica les dedicaría un espacio significativo de las reseñas, tal vez con el propósito de estimular y descodificar su contenido, así como de demandar mayor presencia de los mismos en los programas de música de cámara.

---

<sup>1184</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 17-02-1905, p.3.

<sup>1185</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 18-02-1905, p.1.

<sup>1186</sup> *Ibidem*.

<sup>1187</sup> Celebrado el 22 de febrero de ese año

<sup>1188</sup> «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Heraldo de Madrid*, 24-II-1906, p.1.

<sup>1189</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 24-II-1906, p.2.

<sup>1190</sup> «Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 11-03-1904, p.3.

Para terminar con este grupo, tal vez esta recepción de los últimos cuartetos, muy alejada aún de la popularidad que ostentaban las otras obras de periodos anteriores, iría en consonancia con los siguientes párrafos, en clave humorística, que rubrica Luis Arnedo, y en los que relata cómo unas «lindas charladoras» al concierto del 10 de marzo de 1904, en el que se programó uno de estos últimos cuartetos, mantuvieron una animada conversación durante la audición de la obra de Beethoven. En su discurso, transcribiría algunos de estos comentarios en los que algunas asistentes bromeaban sobre las proporciones de la pieza. Arnedo, que describe sus opiniones como «impías» y «femeniles»:

¿El éxito de la tarde? Además de unas lindas charladoras el quinteto bohemio de Dvorak. Beethoven en su gran cuarteto XV, la menor (op.132) –hasta la publicación del programa es más extenso, más profundo. Dvorak, sigo haciéndome eco de opiniones femeninas, es más agradable, más bonito.

De aquí que haya habido necesidad de entregarse al charloteo para contrarrestar las espantosas proporciones del cuarteto XV, etc., etc., etc. El «sublime sordo» como no se oía, no se cuidaba de las enojosas proporciones de alguna de sus obras.

(Esta es otra opinión impía, es decir femenil, de la que me guardaré muy bien de hacerme solidario.)

Bromas aparte y recogíendome en mi mismo a fin de evitar influencias extrañas que tan importante papel juegan, hace unos días, en el progreso musical de nuestro país diré que el cuarteto de Beethoven produjo un efecto monumental entre los buenos aficionados<sup>1191</sup>.

Respecto a las razones que pueden llevarle a narrar este suceso, si bien por un lado podemos analizarlo como un giro de humor, que persiguiera dibujar una sonrisa en el lector, también está tratando de poner de manifiesto la falta de criterio por parte algunas de las mujeres asistentes<sup>1192</sup>. Por otro lado, Arnedo se mostraba con frecuencia cercano a los gustos de la masa, aplaudiendo los movimientos bisados, así que, podríamos entender estas declaraciones como una manera de confesar implícitamente una opinión negativa y discutible acerca de una obra consagrada, como lo era el *Cuarteto n.15* de Beethoven, poniendo en boca de otros, en este caso, “otras”, lo que tal vez él mismo pudiera pensar.

Por último, los seis primeros que comparten el *opus* 18 serían compuestos por el músico en un intervalo de tan sólo tres años, entre 1799 y 1801, de forma que constituyen una serie de obras tempranas que servirían a Beethoven como preámbulo para embarcarse después plenamente en el género orquestal. Toda esta serie de cuartetos compuestos en el que se conoce como primer periodo estilístico del autor, sería presentada por primera vez en Madrid gracias a la Sociedad de Cuartetos de Monasterio, y desde entonces hasta la constitución del Cuarteto Francés, su programación habría sido habitual en los diversos conjuntos que pasarían por la escena madrileña.

En los conciertos del Cuarteto Francés se tocarían cinco de ellos<sup>1193</sup>, sin embargo, en la mayor parte de los casos, este grupo de obras pasaría desapercibido en la prensa, eclipsado por otras que, al parecer, planteaban mayor interés. Aun y todo, en muchas ocasiones se le brindaría una breve referencia, siempre positiva y poco profunda. El primer cuarteto temprano interpretado sería *Cuarteto de cuerda n.3 en Re mayor*, programado junto al estreno

---

<sup>1191</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 11-03-1904, p.2.

<sup>1192</sup> Puesto que alude a opiniones “femeniles” como “impías”, desconocemos si esta falta de criterio que observa Arnedo entre las asistentes se extrapola a toda o gran parte de la comunidad femenina presente en los conciertos.

<sup>1193</sup> Recordemos, todos, a excepción del segundo.

de un cuarteto de Bartolomé Pérez Casas, precisamente con una de las obras españolas de mayor complejidad, en uno de los conciertos de la segunda temporada.

Si bien las alusiones a estos cuartetos serían prácticamente inexistentes, sorprende en gran medida el profundo cambio de léxico empleado para su descripción con respecto a los ejemplares respectivos a las obras más tardías. Precisamente el mencionado *Cuarteto n.3*, sería definido por Amós Salvador como una «composición de incontestable belleza, de tranquilo y majestuoso desenvolvimiento en sus dos primeros tiempos, y de alegre y juvenil terminación, entre cuyos episodios parece sentirse circular el aire sano del campo, ensanchando los pulmones»<sup>1194</sup>.

Muy similares también serían algunas de las referencias al *Cuarteto op.18 n.6*, ofrecido en el tercer concierto de temporada de 1908 junto a dos cuartetos españoles, de Serrano y Zurrón, y un *Terzetto* de Dvorak. La mayor parte de las críticas se centraron en reseñar la confluencia de las dos composiciones nacionales presentes en la sesión, pese a lo cual, algunos, como Roda, se detuvieron a observar que a lo largo de todas las obras del concierto se sostendría un carácter apacible: «La, nota alegre, regocijada, fresca predominó en el concierto de ayer. Por rara casualidad, en todas las obras abandonamos el tormento del espíritu para sumergirnos en un baño de sol, de aire libre; ni aun el mismo Beethoven nos dio esa nota de espiritualidad intensa y avasalladora». Y entre todas las obras, el cuarteto de Beethoven es descrito como «gracioso, juvenil, todo claridad y todo luz»<sup>1195</sup>.

Como decimos, las descripciones de estas obras serían sustancialmente distintas a las de los cuartetos posteriores, en los que los adjetivos luminosos y optimistas se trocarían en las descripciones profundas y ampulosas del Beethoven tardío. Como excepción, Roda retrata el *Cuarteto en Do menor, op. 18 n. 4*, interpretado por el Cuarteto Francés el 22 de febrero de 1907, como una obra temprana pero que, al mismo tiempo, avanzaba ciertos rasgos como «el pesimismo» de las últimas etapas<sup>1196</sup>.

Por lo que respecta a la interpretación, tal vez por la asequibilidad o por la familiaridad de los temas, dentro de este grupo de obras no hemos localizado ninguna objeción a las versiones del Cuarteto Francés. Incluso Miguel Salvador, uno de los más exigentes en lo que a ejecución se refiere, señalaría al respecto del primer recital de la temporada de 1909, que la única obra de todo el concierto que, según él, obtuvo un resultado positivo, habría sido el quinto cuarteto de Beethoven, lo único «dominado y trabajado»<sup>1197</sup>.

Tabla 55. Programación de otras obras de Beethoven.

| <b>Obra</b>                     | <b>Fecha Comp.</b> | <b>Estreno en Madrid</b>                                   | <b>Cuarteto Francés</b> |
|---------------------------------|--------------------|--|-------------------------|
| <i>Trío serenata op. 8, n.2</i> | 1796-98            | Sociedad de Cuartetos de Madrid (13-II-1876)               | 24-III-1911             |
| <i>Trío serenata op.25</i>      | 1795               | Sociedad Filarmónica de Madrid (16-I-1902) <sup>1198</sup> | 4-II-1904               |
| <i>Trío con piano n.3 op.1</i>  | 1794-95            | Sociedad de Cuartetos de                                   | 7-II-1908               |

<sup>1194</sup> En la crónica se equivoca y habla del op.18 n.1 en lugar del op.18 n.3, que es el que se interpreta. Véase: A. Salvador: «De música. Cuarteto Francés. Segunda sesión», *El Globo*, 12-02-1904, p.2.

<sup>1195</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 25-II-1908, p.4.

<sup>1196</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 23-II-1907, p.1.

<sup>1197</sup> M. Salvador. «De música. El cuarteto «Francés» en el Español». *El Globo*, 30-I-1909, p.1.

<sup>1198</sup> La primera interpretación de esta obra de la que tenemos constancia se llevaría a cabo en la primera temporada de la Filarmónica, por el flautista Marcelino Barsurco, Julio Francés y Conrado del Campo.

|                                    |           |   |             |
|------------------------------------|-----------|---|-------------|
|                                    |           | Madrid (22-II-1863)   |             |
| <i>Trío con piano n.º 7 op. 97</i> | 1811      | Sociedad de Música Clásica<br>di camera (29-III-1889)           | 3-III-1909  |
| <i>Septeto op. 20</i>              | 1799-1800 | Sociedad de Cuartetos de<br>Madrid (5-III-1886) <sup>1199</sup> | 30-III-1903 |

Ya para terminar, el resto de obras de Beethoven interpretadas en las sesiones del Cuarteto Francés se encuadran, en su mayoría, en los últimos años del siglo XVIII. Teniendo en cuenta que muchas de ellas habían sido ya interpretadas asiduamente en la capital, muchas de ellas, parece que la crítica no tiene nada que añadir, salvo reparos a la interpretación. En este grupo de obras que obtuvieron una valoración comprometida podríamos incluir al *Septimino* (*Septeto op. 20*). Espectacular por su plantilla, contaría con la intervención de Francés, Conrado del Campo y Villa, junto a Yuste (clarinete), Valeriano Bustos (trompa), Pascual Fañanas (fagot) y Salvador Santos (contrabajo), sin embargo la obra, sobre todo generó reproches.

Félix Borrell en *El Heraldo*, sería quien expresara las objeciones más claras a la actuación: «Respecto del Septimino de Beethoven justo es confesar que los Sres. Francés, Del Campo, Villa, Yuste, Bustos, Fañanas y Santos no se excedieron en su interpretación. Parecían poseídos todos ellos de un terror invencible que paralizaba sus facultades y que les impedía, no solo matizar, sino hasta conseguir el ajuste»<sup>1200</sup>.

Por otro lado, entre los apuntes más livianos, encontramos la apreciación de Arnedo que apunta que «la ponderación de Fuerzas no se hallaba muy equilibrada»<sup>1201</sup>, así como la concisa afirmación de Roda quien, en su columna de primera plana, equipararía la popularidad de esta composición con la de una de las óperas más interpretadas en el París de las últimas décadas del siglo XIX: «viene a ser algo así como los *Hugonotes*<sup>1202</sup> de la música de cámara»<sup>1203</sup>. Con ello parece querer justificar que, el hecho de que no profundice en la obra no la exime de interés para la audiencia, pero al mismo tiempo, evita emitir valoraciones al respecto de una interpretación para algunos regular. Pese a ello, según Roda y Mordente se repetiría el *Scherzo*, uno de los mejores fragmentos del concierto<sup>1204</sup>.

Sobre el *Trío-Serenata para violín, viola y flauta en Re mayor*, op. 25, interpretado por Francés, Villa y el flautista Francisco González el 4 de febrero de 1904, junto a un quinteto de Mozart y un cuarteto de Borodin, resulta significativa la, de nuevo, vaga reseña de Roda en *La Época*, que define la obra de Beethoven como: «Obra de la juventud, compuesta de numeritos cortos, independientes y casi siempre en forma de *minueto*» y que «parece escrita principalmente para que sea aplaudido el virtuosismo de los instrumentistas». Una vez más, el hecho de que esta obra no revistiera especial interés para los críticos, no implicaba lo mismo para el auditorio. De hecho Roda, distanciándose de los oyentes, añade que «repitieron el segundo trío del segundo número, y, por la voluntad del público, hubieran repetido también las variaciones»<sup>1205</sup>. Mordente, por su parte, reconoce en ella simpleza y

<sup>1199</sup> La Sociedad de Cuartetos de Madrid tocó previamente un arreglo de la obra el 18 de diciembre de 1864.

<sup>1200</sup> F. B. «Concierto último». *El Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903, p.4.

<sup>1201</sup> L. A. «Música de "camera". En la Comedia». *El País*, 31-III-1903, p.2.

<sup>1202</sup> *Les Huguenots* de Giacomo Meyerbeer (1836).

<sup>1203</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Época*, 31-03-1903, p.1.

<sup>1204</sup> Mordente. «Los cuartetos de la Comedia. Fin de los conciertos». *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3; C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Época*, 31-03-1903, p.1; Eduardo Muñoz. «En la Comedia. "Música di cámara". Cuarto concierto». *El Imparcial*, 31-III-1903, p.1.

<sup>1205</sup> C. Roda. «De música. Teatro de la Comedia. Primer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés», *La Época*, 05-02-1904, p.1.

poco interés, sin embargo en su discurso, se muestra más nostálgico y conciliador y alude que «pertenece a la época primera de su autor» lo que le evoca «esa banalidad deliciosa que caracteriza al Beethoven hombre de mundo, sociable y galanteador»<sup>1206</sup>.

En 1908, junto a la reposición del primer cuarteto de Chapí, se tocaría un quinteto de Dvorak y el *Trío en do menor op.1, n.3* de Beethoven, interpretado por Francés, Villa y un nuevo colaborador, el pianista Antonio Puig. Pero dado que la obra de Chapí había despertado una gran polémica<sup>1207</sup>, en su segunda audición muchos volverían a dedicarle a la obra gran parte de la crónica. Una de las críticas volcadas nuevamente al cuarteto de Chapí, sería la de Roda en *La Época*, que sobre el resto de obras sentenciaría de forma escueta que «El trío en *do menor*, de Beethoven, y el quinteto, de Dvorak, el primero con su pasión juvenil, y el segundo con su brillantez y riqueza de color, son obras ya conocidas y consagradas. No hay, pues, para qué hablar de ellas»<sup>1208</sup>. Únicamente extiende su información vertida para señalar la incorporación del nuevo pianista, a su juicio «no tan familiarizado como el Sr. Enguita (pianista de estos años anteriores) con el estilo y el carácter de la música de cámara»<sup>1209</sup>. Un detalle en el cual repararía también Miguel Salvador en *El Globo*, diagnosticando por un lado unas «variaciones (...) demasiado movidas y poco subrayadas» y un final poco «apasionado» en la parte de piano<sup>1210</sup>. Por su parte, Madrizzzy<sup>1211</sup>, cronista de sociedad en *La Correspondencia de España*, brindaría alusiones claras al trío de Beethoven en las que refería precisamente que su popularidad entrañaba un mayor «compromiso en su ejecución»<sup>1212</sup>. Sin embargo sobre Puig anota que se trataba de un «artista concienzudo y respetuoso de las tradiciones», con un «*toucher* delicadísimo» y un «mecanismo muy correcto»<sup>1213</sup>, una opinión en esencia similar a la del crítico de *El Liberal*<sup>1214</sup>.

También discreta sería la recepción del *Trío con piano en Si bemol op. 97, Archiduque*, la obra más tardía de este bloque, que formaría parte del último concierto de la serie de 1909 junto a obras de Walter Ralb y Schubert. Tan sólo de manera abreviada Arnedo y Muñoz resaltarían la interpretación otorgada por los intérpretes, en este caso, Francés, Guervós y Villa<sup>1215</sup>.

Y poco podemos decir también sobre el *Trío-Serenata, para violín, viola y violonchelo*, op.8, interpretado por Francés, Del Campo y Villa en el concierto del 24 de marzo de 1911, la cuarta y última sesión de su última temporada. Únicamente Saint-Aubin e *El Heraldo* llevaría a cabo un repaso por la obra, anotando una «impecable interpretación» así como la repetición de uno de sus tiempos, el *Tempo alla polacca*.<sup>1216</sup>

---

<sup>1206</sup> Mordente, «Teatro Real». *La Correspondencia*, 5-II-1904, p.3.

<sup>1207</sup> Véase recepción del primer cuarteto de Ruperto Chapí.

<sup>1208</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *La Época*, 8-II-1908, p.3.

<sup>1209</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *La Época*, 8-II-1908, p.3.

<sup>1210</sup> M. Salvador. «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 8-II-1908, p.1.

<sup>1211</sup> No encontramos ningún crítico musical que se hiciera cargo de la temporada de 1908 en *La Correspondencia de España*. En su lugar, el cronista de sociedad del momento, Madrizzzy, alargaría durante ese año su columna en su sección “Gran Mundo”, reseñando también el repertorio de los conciertos del Cuarteto Francés.

<sup>1212</sup> Madrizzzy. «Gran Mundo». *La Correspondencia de España*, 9-II-1908, p.1.

<sup>1213</sup> Madrizzzy. «Gran Mundo». *La Correspondencia de España*, 9-II-1908, p.1.

<sup>1214</sup> A. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *El Liberal*, 8-II-1908, p.4.

<sup>1215</sup> Véase L. A. «En el Español. Cuarteto Francés. Última sesión». *El País*, 4-III-1909, pp.1-2; E. M. «Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 4-III-1909, p.3.

<sup>1216</sup> «Cuarteto Francés. Teatro de la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 25-III-1911, p.1.

En definitiva, de ninguna forma podríamos hablar de una recepción uniforme en Beethoven. Teniendo en cuenta, por un lado, la amplia lista de obras presentadas y por otro, el amplio espectro estilístico, la percepción de su producciones por parte de la crítica sería sumamente distinta según se trate de sus cuartetos del periodo inicial, medio, final, o bien de sus obras para otras combinaciones instrumentales. Mientras que la mención de sus cuartetos tempranos apenas resultaría significativa en las crónicas de los conciertos, los cuartetos intermedios causarían el fervor de los críticos y por su parte, sus cuartetos tardíos serían reseñados casi como piezas novedosas de las que, se lamentan muchos, apenas había interpretaciones en Madrid.

No obstante, si bien los cuartetos intermedios serían considerados como obras fetiche para el Cuarteto Francés, de cuyas versiones no escatimarían en halagos, no sucedería lo mismo con algunos de los últimos, de los que llegarían a decir que eran superiores a las capacidades del conjunto, o con obras como el *Septimino*, sobre la que repararían en diversas deficiencias de ajuste. A pesar de todos estos reproches, Beethoven sería el músico más escogido para los programas. Con diferencia, el músico con más obras interpretadas y situado de forma habitual en el puesto central de la sesión. De él interpretarían casi al completo su catálogo cuartetístico como respuesta a la idealización de su figura como icono focal del Romanticismo. Así mismo, en las reseñas, su nombre aparecería siempre junto adjetivos grandilocuentes que marcarían distancia con respecto a unos y otros compositores, previos y posteriores, reforzando sin duda su consideración como genio, paradigma romántico y figura referencial de la Historia de la Música.

### 5.2.6. Franz Schubert

| Franz SCHUBERT<br>(1797-1828)   |
|---|
| <i>Quinteto para piano en La mayor, op. 114, D. 667 "La trucha"</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1819 (Pub. 1829)<br><b>Estreno:</b> 1919, Viena<br><b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano<br><b>Movimientos:</b> 5 (I. <i>Allegro vivace</i> , II. <i>Andante</i> , III. <i>Scherzo</i> , IV. <i>Andantino</i> . V. <i>Allegro giusto</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (7-II-1890)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 22-II-1907                            |
| <i>Cuarteto de cuerda n. 13 en La menor, op. 29, D. 804</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1824<br><b>Estreno:</b> 14-III-1824, Viena<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro ma non troppo</i> , II. <i>Andante</i> , III. <i>Minuetto: Allegretto</i> , IV. <i>Allegro moderato</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Checo (Sociedad Filarmónica de Madrid) (27-III-1903)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 28-II-1908, 9-III-1905. (13-II-1912*) |
| <i>Cuarteto de cuerda n. 14 en Re menor (póstumo) D. 810 "La muerte y la doncella"</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1824 (Pub. 1832)<br><b>Estreno:</b> 1-II-1826, Viena<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Andante con moto</i> III. <i>Scherzo: Allegro molto</i> , IV. <i>Presto</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (16-I-1881)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 9-II-1905, 3-III-1909   |

*Quinteto de cuerda en Do mayor op. 163, D. 956*

**Fecha de Composición:** 1828 (Pub. 1853)

**Estreno:** 1850, Viena

**Plantilla:** Dos violines, viola, dos violonchelos

**Movimientos:** 4 (I. *Allegro ma non troppo*, II. *Adagio*, III. *Scherzo: Presto*, IV. *Allegretto*)

**Primera audición en Madrid:** Sociedad de Cuartetos de Madrid (8-I-1882)

**Audiciones del Cuarteto Francés:** 16-III-1903

En la biografía de Franz Schubert, coronada por sus ciclos de *lieder* y sus sinfonías, la música de cámara ocuparía un lugar primordial y abarcaría prácticamente todo su ciclo vital<sup>1217</sup>. Teniendo en cuenta que Schubert creció y vivió en un entorno vienés, su principal contacto con el género camerístico tendría lugar gracias a sus reuniones musicales, más conocidas como *schubertiadas*, en las que el músico tocaba como viola en el cuarteto de cuerda familiar y para las cuales compondría sus primeros cuartetos con tan sólo once años (1810-11).

Sus obras camerísticas tienden a clasificarse en dos periodos. Por un lado las obras tempranas, compuestas entre 1810 y 1816 que, a día de hoy prácticamente no se programan, y por otro, los tres cuartetos compuestos entre 1824 y 1826<sup>1218</sup>, de los cuales el Cuarteto Francés tocaría dos, el *Cuarteto en la menor* “Rosamunda”, D. 804 y el *Cuarteto en re menor* “La muerte y la doncella”, D. 810.

Por otro lado, al margen de estos dos grandes bloques, figuran algunas obras compuestas en otros momentos puntuales, entre las que se encuentran las dos restantes seleccionadas por el conjunto madrileño. La primera, el *Quinteto de la Trucha*, D. 667, compuesto en un periodo de transición estilística, entre 1819 y 1820, y la segunda, el *Quinteto de cuerda en Do Mayor para dos violonchelos*, D. 956, escrito en 1828, tan sólo siete semanas antes de su muerte<sup>1219</sup> y que sería la primera obra de Schubert que el Cuarteto Francés presentaría en las series.

La plantilla de quinteto con dos violonchelos, era muy habitual por ejemplo en las obras de Luigi Boccherini o George Onslow, no obstante, algunas fuentes achacan este modelo más bien a influencia de los quintetos de cuerda con dos violas de Mozart<sup>1220</sup>. Esto, sumado a la predilección de Schubert por las calidez de las voces graves, explicaría la utilización de esta plantilla inusual en una obra que llegaría a ser equiparada en calidad a las últimas composiciones camerísticas de Mozart o a últimos cuartetos de Beethoven.

En ella, dice Roda, «Schubert se eleva a la altura de Beethoven y se mide con él de igual a igual» y tal vez por eso, a pesar de que, según parece se trataba de una obra «muy conocida por el público madrileño», ninguno de los críticos le escatimó unas líneas. En concreto, la composición para dos violonchelos sería la elegida para cerrar la sesión ¿y temporada?, el

---

<sup>1217</sup> Sus primeros cuartetos de cuerda datan de finales de 1810 y comienzos de 1811, mientras que su última obra instrumental, el Quinteto de cuerda en do mayor D-956 lo compondría en octubre de 1828, siete semanas antes de su muerte. Véase: HEFLING, Stephen E. y TARTAKOFF, David S. «Schubert's Chamber Music». En Stephen E. Hefling (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York and London, Routledge, 2004.

<sup>1218</sup> Cuarteto de cuerda en la menor “Rosamunda”, D. 804, op. 29; Cuarteto de cuerda en re menor “La muerte y la doncella”, D.810 y el Gran Cuarteto en Sol Mayor, D. 887.

<sup>1219</sup> Véase HEFLING, Stephen E. y TARTAKOFF, David S. «Schubert's Chamber Music». En Stephen E. Hefling (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York and London, Routledge, 2004, p. 39.

<sup>1220</sup> TRANCHEFORT, F. R. *Guía de la música de cámara...*, pp. 1228-1229.



16 de marzo de 1909, lo que a juicio de Eduardo Muñoz, supondría un «broche de oro» del «colosal poeta de los “Lieder”» que lograría generar entre el público un clima de «recogimiento profundo, una emoción intensa y conmovedora, que (...) denotaba en el auditorio la huella del más puro y más noble de los encantos»<sup>1221</sup>.

El segundo movimiento, *adagio*, caracterizado por largas notas pedal que van acomodándose a diversos contextos armónicos y sobre las que violín y violonchelo dibujan su conversación, o como explica Roda, una «inacabable y divina melodía, comentada por los suspiros del violín primero, y los inexorables *pizzicatti* del bajo»<sup>1222</sup>, se trata del movimiento en el que más inciden y que mayormente ensalzan los críticos en las reseñas. A propósito del mismo, apuntaba Mordente que «después de oír el *adagio* puede asegurarse que el genio humano no ha llegado a una expresión más alta de belleza»<sup>1223</sup>, lo que suscribe Borrell cuando manifiesta también con estereotipos de juicio y sentidos figurados, que «la primera mitad del *adagio* puede considerarse como una de las cumbres de esta clase de música; se había llegado a tanto; pero a más, es imposible»<sup>1224</sup>.

No obstante, al margen de tantas alabanzas, Borrell, bajo el pseudónimo F. Bleu, sería también el único que pusiera alguna objeción a este movimiento del quinteto, y más concretamente a las proporciones y al desarrollo motivico, cuestionándose si no «se excedería Schubert en los extraordinarios desarrollos de la segunda parte» del *adagio*. A lo que agrega, sin posicionarse que «la crítica moderna parece decidirse por la afirmativa; pero tampoco falta quien califique de herejes a los que tal cosa sostienen». Borrell tampoco se mostraría plenamente satisfecho con la interpretación, ya que, bajo su punto de vista, «la ejecución de esta obra representa un problema abrumador de dificultades y de cansancio», por lo que, sostiene, «demasiado hicieron el «Cuarteto Francés» y el segundo violoncello Sr. Mesa, interpretándola con ajuste y corrección»<sup>1225</sup>.

Por último, sobre el número final, en clave humorística, señala Arnedo que «el último tiempo que *semeja* dulcemente un tango, tuvo la virtud de hacer callar (quizás por esta interesante circunstancia) a unas lindas abonadas que recomiendo a la censura de Saint-Aubin, por haber estado de charla molesta durante toda la sesión»<sup>1226</sup>. ¿Es que acaso insinúa que los números de baile (recordemos, interpretados por las orquestas menos profesionales) eran más llevaderos, más asequibles y más atractivos para las “señoritas” que van a estos saraos eminentemente por su componente de encuentro social?

La segunda composición de Franz Schubert que estaría presente en las temporadas del Cuarteto Francés, sería el *Cuarteto en re menor* “La muerte y la doncella”, D. 810 que data de 1824. Previamente a este año, el compositor austriaco no habría compuesto ninguna obra camerística más allá de sus cuartetos de juventud. En su lugar, se había centrado en la composición sinfónica, aunque dejando atrás varias sinfonías inacabadas, así como uno de sus ciclos de *lieder* más destacado, *La bella molinera*. El cuarteto de “La muerte y la doncella”, denominado así por el nombre de la canción que inspira su movimiento lento en forma de variaciones, será su obra camerística más dramática y poderosa, muy próxima al estilo

---

<sup>1221</sup> Eduardo Muñoz. «En la Comedia. Música di cámara». *El Imparcial*, 17-III-1903, p.1.

<sup>1222</sup> C. Roda. “De Música: Teatro de la Comedia. Segunda Sesión del Cuarteto Francés”. *La Época*, 17-III-1903.

<sup>1223</sup> M. «Los cuartetos de la comedia». *La Correspondencia*, 17-III-1903, p.3.

<sup>1224</sup> F Bleu. «Los conciertos de ayer. Por la tarde.-En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 17-III-1903, p.3.

<sup>1225</sup> Ibidem.

<sup>1226</sup> A. «Música de “Cámara”». *El País*, 18-III-1903, p.3.

sinfónico, donde, a pesar de tratarse de música absoluta, el componente descriptivo goza de un papel primordial<sup>1227</sup>.

A propósito de la primera de las dos ejecuciones del Cuarteto Francés, ofrecida el 9 de febrero de 1905, diría Roda que: «El cuarteto en *re menor de Schubert* es, con razón, una de las obras predilectas de todas las Sociedades de cuartetos. Su *andante con moto*, especialmente, - variaciones sobre el *lied* tan conocido, *La joven y la muerte*-, es de las páginas en que el lirismo y la inspiración de Schubert rayan a mayor altura»<sup>1228</sup>, inspirado, en palabras de Muñoz, en «la poesía y el sentimiento de su pueblo»<sup>1229</sup>. No obstante, al respecto de su interpretación, observaría D dur algunas cuestiones técnicas a mejorar, ya que, según percibe, «además de alguna falta de ajuste, aparecían todos los matices de expresión poética y delicada, que son característicos y tanto abundan en todas las obras de este inspiradísimo y sublime maestro, poco sentidos, y como dichos con cierta timidez»<sup>1230</sup>.

La obra, se escucharía una segunda vez en la sesión del 3 de marzo de 1909, sin embargo, en ese concierto se llevaría a cabo también el estreno de un cuarteto de Walter Rabl, célebre director de las óperas de Wagner en el Teatro Real y que despertaría gran expectación entre el público. En consecuencia, las críticas, dedicarían la mayor parte de su extensión a esta novedad, mencionando nada más el resto de obras que completaban el programa, tanto el cuarteto de Schubert como el Trío del Archiduque de Beethoven. No obstante, otros como Saint-Aubin en *El Heraldo*, después de una larga exposición sobre la evolución y las notables mejoras del Cuarteto Francés a lo largo de sus siete años de actividad, indica que «las dos colosales creaciones de Beethoven y Schubert fueron soberbiamente ejecutadas por los concertistas, animados ayer de un supremo entusiasmo»<sup>1231</sup>. Y por su parte, Arnedo, en un intento de menospreciar sutilmente la obra de Rabl, dijo, refiriéndose únicamente a las obras de Schubert y Beethoven, que «figuraban en el programa dos obras de innegable importancia»<sup>1232</sup>, deteniéndose después en reseñar, valorar, matizar sobre la de Schubert las «profundas ideas y de sensibilidad exquisita, buena prueba de las cualidades atesoradas por el gran maestro vienés llamadas a completo desarrollo de no haber cortado la muerte en flor, existencia tan próspera de esperanza»<sup>1233</sup>.

De este mismo periodo compositivo, el Cuarteto Francés tocaría en la primera parte del último concierto de 1905 una serie de fragmentos de obras de Schubert, Haydn y Beethoven. Del primero tocarían el tercer movimiento, *minuetto*, de su *Cuarteto en la menor "Rosamunda"*, D. 804, que sin embargo, no se escucharía al completo hasta tres años más tarde. Esta obra, de marcado carácter lírico y que recibe su nombre por el movimiento *Andante*, está basada en el entreacto de la música instrumental que Schubert compendría para la obra teatral *Rosamunda, Princesa de Chipre* (1823). Sin embargo, la parte seleccionada para la miscelánea del Cuarteto, sería el *Minuet*, descrito por Hefling como un fragmento conmovedor en el que se canta al anhelo, a la decepción y al horror sin que se llegue a resolver la discordia afectiva<sup>1234</sup>.

---

<sup>1227</sup> Véase HEFLING, Stephen E. Y TARTAKOFF, David S. «Schubert's Chamber Music». En Stephen E. Hefling (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York and London, Routledge, 2004, p. 83.

<sup>1228</sup> C. Roda. «Teatro de la Princesa. Cuartetos Francés.-Segundo concierto». *La Época*, 10-II-1905, p. 1.

<sup>1229</sup> E. M. «En la Princesa. El Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Imparcial*, 10-II-1905, p.2.

<sup>1230</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto "Francés"». *La Correspondencia de España*, 10-II-1905, p.3.

<sup>1231</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo*, 4-III-1909, p.3.

<sup>1232</sup> L. A. «En el Español. Cuarteto "Francés". Última sesión». *El País*, 4-III-1909, pp. 1-2.

<sup>1233</sup> L. A. «En el Español. Cuarteto "Francés". Última sesión». *El País*, 4-III-1909, pp. 1-2.

<sup>1234</sup> «(...)a touching treatment of the age-old minuet, sing of longing, disappointment, and occasionally horror, with no resolution of affective discord». Véase HEFLING, Stephen E. Y TARTAKOFF, David S.

La interpretación completa del cuarteto *Rosamunda* se verificaría en el concierto de temporada celebrado el 28 de febrero de 1908, coincidiendo con el estreno de los Caprichos románticos de Conrado del Campo. Esto motivó que las otras obras que componían ese día el programa, y que curiosamente compartían tonalidad entre ellas, tanto el Cuarteto “Rosamunda” de Schubert como el Quinteto en la menor de Saint Saëns, únicamente fueran citadas en la mayor parte de las crónicas. Como excepción, Arnedo suscribe que el Cuarteto de Schubert «exuberante de gracia, fáciles ideas y agradables efectos» fue «muy bien interpretado por los jóvenes Francés, González, del Campo y Villa, que se crecen ante el peligro, o sea la dificultad de ajuste de tan bella composición»<sup>1235</sup>.

Por último, sin ninguna duda, la obra que mayor repercusión y comentarios obtendría en las críticas a los conciertos del Cuarteto Francés, sería el *Quinteto con piano*, D. 667, más conocido como el “Quinteto de La Trucha” por la canción *Die forelle* (La trucha). La obra, rebosante de optimismo, la compone Schubert a su vuelta de una temporada como profesor de los hijos del Conde Johann Esterházy en Zseliz, donde había marchado cansado de ejercer como profesor en la escuela de música de su propio padre. El resultado sería un fragmento musical muy lejos de la frustración, caracterizado por buen humor, y que semeja que «cada nube es pronto dispersada por el brillo del sol»<sup>1236</sup>. La pieza, escrita para la inusual formación de violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano, permitiría a Schubert explorar un nuevo papel de este último, mucho más liberado de mantener la secuencia armónica, que en este caso sería asumido por Juan Enguita en el que sería su último concierto con el Cuarteto Francés.

El concierto final de temporada de 1907 fue considerado como interesante y variado por varios de los críticos, en el que, además del *Quinteto de la Trucha* se interpretó el Cuarteto n.4 de Beethoven y se consumó el estreno del Cuarteto n. 4 de Chapí. De hecho, uno de los que más claramente expresaron su satisfacción con las obras del programa, sería Muñoz en *El Imparcial*, que anotaba al día siguiente que «era de altísima importancia artística. Beethoven, Schubert, con su inmortal quinteto de la Trucha, que parece la suprema expresión de la belleza musical, y Chapí, nuestro compositor insigne, que cultiva todos los géneros con singular fortuna»<sup>1237</sup>.

A pesar de que la mayor parte de las críticas se centrarían igualmente en la nueva obra española, varios comentaristas reservaron también un pequeño espacio para las otras dos piezas, donde insinúan que la reacción más efusiva del concierto estuvo dirigida al Quinteto de Schubert, para Roda, una obra «de una frescura y de una ligereza encantadoras; sólo un poeta puede ser autor de obra tan original y tan comunicativa»<sup>1238</sup>. Concretamente Madrizzy declaraba que el Cuarteto Francés «oyó muchos y merecidos aplausos, sobre todo en la obra final de Schubert, que fue ejecutada con verdadera maestría»<sup>1239</sup>. Pero más explícita resulta la reseña de *El Liberal* que matiza que la propia interpretación sería incluso interrumpida por los aplausos del auditorio:

---

«Schubert’s Chamber Music». En Stephen E. Hefling (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York and London, Routledge, 2004, p. 79.

<sup>1235</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Último concierto». *El País*, 29-II-1908, p.5.

<sup>1236</sup> Trad. «every cloud is soon dispersed by sunshine». Véase HEFLING, Stephen E. Y TARTAKOFF, David S. «Schubert’s Chamber Music». En Stephen E. Hefling (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York and London, Routledge, 2004, p. 62.

<sup>1237</sup> M. «En la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 23-II-1907, p.2.

<sup>1238</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 23-II-1907, p.1.

<sup>1239</sup> Madrizzy. «Gran Mundo». *La Correspondencia de España*, 24-II-1907, p.1.

Pocas veces hemos oído esta obra célebre ejecutada con igual perfección.

Los intérpretes estuvieron admirables por la justeza y expresión con que tradujeron las ideas musicales del compositor inmortal.

Debemos hacer especial mención del excelente pianista Sr. Enguita, quien estuvo prodigioso, demostrando una vez más que es un artista digno de la justa fama de que disfruta.

El público le interrumpió varias veces con sus aplausos en la interpretación del quinteto»<sup>1240</sup>.

En resumen, al igual que diversas fueron las obras de Schubert seleccionadas por el Cuarteto Francés para sus temporadas, también diversas serían las reacciones desencadenadas entre el público. Desde el desatino percibido en la interpretación del fragmento suelto de Rosamunda hasta el regocijo del público que, según las críticas, se manifestó ante el Quinteto de la Trucha, y sin olvidar la belleza referida al adagio del Concierto para dos violonchelos, si bien la presencia de Schubert sería puntual, no dejaría ni mucho menos indiferente ni a la crítica ni al auditorio.

### 5.2.7. Felix Mendelssohn

| Felix MENDELSSOHN<br>(1797-1828)  |
|---|
| <i>Cuarteto con piano n.3 en Si menor, op.3</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1825<br><b>Estreno:</b> Berlín, 1825<br><b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> (I. <i>Allegro vivace</i> , II. <i>Andante</i> , III. <i>Scherzo</i> , IV. <i>Finale</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (5-XII-1875)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 23-II-1905  |
| <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Mi bemol mayor, op.12.</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1829 (Pub. 1930)<br><b>Estreno:</b> París, 23-XII-1831<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Adagio non troppo</i> , II. <i>Canzonetta/Allegretto</i> , III. <i>Andante espressivo</i> , IV. <i>Finale: Molto allegro e vivace</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (4-XII-1864)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 14-II-1908 |

Al igual que Haydn, Félix Mendelssohn pasaría de ser uno de los cuatro compositores más interpretados en la Sociedad de Cuartetos de Madrid, a no tener una presencia más que puntual en los conciertos del Cuarteto Francés. Aunque compositor del siglo XIX, vuelve la mirada al Clasicismo y toma el modelo de sus predecesores Haydn, Mozart y Beethoven, conservando y manteniendo su línea canon histórico. Por ello, el corpus camerístico de Mendelssohn, es contemplado por muchos musicólogos como ideal de música absoluta que se corona en sus *Romanzas sin palabras*. La particularidad de su estilo reside en que deposita su carga emocional en la claridad y la estructura formal, que llegaba a la audiencia a través de la idea de que la música instrumental es un lenguaje más preciso que el del propio lenguaje<sup>1241</sup>.

<sup>1240</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 23-II-1907, p.2.

<sup>1241</sup> Véase TODD, R. Larry. «Chamber music of Mendelssohn». En Stephen E. Hefling (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York and London, Routledge, 2004, p. 170.

En 1824, con tan sólo quince años, Mendelssohn ya había compuesto muchas obras que, gracias a su holgada situación económica, comenzarían a publicarse entre 1823 y 1825. Los primeros ejemplares que tendrían este honor serían sus tres cuartetos con piano, respectivamente, el *Cuarteto en do menor*, op.1, de carácter mozartiano, el *Cuarteto en fa menor*, op.2, con cierto avance estilístico respecto al primero y el *Cuarteto en si menor*, op. 3, con una clara influencia del Beethoven intermedio. De todos ellos, este último sería la primera obra de Mendelssohn interpretada por el Cuarteto Francés, formando parte de un concierto celebrado el 23 de febrero de 1905 que tendría gran trascendencia en la historia de la agrupación.

La pieza coincidiría en el programa con el *Cuarteto en Sol menor* de Claude Debussy así como con el estreno de un cuarteto de Manuel Manrique de Lara. Sin embargo, lejos de mermar el interés de la obra clásica, para Luis Arnedo, que acusaba en ellas demasiada novedad en la obra de Debussy y lo contrario en la de Lara, apuntaría a su favor que «Mendelssohn indemnizó cumplidamente a todos de las demasías de los unos y las soledades de los otros, con su hermosos cuarteto para piano e instrumentos de arco»<sup>1242</sup>.

Las crónicas que abarcaron la sesión, incidirían esencialmente en su hermosura y en su elegancia<sup>1243</sup> y sobre él apuntaría Amós Salvador, con su retórica particular, que el cuarteto resultaba «una monada, fresco e inspirado en todos sus tiempos, entre los que sobresalen el primoroso *scherzo* y el brillante final»<sup>1244</sup>. Y de entre todos los instrumentistas que colaborarían en la interpretación<sup>1245</sup>, sería la del pianista Enguita la que más trascendiera a la prensa, probablemente por su reciente incorporación al cuarteto. Mientras que para Amós Salvador, todos los tiempos serían «muy bien expuestos por el Sr. Enguita en la parte de piano»<sup>1246</sup>, para Arnedo, si bien la técnica fue correcta, la sonoridad no sería óptima, matiza, «por defecto indudable de colocación o acústica del local ya que a todos nos consta la ejecución correcta e impecable del joven profesor»<sup>1247</sup>.

Con esta valoración de *El País*, coincide D dur, quien, si bien reconoce que la parte de piano se ejecutó «con corrección y limpieza», resultaría «un sonido opaco que perjudicó a la brillantez de su ejecución» e impidió resaltar su parte<sup>1248</sup>. Y es que, tal y como augura Arnedo, debido a las repetidas quejas a la sonoridad que se llevarían a cabo a lo largo de la temporada en el Teatro de La Princesa, es más que probable que la acústica del espacio no fuera óptima para la música de cámara.

La otra obra de Félix Mendelssohn que figura en los programas del Cuarteto Francés es el *Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor*, op. 12, dedicada en secreto a Betty Pistor y compuesta tras el estudio de los cuartetos de Beethoven<sup>1249</sup>. Se caracterizaría nuevamente por una búsqueda de unidad estructural, con citas de materiales entre los diferentes movimientos. La composición se escucharía al completo en el concierto celebrado el 14 de febrero de 1908. Sin embargo, y dado que su ejecución coincidiría con el estreno del *Cuarteto en do menor “dramático”* de Bretón, ésta quedaría visiblemente eclipsada en las columnas. A pesar de ello, en varias fuentes consta que, en vista de los «insistentes aplausos» se repetiría

---

<sup>1242</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 25-II-1905, p.1.

<sup>1243</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto “Francés”». *La Correspondencia de España*, 24-II-1905, p.3.

<sup>1244</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 24-II-1904, p.2.

<sup>1245</sup> Francés, Del Campo, Villa y Enguita.

<sup>1246</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 24-II-1904, p.2.

<sup>1247</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 25-II-1905, p.1.

<sup>1248</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto “Francés”». *La Correspondencia de España*, 24-II-1905, p.3.

<sup>1249</sup> TODD, R. Larry. «Chamber music of Mendelssohn». En Stephen E. Hefling (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York and London, Routledge, 2004, p. 185.

precisamente el tiempo más popular de la misma, la *Canzonetta*, que sería además uno de los fragmentos más recurrentes en los conciertos institucionales de la corporación<sup>1250</sup>. Y por último, la obra más importante de Mendelssohn compuesta en la década de los años treinta, sería su primer *Trío para piano en re menor*, op. 49, que posee gran relevancia en su parte pianística<sup>1251</sup>. El 22 de febrero de 1904 Francés y los suyos, interpretarían esta obra en un concierto de carácter institucional en el que se presentaba al público Vicente Toledo con la pianola<sup>1252</sup>.

En definitiva, en los conciertos del Cuarteto Francés, el protagonismo, al menos en lo referente a la recepción, estaba claramente distribuido en obras modernas europeas y obras españolas. En consecuencia, cuando aparecía una obra “moderna” o tenía lugar un estreno de una obra española, el resto de las audiciones, en su mayoría del bloque clásico, para buena parte de la crítica, desempeñaban, casi, una función de relleno. Ahora bien, en el caso de Mendelssohn hemos podido observar un ejemplo muy concreto en el que, uno de los críticos sugiere que una obra romántica, que los críticos incluirían dentro del bloque clásico, “indemniza” al público, ante dos novedades, precisamente una obra de estética moderna y otra española.

A pesar de ser una recepción de tantas, en ese contexto, Mendelssohn parece constituir un éxito seguro, un valor añadido a la audición, del que no disponen las obras modernas, y sus compositores, aún no consagrados. Si bien, tanto Mendelssohn, como Mozart, Schubert, Schumann o Beethoven en muy pocos casos constituirían “la parte interesante de la sesión”, sin embargo en prácticamente ningún concierto se prescinde de ellos. Pese a todo, en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés tan sólo localizaremos dos obras completas de este músico alemán, lo que contrasta abismalmente con las 124 veces que lo programó la Sociedad de Cuartetos eso sí, a lo largo de treinta años<sup>1253</sup>. Aun y todo, a juzgar por las reseñas, podríamos decir que es un estilo que agrada y funciona, con lo que sorprende que Mendelssohn tan sólo fuera programado de manera puntual en las sesiones. Tal vez, coincidiendo también con lo que sucedería en el caso de Haydn, sus integrantes querían evitar o, al menos, reducir al máximo posible la presencia de los clásicos y, en el caso de decantarse por uno, la elección parecía obvia: Beethoven.

---

<sup>1250</sup> E. M. «Conciertos en la Comedia. El cuarteto Francés». *El Imparcial*, 15-II-1908, p.2; «Cuarteto francés. Segundo concierto». *El Liberal*, 15-II-1908, p.3.

<sup>1251</sup> Este trío para piano violín y violonchelo, compuesto en 1839, se estrena el 1-II-1840 en Leipzig. Consta de cuatro movimientos (I. *Molto allegro agitato*, II. *Andante con moto tranquillo*. III. *Scherzo: leggiero e vivace*. IV. *Finale: Allegro assai appassionato*) Y la primera audición en Madrid estaría a cargo de la Sociedad de Cuartetos de Madrid el 16 de diciembre de 1866. Véase TODD, R. Larry. «Chamber music of Mendelssohn». En Stephen E. Hefling (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York and London, Routledge, 2004, pp. 192 y ss.

<sup>1252</sup> Sin embargo, no hemos encontrado mención alguna que nos oriente acerca de la interpretación efectuada por parte de Francés, Villa y Vicente Toledo, tan sólo que: «Todas las piezas escogidísimas que componían el programa fueron ejecutadas á cual mejor, sobresaliendo, sin embargo, por el admirable ajuste de los concertistas y el «Pianola», así como por la brillantez con que fueron vencidas las numerosas dificultades de que está llena la pieza, el trío en “re” menor de Mendelssohn y el Quinteto de Schumann». «Concierto en el Ateneo». *El Imparcial*, 23-II-1904, p.2.

<sup>1253</sup> Beethoven 206, Mozart 138, Mendelssohn 124, Haydn 100. Deja ya muy claro que las jerarquías en los conciertos del Cuarteto Francés han cambiado notablemente. Los siguientes ya serían Schumann y Schubert con 28 y 21 respectivamente. (Véase AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p. 104).

## 5.2.8. Robert Schumann

|   |
|---|
| <b>Robert SCHUMANN</b><br>(1810-1856)   |
| <i>Cuarteto para cuerda y piano en mi bemol mayor, op. 47</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1842 (Pub. 1845)<br><b>Estreno:</b> 8-XII-1844, Leipzig (5-IV-1843 en privado en la residencia de los Schumann)<br><b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Sostenuto assai. Allegro ma non troppo</i> , II. <i>Scherzo: Molto vivace</i> , III. <i>Andante cantabile</i> , IV. <i>Finale: Vivace</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (25-XII-1882)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 8-II-1907                         |
| <i>Cuarteto de cuerda n. 3 en la mayor, op. 41</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1842 (Pub. 1848)<br><b>Estreno:</b> 29-IX-1842, Leipzig<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Andante espressivo. Allegro molto moderato</i> , II. <i>Assai agitato. Un poco adagio. Tempo risoluto</i> III. <i>Adagio molto</i> ; IV. <i>Finale: Allegro molto vivace</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Música Clásica di camera (24-XI-1890)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 15-II-1909  |
| <i>Quinteto para cuerda y piano en mi bemol mayor, op. 44</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1842 (Pub. 1843)<br><b>Estreno:</b> 8-I-1843, Leipzig (Audición privada con Mendelssohn, 6-XII-1842)<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro brillante</i> , II. <i>In modo d'una marcia. Un poco largamente</i> III. <i>Scherzo: Molto vivace</i> , IV. <i>Finale: Allegro ma non troppo</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (24-XI-1890)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 22-II-1904*, 24-III-1911 |
| <i>Trío para piano n. 2 en fa mayor, op. 80</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1847 (Pub. 1849)<br><b>Estreno:</b> 22-II-1850, Leipzig (Audición privada el 29-IV-1849 en Dresde)<br><b>Plantilla:</b> Violín, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Molto animato</i> , II. <i>Con espressione intima</i> , III. <i>In tempo moderato</i> IV. <i>Non troppo vivo</i> ).<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (2-I-1885)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 29-I-1909  |

Si retrocedemos tiempo atrás, a los últimos años del siglo XIX, veremos que varias sociedades de cuartetos madrileñas todavía eran reticentes a la introducción de Schumann. Pues bien, a aquellas sesiones se refería Roda cuando recordaba que «Cuando Monasterio ejecutaba por vez primera las obras de Schumann, el 95 por 100 de los que asistían a aquellas sesiones declaraban a voces que no eran música: crítico hubo que escribió en letras de molde que le hacían el mismo efecto que un saco lleno de gatos. Hoy esas obras casi se emparejan, por su sencillez, con las de Mozart»<sup>1254</sup>.

La principal característica de Schumann, y tal vez lo que generó tanta controversia en su recepción, es que si bien el músico era consciente de que era crucial y determinante conocer, comprender y tener en cuenta la historia del género, las obras de Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn o Schubert, al mismo tiempo, también era partidario de que la técnica compositiva no debía basarse en imitar los modelos antiguos. Sin embargo, lo que

<sup>1254</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer Concierto». *La Época*, 2-III-1906, p.1.

antes parecía un estilo distanciado de los primeros románticos, al lado de las nuevas corrientes nacionalistas, pasaría a percibirse como cercano a los mismos.

De las dos docenas de piezas de música de cámara que compuso Schumann<sup>1255</sup>, una de las más frecuentes en los repertorios ordinarios es el Quinteto op.44. La primera interpretación de esta obra por parte del Cuarteto Francés, se verificaría en un concierto extraordinario e independiente a sus temporadas, celebrado en el Ateneo el 22 de febrero de 1904<sup>1256</sup>. No obstante, dentro de las series, el Quinteto no se programaría hasta el 24 de marzo de 1911, junto al pianista José María Guervós, de manera que, fortuitamente, la obra de Schumann resultaría ser el broche final de la última serie que la agrupación ofrecería en la capital en su primera etapa de actividad.

Dado que este año, la cobertura de las sesiones del Cuarteto caería en todas las fuentes hemerográficas, resulta difícil encontrar una reseña en la que la valoración de la obra de Schumann fuera más allá del título. Una de estas excepciones sería la crítica de Saint-Aubin en *El Heraldo de Madrid*, que resalta, con gran acumulación de palabras, tanto la sobriedad de su forma como la interpretación resultante:

Terminó la hermosa fiesta con el quinteto para piano e instrumentos de arco, de Schumann, la obra más potente, honda y personal compuesta por el sublime romántico. Profunda es la emoción que esta obra maestra despierta, por la elevación ideal de sus pensamientos y el puro y sobrio *clasicismo* de su forma. Digna fue de la obra la interpretación que ayer obtuvo, intensa, caliente, justa y vigorosa hasta la última nota<sup>1257</sup>.

De las cuatro obras de Schumann que tocaría el Cuarteto Francés, tres de ellas serían fraguadas en el breve intervalo de seis meses, entre junio y noviembre de 1842, con lo que parece obvio que la naturaleza de las mismas tuviera diversos elementos en común. En la cronología del compositor, precisamente 1842 sería conocido como el año de la música de cámara, teniendo en cuenta que en ese tiempo compuso sus tres cuartetos de cuerda y respectivamente, su quinteto y su cuarteto, con piano.

En el concierto ofrecido el 15 de febrero de 1909, la entidad programaría el *Cuarteto de cuerda en la mayor n.3*, op.41 de Schumann, para algunos, «delicioso poema de interna pasión»<sup>1258</sup> junto al cuarteto en do op.15 de Fauré y los *Caprichos Románticos* de Conrado del Campo. Su recepción apenas revistió interés, y precisamente Arnedo en *El País* enlazaría con Del Campo refiriendo que «Schumann, otro gran romántico, algún tanto distanciado», ya que «las corrientes van por la intensidad dramática, rompiendo algún tanto viejos moldes, monótonas arquitecturas»<sup>1259</sup>, declaraciones que no hacen sino complementar la equiparación de Roda entre Schumann y Mozart que mencionábamos al comienzo del apartado y que reflejan el gran cambio que experimenta la recepción de un mismo compositor con el paso del tiempo. Por su parte, Miguel Salvador insinuaba que la cercana versión ofrecida en la Filarmónica, pudiera haber desmerecido la del Cuarteto Francés.<sup>1260</sup>

---

<sup>1255</sup> Véase DAVERIO, John. «"Beautiful and Abstruse Conversations": The Chamber Music of Schumann». En Stephen E Hefling. *Nineteenth-Century Chamber Music*. London: Routledge, 2004, pp. 208-241.

<sup>1256</sup> En el concierto participaría el Cuarteto junto a Vicente Toledo (véase conciertos institucionales, p. x) y apenas se repararía en las obras, sino en la personalidad así como en el instrumento empleado para la ocasión, una pianola. Véase «Concierto en el Ateneo». *El Imparcial*, 23-II-1904, p.2.

<sup>1257</sup> «Cuarteto Francés. Teatro de la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 25-III-1911, p.1.

<sup>1258</sup> S. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo*, 16-II-1909, p.4.

<sup>1259</sup> L. A. «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 16-II-1909, p.2.

<sup>1260</sup> «En la segunda parte figuraba el cuarteto en *la* (op.41, núm. 3) de Schumann, el cual ha sido oído recientemente en los conciertos que el cuarteto Rosé dió en la Filarmónica. Si el cuarto tiempo (*allegro molto*



Por su parte, el *Cuarteto en mi bemol mayor* con piano, op. 47, integraría el programa del concierto celebrado el 8 de febrero de 1907 por el Cuarteto Francés junto al *Cuarteto en mi bemol* de Dittersdorf y el estreno del *Cuarteto n.4* de Conrado del Campo. En este contexto, Schumann cubría presumiblemente el puesto que solían reservarse a las obras de estética moderna, no obstante, en su reseña de *La Época*, Roda parece identificar más bien en él algunos rasgos del clásico cuarteto de Dittersdorf, sobre el que sostenía que, «aún siendo tan antiguo», presentaba novedades, y a lo que añade que, «otro tanto» podría decirse del cuarteto de Schumann, «aunque en él no aparezca por completo la personalidad de este compositor»<sup>1261</sup>.

La calidad interpretativa, en manos de Francés, Del Campo, Villa y Juan Enguita, según D dur, no fue soberbia pero sí correcta, acusando cierta falta «de relieve en algunos pasajes y de sonoridad en otros, principalmente en el final»<sup>1262</sup>. Aún y todo, el *Scherzo* que Roda califica «de inspiración mendelshoniana», sería repetido<sup>1263</sup> convirtiendo así a su *Cuarteto en Mi bemol* en la única obra de Schumann, que nos conste, que se bisaría en los conciertos del Cuarteto Francés.

Por último, de sus tríos con piano<sup>1264</sup> interpretarían el segundo, en *fa mayor*, que data de 1849 y que sería precisamente la obra más tardía de Schumann ofrecida por el Cuarteto Francés. En la sesión celebrada el 29 de enero de 1909, D dur, que había sido hasta entonces el crítico que más faltas y carencias había acusado en la interpretación de las otras obras de Schumann y otros, en este caso apunta que la ejecución fue buena. Ahora bien, en este caso Miguel Salvador y Luis Arnedo se mostrarían visiblemente más puntillosos y disconformes con la versión. El primero, por su parte, se muestra especialmente decepcionado con el resultado del *Trío*:

Lo que no debiera de haber ocurrido es que el trío en *fa* (op.80) de Schumann, saliera como salió; ignoro los ensayos que habrán precedido su presentación al público, pero el efecto era de una primera lectura, y esto no debiera haberlo permitido un cuarteto en su séptimo año de vida y para quien todos nos hemos mostrado siempre incondicionalmente adeptos y alentadores<sup>1265</sup>.

Una de las hipótesis de la irregularidades de la versión, podría ser la reciente incorporación de José María Guervós a las temporadas de la agrupación. Sobre lo que Arnedo repara que, mientras que el trío «fue bien interpretado resaltando en el segundo tiempo detalles y filigranas del insigne Francés al par que la seguridad y justeza del excelente violoncellista Luis Villa», reprocha la interpretación de Guervós, a su juicio demasiado fuerte y desequilibrada para el conjunto sonoro, manifestando que «Nos pareció que no se hubiera perdido nada con que el piano hubiera moderado algún tanto su sonoridad en bien de la indispensable ponderación de timbres»<sup>1266</sup>.

---

*vinace)* no salió muy perfectamente, el publico aplaudió mucho los otros tres tiempos». Véase Miguel Salvador. «De música. Cuarto concierto del cuarteto «Francés» en el Español». *El Globo*, 16-II-1909, p.1.

<sup>1261</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 9-II-1907, p.1.

<sup>1262</sup> D dur. «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 10-II-1907, p.1.

<sup>1263</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 9-II-1907, p.1.

<sup>1264</sup> Schumann compondría varios tríos para piano. El primero en re menor, op.63, el segundo en fa mayor, op. 80 y un tercero en sol mayor.

<sup>1265</sup> M. Salvador. «De música. El cuarteto «Francés» en el Español». *El Globo*, 30-I-1909, p.1.

<sup>1266</sup> L. A. «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 30-I-1909, p.1.

En definitiva, la presencia de Schumann en los conciertos del Cuarteto Francés sería cuantitativamente relevante, no obstante, sus obras no acapararían gran atención en la crítica diaria. Por otra parte, si bien su presencia no resultaría estéticamente trascendental, sí que reviste especial interés en el ámbito interpretativo. Y es que, teniendo en cuenta la multitud de factores que envuelven las sucesivas obras, empezando por los intérpretes, los espacios, así como el resto de obras de los programas, la percepción de su música de cámara en los conciertos del Cuarteto Francés quedaría empañada tanto por la confluencia con obras novedosas, como por diversos desajustes técnicos y sonoros.

### 5.2.9. Carl Maria von Weber

|   |
|---|
| <b>Carl Maria von WEBER</b><br>(1786-1826)  |
| <i>Gran dúo concertante para clarinete y piano en Mi b M, op. 48, J. 204</i>                  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1816 (Pub. 1817)   |
| <b>Estreno:</b> - (clarinetista Johann Simon Hermstedt)                                       |
| <b>Plantilla:</b> Clarinete y piano   |
| <b>Movimientos:</b> 3 (I. <i>Allegro con fuoco</i> , II. <i>Andante</i> , III. <i>Rondo</i> ) |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (15-II-1907)                              |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 15-II-1907  |

Además de su ferviente dedicación al género escénico, Carl Maria von Weber, autor de *Der Freischütz*, romántico temprano, amante del lirismo y los cromatismos melódicos y armónicos, como virtuoso del piano, dedicaría un gran número de obras a este instrumento, entre ellas, el denominado Gran Dúo Concertante para piano y clarinete, uno de sus timbres predilectos. Para algunos, esta sería la obra de cámara más interesante del compositor, por su tratamiento de los motivos, así como por el conflicto resultante entre forma y contenido, aunando principios estéticos tanto clásicos (forma sonata) como románticos<sup>1267</sup>.

Compuesto entre 1815-16, lo que diferencia a esta obra de una sonata, en la que el papel principal descansaría sobre el clarinete, es que, tratándose de un dúo concertante, Weber aúna y alterna en sus variaciones el virtuosismo de los dos solistas de manera equilibrada<sup>1268</sup>. Al igual que la Sociedad Filarmónica<sup>1269</sup>, el Cuarteto Francés eludiría en todos estos años la programación de obras de componente virtuosístico, de manera que la presencia de este dúo en los conciertos del Cuarteto Francés constituiría una de las pocas excepciones en las que se ofrecía una obra para dos instrumentos. Junto a Juan Enguita, el pianista de ese año, el encargado de la parte de clarinete sería Miguel Yuste, compañero de los miembros del Cuarteto tanto en la Orquesta Sinfónica de Madrid así como la orquesta del Teatro Real, con el que, al parecer mantenían una estrecha relación. Y es que, ya en 1904 habría participado en una obra de plantilla similar, la Sonata para clarinete y piano en Fa menor op.120 n.1 (1894) de Brahms interpretada en la segunda temporada.

El 15 de febrero de 1907, el Cuarteto Francés brindaría en sus series la primera audición en Madrid) de la pieza de Weber en su instrumentación original<sup>1270</sup>. Al respecto de la

<sup>1267</sup> Véase: C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 16-II-1907, p.1.

<sup>1268</sup> BROWN, Clive. «Chamber music of Spohr and Weber». En Stephen E. Hefling (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York and London, Routledge, 2004, p. 140 y ss.

<sup>1269</sup> IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*, p. 467.

<sup>1270</sup> El 4 de diciembre de 1893 en el Salón Romero, la Sociedad de Cuartetos de Madrid habría ejecutado un arreglo de la obra para violín y piano (véase AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p. 138).

denominación, uno de los primeros reparos que haría Roda tras su ejecución, sería al título de la obra en el programa que al parecer figuraría como sonata en lugar de como "Gran dúo", un matiz que sería tomado como referencia por otros que aportarían su valoración de forma más tardía, como es el caso de Sátrapa, el sustituto de Miguel Salvador en *El Globo*, que anotaba que: «La sonata, según ha hecho notar un compañero de crítica, no es tal sonata, aun cuando pudiera pasar por tal, dada su forma y su construcción»<sup>1271</sup>.

Esta sería la única obra del compositor que formaría parte de los conciertos del conjunto, una escasa presencia de Weber, extensible, según Roda, a otras sociedades camerísticas<sup>1272</sup>, algo que a, su juicio podría estar relacionado con la naturaleza de su catálogo camerístico, en gran medida, composiciones que nacen fruto del encargo, y en las que primaba más el interés por la exhibición técnica del intérprete.

Adentrándonos ya en la recepción de la obra, veremos que el escaso valor artístico y musical sería uno de los argumentos más respaldados. Entre las crónicas localizadas, solo Roda, D dur y Sátrapa profundizarían en valoraciones de la misma, más allá de la mera cita. No obstante, si bien para ninguno de ellos la obra resultaría significativa, sí que juzgarían positivamente el aparato interpretativo. Mientras que Roda refiere que no le resulta «obra de un gran valor: curiosa y nada más», D dur señala que «no es más que un dúo de bien escasa importancia musical en el que sólo asoma en muy pocos momentos la personalidad artística de su autor»<sup>1273</sup> y Sátrapa, por su parte, ratifica que: «(...) es un gran *dúo* (así lo tituló Weber), para piano y clarinete, muy desigual en su valor artístico, y en el que la vena dramática y escénica de Weber aparece mezclada con un sentimiento de frivolidad»<sup>1274</sup>.

En consecuencia, la inclusión del músico alemán en el repertorio del Cuarteto Francés, se consideró relevante únicamente para la exposición de los dos intérpretes, Enguita y Yuste. Al respecto, son muchas las críticas que se detienen a referir escuetamente los aplausos profesados a la pareja de músicos<sup>1275</sup>, de tal forma que éstos acapararían mayor interés que la propia obra. En definitiva, si el Gran dúo de Weber no pasó desapercibido, sería gracias a la, al parecer brillante interpretación, ya que, musicalmente, varios críticos designaron la pieza como de escasa importancia y relevancia y cuya escucha únicamente brindaba la oportunidad de disfrutar de una exhibición técnica de los intérpretes.

### 5.3. Recepción del repertorio. Música *moderna*

Al igual que no hay que perder de referencia la delimitación conceptual de lo *clásico*, tampoco debemos obviar lo que, en este contexto, se consideraba música moderna, nueva, novedosa<sup>1276</sup>. En apenas unas décadas, el repertorio instrumental programado en la capital

---

<sup>1271</sup> Sátrapa. «La música en la semana». *El Globo*, 19-II-1907, p.2.

<sup>1272</sup> En la Sociedad de Cuartetos de Madrid se interpretarían tres obras de Carl María von Weber, todas ellas para no más de dos intérpretes: Gran dúo concertante para violín y piano en mi bemol (arreglado del original para clarinete y piano, la Sonata para piano núm. 3 en re menor op. 49. Sonata para violín y piano en mi bemol mayor, op. 10, núm 4. Véase AGUADO, E. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos...», p. 138.

<sup>1273</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 17-II-1907, p.1.

<sup>1274</sup> Sátrapa. «La música en la semana». *El Globo*, 19-II-1907, p.2.

<sup>1275</sup> M. «Música de cámara. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 16-II-1907, p.1; D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 17-II-1907, p.1; «Comedia. El Cuarteto Francés». *El Liberal*, 16-II-1907, p.2.

<sup>1276</sup> Véase BOTSTEIN, Leon. «Modernism». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.).

había experimentado un cambio ciertamente significativo a través de diferentes instituciones camerísticas y orquestales. En primer lugar, a lo largo del último tercio del siglo XIX, con la Sociedad de Conciertos y la Sociedad de Cuartetos, la música nueva, y también «sabia», la constituía el repertorio clásico y romántico germánico dominado por Beethoven, cuyas obras, sostiene Iberní, requirieron mucho tiempo para ser asimiladas<sup>1277</sup>. En segundo lugar, durante los primeros quince años del siglo XX, con la Sociedad Filarmónica, la Orquesta Sinfónica de Madrid y el Cuarteto Francés, la música moderna pasaría a nutrirse de producciones nacionalistas, así como de ejemplos de las escuelas modernas francesa y alemana. Y yendo un poco más allá, en la segunda década del siglo, en manos de la Orquesta Filarmónica y la Sociedad Nacional de Música, la novedad pasaría a estar en el repertorio impresionista y neoclásico. En consecuencia, si la Sociedad de Monasterio contribuyó a la recepción de música clásica y romántica y las agrupaciones de los años veinte resultaron cruciales para la recepción de las corrientes impresionistas y neoclásicas, las temporadas de la Filarmónica en conjunto con las del Cuarteto Francés servirían de puente para la llegada a la capital de un nuevo repertorio europeo, bastante heterogéneo, compuesto en su mayoría de producciones compuestas en las dos últimas décadas del XIX.

El modernismo, como estética musical vanguardista que se extiende desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, en términos compositivos, no presenta un estilo homogéneo, sino que podía aplicarse a todo lo nuevo, posterior a Wagner, que tuviera en común la emancipación armónica y rítmica, el uso de instrumentos menos convencionales, así como la relajación de las formas heredadas. En los conciertos del Cuarteto Francés las tendencias que responden a esta estética modernista pertenecen a la escuela moderna francesa, a la escuela moderna alemana y por último a las diversas corrientes nacionalistas<sup>1278</sup>.

A partir de mediados del siglo XIX, la música de cámara, que hasta entonces había estado circunscrita a los compositores clásicos y románticos desde Haydn y Mozart hasta Schubert o Schumann, se posicionó como un género de experimentación en el que vieron grandes posibilidades compositivas los nuevos representantes de las corrientes nacionalistas. Así, mediante la música de programa, la integración de melodías, ritmos y armonías populares, el juego tímbrico, la expansión de los límites formales, cada vez más desligados de los cánones clásico-románticos, el cuarteto de cuerda ampliaría sus posibilidades y, en consecuencia, la música de cámara constituiría una parte muy relevante de los catálogos de músicos bohemios, rusos y escandinavos como Dvorak, Borodín o Grieg. Una prueba de la concepción que se tenía de este grupo de músicos nos la brinda un artículo de Roda dedicado al Nacionalismo en la música, publicado en *Los lunes del Imparcial* pocas semanas después del inicio de la actividad del Cuarteto Francés. En el texto, como veremos, el autor ofrece un repaso intensivo por todos los nombres adheridos a estas corrientes así como las peculiaridades de su estilo:

Pocas tendencias han tenido en arte consagración tan grande, tan rápida y tan universal como la del nacionalismo en la música.

---

Londres, Macmillan, 2001, vol. XVI, pp. 868-875. Para la Música Nueva en el contexto madrileño a comienzos del siglo XX véanse: PALACIOS NIETO, María. «(De)Construyendo la Música Nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930». *Revista de musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 501-512; Véase *op. cit.* CASCUDO, T. «Los críticos de la “música nueva”...»; CASCUDO, Teresa. «Un arte mágico de evocación: la música nueva según Manuel de Falla». *Brocar*, 37 (2013), 167-181 y GARCÍA LABORDA, José María. «El concepto de lo ‘nuevo’ en la historiografía musical del siglo XX». *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp.717-728.

<sup>1277</sup> IBERNÍ, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid, ICCMU, 2009 (2ª ed., 1ª 1995), p. 470.

<sup>1278</sup> MINOR, Ryan. «Modernismo». *Diccionario Harvard de la Música*, pp. 734-735.

Los primeros que lo proclamaron como escuela fueron los rusos. Cinco señores, «los cinco», como se les llamó después en el mundo musical, se reunieron, discutieron y redactaron un programa de estética, y con arreglo a él comenzaron sus trabajos Borodin, Cui, Mussorgski, Balakireff y Rimsky-Korsakoff cultivaron todos los géneros: el «lied», el drama lírico, la música de cámara, la sinfonía, la música de programa, cada uno según su temperamento, con personalidad distinta, pues mientras Borodin, por ejemplo, prefería la disonancia y se hallaba poseído de una invencible antipatía hacia el acorde perfecto, César Cuí cultivaba y cultiva la melodía plácida y la armonía consonante. Sus discípulos continuaron la obra comenzada y hoy la escuela rusa ha extendido su fama por el mundo entero, haciendo populares los nombres de Glazunoff, Sokoloff, los hermanos Blumenfeld, Kopiloff, Arenski, etc.

Los bohemios, siguiendo el impulso de Smetana, crearon la escuela checa, donde figuran los nombres de Bendl y de Fibich, del gran Dvorack, y los no por menos conocidos, menos ilustres, de Novotny, Picka, Prochazka, Napravnik, Suk y Nedbal; los húngaros hicieron también la suya con Uld, Szekely, Egressy, Bertha y tantos otros; los noruegos se envanecen con la gloria ya popular de Grieg, de Cristian Sinding, cuya música, inspirada también en el canto popular noruego, tiene un color totalmente distinto de la de Grieg, y con Swendsen, Nordraack, Kjerulf, etc.; los suecos con Hallen, Rubenson, Stenhammar, además de las ya célebres de Södermann, Norman y Berwald; los finlandeses, escuela que apenas lleva quince años de existencia, han asombrado al mundo musical con la poesía y la personalidad de las obras de Sibelius y Merikanto, sus dos compositores principales, y de Kajanus, Järnefelt, Melartn, Krohn y otros que sería ocioso citar; los suizos, inspirándose en los «jodler» del pueblo y en los aires de baile, y construyendo sus temas según el tipo melódico alpestre, han conseguido popularidad europea con Hegar, Huber, Gustavo Weber, Sutter, y quizá más que con nadie, con el ardiente propagandista de su música nacional Jaques-Dalcroze; los holandeses cultivan la música neerlandesa y cuentan con personalidades como Alfonso Diepenbrock. Van-Brücken, Foch, Van-Milligen, etc.; los belgas presentan entre sus músicos a la plana mayor de los discípulos de Pedro Benoit, el infatigable defensor del arte belga, discípulos entre los que merece el primer puesto Jan Blockx, y entre los que merecen citarse a Huberti, Van Duyse, Dubois, Dupuis y muchos otros; hasta Stanford, Campbell Mackenzie, Elgar y bastantes más, entre los ingleses, buscaron su fuente principal de inspiración en las melodías de Irlanda y de Escocia.

Si en esta lista dejo de incluir a los alemanes, a los franceses y a los italianos, es porque tenían ya sus escuelas definidas y formadas. A pesar de ello, el movimiento reformador les alcanzó también, y César Franck en Francia, Liszt y Raff en Alemania, y los veristas en Italia, formaron sus escuelas nuevas: las escuelas del porvenir, hoy en su auge por lo que toca a Francia y a Italia, sustituida ya en Alemania por la nueva tendencia de Ricardo Strauss.

El campo que principalmente cultivan todos es el de la canción vocal, la música de cámara y el poema sinfónico. Las canciones, los «lieder», aparecen a centenares, cada vez impregnados de sentimiento más íntimo, compenetrándose en ellos de un modo admisible la letra y la música, formando éstas, más que una melodía a la antigua usanza, una nota de color, un apunte de expresión y de poesía.

La música de cámara y la música sinfónica tienden cada vez más a ensanchar sus moldes. Las sinfonías de los rusos, las de Mahler, Elgar, Huber, etc., son de dimensiones enormes comparadas con las de Mozart, de forma tan amplia y tan libre que cuesta gran trabajo descubrir en ellas el tan consagrado patrón de las escuelas.

La divisa de los nacionalistas es la melodía popular: su fuente de inspiración, lo que canta el pueblo; los argumentos en que principalmente basan la defensa de sus principios aquellos que tan concisamente exponía Pedro Benoit; «El gusto ecléctico lleva a la incoherencia. El cosmopolitismo es un principio de esterilidad, o al menos de imitación sin vida propia. Los temas melódicos tipos nacen, naturalmente, en la lengua nacional. El porvenir de la música

en cada pueblo no se decidirá completamente hasta que cada uno cree su propio «melos», su propia manera de decir y cantar»<sup>1279</sup>.

De la larga lista presentada por Roda, tan sólo tres escuelas periféricas, además de la alemana y la francesa, tendrían su representación en los conciertos del Cuarteto Francés, la checa, la rusa y la noruega, y dentro de ellas, tan sólo dos nombres, los de mayor trayectoria, serían incluidos con relativa asiduidad en los programas, Dvorak y Grieg.

Tal y como esboza Roda, frente a las creaciones nacionalistas, las tendencias más modernas y vanguardistas tenían sus escuelas abanderadas en Alemania y Francia, los primeros con Wagner y Strauss y los segundos con Franck, Saint-Saëns y más adelante, Debussy. Unos y otros, a través de diferentes concepciones de la modernidad, representaban la vanguardia armónica, textural, tímbrica y temática, que se extenderían como referente por todo el panorama europeo.

Si hasta bien entrado el siglo XIX, Roma era el centro de peregrinaje predilecto de los compositores españoles, entre finales del XIX y comienzos del siglo XX, este puesto sería desbancado por París, que se convertiría en la cuna de la alta cultura, de la vanguardia artística y musical a través de la ingente actividad desarrollada por la *Société Nationale de Musique*<sup>1280</sup>. La escuela francesa moderna, con nombres que irían desde los más veteranos Camille Saint Saëns o Cesar Franck hasta figuras más contemporáneas como Gabriel Fauré, Ernest Chausson, Claude Debussy o Vincent D'Indy, sería concebida como referencia y modelo fundamental por su situación privilegiada en el movimiento modernista, su gestión de la música nacional, así como por el legado de la influyente escuela violinística belga con Léonard o Eugène Ysaÿe, de la que sería discípulo el primer violín de la agrupación, Julio Francés. La vanguardia francesa sería la tendencia a observar, el modelo a seguir y la referencia de evoluciones futuras.

Todos estos factores, entre otros, propiciarían que la francesa fuera la escuela extranjera con mayor relevancia dentro de las series del Cuarteto Francés y que, en definitiva, su difusión experimentara un fuerte incremento en centros como Madrid, gracias también a la Sociedad Filarmónica Madrileña, que acogería en su sede a los más prestigiosos cuartetos galos y belgas, tales como el Cuarteto Crickboom, el Parent o el Hayot, que contribuirían a materializar estrenos y primeras audiciones del país vecino. Ya en 1896, el cuarteto encabezado por Matheu Crickboom, sería el primero en programar en Madrid obras como el *Cuarteto en do menor* de Gabriel Fauré, el *Cuarteto en re* y el *Quinteto en fa menor* de César Franck. Sin embargo, por su parte, el Cuarteto Francés, interpretaría por primera vez en la capital obras como el *Cuarteto para piano en La Mayor* de Ernest Chausson o el *Cuarteto en sol menor* de Claude Debussy, presentados en primicia en la *Société Nationale*, que por aquellos años tenía su sede en la célebre Salle Pleyel parisina. Y por otro lado, configurada para alentar y defender la composición nacional, esta *Société Nationale* va a constituir, tanto para el Cuarteto Francés, como para la Filarmónica, una referencia determinante en la consideración y promoción de la música de cámara española.

---

<sup>1279</sup> C. Roda. «El Nacionalismo en la Música. Música española». Suplemento “Los Lunes del Imparcial”. *El Imparcial*, 30-III-1903, p.3.

<sup>1280</sup> Sin duda en este proceso, la influencia de Isaac Albéniz, instalado en la capital francesa desde 1893, sería decisiva para la introducción de intérpretes y compositores españoles en el medio francés. En tre otros ejemplos Pau Casals, Enrique Granados, Ricardo Viñes. Véase: MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Nacionalismo e internacionalismo en la música española del primer tercio del siglo XX», p. 645.

Pero centrándonos ya en los ejemplos compositivos de la escuela francesa que se programarían en los conciertos del Cuarteto Francés, podemos decir, que en ellos confluyen gran variedad de estéticas, desde la más tradicionalista de Saint-Saëns a la de un Debussy temprano. De hecho, de este repertorio saldrán los ejemplos más modernos, las estéticas más alejadas de lo convencional y en definitiva las obras más cuestionadas, como el cuarteto de Debussy o el de Chausson, que se presentarán en las sesiones de la agrupación madrileña. Después de uno de los conciertos verificados por el Cuarteto Crickboom en la serie de 1896, declararía Ricardo Muñoz que:

Tan interesante como las anteriores fue la última sesión de *música di camera*, celebrada anoche en el Salón Romero por los artistas Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet, que se despedían por ahora del público de Madrid, que tan cariñosa y lisonjera acogida les ha dispensado.

Desde luego pudimos notar que el programa de la sesión había sufrido una modificación, y que el *cuarteto* de Vincent d'Indy, el discípulo de César Franck y el jefe de la escuela ultramodernista francesa, había sido reemplazado por otro de Schumann. Confieso que sentí la suplantación. No porque la obra del genial compositor alemán fuese inferior a la composición del músico francés, sino porque ésta ofrecía el interés de la novedad, y hubiera sido curioso e interesante oír la partitura del autor de la trilogía sinfónica de *Wallenstein* y del poema dramático *Le chant de la cloche*, autor que es uno de los artistas más discutidos de hoy en el mundo musical. El movimiento artístico iniciado por Franck es digno de estudio y merecedor de fijar la atención del crítico, pues alrededor del maestro de Lieja se ha formado un grupo que mantiene a todo trance sus teorías estéticas, y en el cual figuran músicos de la talla del ya citado d'Indy, el jefe actual, Roparz, Castillon, Debuccy y otros, lo mismo franceses que belgas<sup>1281</sup>.

Por último, la escuela alemana moderna tendría menor presencia que la francesa en los conciertos del Cuarteto Francés. Entre las obras escogidas figura una larga selección de obras de Brahms, en su mayoría tempranas y además tan sólo un cuarteto de Richard Strauss, también temprano y cercano a sus primeros poemas sinfónicos. Tanto la recepción de Brahms como de Strauss, como veremos, sería discreta, quedando muy lejos de las controvertidas recepciones de algunos ejemplos franceses. Así mismo, en este grupo se contienen otras dos obras. Una de ellas sería el único cuarteto dentro del bloque *moderno* que tendría un esquema programático, el Cuarteto *La bella molinera* de Joachim Raff, y la otra un *Cuarteto para clarinete* compuesto por el director de las óperas de Wagner en el Real, Walter Rabl, que sería testigo de una recepción, como veremos, bañada por la duda.

En 1908, a propósito del estreno del *Cuarteto en do menor "Dramático"* de Bretón, Miguel Salvador ofrecería su visión más personal acerca de las tendencias modernas que llegaban por aquellos años a Madrid y las que, para él, acaparaban el interés de los conciertos camerísticos y en el que se vislumbran numerosas propuestas de modernidad:

Hemos pasado en nuestro Madrid de una escasez a una relativa abundancia de audiciones de música de cámara. Avivada la curiosidad, con la mayor cultura, fomentada ésta con un centro como la Filarmónica, hemos hecho el paso, como en los pueblos desde el candil a la luz eléctrica, en la música, de no conocer nada a conocer la casi total producción de los clásicos y los intentos más atrevidos y modernos. Los clásicos son ya el abecé, nadie puede ignorarlos, y quienes nos pican el interés, son los autores modernos que erigen sus formas y concepciones fuera de los moldes consagrados y definitivos; quizá estos nuevos moldes sean peores, más equivocados; quizá volvemos, para nuestro descanso, periódicamente la vista hacia los Bach y los Beethoven, tras de ensalzar un momento a innovadores atrevidos que nos parecen genios un momento y *pasan...* es decir, no resisten. Pero en nuestro

---

<sup>1281</sup> R. M. «Salón Romero. Cuarteto Crickboom». *La Época*, 30-IV-1896, p.4.

espíritu moderno creemos que deba hacerse otra cosa que seguir las corrientes actuales en música: vivir con nuestro tiempo y por ningún momento tratar de hacer ni restauraciones, ni imitaciones, ni copias, volver la vista atrás.

En las modernas corrientes de música de cámara, se ve por un lado la tendencia a romper la forma estrecha del cuarteto (léase sonata, trío, etc.; es igual) clásico, ensanchándola y librándola de la tirantez dogmática, cambiando el carácter de los tiempos, llegando a veces a extremos que nos repugnan por estar connaturalizados en nosotros los viejos moldes; por otro lado se busca la expresión dramática y el ambiente y la figuración pictórica, con el mismo ahínco que en literatura se persigue hoy el paisaje, el color, cuanto forma el fondo y el ambiente del cuadro, más el alma de los personajes que mueven la acción; en algunas ocasiones los compositores modernos trabajan bajo un plan de complicación y algebrismo quizá más abstruso y matemático que el de los precursores de Bach; otros buscan dar la nota nacionalista dentro de todo esto, porque hasta que se agote es hoy una cosa nueva y que da mucha personalidad<sup>1282</sup>.

### 5.3.1. Escuela francesa

#### 5.3.1.1. César Franck

| <b>César FRANCK<br/>(1822-1890)</b>   |
|---|
| <i>Trío con piano en Fa sostenido menor op.1 n.1</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1835-40<br><b>Estreno:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Violín, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 3 (I. <i>Primer movimiento</i> ; II. <i>Scherzo</i> ; III. <i>Finale</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (14-II-1908)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 14-II-1908.   |
| <i>Quinteto con piano en Fa menor</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1879<br><b>Estreno:</b> 17-I-1880, París<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 3 (I. <i>Molto moderato quasi lento</i> ; II. <i>Lento con molto sentimento</i> ; III. <i>Allegro non troppo ma con fuoco</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Crickboom (7-XII-1904) <sup>1283</sup><br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 16-II-1905; 2-III-1905; 8-II-1906; 1-II-1909. |
| <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1889<br><b>Estreno:</b> 19-IV-1890, París<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Primer movimiento</i> ; II. <i>Scherzo</i> ; III. <i>Larghetto</i> ; IV. <i>Final. Allegro molto</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Crickboom (27-IV-1896)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 18-II-1904; 9-II-1905; 20-II-1911.  |

En Madrid, el *Cuarteto de cuerda en Re mayor* de César Franck se escucharía por primera vez en la serie de conciertos celebrada por el Cuarteto Crickboom en 1896<sup>1284</sup>. En aquella

<sup>1282</sup> M. Salvador «De Música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 18-II-1908, p.1.

<sup>1283</sup> En los conciertos de la Sociedad Filarmónica Madrileña.

<sup>1284</sup> Para estos conciertos celebrados en el Salón Romero, según refiere el conde Guillermo de Morphy, Isaac Albéniz «se puso de acuerdo con la casa Romero para convenir y arreglar todos los detalles de estos cuatro



ocasión apuntaría sobre ella el crítico de *El País* (J.G.) que «no satisfizo al público a pesar de la admirable interpretación que obtuvo», añadiendo que «por nuestra parte, no nos consideramos aptos para formar opinión concreta de esta obra». De forma sucinta, el redactor hace breves referencias al segundo tiempo, al que atribuye «giros armónicos wagnerianos y ritmos mendelssohnianos» lo que a su parecer, «prueba que Franck bebía en buenas fuentes», pero, al margen del primer tiempo y el *scherzo*, manifiesta que «no podemos ni aun saludarlo, porque no lo entendimos»<sup>1285</sup>. Mucho más impetuosa sería en cambio la columna de Ricardo Muñoz en *La Época*, en la cual exhibe, no solo su personal entusiasmo por las páginas de Franck, sino que también se muestra especialmente molesto con aquellos comentarios que trataban de deslucir la obra únicamente por sus extraordinarias dimensiones:

Si son merecedores de elogios los Sres. Crickboom, Angenot, Miry y Gillet, por su maestría y dominio del arte, más lo son todavía por el entusiasmo, la fe y la buena voluntad que han demostrado haciendo oír, por primera vez entre nosotros, el célebre *Cuarteto para instrumentos de cuerda*, del gran maestro de la música contemporánea: César Franck.

Esta obra, llena de horribles dificultades y de audacias inconcebibles, es tan arriesgada de ejecutar como de interpretar con corrección. Aun para el muy erudito en música, supone su comprensión un estudio largo y detallado, pues lo mismo por la elevación de las ideas que por la grandeza de los conceptos, por las maravillas de la forma que por las novedades del estilo, resulta a la simple vista un poco abstracta, cuando no es más que metafísica; y un tanto confusa cuando su claridad es deslumbrante.

Semejantes causas hacen que tan espléndida concepción pase completamente inadvertida al ser oída por primera vez, y esto que no era desconocido por los artistas belgas, no les arredró tanto, que convencidos de la bondad de la causa que defendían, no vacilaron en ejecutar el cuarteto en cuestión con convicción y entereza, pidiendo al público, ya que no entusiasmo, al menos respeto. Y así fue: el auditorio comprendió que se trataba de una partitura escrita por un artista de verdad, de gran cultura y vastos conocimientos, y escuchó religiosamente, pero sin admirar. Para empezar basta con esto; lo demás vendrá a su tiempo, sólo recordaré que lo mismo ha ocurrido con Beethoven primero, y con Wagner después. No se puede innovar sin llevar el castigo merecido por el atrevimiento.

Los cuatro tiempos que componen el cuarteto son admirables. Lo mismo el *Allegro* vehemente e inspirado, lleno de nervio y de vigor que revela el temperamento varonil y valiente del maestro, que el *Scherzo*, delicado y gracioso, modelo de originalidad, que tan extraño efecto produce, o el *Larghetto* tan sentimental y expresivo, o el *Final* severo y grandioso.

Un solo defecto podemos hallar en esta partitura, y es sus extraordinarias dimensiones y sus proporciones inusitadas, pero esto solo no es bastante para que por ello se pueda criticar la obra de Franck, que fue ejecutada con gran cariño por los señores que componen el Cuarteto de la «Société Nationale de Musique»<sup>1286</sup>.

Diez años más tarde, en la temporada de 1906 y tras la interpretación de su *Quinteto* en uno de los conciertos del Cuarteto Francés, anotaría Salvador que César Franck había dejado de ser «el enigma que antes era para muchos»<sup>1287</sup>. En el medio de estos dos discursos contrapuestos, la evolución en la recepción del músico belga sería uno de los indicios que probaba la lenta pero progresiva transformación del gusto de la audiencia madrileña.

---

conciertos» en los que colaboraría José Tragó como pianista. Véase G. Morphy. «El Cuarteto Crickboom». *La Correspondencia de España*, 10-V-1896, p.1.

<sup>1285</sup> J. G. «Salón Romero». *El País*, 28-IV-1896, p.3

<sup>1286</sup> R. M. «Salón Romero. Cuarteto Crickboom». *La Época*, 28-IV-1896, p.3.

<sup>1287</sup> M. Salvador. «De música. Cuarteto Francés» *El Globo*, 9-II-1906, p.1.

Concretamente en sus temporadas, el Cuarteto Francés interpretaría tan sólo tres obras de Franck, su *opera prima*, el *Trío con piano en fa sostenido menor*, el *Quinteto en fa menor* y el señalado *Cuarteto en re mayor*, pese a lo cual, sería uno de los tres músicos más interpretados después de Beethoven y Chapí. A lo largo de la recepción de sus obras veremos también qué concepción tenían del maestro críticos como Roda, Salvador o Eduardo Muñoz, para los que Franck se erigía en «jefe e iniciador de la escuela moderna francesa».

Su cuarteto, compuesto en 1889 y estrenado en la Société Nationale de Paris el 19 de abril de 1890 por el conjunto formado por Heymann, Gibier, Balbreck y Liégeois, sería la última de las composiciones camerísticas de César Franck. Escuchada en primicia en Madrid durante los conciertos del cuarteto Crickboom de 1896 como se ha señalado, no volvería a programarse en un concierto público de la capital hasta ocho años después, en la sesión que el Cuarteto Francés ofrecería en el teatro de la Comedia el 18 de febrero de 1904. Probablemente debido a este distanciamiento, su audición se percibiría en muchas fuentes como un estreno<sup>1288</sup>, que vendría seguido de repetidas ejecuciones tanto en el seno de la Filarmónica, como en las sucesivas temporadas del Cuarteto Francés<sup>1289</sup>.

La obra consta de cuatro movimientos cuya ejecución dura entre 45 y 49 minutos. Pero la importancia de su recepción en la capital radica en que es designada por muchos como modelo y prototipo del estilo “franckiano”, con el que el autor logra llevar a su culmen el desarrollo motivico-temático, la presencia del tema cíclico, la ambigüedad tonal, los juegos de disonancias, el contrapunto y la densidad polifónica, todo ello dentro de una grandes dimensiones<sup>1290</sup>.

Tabla 56. Conciertos del Cuarteto Francés con el *Cuarteto en re* de César Franck.

| Concierto  | Programa  |
|--|---|
| <b>18 Febrero 1904.</b><br><b>Teatro de la Comedia</b>       | <b>J. Brahms:</b> <i>Sonata para clarinete y piano n.1 en Fa menor, op.120.</i><br><b>T. Bretón:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Re mayor. **</i><br><b>C. Franck:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor.</i>  |
| <b>9 de febrero de 1905.</b><br><b>Teatro de la Princesa</b> | <b>F. Schubert</b> <i>Cuarteto de cuerda n.14 en Re menor (op. póstuma), D. 810, “La muerte y la doncella”.</i><br><b>J. S. Bach:</b> <i>Concierto para dos violines en Re menor, BWV.1043. *</i><br><b>C. Franck:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor.</i> |
| <b>20 de febrero de 1911.</b><br><b>Teatro de la Comedia</b> | <b>A. Dvorak:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.12 en Fa mayor, op.96. “Americano”</i><br><b>C. Franck:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor.</i><br><b>G. Fauré:</b> <i>Cuarteto con piano n.1 en Do menor, op.15.</i>  |

Su primera audición en los conciertos del Cuarteto Francés, coincidiría con el estreno del primer *Cuarteto en Re mayor* de Tomás Bretón, novedad en la que concentrarían sus

<sup>1288</sup> Sin duda este dato procede de los programas de mano, pero desconocemos si no tienen noticia de la interpretación de Crickboom o la misma no se consideró una primera audición.

<sup>1289</sup> La primera ejecución de esta obra de la que tenemos constancia en la Sociedad Filarmónica es el 17 de marzo de 1905 dentro de la serie ofrecida por el Cuarteto Schörg (de Bruselas).

<sup>1290</sup> Nuestro cometido no es elaborar un análisis musical, pero sí esclarecer las circunstancias y poner en cuestión algunos parámetros musicales que pudieron influir en la percepción de una de las obras del compositor «moderno» más veces programado en los Las tres audiciones del Cuarteto de Franck que ofrecería el Cuarteto Francés tendrían lugar respectivamente en las siguientes fechas: 18-II-1904; 9-II-1905; 20-II-1911.

comentarios la mayor parte de las críticas. Por este motivo debemos esperar a su reposición, verificada el 9 de febrero de 1905, acompañada de obras de Schubert y Bach, para que el Cuarteto de Franck sea descrito con mayor detalle. No obstante, las valoraciones en uno y otro caso, y dado el escaso intervalo de tiempo transcurrido entre una y otra ejecución, presentarían un carácter considerablemente homogéneo. La obra sería nuevamente programada el 20 de febrero de 1911, formando parte de un programa compuesto de otras piezas modernas, como el *Cuarteto "Americano"* de Dvorak y el *Cuarteto con piano n.1* de Fauré, entre las que Franck ocuparía estratégicamente el lugar de honor, convirtiéndose esta vez en la pieza más popular del programa.

En el transcurso de estos ocho años, las críticas emitidas a propósito de la composición, coincidirían particularmente en tres cuestiones cuyo enfoque iría variando gradualmente a lo largo de las temporadas como consecuencia del efecto *kairós*<sup>1291</sup>. Los tres elementos captados en las críticas responden, en primer lugar, a la percepción del compositor francés como celebridad y, a la vez, como padre de la escuela francesa moderna, con discípulos como Chausson. En segundo lugar, abordan la comprensión formal, estructural y textural de la obra y, por último, aluden a la interpretación particular conferida por el Cuarteto Francés.

Centrándonos en las cuestiones técnicas y formales, la mayor parte de las críticas relativas a las dos primeras audiciones<sup>1292</sup>, harían especial hincapié en la complejidad armónica y melódica de los diversos desarrollos motivicos del cuarteto, para algunos relacionada con las «abrumadoras proporciones»<sup>1293</sup> de los tiempos extremos. En consecuencia, esto induciría a varios críticos a estimar, muy en consonancia con lo advertido en 1896, que su comprensión estaba supeditada a un lento proceso de aclimatación. Al respecto, uno de los primeros defensores de esta opinión sería Cecilio de Roda, el cual, tras la audición de 1904, sostiene que se trata de una «obra admirable, de vastas proporciones, de muy difícil comprensión, sin someterla a repetidas y atentas audiciones»<sup>1294</sup>. E igualmente, al año siguiente, D dur en *La Correspondencia* seguiría considerándolo un «trabajo que todavía resulta[ba] poco inteligible para la gran mayoría de nuestro público aficionado»<sup>1295</sup>. Sin embargo y a pesar de las referencias reiteradas a la complejidad, las reseñas también mencionarían fugazmente su belleza, siendo Roda uno de los más generosos en su juicio estético y afirmando que el Cuarteto de Franck «es, quizá, lo mejor que en música de cámara ha producido el arte francés en el siglo XIX»<sup>1296</sup> y muy en consonancia, Luis Arnedo declarararía en una retórica sobrecargada que «no puede concebirse nada más bello, de intensidad dramática más acentuada ni desarrollo artístico más completo en creciente gradación de interés»<sup>1297</sup>.

Tal y como ocurría con otras composiciones contemporáneas, y quizás por la ausencia de referencias también para los propios críticos, la mayor parte de los cronistas mostrarían más interés por la obra en sí que por la interpretación, lo que permite encuadrar a estas obras dentro de aquellas cuya programación podría ser vinculada con fines fundamentalmente educativos en relación al público. Excepcionalmente, Amós Salvador nos ofrecería en un discurso lírico algunas referencias a cuestiones tímbricas y texturales de

---

<sup>1291</sup> Véase la introducción al Capítulo 4.

<sup>1292</sup> Roda, Amós y Miguel Salvador, D dur, Eduardo Muñoz y Luis Arnedo

<sup>1293</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto 'Francés'. Tercera sesión». *El País*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1294</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *La Época*, 19-II-1904, p. 2.

<sup>1295</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. "Cuarteto Francés"». *La Correspondencia de España*, 10-II-1905, p.3.

<sup>1296</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *La Época*, 19-II-1904, p. 2.

<sup>1297</sup> L. A.. «En la Princesa. 'Cuarteto Francés'». *El País*, 11-II-1905, p.2.

la obra en sí que, aunque de manera indirecta, pueden darnos idea de la ejecución, definiéndola el primer año como una «obra de pasmosa unidad, de admirable polifonía, en que los cuatro instrumentos se empastan asombrosamente, formando sonoridades vaporosas, veladas, de penetrante poesía» y a lo que añade que, concretamente «el *scherzo* con sus maravillosos efectos de timbre logrados con la sordina y la acertada combinación de las masas de sonido, mereció los honores de la repetición»<sup>1298</sup>.

Tanto en la primera como en la segunda audición, el Cuarteto Francés bisaría el *scherzo*. Pero justamente, esta reiteración, hipotética prueba de una mayor concentración de aplausos, sería al mismo tiempo condenada por el propio Salvador, bajo la premisa de que dicha repetición interfería en la percepción y en la concentración del público, aminorando «la atención, ya quebrantada por el trabajo a que venía sometida durante toda la tarde», por lo cual, agrega, esta medida «perjudicó notablemente a la perfecta inteligencia del final, cuya complicación hace que no puedan cogerse con facilidad los importantes desarrollos que contiene»<sup>1299</sup>. Argumentos muy similares esgrimía un año después Miguel Salvador para criticar el bisado, manifestando que «lo que no debiera haber hecho el público es pedir la repetición del ‘scherzo’, pues en una obra de la extensión e importancia de ésta, produce cansancio, fatiga la atención y quita unidad a la obra»<sup>1300</sup>.

El hecho de que el *scherzo* repetido dure apenas cinco minutos, plantea con crudeza las contradicciones estéticas que señalaba con perspicacia Salvador, y que afectaban a la recepción de un repertorio cuya ambición arquitectónica como un todo unitario, no parecía admitir las viejas prácticas de repetir fragmentos (brillantes y reducidos) de un discurso musical que exigía una audición continuada para su perfecta comprensión estética y formal. Los nuevos horizontes que planteaba la obra son percibidos por Arnedo en *El País*, quien, además de juzgar «afortunadísima» la versión del Cuarteto Francés<sup>1301</sup>, considera que la densidad del cuarteto «parece exigir campo más extenso en la orquesta para sus efectos maravillosos de pasión y colorido»<sup>1302</sup>.

Puesto que este es el primer caso que veremos, en el que el crítico del *País* apostilla esta cuestión, profundizaremos ligeramente en tal solicitud. Y es que, tal y como referíamos a propósito de Félix Borrell<sup>1303</sup>, a pesar de que la tendencia a las sonoridades orquestales era habitual en los nacionalismos, se consideraba desequilibrada para lo que propiamente suponía una sonoridad pura de cuarteto. Esta transferencia entre los dos géneros instrumentales, de cámara y sinfónico, suponía una pérdida del carácter equilibrado de la música de cámara. No obstante, es habitual que en el repertorio de la Orquesta Sinfónica o de la Sociedad de Conciertos encontremos piezas de cámara que eran interpretadas por toda la orquesta. Por otro lado, para la carrera compositiva, la composición camerística supone el preámbulo de la composición sinfónica e incluso algunos compositores adaptarían sus obras camerísticas al género sinfónico<sup>1304</sup>.

Los comentarios positivos sobre la obra se mantenían seis años después, donde salía airosa para los críticos frente a composiciones de Dvorak y Fauré, tal y como señala el redactor de *El País* para quien constituía una «composición magnífica de noble grandeza, brillante

<sup>1298</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1299</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1300</sup> M. Salvador. «De música. Cuarteto ‘Francés’». *El Globo*, 10-II-1905, p.2.

<sup>1301</sup> L. A. «En la Princesa. ‘Cuarteto Francés’». *El País*, 11-II-1905, p.2.

<sup>1302</sup> L. A. «En la Princesa. ‘Cuarteto Francés’». *El País*, 11-II-1905, p.2.

<sup>1303</sup> F. Bleu. «Un cuarteto de Chapí», *El Heraldo de Madrid*, 24-3-1903, p.2. (Véase capítulo 4)

<sup>1304</sup> Entre otras obras podemos destacar el caso del *Quinteto con piano* de Tomás Bretón, cuya adaptación orquestal es hoy día lo único que se conserva de la partitura original.

fantasía y elevado sentimiento», añadiendo sobre la versión que «es obra difícilísima, y sus ejecutantes consiguieron con ella una calurosa y merecida ovación»<sup>1305</sup>. Coincidió el crítico de *El Heraldo*, para quien el cuarteto de Franck era «la obra más bella y definitiva que en el género de cámara ofrece la música contemporánea»<sup>1306</sup>. Pero tal vez lo más significativo es que, al fin, en las críticas de 1911, quince años después de su presentación en los conciertos del Cuarteto Crickboom, sugiere el redactor de *La Época* que Franck comenzaba entonces a engrandecerse y a posicionarse como el «prodigioso sinfonista, al que, aunque algo tardíamente, se empieza a comprender y a rendir justicia»<sup>1307</sup>.

Al igual que el cuarteto, el *Quinteto en fa*, dedicado a Camille Saint-Saëns<sup>1308</sup>, sería interpretado por primera vez en Madrid por el Cuarteto Crickboom, el 7 de diciembre de 1904, en una de las series de conciertos de la Sociedad Filarmónica. Con ocasión del estreno, Roda, en su columna habitual de *La Época*, manifestaría un visible interés por el novedoso planteamiento del tema cíclico:

Las dos últimas sesiones han contenido en sus programas dos obras interesantísimas y una muestra elocuente del talento que, como virtuosos, tienen los eminentes artistas a cuyo cargo corren.

Las obras a que me refiero son el quinteto de César Franck y el cuarteto de Fauré.

La reputación y consagración del primero es hoy universal. Fue la primera obra en que Franck se decidió a construir, con los mismos temas, todos los tiempos. Desde la exposición escueta de los motivos, el primero por la cuerda, el segundo por el piano, el uno terrible y dramático, el otro lleno de ternura y pasión, se ve toda la grandiosidad del temperamento del artista, toda la fuerza y elevación de su sentimiento. Es una obra escrita con el alma, en la que la atención apenas si puede parar mientes en la factura ni en la manera de estar tratados los instrumentos, embargada por la emoción que la domina.

(...)

Si Franck es, entre los músicos modernos, un digno sucesor de Bach y de Beethoven, Fauré, uno de sus discípulos y entusiastas, honra a su maestro.

La ejecución de ambas obras fue irreprochable, por la pureza de sentimiento y por la elevación que acertaron a darle las Sras. Kleeberg y Ruegger y los Sres. Crickboom, Van-Hout y Perelló.

Como virtuosos hicieron gala de su talento los cuatro primeros artistas<sup>1309</sup>.

La obra en cuestión adquiriría todavía mayor relieve en manos del Cuarteto Francés, siendo la única que formará parte de cuatro conciertos de temporada, convirtiéndose en la composición extranjera más repetida de las series de la agrupación. La obra, compuesta algunos años antes que el Cuarteto en re, sería descrita por Luis Arnedo como «inspiradísimo, arrebatador en efectos dramáticos y pasionales que subyugan al oyente y le hacen estar pendiente del caprichoso desarrollo dado por el compositor a su obra y hace lamentar un desenlace o terminación que siempre llega pronto; tal es el interés que despierta y la seducción artística que ejerce»<sup>1310</sup>.

---

<sup>1305</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 21-II-1911, p.1.

<sup>1306</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 21-II-1911, p.2.

<sup>1307</sup> «Concierto por el Cuarteto Francés». *La Época*, 21-II-1911, p.3.

<sup>1308</sup> Saint-Saëns sería el encargado de la parte de piano en el estreno. Al terminar de tocar se levantó y se marchó escandalizado y disconforme con las disonancias y demás elementos novedosos que había empleado el joven compositor.

<sup>1309</sup> C. Roda. «Sociedad Filarmónica. Cuartetos y Quintetos con piano». *La Época*, 12-XII-1904, p.4.

<sup>1310</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto “francés”». *El País*, 4-III-1905, p.3.

La primera de estas audiciones se llevaría a cabo el 16 de febrero de 1905, coincidiendo con dos particularidades que, sin duda, sentarían las bases de su recepción. En primer lugar, constituía la primera colaboración pública de Juan Enguita con la agrupación, y en segundo lugar, derivado de lo anterior, sería el primero de los conciertos verificados en el Teatro de la Princesa que contará con parte de piano. Sin embargo, el joven intérprete, que desde ese año permanecería un total de tres temporadas con el conjunto, no saldría muy bien parado de estas primeras actuaciones. Todas las críticas repararían en su papel, cuestionando por un lado su sonoridad que, a juicio de algunos, no aparecía empastada con la cuerda y por otro su capacidad. Uno de los que advertiría esta cuestión sería Roda, quien, si bien había alabado generosamente la interpretación del *Cuarteto en re* ofrecida por el Cuarteto Francés un año antes, no renovarían sus impresiones con el *Quinteto*:

Del quinteto de César Franck hablé hace poco tiempo, cuando fue ejecutado por Crickboom y la Kleeberg. Recordaréis, quizá, que el año pasado, al hablar de estas obras, insistía en que siendo las producciones de Franck de ejecución sumamente difícil; en que habiendo muy pocas Sociedades de cuartetistas franceses que dieran de ellas ejecuciones satisfactorias, el cuarteto Francés nos había dado una tan clara y tan característica del cuarteto de Franck, que, en justicia, debía felicitarle por ello. Ayer incluyó, por vez primera, en sus programas el hermoso quinteto del mismo autor, debutando con él un joven pianista, D. Juan Enguita, no tan familiarizado como sus compañeros con la música de cámara. No es de extrañar por ello que el piano, de capital importancia en esta obra, sonara a poco, y no fundiera por completo con la hermosa unidad que caracterizaba al cuarteto de cuerda, si bien, descartado este pequeño reparo, la concepción general de la obra, su relieve y su grandeza, encontraron una interpretación exacta, que fue premiada por el público, muy numeroso, con grandes y entusiastas aplausos<sup>1311</sup>».

La, al parecer, deficiente sonoridad del piano de Enguita sería uno de los temas más recurrentes en las crónicas del concierto. Mientras que algunos lo atribuyeron a la poca experiencia del joven pianista en el género camerístico, otros lo achacarían a una excesiva timidez, a que la tapa del piano estuviera cerrada y otros a la acústica de la sala. Así que, tal vez con el propósito de enmendar algunas de estas observaciones acústicas, la segunda audición del *Quinteto* de Franck, se pondría en escena tan sólo un mes después y dentro de la misma serie, el 2 de marzo de 1905. Esta vez, si bien para algunos como Luis Arnedo, «Enguita desempeñó admirablemente su difícil cometido, haciéndose partícipe de los aplausos conquistados por sus compañeros»<sup>1312</sup>, a juicio de D dur, aunque mejoraba la anterior, la actuación de Enguita seguía sin convencer del todo:

La ejecución de ayer fue mejor que la primera vez; pero aun no alcanzó esta magnífica obra el grado de brillantez y de grandeza que necesita, que es muy alto.

El Sr, Enguita, en el piano, principalmente en su parte de este último quinteto, que es muy difícil, lució mucho más su correcta dicción y buen mecanismo, como era natural que sucediera en cuanto tocara con el piano abierto, como ayer lo hizo.

Todavía he de decirle—, y le ruego no lo tome en son de censura, sino de consejo leal y sincero, por lo mismo que creo que puede hacerlo—que procure dar algún mayor relieve á su parte, que tiene igual o mayor importancia, a veces, que las de los otros instrumentos, pues cabe conseguirlo sin llegar a estorbar al buen conjunto, y acaso no se atreva a hacerlo por esto temor, que es debido, sin duda, a su poca práctica todavía en este género de música.<sup>1313</sup>

El 8 de febrero de 1906, coincidiendo con la reposición del Cuarteto n.3 de Ruperto Chapí y con un cuarteto de la segunda época de Beethoven, sería la tercera vez que el Cuarteto

---

<sup>1311</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Tercer concierto». *La Época*, 17-02-1905, p.1.

<sup>1312</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto “francés”». *El País*, 4-III-1905, p.3.

<sup>1313</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 3-III-1905, p.2.

Francés incluyera en sus sesiones el *Quinteto* de Franck. Miguel Salvador manifestaría que encontraba que el gusto del público, paulatinamente estaba sufriendo una transformación y que cada vez observaba mayor interés hacia composiciones menos conocidas, así como «mayor capacidad para entender y gustar las obras de las escuelas avanzadas», algo que atribuía a «su mayor cultura»<sup>1314</sup>, así mismo, será en este contexto donde dictamine que «César Franck ha[bía] dejado de ser el enigma que antes era para muchos», señalando que «ayer se le aplaudió ruidosamente»<sup>1315</sup>.

Por lo que respecta a la interpretación de la obra, descrita por el mismo Salvador como «hermosamente sugestiva, apasionada, soñadora, profunda, acertada en todo, tanto en plan como en su desarrollo y en sus más pequeños detalles»<sup>1316</sup>, sostiene que, conforme a su criterio de pianista, fue «muy bien ejecutado», tanto por Enguita como por el cuarteto. Pero muy distinta sería en cambio la valoración brindada por el crítico riojano a la última audición del *Quinteto* de Franck, llevada a cabo en uno de los conciertos de la última serie madrileña del Cuarteto Francés, el 1 de febrero de 1909, y en la que, esta vez, el pianista anexo al cuarteto de cuerda sería José María Guervós:

Para fin de programa, el monumental quinteto de César Franck, quedó desfigurado; la base de él es el piano, y Guervós ninguno de los dos días ha demostrado ser pianista de cuarteto, pues no tiene convencimiento ni visualidad; es borroso, parece leer más que interpretar en concierto, y puede atribuírsele la mayor parte en la responsabilidad de no haber gustado la obra de este místico adorable de la música.  
¡Es lástima que a los siete años encontremos al cuarteto «Francés» en período constituyente todavía!»<sup>1317</sup>.

A pesar de que hubo quienes, como Saint-Aubin definieron la interpretación de Guervós como «soberbia»<sup>1318</sup>, lo cierto es que la ejecución de la obra de Franck suscitó varios reproches a la parte de piano. Pero, independientemente de los reparos técnicos, la presencia hasta en cuatro conciertos del conjunto, del *Quinteto* de Franck, propiciaría indudablemente que éste fuera catalogado por parte de la crítica como «una de las obras predilectas del cuarteto Francés» que, además, considerando sus inclinaciones estéticas, decían, «encaja[ba] admirablemente en su temperamento»<sup>1319</sup>.

Señalar por último que el *Trío en fa sostenido menor* sería la única obra de Franck de la que el Cuarteto Francés ofreciera verdaderamente una primera audición en Madrid. No obstante, lo haría en un programa en el que el estreno del segundo *Cuarteto en do menor*, “dramático”, de Bretón, condensaría el mayor interés de la sesión. La obra en cuestión sería interpretada en el último pase del concierto por Julio Francés, Luis Villa y el pianista Antonio Puig<sup>1320</sup>, sobre el cual anotaría Saint-Aubin, el cronista de *El Heraldo*, que destacaba su «mecanismo y maestría»<sup>1321</sup>.

Sin duda el hecho de tratarse de la primera composición de juventud de César Franck sería el dato de la obra en el que repararían mayormente las reseñas. Sin embargo, de entre todas

---

<sup>1314</sup> Miguel Salvador. «De música. Cuarteto Francés» *El Globo*, 9-II-1906, p.1.

<sup>1315</sup> Ibidem.

<sup>1316</sup> Ibidem.

<sup>1317</sup> Salvador, Miguel. «De música. Segundo concierto del cuarteto «Francés» en el Español». *El Globo*, 2-II-1909, p.1.

<sup>1318</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-II-1909, p.1.

<sup>1319</sup> Ibidem.

<sup>1320</sup> Guervós, Enguita y Puig los tres pianistas de Franck, el único que no tocaría ninguna obra del francés sería Bonet.

<sup>1321</sup> «Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1908, p.2.

las cotejadas sería Cecilio de Roda quien, además de valorar positivamente la interpretación, planteará una digna introducción contextual de la obra, además de anunciar su próxima presentación en el seno de la Filarmónica ejecutada por Cortot, Thibaud y Casals<sup>1322</sup>. Por su parte, Miguel Salvador<sup>1323</sup>, quien también se haría eco de su inminente audición en la Filarmónica, sostendría acerca de la interpretación que fue «buena, cuidada y fina»<sup>1324</sup>, juicios positivos compartidos por el redactor de *El Liberal*<sup>1325</sup>.

En definitiva, César Franck, inspirado en la nueva recepción de Bach, en las grandes dimensiones de sus obras y el contrapunto, sería tildado de complejo y artificioso por su desarrollo armónico y sobre todo por la densidad. Sin embargo esta concepción, atribuida a uno de los principales representantes del modernismo musical, no impediría que fuera uno de los músicos más programados en las series del grupo madrileño, un hecho que si bien por un lado evidencia el gusto francés de los intérpretes, inevitablemente refleja también a un público que termina respondiendo tibia pero favorablemente a estos nuevos planteamientos estéticos.

De hecho y a pesar de que, lógicamente, la recepción de cada una de sus obras tuviera sus particularidades, podríamos decir que, globalmente, su respaldo iría creciendo progresivamente de forma que, entre su *Cuarteto* y *Quinteto* presentes en los conciertos del Cuarteto Francés, hemos podido ver cómo, en las críticas, se pasaría de dictaminar un estilo de Franck ininteligible y muy lejano a la capacidades y conocimientos del público, a otro aclamado, valorado y mitificado al lado de otras tendencias más novedosas, concebido por la audiencia como referencia de modernidad. En la difusión de su música, si bien el Cuarteto Crickboom en su fugaz visita a Madrid, en 1896, arrojaría la primera piedra para la inmersión de la escuela de Franck entre el público madrileño, el Cuarteto Francés, junto a la Filarmónica, serían los encargados de consolidarlo durante los primeros años del siglo XX.

### 5.3.1.2. Camille Saint-Saëns

| Camille SAINT-SAËNS<br>(1835-1921)   |
|--|
| <i>Septeto para trompeta, cuerda y piano en Mi bemol mayor, op. 65</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1880<br><b>Estreno:</b> 28-XII-1880, París<br><b>Plantilla:</b> Trompeta, dos violines, viola, violonchelo, contrabajo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Préambule</i> , II. <i>Menuet</i> III. <i>Intermedio</i> IV <i>Gavotte et final</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Nueva Sociedad de Cuartetos (6-IV-1899)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 9-III-1903 |
| <i>Trío con piano n.1 en Fa mayor, op.18</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1864<br><b>Estreno:</b> 29-XII-1867, París<br><b>Plantilla:</b> Violín, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro vivace</i> II. <i>Andante</i> III. <i>Scherzo</i> IV. <i>Allegro</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Música Clásica di cámara (9-XII-1889)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 11-II-1904                                  |

<sup>1322</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 16-II-1908, p.1.

<sup>1323</sup> M. Salvador «De Música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 18-II-1908, p.1.

<sup>1324</sup> Ibidem.

<sup>1325</sup> «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Liberal*, 15-II-1908, p.3.



*Quinteto con piano en La menor, op.14*

**Fecha de Composición:** 1855-6 (publicación 1865)

**Estreno:** -

**Plantilla:** dos violines, viola, violonchelo y piano

**Movimientos:** 4 (I. *Allegro moderato*. II. *Andante* III. *Presto* IV. *Allegro assai*)

**Primera audición en Madrid:** probable en audición privada. En público no hay constancia. (La primera que tenemos es el Cuarteto Francés el 28-II-1908)

**Audiciones del Cuarteto Francés:** 28-II-1908

«Goza de fama tan grande y tan merecida Saint Saëns, que cualquier obra suya inspira singular interés a los aficionados cuando por primera vez la escuchan»<sup>1326</sup>. Así percibía el cronista de *El Día* la obra del compositor francés en el contexto del segundo de los conciertos ofrecidos por el cuarteto formado por Francés, Peraita, Cuenca, Casals y Guervós en el Salón Romero, ofrecido el 7 de diciembre de 1894, en el que se tocaría por primera vez en Madrid su *Sonata op.75 para violín y piano*<sup>1327</sup>.

Saint-Saëns era uno de los compositores modernos que con mayor frecuencia se había interpretado en Madrid hasta la formación del Cuarteto Francés y uno de los nombres que más tempranamente se había incluido en los programas de música de cámara, incluso en los conciertos de las sociedades decimonónicas, lo que podría estar relacionado con una estética mayormente conservadora y tradicionalista de sus producciones. Y es que, en palabras de Roda, a diferencia de otras corrientes modernas «afortunadamente, Saint Saëns ha ido por otros derroteros. Su vocación y su trabajo se han desenvuelto en otra atmósfera más pura, en un horizonte más dilatado. Ha querido hacer *música di cámara* y ha continuado las tradiciones de los clásicos ¡De qué manera tan admirable!»<sup>1328</sup>.

El manifiesto entusiasmo mostrado por el crítico en 1897 no sería tan evidente algunos años después, en un contexto en el que estéticas más novedosas coparían en buena medida los programas del Cuarteto Francés. Y es que, el hecho de que Saint-Saëns fuera uno de los pocos músicos modernos integrado en el canon de los conciertos madrileños ofrecidos por las sociedades decimonónicas, atraídas en buena parte por obras del más puro clasicismo, situaban su concepción más cerca de tradición que de la vanguardia. De este modo, su obra, destacada por su respeto de los esquemas clásicos, casaría con el prototipo de compositor conservador dentro del periodo contemporáneo, y que rechazaba abiertamente la evolución revelada en sus compatriotas y amigos, Claude Debussy o César Franck<sup>1329</sup>.

El conjunto madrileño tocaría un total de tres obras del que fuera presidente de la *Société Nationale de Musique*, aunque ninguna de ellas para la formación convencional de cuarteto de cuerda, sino un trío, un quinteto y un septeto. Todas ellas al parecer serían acogidas favorablemente por la crítica, a lo que se suma que, en los respectivos conciertos, las tres obras serían destinadas a la tercera parte de la sesión, con la que se buscaba dejar en el público una buena impresión global de la velada<sup>1330</sup>.

<sup>1326</sup> «Noticias de Espectáculos. Salón Romero». *El Día*, 8-XII-1894, p.3.

<sup>1327</sup> Véase C. Roda. «La Actualidad. Saint-Saëns». En *La Época*, 21-XI-1897, p.1.

<sup>1328</sup> C. Roda. «La Actualidad. Saint-Saëns». En *La Época*, 21-XI-1897, p.1.

<sup>1329</sup> Precisamente el *Quinteto* de César Franck se lo dedicó éste a Saint-Saëns, quien interpretó en el estreno la parte de piano. Al terminar de tocar se levantó y se marchó escandalizado y discorde con las disonancias y demás elementos novedosos que había empleado el joven compositor.

<sup>1330</sup> Cabe señalar que el trío con piano era una plantilla “minoritaria”, de pocos intérpretes, y únicamente en este caso y en el del Trío de César Franck, se daría la circunstancia de que una obra con este patrón ocupara este lugar en un concierto. [Un caso similar al de Saint-Saëns sucederá con Franck, precisamente, y también

Aunque por lo general las valoraciones que hemos localizado al respecto de la música de cámara de Saint-Saëns son en su mayor parte positivas, el hecho de que el músico se inspirara o tomara sus referencias formales directamente del periodo clásico, sería percibido por la crítica desde dos enfoques polarizados<sup>1331</sup>. Por un lado, aquellos que calificarían su estilo de trivial, argumentando que, rehuendo el uso de los nuevos elementos modernos, no aportaba nada nuevo a la evolución del género. Y por otro, aquellos partidarios de ideales estéticos más convencionales, defensores del estilo tradicionalista, puro y asentado sobre los que denominaban los «verdaderos pilares» formales del cuarteto de cuerda y de la música de cámara, que se declaraban conformes y satisfechos con la forma y el estilo de Saint-Saëns.

Teniendo en cuenta que, al menos dos de las obras que se presentaron ya eran conocidas por el público madrileño, la crítica no prestó demasiada atención a su descripción y análisis, desviando en la mayor parte de los casos el foco de interés de las sesiones a otras composiciones que, al parecer, creían más sugerentes. El *Septeto de la trompeta* sería la primera obra de Camille Saint-Saëns que interpretará el Cuarteto Francés, formando parte de su concierto de presentación el 9 de marzo de 1903. No obstante, las palabras que anota Roda algunos años antes, revelan que no era la primera vez que se escuchaba en Madrid<sup>1332</sup>:

El pasado invierno, privados, por desgracia, de audiciones públicas de esta clase de obras, decidieron unos cuantos amigos míos reunirse en mi casa para abusar de la amabilidad de Fernández Bordas, de Mirecki y de algunos excelentes profesores de la Sociedad de Conciertos, gustando en familia lo que en público no podíamos escuchar. Allí se pasó revista a una buena parte de la obra de Saint Saëns, desde la sonata de violoncello hasta el septeto de la trompeta, desde sus encantadoras melodías, que alguna vez cantó Baldelli, hasta las *Variaciones sobre un tema de Beethoven*.

Siempre la última obra parecía la mejor, y cuando por primera vez se tocó el septeto y oímos la vibrante y hermosa sonoridad del clarín empastar tan maravillosamente con el quinteto de cuerda y el piano, experimentamos todos emoción intensísima, escalofrío de placer y un aplauso cerrado, del corazón, saludó al músico inspirado, al técnico maravilloso que tanto partido sabía sacar de la combinación de timbres y del color de los sonidos<sup>1333</sup>.

La pieza de Saint-Saëns, de escasos quince minutos de duración, compartiría tercera parte con el *Andante religioso* de Enric Morera cuya duración tampoco llegaba a los diez minutos y en la que, además, también participarían otros tantos instrumentistas, propiciando que la

---

con otros músicos modernos, que ocuparán siempre o casi siempre en las sesiones la tercera parte del concierto. Esto puede deberse por un lado a que se reserve lo más interesante del concierto para el final, o bien a tratar de buscar un equilibrio u organización cronológica en los programas).]

<sup>1331</sup> Recordemos que el estilo elevado, el arte puro del cuarteto no podía achacarse a todo. De hecho consideran que lo nacionalista no casa con esta corriente. Entre otras cosas porque incorpora notas populares que contradicen en esencia la pureza que debía llevar implícito un género elevado como este) lo mismo le sucedería a Grieg, a Chapí...

<sup>1332</sup> Esta sería la primera audición privada de la obra, de la que hemos tenido noticia en Madrid, poco tiempo después de la disolución de la Sociedad de Cuartetos. No obstante, el estreno público no se haría efectivo hasta dos años más tarde, el 6 de abril de 1899, en la primera serie de conciertos ofrecidos por la nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid en el teatro, y en la que, recordemos, el propio Francés ocuparía el artil de viola. Pero además de esta audición, tenemos constancia de que el mismo Cuarteto Francés, antes de la interpretación pública en el concierto inaugural, lo habría tocado, al menos en una sesión privada. Por lo tanto, en el concierto del 9 de marzo, la obra, ya conocida por una pequeña parte del público madrileño, sería interpretada por los músicos del Cuarteto con la colaboración del trompetista y coronel, Tomás García, el pianista José Bonet y el contrabajista Salvador Santos, varios de los cuales habrían coincidido en interpretaciones previas de la misma.

<sup>1333</sup> C. Roda. «La Actualidad. Saint-Saëns». En *La Época*, 21-XI-1897, p.1.

última sección del concierto estuviera especialmente concurrida. A pesar de que la crítica focalizaría el grueso de sus artículos en reseñar la nueva iniciativa camerística por encima de la propia música<sup>1334</sup>, todos destinarían, al menos, unas líneas a describir la interpretación del *Septeto*.

Mientras que Eduardo Muñoz<sup>1335</sup> y el crítico de *El Liberal*<sup>1336</sup>, en sus breves comentarios, destacarían la belleza y la originalidad de la composición, Roda, dentro de un artículo dedicado casi por entero a elogiar a la nueva agrupación, se desmarcaría rápidamente de la cercanía que había mostrado años atrás por la música de Saint Saëns. En su lugar, su descripción del *Septeto* se limitaba a considerarla una obra «exclusivamente de color, cuyos dos tiempos centrales son muy superiores al preámbulo y final»<sup>1337</sup>.

Por su parte, muy cercano a la opinión de Roda, Félix Borrell, bajo el pseudónimo de F. Bleu, anotaba en *El Heraldo* que el *Septeto* «es uno de esos caprichos instrumentales que el autor de *Samson et Dalila* escribe con tan pasmosa habilidad y en los cuales siempre vale más la salsa que los caracoles» a lo que añade «Lo tocaron todos muy bien, gustó mucho y se repitió el *minuetto*»<sup>1338</sup>.

Por último, la reseña de Luis Arnedo en *El País* será la que mayor espacio procuraría a la composición, centrando sus consideraciones en elementos tímbricos y texturales y haciendo especial hincapié en la preparación auditiva del público que observaba en el público, capaz de apreciar obras desconocidas con elementos novedosos como, en este caso, la plantilla instrumental<sup>1339</sup>.

Para Arnedo, la composición resultaría atractiva principalmente por la tímbrica que, dice, aúna la sonoridad brillante de la trompeta con el cuarteto de cuerda. No obstante, según indica Félix Borrell en *El Heraldo*<sup>1340</sup>, de los cuatro movimientos ejecutados en la sesión, se bisaría el *menuet*, curiosamente, aquel en el que menor protagonismo asume el solista. Pero independientemente de su repetición, tal vez, la cuestión más significativa de la obra fuera que, en este primer concierto del Cuarteto Francés, el *Septeto* encajaría con varias de las premisas que se había planteado la agrupación, tratándose, por un lado, de una pieza con solista de viento, compuesta por un músico contemporáneo francés y por último, con un estilo compositivo formalmente conservador, que aseguraba una recepción exenta de un veredicto comprometedor por parte del público.

La segunda obra de Saint-Saëns interpretada por el Cuarteto Francés sería el *Trío para cuerda y piano en fa mayor, op.18*. Ésta pondría el broche final a un concierto que acogía el estreno absoluto del *Cuarteto con piano en re menor* de Bartolomé Pérez Casas, el 11 de febrero de 1904, la pieza clave de la sesión. No obstante, según el testimonio de Luis Arnedo, la obra del compositor francés y no la del español, será la que despierte la aclamación del público.

---

<sup>1334</sup> Pero en lo que a recepción se refiere, debemos partir de que la crítica focalizaría el grueso de sus artículos en la formación de la nueva iniciativa y el interés global que revestía el proyecto más allá de la propia música.

<sup>1335</sup> Eduardo Muñoz. «En la Comedia. “Música di cámara”. El primer concierto». *El Imparcial*, 10-III-1903, p.1.

<sup>1336</sup> «Teatro de la Comedia. Música di camera». *El Liberal*, 10-III-1903, p.3.

<sup>1337</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Primer concierto». *La Época*, 10-III-1903, p.1.

<sup>1338</sup> F. Bleu. «El Concierto de Ayer». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1903, p. 1.

<sup>1339</sup> Esta “preparación” y “disposición” del público para los elementos de las obras pertenecientes a las escuelas más modernas será una preocupación de los críticos muy recurrente a lo largo de este apartado de la recepción del repertorio moderno. Véase A. «Música “de cámara”. En la Comedia». *El País*, 10-III-1905, p.3.

<sup>1340</sup> F. Bleu. «El Concierto de Ayer». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1903, p. 1.

Así mismo, destacaría, en detrimento de la obra nacional, que era una muestra capaz de conjugar la modernidad en un contexto de claridad y sencillez formal:

Pero donde se desbordó el entusiasmo del público, fue al saborear el delicioso *trío* para piano, violín y violoncello, del EMINENTÍSIMO<sup>1341</sup> Saint-Saëns, ejemplo vivo de la manera de hacer estas cosas a la moderna. Prodigio de frescura, labor técnica, inspiración, justedad de proporciones, delicadísimos efectos y una acertada distribución con arreglo a los medios de expresión de cada uno de los instrumentos.

Hubo de repetirse el primorosísimo andante, única repetición de la tarde, y a no estar colocado el *trío* en la última parte, y terminar el concierto a hora relativamente avanzada, se hubiera oído dos veces todo él, por aclamación<sup>1342</sup>.

A pesar de ser la única pieza de la sesión que vería bisado alguno de los tiempos, en su caso el *andante*, no merecería gran interés para Amós Salvador. En su artículo sobre el concierto, a diferencia de Arnedo, Salvador escoge distanciarse de la reacción del público, designando una composición «de no grandes vuelos, pero que fascina por la distinción, la gracia, la delicadeza y la consumada habilidad con que está desenvuelta». En cuanto a su interpretación, añade, «Bonet, Francés y Villa, lo tocaron a la perfección, destacando las mil bellezas de ritmo y de sonoridad que contiene», gracias a lo cual, sostiene, lograron que «el público pidiera insistentemente la repetición del andante, que hubo que concederle»<sup>1343</sup>. También sobre la ejecución, apuntaría Roda brevemente, que fue «dicho todo él con mucho carácter, con gran poesía, con esa transparencia especial que exigen las obras y el estilo del gran músico francés»<sup>1344</sup>.

La ejecución del *Quinteto para cuerda y piano en la menor*, por su parte, pasaría mucho más desapercibida. Se trataba de una de las más tempranas composiciones de Saint Saëns, y sería escuchada concretamente en la última sesión de 1908 junto a un cuarteto de Schubert y coincidiendo con el estreno absoluto del *Cuarteto n.5* de Conrado del Campo, *Caprichos románticos*. Esta última obra, como sucedía con casi todos los estrenos nacionales, acapararía prácticamente toda la atención de los redactores, con lo que apenas repararían en su interpretación. A cargo de los cuatro cuartetistas originales acompañados por el pianista Antonio Puig, la versión del conjunto sería alabada por Roda y calificada de «asombrosa»<sup>1345</sup> por Eduardo Muñoz. Además, de nuevo en esta ocasión, el Cuarteto Francés optaría por situar una obra de Saint-Saëns al final, no sólo de un concierto, sino de toda una temporada. También en el *Quinteto* Roda advierte que «la flojedad de los tiempos extremos está compensada por la belleza de los dos centrales»<sup>1346</sup>, mientras que, para Arnedo, el valor clave de la composición descansaba en el «conjunto de ideas interesantes, lenguaje fácil, comprensible; arquitectura contrapuntística, de ley», es decir, dogmática, que constituían, a su parecer, «el sello de distinción» del «ilustre compositor francés»<sup>1347</sup>.

En definitiva, el peso de su carga melódica y el ortodoxo esqueleto que vertebraba sus piezas, muestra que Saint Saëns representaría una esencia moderna dentro de unos moldes moderados. Si bien esta peculiaridad del estilo de Saint Saëns obtendría diferentes lecturas en manos de la crítica madrileña, sus producciones, por lo general, obtendrían una

---

<sup>1341</sup> En la propia crítica figura con mayúsculas.

<sup>1342</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Segundo concierto». *El País*, 12-II-1904, p.2.

<sup>1343</sup> A. Salvador. «De Música. Cuarteto Francés. Segunda sesión». *El Globo*, 12-II-1904, p.2.

<sup>1344</sup> C. Roda «De música. Teatro de la Comedia. Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 12-II-1904, p.5.

<sup>1345</sup> E. M. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 1-III-1908, p.5.

<sup>1346</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Cuarto concierto». *La Época*, 29-II-1908, p.4.

<sup>1347</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Último concierto». *El País*, 29-II-1908, p.5.

recepción equilibrada. Sus creaciones, aprobadas por unos, tampoco eran recriminadas por los que se confesaban menos seducidos por los procedimientos canónicos. Tal vez por este motivo se recurriera a él con frecuencia para localizarle estratégicamente en el último pase de los conciertos, incluso de las temporadas, prueba de que, con un estilo moderno moderado, Saint-Saëns, sería aceptado por la gran masa de la audiencia.

### 5.3.1.3. Gabriel Fauré

|  |
|--|
| <b>Gabriel FAURÉ</b><br>(1845-1924)  |
| <i>Cuarteto con piano n.1 en Do menor, op.15</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1876-79   |
| <b>Estreno:</b> 14-II-1880, París  |
| <b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano   |
| <b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro molto moderato</i> ; II. <i>Scherzo. Allegro vivo</i> ; III. <i>Adagio</i> ; IV. <i>Finale. Allegro molto</i> ) |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Crickboom (5-XII-1904) en la SFM   |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 15-II-1909; 20-II-1911.  |

El *Cuarteto con piano en do menor* de Gabriel Fauré, se escucharía por primera vez en Madrid en el contexto de la Sociedad Filarmónica Madrileña, en el tercer concierto de su cuarta temporada, celebrado el 5 de diciembre de 1904<sup>1348</sup>. Pocos años después, se presentaría en dos de los conciertos del Cuarteto Francés, coincidiendo ambas en el núcleo de intérpretes formado por José María Guervós, al piano, junto con Francés, del Campo y Villa.

Siempre que se trataba de un compositor moderno y poco conocido por el público de la capital, el breve bosquejo biográfico se impondría como un apartado indispensable de las críticas. En el caso concreto de Fauré, aportar información acerca de sus vínculos institucionales, por aquellos años, como director del Conservatorio parisino, permitía que la audiencia se formara expectativas en torno a la composición, partiendo, en este caso, del respeto y la consideración hacia el autor, tal y como apunta Jaquesán en *La Correspondencia Militar*.

La gran reputación del actual director del París, Mr. Gabriel Fauré, como compositor de gran relieve en la moderna escuela sinfónica francesa, organista eminente, célebre también por sus muchas y variadas composiciones para piano, entre las que sobresalen sus “Lieders” y el “Requiem”, nos relevan del elogio que pudiéramos tributar a un prestigio europeo, que por sus grandes merecimientos fue elevado a tan alto puesto.  
¡Lástima grande es que nosotros, por el presente, no podamos imitar á Francia en esto como en otras cosas, para la mayor prosperidad del arte!...  
Con religioso silencio fueron escuchados los cuatro tiempos del citado cuarteto y aplaudidos con entusiasmo.

<sup>1348</sup> La obra fue interpretada ese día en el Teatro Español por Clotilde Kleeberg (piano), Matheu Crickboom (violín), Leon Van Hout (viola) y Elsa Rüegger (violonchelo). A esta interpretación hace referencia Miguel Salvador cuando nos dice que «nos trajo a la memoria el recuerdo de una artista que ejecutó hace unos cuatro años la parte de piano del mismo, aquí, en Madrid, y de la cual hace unos días que se acaba de saber su muerte: era la bella Clotilde Kleeberg], figura interesante de gran espiritualidad, pianista de un temperamento exquisito, deliciosa intérprete de Schumann» (Miguel Salvador. «De música. Cuarto concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 16-II-1909, p.1.).

Mucho nos alegramos de que los Sres. Francés, Odón González, del Campo, Villa y Guervós hayan tenido el buen gusto de elegir esta obra del director del Conservatorio de París, para que sirva de estímulo<sup>1349</sup> en el nuestro<sup>1350</sup>.

Jaquesán no sería el único en remarcar el interés didáctico de la obra de Fauré y serán varios los redactores que suscribirían que Fauré era, por entonces, un músico desconocido para el público de Madrid<sup>1351</sup>, por lo que, según Saint-Aubin en *El Heraldo*, su presencia en las temporadas del Cuarteto Francés probaría «un interés artístico positivo y su labor una importancia indiscutible, que ha de influir vigorosamente en la educación musical de nuestro país»<sup>1352</sup>.

Por otro lado, a la contextualización biográfica que antes advertíamos en las reseñas, le sigue la valoración compositiva, interpretativa y estilística de la pieza. Y es que, como discípulo de Saint-Saëns y ligado a la *Schola cantorum*, en las críticas de Fauré se rescatarían algunos de los juicios que en temporadas previas se habían emitido a propósito del presidente de la Société Nationale, relacionadas con un estilo más conservador y menos emancipado que el de otros representantes de la escuela francesa moderna. En consecuencia, la recepción del cuarteto sería muy similar en los dos conciertos, destacando en ambos la crítica su delicadeza, la belleza melódica y su interés armónico, que exploraba modulaciones desde la moderación:

Gabriel Fauré, de los pocos autores franceses que no cultivan la ópera; organista de la Magdalena y director del Conservatorio de París, después de muerto Dubois, discípulo de Saint-Saëns es bien moderno en cuanto a su manera de componer. Hervey da de él dos notas, dice que “su música se caracteriza por el ultra refinamiento” y de su técnica, que ama el viajar vagando por un laberinto de inusitadas armonías, en el cual, sin embargo, jamás se pierde”. Los que habéis oído la versión dada ayer por el cuarteto “Francés”, reconoceréis que son verdad en parte estas afirmaciones, que la obra es fresca y amable vaporosa en el *scherzo*; flexible é insinuante en el *adagio*; francesa en el modo ligero y suelto en el final<sup>1353</sup>.

Por otro lado, sí que encontramos algunos matices en las respectivas descripciones de cada concierto, que vendrían determinados por la comparación establecida con el resto de obras que completaban el programa, es decir el contexto musical en el que se presentaba el cuarteto de Fauré<sup>1354</sup>. En el primer concierto, además del cuarteto de Conrado del Campo tocarían un cuarteto de Schumann, cuya recepción se vería relativizada con la obra del músico francés. Por ejemplo, el cronista de *El País* que, a diferencia de los «viejos moldes» y «monótonas arquitecturas» que presumiblemente encontraba en Schumann, el cuarteto de Fauré resultaría «admirable en todos sus tiempos por el interés, la novedad y la tensión de sus efectos»<sup>1355</sup>.

---

<sup>1349</sup> Desconocemos si al escribir estas líneas el crítico pretendía atacar a la composición de Tomás Bretón, director del Conservatorio Madrileño entre 1901 y noviembre de 1911, cuya recepción en el terreno de la música de cámara, como veremos más adelante, gozará de más detractores que aduladores.

<sup>1350</sup> Jaquesán. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia Militar*, 21-II-1911, p.3.

<sup>1351</sup> Véase: «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 16-II-1909, p.4; «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 21-II-1911, p.3.

<sup>1352</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 16-II-1909, p.4.

<sup>1353</sup> Miguel Salvador. «De música. Cuarto concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 16-II-1909, p.1.

<sup>1354</sup> En el primero de estos conciertos celebrado el 15 de febrero de 1909, el *Cuarteto* de Fauré compartió cartel con el Cuarteto n.5, *Caprichos románticos*, de Conrado del Campo, lo que en cierta medida sustrajo a la obra francesa cierto protagonismo y en su segunda audición FECHA, la obra dio término a una sesión conformada por el *Cuarteto Americano en fa mayor* de Dvorak y el *Cuarteto en re* de César Franck.

<sup>1355</sup> «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 16-II-1909, p. 2.

Por su parte, en la segunda sesión, las obras restantes pertenecerían a Dvorak y Franck ambos, modelos de escuelas modernas europeas, nacionalista y vanguardista, respectivamente, que llevarían a que, en este nuevo contexto musical, la obra de Fauré, destacara por sus procedimientos más conservadores. De hecho, la crítica de *El Globo* relativa al segundo concierto, lo definiría como «a ratos brillante y robusto, otros pueril y vacío», juzgando que la obra del director del Conservatorio de París, «frente a su impersonalidad, atrae por la firme y amplia factura, por su sabio desarrollo»<sup>1356</sup>. Sin embargo, para otros, el mismo elemento sería concebido de manera positiva, afirmando que «es entre los músicos modernistas, uno de los más sinceros, y por ello sus obras nos impresionan más vivamente que las de esos otros rebuscadores de originalidades y extravagancias que hoy *padecen* todas las artes»<sup>1357</sup>.

En lo que respecta a la interpretación, no se encuentran reproches en ninguna de las dos versiones, calificándose de «excelente», «ajustada e intensa»<sup>1358</sup> en algunos casos y resaltándose en otros la «precisión, nervio y entusiasmo» mostrados por los instrumentistas<sup>1359</sup>. Con lo que, en definitiva, podemos considerar que la recepción de Fauré tendría una tendencia positiva, debida en parte también a su posición social como regente del Conservatorio parisino, aunque con matices. Y es que las reflexiones que suscita en torno a la modernidad recuerdan en gran medida a las de su maestro Saint-Saëns, reforzando la tesis de que las obras que se perciben con mayor aceptación son aquellas que emplean procedimientos modernos dentro de unos esquemas claros y dentro de lo que, podríamos designar como un estilo moderno moderado. Por otro lado, es muy difícil determinar qué procedimientos y hasta qué punto podía el público madrileño aceptar la emancipación de una tonalidad o de una estructura formal, no obstante lo que sí parece evidente es que la tendencia de las obras del programa de concierto podía determinar la recepción de una obra en uno u otro sentido. Sólo así se explicaría que, en tan sólo dos años, las críticas pasaran de ensalzar a Fauré por su modernidad a destacar de él un relativo conservadurismo<sup>1360</sup>.

#### 5.3.1.4. Ernest Chausson

|  |
|--|
| <b>Ernest CHAUSSON</b><br>(1855-1899)  |
| <i>Cuarteto para cuerda y piano en la mayor, op. 30</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1897  |
| <b>Estreno:</b> 2-IV-1898, París   |
| <b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano.  |
| <b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Animé</i> ; II. <i>Très calme</i> ; III. <i>Simple et sans hâte</i> ; IV. <i>Animé</i> ) |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (8-III-1906)   |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 8-III-1906.  |

<sup>1356</sup> F. «De música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 22-II-1911, p. 1.

<sup>1357</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 21-II-1911, p.1.

<sup>1358</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 16-II-1909, p.4.

<sup>1359</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo*, 21-II-1911, p.2.

<sup>1360</sup> No obstante, no sabemos se hecho, la estética de sus obras, la belleza de las melodías, así como la reconocida posición social que ostentaba el músico francés, sumado a la buena interpretación que al parecer confirió el Cuarteto Francés al *Cuarteto*, propiciaría su futura programación, algunos años más tarde, en varios de los conciertos organizados por el Quinteto de Madrid.

En la sesión celebrada el 8 de marzo de 1906 en la Comedia, el Cuarteto Francés interpretaría por primera vez en Madrid el *Cuarteto para cuerda y piano en la mayor* de Ernest Chausson junto con el *Sexteto para cuerda n.2* de Brahms, que también se escuchaba por primera vez en Madrid, así como un quinteto de Sinding, que se había estrenado en la capital en la temporada anterior<sup>1361</sup>. Teniendo en cuenta que recientemente se habían emitido en la prensa los juicios correspondientes al quinteto del músico noruego, las reseñas se centraron mayoritariamente en las obras de Brahms y en la que aquí nos compete, el *Cuarteto con piano* de Chausson, autor, al igual que Fauré, por entonces desconocido para el público de la capital española:

El joven compositor francés, que murió antes de cumplir los cuarenta y cinco años, a consecuencia de un accidente de bicicleta, es de las figuras que más se destacan entre los discípulos y sucesores de su maestro César Franck. Su obra de cámara está reducida al cuarteto ejecutado anteaer, a un sexteto o Concierto, como le llama su autor, y a un cuarteto para instrumentos de arco, que dejó sin terminar<sup>1362</sup>.

Se trataba de la primera vez que el músico belga se programaba en Madrid, y como vemos, una vez más Roda optaría por documentar al lector detallando lo que otros reducían al calificativo de «malogrado». La composición del discípulo de la escuela de César Franck, para algunos críticos como Saint Aubin se trataba de «la obra de más novedad e importancia del concierto»<sup>1363</sup>, no obstante, a diferencia de Brahms, de quien decía Miguel Salvador que era «más asequible, más dentro de la concepción familiar a nuestro público»<sup>1364</sup>, las reflexiones en torno a la obra del compositor belga estarían marcadas por la complejidad del entramado contrapuntístico, la longitud de los tiempos y la expansión tonal. En consecuencia, tal y como sucediera con el *Cuarteto* de Franck, varios críticos confesarían que no se consideraban capacitados para emitir un juicio riguroso acerca de la obra de Chausson sin escucharla, al menos, una vez más.

Entre ellos, el mismo Miguel Salvador anotaría que «fue comprendido por unos, y la mayor parte se abstuvieron de votar, declarando que una audición no basta para hacerse cargo, no estamos iniciados»<sup>1365</sup>. Una valoración con la que se muestra de acuerdo Cecilio de Roda, que manifiesta la necesidad de una segunda audición, a fin de que el oyente pueda abstraerse de elementos novedosos relacionados con el contrapunto, la extensión o la expansión tonal del estilo de Chausson para poder concentrarse en la belleza y la construcción clásica en esencia que percibe en la pieza:

La robustez de estilo de su maestro se alía en Chausson a una delicadeza melancólica y soñadora, a una construcción más clásica y tradicional. Páginas hoy en el cuarteto, como el *andante* y el final, de una poesía penetrante, de un sentimiento íntimo y poético.

Como todas las obras modernas, gana mucho cuando se la conoce de cerca, cuando se familiariza el oyente con sus temas, con su construcción, con sus procedimientos. La constante movilidad harmónica, la impresión que al principio producen su ambiente de

---

<sup>1361</sup> En esta misma serie el conjunto habían tocado varias obras españolas (Obras de Chapí, Bretón, Manzanera y Conrado del Campo) y de hecho, siguiendo la tendencia, los programas publicados en los diarios unas semanas antes, anunciaban para este día el sexteto de Brahms, el Cuarteto de Chausson y el *Cuarteto n.4* de Chapí. Sin embargo, al parecer debido a que la obra del músico español no estuvo a tiempo para la ocasión finalmente sería remplazado por el quinteto de Sinding, decisión que tornó visiblemente el carácter del concierto se tornó visiblemente moderno.

<sup>1362</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Último concierto». *La Época*, 10-III-1906, p.4.

<sup>1363</sup> Saint Aubin. «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-III-1906, p.1.

<sup>1364</sup> Miguel Salvador. «De música. En la Comedia». *El Globo*, 9-III-1906, p.1.

<sup>1365</sup> Miguel Salvador. «De música. En la Comedia». *El Globo*, 9-III-1906, p.1.



pasión a veces dramática, a veces melancólica, son garantía segura de que ha de producir más efecto en una segunda audición<sup>1366</sup>.

Por último, en lo que respecta a la versión ofrecida por parte del Cuarteto Francés, únicamente recriminaría Roda que «la ejecución de las obras en el concierto se resintió bastante de falta de preparación, quizá por el exceso de novedades que figuraban en el programa»<sup>1367</sup>. Como puede percibirse, al igual que sucediera entre Saint Saëns y Fauré, la recepción de Chausson estaría ciertamente vinculada a la de su maestro, Cesar Franck. En ese sentido, como hemos podido ver, varios de los apuntes coincidirían con los conferidos en su momento al cuarteto de César Franck interpretado dos años antes. En conclusión, el cuarteto de Chausson sería, indudablemente, una de las obras más vanguardistas presentadas en las series del Cuarteto Francés, destacando de ella la crítica sus complejos desarrollos y la movilidad armónica que resultaban indescifrables con tan sólo una audición de referencia. Ni siquiera Roda y Salvador, tal vez dos de los críticos más eruditos y documentados del momento, se eximen de esta dificultad, situándose en sus valoraciones, no por encima, sino al pie del gran auditorio. De hecho, de esta reacción comentada, probaría que Roda estaba en lo cierto cuando afirmaba que el público madrileño «comprendía mejor a los melodistas que a los descendientes de C. Franck», que veremos a continuación<sup>1368</sup>.

### 5.3.1.5. Claude Debussy

|  |
|--|
| <b>Claude DEBUSSY</b><br>(1862-1918)   |
| <i>Cuarteto de cuerda en sol menor, op. 10</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1893  |
| <b>Estreno</b> <sup>1369</sup> : 29-XII-1893, París  |
| <b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo  |
| <b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Animé et très décidé</i> ; II. <i>Assez vif</i> ; III. <i>Andantino</i> ; IV. <i>Très modéré</i> ) |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (23-II-1905)   |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 23-II-1905; 1-III-1906.  |

Si nos viéramos en la obligación de escoger una obra representativa que nos permitiera sopesar y confrontar la disparidad de opiniones vertidas con motivo de la interpretación de una obra perteneciente a las escuelas modernas europeas en los conciertos del Cuarteto Francés, sin lugar a dudas, deberíamos centrarnos en el *Cuarteto de cuerda en sol menor* de Debussy. Al finalizar la temporada de conciertos de 1904, Cecilio de Roda se permitiría la licencia de anticipar, elucubrar, reflexionar acerca de la formación y la disposición al repertorio que percibía en el público madrileño asistente a los conciertos:

En las obras modernas, el público, hasta ahora, muestra sus preferencias por los melodistas, por los que más directamente descienden de sus ídolos de ayer. Dvorack, Sinding, Borodin, Glazunoff entran más y se comprenden mejor que los descendientes de César Franck. No creo que está nuestro público todavía para meterse con d'Indy, y menos aún con Debussy o Max Reger; pero todo se andará, y si a la vuelta de dos o tres años no

<sup>1366</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Último concierto». *La Época*, 10-III-1906, p.4.

<sup>1367</sup> Ibidem.

<sup>1368</sup> Cecilio de Roda. «El año musical». *La Época*, 23-VIII-1904, pp. 1-2.

<sup>1369</sup> En el apartado de recepción del repertorio moderno, incluiremos en las fichas de las obras este punto: estreno.

brotan entre nuestros aficionados devotos fervientes de los modernistas, me llevaré un desengaño<sup>1370</sup>.

Tan sólo unos meses después de estas declaraciones, anunciaría el Cuarteto Francés los programas de su tercera temporada con la novedad de una primera audición en Madrid del *Cuarteto en sol menor* de Claude Debussy. La obra, compuesta en 1893 y estrenada el 29 de diciembre del mismo año por el Cuarteto Ÿsaye en la Societé Nationale de París, se interpretaría por primera vez al completo<sup>1371</sup> en la capital española once años después, el 23 de febrero de 1905, en los conciertos de temporada del Cuarteto Francés celebrados en el Teatro de la Princesa.

A pesar de escribirlo al mismo tiempo que el *Preludio a la siesta de un fauno*, en su cuarteto, Debussy recurre a formas y estructuras tradicionales<sup>1372</sup>, de forma que no se encuentra entre sus obras de estética más vanguardista que verían la luz tiempo después. De los cuatro movimientos de que consta, el primero y último son los que más características presentan en común y a su vez los que más se alejan de los convencionalismos románticos con una tonalidad, por momentos emancipada, empleo de escalas hexátonas, modos, ambigüedad tonal, escalas pentatónicas, economía de cadencias y líneas melódicas sin dirección aparente. Los dos tiempos centrales, más cercanos a estructuras habituales, un *scherzo* y un *andantino* de carácter melódico, serán en cambio los que, al parecer, mejor acogida despertarán entre los asistentes.

El estreno en Madrid del cuarteto de Debussy sería ya de entrada objeto de una gran expectación y, sin ninguna duda, la obra extranjera interpretada por el Cuarteto Francés que motivará las más desarrolladas y variadas reflexiones acerca de la modernidad. Dentro de la crítica, reconocemos dos posiciones polarizadas. Por un lado, aquellas que se muestran a favor de los procedimientos del músico francés, que encuentran atractivo y belleza en los mismos y se revelan como partidarios de la evolución estilística que propone Debussy. Y por otro distinguimos los testimonios que acusan en la nueva composición elementos transgresores que no comparten y que llegan a considerar, incluso, regresivos en la evolución musical. El primer grupo estaría encabezado por las opiniones de Cecilio de Roda y Amós Salvador. Sin embargo y aunque ambos coinciden en el fondo de la cuestión, es decir, la aprobación estilística de la obra, difieren en gran medida en su forma de manifestarlo.

Cecilio Roda, desconocemos si por el estudio de la partitura, por su asistencia a alguno de los ensayos, o si por que en alguno de sus múltiples viajes a París pudiera haber presenciado alguna interpretación del mismo, se declara “conocedor” del cuarteto<sup>1373</sup> y muy en línea con su crónica sobre el *Cuarteto* de Franck, confesaría su temor y preocupación previos al estreno por la posible acogida de un público que, estimaba, venía siendo refractario a las novedades<sup>1374</sup>:

---

<sup>1370</sup> Cecilio de Roda. «El año musical». *La Época*, 23-VIII-1904, pp. 1-2.

<sup>1371</sup> El Cuarteto Checo el 10 de mayo de 1904, dentro de una serie dedicada a la historia del cuarteto de la Sociedad Filarmónica interpretarían el tercer tiempo *Assesz viv.* Sin embargo, en la Sociedad Filarmónica Madrileña, la obra no se interpretaría al completo hasta la temporada siguiente, el 14 de febrero de 1906, en una versión ofrecida por el Cuarteto Hayot.

<sup>1372</sup> Lo esperado en un cuarteto. Ortodoxo.

<sup>1373</sup> Sin duda la prensa extranjera suponía una fuente de información y actualización de la vida musical de Europa, así como las corresponsalías en el extranjero de los periódicos. De la crítica se desprende que esta serie de nombres son un indicio de estar actualizado en la programación europea musical.

<sup>1374</sup> Cecilio de Roda. «El año musical». *La Época*, 23-VIII-1904, pp. 1-2.

Ayer apareció por primera vez en un programa de artistas españoles, el nombre modernísimo de Claudio Debussy. Los que conocíamos su obra temíamos que el sedimento arcaico de nuestro público recibiera con hostilidad este encantador cuarteto. Al terminar el primer tiempo se produjo en el público una impresión de extrañeza: aplaudimos unos cuantos, y nadie protestó; al terminar el segundo, grandes aplausos y oda; el tercero causó un hondo efecto poético; el cuarto, por cuya suerte temíamos bastante, fue aplaudido tibiamente. En el intermedio los comentarios eran unánimes: todos encantados con los dos tiempos centrales, y declarando francamente que no habían entendido el primero y el último; todos menos algunos músicos, que en nombre de los cánones sagrados, que en otro tiempo aprendieron, que fija la vista en su *tablatura*, señalaban como modernos *Beckmesser* las faltas graves en que el innovador había incurrido<sup>1375</sup>.

En su discurso, Roda diferencia bien su postura de la de los más profanos en música. Sin embargo, asume un tono didáctico y conciliador, ofreciendo, como veremos a continuación, un ilustrativo repaso por la evolución de la música de cámara, con una enumeración de autores que culminan en Debussy, y, cada uno de los cuales esboza en pequeñas pinceladas, han ido aportando diferentes novedades al cuarteto de cuerda a lo largo de la Historia de la Música. En esta explicación, en cierta medida reduccionista por el objeto pedagógico de la misma, se dirige no sólo al público general, sino también a ese pequeño grupo de público formalista, que designa como «Beckmesser» y que, en su opinión, todavía no comprenden la evolución del arte presente en Debussy, argumentando como errores y transgresiones las tendencias innovadoras del músico francés:

Dejemos a un lado esa novedad de color encantadora, esos pintorescos cuadros que con arte exquisito ha pintado Debussy; las mil evocaciones que sugiere; las poéticas, deliciosas y espirituales exteriorizaciones de un alma que siente intensamente las finuras, los romanticismos y las grandezas, y fijemos la atención en el músico. ¿Qué es Debussy? Un continuador de los clásicos: el que lógicamente había de aparecer después de Wagner y de Franck. No creáis que esto es una herejía; es una verdad.

El arte del cuarteto, de la sonata y de la sinfonía se reduce a exponer unos cuantos temas, según un cierto patrón, y a desarrollarlos y modificarlos en un sentido poético. Haydn se recrea en la exposición de ellos, y los desarrolla en juguetes infantiles; Mozart les aplica su delicioso sentimentalismo; Beethoven comienza a infundirlos nueva vida en cada transformación; Wagner, en sus dramas, utiliza las modificaciones para modificar su espíritu, para comentar el estado en que coloca a la persona o al objeto representado, el proceso del drama; Franck infunde al cuarteto una lógica unidad, haciendo que unos mismos temas aparezcan a través de todos los tiempos; Debussy, en fin, parece como si, encarnando en una sucesión melódica el alma de su obra, la hiciera vivir a través de la obra entera. Siempre es el mismo tema, como siempre es la misma alma la que ríe y llora, la que, pasando por estados de ánimo sucesivos, expresa y siente los ensueños, los dolores, las alegrías, los entusiasmos, las desesperaciones, las víctimas fantásticas, los arrebatos de amor, los románticas aspiraciones, y las crueldades de la realidad. Su cuarteto es “la vida de alma, simbolizada en un tema”<sup>1376</sup>.

Pero si la alegoría del alma, que atraviesa distintas facetas emocionales, es la descripción que ofrece Roda de la música de Debussy, radicalmente distinta sería la valoración de la obra propuesta por Amós Salvador. En su lugar, construiría un discurso evocador, plagado de sinestesias, presumiblemente inspirado en el color y las sonoridades de la música, donde las frases, de carácter poético y colmadas de adjetivos y sustantivos seleccionados con gran precisión, se suceden con el único fin aparente de describir las emociones y sugerencias relacionadas con su más personal y subjetiva percepción:

---

<sup>1375</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Dos cuartetos de Debussy y Manrique de Lara». *La Época*, 24-II-1905, p.2.

<sup>1376</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Dos cuartetos de Debussy y Manrique de Lara». *La Época*, 24-II-1905, p.2.

Así como muchas veces, al terminar de leer algún fragmento de Verisíne, Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, he echado de menos un comentario musical de Debussy, de la misma manera, ayer tarde, después de escuchar embelesado el delicioso cuarteto del más atrevido de los compositores franceses modernos, hubiera deseado una explicación literaria de alguno de aquellos exquisitos escritores, de ideales estéticos y de sensibilidad tan semejantes a las de Claudio Debussy. Sólo ellos podían con palabras aladas, mágicas, musicales, despertarnos del mundo de ensueños en que nos sumerge su música vaporosa, de intensa poesía, evocadora de infinitas series de indefinidas imaginaciones, altamente sugestiva, que atrae como atrae el misterio, que sacude nuestros nervios y se apodera de nuestro ser, creando ecos de simpatía en lo más profundo, sin que sufriéramos con el cambio, y sin que nos doliera volver por ese medio a la realidad de la vida, desde la región maravillosa a que nos transporta la emoción artística.

Indudablemente la música generaba en los críticos, como en cualquier oyente sensible a sus efectos, diversos *pathos* y estados de ánimo. En sus apuntes, que parece haber esbozado bajo los efectos “hipnóticos” de la audición, Salvador prosigue su crítica centrándose especialmente en la tímbrica, y el juego textural que ofrece la obra:

Con Debussy suena el cuarteto como no ha sonado jamás.

El sonido adquiere con él un prestigio irresistible, magnetizador.

Sólo en la manera de tratar la polifonía de esta clase de composiciones, tiene bastante para atraer primero, para encadenar más tarde.

Los instrumentos dialogan libremente, sin trabas, sin obedecer a fórmula alguna, con fluidez incomparable. Las acentuaciones y combinaciones rítmicas dan idea de lo inagotable, infinito. La armonía es siempre original, lógica. Y todo ello natural, tratado de mano maestra, proporcionado; pero, sobre todo, artístico, poético, algo de ensueño, de deliciosa embriaguez, de presentimientos (...) algo sutil que se difunde en el organismo, que nos invade con un bienestar no concebido, que parece como adivinación de lo que llevamos dentro. ¡Tal es su potencia de evocación!

Por último, hace referencia a la recepción del público, que dice «contra lo que se esperaba, acogió este hermoso cuarteto con viva simpatía, hizo repetir el *scherzo*, estrenado por el grupo Tcheco en la Filarmónica, y se dejó mecer voluptuosamente por las armonías sublimes y la maravillosa vena melódica del *andantino*, aplaudiendo entusiastamente al terminar el bellísimo *allegro final*»<sup>1377</sup>. Si bien, en la segunda lectura del cuarteto, el 1 de marzo de 1906, el mismo Salvador destinaría toda su crítica al estreno del *Cuarteto n.2* de Conrado del Campo, obviando la obra de Debussy, Roda, por su parte, ahondaría nuevamente en la reacción del público a quien advierte evolucionar con respecto a la audición anterior:

La actitud del público con el cuarteto de Debussy fue de lo más curioso que darse puede. Cuando Monasterio ejecutaba por vez primera las obras de Schumann, el 95 por 100 de los que asistían a aquellas sesiones declaraban a voces que no eran música: crítico hubo que escribió en letras de molde que le hacían el mismo efecto que un saco lleno de gatos. Hoy esas obras casi se emparejan, por su sencillez, con las de Mozart.

El año pasado, al ejecutar el cuarteto Francés el de Debussy, temía que el público renovara el juicio que antaño profirió sobre las obras de Schuman. Aplaudió los dos tiempos centrales y se calló en los demás.

Ayer, en la segunda audición, aplaudió con mucho calor el primero, pidió la repetición del original *scherzo* y del poético *andantino*, y aún a las crueles disonancias del final no puso cara tan hosca como se temía.

---

<sup>1377</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 24-II-1905, p.2.

No diré yo que ese cuarteto ni que esa tendencia vaya á echar por tierra el género clásico ni los nombres consagrados; pero no creo que niegue nadie que en él hay poesía, mucha poesía, color, un alma de artista, originalidad, y sobre todo, que Debussy aporta algo nuevo á la música, que quedará en esa forma o se transformará, pero que seguramente no ha de ser rechazado por los que vengan después<sup>1378</sup>.

Pero tal vez lo más sugestivo del discurso de Roda sea que, en esta ocasión, se muestra más comedido y moderado en sus anotaciones, remarcando la distancia que separa a Debussy de los nombres consagrados con los que lo emparentó y con los que, subraya, todavía está lejos de poder compararse. Sin embargo, algo muy similar a lo que apunta Roda sucedería entre la primera y la segunda interpretación de *Prélude à l'après midi d'un faune* que llevaría a cabo la Orquesta Sinfónica de Madrid en 1906 ya que, refiere Sobrino, «el público mostró desagrado en su primera audición en 1906», pero «repetida en la misma serie logró éxito, y tuvo que ser bisado»<sup>1379</sup>.

Pasando a revisar los argumentos opuestos, abordaremos los testimonios del estreno de aquellos críticos que no disfrutaron la obra musical de Debussy declarando, sin embargo no disfrutar con su audición, considerándola incluso dentro de una estética errónea, inconcebible de la evolución musical y con esa ruptura plausible con los convencionalismos. Sería el caso de los críticos de *El País* y *La Correspondencia*, Luis Arnedo y D dur respectivamente.

La primera audición del Cuarteto de Debussy coincidiría con el estreno del Cuarteto de Manuel Manrique de Lara, a partir de lo que construye su discurso el crítico de *El País*, que fluctúa entre el rechazo absoluto de la pieza de Debussy y su estimación como obra destacada:

Desde el cuarteto de Debussy al de Manrique de Lara, hay un abismo de teorías modernas y progresivas enseñanzas.

El mayor atractivo del último concierto de *camera*, estriba en el contraste de que las obras de su programa ofrecían.

Pero teniendo en cuenta que *per troppe variar natura e bella*, bello era el programa y SUJESTIVO el concierto en el que había, como queda dicho, obras para todos los gustos.

Debussy pareció con justicia a la reunión, laberíntico, abrumador, en los tiempos extremos de su cuarteto, que no tiene de tal, según la fórmula moderna, más que lo de estar interpretado por cuatro instrumentos; su factura, procedimientos, efectos avanzadísimos, están de continuo reclamando imperiosamente la extensión orquestal, en desarrollo sinfónico. Los tiempos *Assez vif* y *Andantino* son los más bellos y accesibles, siendo por esto los que más gustaron, sin desconocer la importancia de la obra en su conjunto y el acierto que ha presidido al incluirla en los programas de la simpática agrupación artística<sup>1380</sup>.

Por su parte, la recepción personal que nos muestra D dur en *La Correspondencia de España* en la primera audición del cuarteto de Debussy, es considerablemente diferente a la que nos brindaría al respecto de su reposición un año después. En la reseña correspondiente al primer contacto se mostraría prudente, comedido, hablando tibiamente y en tercera persona de la nueva producción:

Contra lo que algunos temíamos respecto del éxito de esta obra, de grandísimo mérito por su composición, fue aplaudida y repetido el segundo tiempo.

---

<sup>1378</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 2-III-1906, p.4.

<sup>1379</sup> SOBRINO, R. «Paisaje musical de Madrid...»; p. 161.

<sup>1380</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 25-II-1905, p.1.

Debemos felicitarnos por ello, porque es demostración de que, aún sin la costumbre o la necesaria preparación en nuestro público aficionado, para poder apreciar el valor de las obras de la moderna escuela francesa, tiene, cuando menos, el instinto artístico suficiente para comprenderlo o adivinarlo, como ha sucedido con este cuarteto y, por lo mismo, para rechazar en otro caso otras obras de esta misma escuela que, por sus tendencias, sirven involuntariamente de refugio para que un buen número de nulidades pasen por compositores, sin escribir otra cosa que verdaderas extravagancias, cuando no disparates o ridículas caricaturas<sup>1381</sup>.

En estas líneas, el redactor de *La Correspondencia* parece tratar de evadir su propio criterio desviando el interés a la acogida del público presente. Éste, a pesar de su falta de familiarización con la estética *debussiana*, dice haber mostrado un instinto de madurez y criterio artístico que seguramente justificaría por la falta de abucheos y los aplausos destinados a algunos de los tiempos, y que propiciarían, incluso, el bisado de uno de los movimientos. Pero tal vez la cuestión más reveladora de su discurso fuera aquella en la que califica de "extravagancias, disparates y caricaturas" a otras obras de la misma escuela, unas palabras que, sin duda, casan en mayor medida con las futuras declaraciones que el mismo haría acerca del *Cuarteto*. Y es que, tan sólo un año después, el mismo crítico prudente, se desataría en confesiones, escondido tras el pseudónimo y manifestando abiertamente que ni antes ni ahora había logrado encontrar ningún atractivo en la obra del músico francés. En definitiva, parece desbordar abruptamente, emitiendo en un tono por momentos humorístico, opiniones y juicios que, deducimos, en la primera ocasión habría tratado de disimular a la espera de llevar a cabo un estudio individual y pormenorizado de las producciones de Debussy:

Hace ya bastante tiempo que conozco algunas de las obras de C. Debussy; que las he estudiado y las sigo estudiando, sin prejuicio alguno, hasta con el deseo de que me gusten, y no he podido conseguirlo, pues parece que este compositor se complace en destruir el efecto agradable que cualquier pasaje de sus obras produce en el oyente, con cualquiera de esos giros extraños, rebuscados y faltos de verdadero sentimiento, que constituyen su procedimiento único y constante, que no es otra cosa que un amaneramiento del peor gusto, convertido en sistema.

Puede que yo esté equivocado; pero me parece que éste no es el camino del verdadero arte, que, cuando menos, debe tener, o parecer que lo tiene, sinceridad y espontaneidad en las ideas y en el sentimiento, y nada de esto hay en Debussy, que no produce con sus obras más efecto que la impresión de un artificio enorme, para la inteligencia, y el de una acción deprimente y de fatiga para el corazón.

Efecto de esto, todas las obras que conozco de este autor encuentro que se parecen grandemente, y no por razón de una personalidad artística perfectamente determinada, sino por causa de sus defectos, que son siempre los mismos, no obstante las cualidades de gran colorista que sus partidarios –cada día más escasos- le atribuyen.

Su música me suena siempre como la onomatopeya de su apellido, que al pronunciarlo hace acudir a mi mente de modo irresistible el lenguaje de la raza felina.

Siento expresarme así, porque aparte del respeto debido á todo el mundo, y al que en mi ánimo estoy muy lejos de faltar a este compositor, creo que este maestro, con lo que demuestra saber en algunas de sus obras, y con la delicada sensibilidad que en ciertos pasajes de las mismas revela, podría producir más sabrosos y mejor sazonados frutos de su ingenio, haciendo sentir al oyente las puras emociones del arte, sin necesidad de obligarle á poner en tortura todas su facultades, para luego quedarse algo peor que el negro del sermón.

---

<sup>1381</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto ‘Francés’». *La Correspondencia de España*, 24-II-1905, p.3.

Digo esto, y aún dijera más, mucho más, si tuviera tiempo y espacio, de que hoy no dispongo, a propósito del cuarteto de este maestro, que en el concierto de ayer fué ejecutado en la primera parte.

Cada vez que le he oído me ha producido el mismo efecto. Muy lindo el *scherzo*. Muy bien sentido en algunos momentos del *andantino*, y muy falso en otros del mismo tiempo. Insoportables el primero y el último tiempos, principalmente éste, en que no aparece por ningún lado la expresión grande y apasionada que el autor se propone, a no ser que haya tratado de despertarla en contra de él, porque en este caso sí creo que lo consigue por completo de la mayor parte del auditorio<sup>1382</sup>.

Vale la pena que nos detengamos por un momento a analizar la estructura del sustancioso discurso que ofrece González de la Oliva, y que, muy probablemente, no hubiera registrado sin la protección de un pseudónimo. Podemos observar que el artículo presenta dos partes diferenciadas. La primera de ellas condensa un gran abanico de vilipendios destinados al músico francés, de cuyo estilo, osa añadir, cada vez hay menos «partidarios». En el árbol léxico y descriptivo que emplea para retratar el cuarteto de Debussy encontramos alusiones a su falsedad, falta de sentimiento, mal gusto «convertido en sistema», giros rebuscados y artificio, para declararlo insoportable, fatigoso, deprimente así como una tortura para las facultades. Y culmina con el escarnio, señalando que sus composiciones le evocan el seseo del “lenguaje felino”. Estas afirmaciones suponen un punto de inflexión en el discurso, a partir cual, tal vez con el propósito de suavizar el tono virulento de sus acusaciones, D dur cambia el lenguaje y la dirección de su mensaje, pasando a respaldar las capacidades del compositor, sosteniendo que en determinados pasajes, el compositor logra un «efecto agradable», «sensible», y «delicado» y que «con lo que demuestra saber (...) podría producir más sabrosos y mejor sazonados frutos de su ingenio».

Sus argumentos, plagados de estereotipos de juicio, contraponen la falsedad, el artificio y el amaneramiento del cuarteto frente a la sinceridad, el camino del arte verdadero y la «expresión grande y apasionada» de lo que debería ser. Sin embargo, su poca especificidad, complica la tarea de averiguar con rigor el significado que lleva implícito para el propio redactor esa «expresión grande y apasionada», en su opinión, insuficiente en la pieza de Debussy. Precisamente, de su testimonio podemos extrapolar algunas conclusiones sobre ese sector de oyentes, entre los cuales se encontraba D dur y por cuya reacción se mostraban temerosos algunos críticos. ¿Cuáles eran los ingredientes de las obras que, según la crítica, resultarían más afines al gusto de ese público?, o dicho de otro modo, ¿en qué consistía el sistema de normas que prevalecía en la audiencia del Cuarteto Francés?

La visible desazón mostrada por D dur, tal vez pudiera encontrar una explicación en las declaraciones de Roda<sup>1383</sup> cuando aludía a que, una gran parte del público madrileño, se inclinaba por la estética romántica prototípica. Para Roda esta estética se veía materializada en el trabajo motivico-temático, es decir, en la exposición de temas que se desarrollan sobre modulaciones e inestabilidad, eclosionando en un clímax, para después llegar en gradación descendente a un punto de reposo tonal. Todos estos elementos, serían precisamente los que la corriente impresionista abanderada por Debussy trataría de superar.

¿Por qué gustó, en cambio, el segundo tiempo, *Assez vite*, bisado tras una «oda» de entusiasmo<sup>1384</sup> tanto en la primera como en la segunda audición?. Pues en primer lugar, debemos partir de que sería el único fragmento de la obra que ya había sido programado en Madrid. En segundo lugar, sus dos motivos germinales, uno rítmico en *pizzicatos* y otro

---

<sup>1382</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 2-III-1906, p.3.

<sup>1383</sup> Véase cita al comienzo del apartado de Debussy.

<sup>1384</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Dos cuartetos de Debussy y Manrique de Lara». *La Época*, 24-II-1905, p.2.

lirico que va recorriendo los diferentes instrumentos, apenas pierden de vista la referencia tonal. Así mismo, podríamos considerar también un factor determinante el hecho de que ciertos rasgos de su sonoridad evoquen un color exótico hispano, a modo de polo gitano, y que exhibe un visible paralelismo con algunos de los tiempos centrales de música de cámara de autores españoles como Chapí o Bretón, escuchados con frecuencia en las series del Cuarteto Francés. Por su parte, el *Adagietto*, que engancha al oyente romántico con melodías cautivadoras, pero cuya evolución de los temas se interrumpe sin cadenciar a gusto del oído canonizado, presenta una direccionalidad ambigua y voluble que magnificaría el efecto de los elementos rupturistas en este hipotético oyente.

Pocos años después, el 2 de marzo de 1909, sería el Cuarteto Vela quien lo incluyera en sus sesiones. En su crítica, Miguel Salvador hablaría de la obra como pieza conocida por el público madrileño, aunque sostiene que «siempre que se toca», «es interesante oír las opiniones del público». En lo que respecta a Debussy, sostiene que, a pesar que a los «patrióticos» franceses «les parece bien todo lo que hagan sus compatriotas», Debussy sigue siendo una «personalidad discutidísima», incluso en su país. Apoyándose en su habitual fórmula de contraste, por un lado de extremados defensores, por otro de sus detractores, Salvador se inclina por una tercera vía alternativa que, sin embargo, no termina de esclarecer:

En donde unos hallan la extremada intensidad, suelen ver otros la falta de afirmación, la manía de la rareza y de la originalidad, más la repetición de la fórmula hallada que si sorprende al principio no agrada a la larga. La obra tiene muchos partidarios entre nosotros; gustó mucho y se repitió el segundo tiempo *assez vif et bien rythmé*, que salió bien de carácter, y a pesar de su gran dificultad, el cuarteto fue tocado irrefragablemente<sup>1385</sup>.

La recepción de Debussy, como señala Salvador, sería muy discutida y estaría inundada de adjetivos como falso, insoportable, tortuoso, laberíntico, abrumador, además de referencias a crueles disonancias, procedimientos extraños, originalidades, que en contraste, para otros resultaban ser música vaporosa, evocadora, sugestiva y poética. Todo este léxico evidencia que su composición obligaría a los críticos a sumirse en un meticuloso proceso de búsqueda sintáctica y retórica, que reflejara reparos o frenesí, pero nunca indiferencia. Incluso dentro de un mismo discurso, en ocasiones nos topamos con palabras antagónicas, como respuesta a una estética todavía embrionaria, muy novedosa, que aún resultaba complicada de definir. No se puede negar que Debussy era vanguardia en ese momento, y que para la mayor parte de los asistentes, este concierto suponía su primer contacto con el compositor francés<sup>1386</sup>. Por este motivo, parece lógico pensar que la aceptación y comprensión de sus procedimientos, muy opuestos a los empleados por otros contemporáneos como Brahms o Fauré, requerían de un proceso largo y lento de familiarización. Por su parte, los juicios de los críticos al respecto serían dispares, valorando la obra en términos muy polarizados, desde la poesía a la tortura, evidenciando que cada lectura de su música parecía perseguir un fin concreto. Roda encuadra a Debussy dentro del canon occidental, mientras que Amós Salvador ofrece una composición literaria aparentemente confeccionada bajo los efectos ensoñadores del cuarteto. Por otro lado, no menos relevante, sería el artículo de D dur, que arroja luz a los requisitos estéticos que, a su parecer, alejaban esta música de los convencionalismos de la época.

---

<sup>1385</sup> M. Salvador. «De música. Tercer concierto del Cuarteto «Francés» en el Español». *El Globo*, 9-II-1909, p.1.

<sup>1386</sup> El estreno sinfónico en Madrid del *Prélude à l'après midi d'un faune* no se llevaría a cabo hasta 1906, con la Orquesta Sinfónica de Madrid.



## 5.3.2. Escuela centroeuropea

### 5.3.2.1. Dvorak

| Antonin DVORAK<br>(1841-1904)  |
|--|
| <i>Terzetto para dos violines y viola en Do mayor, op. 74,</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1887<br><b>Estreno:</b> 30-III-1887, Praga<br><b>Plantilla:</b> Dos violines y viola<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Larghetto</i> III. <i>Scherzo</i> IV. <i>Tema con variaciones</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (24-II-1908)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 24-II-1908   |
| <i>Quinteto con piano n.2 en La mayor, op. 81</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1887 (pub. 1888)<br><b>Estreno:</b> 6-I-1888, Praga<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Dumka</i> III. <i>Scherzo</i> IV. <i>Allegro</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (25-X-1889)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 10-III-1904; 7-III-1908. |
| <i>Cuarteto con piano n.2 en Mi bemol mayor, op. 87</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1889 (pub. 1890)<br><b>Estreno:</b> 17-X-1890, Frankfurt and Main<br><b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Lento</i> III. <i>Allegro</i> IV. <i>Finale</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (9-III-1905)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 9-III-1905; 25-II-1911.         |
| <i>Cuarteto de cuerda n.12 en Fa mayor "Americano", op.96,</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1893 (pub. 1894)<br><b>Estreno:</b> 1-I-1894, Boston<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> , II. <i>Lento</i> III. <i>Molto vivace</i> IV. <i>Finale</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Checo (13-I-1903)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 20-II-1911                                  |

Antonin Dvorak, prolífico compositor de música de cámara, con un catálogo de catorce cuartetos de cuerda, sería uno de los músicos nacionalistas más interpretados en Madrid por las agrupaciones camerísticas locales, incluso antes de la presentación al público del Cuarteto Francés. Sin ir más lejos, el Cuarteto Checo, del cual formaba parte Josef Suk, yerno del propio Dvorak, sería uno de los principales divulgadores de su obra. Invitado en numerosas ocasiones a las temporadas de la Filarmónica, en pocos de estos conciertos celebrados en Madrid prescindiría de interpretar al popular compositor. Así, en mayo de 1904 aparecía una breve reseña sobre el músico bohemio en la revista *Por esos mundos*. En ella podía leerse que «en España las obras de Dvorák eran desconocidas hasta hace poco tiempo, en que la Sociedad de conciertos, la Filarmónica y el Cuarteto Francés incluyeron en sus sesiones, con gran beneplácito del público, algunas composiciones del ilustre músico bohemio»<sup>1387</sup>.

<sup>1387</sup> «Urrabieta-Vierge y Dvorak». *Por esos mundos*, 1-V-1904, p. 446.

De su extenso catálogo, tan sólo cuatro obras, de diferentes plantillas instrumentales, se harían hueco en los programas del Cuarteto Francés. Sin embargo, Dvorak sería uno de los compositores europeos más programados por el conjunto, y al cual escogerían de forma reiterada para cerrar conciertos e incluso temporadas<sup>1388</sup>, tal y como sucedería también con Saint Saëns. Por otro lado, a pesar de que una gran parte de las primeras audiciones en Madrid de su música de cámara estarían a cargo del Cuarteto Checo, los músicos liderados por Julio Francés contribuirían también a su conocimiento y difusión ofreciendo la primera audición en Madrid, concretamente de dos de sus piezas: el *Tercetto para cuerda en do mayor* y el *Cuarteto para cuerda y piano n.2*.

La primera composición del músico que se incluiría en los conciertos del grupo madrileño, sería el *Quinteto con piano n.2, op. 81*, que, precedido por el *Cuarteto en Re* de Tomás Bretón y el *Cuarteto n.15* de Beethoven, daría término a su segunda temporada. Ya en aquella ocasión, Roda valoraría positivamente la estratégica situación de la obra a continuación de la de Beethoven, declarando que, mientras que esta había que escucharla «recogiendo el espíritu y aislándose de todo», la del músico de Praga, más ligera, «deleita y seduce, y sin dejar en el ánimo esa profunda huella de lo genial, causa una impresión de arte y de frescura que rejuvenece y alegra»<sup>1389</sup>. Opinión con la que coincide también Amós Salvador, quien afirma que «Después de la profunda impresión que deja una obra como el cuarteto 15º de Beethoven, (...) debía ejecutarse una obra de frescura, de apacible ingenuidad, que entrara fácilmente, sin grandes esfuerzos de la fatigada atención», manifestando que, en su opinión, «El quinteto (...) estaba indicado en este sentido para poner fin al concierto»<sup>1390</sup>.

Cuatro años después repetirían nuevamente el *Quinteto op. 81*, cuya interpretación obtendría diversos reproches, sobre todo dirigidos al pianista, Antoni Puig, que colaboraba por primera vez con la agrupación en sustitución de Juan Enguita, y el cual, según Roda no estaría «tan familiarizado»<sup>1391</sup> con la música de cámara. Tampoco Salvador se declararía satisfecho con su técnica, anotando que, a pesar de tener de «un mecanismo fino y trabajado, no quiso que su parte sonara lo debido, ni aun en los pasajes que le correspondía llevar la voz»<sup>1392</sup>.

Al igual que en su segunda temporada, en 1905 el Cuarteto Francés escogería una obra de Dvorak para cerrar la temporada. En este concierto, junto al estreno del *Cuarteto n.3* de Ruperto Chapí y tres fragmentos de obras de Schubert, Mozart y Beethoven, se programaría la primera de las dos audiciones que ofrecerían en Madrid del *Cuarteto para cuerda y piano n.2, op. 87* del compositor checo. No obstante, la pieza no sería recibida con el agrado de las anteriores y en este caso, su «sencillez» desencadenaría cierta decepción entre críticos como D dur, que anotaría al respecto que el público no había manifestado mucho entusiasmo por la misma<sup>1393</sup>, al igual que Roda, quien sugiere que el estilo del cuarteto, en contraste con las nuevas tendencias propuestas por Chapí, le resultaba casi obsoleto:

El cuarteto de Dvorak es encantador, pero después del de Chapí me hizo el efecto de una cosa ya antigua y saboreada. ¿Contribuyó a ello el color a lo Schubert que tiene todo él, o

---

<sup>1388</sup>Salvo con ocasión de la interpretación del *Tercetto* y el *Cuarteto en Fa mayor*, que integraban la primera parte, las obras de Dvorak ocuparon la última parte de los conciertos.

<sup>1389</sup>C. Roda: «Teatro de la Comedia. Sexto y último concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés». *La Época*, 11-03-1904, p.1.

<sup>1390</sup>A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Sexta sesión». *El Globo*, 11-03-1904, p.2.

<sup>1391</sup>C. Roda «Cuarteto Francés. Primer concierto». *La Época*, 8-II-1908, p.3.

<sup>1392</sup>M. Salvador. «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 8-II-1908, p.1.

<sup>1393</sup>D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 10-03-1905, p.3.

fue efecto del contraste entre obra y obra? No me atreveré a decirlo ante el temor de que se tome por elogio exagerado lo que constituye una impresión leal<sup>1394</sup>.

En 1908, según alude Salvador, Dvorak sería un nombre habitual, no sólo en los conciertos del Cuarteto Francés, sino también en los de la Filarmónica:

Dvorak es el niño mimado en los programas de este año. El cuarteto «Francés» ejecutó ayer su quinteto de piano (op.81); anuncia para el tercero su terceto (op.74) para dos violines y viola. Y la Sociedad Filarmónica, en este mismo mes y en el próximo de Marzo, hará ejecutar al cuarteto Checo el mismo quinteto que oímos ayer y los cuartetos en re menor y en do (op.34 y 61). Al final de temporada vamos a conocer la música de cámara del músico bohemio con bastantes documentos.

El quinteto de ayer tarde, fluyente, nada complicado, romántico, evocador y poético, cerró el programa, consiguiendo para Francés y su cuarteto muchos aplausos<sup>1395</sup>.

La novedad de ese año sería la primera audición por el conjunto del *Terzetto para cuerda, op.74*, obra que, juzgan, tendría mejor acogida que las anteriores, dentro de una sesión en la que, suscribe Roda, predominó «la nota alegre, regocijada, fresca» y en la que la pieza de Dvorak sería descrita como una «una miniatura, una humorada, más colorista que íntima, un jugueteo, de sonoridad y de factura deliciosas»<sup>1396</sup>. Esta opinión sería también compartida por Saint Aubin en *El Herald*, quien apunta que el *terzetto* «entusiasmó al auditorio por lo nuevo de su composición, lo caprichoso de las sonoridades y la gallarda vivacidad de sus ritmos» motivando que sus intérpretes «tuvieran que presentarse repetidas veces en el palco escénico, a instancias del público»<sup>1397</sup>.

Por último, en la temporada de 1911, además de repetir el *Cuarteto para piano n.2*, de la que la crítica apenas brindaría observación alguna, tocarían una de las últimas composiciones de música de cámara de Dvorak, el *Cuarteto de cuerda n.12, en fa mayor, op. 96*, más conocido como “Americano”. A pesar de que Jaquesán en *La Correspondencia Militar*, lo define como una «obra llena de gracia, poesía y variados ritmos, en los que se transparenta la estética de tipos melódicos de carácter popular que forman la característica del autor»<sup>1398</sup>, su recepción tampoco dejaría poso en la prensa. De hecho a propósito de la reposición del *Cuarteto con piano* se podía leer en *La Época* que «el cuarteto de Dvorak, daba una nota pintoresca y ligera; muy superior al cuarteto de cuerda sola, ejecutado en el anterior concierto, esta composición nos pareció agradable e inspirado»<sup>1399</sup>.

En definitiva, ritmo y color, dentro de procedimientos sencillos y fáciles al oído, llevarían a Dvorak a ser uno de los compositores nacionalistas más frecuentes en las series madrileñas del conjunto. Mientras que en el contexto de la Sociedad de Cuartetos era un claro referente moderno, en el del Cuarteto Francés, una parte de la crítica comienza a considerarlo anticuado. A pesar de todo, su popularidad y su condición de compositor ya consagrado contribuirían en gran medida al hecho de que, junto a Saint Saëns, fuera a menudo seleccionado para poner término a varios conciertos e incluso a varias temporadas. Estos elementos que, al parecer le conferían las simpatías del público, como veremos a continuación, no estarían en cambio tan claros en el estilo de su yerno, Josef Suk.

<sup>1394</sup> C. Roda «Cuarteto Francés. Última sesión. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 10-03-1905, p.1.

<sup>1395</sup> M. Salvador. «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 8-II-1908, p.1.

<sup>1396</sup> C. Roda «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 25-II-1908, p.4.

<sup>1397</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Herald* de Madrid, 25-II-1908, p.4.

<sup>1398</sup> Jaquesán. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia Militar*, 21-II-1911, p.3.

<sup>1399</sup> E. L. G. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 26.2.1911, p.1.

### 5.3.2.2. Josef Suk

|   |
|---|
| <b>Josef SUK</b><br>(1874-1935)   |
| <i>Cuarteto de cuerda en Si bemol mayor n.1, , op. 11</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1896 <sup>1400</sup><br><b>Estreno:</b> 1896, Praga <sup>1401</sup><br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Allegro moderato</i> ; II. <i>Tempo di marcia</i> ; III. <i>Adagio ma non troppo</i> ; IV. <i>Allegro giocoso</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Checo en la Sociedad Filarmónica de Madrid (27-III-1903)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 25-II-1904. |

Josef Suk, violín II del Cuarteto Checo que tan habitualmente invitaba la Filarmónica Madrileña a sus temporadas, sería el segundo compositor bohemio que el Cuarteto Francés programara en sus sesiones. Su primer cuarteto de cuerda, sería interpretado por primera vez en Madrid por la agrupación checa de la que formaba parte el propio compositor, el 27 de marzo de 1903 en las temporadas de la Sociedad Filarmónica. De hecho, y tal vez por la presencia del músico, en la prensa se refiere que la obra agradó a los asistentes de tal modo que, a pesar de las rígidas políticas de funcionamiento de la Sociedad Filarmónica al respecto del bisado de tiempos, se permitiría excepcionalmente la repetición su segundo movimiento<sup>1402</sup>.

Al año siguiente, el 25 de febrero de 1904, el cuarteto de Suk sería ejecutado por el Cuarteto Francés en sus sesiones de la Comedia. Aunque no disponemos de datos que lo ratifiquen, la programación de Suk, probablemente derivara del contacto establecido con el compositor a raíz de su visita a la Filarmónica. No obstante, la corporación madrileña únicamente interpretaría la obra de Suk en aquella ocasión, en la que, además, tocarían por primera vez en Madrid un quinteto de Christian Sinding, confluendo de este modo dos nombres nuevos para el público del Cuarteto Francés en una misma sesión. Dos estéticas nacionalistas y dos ejemplos de modernidad, separados por el séptimo cuarteto de Beethoven (op.59 n.1), que, a juicio de algunos parecía sentar simbólicamente las bases formales del género.

Indudablemente, en el concierto primaba la novedad de las obras, y este sería el ingrediente principal reseñado por las críticas. Por todo ello, y dada la curiosidad que generaba lo desconocido, serían varias las reseñas construidas en base a la comparación y relación de las dos obras nacionalistas<sup>1403</sup>. En contra lo que pudiéramos pensar, para algunos como Roda, la concentración de novedades, en esta ocasión, no supondría una ventaja sino más bien un inconveniente, declarando ya al inicio de su artículo que la sesión resultaría «algo fatigosa» a causa de «las extraordinarias dimensiones de las tres obras que figuraban en el programa,

<sup>1400</sup> Existe una segunda revisión de la partitura que data de 1915.

<sup>1401</sup> En su estreno fue interpretado por el Cuarteto Checo al que pertenecía el propio autor. De hecho el compositor dedicó la composición a sus compañeros de cuarteto: Karel Hoffmann (violín), Oskar Nedball (viola) y Hanus Wiham (violonchelo).

<sup>1402</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta Sesión». *El Globo*, 27-II-1904, p.1.

<sup>1403</sup> Teniendo en cuenta que la obra de Sinding la veremos más adelante, en el apartado de música noruega, nos centraremos aquí en el cuarteto de Suk. No obstante, recomendamos la lectura correspondiente a la obra de Sinding con objeto obtener una idea completa de la sesión.

dos de ellas (el cuarteto de Suk y el quinteto de Sinding) completamente nuevas para el público»<sup>1404</sup>.

Por otro lado, las valoraciones de Roda hacia la obra de Suk, resultan bastante escuetas, circunstancia anómala si las contrastamos con las columnas del resto de los diarios. En vista de lo cual, podríamos juzgar que el hecho de que no profundice en la obra, podría estar relacionado con su disconformidad al respecto de la interpretación, de manera que debemos reparar en su significado inferido, es decir, su valoración a la interpretación del Cuarteto Francés está implícita en el mensaje: «Ya hablé de esta obra cuando fue ejecutada por los checos en la Sociedad Filarmónica, y no hay para qué insistir en las bellezas que entonces encontraba y apunté. El intermedio, con su vigor rítmico y sonoro, y el adagio, penetrado de íntimo sentimiento, siempre producirán impresión en el público»<sup>1405</sup>.

Su primera alusión es a la interpretación de los checos, que mereció todo su interés, sobre la que refiere unas «bellezas» que, presumiblemente, estarían ausentes en la presente ejecución. Además, destaca que el Intermedio y el Adagio «siempre» satisfacen al público, de lo que parece desprenderse que los números poseen suficiente fuerza como para llegar al público, independientemente de la calidad de ejecución. Por otra parte, mientras que repararía positivamente en la interpretación del *Quinteto* de Sinding, elude cualquier referencia a la ejecución de Suk.

La reseña de Roda, en nuestra opinión, se complementa necesariamente con la de Amós Salvador, que será quien aborde con mayor detalle los entresijos de la interpretación de la obra por el conjunto madrileño. De entrada, su cabecera, guarda cierto paralelismo con la crítica de Roda, aludiendo directamente a la versión del Cuarteto Checo, verificada durante la temporada anterior y relegando las referencias a la ejecución por parte del Cuarteto Francés a los últimos párrafos de la columna:

En la memoria de los aficionados, la ejecución que obtuvo en manos de los Tchéques, el Cuarteto Francés tenía que luchar con este imponente recuerdo, y en tal hecho necesariamente había que sucumbir.

Las peligrosas regiones a que ascienden los cuatro instrumentos y la libertad en que se mueven, hacen esta composición de difícil ajuste y exigen mucho tiempo de trabajo para dominar el sonido. Sobre todo, en el “intermezzo” se echó mucho de menos el vigor de arco del grupo bohemio.

Como veremos a continuación, Salvador no sería el único en acusar carencias técnicas, sino que también Luis Arnedo, no sabemos si irónicamente, calificaría el programa como «breve, sencillo y compendioso», y diría acerca de la interpretación de Suk que fue inferior a la de Sinding. En su opinión, la pieza del primero se correspondía mayormente con los cánones compositivos de la música de cámara, y lo que evidencia su discurso es que el

---

<sup>1404</sup> Roda afirma que se trata de la primera audición de una obra ya estrenada por la Sociedad Filarmónica. Como redactor de las notas de los conciertos de la Filarmónica Madrileña, era conocedor de la programación de la entidad y este cuarteto había sido interpretado en dicha sociedad en la temporada anterior el 27 de marzo de 1903 por el Cuarteto Checo. Constituye pues, un nuevo indicio de que, a tratarse la Filarmónica como entidad privada, no se tenían en cuenta las primeras audiciones en este contexto. Igualmente, en los folletos y anales de la Filarmónica figuran como «estrenos» las primeras audiciones en la propia Sociedad, sin tener en cuenta las obras incluidas en los conciertos de otras agrupaciones como el Cuarteto Francés. (Véase C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarto concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 26-II-1904, p. 1.)

<sup>1405</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarto concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés», *La Época*, 26-II-1904, p. 1.

propio Arnedo se excluye del grupo de partidarios de la música de cámara moderna, optando, en su lugar, por dirigir sus elogios a la figura de Beethoven:

Los que buscan orientaciones para la moderna música de “cámara”, quedarían satisfechos con los ejemplos ofrecidos por el cuarteto “Francés”, en su última sesión.

Programa breve, sencillo y compendioso.

En medio, Beethoven, el grande, el coloso, ahí justamente piropeado, marcando también el justo medio y exacto nivel del género que se debate.

Por virtud de su cuarteto (op.59, núm.1) para instrumentos de cuerda.

En los extremos, derecho e izquierdo respectivamente, Suk (el Tchèque) y Sinding (el noruego). Más cerca aquél que éste, de los verdaderos cánones del género, y ambos llevando una dificultad grandísima a sus composiciones ejecutadas ayer tarde.

Más favorable fue a Sinding la interpretación que a Suk.

(...)

Fue sin embargo muy aplaudido, como el cuarteto Suk y muy celebrados los esfuerzos de Francés y los suyos ampliando en sentido moderno, la esfera de conocimientos que el público madrileño tiene del género de “cámara” ó “música para andar por casa” como traduce cierto aficionado de lenguas<sup>1406</sup>.

Por último la crítica de Eduardo Muñoz, en *El Imparcial*, establece una comparativa entre las dos obras nuevas que se ejecutaban, coincidiendo con apreciaciones anteriores. Muñoz estima la presencia del cuarteto de Beethoven en el concierto iría más allá de lo musical, situándole como referente ante la modernidad y de acuerdo con Roda en que la importancia del programa residía en la primicia de las obras nacionalistas:

La obra de Suk, sin prescindir del color *tcheque*<sup>1407</sup>, tan popularizado por Dvorack, principalmente utilizado en el “intermedio” y en el final, está escrito cuidando especialmente de mostrar los conocimientos contrapuntísticos y el hábil manejo de la polifonía. Los temas aparecen siempre envueltos en imitaciones y moviéndose los instrumentos con independencia y facilidad<sup>1408</sup>.

A pesar de que acusa en la obra la esencia nacional matiza que, a diferencia de Sinding, el fin de la composición de Suk es, a su juicio, demostrar sus capacidades y aptitudes compositivas más que de envolver la composición en ese color centroeuropeo, y pone fin a la reseña declarando que el público fue claro en su veredicto a través de los aplausos, anotando que, aunque «ambos gustaron mucho», mientras que de Sinding se aplaudieron todos los tiempos, en la de Suk «principalmente los dos tiempos centrales»<sup>1409</sup>.

Por último, Salvador, en su análisis detallado por la partitura, percibe los rasgos estéticos de la partitura de un modo distinto al de Muñoz. Si por un lado, no duda en encuadrarlo dentro de la escuela nacionalista bohemia, por otro considera que toda la obra presenta un color nacional impreso en ritmos y melodías:

No distingue el cuarteto de Suk, por su interés contrapuntístico. Los cuatro instrumentos cantan, y se mueven con personalidad propia unas veces, dialogando otras en grupos polifónicos, con gran independencia e importancia siempre.

La “coloración” general de la obra es puramente nacional, y en sus melodías y ritmos se ve claramente el abolengo artístico de su autor.

---

<sup>1406</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Cuarto concierto». *El País*, 26-II-1904, p.2.

<sup>1407</sup> Podemos observar que contrasta el uso del término *tcheque* para dotar al discurso de mayor exotismo, y sin embargo la castellanización de los nombres de los compositores: Claudio Debussy, José Suk, Ernesto Chausson, Ricardo Strauss, Alejandro Glazunov, etc.

<sup>1408</sup> E. M. «Cuartetos “Francés”». *El Imparcial* 26-II-1904, p.4.

<sup>1409</sup> *Ibidem*.

Después del primer tiempo, en “allegro moderato” de hermosa exposición y magistral desarrollo, entra el “intermezzo en tiempo de marcha”, página de pintoresca instrumentación y típico movimiento, que alegrando el ánimo, lo prepara convenientemente para la tétrica solemnidad del “adagio”, fragmento sentidísimo que impresiona hondamente. Un “allegro giocoso” lleno de gracia termina este atractivo cuarteto, obra muy bien proporcionada, que puede figurar dignamente al lado de las buenas composiciones de la escuela nacionalista bohemia.<sup>1410</sup>

Después de todas estas reflexiones parece evidente que Josef Suk se consideraba como un compositor de estéticas modernas y nacionalistas y, más concretamente, un continuador de la escuela checa iniciada por Dvorak o Smetana. No obstante la complejidad y el entramado propiciarían el calificativo de obra artificiosa para Muñoz, quien manifiesta que el desarrollo hace pensar que la obra esté escrita más con la intención de «demostrar los conocimientos contrapuntísticos y el hábil manejo de la polifonía»<sup>1411</sup> que con el de reforzar una identidad nacional. Su valor estribaba para unos en la estructura formal, respetuosa con los esquemas tradicionales, a la vez que incluía la esencia de la región bohemia, rasgo que le confería un cierto atractivo para los oyentes madrileños. En la «batalla» frente a Sinding, parece que Suk no salió victorioso y que la cuestionable interpretación que según Roda y Salvador ofreció el Cuarteto Francés, resultaría determinante en las valoraciones de la crítica, que se decantarían por el primero. A su vez, esta cuestión pudiera haber sido decisiva para que, a diferencia del Quinteto de Sinding, la obra de Suk no volviera a ser interpretada por el Cuarteto Francés en ninguna otra ocasión.

### 5.3.3. Escuela nórdica

#### 5.3.3.1. Edvard Grieg

| Edvarg GRIEG<br>(1843-1907)   |
|---|
| <i>Sonata para piano y violín n.3 en Do menor, op. 45,<sup>1412</sup></i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1887<br><b>Estreno<sup>1413</sup>:</b> 1887, Leipzig (por Brodsky y Grieg al piano)<br><b>Plantilla:</b> Violín y piano<br><b>Movimientos:</b> 3 ( I. <i>Allegro</i> , II. <i>Allegretto</i> III. <i>Allegro</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> -<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 23-III-1903  |
| <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol menor, op.27</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1878 (pub. 1888)<br><b>Estreno:</b> Octubre 1878, Colonia.<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Allegro</i> , II. <i>Romanza</i> III. <i>Intermezzo</i> IV. <i>Finale</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Música Clásica di Cámara (10-XI-1890) <sup>1414</sup><br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 1-II-1907, 24-III-1911; [Otros conciertos en Madrid 1-II-1906; 16-V-1906] <sup>1415</sup> . |

<sup>1410</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta Sesión». *El Globo*, 27-II-1904, p.1.

<sup>1411</sup> E. M. «Cuartetos “Francés”». *El Imparcial*, 26-II-1904, p.4.

<sup>1412</sup> Sonata compuesta para Adolph Brodsky. Se estrena en Leipzig con el propio Grieg al piano.

<sup>1413</sup> En el apartado de recepción del repertorio moderno, incluiremos en las fichas de las obras este punto: estreno.

<sup>1414</sup> El Cuarteto Checo la interpreta en la Sociedad Filarmónica el 26-III-1903.

<sup>1415</sup> Fue interpretado también parcialmente en conciertos institucionales. Tanto en el círculo de Bellas Artes el 1-II-1906 como en el Conservatorio el 16-V-1906.

|   |
|---|
| <i>Cuarteto de cuerda n.2, en Fa mayor «incompleto» (ob. póstuma)</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1891 (pub. 1908)<br><b>Estreno:</b> Noviembre 1907, Rötgen home.<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 2 ( I. <i>Allegro vivace e gracioso</i> , II. <i>Allegro scherzando</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Vela (26-I-1909)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 8-II-1909; [Otros conciertos en Madrid: 6-III-1909] |
| <i>Lied: Deit rat ist wohl gut. Op. 21, n. 4</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1864-65<br><b>Texto:</b> Hans Christian Andersen<br><b>Plantilla:</b> Soprano, dos violines, viola y violonchelo<br><b>Idioma:</b> Castellano; trad. «Vano consejo»<br><b>Primera audición en Madrid:</b> -<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 8-II-1909   |
| <i>Lied: Ich liebe dich. Op. 5, n. 3</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1870-72<br><b>Texto:</b> Bornstjerne Bjornson<br><b>Plantilla:</b> Soprano, dos violines, viola y violonchelo<br><b>Idioma:</b> Italiano; trad. «Io t'amo»<br><b>Primera audición en Madrid:</b> -<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 8-II-1909  |

Grieg era bien conocido en las sesiones de música de cámara madrileñas. En concreto, en las temporadas del Cuarteto Francés, sería uno de los compositores nacionalistas más interpretados, junto a Saint Saëns o Dvorak. La primera obra del músico noruego que el grupo presentaría en sus programas sería la tercera *Sonata para violín y piano*, una obra de plantilla minoritaria y de carácter virtuosístico que supondría una de las pocas excepciones en la trayectoria del cuarteto. Interpretada el 23 de marzo de 1903 por Julio Francés y acompañada al piano por José Bonet, compartiría programa con el último cuarteto de Beethoven y el estreno del *Cuarteto en Sol Mayor* de Ruperto Chapí, de manera que, los comentarios vertidos a la sonata de Grieg serían significativamente escasos, acaparando el cuarteto español prácticamente todo el interés de la sesión.

En 1903, y a diferencia de lo que sucediera con otros compositores modernos, la estética de Grieg, programado frecuentemente en las décadas anteriores, no resultaría ajena al público. Y precisamente, ahondando en esta familiaridad, Roda define la pieza en cuestión como una «obra de fantasía genuinamente noruega, como todas las suyas»<sup>1416</sup>. El resto de las críticas harían mayor hincapié en una interpretación que, para muchos, entrañaba el lucimiento de Francés y Bonet. Al respecto, unos referirían la ovación de aplausos propinada a los dos artistas<sup>1417</sup> y otros en particular al violinista<sup>1418</sup>, en el segundo tiempo<sup>1419</sup>. Por otro lado, Roda en una pequeña crítica al hermetismo de la Sociedad Filarmónica, de la que él mismo era colaborador, manifiesta que se trataba de la primera ejecución “pública” del *Cuarteto con piano n.1 en Sol menor* en los conciertos del Cuarteto Francés. No obstante, según nos consta, ya habría sido programada previamente, ya no sólo por la Filarmónica, sino también por la Sociedad de Música Clásica di Camera.

<sup>1416</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 24-III-1903, p.1.

<sup>1417</sup> M. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 24-III-1903, p.3; «Teatro de la Comedia. Los cuartetos». *El Liberal*, 24-III-1903, p.3.

<sup>1418</sup> «“Música di cámara”. Un cuarteto de Chapí». *El Imparcial*, 24-III-1903, p.2. L. A. «Música de “cámara”. En la Comedia». *El País*, 24-III-1903, p.2.

<sup>1419</sup> L. A. «Música de “cámara”. En la Comedia». *El País*, 24-III-1903, p.2.



«El programa era muy interesante: el cuarteto en *re* menor de Mozart, uno de los favoritos del insigne Monasterio; el cuarteto de Grieg, que por vez primera se ejecutaba en público, y digo en público porque ya hemos convenido en que las ejecuciones hechas en la Sociedad Filarmónica deben permanecer en el misterio, y el cuarteto de Strauss, la verdadera novedad del día»<sup>1420</sup>.

Aunque tal y como afirma Roda en esta sesión, el cuarteto de Strauss sería para muchos la obra más relevante del día, todas las columnas de prensa destinarían, al menos, algunas líneas a la pieza noruega. Por ejemplo Sátrapa<sup>1421</sup> alude también a las sesiones de la Filarmónica, declarando que: «El cuarteto de Grieg deslumbra por sus sonoridades, por sus contrastes por la brillantez» y que «es obra que hemos oído mucho en la Filarmónica, y de la que aún tenemos fresca la soberbia ejecución del Cuarteto Sevcik, de Praga»<sup>1422</sup>. En *El País*, Arnedo, siempre empático a los gustos del público, muestra gran satisfacción con el papel de la obra en el programa, anotando que, tras el *Cuarteto en re* de Mozart, con el de Grieg «se animó el cuadro y los vigorosos toques dramáticos en que abunda esta composición, el colorido del tiempo *romanza* elevaron el nivel del entusiasmo»<sup>1423</sup>. Por último, D dur, alude brevemente a su interpretación, matizando, también en contraste con el de Mozart, que «fue bastante mejor ejecutado (...) con más verdad en el colorido, bien ajustado y con bastante vigor, aunque no todo el necesario en algunos momentos»<sup>1424</sup>.

Por último, la sesión del 8 de febrero de 1909 sería verdaderamente el mayor homenaje brindado al músico noruego en las series del Cuarteto Francés, interpretando su, entonces recientemente publicado *Cuarteto póstumo en fa mayor*, además de dos de sus piezas del catálogo de *lieder*. Aunque la principal novedad no vendría dada por el Cuarteto Póstumo, estrenado tan sólo dos semanas antes en Madrid por el Cuarteto Vela<sup>1425</sup>, la sesión sería profusamente comentada en prensa gracias a la excepcional colaboración de la soprano Beatriz Ortega y Villar.

Como consecuencia de la excepcional visita de la soprano, las referencias al *Cuarteto incompleto* de Grieg, tan sólo quedarían reflejadas en breves comentarios como el de Muñoz, que señala que «Los dos tiempos del cuarteto póstumo de Grieg, escucháronse con la atención y el encanto de siempre con especialidad el «Scherzo», en el que el músico escandinavo aparece semejante a sí mismo, reflejando las melodías y los ritmos de su país como en alguno de los tiempos de su conocidísima «Suite», «Peer Gynt»»<sup>1426</sup>, o como Arnedo, quien, relacionándolo con otras de sus obras conocidas, apuntaría que la obra «revela la misma vivacidad, poético ambiente y ritmo popular que informa toda la obra del caracterizado músico escandinavo»<sup>1427</sup>.

Por ello, con objeto de conocer en mayor medida las opiniones vertidas pocos días antes ante la primera ejecución de la misma en Madrid, recordemos, recientemente publicada, nos vemos en la necesidad de acudir en busca de reseñas del concierto ofrecido por el Cuarteto Vela, de críticos como Miguel Salvador o Augusto Barrado, quien acusa en

---

<sup>1420</sup> C. R. «Cuarteto Francés. Primer concierto», *La Época*, 2-II-1907, p.1.

<sup>1421</sup> Sátrapa ejerció como sustituto de Miguel Salvador durante un periodo de ausencia motivado por un luto familiar.

<sup>1422</sup> Sátrapa. «La música en la semana». *El Globo*, 5-II-1907, pp.1-2.

<sup>1423</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 2-II-1907, p.3.

<sup>1424</sup> D dur. «Teatro de la Comedia», *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.2.

<sup>1425</sup> El 26 de enero de 1909 lo interpretaría el Cuarteto Vela en su serie ofrecida en el Teatro Lara.

<sup>1426</sup> E. M. «Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 10-II-1909, p.3.

<sup>1427</sup> L. A. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El País*, 9-II-1909, p.1.

la pieza «vaguedad de ritmo» e «influencias extrañas» que a su parecer son ajenas al estilo del compositor:

«El principal atractivo de la sesión residía, al menos para mí, en el cuarteto de Grieg, obra póstuma del inspirado compositor escandinavo desconocida en Madrid, según creo, y que interpretaron hermosamente los Sres. Vela, Cano, Alcoba y Vela. De los dos tiempos de que consta la obra, el mejor, a mi juicio, es el *allegretto*, no sólo por su extraordinario interés melódico y armónico, sino porque en él se revela de un modo uniforme y completo la personalidad sentimental y elegantísima del autor; cosa que no ocurre en el *allegro scherzando*, donde sobre advertirse influencias extrañas a esa personalidad, la excesiva vaguedad del ritmo resta interés al conjunto de la composición. De todos modos es un cuarteto bellísimo, que será oído siempre con verdadero deleite por los aficionados a la música de cámara, y que conquistará pronto puesto preferente en los conciertos de ese género»<sup>1428</sup>.

Miguel Salvador señala que el *Cuarteto póstumo* de Grieg «Es del mismo género que sus demás obras de cámara, rica y variada en ritmos y en melodías populares, sabia de técnica, sencilla y asequible, con modulaciones preciosas y maestras» Y en cuyo desglose pone en tela de juicio el criterio del público, y también el de Muñoz, párrafos más arriba, declarando que, aunque «El primer tiempo tiene un valor indudablemente mayor», el siguiente «es sugestivo, de mayor público, algo que arrastra y alegra por el verbo elocuente que lo anima»<sup>1429</sup>.

Acompañando a los dos tiempos del *Cuarteto incompleto*, se incluirían los dos *lieder* del mismo compositor que, en parte por la novedad tímbrica y en parte por la colaboración vocal, se convertirían en las piezas más aclamadas del concierto y que, llevarían a algunos cronistas a manifestar que debieran sentar precedente en la actividad del conjunto madrileño:

El cultivo de este género tan culto, tan hermoso y de una literatura tan rica, estaba limitado hasta ahora en Madrid al esfuerzo heroico de la Filarmónica que trata de imponerlo a toda costa con meritoria y sensible intención. Si el cuarteto Francés se esfuerza en el mismo sentido hará una obra digna de alabanza. La señorita Ortega es una cantante de talento que puede muy bien acometer esta Empresa<sup>1430</sup>.

El primero de ellos sería el *lied* op. 5 n. 3, titulado *Ich liebe dich*, en su versión italiana *Io t'amo*, de 1865 con texto de Hans Christian Andersen y el segundo, el *lied* op. 21 n. 4, titulado *Dein rat ist wohl gut*, en su versión castellana, *Vano consejo*, compuesto entre 1870 y 1872, con texto del escritor noruego Bjornstjerne Bjornson. Respecto a las traducciones escogidas reprocharía Arnedo que, dado que ninguno de los dos idiomas elegidos era el original, no se hubieran interpretado ambos en castellano<sup>1431</sup>. En lo que a tímbrica se refiere, para su ejecución, el habitual acompañamiento de piano sería sustituido por el cuarteto de cuerda, una práctica que sería respaldada por buena parte de la crítica:

El *lied*, género apenas cultivado entre nosotros, y en el que han escrito verdaderas maravillas los compositores alemanes, noruegos y rusos, se adapta admirablemente al género instrumental de cámara, y ayer pudimos observarlo ante el oportunísimo ensayo intentado por el cuarteto Francés al completar los dos tiempos de la obra de Grieg, que

---

<sup>1428</sup> A. Barrado. «Teatro de Lara. El Cuarteto Vela». *La Época*, 27-I-1909, p.1.

<sup>1429</sup> M. Salvador. «De música. Segundo concierto del cuarteto "Vela"». *El Globo*, 27-I-1909.

<sup>1430</sup> M. Salvador. «De música. Cuarto concierto del Cuarteto "Vela" en Lara». *El Globo*, 9-II-1909, p.1.

<sup>1431</sup> L. A. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El País*, 9-II-1909, p.1.

quedó sin terminar á la muerte del artista, con las dos lindísimas canciones del mismo autor<sup>1432</sup>.

Sin embargo, el principal aliciente de la sesión no lo constituiría el género *lied* propiamente, ni tampoco su adaptación camerística, sino la presencia de una mujer, por primera vez dentro de la historia de la agrupación, la soprano Beatriz Ortega y Villar, conocida entre los aficionados madrileños por su cercana participación en la temporada del Teatro Real<sup>1433</sup>, como parte del elenco protagonista de algunas óperas de Wagner como *Tannhäuser* y *Lohengrin* y que, como señala Muñoz, contribuiría a incrementar el interés de un concierto al que acudiría además, entre otros miembros de la aristocracia<sup>1434</sup>, la Infanta Isabel<sup>1435</sup>:

El tercer concierto del cuarteto Francés (...) tenía un interés grandísimo, así por las obras que figuraban en el programa, como por la cooperación estimabilísima de la gentil y bella tiple española Srta. Ortega y Villar, cuya aparición, el año anterior, en la escena del Real, fue saludada por el público y por la crítica con expresiones de sincero elogio y aún de legítimo entusiasmo. La hermosa artista firme en su amor por el arte, ha querido contribuir al mayor esplendor de estas fiestas atractivas y cultas y cantó anteayer primorosamente dos «lieder» de Grieg, con su voz pura, extensa y expresiva que tantas ovaciones le ha valido interpretando la «Elsa», ideal de «Lohengrin», y la «Elisabeth», de «Tannhäuser»<sup>1436</sup>.

Varias columnas<sup>1437</sup> coincidirían en definir su interpretación como «delicada» y acorde a cualidades esperadamente femeninas: «La Srta. Villar cantó ambos *lieder* con exquisita delicadeza; el primero, con apasionada vehemencia; el segundo, cual corresponde al carácter de cada uno de ellos, y ambos con amplias y hermosas facultades de voz»<sup>1438</sup>, juzgando que la encontraban en «pleno apogeo de sus medios vocales»<sup>1439</sup>. Como resultado, en parte por el carácter de su interpretación y en parte por la popularidad de Ortega y Villar, la mayor parte de los cronistas considerarían su colaboración como el elemento más aplaudido de la sesión<sup>1440</sup>, reiterando Arnedo en este sentido que, en otro contexto menos «solemne» que los conciertos del Cuarteto Francés, el público habría solicitado la presencia de la artista en sesiones futuras, con objeto de constituir un nuevo incentivo para las temporadas del conjunto:

La intervención de la señorita Beatriz Ortega y Villar, distinguidísima soprano española, llevó a las interesantes veladas del cuarteto «Francés» una oleada de juventud y vida. Breve fue el paso de la señorita Ortega por el escenario del Español, y a no haber sido por la *solemnidad* del acto a que era llamada a contribuir, ofreciendo al público una muestra de las canciones de Grief [GREG], hubiéranse exigido a la meritísima artista nuevas ocasiones de lucir su talento<sup>1441</sup>.

---

<sup>1432</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1909, p.2.

<sup>1433</sup> de cuya orquesta formaban parte los miembros del conjunto madrileño

<sup>1434</sup> Véase «Notas de arte». *ABC*, 29-I-1909, pp.9-10. Informa que «Están abonados casi todos los palcos figurando en la lista de abono los señores conde de Casa Valencia, marquesa de Acapulco, condesa de Pardo Bazán, embajadora de Austria y señoras de Loubello, Laiglesia, Lázaro, Dato y Allendesalazar, entre otras. Además según la fuente de *La Correspondencia* (B. «Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 9-II-1909, p.5) el 8 de febrero de 1909 asistiría la marquesa de Nájera y la Infanta Isabel. Véase apartado del capítulo 4 dedicado a *La concurrencia* de los conciertos del Cuarteto Francés.

<sup>1435</sup> B. «Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 9-II-1909, p.5

<sup>1436</sup> E. M. «Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial* 10-II-1909, p.3.

<sup>1437</sup> También Luis Arnedo en *El País* emplea este término para describir la interpretación de la soprano. (véase L. A. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El País*, 9-II-1909, p.1.)

<sup>1438</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1909, p.2.

<sup>1439</sup> *Ibidem*.

<sup>1440</sup> B. «Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 9-II-1909, p.5

<sup>1441</sup> L. A. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El País*, 9-II-1909, p.1.

En conclusión, la recepción de Beatriz Ortega y Villar, única mujer colaboradora con el Cuarteto Francés, de consolidada reputación gracias a sus papeles en las óperas de Wagner dirigidas por Walter Rabl en el Real, dejaría tras de sí un gran entusiasmo, con una interpretación elogiada en todas las fuentes y con peticiones, incluso, de que este tipo de repertorio se normalizara en las sesiones del cuarteto. Estas solicitudes, en cierta medida, serían correspondidas con la participación de la soprano en la gira de conciertos que el Cuarteto Francés organizaría en 1911 por diversas ciudades del norte de España, conciertos en los cuales, además de los *lieder* mencionados, Ortega y Villar cantaría parte de sus papeles protagonistas en las óperas del Teatro Real, es decir, fragmentos pertenecientes tanto de la Elisabeth de *Tannhäuser* como de la Elsa de *Lobengrin*.

En definitiva, en los conciertos del Cuarteto Francés, Grieg se posiciona como uno de los músicos nacionalistas más ligados al canon, uno de los «modernos» menos «modernos», cuyo color, ritmos y melodías escandinavas, por lo general, recibirían una buena acogida por parte de la crítica. Al mismo tiempo, la estética y los elementos de su música, ya familiares al público, no sólo en el género camerístico, sino también en el ámbito sinfónico, no merecerían tanto interés ni acapararían tanto espacio en las columnas como sí que lo haría el quinteto del continuador de la escuela nórdica y casi desconocido, Christian Sinding.

### 5.3.3.2. Christian Sinding

| Christian SINDING<br>(1856-1941)  |
|---|
| <i>Quinteto con piano en Mi menor, op. 5</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1882-1884 (pub. 1888)  |
| <b>Estreno:</b> Enero 1890, Leipzig   |
| <b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo y piano  |
| <b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro ma non troppo</i> ; II. <i>Andante</i> ; III. <i>Intermezzo</i> . IV. <i>Vivace Finale. Allegro vivace</i> ) |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (25-II-1904) <sup>1442</sup>  |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 25-II-1904; 8-III-1906.   |

La escuela noruega moderna estaría presente en los conciertos del Cuarteto Francés gracias al *Quinteto para cuerda y piano en mi menor* del, por entonces desconocido de la audiencia madrileña, Christian Sinding. Esta obra, estrenada en Leipzig en 1890, se interpretaría por primera vez en Madrid el 25 de febrero de 1904, en la segunda serie de conciertos del Cuarteto Francés, junto al séptimo cuarteto de Beethoven y el, ya comentado, cuarteto de Josef Suk, de manera que, la presencia de dos músicos nacionalistas, uno checo y otro noruego, haría que muchas de las críticas recurrieran al análisis paralelo de ambas piezas<sup>1443</sup>.

Cecilio de Roda que, en su análisis del concierto apenas citaba la obra de Suk, dedicaría al Quinteto de Sinding más de la mitad de su columna. Por sus declaraciones, todo parece indicar que su visible interés por el quinteto, estuviera relacionado con su responsabilidad directa en la elección de la misma para el programa: «Recomendé la ejecución de esta obra al Cuarteto Francés, como una de las más características de la tendencia moderna. El

<sup>1442</sup> La primera vez que se toca en los conciertos de la Filarmónica es el 30-III-1908 por el Cuarteto Checo.

<sup>1443</sup> Véase también la recepción del *Cuarteto* de Josef Suk.

público, con sus aplausos, encontró sin duda, acertada mi recomendación»<sup>1444</sup>. Con evidente regocijo manifiesta, no sólo a las muestras de aprobación que acusaba en la audiencia, sino que también se vanagloria de encontrarse al día de las últimas producciones:

Su frescura, su color, la espontaneidad con que está escrita, la novedad de su armonía y de sus modulaciones, el procedimiento de emplear los mismos temas en todos los tiempos, transformándolos ingeniosamente; el sabor nacional de toda ella, la poesía de su *Andante*, el carácter alegre y decidido del *Intermedio*, el ritmo cantante del final, a veces rígido y grandioso, a veces blando y coquetón, hacen a esta obra de una novedad grande y de un interés indudable<sup>1445</sup>.

He aquí los ingredientes que Roda considera necesarios para que se trate de una obra novedosa, moderna y de interés. Entre ellos destacamos el «sabor nacional» y el «color», como características recurrentes en las reseñas también de otros de los críticos. Y al mismo tiempo, pone de manifiesto que algunas de las nuevas técnicas compositivas que logran un resultado atractivo al oyente son, en su opinión, las modulaciones y las progresiones armónicas alejadas ya de los tonos vecinos, así como la diversidad de elementos que van apareciendo y caracterizando cada sección. Estos parecen ser los esbozos que el crítico espera de una composición acorde a las nuevas corrientes y que aprovecha para desarrollar cada vez que una nueva obra moderna le brinda la oportunidad.

Amós Salvador sería el encargado de rubricar la primera audición de Sinding en *El Globo*. En su reflexión, compartiría con Roda y otros,<sup>1446</sup> el enaltecimiento de elementos como la «frescura», el «color», aunque en su caso considera el magnífico «tratamiento» de los cantos populares como el factor principal de la composición. Para Salvador «los cuatro tiempos son bellísimos. En ellos los cantos populares, tratados de mano maestra, se confunden con la propia invención de perfecta manera, comunicando a la composición un color típico y una frescura particular», recurriendo a la retórica figurada para declarar que «de toda irradiación una claridad meridiana que ilumina el conjunto con simpática luz»<sup>1447</sup>. Pero si algo destaca el comentarista de la obra de Sinding es la interpretación del Cuarteto Francés que resultó, a su parecer, brillante en contraste con la del cuarteto de Suk y el último movimiento de Beethoven:

El piano tiene en este cuarteto una parte de gran interés, y el señor Bonet ha sabido comunicárselo, llevando el peso y la responsabilidad de la interpretación [interpretación]. Su labor merece entusiasmas plácemes por lo seria y por lo fina. ¡Así se toca la música de cámara! Sus compañeros alcanzan igualmente un gran triunfo en la ejecución de este magnífico quinteto de tal modo, que la sesión, que había empezado con poca fortuna para ellos, terminó con una ovación tan cariñosa como merecida, con la que quiso premiarse la versión acertada de los tres primeros tiempos del cuarteto de Beethoven y la acertadísima del quinteto de Sinding<sup>1448</sup>.

Por otro lado, aunque en su crónica de *El País*, Luis Arnedo coincide con Salvador en que «fue más favorable» la interpretación de la obra de Sinding que la de Suk, no se muestra igual de convencido con el desarrollo de la composición ni con el tratamiento de los materiales. A pesar de que resalta la importancia que entrañaba el concierto para la difusión de la música de cámara moderna, a su juicio, la obra de Sinding no se ajusta a lo que él

---

<sup>1444</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 26-II-1904, p.1.

<sup>1445</sup> Ibidem.

<sup>1446</sup> E. M. «Cuartetos “Francés”». *El Imparcial*, 26-II-1904, p.4.

<sup>1447</sup> A. Salvador. «De Música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 27-II-1904, p.1.

<sup>1448</sup> Ibidem.

entiende por «los cánones del género», porque «constituye una verdadera avalancha de dificultades y una complejidad de factura tales, que pierde [pide] frecuentemente ampliación de elementos para un desarrollo exuberante», refiriendo, además, que «resulta fatigoso al oído, quizás por exceso de grandeza»<sup>1449</sup>. Una opinión complicada de interpretar, pero que viene a designar el *Quinteto* de Sinding como una obra ambiciosa en contenidos y elementos que a su juicio hubiera encontrado resultados más acertados dentro de una textura orquestal con mayores posibilidades tímbricas.

Para la sesión de 8 de marzo de 1906 se anunciaba la primera audición en Madrid del *Sexteto para cuerda n.2* de Brahms, y también del *Cuarteto para cuerda y piano* de Chausson, así como el *Cuarteto n.3* de Ruperto Chapí. En sustitución de esta última obra, que al parecer no estuvo a tiempo para el concierto, se programó el *Quinteto* de Sinding. En consecuencia, al igual que en otro concierto, la sesión mostraba una tendencia moderna poco habitual. El hecho de que, de las tres obras, la única conocida fuera el quinteto, propició que la mayor parte de los críticos centraran su atención en las otras dos. A pesar de todo, Roda no renunciaría a recordar algunos de los elementos que años atrás evidenciaba en la obra, remarcando nuevamente la presencia de ritmos, melodías popular que, sugiere, habían logrado imprimir al género camerístico nuevas atmósferas, timbres y sonoridades atrayentes. En su discurso Roda parece reafirmar que las corrientes nacionalistas «están de moda», mostrando además que, a diferencia de Arnedo, a Roda no le asustaban las sonoridades y planteamientos sinfónicos dentro del género camerístico.

Es de una frescura y de una sinceridad muy hermosas, y encierra primores y aciertos que acreditan un temperamento artístico. El *piu lento* que abre y cierra el *andante*, especie de meditación poética del autor, en la que habla por cuenta propia; los procesos que emplea y su ciencia, para hacer sentir toda la belleza de los ritmos y de los cantos noruegos; la soltura con que está hecho todo él, colocar a esta otra en un lugar preferente.

(...)

Los aires nacionales, el color regional de los cantos típicos de cada país han introducido en la música de cámara un elemento de expansión, de alegría, de optimismo, como contraste a los trágicos sentimientos que constituyen la característica del arte de nuestra época.

Y en este sentido, pocos, a mi modo de ver, han acertado como Sinding, el compositor noruego. Su quinteto, que ya obtuvo un éxito grande y merecido cuando lo estrenó el cuarteto Francés, hace tres años, volvió anteayer a renovarlo.

En conclusión diremos que la obra de Christian Sinding, recomendada por el crítico de *La Época*, acapararía gran interés en las reseñas de su estreno en Madrid. Se trata de una obra significativa por su entramado rítmico, teñida de referencias a los cantos y colores populares y que supondrían una nueva muestra de la buena acogida que por lo general obtenía la estética nacionalista. El atractivo de la misma, sumado a la relativamente buena interpretación ofrecida por el Cuarteto Francés en su primera audición<sup>1450</sup>, posibilitaría la reposición circunstancial de la misma años más tarde, según Roda, «renovando» los éxitos y contribuyendo también al proceso de familiarización con los compositores no consagrados.

---

<sup>1449</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Cuarto concierto». *El País*, 26-II-1904, p.2.

<sup>1450</sup> En la segunda audición Roda cierra la reseña aludiendo a una interpretación que califica de mediocre y que a su parecer responde a la falta de ensayos ante tantas obras nuevas.

### 5.3.4. Escuela rusa

#### 5.3.4.1. Alexander Glazunov

| Alexander GLAZUNOV<br>(1865-1936)  |
|--|
| <i>Cinco Novelleten para cuarteto de cuerda, op. 15</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1886 (pub. 1889)  |
| <b>Estreno:</b> ca. 1886, San Petersburgo (audición privada en «dos viernes de Belaiev»)   |
| <b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo  |
| <b>Movimientos:</b> 5 ( I. <i>Alla spagnuola</i> ; II. <i>Oriental</i> ; III. <i>Interludium en modo antico</i> ; IV. <i>Vals</i> V. <i>All' Ungheresè</i> ) |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (16-III-1903) <sup>1451</sup>  |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 16-III-1903 [Otros conciertos en Madrid: 30-III-1903; 1-II-1906; 13-II-1912]   |

Los compositores de la escuela rusa, con sus cantos, melodías, leyendas y sonoridades que evocan un exotismo oriental todavía más alejado que el noruego o el checo, serían los representantes principales del movimiento nacionalista constituyendo además, su escucha, una referencia para el tratamiento y la imbricación del folklore en la música culta, máxime para unos compositores nacionales que todavía tenían pendiente definir un estilo al menos en lo que a música instrumental se refiere.

A pesar de que en la temporada de 1903 se anunciaría su *Cuarteto Eslavo*, finalmente, las *Novelleten para cuarteto de cuerda*, sería la única obra de Alexander Glazunov que el Cuarteto Francés interpretaría en todas sus temporadas<sup>1452</sup>. Esta sucesión de cinco danzas a modo de *suite*, concebidas por el compositor como números independientes para las veladas privadas de su amigo el viola Belaiev, se escucharía por primera vez en Madrid el día 16 de marzo, en la segunda sesión del conjunto, junto al estreno absoluto de un cuarteto de Ricardo Villa y un quinteto de cuerda de Schubert.

Para la mayor parte de los críticos, la moderna escuela rusa, constituiría un referente compositivo que integraba, al igual que Grieg o Dvorak, los cantos y la esencia popular en los ritmos, melodías y armonías de su música. Sin embargo, el nombre de Glazunov, en 1903, todavía permanecería desconocido para muchos madrileños, siendo varios los comentaristas que ocuparían algún párrafo en reseñar esta cuestión. Uno de ellos sería Eduardo Muñoz en *El Imparcial*, el cual refiere que «Glazounow, el ídolo de Cecilio Roda, mi ilustrado y competentísimo compañero de *La Época*, era hasta ayer poco menos que desconocido de nuestro público. No recuerdo haber leído su nombre en ningún programa de las fiestas musicales que se celebran en Madrid hace algunos años. La omisión o el olvido son imperdonables»<sup>1453</sup>. A esta crítica responde Roda curiosamente un día antes, lo que implicaría que habría tenido acceso previo a la publicación de la misma. En respuesta apunta que: «Eduardo Muñoz, en *El Imparcial* de hoy, después de piropearne un poco

<sup>1451</sup> La Sociedad Filarmónica Madrileña no lo incluye en sus conciertos hasta el 7 de diciembre de 1906 en que es interpretado por el Cuarteto Kleeberg.

<sup>1452</sup> Glazunov sería el primer ruso que se comprometería de manera significativa con la composición de música de cámara. Tras la composición de sus dos primeros cuartetos, respectivamente en 1882 y 1884, entre 1885 y 1886 escribiría. Las *Novelleten*, que se publicarían de forma conjunta en 1886 son un total de cinco danzas de diferentes caracteres inspiradas en los estilos de varios países, entre las que desputa el interludio escrito en modo antiguo. Véase: Moise Shevitovsky «Glazunov's Novelletes, Suite and occasional pieces for string quartet». *Chamber music journal*, 2008-2009; pp.8-12, p.3.

<sup>1453</sup> E. M. «En la Comedia. Música di cámara. Segundo concierto». *El Imparcial*, 17-III-1903, p.1.

(¡gracias!), llama a Glazunoff mi ídolo; uno de mis ídolos, rectificaría yo» y «personalidad interesantísima, la más interesante entre todas las de la escuela rusa moderna»<sup>1454</sup>.

Si por lo general, la forma sería uno de los elementos que más se prestara al debate en las nuevas composiciones, a juicio de Roda, Glazunov evita el término cuarteto, inclinándose por las *Novelleten*, más cercanas a la *suite* y con cuya definición comienza su examen de la partitura:

En las *novelleten* (nombre con que Schumann bautizó un género especial de composiciones cortas y compuestas de temas de pequeñas dimensiones) hay un poco de todo: maestría profunda y carácter acabado, en el interludio; flexibilidad y gracia, en el *walls* y en la Húngara; efectos pintorescos de melodía y de sonoridad en la Oriental, cuya parte central es deliciosa. Es una obra de color, muy interesante para conocer el lado pintoresco del gran músico ruso<sup>1455</sup>.

Como vemos, sus reflexiones no entran tanto en el análisis musical como en la definición de caracteres, efectos y atmósferas, aludiendo a lo pictórico. Por su parte, en la pieza Muñoz acusa un nacionalismo ruso que, a diferencia del de Tchaikovsky o Rubinstein, señala, no manifiesta «influencias fatales ni orientaciones determinadas»<sup>1456</sup>. Así mismo, recurre a la alegoría la musa, metáfora a través de la cual los sabios de la época consideraban que la mujer “simbólica”, aunque no fuera propiamente compositora, sí era motivo de inspiración para el hombre, genio y compositor. En este caso, la alegoría le sirve a Muñoz para describir los dos polos dinámicos en los que, en su opinión, se mueve la composición:

Dijérase que dos musas hermanas, alegre y regocijada una, y la otra melancólica, elegiaca y solemne, habíanse unido para ofrecerle sus dones. En lo pintoresco, en lo elegante de la forma, en el hallazgo feliz de las ideas, Glazunow se ofrece como un artista consumado, capaz por sí solo de fundar y sostener una escuela.

Bien han hecho Julio Francés y sus compañeros en revelarlo, y bien, a fe mía, tradujeron las bellezas eternas de esta genial composición<sup>1457</sup>.

La reseña de Mordente, no sería significativa por sus apuntes sobre la obra, sino poniendo en cuestión la influencia de las notas al programa en la recepción de un público:

La *suite* de Glazunow, que también se escuchaba por primera vez tiene grandísimas bellezas y hace honor a la escuela rusa.

Los cinco tiempos de que consta son admirables, sobresaliendo el tercero, un *andante* magnífico, aunque otra cosa dijera el programa. Y ya que se presenta la ocasión, bueno será advertir que los programas no deben llevar prejuicios al ánimo del público, afirmando a priori que tal número es mejor o peor, sino describir lisamente las composiciones. Por respetable que sea la opinión del confeccionador de los programas, no debe adelantarse al fallo del público, pues muy bien puede ocurrir que no acierte, como en la suite de Glazunow. Y tanto influye un prejuicio de esa naturaleza, que confunde y equivoca a la mayoría de los oyentes, ayer se aplaudieron más los dos números que el programa señalaba como los mejores, no teniendo en realidad el mérito del *andante*<sup>1458</sup>.

---

<sup>1454</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Segunda sesión del Cuarteto Francés». *La Época*, 16-III-1903, p.1.

<sup>1455</sup> Ibidem.

<sup>1456</sup> E. M. «En la Comedia. Música di cámara. Segundo concierto». *El Imparcial*, 17-III-1903, p.1.

<sup>1457</sup> Ibidem.

<sup>1458</sup> M. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España* 17-III-1903, p.3.



Según nos dice en su crónica, el público basa sus veredictos más en la formación que en su propia conciencia, y esto es algo que nos recuerda la reflexión que haría Miranda respecto a la composición española, pero susceptible de aplicarse también en el ámbito de la música moderna, donde insinuaba que el público grueso «esquiva un juicio personal de cuyo valor íntimamente desconfía, aunque no se atreva a confesarlo»<sup>1459</sup>. Mordente solicita por tanto imparcialidad y neutralidad en las notas al programa, ya que, lo que para los asistentes puede resultar cómodo y percibirse como un criterio fiable al que ceñirse, por otro lado frena y elimina de raíz las reacciones espontáneas e instintivas generadas por la propia música. Curiosamente, tal vez en respuesta implícita a Mordente, F. Bleu defendería el trabajo del redactor requiriendo incluso «un aplauso por las interesantes y bien escritas notas de los programas»<sup>1460</sup>.

En contraposición casi literal a las opiniones de Roda, Muñoz o Mordente, que perciben la obra desde un prisma positivo, Félix Borrell bajo el pseudónimo de F. Bleu manifiesta un desacuerdo evidente y sustancial con los procedimientos y la concepción de la obra por parte de Glazunov. En su reflexión, Félix Borrell nos brinda un claro ejemplo de uso de *topoi* y los estereotipos de juicio que sentencian por un lado el arte elevado y por otro el arte inferior:

Igual acogida mereció el cuarteto de Glazounow [sic], con ser obra de tendencias muy diversas y casi opuestas. Aquí el compositor persigue el ideal de encubrir bajo la forma de juguetes y caprichos cinco números escritos con procedimientos muy complicados, usando sonoridades rebuscadas, echando mano de todas las argucias de mecanismo empleadas por la escuela rusa moderna.

Claro es que el autor sólo acierta completamente cuando tropieza (como en el *interludio en modo antiguo*) con ideas elevadas y nobles; mientras no los encuentra vaga por las regiones de un arte inferior, fiándolo todo a la habilidad y a la destreza de mano. Pero aún no siendo siempre profundo ni sincero, no es nunca desagradable, llega al público, le atrae y le convence en fuerza de lo dorado de la forma. Y el público bate palmas y hace repetir uno de los fragmentos<sup>1461</sup>.

Argucias, sonoridades rebuscadas, tropiezos, arte inferior, son los términos que más resaltan del discurso de Borrell que, además, traslada y generaliza a toda la escuela rusa moderna. Sin embargo, en el mismo párrafo encontramos la antítesis a estos comentarios cuando reconoce que «no es nunca desagradable» y que este factor será el que propicie el entusiasmo de los asistentes a quienes dice, desprestigiando su criterio, «convence» por «lo dorado de la forma». Por otro lado, resulta cuanto menos revelador que considere que uno de los pocos fragmentos en los que el autor «tropieza con ideas elevadas», sea aquel que entraña mayor presencia de estructuras y recursos tradicionales, el *Interludio en modo antiguo*.

En general, las críticas rubrican una recepción positiva de las *Novelletten* por parte del público, lo que propiciaría al parecer la repetición de «La Oriental», para Arnedo, su danza «más característica»<sup>1462</sup> y fragmento que, además, se interpretaría en otros conciertos privados de la agrupación. No obstante, al respecto de esta repetición de movimientos, debemos añadir que encontramos divergencia de opiniones. Y es que, sin duda, las «propinas» musicales serían una cuestión de debate recurrente que estaría ligada al contraste de las series del Cuarteto Francés con los procedimientos protocolarios de la Filarmónica. El problema se plantearía especialmente con obras más nuevas, que en algunos casos

---

<sup>1459</sup> Miranda. «Música». *La Lectura*, año 1903, Tomo I, p. 441.

<sup>1460</sup> F. Bleu. «Los Conciertos de ayer. Por la tarde. En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 17-III-1903, p.3.

<sup>1461</sup> *Ibidem*.

<sup>1462</sup> «Música de “cámara”». En la Comedia». *El País*, 18-III-1903, p.3.

duplicaban o triplicaban la duración de otras obras de Mozart o Beethoven. En el caso de Glazunov, A pesar de la «admirable ejecución» que advierten algunos<sup>1463</sup>, F Bleu se muestra disconforme con los bisados de movimientos en general, a su juicio «muy perjudiciales y hasta capaces de matar el efecto de una obra»<sup>1464</sup>. Igualmente, Roda acusaría «cierto cansancio» en los intérpretes, pero que atribuiría más a la extensa longitud del programa.

Si bien, en el caso de Borrell percibimos que acusa a las nuevas escuelas de forzar una ruptura, sacrificando pilares consagrados y empleando giros complejos con el objeto, más que de expresar, de demostrar habilidades y mecanismos, podemos decir que ninguno de los críticos dudaría en considerar a Glazunov como uno de los principales representantes de la Escuela Rusa moderna.

### 5.3.4.2. Alexander Borodin

|   |
|---|
| <b>Alexander BORODIN</b><br>(1833-1887)   |
| <i>Cuarteto de cuerda n.2 en re mayor</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1881<br><b>Estreno:</b> 1882, San Petersburgo<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Scherzo</i> ; III. <i>Notturmo</i> ; IV. <i>Finale</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Crickboom (21-IV-1896)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 4-II-1904 [III. « <i>Notturmo</i> » en otros conciertos en Madrid: (1-II-1906; 13-II-1912)] |

La música de cámara, percibida como icono de la música clásica occidental, apenas sería abarcada por el Grupo de los Cinco ruso. Sin embargo, Alexander Borodin con sus dos sugerentes cuartetos de cuerda<sup>1465</sup> constituiría una excepción. El segundo ellos, en re mayor, dedicado a su mujer, Ekaterina Borodina, y compuesto a su vuelta de un viaje a Alemania en el que se habría reunido con Franz Liszt, se escucharía en el primer concierto de temporada de 1904 del Cuarteto Francés, verificado el 4 de febrero, y en el que tocarían, además, un trío de la primera época de Beethoven y el ya conocido *Quinteto de cuerda en sol menor* de Mozart.

A diferencia de lo que había sucedido con las *Novelletes* de Glazunov, cuyo interés se vería desplazado por un estreno español, la relativa popularidad de las otras obras del concierto, permitiría que las miradas del público y los críticos se posaran en la composición de Borodin. Además, gran parte de este interés vendría dado por el hecho de que varios críticos<sup>1466</sup> sostendrían que la presente constituía la primera audición en Madrid del cuarteto, tal y como se incluye en uno de los textos en los que presentan y contextualizan al autor dentro del destacado Grupo de los Cinco<sup>1467</sup>.

<sup>1463</sup> «Teatro de la Comedia. Sociedad de Cuartetos». *El Liberal*, 17-III-1903, p.3.

<sup>1464</sup> F. Bleu. «Los Conciertos de ayer. Por la tarde. En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 17-III-1903, p.3.

<sup>1465</sup> *Cuarteto de cuerdas n.1 en La mayor*, (1879) y *Cuarteto de cuerdas n.2 en Re mayor*, (1881), además del *Quinteto para cuerda y piano en Do menor* (1862).

<sup>1466</sup> Amós Salvador, Mordente y Arnedo (Véanse: A. Salvador «De música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 5-II-1904, p.1-2; M. «Teatro Real. Despedida de María Barrientos». *La Correspondencia de España*, 5-II-1904, p.3; A. «En la Comedia. El cuarteto “Francés”». *El País*, 5-II-1904, p.3).

<sup>1467</sup> A. Salvador «De música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 5-II-1904, p.1-2.

Sin embargo, y a pesar de tales declaraciones, lo cierto es que la composición ya había sido programada ocho años antes en la ciudad, en un concierto celebrado el 21 de abril de 1896<sup>1468</sup>, dentro de la serie que ofrecería en el Salón Romero el cuarteto liderado por Matheu Crickboom<sup>1469</sup>. Al respecto de la mencionada audición, afirmaría el por entonces crítico de *El País*, que en el cuarteto «el público tributó una justísima ovación a los cuatro concertistas, que en ciertos momentos sacaban sonoridades de orquesta, y nunca exagerando el sonido ni haciendo desagradable los fuertes con sus rascadas de arco»<sup>1470</sup>.

La confusión no parece proceder de los críticos, sino del redactor de las notas así como de los miembros del conjunto, que anunciarían el estreno de la pieza en la capital tanto en los programas de mano como en las circulares enviadas a los periódicos con motivo de la serie<sup>1471</sup>. Por su parte, Cecilio de Roda, más cauteloso, no haría alusión a ninguno de estos asuntos, centrándose ante todo en enmarcar la obra de Borodin dentro de los primeros pasos del nacionalismo ruso, estableciendo un somero análisis de los tiempos y acusando en ella influencias románticas de Schumann, Brahms y Beethoven:

Descendiente directo de Schumann, e iniciador de ese procedimiento colorista, tan poético hoy casi constantemente seguido por los compositores rusos. El primer tiempo, plácido y sereno, es encantador; el *scherzo*, especie de hilandera al principio de un cierto romanticismo después, interesa mucho, con ingenioso y constante modular, con sus caprichosas combinaciones rítmicas y sus hábiles casaciones; el nocturno es un hermoso trozo de tranquilidad poética, al que prestan singular encanto las imitaciones del final, primero a la doble octava superior, después a la octava inferior; en el final son curiosos la exposición de los temas en andante (procedimiento muy usado por Beethoven). Las casaciones de ritmos binario y ternario, tan frecuentes en Brahms, y las interrupciones en tiempo lento del primer tema, con marcado sabor oriental. Toda la obra es digna del jefe de la escuela rusa<sup>1472</sup>.

En la misma línea descriptiva, movimiento a movimiento, elabora Amós Salvador su reseña, deteniéndose especialmente en el popular *nocturno*, que, aunque no fue bisado, constituiría uno de los fragmentos preferidos del Cuarteto Francés para varios de sus conciertos institucionales:

El cuarteto ejecutado ayer tarde seduce por la encantadora sinceridad de que está impregnado. El primer tiempo se desliza plácidamente, apasionándose la frase en ocasiones, sin perder nunca su continente majestuoso, para volver en seguida a la sobriedad general del “allegro moderato”. El “scherzo” que sigue es encantador, de hábil desarrollo, que prepara admirablemente la atención para el del hermosísimo “nocturno” que constituye el tercer tiempo. El tema de este andante, expuesto por el *violoncello* y más tarde por el primer violín, se desarrolla lógica y naturalmente, abriéndose con pequeños e interesantes episodios, en las contestaciones de los instrumentos van estrechándose progresivamente hasta aparecer como ecos. La profunda poesía de este soberbio fragmento encanta. Termina el cuarteto con un “andante”, seguido de un final en vivace<sup>1473</sup>.

En cuanto a la interpretación de la pieza, las referencias son contadas. Salvador matiza que fue «muy bien ejecutada por el cuarteto Francés, especialmente en sus primeros tiempos» y

---

<sup>1468</sup> Véase el anuncio del programa del concierto: «Noticias de Espectáculos». *La Correspondencia de España*, 21-IV-1896, p.2.

<sup>1469</sup> Véase el apartado dedicado a las Sociedades de Cuartetos madrileñas en el Capítulo 2.

<sup>1470</sup> J. G. «Salón Romero». *El País*, 22-IV-1896, p.3.

<sup>1471</sup> E. M. «Cuarteto “Francés”». *El Imparcial*, 30-I-1904, p.3.

<sup>1472</sup> C. Roda. «“De música”. Teatro de la Comedia. Primer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 5-II-1904, p.1.

<sup>1473</sup> A. Salvador «De música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 5-II-1904, p.1-2.

añade que el Nocturno «provocó francamente el entusiasmo»<sup>1474</sup>. De hecho, según valora también el crítico de *El Liberal*, el público pareció solicitar su repetición, pero «la extensión del programa no permitió las repeticiones contra los deseos insistentes manifestados bien a las claras por el auditorio» aunque, eso sí, «no hubo más remedio que ejecutar por segunda vez el segundo tiempo del admirable Trío serenata de Beethoven»<sup>1475</sup>, apostillando que «a Beethoven no lo perdonan».

En definitiva, al contrario de lo que sucediera con la pieza de Glazunov, el equilibrio y la conjugación de elementos característicos y sonoridades de la escuela rusa con los patrones y estructuras canónicas, así como sus procedimientos, que juzgaban cercanos a Schumann o Brahms, parece que satisfizo tanto a partidarios de las nuevas corrientes como a los más tradicionalistas. Por otro lado, por lo general se produjo una recepción positiva de la escuela rusa moderna que admitía incluso nuevas propuestas formales como las *novelletten*. Esta admiración iría en consonancia con que estos ejemplos de la Escuela rusa, dentro de las corrientes modernas, apostaban por la esencia nacional, las melodías, los ritmos y giros coloristas, y una tonalidad establecida a pesar de determinados pasajes con modulaciones, que según Borrell, «nunca suena desagradable».

Por otro lado, el componente didáctico en estos ejemplos es evidente. De las críticas se desprende el buen concepto que tienen la mayoría de los críticos madrileños de la escuela rusa moderna. En un país como España, donde el nacionalismo se estaba aún gestando, y cuando todavía no se tenían claras las claves para llevarlo a cabo musicalmente, ésta se convierte en un referente al que mirar. Un grupo de compositores polivalentes que han sabido hacer confluír en sus obras musicales el color, las melodías, los ritmos y las historias y leyendas de una nación, resaltando en ellas siempre sus cantos populares, su componente armónico, y empleando procedimientos formales y desarrollos asequibles dentro de los cánones. Obras que se caracterizan por la belleza de sus melodías, con ritmos enérgicos y vivaces, creando múltiples ambientes y atmósferas que sin duda seducen al oído tonal del público.

No obstante y a pesar del entusiasmo que despertaron estas dos obras, en el caso de Borodín, un cuarteto asido a las estructuras tradicionales, y en el caso de Glazunov, una sucesión de piezas en forma de *suite*, serían las únicas piezas de la escuela rusa moderna que se ejecutarían en los conciertos madrileños del Cuarteto Francés. Además, ninguna de ellas sería repetida en las sesiones, aunque sí que rescatarían, respectivamente, la danza *Oriental* de Glazunov, y el *Nocturno* del cuarteto de Borodín para varios de sus compromisos particulares.

---

<sup>1474</sup> Ibidem.

<sup>1475</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 5-II-1904, p. 2.

### 5.3.5. Escuela alemana

#### 5.3.5.1. Joachim Raff

|   |
|---|
| <b>Joachim RAFF</b><br>(1822-1882)  |
| <i>Cuarteto de cuerda n.7 en Re mayor, op.192, "La bella molinera"</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1874 (pub. 1876)   |
| <b>Estreno:</b> -   |
| <b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo  |
| <b>Movimientos:</b> 6 ( I. <i>El joven</i> ; II. <i>El molino</i> ; III. <i>La molinera</i> ; IV. <i>Inquietud</i> ; V. <i>Declaración</i> ; VI. <i>Festividad en la víspera de la boda</i> ) <sup>1476</sup> |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (17-XII-1886)  |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 30-III-1903.  |

*Die schöne Müllerin* o *La bella molinera*, compuesto por Joachim Raff en 1874, será el único de sus cuartetos que llevará anexo un título descriptivo. Percibido como una *suite* en la que se alternan movimientos con tempos y caracteres contrastantes, y que nada tiene que ver con el ciclo de *lieder* de Schubert del mismo nombre, el cuarteto presenta una estética romántica con elementos programáticos que representan el estilo germánico de las últimas décadas del siglo XIX.

La obra de Raff se interpretaría en una única ocasión, durante el último concierto de la primera temporada del Cuarteto Francés, celebrado el 30 de marzo de 1903, ocupando el primer lugar de la sesión, seguida de una segunda audición del recién estrenado Cuarteto n.1 de Chapí y del conocido *Septimino* de Beethoven. Como consecuencia del debate que había suscitado el cuarteto del compositor español en torno a la música nacional, aún en su segunda audición, la mirada de los críticos seguiría estando en la obra española, relegando al cuarteto de Raff y al *Septimino* a un evidente segundo plano. En consecuencia, Raff, contemporáneo a Brahms, ocuparía un lugar muy discreto en el repertorio del conjunto madrileño, a diferencia de lo que había sucedido en otras sociedades de cuartetos anteriores. Al respecto, Félix Borrell en *El Heraldo* sostiene que la injusta omisión de este músico viene dada por el dictamen canónico que desplaza a unos músicos alemanes mientras que glorifica a otros:

Por el programa del lunes debe tributárseles el último aplauso de la temporada, ya que en la medida de sus fuerzas contribuyeron a enaltecer la memoria de un ilustre artista, postergado sin motivo. Ni los públicos ni la crítica han sido justos con Joaquín Raff; sus brillantes cualidades de compositor, su talento reposado y sereno, merecían más aprecio. Quizás se deba este desvío indiferente a que su época de producción lozana coincidió con el encumbramiento desmedido de otro músico, más sabio y más general; pero también menos sincero. Los apóstoles exclusivistas de Juan Brahms, al inventar aquella monstruosa exageración de las tres B. B. B. (Bach, Beethoven y Brahms), no admitían comparación ni rivalidad con una especie de ídolo, que todo lo absorbía y lo dominaba todo con soberbia olímpica.

Sea por lo que fuere, es lo cierto que el nombre de Raff ocupa un sitio demasiado modesto en la historia musical del siglo XIX, y que son muy pocos los enterados de que escribió once sinfonías, en su mayor parte admirables; ocho preciosos cuartetos, cuatro *suites*, cinco oberturas, dos sonatas de piano y otras muchas composiciones sinfónicas, *di camera* y vocales, todo ello más importante y de tendencias más sanas que la mayoría de lo que se ha

<sup>1476</sup> Los títulos originales de los movimientos son: I. *Der Jüngling*, II. *Die Mühle*, III. *Die Müllerin*, IV. *Unruhe*, V. *Erklärung*, VI. *Zum Polterabend*.

producido posteriormente para asombro de unos cuantos que se llaman, ellos mismos, iniciados<sup>1477</sup>.

En lo que a la obra se refiere, apunta brevemente que «es una notoria muestra del valer de Raff y del ambiente apacible y risueño en que se desenvolvía su inspiración», destacando el quinto movimiento de la *suite*, un *andantino*, del que dice «está impregnado de un exquisito sentimiento de ternura, que pocas veces se ha expresado musicalmente con más soberano acierto»<sup>1478</sup>. Un fragmento que, según nos indica Mordente, sería repetido en la sesión a petición popular<sup>1479</sup> y sobre el que también suscribe Roda:

(...) es delicioso: eminentemente descriptivo, tiene algunos números encantadores: el primero (*el joven*) fresco arrogante, recordando por su ritmo y por su ambiente el primer tiempo de la Sinfonía *En el campo*, del mismo autor, el tercero (*el molino*), descripción afortunada y poética del ruido rítmico de la piedra de moler; el quinto (*declaración*), un dúo amoroso, en el que están muy bien representados ambos caracteres: el joven, en las frases más amplias y nobles del violonchelo; ella, en los pudorosos y cortas réplicas del violín<sup>1480</sup>.

Las descripciones de la obra, que la retratan como delicada, narrativa e incluso «ingenua»<sup>1481</sup>, muestran que, en general, los críticos percibieron en ella un carácter bucólico y encantador que algunos como Muñoz trasladarían también a su ejecución por el Cuarteto Francés: «El Cuarteto de Raff, “La bella molinera”, halló en ellos la interpretación tranquila, serena, apacible, que corresponde a sus páginas, rebosantes de ternura y de poesía»<sup>1482</sup>.

En definitiva, la composición de Raff pasaría fugazmente por los conciertos de la agrupación sin apenas relevancia. Aunque su carácter descriptivo y pastoril resultaría sugerente dentro de una atractiva construcción de *suite*, su interés no trascendería más allá de su figurada belleza. Por otro lado, con respecto a la recepción del propio compositor, que Roda equipararía en cuestiones de modernidad con Saint-Saëns o Grieg<sup>1483</sup>, sería Borrell el único en reivindicar su figura, solicitando un incremento de su presencia en los conciertos. Por lo demás, musicalmente, sería una de las pocas composiciones programáticas que se dieran cita en las series de la agrupación madrileña. Pero es posible que el cuidado de sus desarrollos melódicos, dentro de una relativa sencillez armónica y textural, resultaran demasiado familiares y posiblemente no tan motivantes y decisivas para un público que en ese concierto tendría puestas las miras sobre un nuevo estilo nacional que acababa de inaugurar Chapí.

---

<sup>1477</sup> F. B. «El Concierto Último». *El Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903, p.4.

<sup>1478</sup> F. B. «El Concierto Último». *El Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903, p.4.

<sup>1479</sup> Mordente. «Los cuartetos de la Comedia. Fin de los conciertos». *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.

<sup>1480</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Época*, 31-III-1903, p.1

<sup>1481</sup> L. A. «Música de “cámara”. En la Comedia». *El País*, 31-III-1903, p.2.

<sup>1482</sup> Eduardo Muñoz. «En la Comedia. “Música di Cámara”. Cuarto concierto». *El Imparcial*, 31-III-1903, p.1.

<sup>1483</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Primer concierto», *La Época*, 10-III-1903, p.1.

### 5.3.5.2. Johannes Brahms

| <b>Johannes BRAHMS<br/>(1833-1897)</b>  |
|---|
| <i>Sonata para clarinete y piano en Fa menor op.120 n.1</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1894 (pub. 1895)<br><b>Estreno:</b> 11-I-1895, Viena (Brahms al piano y Richard Mühlfeld al clarinete)<br><b>Plantilla:</b> Clarinete y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Andante</i> ; III. <i>Allegretto</i> ; IV. <i>Vivace</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (18-II-1904)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 18-II-1904.            |
| <i>Cuarteto para piano n.1 en sol menor, op. 25</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1856-61<br><b>Estreno:</b> 16-XI-1862, Viena.<br><b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Intermezzo</i> ; III. <i>Andante</i> ; IV. <i>Rondó alla zingaresè</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid (28-I-1887)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 1-III-1906; 15-II-1907; 29-I-1909. |
| <i>Sexteto para cuerda n.2, en sol mayor, op.36</i>   |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1862 (pub. 1866)<br><b>Estreno:</b> 11-X-1866, Boston<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, dos violas y dos violonchelos.<br><b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Scherzo</i> ; III. <i>Poco Adagio</i> ; IV. <i>Poco allegro</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (8-III-1906)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 8-III-1906                            |
| <i>Quinteto para cuerda y piano en fa menor, op.34</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1864 (pub. en 1865)<br><b>Estreno:</b> 22-VI-1866, Leipzig.<br><b>Plantilla:</b> Dos violines, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 ( I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Andante</i> ; III. <i>Scherzo</i> ; IV. <i>Finale</i> )<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Música clásica di Cámara (5-IV-1899)<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 19-II-1909; 14-II-1911.    |

En 1941, Conrado del Campo, como crítico de *El Alcázar*, hablaba así sobre el fenómeno de recuperación de la figura de Johannes Brahms en Madrid:

Hace algunos años, pocos en verdad, que el anuncio en un programa de concierto sinfónico de una sinfonía de Brahms, además de un motivo de desilusión para buena parte de los aficionados, significaba grave peligro para el buen resultado económico de los organizadores. Durante largo tiempo, por razones y motivos que no es esta ocasión oportuna de señalar, se han mantenido en torno a la noble y genial figura del gran sinfonista hamburgués, el gravísimo error y el inconcebible prejuicio de considerar su música particularmente la de orquesta, a la que pertenecen las cuatro inmortales sinfonías, como obras técnicamente admirables; pero en las que no resplandecía el encendido y palpitante acento de la verdadera emoción. [...] Y ahora, a insistir sin desmayo en el nobilísimo empeño de incorporar con carácter permanente la rica producción de Brahms a los programas madrileños<sup>1484</sup>.

Presente en siete conciertos del Cuarteto Francés con cuatro obras distintas, la mayor parte de los años sesenta, Brahms será uno de los compositores más interpretados por la agrupación. Del mismo modo que sucedería en el caso de Beethoven, su música es difícil de clasificar dentro de un único periodo. Dada su longevidad y respondiendo a patrones

<sup>1484</sup> *El Alcázar*, 29-XI-1941, cit. en BALLESTEROS, M. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución...*, p.323.

cronológicos, el periodo que abarca Brahms es amplio y coincide con el de músicos como César Franck e incluso Borodin, de manera que su catálogo compositivo, propio de la escuela germana, nace con los compositores plenamente románticos como Mendelssohn o Schumann, se desarrolla paralelamente a las estéticas wagnerianas y, ya en sus últimos años, convive con las nuevas tendencias que asoman en Richard Strauss.

También en el plano estilístico, aunque de forma relativa y siempre dentro de una concepción romántica y una estructura clásica, se percibe una evolución en su obra. El vínculo con el matrimonio Schumann nos hace emparentarlo con el periodo romántico pleno, mientras que otras fuentes lo sitúan dentro de un estilo tardorromántico, paralelo al que se desarrolla en países periféricos con los nacionalismos. Pero teniendo en cuenta que, inclusive la obra de Strauss que veremos más adelante acusa claras influencias *brahmsianas*, y que el propio Roda lo sitúa en varios de sus escritos dentro del espectro de Franck, Dvorak o Saint-Saëns y junto a Strauss dentro de la escuela moderna alemana, hemos optado por incluir a Brahms dentro del apartado concerniente al repertorio “moderno”, y todo a pesar de una estética que muchos juzgan como clásica en parte de las críticas. Lo cierto es que a comienzos del siglo XX las nuevas vanguardias aguardan a los albores de la I Guerra Mundial, y en este momento, Brahms, para muchos, constituye la alternativa correcta.

Dentro de su catálogo, la música de cámara será uno de sus campos más prolíficos, tanto en número como en calidad y variedad. Sus cuartetos y quintetos se consideran, en conjunto, tan representativas y relevantes como toda su obra para piano. Concretamente, en las series del Cuarteto Francés, se interpretarían cuatro de estas obras para diversas combinaciones instrumentales: una sonata para clarinete y piano, un sexteto de cuerda, un cuarteto con piano y un quinteto para cuerda y piano, dentro de las cuales las dos obras más programadas serían el quinteto y el cuarteto, respectivamente en dos y en tres ocasiones.

Tanto el cuarteto como el quinteto y el sexteto de cuerda pertenecen a su primera época, sin embargo, la primera obra que el conjunto tocaría en sus conciertos pertenecería a su último periodo, una de las dos sonatas op. 120, que el músico alemán compondría para clarinete y piano, dedicadas al clarinetista Richard Mühlfeld y en cuyo estreno ejecutaría el propio Brahms la parte de piano. Pero al margen de la *Sonata para clarinete y piano en fa menor* que el Cuarteto Francés interpretaría en su segunda temporada, la presencia de Brahms sería bastante discreta en los primeros años. En cambio, a partir de la cuarta temporada en 1906, año en el que los músicos interpretarían por primera vez su *Cuarteto para piano en sol menor*, la frecuencia con la que el músico alemán figuraría en los carteles comenzaría a ser mucho mayor, estando presente desde entonces en casi todas las series, e incluso, en varios conciertos dentro las mismas<sup>1485</sup>.

La audición de la *Sonata para clarinete y piano*, coincidiría con el estreno del *Cuarteto en re menor* de Tomás Bretón, obra que acapararía casi todas las crónicas y que, como declaraban muchos de los comentaristas, se erigía como la principal atracción de la sesión<sup>1486</sup>. El pianista José Bonet y el clarinetista Miguel Yuste serían los encargados de la interpretación de la pieza, en una combinación instrumental que tan sólo aparecería después en otra de las sesiones<sup>1487</sup>.

---

<sup>1485</sup> Por ejemplo, en 1906 se tocaron obras de Brahms en la tercera y cuarta sesión y en la temporada de 1909, el compositor alemán se escuchó tanto en el primero como en el quinto concierto.

<sup>1486</sup> Véase apartado correspondiente a la recepción del *Cuarteto de cuerda n.1 en Re menor* de Tomás Bretón

<sup>1487</sup> De ella no formarían parte ninguno de los miembros del cuarteto original, al igual que sucedería en el Gran Dúo de Weber.



A pesar de que el mayor porcentaje de la columna recaería en las otras dos obras del concierto, los redactores de las reseñas revisadas reservarían unas líneas para valorar positivamente la versión ofrecida por los dos instrumentistas, aunque sin entrar a juzgarla en detalle. Tan sólo Amós Salvador especifica al respecto que «Yuste y Bonet dieron de ella una interpretación acertada, luciendo el primero su excelente sonido y haciendo el segundo el fondo del piano con sobriedad notable»<sup>1488</sup>.

En el resto de sus anotaciones, Salvador reconoce que la obra es una «deliciosa composición, hecha con una sencillez y una habilidad, que denotan en seguida la mano experta del gran sinfonista hamburgués, apunte o impresión, de color simpático y atractivo»<sup>1489</sup>. La referencia de Brahms como sinfonista y experto en el tratamiento instrumental así como la apreciación de la sencillez de la obra, también estarían presentes en la crítica de Cecilio de Roda, que resaltaría el juego textural de melodía acompañada así como el inusual resultado sonoro: «La difícil casación de dos timbres tan heterogéneos como el clarinete y el piano ha sido vencida por Brahms, empleando el primero de estos instrumentos siempre con carácter melódico y con sonoridad exquisita. Es una página adorable de ingenua sencillez, destacándose entre sus cuatro tiempos el *allegretto*, por su elegancia y fino corte»<sup>1490</sup>.

Mayor interés recabaría en cambio el *Sexteto para cuerda n.2, en sol mayor*, que el Cuarteto Francés presentaría por primera vez en Madrid el 9 de marzo de 1906 dentro de un concierto compuesto, también, por un cuarteto con piano de Chausson y el *Quinteto* de Sinding. Precisamente en relación con la primera de estas obras afirmaríam Miguel Salvador, que «Brahms, más asequible, más dentro de la concepción familiar a nuestro público, fue más aplaudido en su sexteto en *sol*, que también se ejecutaba por primera vez ante el público»<sup>1491</sup>. Pero sería Roda quien ofrecerá en *La Época* la reflexión más amplia sobre la pieza:

Es un ejemplar raro, creo que único, en la obra del gran compositor alemán; algo como el cuarteto en *si bemol* (obra 130) en la obra de Beethoven.

En él dominan la nota tranquila y la nota humorística. Casi todo el primer tiempo se mueve dentro del acorde perfecto mayor, sin notas extrañas, en un sentido de tranquilidad, avalorado más aún por la sonoridad a media voz, dulce, pianísimo, que el autor indica prolijamente en todo él. El final del *andante*, con su imitación de trompas y timbales, que se oyen a lo lejos, es de un encanto ideal. De una delicadeza hermosa está impregnada la primera parte del *scherzo*; su *presto giocoso* tiene todo el empuje y frescura de una danza popular. El tiempo último no se sale tampoco de este ambiente misterioso y poco expansivo.

Las indicaciones de piano, pianísimo, aparecen por todas partes, revelando el propósito y la intención del compositor<sup>1492</sup>.

En definitiva, parece que el claro desarrollo armónico y sobre todo el carácter tranquilo y sosegado que transmite al oyente serán los puntos fuertes de una composición. En ella se detendría también Saint-Aubin, en un tono casi contemplativo refiriendo que «Es una encantadora página, penetrada de la más íntima serenidad» cuya audición produce «sobre el

---

<sup>1488</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1489</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2..

<sup>1490</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés. Un cuarteto de D. Tomás Bretón», *La Época*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1491</sup> Véase M. S. «De Música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 9-III-1906, p.1.

<sup>1492</sup> C. Roda, «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Último concierto». *La Época*, 10-III-1906, p.4.

espíritu algo como la impresión de un paisaje lleno de calma y de frescura»<sup>1493</sup>. Sin embargo, y a pesar del carácter apacible que subrayan en ella, esta composición de Brahms no volvería a incluirse en ninguno de los conciertos, tal vez por la combinación instrumental que demandaba la colaboración de otros músicos, una viola y un violonchelo adicionales, voces que, en este caso, asumirían respectivamente Manuel Montano y Ángel Mesa.

Beethoven y Mozart sería una combinación frecuente de estilos en varios de los conciertos del Cuarteto Francés, pero si el tercero en discordia era Brahms, hay para quienes el programa se transformaría entonces en exquisito y ejemplar. De hecho, después de que en la sesión previa se hubieran escuchado obras de Schumann, Conrado del Campo y Fauré, la programación de Mozart, Beethoven y Brahms en el quinto concierto de 1909 sería recibida por la mayoría de los críticos con gran ilusión. De esta forma, la alianza de estas tres figuras haría que estos conciertos estuvieran, para algunos, entre los mejores de la historia de la agrupación:

Fue el de ayer el concierto más serio, el de más artístico relieve, de la soberbia serie que viene realizando esta Sociedad de música de cámara. No cabe reunir en un solo programa tres nombres de mayor significación musical: Mozart, Beethoven y Brahms. Ellos marcan tres momentos culminantes en la evolución del arte instrumental en Alemania; ellos significan la expresión definitiva del clasicismo y del romanticismo en el cuarteto<sup>1494</sup>.

Casualmente, las dos veces que se incluiría el *Quinteto para cuerda y piano, op. 34 en fa menor* de Johannes Brahms, las sesiones integrarían piezas de Mozart y de Beethoven, lo que para el crítico de *El Liberal*, desencadenaría un incremento en la afluencia de público que, «en vista de lo selecto del programa, acudió ayer en mayor número que a los anteriores conciertos, habiendo salido muy satisfecho del teatro»<sup>1495</sup>. Sin embargo, además de remarcar la potencia nominativa de los compositores, ninguno de los redactores, a excepción de Miguel Salvador, entraría a valorar musicalmente la obra:

Para final se ejecutó el quinteto de piano (op. 34) de Brahms, Brahms pasará mucho tiempo hasta que llegue a tener entre nosotros la estimación que se merece; la pasión de sus obras, la grandeza se imponen siempre, pero en él hay la nota final, que huye el efectismo, la elegancia vienesa, la nota íntima, intelectual al propio tiempo que pasional que se suele escapar muchas veces. El quinteto de ayer, muy conocido y querido de nuestro público participa de todos estos caracteres; se impone por su fuerza en el tercer tiempo, por ejemplo (tiempo que hubiera yo llevado más contenido para darle su aire de allegro justo y un carácter más *maestoso*); se impone en el segundo (andante, un poco adagio), por su frase íntima, apasionada, de una ondulación (digámoslo así), de una flexibilidad insinuante, de un tono patético intenso y equilibrado»<sup>1496</sup>.

Por último, el *Cuarteto en sol menor*, una de las primeras obras camerísticas de Brahms, que habría estrenado en Madrid la sociedad regentada por Jesús de Monasterio, sería la obra más programada del músico germano. En la tonalidad de *sol menor*, una de las predilectas de la agrupación, que llevarían en su título otras obras repetidas en los programas como los cuartetos respectivos de Mozart y Grieg, el cuarteto de Brahms, sería interpretado nada menos que en tres sesiones del Cuarteto Francés, dos de ellas separadas por menos de un año. La primera, celebrada el 1 de marzo de 1906, ofrecería la segunda audición del cuarteto de Debussy y el estreno del segundo cuarteto de Conrado del Campo, un contexto

---

<sup>1493</sup> «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-III-1906, p.1.

<sup>1494</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo*, 20-II-1909, p.4.

<sup>1495</sup> «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 20-II-1909, p.3.

<sup>1496</sup> M. Salvador. «De música. Quinto concierto del Cuarteto Francés en el Español». *El Globo*, 20-II-1909, p.1.

musical en el que Brahms desempeñaría indudablemente el rol “clásico” de la reunión. De esta forma, en comparación con el resto del programa, el compositor de Hamburgo se emplazaría como el más comprensible, asequible y estéticamente atractivo para la audiencia, si tenemos en cuenta afirmaciones como la de Cecilio de Roda, que declaraba que este cuarteto era «una obra consagrada, de las que el público prefiere». De hecho, a pesar de que Debussy y del Campo acapararían buena parte del interés de Roda, no se eludiría tributarle al menos unas líneas a la composición de Brahms. En su breve reseña de la pieza remarca una estética «francamente nacionalista, con toda la frescura, el encanto y el vigor de los cantos y de los ritmos húngaros» así como gran «riqueza melódica, el calor de sus ritmos, la maestría con que está hecho» y lamenta que esta obra no se programara con mayor frecuencia<sup>1497</sup>. Algo de lo que El Cuarteto Francés tomaría nota interpretándola en otras dos sesiones, en las que resultaría globalmente positiva tanto la recepción del cuarteto como la del compositor.

Lo que, sin embargo, sembraría cierta polémica para alguno de los redactores sería la ejecución de la obra por parte del Cuarteto Francés, en concreto del primer violín y del piano. Las críticas más duras a esta obra, según Arnedo, «de inmensas dificultades [dificultades] de ajuste y mecanismo»<sup>1498</sup>, provendrían de José González de la Oliva (D dur), y girarían en torno a cuestiones de técnica y de matices que considera inapropiados para el carácter de la mayoría de los tiempos. En un principio el foco de sus críticas sería el pianista Juan Enguita:

La ejecución de esta obra no pasó tampoco de mediana, pues hasta el Sr. Enguita, al que otras veces he aplaudido y elogiado, no estuvo muy afortunado en la interpretación de la misma, notándose excesiva dureza en algunos pasajes del *intermezzo*, que requieren una delicadeza y elegancia extremadas; y lo mismo, con falta de sentimiento, en las inspiradas frases del *andante*, que resultaron faltas de calor y de relieve, como también en el resto de la obra, principalmente en el primer tiempo, que resultó muy poco matizado<sup>1499</sup>.

Por el contrario, también podemos localizar percepciones totalmente distintas como la de Saint-Aubin en *El Heraldo* que trasladaba sus felicitaciones «muy particularmente al pianista señor Enguita, que tocó el *Cuarteto* de Brahms de manera asombrosa, extraordinaria, con una perfección y brillantez sencillamente insuperables»<sup>1500</sup>. También la de Amós Salvador que percibe a la sociedad de cuartetos «cada día mejor acoplada, más segura de sus medios y más entusiasta de sus ideales»<sup>1501</sup>. En consecuencia, dos versiones diferenciadas de un mismo hecho, que volverían plantearse tiempo después, a propósito de su última reposición.

En la segunda interpretación del Cuarteto de Brahms por parte del Cuarteto Francés, el programa quedaría completado con el *Cuarteto “de las arpas”* de Beethoven, una Sonata para clarinete y piano de Weber y dos tiempos de una *Suite romántica* de Rogelio Villar, que sería lo más comentado de la sesión. En esta segunda cita, verificada en la temporada de 1907, Roda renovarían los elogios que había exhibido con anterioridad:

(...) un punto interesante en la obra de Brahms: la fuerza, la energía, las tintas suaves y dulcemente armoniosas aparecen dominando en él; pero al lado de ellas se revela algunas veces una interioridad grande, que sin alcanzar aún el auge de sus obras posteriores, del

---

<sup>1497</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 2-III-1906,

<sup>1498</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Tercer concierto «Francés»». *El País*, 16-II-1907, p.3.

<sup>1499</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 2-III-1906, p.3.

<sup>1500</sup> «Comedia. El Cuarteto Francés». *El Heraldo* de Madrid, 2-III-1906, p.2.

<sup>1501</sup> A. Salvador. «Cuarteto “Francés”». Tercera Sesión». *El Globo*, 2-III-1906, p.1

cuarteto en si bemol (obra 67), por ejemplo, es ya anuncio vigoroso de lo que después había de constituir la característica del arte de Brahms<sup>1502</sup>.

Y en la misma línea, D dur renovaría sus valoraciones técnicas, focalizando esta vez los reproches y la desaprobación en la figura del primer violín, Julio Francés, desajustes que, según indica, ya estaban presentes en la anterior ejecución. En consecuencia, con el fin de justificar sus acusaciones, analiza la obra movimiento por movimiento, advirtiendo incoherencia en la expresividad, que considera exagerada en algunos momentos y descontrolada en otros:

Es la segunda vez que el Sr. Francés lo ejecuta, y no ha corregido en nada los defectos de la primera.

El primer tiempo, aunque dista bastante de estar bien sentido por el Sr. Francés, podía pasar, en comparación de los otros tres. Los que no lo merecían son estos.

El segundo («intermezzo»), fue exagerado el movimiento, hasta el punto de resultar casi del todo desfigurado.

En el tercero («andante con motto»), principalmente en el episodio suelto que tiene en forma de marcha, pasaje de un efecto irresistible por su grandeza cuando se lleva bien, no produjeron el debido, por igual razón que en el tiempo anterior.

Y, por último, el final («rondó a la húngara») fue, más que otra cosa, una carrera desenfadada que el Sr. Enguita no ha debido consentir, aunque tenga dedos bastantes para resistirla. Eso no se toca así, aunque haya sido aplaudido. Es obra esta bastante conocida, y en las muchas veces que la he oído a buenos concertistas, nunca ha sido de esa manera tan disparatada.

Debo decir que esto mismo piensan también otras muchas personas que conocen este admirable cuarteto mejor que yo. Mucho podría añadir á lo dicho, pero me parece inútil insistir<sup>1503</sup>.

En efecto, el hecho de tocar obras más conocidas por el público y por la crítica llevaba a reparar en mayor medida en las versiones de las mismas, algo poco habitual en el repertorio más novedoso. Sin embargo, la cercanía de este Brahms intermedio con la obra de Schumann, motivaría que afloraran críticas más frecuentes en el repertorio "clásico", confrontando versiones y haciendo uso de un juicio estético propio, sin duda, mucho más versado en el repertorio de mediados del XIX que en el de finales. Justamente este argumento sería clave en la crítica que rubrica Miguel Salvador con motivo de la tercera audición de la obra ofrecida en la temporada de 1909.

En el tercer concierto, además del Cuarteto de Brahms en cuestión, los miembros del Francés, junto a Guervós, tocaron un trío de Schumann y el Quinto Cuarteto de Beethoven. El crítico de *El Globo* manifestó francamente su descontento generalizado con la interpretación, lo que atribuye a la falta de ensayos motivada por su colaboración en diferentes entidades musicales madrileñas. Aunque considera que el desastre de la tarde lo constituyó la obra de Schumann, del *Cuarteto* de Brahms dice también que obtuvo «una suerte varia en sus intérpretes, no lograron darle un carácter ni imprimirle con acierto de trazo á que tan bien se presta tan espléndida obra. El piano emborronó a ratos, aunque tuvo otros momentos felices». Y por eso concluye diciendo que: «en esta obra podíamos todavía habernos puesto a favor y haber aplaudido»<sup>1504</sup>.

Al fin y al cabo, en su opinión, la oferta creciente de música de cámara en la capital debería hacer replantearse al conjunto que ya no es suficiente con la obra, sino que la versión, y

---

<sup>1502</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 16-II-1907, p.1.

<sup>1503</sup> La Correspondencia, 17-II-1907, p.1. D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés».

<sup>1504</sup> M. Salvador, «De música. El cuarteto «Francés» en el Español». *El Globo*, 30-01-1909, p.1

cierta calidad interpretativa se van convirtiendo ya en requerimientos esenciales, tan importantes como la elección del programa. Además, en obras como el *Cuarteto en sol menor* de Brahms, declara Salvador, «no se puede juzgar sin comparar»<sup>1505</sup>. Pero lo que resulta más sorprendente es que en esta audición, y en la sesión en general con la que Salvador se muestra tan descontento y que percibe tan desacertada, D dur va a mostrar su perfil más misericordioso y comprensivo, y parece que en respuesta al redactor de *El Globo*, disculpaba cualquier desajuste<sup>1506</sup>.

No sabemos si las críticas de las audiciones anteriores motivaron al Cuarteto a repetir en varias ocasiones la obra de Brahms con fin de demostrar progresos en los rasgos puntuales que se les habían criticado, y si la obra de Brahms fue la obra peor interpretada por el conjunto, pero lo cierto es que las valoraciones más profusas en torno a la cuestión interpretativa se vertieron precisamente en estas tres sesiones de las que la obra de Brahms formó parte de los programas<sup>1507</sup>.

El músico alemán gozaba, en definitiva, de un prestigio a la altura de Beethoven y de Bach. Su estilo, bien asentado sobre las bases clásico-románticas a las que nunca quiso renunciar, sería decisivo para que el público y la crítica lo consideraran como un gran referente, y como ejemplo del “buen camino” para las nuevas tendencias, que en muchos casos, como la escuela francesa moderna, comenzaban a alejarse *peligrosamente* de los cánones formales. Por otro lado, a diferencia de otras obras de estética clásico-romántica, en estos años, la música de cámara de Brahms nunca sería tildada de anticuada, ni su autor acusado de conservador tradicionalista, sino que se entendía como un sucesor natural de la música de Beethoven y de Schumann, y otro de los genios de la música instrumental.

### 5.3.5.3. Richard Strauss

|   |
|---|
| <b>Richard STRAUSS</b><br>(1864-1949)   |
| <i>Cuarteto para cuerda y piano op.13, en do menor</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1884-1885  |
| <b>Estreno:</b> 8-XII-1885, Munich (R. Strauss y Halir Quartet)   |
| <b>Plantilla:</b> Piano, violín, viola y violonchelo  |
| <b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Scherzo</i> ; III. <i>Andante</i> ; IV. <i>Finale</i> ) |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> 1-II-1907, Cuarteto Francés  |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 1-II-1907; 8-II-1909.   |

En enero de 1909 el corresponsal en Berlín, S. Múgica, facilitaba a la *Revista Musical de Bilbao* su personal testimonio acerca del estreno de *Elektra* de Strauss:

El estreno de esta obra ha sido el acontecimiento artístico de la temporada. Su importancia nos movió a pedir a nuestro corresponsal en Berlín, S. Múgica, una reseña de la solemnidad, el cual nos envía la siguiente:

Dresde 27 de Enero.

Levantóse el velo al cabo, y dióse la nueva obra de Richard Strauss. Puede decirse que todo

<sup>1505</sup> El Globo, 30-01-1909, p.1. Miguel Salvador, «De música. El cuarteto «Francés» en el Español»

<sup>1506</sup> Véase el apartado dedicado a José González de la Oliva (D dur) en el Capítulo 4. (D dur. «Notas Musicales. El Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 30-I-1909, p.5).

<sup>1507</sup> Con el cuarteto en sol, obra más conocida y que llevaba décadas interpretándose y recordemos, también con el Quinteto de Franck, el pianista Enguita recibiría numerosas críticas.

el mundo musical se citó aquí para oír el estreno. Aficionados, críticos y directores de ópera habían venido de Francia, Inglaterra y América, para ser testigos del acontecimiento. No hay ahora un segundo compositor que llegue a excitar un tal grado el interés con una nueva obra en el orbe músico. Se ha visto confirmado de nuevo aquí que Strauss es el primer maestro de la música moderna. La representación duró una hora y tres cuartos, sin interrupción, y al final estallaron aplausos entusiastas.

En ese océano de música moderna está uno afanoso de hallar el don de inventiva verdadera, de melodía plástica. Comparado con Strauss, Wagner es sencillo, natural y comprensible. La nueva producción confirma de nuevo que Strauss trabaja con la cabeza, con el entendimiento; que sigue siendo el eterno tecnicista, y que carece de la verdadera dote inventiva. El arte musical, criado con el desarrollo severo y consecuente de sus formas, corre hoy peligro de resultar un juego con figuras sin contenido. Que esto no puede seguir así, lo reconocen hasta los mismos modernistas.

Ni la técnica de un Strauss, ni la música amorfa de un Debussy, vivirán en lo futuro.

Lo que la música necesita hoy día, es volver a la sencillez, a la naturalidad, a la forma clara y severamente plástica, y sobre todo a la inventiva melódica sana. Que a pesar del arte que encierra «Elektra», significa ésta la bancarrota de la escuela modernista, no puede negarse, por muchas salidas a escena que haya habido<sup>1508</sup>.

Dos años antes, el 1 de febrero de 1907 en el Teatro de la Comedia, el Cuarteto Francés junto al pianista Juan Enguita, verificaba la primera audición en Madrid de su *Cuarteto para cuerda y piano op.13, en do menor* de Richard Strauss. Ese mismo día, el programa anunciaba también un cuarteto de Mozart (en re menor KV421) y otro de Grieg (en sol menor), pero ya anticipaba Luis Arnedo en *El País*, al comienzo de su crítica que «el interés excepcional estaba concentrado en la obra de Strauss, el compositor moderno más discutido después de Wagner»<sup>1509</sup>.

Detallando su preconcepción del músico alemán, y ejemplo claro de la estructura dialógica intersubjetiva, el comentarista de *El País* reconoce que algunos de los asistentes estaban expectantes de encontrarse una hilera de procedimientos y técnicas modernas y por ende, complejas<sup>1510</sup>, contra lo cual declara que «el Strauss del cuarteto de referencia, el mayor éxito del concierto de ayer, no es abstruso, obscuro, incoherente, antiharmónico y antiestético, como esperaban muchos recordando algunas otras obras, verdaderamente extrañas, de la imaginación del coloso»<sup>1511</sup>, sino, manifestaba aliviado, que en su lugar se trataba de una obra de estilo «elevado, claridad en las ideas de una originalidad, vehemencia y nerviosidad extremada; (en la que) palpita en todos tiempos el *quid divinum* de las obras elevadas propiamente geniales»<sup>1512</sup>.

Sorprendentemente, en la reposición de la obra dos años más tarde, el 8 de febrero de 1909<sup>1513</sup>, concierto en el que Guervós asumiría la parte de piano, el mismo Arnedo daría un giro de ciento ochenta grados a su opinión acerca del cuarteto, mostrándose contrario a las expresiones de admiración que observaba entre los “entendidos”, de los que, claramente se distancia:

---

<sup>1508</sup> S. Múgica. [Corresponsal en Berlín] «Elektra. Drama lírico de Ricardo Strauss». *Revista Musical de Bilbao*, 1, 1909, pp. 27-28.

<sup>1509</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 2-II-1907, p.3.

<sup>1510</sup> Resulta significativo que las obras más transgresoras de Strauss aun no habían llegado a Madrid, pero sí las crónicas a sus estrenos, por parte de corresponsales, como Múgica en Berlín. La primera ópera de Strauss que llegaría al Teatro Real sería Salomé, el 16 de febrero de 1910, tres años después de este concierto.

<sup>1511</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 2-II-1907, p.3.

<sup>1512</sup> Ibidem.

<sup>1513</sup> Se trata del concierto dedicado a Grieg con la participación de la solista Beatriz Ortega y Villar.

(...) cuarteto en *do* menor (op. 13) de Ricardo Strauss, notable por la incongruencia distintiva de la manera de hacer del insigne autor de *Salomé* y de cuya composición (el cuarteto) apenas llega a interesar y acercarse a los linderos de la comprensión el andante o tercer tiempo.

Digan lo que quieran los señores graves que hacen alarde de no perder nota y entusiasmarse a coro en los momentos de rúbrica<sup>1514</sup>.

Pero volviendo al concierto de 1907, los prejuicios a la audición de Strauss propiciaron según parece que la obra causara una sorpresa generalizada<sup>1515</sup>. Sátrapa, anotaría a propósito de la misma que «El cuarteto de Strauss no parecía suyo: tal es la sencillez con que está hecho. Sin ser obra honda y de penetración intensa, sojuzga por la fantasía, por el ambiente en que se mece. Es digno de notarse en él la tendencia descriptiva que aparece, sobre todo, en los tiempos finales, digna precursora del arte de *Muerte y transfiguración* y de *Till Eulenspiegels*<sup>1516</sup>, que compondría durante los años siguientes al cuarteto<sup>1517</sup>.

Y teniendo en cuenta los comentarios y la polémica que desatarían alguno de los futuros estrenos del autor, este conservadurismo estilístico que refleja todavía las influencias de la escuela romántica alemana de Schumann y Brahms, supondría, en este contexto digamos hostil a las vanguardias, un punto a favor para el resultado de su recepción. Al respecto Roda, en su acostumbrado tono didáctico y moderado, no se muestra tan sorprendido como los anteriores de la estética conservadora de la obra, y discurre lógicamente la evolución que ha experimentado el estilo del compositor, haciendo especial hincapié en las bases musicales que servirían de referencia a sus aprendizajes durante los primeros años de su formación:

Pertenece a la primera época del hoy célebre compositor alemán, a la época en que su predilección era la música abstracta. (...)

En esta época primera ya comienza a dibujarse su personalidad. Las influencias de Mendelssohn, de Schumann, y de Brahms –de Brahms sobre todo- aparecen, destacándose lugares sueltos de este cuarteto, como elementos componentes de una fantasía original y seria, que sin ser muy profunda aún, huye de toda superficialidad y de todo lugar común; hasta la que más tarde ha de ser la melodía típica de Strauss, melodía dibujada a saltos, aparece ya por dos veces en esta obra, en el primer tiempo, y en la parte alternativa del presto<sup>1518</sup>.

Centrándose en la obra, añade que «no tiene un momento de desaliento», que es «juvenil, ardiente, apasionada; encerrando dentro de su construcción clásica una fantasía puramente germana, sencilla, melódica, revela una tendencia marcadísima hacia la objetividad, hacia la música de programa, subjetiva y objetiva a un tiempo mismo»<sup>1519</sup>. En definitiva, sencilla, de construcción clásica e influencias germanas, pero con ciertos rasgos programáticos objetivos aunque manteniendo su condición de música pura, serán las características fundamentales que remarca en ella el crítico de *La Época*.

Por último D dur quien, recordemos, vilipendiaba el desarrollo del Cuarteto de Debussy, en este caso respaldaría los comentarios de las otras crónicas, dando como resultado una

---

<sup>1514</sup> L. A. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El País*, 9-II-1909, p.1.

<sup>1515</sup> S. Múgica. [Corresponsal en Berlín] «Elektra. Drama lírico de Ricardo Strauss». *Revista Musical de Bilbao*, 1, 1909, pp. 27-28.

<sup>1516</sup> Sátrapa. «La música en la semana». *El Globo*, 5-II-1907, p.1

<sup>1517</sup> *Muerte y Transfiguración* data de 1889 mientras que *Till Eulenspiegel* de 1895.

<sup>1518</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *La Época*, 2-II-1907, p.1

<sup>1519</sup> *Ibidem*.

inusual convergencia de opiniones en el veredicto de la obra sobre un compositor moderno:

Este cuarteto, que puede considerarse como uno de los mejores de esta clase de música, es –no obstante alguna influencia de Brahms que se nota en el primero y cuarto tiempo, sin que esto perjudique en nada su mérito- una composición muy hermosa y de grandísimo mérito artístico, en que se revela con admirable relieve la personalidad de este maestro – que hoy es la primera figura musical de Alemania- con toda su exaltación de fantasía, con toda la fogosidad y carácter varonil y enérgico de su estilo, y con toda la maestría de una técnica grande y firme que le permite llegar a toda clase de atrevimientos, realizándolos con el acierto bastante para que su obra no pierda ni por un momento las condiciones que debe reunir toda composición de este género en cuanto a su forma, que resulta perfectamente clásica en sus líneas generales, y no menos en aquellos detalles de su estructura que pudiéramos llamar internos<sup>1520</sup>.

Aunque en el discurso el Strauss temprano aparece definido como enérgico, fogoso, adjetivos que subyacen, a juicio del crítico, al carácter «varonil» de la obra, el crítico acusa también algunos rasgos calificados de «atrevimientos» que delatan su talante conservador, pero de los que sostiene, no perjudican a la estructura «perfectamente clásica» de la obra. Por último, será el único que entre a valorar, aunque de forma somera, la interpretación y más concretamente la parte del pianista, sobre la cual, apunta que la obra había sido «muy bien ejecutada (...) principalmente por el Sr. Enguita que estaba al piano –parte muy difícil y comprometida, que venció brillantemente y expresó con la corrección y acierto en él acostumbrados»<sup>1521</sup>.

Mientras que el *Cuarteto* de Strauss en su primera audición, sería «la verdadera novedad del día»<sup>1522</sup>, en la segunda, efectuada en 1909, presenciada por la Infanta Isabel y la marquesa de Nájera<sup>1523</sup>, y en la que obtendría toda la atención la soprano Beatriz Ortega y Villar, interpretando los *lieder* de Grieg<sup>1524</sup>, pocos críticos más que Arnedo y Miguel Salvador, repararían en la pieza alemana. Particularmente Salvador, en su rúbrica del día, persevera de nuevo en los prejuicios que se atribuían al maestro alemán:

Terminó el concierto con una obra de Strauss, el cuarteto de piano, en *do menor* (op. 3) no complicado para el público contra lo que se esperaba. También para Strauss hay buen afán de crítica; a él procuran presentarlo siempre como un técnico que no tuviera más cualidad que la de saber hacer y saber hacer complicadamente. Bastaría la obra de ayer para demostrar que es algo más, que si la técnica es sabia y de un conocedor perfecto de los instrumentos y sus recursos, el elemento intenso desde el menor detalle de frase hasta las amplias líneas de plan son de un músico inspirado de inmenso talante que sabe conmovier y hacer discurrir<sup>1525</sup>.

En definitiva, sencillez y clasicismo por un lado, fantasía y programatismo, por otro, serán los márgenes estilísticos en los que encuadren la pieza las diversas críticas. De este modo, podríamos designar que el Strauss del cuarteto gustó por su distancia manifiesta con el Strauss moderno y transgresor de *Salomé*<sup>1526</sup> y *Elektra*<sup>1527</sup>, y su cercanía, en cambio, con el de

<sup>1520</sup> D dur. «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.2.

<sup>1521</sup> D dur. «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.2.

<sup>1522</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *La Época*, 2-II-1907, p.1.

<sup>1523</sup> B. «Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 9-II-1909, p.5.

<sup>1524</sup> Véase recepción de Grieg.

<sup>1525</sup> M. Salvador. «De música. Cuarto concierto del Cuarteto “Vela” en Lara». *El Globo*, 9-II-1909, p.1.

<sup>1526</sup> La primera ópera que llegara al Teatro Real sería *Salomé*, el 16 de febrero de 1910, tres años después de este concierto.



los poemas sinfónicos, diestro en el manejo de melodías y texturas instrumentales, y comedido y discreto en la inclusión de elementos novedosos. Precisamente esa estética conservadora, que sorprendería favorablemente a unos y otros, la convertiría, a juicio de la prensa, en un producto accesible a las capacidades y al gusto del público.

#### 5.3.5.4. Walter Rabl

|  |
|--|
| <b>Walter RABL</b><br>(1864-1949)  |
| <i>Cuarteto para piano, clarinete, violín y violonchelo op.1, en mi bemol mayor</i>  |
| <b>Fecha de Composición:</b> 1896 (pub. 1897)  |
| <b>Estreno:</b> 1896, Viena (Vienna Tonkünstlerverein contest)   |
| <b>Plantilla:</b> Piano, clarinete, violín y violonchelo   |
| <b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro moderato</i> ; II. <i>Adagio molto</i> ; III. <i>Andantino poco mosso</i> ; IV. <i>Allegro con brio</i> ) |
| <b>Primera audición en Madrid:</b> 3-III-1909, Cuarteto Francés  |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 3-III-1909.  |

El cartel de la serie de 1909 publicado en los periódicos, anunciaba para el sexto concierto el *Cuarteto en mi menor* op.44 n.2, de Mendelssohn, el *Cuarteto en re menor* de Schubert y el *Cuarteto con piano* de Richard Strauss<sup>1528</sup>. No obstante, de las tres obras previstas, únicamente el cuarteto de Schubert se mantendría en vigor, mientras que el cuarteto de Mendelssohn se vería reemplazado por el Trío “Archiduque” de Beethoven y el cuarteto de Strauss<sup>1529</sup> por un cuarteto de Walter Rabl, hasta ese momento, desconocido en Madrid en su faceta de compositor.

El músico alemán, popular tanto dentro como fuera de la Península por su labor como director de ópera, formaría parte del repertorio del Cuarteto Francés de manera única y excepcional el día 3 de marzo de 1909<sup>1530</sup> con su *Cuarteto para clarinete, cuerda y piano en mi bemol mayor*. La obra, que había resultado ganadora en un concurso en el que figuraba como miembro del jurado el propio Brahms, sería objeto de las más duras réplicas por parte de algunos comentaristas madrileños.

Concretamente en Madrid, la fama y el reconocimiento de Walter Rabl estaban ligados a su colaboración, durante varios años, en el Teatro Real como director de diversas óperas de Wagner y con seguridad, de ello derivaría el vínculo entre él y los músicos del Cuarteto Francés. De las críticas se desprende, además, su condición relevante y prestigiosa en la sociedad cultural y musical del momento, cuyas versiones de Wagner obtenían, según comentan, resultados muy satisfactorios. Por esta razón su perfil compositivo, hasta entonces ignorado, despertaría una gran expectación entre el público y la crítica. Sin embargo, no pareció satisfacer a todos los asistentes, desencadenando múltiples reacciones muy diversas que convertiría la de Rabl en la obra más comentada de la sesión.

Miguel Salvador, al comienzo de su crónica declara que no pudo asistir al evento, muy posiblemente por la coincidencia con otras funciones que se anunciaban para ese mismo

<sup>1527</sup> S. Múgica. [Corresponsal en Berlín] «Elektra. Drama lírico de Ricardo Strauss». *Revista Musical de Bilbao*, 1, 1909, pp. 27-28.

<sup>1528</sup> Anuncios de la serie en: «Cuarteto Francés. Año VII. Seis conciertos de música de cámara». *El País*, 28-I-1909, p.1; «Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 23-I-1909, p.6.

<sup>1529</sup> La obra de Strauss se localizaría en el concierto celebrado el 8 de febrero de ese mismo año.

<sup>1530</sup> Este concierto estaría previsto inicialmente para el día 2 de marzo.

día<sup>1531</sup>, razón por la cual, tal y como él mismo reconoce, se limita a contar «lo que le han dicho»<sup>1532</sup>. Lo que ciertamente llama la atención es que, en lugar de elaborar un discurso aséptico, lo que cabría esperar de alguien que no ha presenciado el concierto, emite, en primera persona, un juicio escueto, pero bastante severo, sobre el cuarteto:

Lo que más atractivo tenía para el público era el cuarteto en mi bemol, anunciado como la obra primera del director alemán Walter Rabla [sic]. Está escrito para piano, clarinete, violín y violonchelo, y contra lo que se prometían todos los que conocen el extraordinario talento de nuestro director del Real, la obra resultó insignificante y deleznable; de no ser así, es seguro que hubiera recibido su autor grandes agasajos, porque el público tiene verdadera simpatía por él<sup>1533</sup>.

Teniendo en cuenta lo arriesgado y discutible que resulta basar una crítica únicamente en opiniones ajenas, parece evidente que, aquél en quien Salvador se hubo apoyado para transcribir la versión de los hechos, debió ser alguien de gran confianza y considerablemente afín a sus gustos y criterios estéticos, de lo contrario, no podría comprenderse que se atreviera a firmar una descripción de la obra en términos de «insignificante y deleznable». Por otro lado, entre los críticos que sí asistieron y confeccionaron sus artículos, quien aporta mayor número de datos al respecto de la obra, es Saint-Aubin, el cual, en su columna, estima positivamente tanto su resultado musical como el respaldo del público:

El cuarteto de Rabl es una hermosa página, de intensa inspiración y sobria técnica. Fue escrito para un concurso anunciado por el célebre Juan Brahms y premiado por el Jurado que presidió el insigne músico, a quien la composición está dedicada. El público escuchó ayer con visible interés la obra y aclamó ruidosamente al autor y a los ejecutantes a la conclusión de los cuatro tiempos de la interesantísima partitura, en la que se nos reveló Walter Rabla [sic] como un compositor de firme estilo y orientación estética elevada<sup>1534</sup>.

Estas valoraciones del crítico de *El Heraldo*, junto a su personal concepción de la habilidad y técnica compositiva del autor, contrastan de forma significativa con los calificativos de Salvador así como con otras reflexiones que veremos a continuación. Por otro lado, el hecho de que disponga de mayor información que los críticos de otros diarios, nos lleva a pensar en la existencia de una relación más estrecha con el compositor o, al menos, con el entorno del Teatro Real. Esto explicaría, no sólo la exhaustividad de la reseña, sino la extraordinaria benevolencia de sus observaciones en comparación con el resto de las crónicas. En la misma línea de Saint-Aubin, el crítico de *El Liberal*, señala la popularidad del compositor, confirmándonos, además, la presencia del autor en el concierto, que coincidiría justamente con el día en el que dirigiría su última función de la *Walkyria*:

La nota más interesante de la audición musical de ayer tarde, con serlo tanto las obras ya citadas, la constituía el estreno en Madrid del cuarteto del insigne maestro Walter Rabl, maestro que tanta simpatía y tanta admiración ha podido conquistar desde el primer

---

<sup>1531</sup>Por el cartel del día, su ausencia seguramente estuvo relacionada con una conferencia en El Ateneo, de cuya sección de música éste era presidente por aquellos años. Además, Miguel Salvador en el diario del mismo día de la sesión anota las diversas actividades musicales de interés que se ofertan para ese día: «Hoy miércoles dará el cuarteto Francés la última sesión en el Español; estrena un cuarteto de cuerda y clarinete el maestro Rabl en ella. Esta noche va la última Walkyria y de Borrell en el Ateneo una conferencia sobre “El Ocaso de los dioses”». (Véase: Miguel Salvador. *El Globo* 03-03-1909, p.1. «Conciertos en proyecto»)

<sup>1532</sup>M. Salvador. «De música. Último concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 10-III-1909, p.1.

<sup>1533</sup>Ibidem.

<sup>1534</sup>«Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 4-III-1909, p.3

momento entre nosotros, y que ayer demostró que, a más de un director de orquesta admirable, es también un compositor de extraordinario mérito.

El cuarteto ejecutado ayer tarde en el Teatro Español nos reveló las excepcionales dotes de compositor que posee el eminente director de nuestro primer teatro lírico. Es una obra verdaderamente inspirada y merecedora de los aplausos que se le tributaron.

Concluido el concierto, el insigne maestro tuvo que salir repetidas veces al palco escénico a recibir los calurosos aplausos que el público le tributaba<sup>1535</sup>.

Una interpretación bien distinta de la sesión nos ofrecen, en cambio, las críticas de *El Imparcial* y Luis Arnedo en *El País*. El primero de ellos, expone un discurso con varios giros irónicos, en el que nos describe una obra inexperta, que exhibe carencias y lagunas formales importantes:

Cerró ayer esta admirable asociación de profesores, (...) su temporada de este año, dándonos a conocer una obra del actual director de orquesta del Real, Walter Rabl, ilustre maestro que ha regalado al público de Madrid las primicias de su inspiración de compositor, en un Cuarteto en “mi bemol”, para piano, clarinete, violín y violonchelo. Rabl ha querido ensayar aquí los alientos de su musa creadora con una obra juvenil y espontánea y que no se ajusta a las fórmulas clásicas de estas composiciones. Libre en sus tiempos e independiente en sus ideas; interesante a ratos, incoherente siempre, fácil y atractiva por lo usual de sus ritmos y hasta por la trivialidad de sus ideas; obra, en fin, y sea dicho con el debido respeto, que no se corresponde con los méritos de un director de orquesta, tan admirado en la ópera en su justa, fidelísima traducción de las obras de Wagner, no podía ni debía obtener en Madrid más que una atención cortés y un generoso elogio.

Walter Rabl, que escuchó la primorosa interpretación que de su Cuarteto, o mejor de su Fantasía, lograron con amor y con entusiasmo los Sres. Francés, Guervós, Juste y Villa, desde una butaca de las últimas filas, fue aplaudido con cariño<sup>1536</sup>.

En su crítica, Muñoz sugiere que se trata de un capricho “trivial” más que de una composición madura. Así mismo, acerca de su estructura, considera que no se corresponde con la forma canónica del cuarteto, sino con una forma libre como la *fantasía*, que dejaría en evidencia ciertas carencias compositivas. Por otra parte, suscribe también el respeto y el afecto con que tanto el público como los cuartetistas acogieron la composición, en respuesta, sostiene, no a la obra en sí, sino al director del Real.

En el caso de Luis Arnedo, éste expone una perspectiva que parece germinar en el rechazo a la propia figura de Rabl<sup>1537</sup>:

Con apresuramiento oficioso que el público no agradeció como esperaba, sin duda, el autor de la idea, se incluyó en la tercera parte un cuarteto del maestro alemán Walter Rabl para piano, clarinete, violín y violoncello.

El apresuramiento del confeccionador oficioso fue tal que olvidó de incluir el prestigioso nombre de D. Miguel Yuste, como solista de la parte de clarinete.

Esta opinión, lamentable e inexcusable, se subsanó con una hoja suelta.

Lo que no pudo subsanarse fue la insignificancia de la obrilla para venir a asombrarnos con su audición inesperada.

El buen público no advirtió el mérito y calidad que tanto entusiasmó al anónimo comentador del programa y recibió el cuarteto, ó mejor dicho, divertimento, con cierta frialdad, perfectamente explicable.

---

<sup>1535</sup> «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 4-III-1909, p.3.

<sup>1536</sup> E. M. «Música de Cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 4-III-1909, p.3

<sup>1537</sup> Una de las hipótesis del profundo rechazo a la inserción de la obra en los conciertos del Cuarteto Francés, podría ser el antiwagnerianismo de Arnedo.

La obra en cuestión carece de altura y ambiente para figurar entre los modelos del género que ordinariamente informan el programa.

La técnica es endeble y el carácter algún tanto abigarrado y no bien definido.

¿Para qué ahondar? Los más indignados se limitaban a pretender averiguar por qué se tocó, saltando turnos...

La cosa, a nuestro juicio, carece de importancia. Es op.1 y quién sabe si será la última.

Más importante fuera saber si estaba ya escrita o se trazó en estos días.

Esto último explicará que el insigne maestro alemán, que hoy rige los destinos del Real, no se hubiera percatado del homenaje tributado a la primera figura musical de nuestro país, por el extremo de una ópera que no sabemos si el maestro Rabl se habrá dignado escuchar.

Los arranques germanófilos mal dirigidos pueden llevarnos al extremo de que se nos siga considerando como país conquistado.

No va más por hoy<sup>1538</sup>.

La pregunta que se formula Arnedo, al fin y al cabo es, qué motivos han podido llevar al Cuarteto Francés a variar el programa de concierto en favor de una obra que considera mediocre y fuera de lugar en sesiones de esta índole y de la que se atreve a conjeturar si no habría sido compuesta durante los días previos a su estreno<sup>1539</sup>. Para comprender alguno de estos reproches debemos partir de que en la temporada anterior del Cuarteto Francés, se incluyeron cinco obras españolas en cuatro conciertos, mientras que, en los seis conciertos de la presente únicamente se tocarían tres, de Chapí, Bretón y Conrado del Campo quedando pendientes, además, otras obras españolas que, al parecer aguardaban ser programadas en las temporadas. En ese sentido, este privilegio que se había concedido a la obra de Rabl, para Arnedo un «arranque germanófilo», sería más apropiado para esas obras nacionales.

Algunos años después, a propósito del estreno de la ópera *Tabaré* de Tomás Bretón, la cuestionada recepción de este cuarteto sería retomada, por un crítico anónimo en *El Liberal*:

Al terminar la representación, Bretón fué aclamado, y se le aplaudió largamente.

Aplaudía el público todo; aplaudía la orquesta y aplaudían hasta los intérpretes de la ópera al maestro insigne.

Únicamente que sepamos, no aplaudió ni un solo momento un espectador de las butacas, el maestro Rabl en quien precisamente todas las miradas se fijaron, extrañando que al menos por cortesía no se dignase a batir palmas, ya que con él, sólo por simpatía y consideración, se batieron hace unos años con motivo de una desdichada obra suya de música de cámara, que estrenó el Cuarteto Francés<sup>1540</sup>.

En conclusión, la recepción de la obra de Rabl traería consigo una gran diversidad de posturas, aunque todos coincidirían en que su presencia en el programa generaría mucha expectación por su posición de prestigio en la sociedad madrileña. Mientras que en las crónicas se trasluce, por un lado, el respeto a la figura de Walter Rabl como protector de la ópera wagneriana en Madrid, por otro, se manifiestan también serias dudas acerca de su condición de compositor, acusando en su cuarteto varias inconsistencias de forma y estructura. Por último, en lo que a la actitud del público se refiere, lo que para algunos fue frialdad, para otros fue cortesía y para los menos, entusiasmo. De entre todas las críticas, la

---

<sup>1538</sup> L. A. «En el Español. Cuarteto "Francés". Última sesión». *El País*, 4-III-1909, pp. 1-2.

<sup>1539</sup> En primer lugar, sus pesquisas acerca de las circunstancias de la composición, que sugiere, fue escrita en los días previos, quedarían desmentidas con la contextualización de la obra en un concurso previo. Sin embargo, Arnedo declara haber leído las notas al programa, con lo que, éstas omitían esta información, que por otro lado, estimamos fundamental.

<sup>1540</sup> A. «Teatro Real. "Tabaré"». *El Liberal*, 27-II-1913, p.3.

más significativa sería la de Arnedo en *El País*, que nos brinda algunas observaciones más virulentas, vinculadas a la germanofilia y a la apatía con la que, apunta, Rabl acogería algunas muestras de la música española.

#### 5.4. Recepción de Repertorio. Música española.

Hablar de música española en el contexto del Cuarteto Francés nos lleva directamente al ámbito del nacionalismo musical español, abordado por musicólogos como Celsa Alonso, Beatriz Martínez del Fresno<sup>1541</sup> o Emilio Casares<sup>1542</sup>, entre otros. Este corpus historiográfico, según J. J. Carreras, estaría asentado en una serie de ideas y planteamientos comunes en diversos países europeos, que se habrían mantenido como telón de fondo en todo lo relacionado con la música española entre 1780 y 1980, y muy especialmente a partir de la segunda mitad del XIX cuando, sostiene, «cristalizó» una tendencia «que reclamaba con insistencia la revalorización de la música nacional, un coro cuya insistente melodía tenía la convicción del discurso apologético y que permitía, además, todo tipo de variaciones, desde la machacona lamentación por la falta de apoyos institucionales hasta la reivindicación de una pendiente modernización de la cultura»<sup>1543</sup>, o «la expresión de una continua obsesión por el reconocimiento europeo»<sup>1544</sup>.

El pensamiento nacionalista en el contexto de las temporadas del conjunto madrileño se mueve en la dualidad de una crisis moral y un espíritu regeneracionista. Durante las primeras décadas del siglo XIX, la música española iría, progresivamente, perdiendo garantías. Mientras que en Europa se tendería a mitificar la música y la profesión del compositor, en España, ambos irían adquiriendo, en palabras de Casares, una connotación de «arte vergonzante» motivada por los procesos desamortizadores, la desvinculación de música y universidad, la inconsistencia de las instituciones pedagógicas y la insuficiente formación de los músicos<sup>1545</sup>. En consecuencia, esta crisis de índole espiritual, evidenciaría un profundo desasosiego entre los compositores, derivado, en primer lugar, de un complejo de inferioridad acentuado con las pérdidas coloniales del 98 que truncaban la imagen de la España imperialista. Por otro lado, las escasas referencias a la música española en las historiografías europeas, resultado de la «ignorancia» y a las dificultades de circulación de personas e ideas, forjarían entre los españoles la creencia en una conspiración europea contra la música nacional. Y todo ello sumado a la falta de subvenciones estatales a la música española, generaría un sentimiento de desprotección entre los compositores, que sería expresado en muchos de los escritos de estos años<sup>1546</sup>.

Pero frente a esta crisis espiritual, en las últimas décadas del siglo XIX, comienza a fraguarse un proceso de regeneración en la música española que lleva intrínseco un replanteamiento de la identidad nacional<sup>1547</sup>. Según Casares, la restauración define la «conciencia» de los músicos «por salir definitivamente del estado de marasmo en que se encontraba España debido a la crisis del sistema musical» y que se ocuparía de la

---

<sup>1541</sup> Véase *op. cit.* MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...», pp.351-397.

<sup>1542</sup> Véase *op. cit.* CASARES, E.. *España y el Nacionalismo musical...*

<sup>1543</sup> CARRERAS, J. J. «Hijos de Pedrell...», pp. 130-131.

<sup>1544</sup> *Ibid.* p. 132.

<sup>1545</sup> Véase CASARES RODICIO, Emilio. «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española». *Revista Musicológica*, 11-12, (1991-92), pp. 259-271, p. 260-61.

<sup>1546</sup> CARRERAS, J. J. «Hijos de Pedrell...», p. 135.

<sup>1547</sup> Véase: ALONSO, C. «La música española y el espíritu del 98..», p. 83 y ALONSO, C. «Nacionalismo».... p. 932.

investigación histórica, la formación del músico y la creación de un drama lírico español<sup>1548</sup>. Y para Alonso, el regeneracionismo tiene sus orígenes décadas antes del fin de siglo y estaba relacionado con la pobreza musical que se vivía, fruto de la falta de infraestructuras pedagógicas, concertísticas, el debilitamiento de la música en las instituciones religiosas, la desacreditación del compositor y la desafección oficial<sup>1549</sup>.

Aunque los planteamientos propuestos por Sopena, atribuían una indudable apatía hacia la música española por parte de la generación del 98<sup>1550</sup>, el afán regeneracionista entre los músicos españoles experimentaría un impulso significativo a partir de la crisis de fin de siglo, con puntos en común con el pensamiento literario y filosófico del momento. De hecho, en muchos de los escritos de la época, podemos percibir un visible entusiasmo por la composición nacional, una confianza en los músicos españoles, muchos de los cuales regresaban del extranjero con fama reputada, así como una creencia en la esencia folklórica y popular que, en conjunto, hacían pensar en un futuro próximo prometedor para la música española<sup>1551</sup>.

El nacionalismo español siempre ha estado vinculado a Falla, Turina, Granados, Toldrá y en sus orígenes, Pedrell y Barbieri, «figuras claves de la inteligencia musical del XIX»<sup>1552</sup>. No obstante, entre estas dos generaciones existe un grupo de músicos que sería crucial a comienzos del siglo XX y que se distribuiría cronológicamente en dos generaciones musicales, la del 98 y la del 14<sup>1553</sup>. Pero si, por un lado, no podemos obviar las dos figuras prominentes que protagonizarían los escenarios madrileños entre finales del XIX y comienzos del XX, Bretón y Chapí, en el contexto de comienzos de siglo debemos reparar en una amplia lista de músicos españoles que actualmente va copando los más recientes estudios musicológicos. Este grupo, ya reivindicado en su momento por Martínez del Fresno, incluiría a muchos de los compositores que estrenaron sus obras de cámara en los conciertos del Cuarteto Francés como Conrado del Campo, Emilio Serrano, Bartolomé Pérez Casas, Manuel Manrique de Lara, Rogelio Villar, Ricardo Villa, Jacinto Manzanares o Vicente Zurrón, entre otros<sup>1554</sup>.

Esta generación, abogaba por la formación integral del compositor y disponía de una gran formación humanista, siendo muchos de ellos universitarios que desarrollaban labores musicológicas y ejercían la crítica musical. Bajo esta perspectiva, Celsa Alonso considera que, aunque es complicado establecer con claridad un correspondiente musical a la generación del 98, hay algunos puntos de acuerdo entre los noventayochistas y este grupo de compositores, entre ellos, «su preocupación común por España», «la interpretación poética del paisaje de su región», o «el dramatismo de la oposición casticismo-universalismo», así como, algo más tardíamente, «la proximidad a un filocastellanismo que quería significar una alternativa seria a la corriente de andalucismo», que veremos en

---

<sup>1548</sup> Véase Emilio Casares Rodicio: «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española». *Revista Musicológica*, XI-XII, 1991-92, pp. 259-271, p. 263 y ss.

<sup>1549</sup> Véase ALONSO, C. «La música española y el espíritu del 98...», p. 81.

<sup>1550</sup> Véase SOPENA Federico. «La música en la generación del 98». *Arbor*, XI, 1948, pp. 459-464.

<sup>1551</sup> Además de la prensa, la regeneración sería un tema recurrente en los discursos de ingreso en la Real Academia de Bellas Arte (BMF pensamiento véase p. 649)

<sup>1552</sup> Véase Emilio Casares Rodicio: «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española». *Revista Musicológica*, XI-XII, 1991-92, pp. 259-271, p. 259.

<sup>1553</sup> En p. 27, n. 19. Nacionalismo e internacionalismo. BMF (alude a la generación del 98 como los nacidos en torno a 1871, los de la generación del 14 como los nacidos en torno a 1886 y la del 27 en torno a 1901). Por otro lado, Martínez del Fresno (pens. Pp. 355-56)

<sup>1554</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...», p. 356. Además de Eduardo López Chávarri, Nemesio Ontaño, Joaquín Malats, Felipe Espino, Guridi, P. Donostia, Guervós, Isasi, Larregla, Usandizaga, Antonio José etc.

Conrado del Campo<sup>1555</sup>. Por consiguiente, los músicos de principios de siglo, tratarían de llevar a cabo una regeneración española en el terreno musical, que pretendía su europeización, el reconocimiento de las raíces populares así como una mayor cultura deseable en el músico, que, sin embargo, estarían condicionados por factores como la escasa provisión económica por parte del Estado.

El 14 de abril de 1907, *El País* reproducía y secundaba un escrito firmado por Vicente Arregui, Facundo de la Viña, Conrado del Campo, Bartolomé Pérez Casas, Rogelio Villar, Manuel Falla, Arturo Saco del Valle, José Subirá, Vicente Zurrón, Felipe Espino, José Fernández Pacheco, Manuel Manrique de Lara, José María Guervós, Francisco Antonio de San Felipe, Arturo Lapuerta, Gonzalo Barrachiona, Eduardo Escobar de Rivas. La carta, fechada el 12 de abril, estaría dirigida al, por entonces Ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, Faustino Rodríguez-San Pedro (1833-1925), y en ella se denunciaba la falta de respaldo estatal a la música nacional y las dificultades que aquejaban a estos compositores jóvenes, premiados y pensionados, para poder llegar a ver sus obras estrenadas:

Excelentísimo señor ministro de Instrucción pública y Bellas Artes:

Los que suscriben, compositores de música, premiados unos en la asignatura de Composición de la Escuela Nacional de Música y Declamación, pensionados otros en Roma, premiados otros en público concurso por la Real Academia de Bellas Artes, desempeñando algunos de ellos cargos oficiales relacionados con su profesión y autores de obras que han obtenido aplauso del público, acuden hoy a V. E. y respetuosamente exponen lo siguiente:

Existe en nuestra Escuela Nacional de Música y Declamación una asignatura de Composición en la que los alumnos se preparan para la difícil carrera de maestro compositor; perfeccionados los estudios propios de este arte, ya en la misma Escuela, ya en el extranjero, gracias a las pensiones otorgada en reñidos concursos, es muy natural que los que a costa de ímprobos trabajos y enormes sacrificios consiguen llegar al final de esta carrera, abriguen la noble y legítima ambición de que sus obras puedan ser oídas por el público, para recibir de este supremo árbitro del mérito artístico la sanción a que se hayan hecho acreedores. Pero es el caso, excelentísimo señor, que con nuestra organización actual es muy difícil, por no decir imposible, que ninguno de nosotros, por solos sus méritos pueda ver ejecutadas sus obras.

Tal y como denuncian, son diversas las instituciones en las que la música nacional no tiene patrocinio, desde el Teatro Real, que consideran «herméticamente cerrado para la mayoría de los compositores españoles», principalmente por el «pliego de condiciones, recientemente aceptado» que supone que tengan que «pasar muchísimos años antes de que les llegue el turno de estrenar a los muchos maestros españoles». Al igual que las Sociedades de Conciertos que, únicamente con el «apoyo que el de los devotos aficionados, concurrentes asiduos de las localidades baratas», no logran «facilitar el estreno de obras sinfónicas que exigen gastos materiales de consideración que, por otra parte, los autores, ordinariamente pobres, no pueden sufragar». E igualmente se ven en la necesidad de justificar la presencia de talento:

Ante semejante abandono del arte músico nacional, no puede objetarse con la torpe afirmación de que en España no hay compositores, pues muy recientes experiencias demuestran todo lo contrario. No fué un fracaso del arte nacional la tentativa de aclimatación de nuestra ópera, llevada a cabo por maestros insignes y por jóvenes entusiastas, con aplauso de los inteligentes. De aquel ensayo surgieron algunas notables y se destacaron personalidades artísticas de merecimientos notorios. Posteriormente, la Academia de Bellas Artes ha premiado tres óperas españolas y dos suites para orquesta; y el

---

<sup>1555</sup> ALONSO, C. «La música española y el espíritu del 98.», p. 82.

Cuarteto Francés, contribuyendo noblemente a estimular en los maestros españoles la tendencia hacia la música *di camera*, lleva estrenadas más de veinte obras de este género, debidas a la inspiración de autores jóvenes y de maestros eminentes, todos, por fortuna, hijos muy amantes de España.

Se cuestionan principalmente por qué no se promocionan de la misma manera la música y el resto de las artes, hacia las que, observan, el Estado muestra mayor condescendencia. Pero el mayor desequilibrio que perciben es con respecto a otros muchos países europeos:

Existe, pues, arte músico nacional, aunque desgraciadamente el Estado español no le presta la protección que merece y ha menester, y que otras artes obtienen de él en abundancia. En beneficio del pintor, del escultor, del aspirante y de otros artistas que profesan artes meramente industriales o decorativas, que tienen mercado propio, organiza el Estado cada dos años Exposiciones nacionales, donde los autores exhiben sus obras y las venden ya al mismo Estado ya a los particulares, logrando además el honor de conseguir premios y de ver las obras en los museos y en los lugares públicos. Los músicos son una excepción en estos concursos, y aun se da el caso tristísimo de que los pensionados en Roma, y aun los que en un modestísimo concurso de la Academia de Bellas Artes obtuvieron premio de donativo particular, no pueden hacer oír sus obras.

No sucede esto en los países extranjeros que se interesen por el progreso de sus bellas artes. Allí es Estado organiza frecuentemente certámenes públicos; las corporaciones artísticas estimulan y protegen toda razonable iniciativa; existe el teatro nacional, organizado patrióticamente en beneficio del arte indígena, y al calor de esta protección, se forma un ambiente de cultura musical, con maestros, público, crítica, casas editoriales, empresas... todos coadyuvando al fomento del arte y al bienestar y decoro de los artistas. Triste es pensar que en estas naciones han conseguido algunas óperas españolas, la protección que se les negó en su patria<sup>1556</sup>.

Una vez expuesta la situación que consideraban desalentaba a esta incipiente generación, enumerarían una serie de medidas a tomar por el citado ministerio encaminadas, según anotan, «a abrir horizontes» donde pudiera desplegarse «el trabajo nacional, hoy cohibido y esterilizado por el peso de injustos monopolios» extranjeros y «poner término a una apatía que nos avergüenza y desacredita, matando prematuramente toda noble aspiración y apartando de los caminos del arte a muchas inteligencias superiores»<sup>1557</sup>. Entre estas propuestas, habría una solicitud de reforma de las condiciones de arriendo del Teatro Real, que exigiera el estreno anual de repertorio nacional. Otra solicitud para que, este mismo teatro se cediera de forma gratuita tras la temporada de ópera italiana para la presentación de ópera españolas. Y por último, la propuesta de un sueldo permanente destinado a la promoción de concursos musicales, de sinfonías, óperas y cuartetos, así como a la subvención de agrupaciones nacionales que se comprometieran con la difusión del repertorio nacional<sup>1558</sup>.

En agosto de 1911, cuatro años después del escrito, uno de los firmantes, Rogelio Villar, dibujaba de nuevo un panorama muy similar. No obstante, en esta ocasión, en vista del inmovilismo y la desafección por lo nacional que decía observar, tanto en el Estado como en la Filarmónica o la Asociación Wagneriana, publicaría un nuevo artículo en el que

---

<sup>1556</sup> «Los compositores jóvenes». *El País*, 14-IV-1907, p.4

<sup>1557</sup> Ibidem.

<sup>1558</sup> Ibidem.



defendería que la única solución para promover y defender la producción musical española, pasaba por la constitución de una sociedad nacional de música<sup>1559</sup>:

Los compositores españoles que cultivamos la composición por amor al arte, como una especie de apostolado, pues en España, por ahora, no puede aspirarse a vivir de este arte, pasamos la vida lamentándonos, con razón, de la escasez de conciertos de música de cámara y sinfónica, de la poca importancia que se da entre nosotros al arte musical, de la falta de un teatro lírico nacional, de la necesidad de una sala de conciertos, de una crítica inteligente, de la poca afición a la buena música y de la falta de protección, del casi abandono e indiferencia que el Estado tiene por este arte, de la labor poco patriota de las sociedades musicales que, como la Filarmónica Madrileña, recauda trece mil duros anuales para oír música extranjera, ejecutada por artistas extranjeros, matando los conciertos particulares; de la Sociedad Wagneriana, fundada con el objeto de enaltecer la obra de una figura, que aunque sea tan grande como lo es Wagner, consagrada ya en toda Europa, y de cuyo inmortal genio conocemos casi todas las obras, poco o nada hacen por la música y los músicos españoles.

Los compositores remediaríamos nuestros ya crónicos males y dejaríamos de ser sauces y cipreses eternos, constituyendo una sociedad nacional de música, como la francesa, o como la italiana, dedicada, sino exclusivamente, con especialidad, a fomentar la afición a nuestra música, organizando conciertos de obras de compositores españoles, ejecutadas por artistas y agrupaciones del país, como el «Cuarteto Español», «Cuarteto Francés», Sociedad de Instrumentos de viento, Orquesta Sinfónica, Banda Municipal, en su modesta esfera dentro del arte.

No hay otra solución: esperar a que sociedades como la Filarmónica, cuyo espíritu y hostilidad hacia nosotros se patentiza con cualquier motivo, y la wagneriana se orienten o evolucionen en un sentido favorable para los artistas y el Arte español, es esperar en vano.

Todo lo que no sea fundar una Sociedad nacional con el fin indicado por medio de una unión sincera de los compositores, será perder el tiempo y clamar a la luna<sup>1560</sup>.

Meses después, Julio Gómez rebatiría las quejas de Villar, que a su parecer, eran fruto del «desapasionado espíritu crítico, del amargor que le producen los años de trabajo que pasan sin que llegue el día de la remuneración, de gustar una vez del aplauso del gran público, de multitud apiñada, del pueblo soberano». En otras palabras, desestima su solicitud como muestra de una desazón que, según Gómez, se debía a la falta de ambiente y de recompensa moral por su trabajo, señalando que no se puede competir con las creaciones extranjeras del mismo modo que es imposible formar a artistas sin la colaboración del público<sup>1561</sup>. En ese sentido, rechazaría también la vehemencia de Villar en su ataque a la Filarmónica, declarando que tampoco los cuartetos propios, como el Francés o el Español, en los que confiaba Villar para la promoción nacional, podían equipararse con los internacionales:

La Sociedad Filarmónica Madrileña, de la cual he sido socio cuando tenía mi residencia fija en Madrid y volveré a serlo en cuanto allá vuelva, no era tan necesaria socialmente, pero ¿hubiéramos oído sin ella los Cuartetos de Beethoven, sus Sonatas, lo más elevado de la música clásica tocando el ápice de la perfección? ¿Puede, desapasionadamente, asegurarse que nuestros cuartetistas estén a la altura de los mejores que a nuestra Filarmónica han venido? No; nuestros ejecutantes, lo mismo que nuestros compositores, están más en potencia que en acto; tenemos elementos valiosísimos, tan buenos como los mejores del

---

<sup>1559</sup> Véase VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villaba Muñoz». En Casares y Villanueva. *De música hispana et aliis*. Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 306-319.

<sup>1560</sup> R. Villar. «Sociedad Nacional de Música». *Revista Musical*, Agosto 1911, pp. 194-196.

<sup>1561</sup> Julio Gómez. «Sobre la Sociedad Nacional de Música». *Revista Musical*, Bilbao, diciembre, 1911, pp. 285-290, pp. 285-86.

mundo; nos falta la asociación continua, la remuneración digna a los que trabajan, para que no tengan que dedicarse a trabajos de índole inferior que acaban por prostituir el espíritu más delicadamente templado<sup>1562</sup>.

Pero volviendo a 1903, en su repaso por la resolución del concurso de cuartetos de la Filarmónica, Miranda percibiría un clima desfavorable para la presentación de música española, no tan relacionado con una falta de medios ni ingenio como con la actitud de la audiencia ante los nuevos trabajos:

La producción musical, en cuanto al arte serio se refiere, es, en efecto, en España, muy deficiente, no por falta de ingenios musicales, sino por las condiciones de medio en que éstos han de manifestarse. El hecho se repite como abrumadora ley fatal. Si alguno de nuestros músicos surge con verdaderos alientos, después de haber luchado sin fruto alguno con aspiraciones nobles y elevadas, concluye por marchar al extranjero en busca de atmósfera más apropiada ó tiene que fiar su porvenir á la zarzuela de *género chico*, donde únicamente encuentra público espontáneo y exento de prejuicios que, juzgando tan sólo por sus impresiones, le halaga y le aplaude. Si alguna vez estos músicos pretenden, como caso extraordinario, salir de esta esfera, encuentran un público sistemáticamente hostil é injusto que los desdeña; parte de él, el público grueso, porque esquiva un juicio personal de cuyo valor íntimamente desconfía, aunque no se atreva á confesarlo; otra parte, formada por verdaderos aficionados, porque prescinden en sus juicios del valor relativo de las obras y de lo que las tentativas significan en la historia del arte. A los primeros les es más cómodo atenerse á las autoridades consagradas, sin temor á un error que les haga perder su mal ganada fama de público inteligente; los segundos se contentan con las emociones artísticas que les proporciona un extenso repertorio, establecen al punto la comparación entre la nueva obra y las producciones maestras, y rechazan toda aquélla que no pueda resistir ventajosamente el paralelo. Unos y otros retraen con su conducta á las empresas en la presentación de obras españolas que ningún aliciente, ni aun el de la curiosidad, han de despertar<sup>1563</sup>.

Sostiene, en definitiva, que los compositores destacados, o bien se marchaban al extranjero donde obtenían valoraciones más positivas de su obra, o bien, se quedaban y buscaban la recompensa económica que les proporcionaban las producciones zarzuelísticas, ya que en estos eventos, asegura, el público estaba «exento de prejuicios» y podía mostrarse «espontáneo», aplaudiendo sin miedo lo que le gustaba. Asume también que cuando estos mismos músicos se acercaban a otro género, como el camerístico, el compositor se enfrentaba a un público «hostil» que les menosprecia y que respondía a dos patrones diferenciados. Por un lado, los que no confían en su propio juicio, prefieren limitarse a las audiciones de los músicos consagrados por miedo a que emitir un juicio en otra clase de obras les lleve a perder «su ganada fama de público inteligente». Y por otro lado, los «verdaderos aficionados» a la música de cámara, como conocedores de las obras maestras, tienden a establecer comparativas con ellas, sin llegar a entender, en su opinión, «el valor relativo de las obras y lo que las tentativas significan en la historia del arte», puesto que no puede nacer un músico español de reconocimiento internacional en música de cámara sin un proceso de prueba y error. Tanto unos como otros son, a su juicio, los responsables de que las empresas eviten la inclusión de obras nacionales, por temor de decepcionar al público<sup>1564</sup>.

En este contexto esbozado por el crítico de *La Lectura*, el Cuarteto Francés iniciaría sus temporadas madrileñas. Sin embargo, a diferencia de las empresas a las que aludía Miranda,

---

<sup>1562</sup> Ibidem.

<sup>1563</sup> Miranda. «Música». *La Lectura*, año 1903, Tomo I, p.441

<sup>1564</sup> Ibidem. Véase también: GARCÍA VELASCO, M. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid...», p.174.

en más de la mitad de sus conciertos programaría al menos una obra española<sup>1565</sup>, posibilitando así la puesta en escena de numerosas muestras nacionales y promoviendo, directa o indirectamente, el interés de los compositores que en estos años contribuirían a la gestación de un cuantioso repertorio camerístico que se aventuraba inconcebible antes de la aparición de la sociedad y que abría las puertas a una escuela nacional de música instrumental:

Dominaba en el programa la nota española: un estreno de Jacinto Manzanares, en la primera parte, y el quinteto de nuestro insigne Bretón, en la tercera. Seis o siete años atrás hubiera sido imposible confeccionar un programa, sólo uno, de música de cámara con obras españolas. Estas no existían, ni los artistas nacionales se preocupaban de que tal género de música existía y de que era tan accesible como otro cualquiera, siempre que fuese acompañado del más absoluto desinterés y sentido con elevación y entusiasmo, ni el público culto, que á estos espectáculos asistía, y estaba acostumbrado á oír las perfectas creaciones de los genios alemanes, admitía obras no pertenecientes á ese exclusivo grupo de inimitables músicos que empiezan en Haydn y terminaba entonces, para unos, en Mendelssohn; para otros, los más avanzados, en Schumann y Brahms.

Hoy es otra cosa. Las amplias compañías de propaganda artística con tan libre criterio realizadas por la Sociedad Filarmónica han descubierto al público las escuelas nacionalistas independientes y las diversas tendencias poéticas que inspiran á los artistas contemporáneos. Por otro lado, el cuarteto Francés, dentro de las mismas orientaciones de la Filarmónica, y poniendo el espectáculo en condiciones económicas que lo hacen accesible á todo el mundo y despojándole de toda pretensión de *virtuosismo*, ha trabajado por que no falten obras españolas en todas sus series, con el fin laudable de que lo que ahora se presenta como producciones aisladas y diversas, repetido incesantemente, arraigue, cristalice y forme, más pronto o más tarde, *forma* de arte nuestra, distinta y característica<sup>1566</sup>.

También Luis Arnedo ofrecería su personal reflexión acerca del incremento de producción camerística en estos primeros años del siglo XX. Con este propósito, recordaría la propuesta que Luciano Berriatúa había planteado, sin éxito, en 1902, designando el Teatro Lírico como sede de la ópera española<sup>1567</sup>. Al igual que aquello derivó en varias aportaciones líricas de autoría nacional, tanto el concurso de la Filarmónica como la disposición del Cuarteto Francés habrían trasladado esta misma tendencia al ámbito de la música de cámara

Están bien probadas nuestras aptitudes en todos los ramos del saber humano, é igualmente cultivamos con singular aprovechamiento el campo de las Artes todas, bellas y sublimes. Cuando se *decretó* la ópera española, en la memorable campaña del Lírico, se publicó una lista de obras que *metía* miedo. Todos los compositores más o menos documentados tenían empollada su operita.

Afortunadamente aquella *efervescencia* duró poco (Berriatúa la llamaría de otra manera) y sólo subió á la superficie, es decir á escena, lo granadito, lo que debía subir por legítimo fundamento: *Circe*, de Chapí; *Raimundo Lulio*, de Villa; *Farinelli...* y pare usted de contar. De continuar aquella temporada celeberrima en los fastos teatrales, ¡sabe Dios las exhibiciones que hubiéramos presenciado!

Acometieron Francés y los suyos la educativa labor de *Cámara*, y seguramente vendrán á amargar sus tranquilas horas de solaz artístico la nube que se les habrá venido encima en

---

<sup>1565</sup> En veintiséis de los treinta y ocho conciertos celebrados en Madrid, el Cuarteto Francés incluiría al menos una obra española.

<sup>1566</sup> «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Heraldo de Madrid*, 24-II-1906, p.1.

<sup>1567</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Nacionalismo e internacionalismo...», p.643.

forma de tríos, cuartetos, quintetos, sextetos, etc., así calificados por el número de *ejecutantes* que solicitan para su lanzamiento.

Claro es que esto no va enderezado contra los *profesionales* que el público ha admirado y aplaudido ya. No hago relación de sus nombres, por miedo á olvidos imperdonables. Son los maestros de siempre, más algunos jóvenes de los que llegan á palestra sólidamente preparados y con derechos legítimamente adquiridos.

No siguiendo por este camino, que es muy lato y rico en deducciones, propio más bien para una crónica matritense del chispeante Merino, que podía llevar el lema, mote o *leitmotif* de la conocida fábula del sabio y las lagartijas:

*Vió en una buerta  
dos lagartijas  
cierto curioso  
naturalista....*

con la natural explosión de *interior* satisfacción de las interesadas después de la autopsia:

*¡Valemos mucho  
por más que digan!*<sup>1568</sup>

A pesar del ingente volumen de obras, no podemos hablar de una corriente compositiva que pueda generalizarse a todas o casi todas las producciones que vieron la luz en las temporadas del Cuarteto. Por el contrario, los compositores españoles bebían de las diferentes escuelas del momento, así como de las del pasado. En este sentido, Roda definiría algunas de las primeras obras presentadas en las temporadas: «En los de Chapí alienta el verbo español, con gracia y distinción andaluza; el de Bretón es un tanto seco y de anticuado molde; los de Pérez Casas y del Campo traen el vigor y el ambiente de la juventud, con su deseo de volcar de una vez el tintero y de enseñar de golpe todo lo que se sabe, y con su dirección poética, íntima y colorista»<sup>1569</sup>.

La explicación de esta variedad está en que la actividad de estos años serviría a esta generación de compositores para enfrentarse por primera vez con un género muy selecto y minoritario, que muchos no habían cultivado hasta entonces y al que se dedicarían de forma *desinteresada*, es decir, sin aspirar a un beneficio económico a cambio<sup>1570</sup>. El estilo, la forma y los materiales escogidos en cada uno serían visiblemente diferentes a ojos de la crítica. Sin embargo, frente a esta heterogeneidad, y más que dar con un estilo uniforme y autóctono, lo prioritario parecía ser sembrar confianza para una futura escuela nacional:

El entusiasmo con que algunos músicos se entregan al arte puro es síntoma favorable que debe darnos confianza en el porvenir. Lanzarse á la composición de una obra de música de cámara, género difícilísimo y en el que se encuentran las más grandes maravillas creadas por los genios alemanes, para el que no sirven recursos de habilidad y de *efectismo*, y que exige al artista un esfuerzo intelectual enorme y estados de espíritu á los que sólo se llega después de muy larga preparación y de compenetrarse con el espíritu poético de los grandes maestros, sin otra esperanza que las satisfacciones de una ejecución en público, revela una fe y un *amor* capaces de dar cima á los más atrevidos é ideales propósitos. Y esto lo han hecho y lo hacen aquí hoy no pocos compositores. Chapí y Bretón, descuidando trabajos imperiosos y constantes que les exige la vida, creaban obras de este género con juvenil entusiasmo, y en pos de ellos Ricardo Villa, Manrique de Lara, Zurrión, Pérez Casas, Manzanares, del Campo y tanto otros firmes y esperanzados, sueñan, confían y no

---

<sup>1568</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Tercer concierto». *El País*, 25-II-1908, p.5.

<sup>1569</sup> RODA, Cecilio de. «El año musical». *La Época*, 23-VIII-1904, p.1-2.

<sup>1570</sup> Véase HEINE, C. «El Magisterio de Conrado del Campo...», pp.102-103.

abandonan sus ideales, á pesar del poco favorable ambiente que les rodea y de las inmensas dificultades que se presentan á cada paso dado hacia adelante<sup>1571</sup>.

En las numerosas valoraciones, nos vamos a encontrar de manera reiterada con alusiones al *desinterés*, la *elevación*, el *entusiasmo* y la *sinceridad*<sup>1572</sup>, que sirven a la crítica para ilustrar respectivamente, la voluntad sin ánimo de lucro, el esfuerzo, la emoción y la necesidad expresiva que observaban en los nuevos compositores del género, frente a este ambiente poco alentador tanto hacia la música de cámara como hacia la composición nacional. Pero además de todos estos términos de significado incierto, uno de los conceptos clave para comprender la recepción de la música de cámara española en los conciertos del Cuarteto Francés sería la universalidad, concebida como la capacidad de proyección europea que estimaban en una obra. Esta universalidad iría ligada, por un lado, a un estilo nacional que los críticos solicitaban a menudo con diferentes formulaciones retóricas para los cuartetos españoles, y por otro, a la importación de modelos europeos. De hecho, una de las primeras cuestiones que parecen claras es que no podemos desvincular la música española del repertorio europeo.

De una u otra manera, la llegada de repertorio europeo al ámbito madrileño sería determinante para esta concepción nacionalista. Sin embargo, nos vamos a encontrar con una paradoja de la que parten, en gran medida, las nociones de nacionalismo en la música española. Y es que, aunque por un lado, como afirma Carreras, nos topamos con un «rechazo obsesivo» de lo extranjero evidenciado por una «distinción estricta entre lo propio y lo ajeno», lo cierto es que, la llegada de repertorio internacional en la actividad concertística constituye la base de la regeneración de la música española<sup>1573</sup>. Sin ir más lejos, Martínez del Fresno, señala que las estrategias y procesos relacionados con «la asimilación de corrientes estilísticas extranjeras», «la búsqueda de una identidad nacional», o el surgimiento de «los regionalismos», entre otros, derivarían «de las tensiones entre la nacionalización y la internacionalización», es decir, entre los procesos de nacionalismo e internacionalismo<sup>1574</sup>.

Esta internacionalización, entendida como la recepción y asimilación de productos e ideas internacionales, se vería influida en gran medida durante la primera mitad del siglo XX, por al desarrollo industrial que permitía mayor fluidez de mercado y la circulación más rápida, tanto de repertorio y noticias, como de intérpretes. De esta forma, si durante el siglo XIX la importación musical comprendía principalmente repertorio italiano operístico y música instrumental germana, a comienzos del siglo XX se incorporarían multitud de ejemplos más recientes, procedentes de diversas escuelas europeas, entre las que podemos destacar piezas de las escuelas francesa, rusa, bohemia o noruega.

La consecuencia más inmediata de este contacto con el repertorio europeo, especialmente visible en instituciones orquestales y cuartetísticas, como apunta Martínez del Fresno, es que «traería impulsos de renovación y dotaría a los compositores españoles de una formación técnica que posibilitaría la nueva escritura sinfónica y de cámara en un país que no contaba con fuertes tradiciones instrumentales»<sup>1575</sup>. Sin embargo, y aunque estos

---

<sup>1571</sup> S.-A. «Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-III-1906, p.2.

<sup>1572</sup> Véase HEINE, C. «El Magisterio de Conrado del Campo...», pp.102-103.

<sup>1573</sup> CARRERAS, J. J. «Hijos de Pedrell...», p. 131.

<sup>1574</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Nacionalismo e internacionalismo...», p. 642.

<sup>1575</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Nacionalismo e internacionalismo...», p. 645.

modelos fueran cruciales para sustentar las bases, no eran, en cambio, suficientes si lo que se pretendía era lograr la esperada universalidad de la música española<sup>1576</sup>.

En una de las conferencias ofrecidas en el curso de 1885-86, sobre la España del siglo XIX, Emilio Arrieta emitiría algunas reflexiones acerca de la composición nacional de música instrumental, con referencias claras a esta proyección. Así mismo, aprovecharía la oportunidad para arremeter contra quienes, como Bretón en sus sinfonías<sup>1577</sup>, tomaban sus modelos del arsenal germánico:

Aquí, algunos compositores, llenos de ardor patriótico-musical, han declarado guerra á muerte al *italianismo*, pero en sus banderas en lugar de leones rampantes y castillos almenados, parece verse trazada el águila negra de dos cabezas, á la que no podría calificarse ciertamente de ave canora.

Estos enemigos de la dulce melodía que ya necesitan condimentarla con el asafétida de los romanos para poderla tragar, tienen fija la vista, por lo general, *en países extraños* cuando tratan de hacer *obras españolas*.

En los tiempos que atravesamos se ha despertado una afición extraordinaria á la *música pura*, como han dado en llamar algunos á la música instrumental, y en todas partes buscan con avidez los compositores como elemento principal para sus obras, los cantos populares.

En vista de esto, yo aconsejaría á nuestros jóvenes compositores que, si bien no sea *tan distinguido*, por ser género español, estudiasen los tesoros musicales que se hallan esparcidos por España, los cuales, explotados con talento, sobriedad y buen gusto, imitando á la industriosa abeja, podrían llegar á elaborar ricos panales de miel hiblea musical, que serían buscados con avidez por los hijos de esos mismos países que hoy nos mandan sus *rapsodias* de aires nacionales, que no son aires superiores, de ningún modo, á los aires característicos españoles.

El *italianismo* está muy arraigado en nuestro público y sólo podrá sucumbir, y ojalá fuera pronto, cuando el *españolismo* y no un *germanismo híbrido* se abra camino honroso en medio de la confusión que nos rodea, hija de la vanidad y de la ignorancia supina de aquellos que, á fuerza de osadía y de carecer de todo sentimiento delicado, llegan á creerse genios y dictadores en el arte sin comprenderlo ni sentirlo<sup>1578</sup>.

Veinte años más tarde, José Subirá, parecía enviar a los autores nacionales el mismo mensaje que el propio Arrieta, sumando a la lista de influencias, la escuela moderna francesa. A propósito del siguiente artículo, dedicado al Cuarteto Francés en 1907, instaba a los compositores a explorar, para la música de cámara, un estilo que recogiera la *esencia* española:

La tendencia que debería inspirar a los compositores españoles, tendría que ser completamente nacionalista. Durante muchos años, han sido esclavos de la melorrea italiana del periodo decadente, (Rossini, Bellini, Donizetti). Hubo posteriormente –hace de esto muy poco- una reacción contra tan insana tendencia, y en persecución de nuevas corrientes, nos sometimos a la tutela germana, tomando de ella todo el elemento formal y arquitectural, y aún la esencia de las ideas musicales. Una obra de un compositor español, inspirada en esta corriente, hacía el mismo efecto que una audición de páginas sosas y aburridas, escritas por un pésimo discípulo de Haydn, Mozart o Beethoven. Después hemos rendido el tributo a César Franck, que en el desenvolvimiento de sus ideas tan subjetivas, adoptó el plan germano.

Hora es de librarnos de todas las trabas. Ya nos hemos desligado de las escolástica y pedagógicas. Nuestro agradecimiento al arte germano, que nos manumitió de la vulgaridad barberil, normal y favoritiana –adjetivos derivados de Barbero (de Sevilla)-, Norma y Favorita- debe ser eterno. Pero no nuestra sumisión a su tutela. Persigamos menos el

---

<sup>1576</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Nacionalismo e internacionalismo....», p. 656.

<sup>1577</sup> La Sinfonía nº 1 en Fa mayor (1872) y la Sinfonía nº 2 en Mi bemol mayor (1883).

<sup>1578</sup> ARRIETA, E. «La música española al comenzar el siglo XIX...», pp.155-156.

elemento arquitectural de los clásicos hiperbóreos y lancémonos nosotros, compositores hispanos, en pos del elemento colorista que dé a nuestras producciones el ambiente local o regional. Hagámoslo, no trasplantando sobre el papel las melodías populares, sino aspirando su perfume y recogiendo su esencia. El grupo ruso de “los cinco” nos da el ejemplo, así como los modernismos compositores escandinavos y bohemios. Entre nosotros, Ruperto Chapí es el único que ha intentado algo en este mismo sentido. Y la nueva tendencia de amplias vías y de perspectivas extensas, podrá traernos días de esplendor.

Rogelio Villar, Zurrón, Pérez Casas, Manrique de Lara, Conrado del Campo, Saco del Valle, Falla, Laviña, Arregui, tienen la palabra<sup>1579</sup>.

A través de este escrito, Subirá se posiciona en la corriente que rechaza toda la influencia italiana que ha pesado sobre la capital. Términos muy despectivos envuelven esta disciplina, como *melorrea*, o vulgaridad *barberil*, *normal* y *favoritiana*, refiriéndose a las tres grandes óperas decimonónicas de Rossini, Bellini y Donizetti. Así mismo, aunque no desprecia la influencia germánica que, de alguna manera, vino a relegar estas tendencias, invita a los compositores a no dejarse llevar por esta corriente, sino huir de la rigidez formal y explorar, en cambio, los colores y las melodías populares que caracterizan la música española. El objetivo no debía ser la mera transcripción y armonización de materiales, sino impregnarse de la esencia de la música popular española. Abogando por un nacionalismo de corte esencialista, señala que, el único compositor que seguiría estas tendencias era Ruperto Chapí, no en cambio otros como Rogelio Villar, Zurrón, Pérez Casas, Manrique de Lara, Conrado del Campo, Saco del Valle, Falla, Laviña, Arregui, muchos de los cuales ya habían verificado estrenos en las temporadas del Cuarteto.

De manera muy simplificada podríamos considerar que existen dos tendencias nacionalistas en la música occidental europea, por un lado, el nacionalismo decimonónico, que utilizaba el exotismo, los mitos y leyendas populares como base de sus composiciones, y por otro, a comienzos del XX comenzaría a aflorar un nuevo nacionalismo, que supondría una alternativa a las corrientes impresionistas y atonales del siglo XX y estaría arraigado en gran medida al desarrollo científico de investigaciones sobre el folklore, que eclosionaría fruto de las Exposiciones Universales y el interés por la reconstrucción identitaria<sup>1580</sup>.

El caso de España sería peculiar, en tanto que no exportaba apenas música instrumental, pero sí era objeto de inspiración pintoresca y exótica para muchos compositores, rusos y franceses, y era, en definitiva, como designa Alonso, una España reflejada en el espejo de “los otros”<sup>1581</sup>. Por este motivo, el «nacionalismo de vocación universalista» representaba, en suma, el deseo por parte de los músicos españoles de «incorporarse al arte universal y aportar a Europa un nuevo estilo procedente de la “transustanciación” de los elementos nacionales» que contribuyera a «superar el hecho de que España se hubiese convertido por una parte en país de importación cultural europea y por otra en país de exportación exótica y pintoresca»<sup>1582</sup>.

Beatriz Martínez el Fresno plantea algunas de las estrategias y actitudes ante la relación de España con lo europeo. En primer lugar, alude a un «compromiso entre lo nacional y lo europeo en obras que generalmente arrojan los materiales folklóricos propios en una

---

<sup>1579</sup> José Subirá. «De música. Sobre la “de cámara”». *El País*, 1-II-1907, p.3.

<sup>1580</sup> Vega Rodríguez, Margarita. «Identidad nacional y subjetividad moderna en el pensamiento español de fines del siglo XIX». En *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*. M. Vega Rodríguez y C. Villar-Taboada (eds.). Valladolid, SITEM-Glares, 2002, pp. 69-81, p.69. Véase ALONSO, C. «Nacionalismo»..., p.927.

<sup>1581</sup> ALONSO, C. *et alii*. *Creación musical...*, pp. 83 y ss.

<sup>1582</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Nacionalismo e internacionalismo...», p. 656.

sintaxis de influencia extranjera, sea postromántica, wagneriana, impresionista», es decir, un eclecticismo que conjuga modelos foráneos y trabajo con materiales provenientes de la música popular española. En segundo lugar, y fruto también de la recepción de repertorio internacional, percibe «la imitación de lo extranjero como medio de sacar la música española de su postración», es decir, como recurso frente a la falta de referencias nacionales que, por ejemplo, se divisa en la música instrumental. Y por último, denota «la búsqueda de una esencia de lo español que trascienda la cita folklórica o histórica y extrapole el aroma, los modos, ritmos, timbres, cadencias y escalas propias de la música nacional, a la manera del segundo nacionalismo europeo» en el que tendrían gran impacto los postulados de Pedrell<sup>1583</sup>.

Como refiere Carreras, el nacionalismo esencialista que defiende Pedrell se manifiesta en la frecuente alusión a conceptos como «raza», «alma» o «carácter», así como a las categorías de «instinto nacional» o la «substancia popular», aprehensibles sólo por empatía, y que definen genéricamente a un pueblo<sup>1584</sup>. Por otra parte, el folklore, percibido desde una perspectiva y representante de la voz del pueblo (*Volksgeist*), jugaría un papel fundamental en la búsqueda de este “alma” popular. De este modo, en España, al igual que en otros territorios europeos, se desencadenaría un profundo interés por la recopilación de música folklórica, que podía contribuir a la representación de individualidades y en el cual podían hallarse las claves de un estilo nacional con proyección internacional y universal. Y derivado de estas recopilaciones, también nacería el concepto de regionalismo, todavía más circunscrito pero que, sin embargo, para Martínez del Fresno no podía desvincularse del nacionalismo<sup>1585</sup>.

Aunque no sería la única tendencia compositiva, varios músicos españoles, bien alentados por las premisas de Pedrell o bien por el deseo de europeización y las exposiciones universales, comenzarían a explorar las muestras nacionales de folklore como fuente de inspiración y como material fundamental de sus composiciones. Estos elementos nacionales se convertirían así en una fórmula óptima para renovar el género instrumental, tanto sinfónico como camerístico, que parecía reacio a desligarse de los cánones germánicos. Y paralelamente, se desarrollarían diversas reflexiones acerca de la introducción del folklore en las composiciones musicales. Entre ellos, uno de los ejemplos europeos más representativos de trabajo con música tradicional sería el de Béla Bartók (1881-1945).

Folklorista, pedagogo y compositor, en una conferencia celebrada en 1931 en Budapest, sobre *El influjo de la música campesina en la música actual*, Bartók hablaría de tres momentos de asimilación del folklore. El primero en torno a la armonización de una cita original, el segundo una invención de cantos populares y el tercero esquivando la utilización de temas para centrarse en crear una composición que emane de la música popular<sup>1586</sup>. Si bien, como alude Miguel Manzano, esta clásica clasificación puede parecer reduccionista, únicamente pretendemos que nos sirva. Partiendo entonces de que, la integración del folklore en las composiciones musicales sería un debate todavía abierto en 1930, podemos pensar que, en los inicios del siglo XX, éste se encontraría todavía en una fase muy germinal<sup>1587</sup>.

---

<sup>1583</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Nacionalismo e internacionalismo...», p. 648.

<sup>1584</sup> CARRERAS, J. J. «Hijos de Pedrell...», p. 150.

<sup>1585</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «Nacionalismo e internacionalismo...», p. 650.

<sup>1586</sup> GARCÍA LABORDA, José María (ed.). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados*. Sevilla, Editorial Doble J, 2015, pp. 38-39

<sup>1587</sup> Véase MANZANO, Miguel: «La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical español». *Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla* (Granada, junio de 1991).



En este proceso de renovación musical que pretendía un acercamiento a Europa se pretendía dejar atrás el casticismo y asentar las bases compositivas sobre la riqueza de folklore español, que estaría reflejada, esencialmente, en el canto popular<sup>1588</sup>. La conciencia de esta riqueza, como afirma Martínez del Fresno, propiciaría que los compositores le perdieran el miedo a Europa y se enfrentaran a la composición con mayor «seguridad y menos complejos»<sup>1589</sup>. Rogelio Villar, uno de los músicos y compositores más vinculados a la recopilación etnográfica, hablaba así, en 1914, y de la necesidad de inspirar la nueva música española en este elemento distintivo con el fin de “hacer arte nacional”:

El canto popular, primer balbuceo del Arte musical, tiene un interés artístico innegable y sirve de fuente de inspiración para el compositor. En él hallan su origen las escuelas regionales y nacionalistas (...).

Por ser España uno de los países que más riquezas atesora en cantos y bailes populares, los compositores extranjeros, especialmente los franceses modernos, se inspiran en ellos no siempre acertadamente seducidos por la belleza y variedad de sus ritmos. Entre nosotros se ha iniciado también una corriente nacionalista muy acusada, sobre todo en Cataluña y en Vizcaya, que está produciendo mucho y bueno, y á los nombres ya célebres en el mundo musical

(...) Y conste que yo defiendo con entusiasmo el nacionalismo, mejor regionalismo, como una de tantas fases del arte musical, no la única, y, menos en un sentido particularista, sino de raza, tradicional. Hacer arte nacional debiera ser para todo compositor español su ideal y en ello debiera cifrar su orgullo; evitando así la esterilizadora corriente cosmopolita que marca como un estigma una gran parte de la producción contemporánea, causando en nuestra patria donde no está definitivamente formada una escuela, una tendencia en el arte musical, de la importancia de otras naciones, mucho más daño que en Alemania, Francia é Italia, que tienen una historia definida y grande<sup>1590</sup>.

Al fin y al cabo, el estilo nacionalista se vería como la vía indicada para alcanzar esta universalidad. Sin embargo, como apunta Alonso, resulta paradójico que haya una gran falta de concreción a la hora de definir el estilo “nacional”, también en las críticas. De hecho, a su juicio, en España «se incurrió en reiteradas ocasiones, en el error de confundir la *renovación* o *regeneración estética* con la *autenticidad nacional*, lo cual trajo consigo una serie de juicios selectivos que otorgaban “patentes de nacionalidad” solo a los músicos innovadores en sus propuestas estéticas, negándoselas a otros que proponían un lenguaje más conservador». Por otro lado, bajo el criterio de Celsa Alonso, en los albores del 98, conviven dos corrientes, una progresista, que aspira a la renovación estética y científica, y otra más conservadora, asentada en la tradición. Si bien el folklore serviría para acercar distancias entre estas dos vías, en base a esta dicotomía, surgirían diversas propuestas que tratarían de conciliarlas<sup>1591</sup>, como la europeización sin desespañolización, que conjugaría regeneración y renovación estética al mismo tiempo<sup>1592</sup>.

Concretamente en la música española presentada por el Cuarteto Francés, confluyen dos conceptos esenciales, el primero modernidad y el segundo nacionalismo, que casaría además con la visión revisionista que entiende el concepto de nación como la confluencia de movilización, modernización e integración nacional<sup>1593</sup>. Sin embargo, muchas de las

<sup>1588</sup> ALONSO, C. *et alii*. *Creación musical...*, p. 107.

<sup>1589</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, B. «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño...», p.356.

<sup>1590</sup> VILLAR, R. «Sobre el canto popular». *Revista Hispanoamericana*, febrero, 1914, pp. 9-10. (p.9)

<sup>1591</sup> ALONSO, C. «La música española y el espíritu del 98..p. 93.

<sup>1592</sup> *Ibid.* p. 102.

<sup>1593</sup> ALONSO, C. *et alii*. *Creación musical...*, pp. 20-21.

obras españolas programadas en los conciertos no manifestaban ningún rasgo nacionalista. Sin embargo, aunque con matices, las críticas, como evidencia Roda, clasificarían estas tendencias en tres grandes grupos. En primer lugar, los cuartetos con moldes clásicos por un lado, dentro de los que situaríamos varias obras de Bretón y Manrique de Lara, que serían objeto de diversas acusaciones por parte de determinados críticos, precisamente por la poca innovación que, a su juicio, ofrecerían tales composiciones. En segundo lugar, Conrado del Campo o Pérez Casas, corriendo el riesgo de no ser comprendidos en su época, optarían por estéticas más avanzadas y vanguardistas, inspiradas en Franck, Strauss, Wagner y el último Beethoven. Y por último los que se asocian a un “estilo” nacional, entre los que despuntan las aportaciones de Chapí. No obstante, tanto en unos casos como en otros, habría críticos detractores.

El subjetivismo que acompaña las valoraciones críticas hace que, incluso las obras compuestas con temas procedentes del folklore, fueran cuestionadas como ejemplos representativos de estilo “nacional”. Por este motivo, dada la heterogeneidad de estilos en las composiciones nacionales del Cuarteto Francés, la difusa noción del estilo nacionalista español y lo que es más relevante, la ambigüedad que al respecto mostrarían las críticas de los estrenos, nos lleva a estar de acuerdo con Celsa Alonso en que, al menos en este caso, quizás lo más adecuado sea entender tanto el nacionalismo musical y la música nacional desde una perspectiva funcional<sup>1594</sup>.

Para terminar, en dos momentos puntuales, que marcan el comienzo y el fin de los conciertos de temporada del Cuarteto Francés, observamos dos actitudes casi contrarias hacia la composición nacional de música de cámara. En primer lugar, Roda, en 1903 empuja a utilizar el género para el nacionalismo musical español aprovechando el reciente estreno del primer cuarteto de Chapí:

Hacer arte español sin hacer su propaganda, sin aficionar al público á que lo escuche y lo saboree, sería como no hacerlo. Volver á intentar otra vez la ópera nacional sería temerario y suicida, aparte de que aquella música tenía, en general, muy poco de música española.

Pero, en cambio, se abren hoy á la música en España unos horizontes que ni sospechábamos siquiera que pudieran existir. El público se ha aficionado á la música de cámara. Contamos con un cuarteto excelente que ha hecho una artística campaña en el teatro de la Comedia, y con otra corporación de la misma índole que se dispone á continuar sus interrumpidos trabajos. Chapí ha abierto la marcha haciendo un cuarteto, que á mí me parece bonísimo, escrito EN ESPAÑOL, con nuestros ritmos y nuestros cantos y nuestro ambiente. La puerta está abierta: los que no iban al género chico porque aquello no era arte (como si se hubiera hecho aquí nada parecido á «La revoltosa», «La chávala» y «La verbenal») no podrán huirle al cuarteto de cuerda: los que no trabajaban porque no había ambiente, no podrán disculpar con su pereza el no presentarse á que los juzgue un público culto, numeroso y entusiasta.

Pedrell, Bretón, los maestros, los consagrados; Vives, Morera, Manrique, Granados, Villa, Saco, los jóvenes, que vienen llenos de entusiasmo y de cultura, á trabajar y á vencer; Albéniz, Arbós, Rubio, Manen, los que en el extranjero demuestran que no se ha acabado en España la raza de los artistas; los que empiezan ahora la lucha por la gloria y por el arte: hace falta crear una escuela española de arte musical, es necesario demostrar que á esa lista de nombres indigestos que copiaba al principio se puede y se deben agregar unos cuantos nombres españoles; la música de cámara no da dinero, pero da gloria, da reputación, puede hasta dar una fama universal, que el teatro niega casi siempre; entre nosotros hay dos sociedades de cuartetos que seguramente cifrarán su mayor gloria en contribuir con sus fuerzas á hacer un arte español: ¿quieren usted seguir el ejemplo que ha dado Chapí? ¿Quieren ustedes hacer el cuarteto nacional?

---

<sup>1594</sup>ALONSO, C. «La música española y el espíritu del 98...», p. 85.

No quiero ni pretendo que me contesten: prefiero dar las gracias á su respuesta aplaudiéndoles de todo corazón<sup>1595</sup>.

Tras la exploración del mundo camerístico que promovía Roda, se abría un nuevo frente para la nueva música nacional, la composición sinfónica. El incremento de producción del nacionalismo sinfónico tendría lugar durante los años diez, un caso de anacronismo según Martínez del Fresno, cuando tendría que haber sucedido varias décadas antes. Y precisamente en esta línea, en 1911, Julio Gómez defendía, al contrario que Roda que, si el fin era el acercamiento a Europa, la música de cámara no era un género adecuado para obtener repercusión y reconocimiento en un público de masas, sino que, para ello, era preciso explorar la vía sinfónica:

Compositores españoles que habéis de formar la Asociación Nacional de Música: ¿no veis claramente la senda que el público os marca? Suenen las divinas melodías de los Cuartetos de Mozart y de Beethoven para regalo y espiritual deleite de los cultos; compongamos música de cámara para recreo de nuestra alma y para oírla en un reducido círculo de personas largamente educadas en el goce artístico. Beneméritos artistas que á interpretar esa clase de música consagráis vuestros esfuerzos: refugiaos en el salón del Ateneo, en el del Conservatorio, en los de las Sociedades Filarmónicas de toda España, que en esos sitios hallaréis oyentes que puedan gustar de las soberanas bellezas que vais á servirles. Pero no intentemos que entre la multitud en el cenáculo, porque esto sería una locura.

Vayamos en busca del pueblo para hacer arte grande y duradero con géneros artísticos actuales y no luchemos contra la apasionada y vehemente multitud con los débiles sonidos de cuatro instrumentos de arco; á la masa opongamos la masa, que la asociación es la característica de la sociedad en el siglo XX. Fórmense grandes sociedades de conciertos instrumentales y vocales; compónganse sinfonías, poemas sinfónicos, cantatas, oratorios, que estos son los géneros que han de entusiasmar al democrático público de nuestros tiempos. Sobre todo, repasemos nuestra Historia: en ella veremos que el noble pueblo español supo prestar calor y vida al arte dramático con tal amor y vehemente intensidad que llevó á su Teatro á las altas cimas en las cuales sólo comparten su gloria el pueblo griego y el inglés. Este es el género que ha de hacer grande á la música española<sup>1596</sup>.

En relación con el Cuarteto Francés, durante estos años, no cabe duda de que se postularía como uno de los principales promotores de la música nacional, ofreciendo un total de dieciocho estrenos absolutos entre los que encontramos obras, en su mayor parte de Conrado del Campo, Ruperto Chapí, Tomás Bretón<sup>1597</sup>, y en menor medida de Jacinto Ruíz Manzanares, Enric Morera, Ricardo Villa, Rogelio del Villar, Bartolomé Pérez Casas, Emilio Serrano y Manuel Manrique de Lara<sup>1598</sup>, la mayor parte de ellas para cuarteto de cuerda, género paradigmático del periodo clásico y prototipo formal con el que, como veremos en las críticas, deberían lidiar. Y en definitiva, será en las críticas de los estrenos, vertidas en los distintos diarios locales donde encontremos las primeras impresiones, libres

---

<sup>1595</sup> C. Roda. «El Nacionalismo en la Música. Música española». Suplemento “Los Lunes del Imparcial”. *El Imparcial*, 30-III-1903, p.3. (Véase la cita completa en Anexos: Los textos de la polémica del *Cuarteto de cuerda n.1* de Ruperto Chapí)

<sup>1596</sup> GÓMEZ, Julio. «Sobre la Sociedad Nacional de Música». *Revista Musical*, Bilbao, diciembre, 1911, Pp. 285-290.

<sup>1597</sup> Más de la mitad de estas composiciones pertenecen a los tres primeros, Bretón, Chapí y Del Campo, autores también de las únicas obras españolas que gozarían de una reposición en las series.

<sup>1598</sup> Al margen de estas obras, el Cuarteto Francés ejecutaría algunas piezas españolas que ya habrían sido estrenadas previamente por otras agrupaciones y que obviaremos en el presente estudio, como por ejemplo, el *Cuarteto n. 2 en Fa mayor* de Ruperto Chapí, estrenado por el Cuarteto Checo en la Filarmónica, un *Trío para piano en Mi mayor* de Tomás Bretón, estrenado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid o el antes citado *Cuarteto con piano en Re mayor* de Vicente Zurrón, estrenado por el Cuarteto Hierro en la Filarmónica y que también sería interpretado en las temporadas del conjunto madrileño.

de prejuicios, acerca de este incipiente repertorio camerístico español. Este repertorio, que se movía entre lo nacional y lo internacional, entre lo local y lo universal, y entre lo culto y lo popular, que, aunque todavía sin un marco definido, comenzaba poco a poco a prosperar. Al mismo tiempo, dentro de que cada obra obtuviera su lectura particular, las críticas focalizarían su atención en dos elementos recurrentes, por un lado, la estructura formal, entendida como el eje vertebral de la composición, la sucesión de movimientos, la exposición y el desarrollo de los temas, y por otro, el estilo, relativo a la naturaleza del material temático. En ese caso, a fin de determinar el impacto que estilos, obras y compositores anteriores habían causado en las nuevas creaciones, se pondría de manifiesto la búsqueda e identificación de modelos y referentes europeos en las diversas propuestas. Igualmente, tratarían de identificar la procedencia de los elementos propiamente nacionalistas, que según el caso y partiendo de la categorización de Beatriz Martínez del Fresno<sup>1599</sup>, derivarían del folklore y la música popular, de muestras poéticas y literarias, así como de recursos estéticos como el orientalismo.

#### 5.4.1. Ruperto Chapí

| <b>Ruperto CHAPÍ LORENTE<br/>(1851-1909)</b>   |
|--|
| <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol mayor</i>   |
| <b>Fecha de composición:</b> 1903<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro moderato</i> ; II. <i>Andante mosso</i> ; III. <i>Allegro molto</i> ; IV. <i>Moderato</i> )<br><b>Estreno/ Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 23 de marzo de 1903 en el Teatro de la Comedia.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 23-III-1903; 30-III-1903; 7-II-1908; [Otros conciertos en Madrid: 21-IV-1903; 24-IV-1903; 30-III-1903] |
| <i>Cuarteto de cuerda n.2 en Fa mayor</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 1904<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro moderato</i> ; II. <i>Allegretto</i> ; III. <i>Allegro molto vivace</i> ; IV. <i>Quasi presto</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Checo, 9 de mayo de 1904<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 5-II-1905; 1-II-1909  |
| <i>Cuarteto de cuerda n.3 en Re mayor</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 1905<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Grave-Allegro Assai</i> ; II. <i>Intermezzo</i> ; III. <i>Larghetto</i> ; IV. <i>Finale</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 9 de marzo de 1905 en el Teatro de la Princesa.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 9-III-1905; 8-II-1906   |
| <i>Cuarteto de cuerda n.4 en Si menor</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 1907<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro Moderato</i> ; II. <i>Allegretto</i> ; III. <i>Allegretto animato</i> ; IV. <i>Allegro vivo</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 22 de febrero de 1907 en el Teatro de la Comedia.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 22-II-1907  |

<sup>1599</sup> MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «Un contrapunto al modelo pedrelliano: El nacionalismo de Julio Gómez». En: *Recerca Musicologica*, XI-XII, (1991-1992), pp. 363-388, p. 377.

Si hay un compositor español, cuyo trabajo resultó trascendental para la vida del Cuarteto Francés, éste sería Ruperto Chapí<sup>1600</sup>. Desde que compusiera su primer cuarteto en 1903, sus obras de cámara formarían parte de prácticamente todas las temporadas musicales del conjunto en estos años de actividad. Por este motivo consideramos justificado detenernos en mayor medida en la recepción de este grupo de obras, fundamentalmente porque éstas estarían vinculadas directamente al propio Cuarteto Francés.

En las series del Cuarteto Francés, la presencia de Chapí sería crucial como uno de los tres compositores más escuchados de las sesiones, sólo después de Beethoven y empatado en audiciones con César Franck. La disposición del conjunto madrileño hacia la difusión de la música española sería, sin lugar a dudas, una de las principales motivaciones que empujaron al músico de Villena a dedicar parte de su actividad entre 1903 y 1907 a la composición de cuatro cuartetos de cuerda. Coetáneo de Bretón, Chapí dedicaría la mayor parte de su carrera a los géneros musicales escénicos, con óperas como *Margarita la Tornera* (1909) y en especial la zarzuela. Sin embargo también aportaría diversas obras instrumentales en las que desarrollaría el estilo *albambrista* como *Los gnomos de la albambra* (1889), recientemente editado por Ramón Sobrino<sup>1601</sup>.

A comienzos del siglo XX, y al igual que Tomás Bretón, Chapí contribuiría al panorama de la música de cámara española con la composición de hasta cuatro cuartetos<sup>1602</sup>. Sin embargo, aunque su trabajo camerístico se concentraría esencialmente en estos años, su interés por la música de cámara se había gestado durante su estancia en Roma, donde, según le confiesa a su maestro Arrieta en una carta enviada en el verano de 1874, trabajaba en el análisis de los cuartetos de Haydn, Mozart y Beethoven con el objetivo de adquirir destreza en la composición del género:

(...) ya he concluido de analizar e imitar algunos cuartetos de Haydn, de Mozart, y en particular todos los del colosal en esto, Beethoven. Creo que voy dando con la manera de hacer este definitivo género, que todo lo pide junto: frescura, elegancia, gracia, grandeza, temas muy genéricos, pero muy distinguidos, pues con facilidad se escurre lo trivial disfrazado, mucho diálogo, pero siempre haciéndolo brotar espontáneo y sobre todo la luz más clara, que alumbre y dé vida al cuadro. He estado haciendo muchos cuartetos calcados en los de Beethoven en todo, para obligarme a seguir todos sus pasos, venciendo yo a mi modo las dificultades de desarrollo con ideas del mismo carácter a las suyas y luego comparando y volviendo a hacer y volviendo a comparar hasta arrancarle la esencia de sus inmensos recursos. Tras este estudio he hecho otro en que, imitando por separado los géneros de los tres dioses, he concluido por conocerlos bien y luego he hecho dos cuartetos con toda libertad, se entiende dentro del género, a mi manera<sup>1603</sup>.

---

<sup>1600</sup> Para un acercamiento a la figura de Chapí y su música de cámara véanse: IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009; SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ PAJARES, Javier; GALBIS LÓPEZ, Vicente (coords.). *Chapí: nuevas perspectivas*. 2v. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012; IBERNI, Luis G. (ed. crítico). *Ruperto Chapí. Cuartetos*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998; ALONSO, Celsa. «Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular». *Cuadernos de música iberoamericana*, 1 (1996), pp. 165-186. IBERNI, Luis G. (ed. crítico). *Ruperto Chapí. Cuartetos*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.

<sup>1601</sup> Véase catálogo completo de las obras del autor en: IBERNI, L. *Ruperto Chapí...*, p. 541 y ss.

<sup>1602</sup> La edición original de todos los cuartetos se puede consultar a través del proyecto Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional.

<sup>1603</sup> Carta a Arrieta [8 de agosto de 1874] (cit. En IBERNI, L. G. *Ruperto Chapí...*, pp. 469-470)

#### 5.4.1.1. *Cuarteto de cuerda n.1 en Sol mayor*

De todas las obras españolas que estrenó el Cuarteto Francés a lo largo de estos años, sin duda, la que mayor trascendencia y repercusión obtendría en la crítica sería el primer *Cuarteto*, en *sol mayor* de Ruperto Chapí. El interés que suscitó la obra se tradujo en numerosas interpretaciones de la misma en varios conciertos del conjunto, tanto de temporada como de índole institucional, así como en las Filarmónicas de Provincias. Este interés al que nos referimos subyace, por un lado, en el hecho de que este cuarteto sería la primera obra de cámara española, estrenada y compuesta expresamente para los conciertos del Cuarteto Francés, por uno de los músicos más reconocidos y populares de la esfera



musical madrileña del momento. Y por otro, todavía más significativo es el hecho de que muchos vieron en ella el primer ejemplo de música instrumental escrita en un estilo nacional. Y precisamente, como veremos más adelante, esta cuestión originaría, en las postrimerías del estreno, un intenso y acalorado debate, primero entre el crítico de *La Época*, Cecilio de Roda, y el de *La Correspondencia de España*, Santiago López Muguero, bajo el pseudónimo de Mordente, y después entre Felipe Pedrell y Ruperto Chapí en el periódico *El Imparcial*. La polémica desencadenada, como no podía ser de otro modo siendo Pedrell uno de los protagonistas, giraría en torno a los elementos de índole nacionalista, presentes y ausentes en la obra y sobre si su utilización era la adecuada como para conferirle al conjunto de la pieza un carácter «español».

Ilustración 21. Fotografía de Ruperto Chapí publicada con motivo del estreno de *Margarita la Tornera*. En *El Heraldo de Madrid*, 16-2-1909, p.1

Como casi todas las polémicas, esta además aderezada de improperios y sarcasmos, no llegarían a conclusiones concretas. No obstante, a raíz de esta composición, Ruperto Chapí (1851-1909) se convertiría, en uno de los principales contribuyentes al florecimiento compositivo del género en la capital. Y en el corto intervalo de cinco años compondría sus cuatro cuartetos de cuerda, todos ellos dedicados a diferentes personajes y entidades del momento. La primera obra que inauguraría la serie de composiciones, como decimos, estaría dedicada expresamente al Cuarteto Francés y a cada uno de sus intérpretes tal y como figura en su primera página. La sensación de Iberní al respecto de la obra es «de una cuidadísima planificación tanto temática como tonal», cuyos «esquemas generales de la composición mantienen una estructura clásica, con una referencia más que a Mozart, hacia el mismo Beethoven, a quien Chapí, sin duda, veneraba» aunque en la integración de elementos nacionalistas sugiere, «es posible que la máxima referencia sea Dvorak, ya bastante conocido en Madrid, especialmente a través de sus cuartetos»<sup>1604</sup>.

El estreno del *Cuarteto de cuerda n.1* de Ruperto Chapí se llevaría a cabo el 23 de marzo de 1903 en el Teatro de la Comedia, con la intervención de los cuatro miembros titulares del Cuarteto Francés y ocupando el lugar central del programa de concierto. La popularidad, nada desdeñable del músico de Villena propiciaría que el aforo del Teatro de la Comedia experimentara en ese día un lleno sin precedentes con gran expectación entre los presentes. De forma que en varias reseñas trascendería que «Todas las localidades del teatro estaban ocupadas, formando el núcleo del distinguido auditorio los «diletantti» que acuden siempre

<sup>1604</sup> IBERNÍ, L. G. *Ruperto Chapí...*, p. 477.

al reclamo de la música llamada «di camera», la expresión más elevada y exquisita del sublime arte»<sup>1605</sup>.

Esta expectación, no sólo sería debida a la popularidad que ostentaba por aquellos años el maestro Chapí, sino también a la curiosidad que entrañaba la nueva obra. Tal y como detalla Félix Borrell en *El Heraldo*, resultaba sorprendente que un reputado compositor de lírico se enfrascara en la composición de una obra puramente instrumental, tan distinta en naturaleza y estructura de las que había compuesto hasta el momento:

Son infinitos los compositores que después de haber triunfado en el teatro y aun en la música sinfónica sufren tremendos desengaños cuando quieren escribir una sonata o un cuarteto. Las fuentes de inspiración varían mucho en estos dos modos de arte; los medios expresivos son limitadísimos en el último, y hasta es preciso que las ideas melódicas (por la misma carencia de recursos exteriores) nazcan, naturalmente, de un íntimo sentimiento lírico.

Se necesita estar dotado de un temperamento artístico de primer orden é incesantemente excitado a expensas de una erudición musical vastísima, para cultivar con fruto dos géneros, no ya diferentes, sino hasta contradictorios.

Por eso produjo unánime sorpresa la noticia de que el maestro Ruperto Chapí preparaba un cuarteto de instrumentos de cuerda para la Sociedad de música *di camera*, recién fundada por el Sr. Francés, y de ahí también el movimiento de interés y de curiosidad que se advertía en el numerosísimo público que llenaba ayer tarde butacas, palcos y galerías del teatro de la Comedia<sup>1606</sup>.

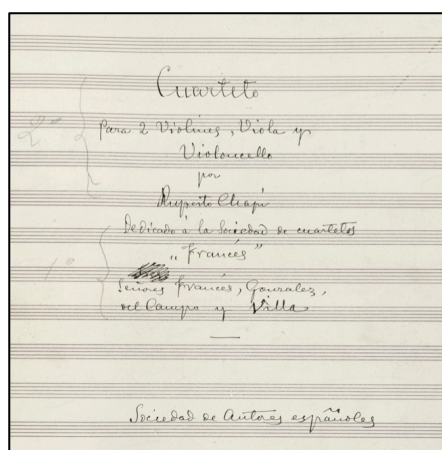


Figura 7. Dedicatoria al Cuarteto Francés. Detalle de la portada del Manuscrito del Primer Cuarteto de Ruperto Chapí (1903). Biblioteca Digital Hispánica. Texto: "Cuarteto para 2 violines, viola y violonchelo por Ruperto Chapí. Dedicado a la Sociedad de cuartetos "Francés". Señores Francés, González, del Campo y Villa. Sociedad de Autores Españoles".

Borrell considera su incursión como un mero capricho, argumentando que «vive en la cumbre de su arte y a la menor instigación de una iniciativa juvenil se lanza a un género nuevo, con la entusiasta fe de un principiante, y arrostra los peligros de un fracaso, que puede serlo fatal». No obstante, sentencia, «se hace acreedor a los más altos honores y merece el respeto y la admiración de todo el mundo»<sup>1607</sup>. También el sustituto de Eduardo Muñoz en *El Imparcial*, mostraría su respaldo a la nueva obra refiriendo en su columna que «Había, como es natural, mucho interés y gran expectación por conocer a Chapí en esta

<sup>1605</sup> «Música di cámara. Un cuarteto de Chapí». *El Imparcial*, 24-III-1903, p.2. Véase también: «Teatro de la Comedia. Los Cuartetos». *El Liberal*, 24-III-1903, p.3;

<sup>1606</sup> F. Bleu. «El Cuarteto de Chapí». *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2.

<sup>1607</sup> F. Bleu. «El Cuarteto de Chapí». *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2..

nueva fase de su prodigioso y vario talento musical», pero, «el resultado correspondió a las esperanzas» y a su juicio, «el maestro español, sin entrar en comparaciones, puede hombrearse en composiciones de este género con los que están ya consagrados por reputación universal<sup>1608</sup>.

Sin embargo, no todos se mostraron conformes con este resultado, sino que nos topamos con algunas reseñas como la del cronista de *El Día*, que manifiesta que a su juicio, la obra «en realidad, no es un cuarteto, en su verdadera forma y en su estructura [sic.] clásicas, á la manera que concibió esta clase de trabajos el inmortal Beethoven»<sup>1609</sup>. Esta cuestión, que sería el germen de la polémica, sería matizada con hincapié por Mordente, que declararía que, en su opinión, la obra le supuso un desengaño y que no satisfizo en absoluto sus expectativas, lo que atribuyó esencialmente a las cuestiones formales de la composición:

La lectura de los periódicos y algunos informes oficiosos me habían hecho creer que el maestro Chapí, después de producir mucho en los más variados géneros musicales, abordaba resueltamente la música *di camera*. Todo podía esperarse del talento indiscutible del autor de *Circe*, aun que la empresa fuera de las más difíciles.

Después de oír el *cuarteto* estrenado ayer en la Comedia, rectificué mi opinión: no es música propiamente *di camera* la del referido *cuarteto*, sino música de otra índole, clasificable en el grupo de las *pseudo clásicas*.<sup>1610</sup>.

Mordente reconoce una correcta factura, si bien, le sugiere cambiar su denominación de cuarteto por la de *suite*. Y es que, en el discurso que mostramos a continuación, el redactor advierte que la composición de cuartetos se está viendo afectada por las nuevas corrientes musicales nacionalistas que, bajo el epígrafe de «cuarteto», no cumplen con los requisitos estipulados que se derivan de tal denominación:

Una corriente innovadora ha venido a destruir las únicas formas puras que se conservaban en el arte, desnaturalizando el *cuarteto* bajo pretexto de que no es posible continuar la obra de Beethoven- ¡Buena ocurrencia! Eso pudo protestar el autor de *Fidelio*, que escribió sus cuartetos después que Mozart había popularizado los suyos y éste a su vez pudo decir lo mismo de Haydn... La verdad, lisa y llana, es que se ha perdido hoy la tradición de ese género, porque exige mucha constancia, mucha abnegación y mucho trabajo, aparte de la inspiración necesaria para toda obra de arte. Compositores de la valía de Grieg han intentado esa labor produciendo obras muy estimables bajo cualquier aspecto, menos el de *cuarteto*, y esto es precisamente lo que le ha ocurrido al maestro Chapí. La composición que estrenó ayer era una *suite* lindísima, pero no es un *cuarteto*, porque no tiene ninguna de las condiciones que caracterizan a tales obras.

¿Quién llamaría soneto a una tirada de treinta versos octosílabos? Aceptada la denominación para un género no puede servir para otro, totalmente distinto<sup>1611</sup>.

Precisamente al hilo de la idea de *modernidad* que observa Mordente en la nueva composición, la crítica de Luis Arnedo en *El País* nos facilita un fragmento de las notas que figuraban en el programa del concierto, en las que se vincula estilísticamente la obra de Chapí con las «ideas modernísimas» de las escuelas nacionalistas europeas, no obstante, en este caso, se presentan como una cualidad, un paso en la tarea de acreditar a España como una nueva potencia creativa dentro del conjunto europeo:

---

<sup>1608</sup> «Música di cámara. Un cuarteto de Chapí». *El Imparcial*, 24-III-1903, p.2.

<sup>1609</sup> «Sociedad de Cuartetos». *El Día*. 24-III-1903, p.1.

<sup>1610</sup> M. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 24-III-1903, p.3.

<sup>1611</sup> M. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 24-III-1903, p.3.



Importante y transcendental es la evolución realizada por el cuarteto moderno desde que los compositores, especialmente rusos y escandinavos, ansiosos de dotar á su música de carácter propio y en busca de nuevas tendencias y de formas distintas á las consagradas por los grandes maestros clásicos, se acogieron al elemento rítmico y á la melodía popular, fecundando con tan rica savia poética sus nuevas creaciones. Grieg, Svedsen, Sinding, Tschaikowsky, Rymsky, Korsakow, Glasounow, Dvorak, Smetana y tantos otros han intentado «naturalizar» el cuarteto, enriqueciéndolo con el tesoro de sus cantos nacionales, bellos en todas partes y expresivos para cada pueblo como ninguna otra música.

Esta tendencia estética, base esencial de las escuelas musicales contemporáneas, ha guiado al maestro Chapí en la composición del Cuarteto con que ha respondido elocuentemente al ruego dirigido por el Cuarteto Francés, deseoso de ver representada en sus programas nuestra música española, que renace llena de vigor y de frescura entre los entusiasmos de nuestros artistas jóvenes.

La obra de Chapí es absolutamente española. Sin recurrir á cantos populares, escribiendo con ideas propias que «personalizan» su obra, ha conseguido animarla del calor de nuestra vida y de nuestro sentimiento, empleando para ello constantemente la riqueza de ritmos y cadencias que la inmensa variedad de nuestros cantos le ofrecía<sup>1612</sup>.

Tomando estas notas como punto de partida, Arnedo, no se muestra a favor de las estéticas nacionalistas modernas, y escudándose en la transcripción literal del texto, al fin y al cabo evita ofrecer su propio punto de vista. De hecho, en las siguientes frases, no termina de aclarar su postura, sino que tan sólo determina, en posición neutral, que, «inspirándose en estas ideas modernísimas, ha escrito Chapí su cuarteto, que será más apreciado cuanto más se oiga». Por otro lado, sí que informa del respaldo del público le propinó «merecidas ovaciones, viéndose precisado repetidas veces á presentarse en escena á recibir los aplausos entusiastas y cariñosos del público»<sup>1613</sup>.

Otros críticos, en cambio, dejan a un lado las cuestiones formales y se centran en el estilo, remarcando como elemento indispensable su carácter “español” que ya se indicaba en las notas. Esta cuestión será la que, seguidamente, desencadene la polémica. Al respecto, uno de los primeros en pronunciarse sobre la estética “nacionalista” de la obra, será Cecilio de Roda. El redactor, que percibe en el cuarteto una marcada personalidad, un estilo netamente español, persigue encuadrar a Chapí como primer representante nacional entre escuelas nacionalistas europeas:

El *Cuarteto* es español de pura cepa: diseños rítmicos, apuntes melódicos, cantos, todo está pensado, sentido y dicho en español, con esos atrevimientos que sólo Chapí tiene en España y de los que sólo él es capaz de salir airoso, con esa finura y esa gracia que ni aún sus enemigos le regatean, y con ese estilo personal suyo que hace a su música tener una fisonomía propia, especialísima<sup>1614</sup>.

No puedo hoy extenderme en más consideraciones. La obra me gusta mucho, la encuentro deliciosa e interesantísima, y muy bien hecha. Pero aún prescindiendo de su mérito, aunque sólo tuviera el de ser la primera producción de música de cámara que se escribe EN ESPAÑOL [sic.], bastaría eso sólo para que el nombre de Chapí figurara al lado de los de todos los músicos entusiastas por su arte nacional.

---

<sup>1612</sup> L. A. «Música de “cámara”». En la Comedia. *El País*, 24-III-1903, p. 2.

<sup>1613</sup> L. A. «Música de “cámara”». En la Comedia. *El País*, 24-III-1903, p. 2..

<sup>1614</sup> C. Roda. «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 24-III-1902, p.1.

Este movimiento nacionalista que hoy agita al arte de Europa entera, ha tenido y tiene en España a Chapí por su más caracterizado representante, y la obra producida ayer le confirma en el puesto que tan legítimamente ocupa<sup>1615</sup>.

Tal y como sucediera años atrás con motivo del debate sobre la ópera nacional, encabezado por Tomás Bretón, uno de los objetos principales de dicha polémica que tendría lugar a lo largo del siglo XIX, sería el idioma. Si la ópera española ya era española por escribirse en español o si la ópera compuesta por españoles, en italiano, podía ser considerada como ópera española, serán algunas de las cuestiones debatidas a las que parece hacer un guiño Roda con su descripción tajante de la obra de Chapí, como la primera composición camerística «que se escribe EN ESPAÑOL», sirviendo como metáfora a un género tan representativo de la música absoluta como la música de cámara.

Esta esencia nacional que perciben muchos en la nueva composición, será tratada por otros comentaristas a través de la metáfora. Para Borrell «la musa popular española»<sup>1616</sup>, para Roda la «musa andaluza», pero lo cierto es que todos ellos emplean la alegoría de la *musa*<sup>1617</sup> para referirse a la inspiración que mueve a Chapí en su proceso compositivo y que, dicen, lleva implícito el aroma popular, inspirado en cantos, bailes y danzas españoles que se entrelazan, se ajustan y se adaptan a un género, en realidad, históricamente tan alejado del ámbito popular como lo es el cuarteto de cuerda:

La musa de Chapí es, en el cuarteto estrenado ayer, la musa retozona y original, llena de frescura y encanto que todos reconocen en el autor de la «Fantasía Morisca», adaptada al carácter de las composiciones para instrumentos de cuerda. De temas sencillos, que el autor lleva de uno a otro instrumento transformando la frase con rica variedad, dentro de la misma idea melódica, el cuarteto de Chapí recoge diversos ritmos de la música popular española y los presenta ennoblecidos en las ideas fundamentales de su composición, que sin perder un momento su carácter elevado, conserva el espíritu de nuestra raza y llega con claridad suma a la inteligencia y al sentimiento del oyente<sup>1618</sup>.

La composición de Chapí, parece constituir así otro ejemplo más de «la democratización de la música de cámara» que nos permite unir en un mismo discurso adjetivos como popular y ennoblecido o inteligencia y sentimiento. De hecho, muy probablemente sean estos dos últimos términos los que más abracen el ideal compositivo que demandan los compositores españoles, aspirantes a encabezar la corriente compositiva nacional a la altura de los nacionalismos europeos. Que reúnan, por un lado, por un lado, “inteligencia” referida a la forma, al carácter académico del género, con suficiencia técnica, y por otro, “sentimiento”, referido al contenido y a una esencia que, en definitiva, empatice con el pueblo español<sup>1619</sup>.

Esta integración de lo popular en una forma sería como el cuarteto de cuerda, tendría diferentes lecturas. Una de las más significativas, por la claridad con la que usa los *topoi* y por el descrédito que le merece Chapí, será la crónica de Miranda para *La Lectura*, en la cual califica la obra de «tentativa» y refiere la vulgaridad de los elementos populares utilizados:

---

<sup>1615</sup> C. Roda. «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 24-III-1902, p.1.

<sup>1616</sup> F. Bleu. El Cuarteto de Chapí. *El Herald de Madrid*, 24-III-1903, p.2.

<sup>1617</sup> Aunque no nos detendremos a profundizar en una perspectiva de análisis de género, es preciso matizar que en estos comentarios, la mujer, como musa, inspira, mientras que el hombre, como compositor ejecuta. Véase también la recepción de Glazunov y del *Quinteto* de Tomás Bretón.

<sup>1618</sup> «Música di cámara. Un cuarteto de Chapí». *El Imparcial*, 24-III-1903, p.2.

<sup>1619</sup> SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España». *Anuario Musical*, 66, (2011), pp. 181-202, p.181 y ss.

Por tratarse de él, y como honor debido á su nombre, hemos de detenernos un momento para hablar de esta obra, que en mi opinión no puede pasar de la categoría de una tentativa. Chapí, por inclinación de su genio ó por otras circunstancias, se ha dedicado preferentemente á la música dramática en el género cómico, y en este género ha conseguido una supremacía que nadie le puede disputar.

Sus escenas cómicas descriptivas ó episódicas son verdaderas obras maestras, de acusada personalidad original, que muy bien podrían formar escuela, y por esta misma razón es preciso tratar de explicarse el escaso éxito que alcanzó el cuarteto recientemente estrenado, que, por otra parte, no puede restarle al autor un ápice de su bien ganada fama.

El maestro Chapí, al escribir el cuarteto, ha padecido un error grande. Quiso inspirar su obra en los cantos populares españoles, y en lugar de ir á buscar esos cantos en su verdadero origen, los tomó en el repertorio usual que convencionalmente se llama música popular; y como ese convencionalismo confunde de un modo inevitable lo popular con lo vulgar.

Chapí, aparte de encontrarse burlado, ha tenido que emplear toda su técnica en evitar la vulgaridad, y una vez conseguido, porque lo consigue de un modo admirable, no le queda del tema más que unas frases entrecortadas en una progresión interminable, sin poesía, sin ambiente, sin otro interés musical que el interés puramente didáctico.

Los elementos populares de todo género, los psicológicos, los literarios, los musicales, hay que recogerlos en la fuente misma, antes que manos extrañas hayan enturbiado su puro cristal.

Con el canto popular ocurre lo mismo: hay que sorprenderlo en la ocasión en que espontáneamente brota del alma del pueblo, como recogió el maestro Bretón la saeta de su célebre Suite sinfónica, como recogió Villa sus canciones asturianas. Cuando se espera á que lo haya encanallado el cantador profesional en el café cantante, ó el organillo callejero en el solar polvoriento, se corre el peligro de tomar por música popular la vulgar habanera, la jota estudiantil ó los tzorcicos de Iparraguirre. Además la labor artística del músico, una vez recogido el tema, no consiste en escoger su cadencia característica ó su ritmo monótono y combinarlos en una labor académica de irreprochable técnica, aunque ésta sea tan razonada como quiere hacer aparecer la suya el maestro Chapí en las notas publicadas en los programas del último concierto. La labor artística consiste en traducir con el canto popular ese ambiente intangible é inexplicable que forma su poesía; en producir por los medios del arte la misma impresión estética que produce el cantor popular espontáneamente, ayudado por el estado de su alma, por el momento, por la ocasión, por el grandioso espectáculo de la naturaleza que le sirve de escena<sup>1620</sup>.

Félix Borrell, que reconoce no haber podido asistir a ningún ensayo del cuarteto y únicamente dice haber podido abarcar «el conjunto de la obra» consignaba al comienzo de su reseña lo siguiente: «Quédense los análisis para una crítica más profunda y para el que por crítico se tenga»<sup>1621</sup>. Pues bien, uno de los críticos a los que podría estar haciendo referencia, sería Cecilio de Roda, el único que se detendrá en ofrecer a los lectores un análisis motivico-temático de la obra en su totalidad.

Pudiera ser que con el propósito de disuadir a todo aquél que recriminara a Chapí el diseño formal de la obra, en su análisis tiempo a tiempo, Roda describe el primer movimiento como «el más atrevido», pero que sin embargo encaja en una clara forma sonata, Exposición-Desarrollo-Reexposición. La sección se abre con la exposición de dos temas en un ritmo de habanera, que Mordente percibe como «insistente» y «vulgar»<sup>1622</sup>, seguida del desarrollo, que «de da ocasión para jugar con ambos temas en modulaciones caprichosas a tonos lejanos, en disposiciones melódicas, rítmicas e instrumentales, tratándolos unas veces por argumentación, combinándolos otras» y termina con la

---

<sup>1620</sup> Miranda. «Música». *La Lectura*, 1903, tomo I, pp.603-605.

<sup>1621</sup> F. Bleu. El Cuarteto de Chapí. *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2.

<sup>1622</sup> M. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 24-III-1903, p.3.

reexposición, o como anota Roda, con la «clásica repetición de la primera parte, esta vez, toda en la tonalidad del *Cuarteto*»<sup>1623</sup>.

Dentro de los tiempos centrales, el segundo tiempo, que Roda define como un «*lied* instrumental», de acusado un carácter lírico, considera que «es delicioso, con su color entre oriental y andaluz, con aquella gracia que prestan al primer motivo una sucesión de notas que recuerdan la melodía de la jota: fue quizá el tiempo que más entusiasmó». Por su parte, el tercer tiempo, alegre y evocativo, más *intermedio* que *Scherzo* y lo percibe totalmente libre de dramatismo y casi programático: «Vivo, chispeante, ligero, es un pedazo de vida andaluza, con su alegría bulliciosa, sin pesares que la enturbien, y su cielo eternamente azul, sin brumas que lo oscurezcan»<sup>1624</sup>. Precisamente sobre este fragmento anota Mordente que se trata de «un zapateado lleno de gracia» y que tal vez sea «mejor de los números de la obra»<sup>1625</sup>.

Por último, el final es para Roda «el más libre de forma y el más largo de todos». Lo cataloga como «un mosaico de cantos regionales: zortzicos, jotas, ritmos andaluces» del que resalta los elementos texturales del tema de dos violines enarmónicos (al unísono) sobre la base del violonchelo *col legno*, que va marcando las células rítmicas, que, a su parecer, confiere a la obra de «una novedad y una gracia que deleita». Por otro lado, señala que «la sonoridad del cuarteto al tomar la jota es completamente moderna, por su disposición y su robustez»<sup>1626</sup>. En definitiva, del primer tiempo destaca su fluidez armónica, del segundo su carácter lírico y cantábil, del tercero su carácter vital y del último la libertad de forma y la presencia de cantos populares.

Como colofón a esta primera audición, como si presintiera la inminente polémica, Felix Borrell, bajo su pseudónimo F. Bleu, pretendía conciliar y acercar posturas reconociendo cómo la obra de Chapí se puede ver desde diferentes perspectivas<sup>1627</sup>. Así, describe, por un lado, los elementos con los que mostrarán más afinidad los oyentes más tradicionalistas o “rigoristas”, como él los describe, y por otro, los procedimientos compositivos de preferencia por los “sugestionados por lo moderno”, sin posicionarse en ninguna de las dos vías. Sobre el grupo más tradicionalista de aficionados, además de su habilidad en la selección de tonalidades y la fluidez con la que transcurren las modulaciones, Borrell refiere que «aplaudirán la adaptación perfecta del contenido musical a la naturaleza de los instrumentos del cuarteto de arco», ya que, a su parecer «funcionan constantemente con naturalidad, y al componer los episodios no se salen nunca de situación, forzando la sonoridad y aspirando a producir efectos de orquesta con alardes de violento artificio», un defecto en el que, señala, incurre «la mayoría de los compositores contemporáneos de cuarteto». Mientras que los aficionados más modernistas, opina, también percibirán en la obra «cualidades para ellos preciosas y capaces de halagar su amor propio de sectarios». Por ejemplo, apunta, «apreciaron mejor que nadie el ingenio derrochado en los procedimientos, las ingeniosidades rítmicas y la riqueza de combinaciones sonoras». Y añade además que, «como toman por modelo a los músicos de las escuelas del norte, les sedujo el ambiente en que se mueve la composición», que en este caso se corresponde con que transcurre «por todas sus páginas, ya en forma de dejos melódicos, ó de ritmos insinuantes, cierto perfume vago de picaresca y graciosa placidez» que para Borrell «es la musa popular española que

---

<sup>1623</sup> C. Roda. «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 24-III-1902, p.1.

<sup>1624</sup> C. Roda. «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 24-III-1902, p.1.

<sup>1625</sup> M. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 24-III-1903, p.3.

<sup>1626</sup> C. Roda. «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 24-III-1902, p.1.

<sup>1627</sup> F. Bleu. El Cuarteto de Chapí. *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2.

viene á fijar el sentido íntimo de la obra y á acusar la personalidad de su ilustre autor»<sup>1628</sup>.

Opiniones, por lo tanto, para todos los gustos, aunque reconoce que así mismo «podían discutirse y aun combatirse sus tendencias, su orientación hacia ideales de arte todavía no consagrados por una sentencia definitiva», todavía en proceso de formación. Del mismo modo que «alguien dirá que pudo llamarse *suite* con más propiedad que cuarteto, y no faltará quien censure su construcción demasiado despreocupada y desligada de la forma rigurosamente clásica». Aún así, concluye, coincidiendo con la sentencia de Roda, que «nadie será capaz de regatearle importancia, como primera y elocuente manifestación de la música di camera española»<sup>1629</sup>.

Chapí, indiscutible protagonista de la sesión, acudiría al estreno, como era de prever en una ocasión tan señalada tanto para él como para sus colegas del Cuarteto Francés, a quienes, recordemos, estaría dedicada la obra. Según aluden varias crónicas de la sesión, el autor saldría al escenario en numerosas ocasiones para recibir los aplausos prodigados por el público<sup>1630</sup>. Pero, si bien aquí alcanza su punto final la repercusión que obtuvo el estreno en sí, como hemos podido ver, más centrado en las cuestiones estilísticas y formales de la obra que en la ejecución propiamente dicha, no será hasta la segunda audición, cuando dé comienzo la ola de artículos y comentarios tanto “a favor” como “en contra” del *cuarteto*, con dos claros protagonistas: Roda y Santiago López Muguero (Mordente).

En consonancia con el éxito que, a juicio de la crítica, supuso el *Cuarteto* de Chapí, la reposición de la obra no tardaría más que unos días en llegar. De hecho, a la semana siguiente, en el concierto de temporada celebrado el día 30 de marzo de 1903, la obra de Chapí formaría nuevamente parte del programa, repitiéndose ese mismo día en un concierto celebrado por la agrupación en el Círculo Democrático. Con motivo de la reposición, y para dar contestación a algunas dudas que se habían suscitado sobre la obra, Chapí repartiría entre los asistentes una circular junto con las notas al programa con aclaraciones formales y estilísticas que sería transcrita junto con fragmentos de los temas en la revista *Fidelio* el 11 de abril de 1903. La polémica desencadenada tras la audición del cuarteto, afirma Chapí: «me ha obligado, en propia y legítima defensa, a molestar su atención demostrando que lo que yo he llamado *cuarteto*, *cuarteto* es»<sup>1631</sup>. Y con el propósito de demostrarlo expone meticulosamente todos los recursos, procedimientos empleados en la composición.

Tabla 57. Autores, fechas y documentos implicados en la polémica del Primer Cuarteto de Ruperto Chapí.

| Polémica de Chapí |  |                            |           |
|-------------------|--|----------------------------|-----------|
| Autor             | Diario                                 | Forma                      | Fecha     |
| Cecilio de Roda   | <i>La Época</i>                        | Crítica                    | 24-3-1903 |
| Mordente          | <i>La Correspondencia de España</i>    | Crítica                    | 24-3-1903 |
| Chapí             | <i>Concierto. Teatro de la Comedia</i> | Circular                   | 30-3-1903 |
| Mordente          | <i>La Correspondencia de España</i>    | Crítica.                   | 31-3-1903 |
| Cecilio de Roda   | <i>La Época</i>                        | Crítica.                   | 31-3-1903 |
| Cecilio de Roda   | <i>El Imparcial</i>                    | Nacionalismo en la Música. | 30-3-1903 |

<sup>1628</sup> F. Bleu. El Cuarteto de Chapí. *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2.

<sup>1629</sup> F. Bleu. El Cuarteto de Chapí. *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2.

<sup>1630</sup> Véanse por ejemplo: M. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 24-III-1903, p.3.

C. Roda. «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 24-III-1902, p.1.

<sup>1631</sup> R. Chapí. «El cuarteto de Chapí. Lo que dice el autor». *Fidelio*, 11-IV-1903, pp. 4-5, p.5.

|         |                     |                                  |           |
|---------|---------------------|----------------------------------|-----------|
| Pedrell | <i>El Imparcial</i> | Carta. Respuesta a C. Roda       | 11-5-1903 |
| Chapí   | <i>El Imparcial</i> | Carta. Respuesta a Pedrell       | 18-5-1903 |
| Pedrell | <i>El Imparcial</i> | Carta. Respuesta a Chapí.        | 20-5-1903 |
| Chapí   | <i>El Imparcial</i> | Comunicado. Respuesta a Pedrell. | 21-5-1903 |

Mordente, que entre los críticos de la primera audición había sido el que más objeciones habría puesto al esqueleto formal y al diseño melódico de la obra, se daría por aludido y dedicaría buena parte de su reseña a responder a las consideraciones que incluiría Chapí en el folleto. No obstante, las notas del músico, según señala, no rebaten sus argumentos. Si tras el estreno, los reproches de Mordente se centraron en la cuestión formal de la obra, en este caso, el rango de análisis se amplía y las apreciaciones del crítico versan ahora sobre la inspiración y los rasgos populares y nacionales que observa la obra, autoproclamándose único detractor público, que no privado, de la obra de Chapí, eso sí, protegido por su pseudónimo:

Con el programa del concierto se repartió ayer profusamente al público una hoja, firmada por el maestro Chapí, en la que se pretende demostrar la absoluta pureza clásica de su *cuarteto en sol mayor*. La alusión no puede ser más clara: a mí se dirige el maestro, toda vez que yo he sido el primero en sostener lo contrario y el único en afirmarlo rotundamente.

Algún periódico me ha dado la razón y algún colega ha tenido la bondad de mostrarse conforme conmigo, pero no quiere compartir con nadie la responsabilidad de mis afirmaciones, ni el honor de sostenerlas contra un antagonista como el maestro Chapí.

Después de la segunda audición del *cuarteto en sol mayor* y después de leer la erudita desatada de su autor, sigo creyendo que esa obra (feno) sic. [no] está dentro de su género, y que el maestro Chapí se ha equivocado dos veces: una al hacer su *cuarteto* como música *di camera* y otra al contestar a mi reseña con razones que no convencen. Prueba al canto<sup>1632</sup>.

Según Mordente, en su carta, Chapí se limita a ofrecer meramente un «análisis técnico» impregnado de un «formulismo inútil, propio de un *Manual del perfecto compositor de cuartetos*», pero que «no refuta en nada» sus juicios<sup>1633</sup>, ni le disuade de seguir considerando la obra como impropia para el género camerístico. Paralelamente, Cecilio de Roda, en su correspondiente crítica de *La Época*, a lo largo de la columna, irá respondiendo a todas y cada una de las apreciaciones de su colega Mordente:

Mi amigo Mordente completa hoy la reseña de la última sesión del Cuarteto Francés dedicando una columna de *La Correspondencia* a discutir con Chapí si el cuarteto de éste es o no tal cuarteto. Él -Mordente- sostiene que no lo es, y como yo creo que sí, y así lo dije, me creo obligado, por cortesía y por discutirse un punto que podría constituir una controversia de arte, a contestar, aunque no con la extensión que quisiera<sup>1634</sup>.

Las objeciones y discrepancias del crítico de *La Correspondencia* con la obra de Chapí y que tratarían de rebatir, primero Roda y más tarde el propio autor del cuarteto, se

<sup>1632</sup> Mordente. «Los cuartetos de la Comedia. Fin de los conciertos». *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.

<sup>1633</sup> Mordente. «Los cuartetos de la Comedia. Fin de los conciertos». *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.

<sup>1634</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Época*, 31-III-1903, p.1.

ciernen en torno a dos cuestiones primordiales que venimos anunciando: la primera, la forma, en cuanto a su diseño melódico y desarrollo, y la segunda, su presunto carácter “español”. En lo que a la forma se refiere, como podremos observar, aunque no descarta que pueda haber otras construcciones, Mordente se declara partidario de una estructura «verdaderamente clásica». Por otro lado, en cuanto al diseño melódico, el columnista de *La Correspondencia* es bastante concreto a la hora de enumerar las condiciones que, bajo su punto de vista, debe reunir un tema «de cuarteto»:

Una frase, un diseño melódico puede servir de tema para un cuarteto si reúne las condiciones de ser inspirado, breve, expresivo y propio para toda clase de transformaciones; pero si el tema es vulgar, si su exposición es la misma, con simples cambios de modulación, en todos los pasajes, si no hay, en fin, esa elevación de ideas y esa superior sencillez de formas que resume toda la ciencia del contrapunto, la obra que resulte no será un *cuarteto* aunque se empeñen los respetables *Meistersänger*<sup>1635</sup>.

Por estas dos razones, principalmente, declara que «las ideas expuestas en el *cuarteto* en *sol mayor* no pertenecen a este género, por ser hartamente triviales e inadecuadas, y que la forma —en general— ni es un derroche de contrapunto, ni pasa de ser sencillamente pintoresca». Lo que, bajo su criterio, ejemplifica el tratamiento del tema *zortzico*, en el cuarto movimiento de la que dice que a pesar de ser «ingeniosa y de excelente efecto en una *suite*, no encaja absolutamente en la seriedad del cuarteto»<sup>1636</sup>. A este reproche de falta de carácter en ideas y desarrollos, responde Roda utilizando para la ocasión argumentos que, cree, van en consonancia con las doctrinas e inclinaciones estéticas wagnerianas de las que, según confiesa, es partidario el comentarista, cuya identidad presume de conocer bien<sup>1637</sup>:

Volviendo a Mordente, quien percibe como difusa la fina línea que separa lo “gracioso” y lo “vulgar”, renueva su descripción del ritmo de *habanera*, sobre el que construye Chapí su primer tiempo:

Afirmé que el ritmo del primer tiempo era un tanto vulgar... ¡Nunca lo hubiera dicho! ...

El maestro Chapí se indigna ante tal herejía, protesta y declara que él lo encuentra “gracioso, distinguido y muy español”. Es natural que trate de reivindicar a una de las dos ideas de su cuarteto —porque ideas y ritmos son la misma cosa en la obra en cuestión— pero yo seguiré creyendo que el ritmo de *habanera* es vulgar, chabacano y hasta si se quiere poco español, desde que perdimos a Cuba...<sup>1638</sup>.

Pero los visos de rencor que se ponen de manifiesto en la valoración de Mordente sobre la *habanera*, son un indicativo más de un complejo identitario de inferioridad que se arrastraba en España desde la pérdida de las colonias del 98. Y precisamente en consonancia con este sentimiento de duda acerca de qué elementos son constitutivos o no de un estilo particular y nacional, girará el grueso de la polémica. Y

---

<sup>1635</sup> Mordente. «Los cuartetos de la Comedia. Fin de los conciertos». *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.

<sup>1636</sup> Mordente. «Los cuartetos de la Comedia. Fin de los conciertos». *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.

<sup>1637</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Época*, 31-III-1903, p.1. Véase también el apartado dedicado a Santiago López Muguero (Mordente) en el Capítulo 4.

<sup>1638</sup> Mordente. «Los cuartetos de la Comedia. Fin de los conciertos». *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.

en consecuencia, las divagaciones sobre qué es y qué no es elemento nacional, estarán presentes no sólo en la recepción de la obra de Chapí, sino también en la del resto de composiciones españolas instrumentales que seguirán a la del músico de Villena en las sucesivas temporadas del Cuarteto Francés. Además del ritmo de *habanera*, los elementos propios del nacionalismo musical español, cuya validez y entidad cuestiona Mordente por primera vez en los siguientes párrafos, se revelan como un eterno dilema sobre el que no parece alcanzarse ningún tipo de acuerdo:

¿Qué tiene de español la composición del maestro Chapí? Los ritmos... el *tres por cuatro* de la jota, el *cinco por ocho* del zortzico... Pobre carácter nacional, que viene a representarse en algo tan frívolo y mezquino ¡El alma española, Aragón y Vizcaya, por lo menos, expresadas en un simple compás ternario!...

Yo creí que el nacionalismo en arte consistía en algo más profundo, que arrancaba del canto popular o de la melodía anónima, repetidas por cien generaciones como expresión de los sentimientos de raza; creí que en eso se había inspirado Weber para fundir el alma teutónica en sus obras, como Glinka el espíritu de Rusia en las suyas. Pero también me he equivocado, por lo visto. Una desinencia de canto andaluz y un ritmo de *soleares* pueden ser la base de nuestra futura escuela nacional<sup>1639</sup>.

Frente a ello, Roda advierte que «Chapí ve los cantos españoles a través de un temperamento de elegancia, de gracia, de buen humor; algo por el estilo de cómo ven la vida los Quintero para llevarla al teatro; pero no es Chapí el único músico ni el único temperamento; otros lo verán de otro modo y tendremos la nota melancólica, la nota grandiosa, y hasta la nota épica, que es la más difícil de dar»<sup>1640</sup>.

No obstante, Mordente finaliza su reseña retando a Chapí a aunar en futuras composiciones el verdadero clasicismo –no sólo el «formalismo del *da capo*»-y nacionalismo español –más allá de «la exterioridad del ritmo»- que de momento no vislumbra en la presente obra: «Si el maestro Chapí se propusiera escribir el cuarteto lo conseguiría. ¿Quién duda que le sobre inteligencia para ello?. Pero hasta ahora no se lo ha propuesto. Mejor que nadie sabe él la dificultad enorme de componer un cuarteto clásico y de carácter español prescindiendo del formalismo de *da capo* y de la exterioridad del ritmo»<sup>1641</sup>. Mientras que Roda zanja la disputa en tono conciliador, sin saber que con este enfrentamiento entre ambos críticos, la polémica no habría hecho más que comenzar:

Probablemente ni yo convenceré a mi adversario de un momento ni, si seguimos la discusión, él me convencerá a mí. Tengo mis ideas en Arte, después de haber estudiado mucho; él las tiene, habiendo trabajado mucho también. Si no hubiera tendencias distintas, no habría lucha, no habría vida. Lo que yo quisiera es que salieran tantos y tan buenos músicos haciendo Arte español, que Chapí pasara a la categoría de segunda fila<sup>1642</sup>.

Muy probablemente la razón por la que Cecilio de Roda no profundizaría en la cuestión del nacionalismo, estuviera relacionada con el artículo que él mismo había publicado el día anterior, el 30 de marzo de 1903, en el suplemento *Los Lunes del Imparcial*, y que llevaba por

<sup>1639</sup> Mordente. «Los cuartetos de la Comedia. Fin de los conciertos». *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.

<sup>1640</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Época*, 31-III-1903, p.1.

<sup>1641</sup> Mordente. «Los cuartetos de la Comedia. Fin de los conciertos». *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.

<sup>1642</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Época*, 31-III-1903, p.1.



título «El Nacionalismo en la Música. Música española»<sup>1643</sup>. En él analizaría la evolución y las muestras de nacionalismo musical en España, las cuales, todavía no se localizan junto a todas las corrientes emergentes europeas que se han ido gestando en las últimas décadas del XIX. De ahí que proponga a los compositores españoles un nuevo género en el que dejar aflorar el nacionalismo musical español: la música de cámara. Será en este artículo donde Roda señale como únicos entusiastas y defensores del nacionalismo musical español, a Chapí como «práctico» y a Pedrell como «teórico»:

En España el movimiento nacionalista sólo ha contado con dos defensores entusiastas: uno teórico, Pedrell, otro práctico, Chapí; y llamo teórico á Pedrell, porque sus aficiones arqueológico-musicales le han llevado á utilizar principalmente los tipos melódicos de nuestros músicos del siglo XVI. Los demás han hecho, sí, arte español, pero sólo a ratos, como quien hace una concesión [EXCEPCIONALMENTE], como quien presenta una cosa rara ó curiosa entre el fárrago enorme de vulgaridades á la italiana. Y para que se vea cuan equivocados andan al obrar así, al no decidirse por hacer siempre, siempre música española, basta observar la obra de cualquiera de ellos<sup>1644</sup>.

Mientras que, Bretón, dice, compone simplemente obras o movimientos sueltos con estos elementos nacionales los que mayor fama atribuyen, Chapí da muestra de este nacionalismo en todos los géneros que cultiva, ya sea tanto música lírica como instrumental, y mantiene firmemente este estilo característico latente en todas sus creaciones. Esto es en definitiva lo que, a su juicio, le distingue de otros como Albéniz, Granados, Larregla o Bretón. Pero la cuestión más significativa es que incita a los compositores españoles a abordar la música de cámara:

(...) hace falta crear una escuela española de arte musical, es necesario demostrar que á esa lista de nombres indigestos que copiaba al principio se puede y se deben agregar unos cuantos nombres españoles; la música de cámara no da dinero, pero da gloria, da reputación, puede hasta dar una fama universal, que el teatro niega casi siempre; entre nosotros hay dos sociedades de cuartetos que seguramente cifrarán su mayor gloria en contribuir con sus fuerzas á hacer un arte español: ¿quieren usted seguir el ejemplo que ha dado Chapí? ¿Quieren ustedes hacer el cuarteto nacional? No quiero ni pretendo que me contesten: prefiero dar las gracias á su respuesta aplaudiéndoles de todo corazón.

Un mes más tarde, Felipe Pedrell, dándose por aludido como «defensor teórico» del arte nacional frente a Chapí como «músico práctico», se sumaría a la polémica con una extensa carta que respondía en detalle a muchas de las afirmaciones de Roda, al mismo tiempo que sustentaba en fuentes por qué el cuarteto español de Chapí no era ni un cuarteto ni español. En respuesta al artículo de Roda, el compositor catalán, en tono mordaz y no libre de resquemor, muestra su disconformidad con el término teórico y más con su vinculación con los músicos del siglo XVI. En la carta Pedrell se muestra especialmente meticuloso, citando fuentes concretas y haciendo un profundo análisis del nacionalismo musical en clave idealista. No obstante a continuación transcribimos los fragmentos en los que concentra mayormente sus ataques a la obra de Chapí y al propio compositor, al que, manifiestamente trata de desacreditar:

---

<sup>1643</sup> C. Roda. «El Nacionalismo en la Música. Música española». Suplemento “Los Lunes del Imparcial”. *El Imparcial*, 30-III-1903, p.3.

<sup>1644</sup> C. Roda. «El Nacionalismo en la Música. Música española». Suplemento “Los Lunes del Imparcial”. *El Imparcial*, 30-III-1903, p.3.

¿Qué se debate en esta polémica? Que mi colega, el defensor práctico de la nacionalización, ha escrito un cuarteto, «que á usted le parece bonísimo, EN ESPAÑOL (con letras mayúsculas), con nuestros ritmos y nuestros cantos y nuestro ambiente».

Y pregunto yo (sin meterme á averiguar si el cuarteto es una «Suite» de carácter popular, como se ha dicho por ahí, con ritmos de habanera, de zapateado, de zortzico, etcétera, ó real y positivamente un cuarteto con el ambiente y clasicismos de formas y de «fondo» consagradas por una evolución que, precisamente arranca por desdoblamiento sucesivos de la primitiva «Suite», en puridad una «Suite» ó una tanda de distintos «tempi di ballo»)...y pregunto yo, repito, ¿bastan «nuestros ritmos y nuestros cantos y nuestro ambiente» para que una producción musical española, no un drama, no un cuarteto, sino un sencillo sainete musical pueda calificarse de española, «escrita en español», como Vd. dice?.

(...)

Mientras sigamos creyendo que en materia de drama lírico de carácter nacional bastará que éste se escriba en castellano y se componga con «ritmos, cantos y ambiente nuestros» reincidiremos, impotentemente, en lo que usted mismo afirma, pues, en efecto, «volver á intentar otra vez la ópera nacional, sería temerario y suicida, aparte de que aquella música tenía, en general, muy poco de española».

Mientras no se desmienta con pruebas que el músico que más sabe en España no sepa más que música (y hasta se dan casos en que ni ésta se sabe), estaremos condenados á leer todas las monsergas que se traen los jaleadores y a oír las musiquitas que las han inspirado, dignas unas de otras.

La contestación a las acusaciones la asumirá el propio Chapí en el mismo diario, *El Imparcial* en un tono marcadamente más mordaz, sarcástico y humorístico que el del propio Pedrell, que tampoco estaba exento de ironía, en un enfrentamiento que nos recuerda, por un lado a la polémica wagneriana y por otro al debate circunscrito en *El Imparcial* a propósito de la ópera nacional entre Barbieri y Arrieta, respectivos defensores de Bretón y de Chapí<sup>1645</sup>.

Entre sarcasmo y cinismo, Chapí lanza contraacusaciones nada livianas contra Pedrell, cuestionando duramente su potestad, sus conocimientos “dogmáticos” sobre el nacionalismo musical, reprochándole y acusándole, al fin, de que tal vez no fuera el más indicado para hablar de nacionalismo musical cuando su última obra, *Los Pirineos*, se había publicado en francés, italiano, catalán pero no en castellano. Los términos con los que se dirigen el uno al otro en sus respectivos discursos evidencian una virulenta relación que manifiesta rencor, desdén, antipatía y por momentos, aversión, especialmente por parte de Chapí. Él mismo, detrás de la ironía y el sentido del humor, se muestra irascible por el cuestionamiento indirecto de Pedrell a sus capacidades como músico y compositor sin haber presenciado el estreno y basando sus argumentos en percepciones y opiniones de terceras personas. En definitiva, el discurso es visiblemente incisivo en toda su extensión:

Para D. F. Pedrell

¡Ay, Felipe de mi alma! ¡Qué desencanto!

Al ver tu nombre, para mí sagrado, al pie de un artículo sobre el nacionalismo en la música, ¡qué de esperanzas concebí! ¡qué de revelaciones esperé! ¡qué de enseñanzas me prometí! ¡con qué ansia lo devoré! Pero ¡ay! Felipe de mi alma, ¡qué desencanto!

Porque yo esperaba ¡oh mi reverenciado maestro! Yo esperaba, aunque no fuera más que en síntesis, un par de ideas... ¡qué digo un par! Con una sola me hubiera contentado; pero idea tuya, que como tuya, hubiera sido clara, transparente, original, instructiva, de esas que

---

<sup>1645</sup> No será la primera vez que una polémica que involucre a Chapí se desarrolle en *Los Lunes del Imparcial*, sino que ya en la década de los 70, en 1878 tuvo lugar una entre Barbieri y Chapí. Véase SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España». *Anuario Musical*, 66, (2011), pp.181-202.

por su lógica contundente, cortan de plano toda discusión; de aquellas de «¿díjolo Blas? Punto redondo». ¿Díjolo Felipe? boca a bajo todo el mundo.

Y mi esperanza estaba justificada. No en vano venía leyendo desde hace dos años el consabido anuncio: «Ateneo de Madrid.-Don Felipe Pedrell.-El canto popular y su influencia en el drama lírico» Y yo, que no he asistido a tus clases, porque tu palabra, para mi divina, me causa espasmos de admiración y altera mi organismo, esperaba la hora suprema de que salieran á la estampa tus maravillosas lucubraciones, formando de una vez y para siempre el libro sagrado en cuyas doradas páginas hallásemos, por fin, los ignorantes y míseros mortales, el código augusto de la verdadera tía Javiera... quiero decir, los cánones definitivos, inmutables, perennes, de la música nacional española.

(...)

Dices, que «un solo acento apasionado, á veces, contiene toda el alma de un pueblo» ¡Decir es, mi amigo! ¿O es sólo «un decir»? Porque yo me atrevería á ofrecerte el precio de una conferencia del Ateneo, por cada acento de esos que me proporcionaras y que no estuviera ya empleado en la música universal.

¡Qué maravilla! Poderle decir á un judío: «Señor Abraham, le voy á sorprender á usted tocándole el acento del pueblo hebreo. «Do mil»... Y oír al señor Abraham, todo conmovido y deshecho en lágrimas...«¡Oh, sí! ¡Ese acento es el alma entera de mi raza!»

Y quien dice á un judío, dice á un turco, á un chino ó á un inglés... ¡Qué maravilla!

Pero voy á terminar y exclamo como tú: La incultura musical. ¡Hé ahí el enemigo! Que los españoles aprendan á admirar como se merece el genio creador del eminente, del ilustre, del sabio, del práctico y muy práctico (¿qué es eso de teórico, señor Roda?), del práctico y muy práctico autor de «El canto de la montaña» o cosa así, y de «I Pirinei» (en italiano), «Les Pyrénées» (en francés) ó «Los Pirineus» (en catalán; hasta ahora no se han publicado en español); que aprendan eso los españoles y «todo les será dado con las creces y aumentos» que por clasificación les corresponda<sup>1646</sup>.

Poco más es preciso añadir, puesto que la retórica de Chapí ya habla por sí sola. El fin de la polémica, contra lo que pudiéramos pensar, es abrupto y finaliza con dos breves manifiestos de ambos. El primero de ellos, publicado por Pedrell en *El Imparcial* el 20 de mayo:

Sr. Director de EL IMPARCIAL

Señor mío: Digo hoy en carta dirigida á don Ruperto Chapí lo que sigue:

«Querido Ruperto: Cuando te decidas á escribir la obra de arte que aguardamos todos tus admiradores, no la de «metier», que sólo apunta al trimestre, no las habituales «chapuzas», como tú mismo calificas, con mucha gracia, las tuyas, avisa y hablaremos con la extensión é imparcialidad serena digna del hecho. Mientras tanto, libre de ese gran peso que te estorbaba, con peligro de enfermar, te diré que lo otro, ¡mira tú! Todo lo otro, goza perfecta salud y... «eppur si muove». ¿Comprendes? Cálmate, pues, y decídetes á escribir lo que con insinuante y cariñosa excitación te ruega tu amigo de siempre. Felipe»

Si usted, señor director, manda insertar estas líneas en el periódico de su digna dirección, se lo agradecerá su afmo. s. s. q. L. b. L. m. *Felipe Pedrell*<sup>1647</sup>.

A lo que responde también Chapí siguiendo el mismo estilo incisivo y mordaz, ironizando sobre la incultura de la que le acusa Pedrell, cerrando la polémica con otro breve comunicado que data del 21 de mayo de 1903:

COMUNICADO  
TAMBIÉN POR MI PARTE  
Sr. Director de El Imparcial

<sup>1646</sup> R. Chapí. «El Nacionalismo en la ópera». *El Imparcial*, 18-V-1903, p.2.

<sup>1647</sup> PEDRELL, Felipe. «Comunicado. Para terminar», *El Imparcial*, 20-V-1903, p.2.

Agradecerá a Vd. mucho, señor director, la inserción de estas líneas, su afectísimo s. s. q. l. b. l. m.,  
RUPERTO CHAPÍ

Mi ilustre amigo: Contesto á D. Felipe Pedrell lo siguiente:

«Querido Felipe: ¡No me mates! ¡no me mates de alegría!

¡Yo admirado, y admirado por ti! ¡Y admirado aun antes de haber yo escrito *obra* de arte!

¡Y me pides calma!

¡Gracias, Felipe, gracias!

En cuanto á esa obra, intentaré complacerte y ya tengo elegido asunto.

Se trata de una comedia lírica que se titulará...«¡Taday probeza!<sup>1648</sup>» y espero que me harás merced, aunque sea á cambio del precio que te ofrecí, del «acento» que corresponda al alma entera de la raza montañesa.

¡Y á la recíproca, Felipe!

Tu compañero... (¡me siento envanecido!) y admirador, amigo de siempre,

RUPERTO»<sup>1649</sup>.

En definitiva el primer cuarteto de Chapí, dedicado al Cuarteto Francés, serviría como objeto de reflexión en un debate que sobrepasaría la propia obra y reflejaría las posiciones encontradas que se postulaban acerca de un tema que, por otro lado, incumbía a todos estos protagonistas. Por un lado el autor contaría con un ingente número de defensores que, después de esto, ansiaban coronarle como estandarte de la música instrumental española. Por otro, un frente, arduo de convencer, encabezado por Pedrell y su órbita, en este caso representada por Mordente (López Muguíro) que, por el contrario, no respaldaría ni la estructura interna de la obra ni su modo de integrar la música tradicional en sus temas. Por consiguiente, el debate forjado en las páginas de *El Imparcial* daría muestra de que, unos aferrados a una postura, y otros a otra, no llegarían a acuerdos imposibles sobre el espinoso asunto del nacionalismo, en esta ocasión en su hipotética traducción en la música de cámara española. Por el contrario, se limitarían a exponer sus respectivos argumentos, difamando oportunamente al adversario.

Pese a la polémica, el *Cuarteto n.1* de Chapí, sería la obra más interpretada en las series del Cuarteto Francés, así como en varios conciertos institucionales de la agrupación, celebrados tanto en Madrid como en las giras por el norte de España, lo que no sucedería, en cambio, con ninguno de los siguientes cuartetos compuestos por el músico de Villena.

#### 5.4.1.2. *Cuarteto de cuerda n. 2 en Fa*

El segundo de los cuartetos de cuerda de Ruperto Chapí, en fa mayor y compuesto en 1904, estaría dedicado al Cuarteto Checo, uno de los mejores conjuntos profesionales europeos de la época<sup>1650</sup>. Dicho conjunto, que contaba entre sus atriles con señaladas celebridades como el violinista y compositor Josef Suk, llevaría a cabo el estreno de la obra el 9 de mayo de 1904, en la tercera temporada de vida de la Sociedad Filarmónica<sup>1651</sup>. Según refiere Iberní, tanto esta primera audición por parte de la famosa agrupación checa, como la propia composición de Chapí, contarían con la intermediación y el impulso de Cecilio de

<sup>1648</sup> Sarcasmo que persigue enfatizar la incultura de la que le acusa Pedrell en su discurso.

<sup>1649</sup> CHAPÍ, Ruperto. «Comunicado. También por mi parte», *El Imparcial*, 21-V-1903, p.3.

<sup>1650</sup> El Cuarteto Checo en 1904 lo integraban los violinistas Karel Hoffmann (1872-1936) y Josef Suk (1874-1935), el violista era Oskar Nebdal (1874-1930) y Hanus Wihan (1855-1920).

<sup>1651</sup> C. Roda. «Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo. Historia del cuarteto: *sexta sesión*. Un cuarteto de Chapí. *La Época*, 12-V-1904, p.3.

Roda quien, a través de estos embajadores, posiblemente pretendiera dar a la obra de Chapí una mayor proyección internacional<sup>1652</sup>.

En palabras de Roda, el cuarteto reunía dos condiciones idóneas para representar una corriente compositiva nacional y es que «sin prescindir del color español que tanto caracteriza sus obras, entra de lleno su autor en el ambiente del cuarteto moderno»<sup>1653</sup>. Por tanto, la presencia de procedimientos modernos sumada a una esencia popular, así como su correcto desarrollo, llevan al crítico a mostrarse conforme con el resultado, argumentando que la composición era digna, «moderna por el color, moderna por los procedimientos empleados, revelando, á más de las características de Chapí, un dominio completo de la técnica y una extraordinaria facilidad en su manejo», situando, añade, «á su autor á la altura de los mejores entre los compositores actuales de música de cámara»<sup>1654</sup>.

Al margen de las temporadas de la Sociedad Filarmónica, el segundo cuarteto de Chapí, en fa mayor, se tocó en la primera de las seis sesiones que el Cuarteto Francés ofrecería en el Teatro de la Princesa en 1905 y se volvería a escuchar nuevamente algunos años después. Las sesiones ofrecidas en la Filarmónica Madrileña no tendrían, sin embargo, tanta repercusión en los diarios madrileños como las del Cuarteto Francés. De ahí que prácticamente se hablara de ella como un estreno. Las críticas correspondientes a la interpretación de la nueva obra de cámara de Chapí por parte del Cuarteto Francés, cubrieron esencialmente tres aspectos en orden decreciente de interés. En primer lugar, la mayor parte de los críticos focalizarían sus comentarios en la reacción del público; en segundo lugar en la interpretación, y en tercer y último lugar en las características estilísticas de la obra.

La reacción del público tras la audición del segundo Cuarteto de Chapí, sería el aspecto que mayor interés acapararía en la crítica, aunque no precisamente en términos positivos. No en vano, algunas semanas después del estreno, todavía recordaba Conrado del Campo que éste había sido «recibido por los aficionados con una frialdad inexplicable» y que, esperaba, desaparecería «cuando futuras ejecuciones acostumbren el público á la obra»<sup>1655</sup>. Así mismo, Roda no se mostraría especialmente conforme con el resultado del *Scherzo*, un tiempo que, en futuras audiciones tampoco gozaría de gran popularidad.

Por lo tanto, acorde a los testimonios de la crítica, frialdad es el término que parece más oportuno para definir la recepción del *Segundo Cuarteto* de Chapí por parte del público madrileño. El crítico de *El Heraldo de Madrid* dice concretamente que fue «escuchado con profundo silencio» y que «no pareció entusiasmar», mientras que, para otros, resultó inevitable establecer paralelismos con la obra estrenada el año anterior, su *Primer cuarteto*. En esta línea, Arnedo señalaba en *El País*, que nada tuvo que ver la gran acogida que experimentó aquel, con el presente, cuyo efecto en el público «no fué tan decisivo»<sup>1656</sup> y Miguel Salvador por su parte, percibe entre los asistentes una recepción no exenta de discrepancias y controversias que relaciona, en su caso, con la existencia de otros cuartetos españoles a la espera del estreno por el Cuarteto Francés<sup>1657</sup>, tal vez de mayor calidad:

---

<sup>1652</sup> IBERNI, L. G. *Ruperto Chapí...*, pp. 478 y ss.

<sup>1653</sup> C. Roda. «Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo. Historia del cuarteto: *sexta sesión*. Un cuarteto de Chapí. *La Época*, 12-V-1904, p.3.

<sup>1654</sup> C. Roda. «Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo. Historia del cuarteto: *sexta sesión*. Un cuarteto de Chapí. *La Época*, 12-V-1904, p.3.

<sup>1655</sup> Conrado del Campo. «En la Princesa. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1656</sup> A. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 6-II-1905, p.3.

<sup>1657</sup> Anotaba Miguel Salvador a propósito del comienzo de la temporada de conciertos del Cuarteto Francés que, además de los nombres de Franck, Debussy o Dvorak, aparecían en el programa los nombres de Bretón,

En la segunda parte va Chapí, con su segundo cuarteto ejecutado solamente una vez ante el público de la Sociedad Filarmónica. La obra es discutidísima. A mi me ha gustado; todo el cuarteto es muy gracioso, muy español, está manejada su técnica con una habilidad de maestro; es inspirado, suena muy bellamente y con todas estas cualidades podrá discutirse si vale más ó menos que otros ya aprobados, ó decir cada cual si se conforma ó no con su temperamento y su manera de ver y sentir la música pero nadie le negará que es bueno y que su autor, si ya no tuviera otras cien obras que acreditan su valor, podría con ésta ganarse un buen nombre y un buen puesto entre los elegidos<sup>1658</sup>.

A diferencia del resto, interesados en las desafortunadas reacciones del público, D dur, será uno de los pocos que no repare en las muestras de agrado o desagrado de la audiencia y en cambio, opte por centrarse, aunque superficialmente, en cuestiones interpretativas. El mismo D dur que desacreditaba las ejecuciones clásicas, en esta ocasión observaría que el Cuarteto Francés había superado en calidad a la previa del Cuarteto Checo en la Filarmónica que, consideraba, había sido “desacertada”:

He dicho antes que fue conocida defectuosamente, pues me complazco ahora en decir que, no obstante, el gran mérito de ejecutantes que el citado «Cuarteto Tcheco» posee, tuvieron en aquella ocasión la mala fortuna de darnos una interpretación desacertada de esta obra, y que, en cambio, la que el sábado oímos fué incomparablemente superior, consiguiendo darle el artístico relieve que requiere, haciendo resaltar admirablemente su mérito y sus bellezas y siendo muy aplaudida<sup>1659</sup>.

Por otro lado, aunque este *Cuarteto* no suscitaría ningún tipo de debate en la prensa, como en el caso del primero, y apenas obtendría repercusión en las reseñas respectivas a sus dos interpretaciones. Roda afirma, empleando nuevamente letras mayúsculas para remarcar el carácter nacional del mismo que, a pesar de las reacciones del público considera el cuarteto «una JOYA DEL ARTE ESPAÑOL [sic], por su ambiente, por sus procedimientos, por sus modernismos», ofreciendo, además un repaso de cómo fue, a su juicio la reacción del público tiempo por tiempo<sup>1660</sup>.

El primer tiempo, un *Allegro moderato*, a juicio de Roda, presenta «un trabajo temático en alto grado interesante, abundando la obra entera en curiosidades armónicas, en sonoridades y disposiciones de indudable novedad». Así mismo, profundiza en el carácter de los dos temas principales, señalando que, «como en casi todas las obras modernas, los temas son cortos, característicos y de gran relieve»: El primero «de carácter entre oriental y andaluz, á dos tiempos» y el segundo «en ritmo de bolero» cuyo desarrollo, combinaciones y transformaciones melódicas y armónicas, dice, «están tratados de mano maestra, y hacen de este tiempo una verdadera joya»<sup>1661</sup>. Al respecto de la acogida del público tras la versión del Cuarteto francés, señala sobre este primer tiempo que sus «atrevimientos» a su juicio «sólo demuestran que Chapí conoce á fondo los compositores modernos», sin embargo, anota que no satisficieron a toda la sala e «hicieron poner cara fosca á algunos»<sup>1662</sup>. Sobre el segundo, dice Roda que «el contraste entre el tema gracioso, rítmico con que comienza el *Allegretto* y el tierno y apasionado que lo interrumpe, presta un gran interés al *Allegretto*,

---

Chapí, Manrique de Lara o Vives con obras nuevas. Véase M. S. «De Música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 2-II-1905, p. 2.

<sup>1658</sup> M. Salvador. «De Música». *El Globo*, 6-II-1905, p.2.

<sup>1659</sup> D dur. «En la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 6-II-1905, p.2.

<sup>1660</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primera sesión». *La Época*, 6-II-1905, p.2.

<sup>1661</sup> C. Roda. «Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo. Historia del cuarteto: sexta sesión. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 12-V-1904, p.3.

<sup>1662</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primera sesión». *La Época*, 6-II-1905, p.2.

hecho con una finura deliciosa y muy difícil de apreciar completamente en una primera audición. La intervención del primer motivo en el carácter doloroso del segundo, y su insensible transformación hasta adquirir todo el relieve de gracia y frescura que tiene en la exposición, es magistral»<sup>1663</sup>.

El tercer tiempo, por su parte, será el que siembre mayor discordia en la crítica. Se trata de un *Allegro molto vivace*, para algunos *Scherzo*, de carácter precipitado y casi angustioso, muy particular, que Roda define como «atrevido y original». A fin de explicar el diseño del fragmento anotaría que: «mientras el segundo violín da un *si natural pizzicato* en el primer tiempo de cada compás, el resto del cuarteto, con ritmo gracioso y ligero, recorre todos los tonos y modos, fundiéndose la melodía con la nota obligada, la cual interviene á veces como nota característica del acorde, á veces como apoyatura, á veces completando la armonía»<sup>1664</sup>.

Este movimiento a juicio de la crítica presentaba para los intérpretes una gran dificultad en el proceso de ajuste y engranaje de las voces así como a la hora de mantener un tempo constante<sup>1665</sup>. Y en relación a esta cuestión ya acusaba Roda en el estreno de la obra de manos del Cuarteto Checo que «este tiempo, llevado en un movimiento más lento del que su carácter exige, no produjo el efecto que debía producir»<sup>1666</sup>. Tampoco meses después, en manos del Cuarteto Francés, sería convincente el resultado para Miguel Salvador. El mismo llegaría a calificar la escucha de la misma, por momentos, de suplicio, en alusión a la nota en *pizzicato* que se repetía de forma persistente, y que afirma, quedó bautizado por un asistente desconocido, como “el de la gotera”:

De la segunda parte podría hacerse copártcipe de la responsabilidad en la frialdad del público al autor Chapí, de quien era el cuarteto que la componía.- Esta obra, que es poco interesante y demasiado insistente en todo su desarrollo, tomó en la ejecución un carácter violento y de lucha poco tranquilizador, y en algunas partes como en el tercer tiempo –que alguien llamó el de la *gotera*, porque tiene una nota en *pizzicato* repetida indefectiblemente hasta el final, capaz de cabar [sic] [cavar] la lápida... *Semper cadendo*... -sulfuró muchos nervios<sup>1667</sup>.

Por su parte, el cuarto tiempo, *Quasi presto*, presenta una sucesión de temas andaluces en diferentes tempos y caracteres. En la primera parte, los motivos se desarrollan en la tonalidad principal del cuarteto, en lo que podríamos considerar como el fragmento armónico más estable de toda la obra con tan sólo algunas transiciones donde se impone la ambigüedad entre fa mayor y fa menor. De carácter evocador y agradable, recuerda en varios giros a las sonoridades de los nacionalismos nórdicos y centroeuropeos. Al segundo tema, con gran presencia del *pizzicato*, le sigue un tercer tema pasional, con notas largas mantenidas que confieren al fragmento un carácter intenso y texturalmente propio de las sonoridades orquestales. Del movimiento sorprende la facilidad o naturalidad con que

---

<sup>1663</sup> C. Roda. «Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo. Historia del cuarteto: *sexta sesión*. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 12-V-1904, p.3.

<sup>1664</sup> *Ibidem*.

<sup>1665</sup> El mismo está construido tanto rítmica como armónicamente en torno a una nota obligada, un *si* en *pizzicato* que el violín segundo repite durante casi todo el movimiento en la primera parte de cada compás. En base a esta nota, que sólo deja de sonar en el *trío* central, el resto de instrumentos configuran diversos acordes y la utilizan como punto de partida para llegar a diferentes tonalidades, en las que el *si* desempeña distintas funciones tonales.

<sup>1666</sup> C. Roda. «Sociedad Filarmónica. Cuarteto Checo. Historia del cuarteto: *sexta sesión*. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 12-V-1904, p.3.

<sup>1667</sup> M. Salvador. «De música. Segundo concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 2-II-1909, p.1.

Chapí pasa de un tema gracioso a otro pasional o, como dice Roda, «fogoso». En el plano cadencial, recuerda al primer movimiento por la secuencia de cadencias andaluzas en los continuos motivos entrelazados. Y en los grupos finales, la sucesión o cascada de progresiones melódicas que se reparten entre los violines aportan una gran tensión al movimiento que aparece reforzada al mismo tiempo por cadencias suspensivas que no resuelven hasta el ansiado acorde final. Tal vez por esa tensión contenida que mantiene en vilo hasta la conclusión final, afirma Roda que «el cuarto fué muy aplaudido»<sup>1668</sup>.

Finalmente, a pesar del aparente descontento con el que, según parece, el público recibió algunas partes de la obra, algunos años después, los cuartetistas decidieron montar nuevamente el segundo cuarteto de Chapí en el concierto de temporada celebrado el 1 de febrero de 1909, entre un Cuarteto de Haydn y el Quinteto de Franck.

En esta segunda recepción, nadie, excepto Salvador, profundizaría en las obras del programa. A diferencia de la mayor parte de las crónicas que únicamente enumeran el repertorio en lo que, presumiblemente, podría ser una estrategia para evadir compromisos o para rehusar profundizaciones, Miguel Salvador, le dedicará a la agrupación madrileña una de sus críticas más duras, expresando en *El Globo* su descontento general con el concierto que atribuía principalmente a la interpretación. No obstante, en el caso del Cuarteto de Chapí, no responsabilizaba del fracaso únicamente a la cuestión interpretativa, sino a la obra y su autor. Al margen de esta crítica de Salvador, el resto de cronistas que reseñaron esta segunda audición, no parecen haber presenciado el mismo concierto y únicamente reconocen que la obra que obtuvo mayor favor por parte del público en aquella ocasión fue el Quinteto de César Franck. Al respecto apunta Muñoz, con significado implícitamente opuesto para la obra de Chapí que con la de Franck «exteriorizóse en formas más elocuentes y efusivas el encanto del público por el mérito sobresaliente de la composición y por el acierto envidiable de sus intérpretes»<sup>1669</sup>.

En conclusión a la recepción de este segundo cuarteto, en comparación con el primero, según la prensa, fue fría y sin excesivo entusiasmo. Roda puntualiza que el primer movimiento no gustó por sus “atrevimientos modernos” y que el tercero, según Salvador caracterizado por una nota «gotera», fue acogido con indiferencia. En cambio el segundo y el cuarto, dice, fueron aplaudidos. Por su parte D dur, que se centra en el aspecto interpretativo, sostendría la versión ofrecida en esta ocasión por el Cuarteto Francés habría sido notablemente superior a la del Cuarteto Checo en la Filarmónica, que considera “desacertada”. Por último, su reposición años más tarde pasaría prácticamente desapercibida a excepción de Salvador, que reprocharía severamente la interpretación del Cuarteto Francés.

#### 5.4.1.3. *Tercer cuarteto de cuerda en Re mayor*

De entre todas las obras presentadas de Chapí, sin lugar a dudas, la obra que obtuvo una mejor acogida sería el *Cuarteto n.3 en Re mayor*. El estreno de la obra, dedicada a Alexandre Saint-Aubin, se llevaría a cabo el 9 de marzo de 1905 en el último concierto de temporada que ofrecería el Cuarteto Francés en el Teatro de la Princesa, muy pocas sesiones después de la presentación del segundo cuarteto en las series.

---

<sup>1668</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Primera sesión». *La Época*, 6-II-1905, p.2.

<sup>1669</sup> M. «Música de cámara. Tres conciertos.-El cuarteto Vela.- El cuarteto Francés.- El pianista Juan Martet». *El Imparcial*, 2-II-1909, p.3.



Por primera vez en los tres años de actividad del Cuarteto Francés el público pareció solicitar con ahínco la repetición de tiempos en una obra de Chapí. Varios críticos, entre ellos Cecilio de Roda y Amós Salvador señalan, de hecho, que «el público, que hizo repetir el *intermezzo* y hubiera deseado volver á oír el *larghetto*, que seguramente oiría con gusto por segunda vez todo el cuarteto, y que aplaudió con entusiasmo todos los tiempos, saludó al autor con gran cariño al final del tercero, y lo hizo salir repetidas veces á escena al final de la obra»<sup>1670</sup>. Y no sólo eso, sino que al parecer, en el intermedio «el escenario se vió invadido por la plana mayor de los aficionados que viven en la corte», autoridades y personajes influyentes de la capital, que se acercarán al compositor con objeto de felicitarle por el éxito del estreno y que, según añade Salvador, «constituyen el gran núcleo de público que Chapí ha sabido conquistarse»<sup>1671</sup>.

El público que llenaba el salón casi por completo, no *paró* de aplaudir en toda la tarde, solicitando con insistencia la aparición es escena del afamado compositor.

El cuarteto para instrumentos de cuerda (número 3) es de lo más completo que ha producido, en ese género, el insigne maestro Chapí.

Es una obra genialísima, á la moderna, que abunda en saludables *enseñanzas* y puede citarse, de hoy más, como modelo entre lo producido hasta el día por autores españoles<sup>1672</sup>.

Entusiasmo y admiración son así los componentes que más se desprenden de la mayor parte de las reseñas y serán pocos los diarios madrileños que no reflejen la noticia del estreno en sus columnas. Pero a los aplausos que suscriben prácticamente todas las críticas, se sumarían igualmente el asombro que motivaba, para algunos, el hecho de que el músico de Villena hubiera compuesto la obra en un tiempo récord, según figura en el borrador original, menos de una semana. Si bien, no parece que esta información fuera de dominio público ya que únicamente la reflejan algunos diarios, entre ellos *El Globo* con Amós Salvador y D dur, en *La Correspondencia de España*, el cual evita ofrecer «zarandajas de análisis fríos ni calientes»<sup>1673</sup>, y se centra en atender casi exclusivamente a las circunstancias de composición, en un discurso casi novelesco:

La novedad del programa estaba en la segunda parte, en que se estrenaba un nuevo cuarteto, (el núm. 3), para cuerda sola, del maestro Chapí.

Dicho esto, parece lo natural que pase ahora á hablar de los méritos y cualidades de ¿la obra? Y, sin embargo, no puede ser así, ¿porque? Por encima de todo lo que ella vale, que es mucho, hay una cosa más importante todavía que referir al hablar de ella, por ser tan extraordinaria, tan increíble y tan maravilloso, que no hay ejemplo igual en la historia del Arte.

Nadie, sin verlo o saberlo, puede figurárselo, ni mucho menos creer cosa tan desusada, tan grande y tan portentosa, que más bien parece sobrehumana, pues nadie hasta el día ha realizado ese verdadero milagro, ni aun el mismo maestro Chapí, á pesar de que ya nos tenía acostumbrados á verdaderas sorpresas de esa clase, á los que ya estamos convencidos, como yo, desde hace muchísimo tiempo, de su asombrosa facilidad y fecundidad, ayudadas por el más completo dominio de la técnica de la composición.

Esto á que me refiero es, sencillamente, haber empezado á escribir ese cuarteto el jueves de la semana anterior y haberlo terminado el lunes siguiente. Es decir, ha escrito en *cuatro días* una obra admirable en el género de composición más difícil de hacer de todos los conocidos, y no en cuatro días enteros, sin descansar, ni hacer otra cosa que escribir, sino atendiendo á sus múltiples ocupaciones.

---

<sup>1670</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El Globo*, 10-III-1905, p.2.

<sup>1671</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El Globo*, 10-III-1905, p.2.

<sup>1672</sup> L. A. «En la Princesa. “Cuarteto Francés”. Última sesión». *El País*, 10-III-1905, p.3.

<sup>1673</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 10-III-1905, p.3.

La cosa, como digo, asombra ya por el sólo hecho; pero si á esto se añade el haberla realizado con toda la perfección con que están hechas siempre sus obras, el encanto de las ideas que contienen, el interés creciente con que sabe presentarlas y desarrollarlas y la inspiración constante que en todas las partes de la misma reina, como fluyendo de manantial inagotable, aumenta en tal grado la admiración, que no cabe otro recurso que aplaudir y aplaudir, sintiéndose subyugado por tal maravilla, sin pensar en descripciones, siempre pálidas, ni demás zarandajas de análisis fríos ni calientes<sup>1674</sup>.

En base a esta circunstancia, nos preguntamos si es posible que el Cuarteto estuviera anunciado en programa cuando ni tan siquiera se había comenzado a componer. Y es que si tomamos como referencia las afirmaciones de D dur que respaldan así mismo otros críticos como Salvador, quien anota que «el cuarteto, número 3, ha salido de las manos de Chapí en menos de una semana»<sup>1675</sup>, así como las fechas que figuran en el borrador de la partitura<sup>1676</sup>, Chapí habría terminado la obra el lunes 6. Esto explica que, al disponer únicamente de tres o cuatro días para preparar el estreno, circunstancia a la que debemos sumar la repentina baja por enfermedad de Francisco González y Miguel Yuste, los miembros del Cuarteto Francés, decidieran conformar la primera parte del programa con fragmentos de distintas obras, cuya calidad interpretativa indignaría soberanamente a D dur.

Chapí dedicó cada uno de sus cuatro cuartetos a un personaje o entidad vinculada a la vida musical. El tercero, en concreto, tendría como destinatario al crítico de *El Heraldo de Madrid*, Alejandro Saint-Aubin. Este hecho motivó que el crítico obsequiado cediera su columna sobre el concierto del Cuarteto Francés al propio Conrado del Campo. En ella, el viola del conjunto no se limitaría únicamente a hacer la correspondiente valoración de la nueva obra de Chapí, sino que hace un repaso por la música de cámara en general, el pasado: la música de los clásicos, presente: la música de los compositores modernos, más recientes, de las diversas escuelas nacionalistas europeas, y futuro: de los compositores españoles. De hecho para la cimentación de su discurso se sirve de la comparación entre los dos estrenos que se llevaron a cabo ese día en el Teatro de la Princesa, por un lado, el del Cuarteto de Chapí n.3 y por otro, la primera audición de un cuarteto de Dvorak. Como intérprete de la misma, efectuaría un análisis exhaustivo desde dentro, apoyado en sus propias sensaciones y experiencias, coincidiendo con Roda en que la obra presenta un estilo donde no hay tanta evidencia de elementos populares como en los anteriores, pero que sin embargo, acusa el sello personal y nacional del autor:

Dos estrenos: Chapí, en la segunda parte; Dvorak, en la tercera. Una obra para cuarteto de cuerda, del inagotable, del siempre joven maestro español, y otra obra, para instrumentos de arco y piano, del más interesante y principal de los músicos bohemios y una de las figuras más simpáticas del movimiento nacionalista musical contemporáneo. Con feliz oportunidad los nombres de Chapí y Dvorak figuraban juntos en el programa.

Ambos compositores tienen grandes puntos de contacto en la dirección de sus ideales estéticos; ambos, cada uno dentro de su temperamento y de lo distinto de su medio ambiente artístico, coinciden en el empleo libre y sin temores del bellissimo tesoro poético que encierran los cantos populares de sus respectivos países; ambos consideran que la música sinfónica y de cámara, al salir de los salones, al salir del medio aristocrático y particular en que naciera, al *democratizarse*, permítasenos la palabra, habrá de aspirar y recoger ese enorme caudal de melodía y ritmo que el pueblo ha ido creando

---

<sup>1674</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 10-III-1905, p.3.

<sup>1675</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El Globo*, 10-III-1905, p.2.

<sup>1676</sup> Una edición temprana de la obra se conserva en la Biblioteca Nacional de España. [Signatura: M.ManriqueLara/71].

inconscientemente, entre penas, amores y alegrías, al contacto puro de la libre Naturaleza<sup>1677</sup>.

El análisis de Conrado del Campo se apoya en el carácter de los temas, en la personalidad de cada uno de los movimientos, que puede ayudarnos a comprender las reacciones que se describen en el público en cada caso. El primero, lo describe como «tenso, apasionado, de una expresión anhelante, obtenida por el insistente sincopado del segundo tema»<sup>1678</sup> y señala que «la impresión que este tiempo, al terminar, produce es de ansiedad, de sobresalto»<sup>1679</sup>. Esto puede llegar a explicar que los aplausos no fueran suficientes como para sacar a Chapí a escena como, según refieren, sí que sucedió en los tiempos restantes. Sin embargo, prosigue el viola de la agrupación que «con un buen gusto, excelente, viene el *intermezzo* á trocar en sonrisas el sobresalto, á calmarnos con sus delicadezas, con sus galanuras de estilo y sus primores de ritmo». Es fundamental que toda la tensión fraguada, generada en el primer movimiento, se resuelve y parece diluirse en este segundo tiempo, propiciando una reacción de júbilo y de alivio, y motivando que el público solicitara la repetición del *intermezzo*, a la que accedió el conjunto madrileño<sup>1680</sup>.

A criterio de Del Campo, Chapí no sorprende a sus oyentes hasta el tercer tiempo, ya que, sobre los dos primeros, sostiene, «su obra de artista está llena de caprichos de parecido carácter, de ideales lindezas, realizadas con tanta sobriedad como ahora». No obstante, prosigue con admiración que la mayor «sorpresa» de la obra la constituye el *Larghetto* cuya intensidad en gradación ascendente hace que el carácter pase de «apasionada protesta, en exclamación anhelante de un trágico sentimiento, y de nuevo, sobria, intensamente, vuelve á su primitivo carácter y, cada vez más lejos y más triste, termina como un eco»<sup>1681</sup>.

El profundo lirismo dramático que, como acusan, envuelve el *larghetto* y que a juicio de Del Campo deja en el público un poso amargo, se disuelve nuevamente en el tiempo final, que, en palabras del músico «Parécenos volver al centro del día, del día alegre, iluminado, después de los sombríos acordes del sublime andante»<sup>1682</sup>. En él, describe, se superponen melodías de carácter popular así como diseños rítmicos «vivos y pintorescos» que dotan al tiempo de un carácter alegre y apacible, y lo que es más importante para la recepción final de la obra, que dejan en el público «una gratísima impresión de contento, de vida, de luz»<sup>1683</sup>.

Todo parece equilibrado, en su dosis justa y precisa para poner en tensión, sosegar, conmover y apasionar al oyente con un carácter final que habría dejado al auditorio complacido. En este sentido, las preferencias románticas son evidentes. Una exitosa fluctuación emocional alcanzada mediante una variedad suficiente de melodías, que transcurran sobre una inestabilidad armónica, así como ansiadas resoluciones cadenciales, parecen ser, nuevamente la combinación ideal de ingredientes para conferir el éxito deseado a la composición. La conclusión de Conrado es profunda y a la vez concisa:

La obra, en su conjunto, es admirable. La forma, el desarrollo, las ideas, la disposición del cuarteto, todo es justo, equilibrado, siempre intenso, viril, apasionado. ¡Con qué orgullo

---

<sup>1677</sup> Conrado del Campo. «En la Princesa. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1678</sup> Conrado del Campo. «En la Princesa. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1679</sup> Conrado del Campo. «En la Princesa. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1680</sup> Recordemos que los tiempos se repetían justo a continuación de haberse interpretado. No obstante había quienes estaban en contra porque decían rompía la apreciación de la obra global.

<sup>1681</sup> Conrado del Campo. «En la Princesa. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1682</sup> Conrado del Campo. «En la Princesa. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1683</sup> Conrado del Campo. «En la Princesa. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, p.1.

podemos aclamar al maestro, al incansable artista, siempre dispuesto al trabajo, siempre pronto para todo lo que signifique arte, ideales! El entusiasmo del público al terminar el cuarteto es la mayor recompensa que el compositor y los intérpretes podían obtener. Sirva también de acicate para que los artistas españoles se animen, despierten y trabajen en pro de este ideal con que soñamos y al que consagraremos todas nuestras energías: la música española»<sup>1684</sup>.

Para el crítico de *El Liberal*, las características musicales que contribuyeron al gran éxito que obtuvo la obra descansan en la «gran abundancia de ideas melódicas» junto a un «supremo arte técnico» que, dice, convierten a la obra en una «joya» de gran valor. Por otro lado, al margen del análisis motivico que ofrecía Conrado del Campo, si hay una cualidad que podamos destacar en la que coinciden varios redactores (Roda, Salvador, Liberal) es que perciben en ella una gran personalidad de estilo<sup>1685</sup>: «Desde los primeros compases se ve al autor de la *Fantasía morisca*; no es posible equivocarse la *marca de fábrica*. Aquellos ritmos, aquellos bien entendidos cambios de tono, son propios, característicos del gran Chapí, y no pueden ser por nadie confundidos. Su manera de hacer, su originalidad, es completamente *suya*»<sup>1686</sup>.

En la misma línea, Amós Salvador considera el Tercer Cuarteto de Chapí una prueba de que el compositor se hallaba «en plena madurez» de su carrera, con personalidad y solidez. En su opinión logra renovar su concepto del cuarteto y coincide con Conrado del Campo en una menor evidencia de elementos nacionales, que aunque están presentes, se muestran de forma más sutil:

Buena prueba es el cuarteto núm. 3, en que el maestro, separándose algún tanto del camino emprendido en los anteriores, conservando siempre el ambiente y color popular, pero sin acentuar demasiado el carácter nacional, ha creado una obra esencialmente personal y típica, enteramente moderna por la orientación, la técnica empleada y los efectos sonoros logrados, equilibrada, en la que la ciencia musical, lejos de abrumar y de oscurecer el sentido de la composición, se halla sutilmente disimulada apareciendo en formas de una espontaneidad, gracia, desenvoltura, amenidad é ingenuidad insuperables.

En la manera de Chapí, no entra el tratar frases anchas y elevadas, en largos desarrollos. Más corriente es verlo trabajar sobre temas que, en otras manos, serían de una vulgaridad insoportable, ordinariamente de escasa extensión, acentuarlos rítmicamente de infinitas maneras, colocarlos de mil modos, darles alas y encantar con la magia de su riquísima paleta, con su inagotable fantasía para los detalles, con su gusto depurado por los efectos armónicos, que le hace separarse con horror de todo lo trillado, grosero y chabacano.<sup>1687</sup>

A pesar de que la obra en cuestión está dedicada a Saint-Aubin, el borrador manuscrito del mismo estaría dedicado al ilustre Cecilio de Roda. Su personal discurso acerca de la nueva obra de Chapí lo construye empleando de nuevo la metáfora como hilo conductor. De manera que, con la alegoría de la musa que dota y provee de inspiración a Chapí, busca ante todo la belleza en unas líneas de carácter inspirado y evocador, donde el equilibrio entre los efectos, las emociones que generaba la obra en el oyente, son expresados por Roda en forma literaria con imágenes que apoyan esta fluctuación entre los momentos pasionales, angustiosos y sosegados.

---

<sup>1684</sup> Conrado del Campo. «En la Princesa. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1685</sup> Recordemos que Conrado del Campo venía a decir lo mismo cuando dijo que los dos primeros movimientos no fueron una sorpresa, sonaban a Chapí].

<sup>1686</sup> «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 10-III-1905, p.3.

<sup>1687</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El Globo*, 10-III-1905, p.2.

La característica del arte de Chapí suele ser la gracia y la frescura. Su musa peculiar me la figuro yo como encarnada en una muchachita lozana y gentil, siempre con la sonrisa en los labios, haciendo mil graciosas travesuras, en constante buen humor y poco dispuesta á ver el lado dramático y triste de la vida. Como buena andaluza, es ingeniosa, vivaracha, sonriente. Pero hay momentos en que á esa encantadora personita le da por ponerse seria y por descubrir la exquisita sensibilidad de un alma grande de las que sienten y sufren de veras, y entonces toda aquella frescura, toda aquella sinceridad que tan deliciosamente nos deleitaban, oprimen el alma y angustian el espíritu.<sup>1688</sup>

También a Roda parece conmovérle el *larghetto*. En su análisis nos viene a decir que, a pesar de que el estilo de Chapí se suele adscribir a unos rasgos distintivos caracterizados por la comicidad y el humorismo, en este caso el autor se ha inclinado por un carácter más dramático que le ha permitido explorar otra parte de sí mismo: «Estamos muy acostumbrados á la verbosidad y al humorismo de Chapí; por eso no suelen llamarnos la atención; pero cuando abandona su camino ordinario y penetra en este otro de amarguras y seriedades, entonces se ve lo grande que es este gran artista». No obstante, considera que es justamente en este ámbito «donde más se aprecian su factura acabada y original, su estilo personalísimo, sus procedimientos modernísimos, su armonía nuestra, de hoy, y la facilidad con que se ha asimilado los grandes modelos». Y detalla que, mientras que para todos los “clásicos” el primer tiempo siempre ha sido la cabeza de la composición, en este caso, Chapí opta por seguir el camino de Beethoven en sus últimos cuartetos, donde los papeles divergen y donde el culmen de la obra se concentra en el último movimiento: «primero, en vez del tiempo fundamental, un tiempo de preparación; luego el *scherzo*, con mayor interés; después el andante, aún más elevado, y el final, ese final que siempre había sido una concesión al público, el punto más culminante, el de mayor importancia en la obra»<sup>1689</sup>.

Una vez más, la interpretación musical por parte del Cuarteto Francés pasaría a un segundo plano y sería la propia obra la que recabaría el mayor interés de la sesión. No obstante, decía el crítico de *La Correspondencia Militar* que el primer movimiento, por ejemplo, «fue ejecutado entre murmullos de admiración desde el primero al último compás é interrumpido á veces por las aclamaciones al autor». Así mismo, agrega que «las últimas notas no fueron oídas porque el público, desbordado su entusiasmo, prodigó sus aplausos al maestro»<sup>1690</sup>. Esto nos lleva a pensar que aquella tarde, la interpretación contribuyó positivamente al éxito de la obra, a pesar de que, de cumplirse los plazos señalados, los músicos habrían contado únicamente con tres días de preparación.

Por su parte, D dur, quien acusaba irregularidades en la miscelánea que componía la primera parte de la sesión, parece aceptar que la interpretación fue más o menos correcta, pero no deja en muy buen lugar al Cuarteto Francés de quien afirma que: «La ejecución puede calificarse de buena, sobre todo teniendo en cuenta la escasa fuerza y sonoridad que aún tiene este Cuarteto, y la mejor voluntad con que lo han ensayado y tocado ayer»<sup>1691</sup>. Por último, más piadoso, Luis Arnedo, suma al esfuerzo el hecho de haber dispuesto de un tiempo de preparación tan limitado: «En el caso presente, tratándose del apremio de tiempo que ha acompañado la labor del maestro y el trabajo preparatorio de los ejecutantes, es doblemente meritoria la labor de los Sres. Francés, Villa, Odón y Del Campo, los que,

---

<sup>1688</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Última sesión. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1689</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Última sesión. Un cuarteto de Chapí». *La Época*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1690</sup> F.A. «En la Princesa. El Cuarteto Francés. Otra obra de Chapí». *La Correspondencia Militar*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1691</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 10-03-1905, p.3.

con el notable cuarteto tercero de Chapí, han puesto brillantísimo remate á la temporada anual de música ‘de camera’»<sup>1692</sup>.

Como hemos podido observar, al igual que sucedió con motivo del estreno del primer Cuarteto, la cobertura por la prensa fue abrumadora<sup>1693</sup>. No obstante, en este caso existe una clara homogeneidad de contenidos que, además de hacer un evidente hincapié en los profusos aplausos que al parecer le concedieron, también coinciden en señalar un estilo personal, una marca de fábrica que, si bien no incide tanto en los elementos nacionales, presentaba para muchos una sonoridad “española”. Además, parecen estar de acuerdo en que se trata del mejor cuarteto de los tres conocidos hasta el momento. Luis Arnedo, concretamente señala que se trata del «más completo»<sup>1694</sup>.

Una vez más la cuestión que sin duda más trascendería a la crítica en el estreno del Tercero, sería la reacción del público asistente a la sesión. No obstante, en este caso todos parecen estar de acuerdo en una reacción positiva y un aplauso unánime al autor que llevó, incluso, a muchos de los presentes, a pensar que se celebraría un concierto extraordinario para poder volver a escuchar la nueva obra de Chapí que, según dicen, tanto asombro y entusiasmo había despertado:

Supónese fundadamente que el jueves próximo habrá un concierto extraordinario por el mismo *Cuarteto* para dejar oír al público madrileño, otra vez siquiera la grandiosa obra de Chapí, estrenada anoche, obra con que dé nuevo testimonio á los equivocados, de que el genio es en los cerebros en que reside, siempre joven, siempre potente, siempre fecundo en su constante amoroso contacto con la belleza, llámese ésta como se llame»<sup>1695</sup>.

No obstante, la reposición de la obra finalmente no se llevaría a cabo en ningún concierto extraordinario, sino que se reservaría para el primer concierto de la siguiente temporada. Muy probablemente los críticos, dado que hacía tan sólo unos meses habían dedicado sus reseñas casi al completo a la nueva obra de Chapí, no aportaron valoraciones sustanciosas sobre la misma.

#### 5.4.1.4. *Cuarto cuarteto en Si menor*

El *Cuarteto de cuerda n. 4 en si menor* de Ruperto Chapí se estrenaría el 22 de febrero de 1907 en el Teatro de la Comedia. Ésta sería la última obra de cámara que compondría el músico antes de su inesperado fallecimiento en 1909 y estaría dedicada a su pupilo Manuel Manrique de Lara. Tal vez en consonancia precisamente con la dedicatoria, el estilo de este ejemplar difirió de los anteriores, presentando una estructura más coherente con el planteamiento formal clásico<sup>1696</sup>.

Las críticas de la obra giran en torno a tres ejes fundamentales que aparecen entrelazados. El primero de ellos, el estilo, el segundo la forma, y por último el proceso compositivo que, nuevamente acusan de breve y precipitado. A propósito del primer eje, el estilo, decía

---

<sup>1692</sup> L. A. «En la Princesa. “Cuarteto Francés”. Última sesión». *El País*, 10-III-1905, p.3.

<sup>1693</sup> La Correspondencia de España, El País, La Época, El Globo, El Imparcial, El Liberal, La Correspondencia Militar, El Heraldo de Madrid.

<sup>1694</sup> L. A. «En la Princesa. “Cuarteto Francés”. Última sesión». *El País*, 10-III-1905, p.3.

<sup>1695</sup> F. A. «En la Princesa. El Cuarteto Francés. Otra obra de Chapí». *La Correspondencia Militar*, 10-III-1905, p.1.

<sup>1696</sup> Véase recepción del cuarteto de Manrique de Lara

Muñoz en *El Imparcial*, que «el Cuarteto en *mi* menor responde, como los tres anteriores, al propósito de nacionalizar este género de composiciones, empleando ritmos, giros, cadencias y colores netamente españoles». Y sitúa a Chapí en un momento de plena madurez, al igual que a propósito del cuarteto anterior decía Amós Salvador que se encontraba<sup>1697</sup>, «en la plenitud de su potencia creadora»<sup>1698</sup>.

Todos parecen converger en que, a pesar de que la obra no presentaba elementos nacionales evidentes, sí que dicen percibir en ella una atmósfera española. En ese sentido, la crítica se centra una vez más en torno a la cuestión de la inminente necesidad de dotar a un género germánico por excelencia, de elementos que ejercieran como “nacionalizadores”, de tal manera que la españolización del cuarteto parecía ser el cometido que asumirían los compositores españoles de música de cámara. Sin embargo, todavía faltaba por elaborar la hoja de ruta, es decir, dictaminar cuáles eran los elementos concretos que conferirían a la obra el deseado carácter “español. En este caso, dichos elementos parecen más difusos y por tanto, más difíciles de determinar.

Esta cuestión estilística será igualmente la que escoja D dur para su reseña, a quien, al parecer, una repentina indisposición le impediría asistir al esperado concierto que, según dice, tenía como «interesantísima novedad» el estreno del cuarteto de Chapí. No obstante, añade que, dada la expectación, no quiere dejar de anotar algunas líneas sobre el estreno y que, «para salir del apuro», opta por copiar «uno de los párrafos de las bien escritas notas que acompañan al programa del concierto» y que dictan: «Continúa en esta obra el maestro la tendencia estética señalada en sus cuartetos anteriores. Sin recurrir al empleo de formas populares determinadas, consigue el autor dar á su obra un carácter genuinamente nacional, pintoresco y libre, vistiendo sus propios pensamientos con *ritmos* y procedimientos de armonía castiza naturalidad»<sup>1699</sup>.

En cuanto al segundo eje que citábamos, relativo a la forma y la estructura, las notas al programa también señalan que la composición «se acomoda en las líneas generales á la disposición y límites del cuarteto clásico; pero, dentro de ella, el artista sabe desenvolverse con absoluta independencia y presentar y conducir los elementos temáticos conforme á los impulsos de su fantasía y á las indicaciones de su personal temperamento»<sup>1700</sup>. Por lo que podemos deducir, las notas al programa conciben la nueva obra de Chapí formalmente como un cuarteto cimentado sobre una estructura de tendencia clásica, aunque con algunas licencias, acusando una esencia popular sin recurrir en cambio a fórmulas determinadas como había hecho en el primer cuarteto con la jota o el *zortziko*.

Por otro lado, tras un periodo de luto, Miguel Salvador ofrecería una valoración muy completa en la que nos aporta reflexiones reveladoras que nos pueden ayudar a comprender las dos grandes caras que presentaron los estrenos de los cuartetos de Chapí, defendidos por unos y repudiados por otros. El crítico asume que la obra originó discusiones pero que reconoce que «son costumbre siempre que estrena el maestro». Éste, dice, tiene sus partidarios, entre los cuales se incluye, y sus detractores. Esta declaración nos lleva a pensar que Salvador, ausente durante toda la serie y sustituido por Sátrapa en las crónicas musicales, decide hacerse cargo de la crítica del cuarteto de Chapí por dos motivos principales, por un lado, el lazo de amistad que, según confiesa, le une al compositor y por

---

<sup>1697</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El Globo*, 10-III-1905, p.2.

<sup>1698</sup> M. «En la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 23-II-1907, p.2.

<sup>1699</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 24-II-1907, p.1.

<sup>1700</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 24-II-1907, p.1.

otro, con objeto de esclarecer y disuadir algunos de los ataques que algunos redactores habían vertido sobre sus obras a lo largo de todos estos años<sup>1701</sup>.

La primera hipótesis que apunta Salvador es que, la razón que lleva a algunos de estos “detractores” a desestimar las composiciones de Chapí, está directamente relacionada con la idea de que el género chico, con el cual se identifica su figura, se sitúa en un estatus muy inferior al de la música de cámara. Este hecho, sospecha Salvador, les llevaba a pensar que el músico de Villena no estaba capacitado para enfrentarse a un género serio. Y por esta razón, el crítico de *El Globo* dedica un párrafo completo a dignificar la figura del autor, anotando lo siguiente: «Encuentro (y esto no lo toleran quienes creen que no cabe arte hondo y puro en el género chico, ni compatibilidad de una producción de este género con otra más elevada), que en este cuarteto Chapí se muestra tan maestro, tan capaz de este género, tan fácil y tan seguro como nunca»<sup>1702</sup>.

Precisamente al hilo de esta cuestión, en un artículo publicado dos años más tarde, con motivo de la muerte inesperada del músico de Villena, Roda haría una referencia clara a su versatilidad, anotando que:

Escribía con rapidez y facilidad inconcebible. Además de ello, la ductilidad de su espíritu le permitía lo mismo bajar al pueblo y competir con los chulescos bailes de Chueca, que subir á la música de cámara, la más alta y noble de todas y penetrar en ella con la seguridad, la firmeza y el aplomo más absolutos. Era su arte como inmenso pulpo de cuerpo pequeño, de tentáculos larguísimos que le permitían extender su campo de acción en un área inconcebible<sup>1703</sup>.

Para Salvador, su último cuarteto presenta una estética claramente «moderna», que sería recibida por la crítica y la audiencia de forma polarizada. Afirma que «será defectos para unos el que los tiempos no se sucedan como en los de Haydn, Mozart y Beethoven joven y que dentro de cada tiempo no aparezcan los temas, los desarrollos, los distintos períodos, como marcaban los cánones venerados», mientras que, prosigue, «para otros será cualidad sobresaliente esta misma libertad, la rotura de los viejos moldes y lo que llaman aquéllos falta de plan... porque no es el suyo»<sup>1704</sup>. Así mismo, al margen de la estructura, la modernidad de la obra, en su opinión, viene dada por su presencia de rasgos nacionalistas:

Decíamos que era moderna la obra por su plan, y lo es también por la sonoridad y el colorido, por su armonización y por el modo de jugar las voces, por la importancia de los motivos rítmicos y por el sabor nacional. Esta conquista moderna, por la que tanto se han afanado los compositores de todos los países, está conseguida en esta obra muy hermosamente; no ha tenido necesidad de cantar una copla de jota, ni de intercalar unas malagueñas... Recuerdos, esbozos, indicaciones ligeras bastan para la evocación; algo flota en ella que nos trae el recuerdo de alguna copla oída, de alguna fiesta presenciada en nuestro Aragón, en nuestra Andalucía, en nuestra Patria, en fin<sup>1705</sup>.

No obstante, si la estructura y el estilo fueron causa de reproche para algunos, y de alabanza para otros, también debemos reconocer que la obra de Chapí no renovarían el éxito cosechado con el tercer cuarteto. De ahí que algunos de sus defensores, como Roda y Salvador, se detengan en profundizar algunos elementos mejorables. El primero de ellos el

---

<sup>1701</sup> Recordemos que Miguel Salvador no participó en la polémica derivada de su primer Cuarteto.

<sup>1702</sup> Miguel Salvador. «El cuarteto de Chapí». *El Globo*, 27-II-1907, p.1.

<sup>1703</sup> C. Roda «Ruperto Chapí. El artista y el hombre». *Revista Musical de Bilbao*, 4, Año I (1909), pp. 89-92, p.91.

<sup>1704</sup> Miguel Salvador. «El cuarteto de Chapí». *El Globo*, 27-II-1907, p.1.

<sup>1705</sup> Miguel Salvador. «El cuarteto de Chapí». *El Globo*, 27-II-1907, p.1.



material rítmico de la obra. De hecho, si estos diseños rítmicos llevan a Saint-Aubin a la conclusión de que «es Chapí un portentoso artífice del ritmo, del ritmo puro de la música popular española»<sup>1706</sup>, lo que le diferencia de los compositores de escuelas contemporáneas, Salvador considera que la presencia y desarrollo de estos patrones en los movimientos extremos es excesiva y a su juicio, la causa principal de que el estreno de la obra no haya tenido «un éxito completo y estruendoso»<sup>1707</sup>, detallando que «la insistencia con que singularmente repite un motivo rítmico en el último tiempo, (...) produjo cansancio en el público y le regateó elogios»<sup>1708</sup>.

Cecilio de Roda, por su parte, comenta que corrían rumores sobre el tiempo de composición, que se estimaba en no más de dos semanas:

Siempre que produce algunas de estas obras, susurrarse por ahí que la ha escrito en tres días, en cuatro, en una semana, quince días cuando más.

No sé si será cierto: yo no lo creo. Puede ser que la materialidad de la escritura haya durado el tiempo que dicen; pero ni el plan ni las ideas, ni la concepción total, acusa generalmente esa rapidez de pluma, ni es fácil creer que los recursos nuevos, las habilidades, los contrastes, las derivaciones distintas de un mismo pensamiento, hayan brotado del cerebro de Chapí como Minerva de la cabeza de Júpiter. Esa frescura no diré yo que sea fruto de una meditación, pero sí que está seleccionada, que no es una improvisación<sup>1709</sup>.

Puesto que, a su juicio, el esqueleto formal de la obra, los temas y desarrollos motivicos estaban cuidados y detenidamente diseñados, Roda no se mostraría conforme con estas elucubraciones que defendían la composición de la obra en un tiempo récord. No obstante, por otra parte sí que observa cierta precipitación en el acabado de determinados fragmentos y transiciones de la obra:

Donde sí se echa de ver la prisa es en la poca depuración de lo secundario, de los periodos intermedios, de lo que más bien actúa como enlace de ideas ó de formas distintas, que como individual. Ahí es donde Chapí suele ser, á veces, poco escrupuloso, y verdaderamente es lástima que lo sea así. Un poco más de pulimento en esos detalles, haría ganar enormemente á sus obras<sup>1710</sup>.

A pesar de que será en este cuarteto en el que se acuse un estilo más conservador y por momentos, más cerca de la concepción clásica, serán la modernidad y las novedades que aporta la obra de Chapí los elementos que mayormente matice Roda en su reseña de *La Época*, en la que señala dos novedades esenciales. La primera es que no contiene ningún movimiento lento contrastante, sino que los cuatro «son vivos» y la segunda es que son tres y no dos, los temas que presenta el primer movimiento frente a la forma bipartita habitual. No obstante, aclara Roda que «aunque este procedimiento de agregar una tercera idea no sea nuevo, y lo hayan empleado Brahms en su cuarteto en *si* bemol, y algún otro compositor, con sentimiento é intención distinta de la de Chapí, todavía es digna de señalarse la novedad, que quizá parezca atrevimiento á los devotos del tipo archiclásico»<sup>1711</sup>.

Sin embargo, en cuanto al carácter de los motivos, los dos primeros los califica como «clásicos», el primero «tierno, elegante y gracioso» y el segundo, más sugestivo, descrito en retórica de sentido figurado, «de una poética tranquilidad, que me sugiere la evocación de

<sup>1706</sup> S.-A. «Teatro de la Comedia Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 22-II-1907, p.1.

<sup>1707</sup> Miguel Salvador. «El cuarteto de Chapí». *El Globo*, 27-II-1907, p.1.

<sup>1708</sup> Miguel Salvador. «El cuarteto de Chapí». *El Globo*, 27-II-1907, p.1.

<sup>1709</sup> C. Roda «Cuarteto Francés. Último concierto». *La Época*, 23-II-1907, p.1.

<sup>1710</sup> C. Roda «Cuarteto Francés. Último concierto». *La Época*, 23-II-1907, p.1.

<sup>1711</sup> C. Roda «Cuarteto Francés. Último concierto». *La Época*, 23-II-1907, p.1.

un rielar de luna en las rizadas aguas de un lago». El tercero por su parte lo considera «de más relieve y personalidad que los otros dos, por su color romántico y apasionado y por el contraste que con ellos forma». Lo que nos viene a sugerir que los contrastes de *tempo* entre los movimientos se suplen con los contrastes temáticos dentro de los propios tiempos.

Del segundo tiempo únicamente alude que «resulta más interesante por el color que por las ideas», pasando directamente al análisis del tercero, el *Scherzo* que, según manifestaba D dur redundante, basándose en voces ajenas, fue «el tiempo que más efecto produjo en el público, efecto que fue inmenso» y que obligaría «al maestro á presentarse en medio de una tempestad de aplausos»<sup>1712</sup>. Sobre el mismo, dice Roda que es «una joya» donde, a su parecer, toman las riendas la libertad y el desenfado:

El tercero es una joya, y está trazado con una libertad y un desenfado encantadores. Más parece mosaico que otra cosa; evoluciones de un pensamiento, que unas veces adopta la cadencia típica de las granadinas, otra se transforma en guajiras, otras en jóta, otras en colores distintos, brevemente, por un momento, sin dar tiempo á que la imaginación se fije ni aperciba el momento preciso en que un ritmo se trueca en otro, ó una idea se trasforma, vistiéndose con distinto traje. En un tiempo de esta especie, una parte alternativa, á la manera clásica, le hubiera hecho perder su carácter rapsódico y caprichoso. Por ello ha ido Chapí á buscar como contraste los elementos de los tiempos anteriores que en esa parte central juegan y se tunden. Todo él es de un humorismo encantador<sup>1713</sup>.

No obstante, concluye con esperanza, desconocedor de que este sería el último estreno que presenciaría de una obra de cámara de Chapí:

De todos modos, la obra es muy hermosa y muy interesante: revela una seguridad mayor en la técnica y en el campo del cuarteto; es digna, dignísima de la firma que lleva, y honra la producción musical española. El género de cámara aparece aquí fundido con un cierto calor escénico, en el ambiente en donde, por lo general, se mueve la música de Chapí; pero creo que, sin abandonar su nota característica, ha mirado aquí más hondo (principalmente en el final), y penetrado más que en sus obras anteriores.

Cada cuarteto suyo marca un paso hacia adelante. Lo que yo desearía es que produjera más en ese género, que si da menos popularidad, dura más, y quizá sea el que coloque más alto el nombre de Chapí<sup>1714</sup>.

Ya por último, en cuanto a la interpretación, D dur de su propia cosecha añade que «fue muy bien ejecutado por el cuarteto Francés». En consecuencia, el cuarto y último cuarteto de Chapí se percibiría en la crítica como la obra más cercana a los cánones clásicos. En él Roda le reprocha poca pulcritud en determinados fragmentos, transiciones y puentes, que a su juicio deberían estar más depurados. Y Salvador, aunque defiende la libertad de forma, declara también que siempre son los mismos los que critican la obra de Chapí, lo que, a su juicio, está relacionado con una aparente aversión al género chico. Y que no conciben que un compositor de un género que consideran “menor”, se enfrasque en composiciones de un género “superior”, como el de cámara.

En realidad todas las disputas sobre las obras de Chapí se concentrarían en tres puntos esenciales. En primer lugar, la poca credibilidad que le confieren algunos partidarios del arte puro, detractores del género chico, de la zarzuela, que no le consideran apropiado ni capacitado para enfrentarse al género de cámara. De hecho es curioso el debate que se

---

<sup>1712</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 24-II-1907, p.1.

<sup>1713</sup> C. Roda «Cuarteto Francés. Último concierto». *La Época*, 23-II-1907, p.1.

<sup>1714</sup> C. Roda «Cuarteto Francés. Último concierto». *La Época*, 23-II-1907, p.1.

genera, que trata de que un género elevado asuma contenidos populares, siguiendo los caminos delineados o trazados por las escuelas nacionalistas europeas. Precisamente es esta cuestión la que se plantea complicada. Se critican por otro lado las alusiones al *belcanto* como “vulgaridades”, los partidarios de la música absoluta reniegan del virtuosismo de los cantantes y también de los géneros planteados para el pueblo, como la zarzuela.

En segundo lugar, con respecto a la cuestión nacional, Chapí se aleja de los clásicos en busca de un estilo propio que para algunos es no es suficientemente digno para representar una escuela de cuartetos españoles, como sí lo eran los anteriores. Por otro lado, la obra en la que alcanza más partidarios por su carácter nacional, será en el Tercer Cuarteto. Con motivo del mismo, muchos coinciden en que, sin elementos evidentes, se percibe en ella una atmósfera, un color nacional que se extiende por toda la obra, lo que para algunos se traduce en una asimilación de un estilo propio que bebe de las fuentes de la música popular.

En tercer y último lugar, el planteamiento formal de sus obras, y el alejamiento escolástico también le valdría reproches, vinculados al primer punto, que le consideraban incapacitado para enfrentarse, en estereotipos de juicio, a un género “elevado”, y en cambio, más preparado para géneros populares y “vulgares”. Poco tiempo después de su inesperado fallecimiento, el 25 de marzo de 1909, Roda pretendía dejar constancia de su versatilidad:

Escribía con rapidez y facilidad inconcebible. Además de ello, la ductilidad de su espíritu le permitía lo mismo bajar al pueblo y competir con los chulescos bailes de Chueca, que subir á la música de cámara, la más alta y noble de todas y penetrar en ella con la seguridad, la firmeza y el aplomo más absolutos. Era su arte como inmenso pulpo de cuerpo pequeño, de tentáculos larguísimos que le permitían extender su campo de acción en un área inconcebible<sup>1715</sup>.

En definitiva, en su primer cuarteto, a pesar del aplauso de muchos testimonios, le criticarían la disposición de los tiempos, el desarrollo de los temas, y que no se ciñera a la forma sonata que debía tener el primer movimiento, y por eso, donde llegan a mayores acuerdos es en movimientos centrales, *andantes* y *scherzos*, es decir, los movimientos que permiten más licencias a los compositores. Por su parte, parece que Chapí se enfrenta al último cuarteto tratando de conciliar sus propias ideas con los dictámenes clásicos, no obstante, será éste el cuarteto que menos repercusión tenga y el único que no sería repetido en las temporadas del Cuarteto Francés.

#### 5.4.2. Tomás Bretón

|  |
|--|
| <b>Tomás BRETÓN HERNÁNDEZ</b><br>(1850-1923)   |
| <i>Cuarteto de cuerda n. 1 en Re mayor</i>   |
| <b>Fecha de composición:</b> 1904  |
| <b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo   |
| <b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro moderato non tanto</i> ; II. <i>Andante</i> ; III. <i>Scherzo. Allegro</i> ; IV. <i>Grave. Ben moderato-Fuga. Moderato</i> .) |
| <b>Estreno/ Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 18 de febrero de 1904 en el Teatro de la Comedia.  |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 18-II-1904; 10-III-1904  |

<sup>1715</sup>RODA, Cecilio de. «Ruperto Chapí, el artista y el hombre». *Revista Musical de Bilbao*, IV (1909), pp. 89-92.

| <i>Cuarteto de cuerda n. 2 en Do menor “Dramático”</i>   |
|--|
| <b>Fecha de composición:</b> 1907<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Grave-Allegro</i> ; II. <i>Romanza. Poco adagio</i> ; III. <i>Allegro deciso</i> ; IV. <i>Allegro non troppo</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 14 de febrero de 1908 en el Teatro de la Comedia.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 14-II-1908 |
| <i>Quinteto con piano en Sol</i>   |
| <b>Fecha de composición:</b> 1905<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 2 de marzo de 1905 en el Teatro de la Princesa.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 2-III-1905; 22-II-1906  |
| <i>Trío con piano en Mi mayor</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 1888<br><b>Plantilla:</b> Violín, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> (I. <i>Allegro comodo</i> ; II. <i>Andante</i> ; III. <i>Allegro molto</i> ; IV. <i>Allegro energico</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Sociedad de Cuartetos de Madrid, 11 de enero de 1889 en el Salón Romero.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 8-II-1909                           |

Miembro numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Director del Real Conservatorio, Tomás Bretón Hernández sería una figura prestigiosa en el Madrid de comienzos del siglo XX<sup>1716</sup>. Pero a pesar de su intensa actividad en los núcleos culturales de la capital, no dejaría nunca de dedicarse a la composición. Aunque básicamente reconocido por su faceta lírica<sup>1717</sup>, fruto del despunte que experimentaría la música de cámara en el ámbito madrileño a comienzos del siglo XX con la formación de la Filarmónica y el Cuarteto Francés, el músico salmantino dedicaría los años comprendidos entre 1903 y 1909 a la composición de cuartetos y quintetos y sextetos.

A pesar de que en su juventud escribiría un *Cuarteto en sol* (1864), en la edición crítica de sus cuartetos, llevada a cabo por Fernando Delgado, el *Cuarteto en re* sería considerado el primer cuarteto de Bretón<sup>1718</sup>. La obra, según Sánchez, «se trata de una de las obras más maduras de Bretón, en las que el maestro muestra la solidez de sus recursos musicales, asimilando la tradición clásica y romántica con las tendencias nacionalistas». Sin embargo, a ésta, le siguieron otras composiciones del género camerístico que gradualmente irían abandonando la arquitectura clásica en favor de rasgos más nacionalistas como el *Quinteto para piano y cuerda*, (1905), el *Cuarteto en do menor* “dramático” (1907), que sitúa en la «tradición tardorromántica de Dvorak o Brahms», y por último su *Cuarteto en mi menor* (1909), que sería estrenado el 1 de abril de 1910 por el Cuarteto Vela. También en 1909 compondría un *Sexteto para viento* para la Sociedad de Instrumentos de Viento, con el que se proponía abrir el género camerístico hacia nuevos tipos de agrupaciones. Sin embargo, sobre su dedicación a la música de cámara, anotaría Salazar que Bretón «consideraba el arte del cuarteto como un recurso de una época en la que los pequeños señores no podían disponer

<sup>1716</sup> Para mayor información acerca de la figura de Tomás Bretón véase *op. cit.* SÁNCHEZ, V. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración...*

<sup>1717</sup> Como el músico que más éxito cosechó con óperas escritas en castellano. Dentro de la música instrumental debemos citar igualmente su pequeño grupo de sinfonías (recientemente grabados por J.L. Temes y la Orquesta Sinfónica de CyL)

<sup>1718</sup> Véase DELGADO GARCÍA, Fernando (ed.). *Tomás Bretón. Música de cámara para cuerda*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.

de masas más abundantes de instrumentistas» y matiza que «no ocultaba su desdén hacia esa forma que para él (...) sólo guarda en nuestros días un interés histórico».

Tomás Bretón sería incluido en seis de los conciertos de temporada ofrecidos por el Cuarteto Francés en la capital, con un total de cuatro obras de diferentes plantillas. Entre ellas el *Cuarteto en re mayor*, el *Quinteto con piano* y el *Cuarteto en do menor «dramático»*, así como su *Trío en mi mayor*, estrenado el 11 de enero de 1889 por la Sociedad de Cuartetos de Madrid, y única obra española que tendrían en común los repertorios del Cuarteto Francés y la Sociedad de Monasterio.

#### 5.4.2.1. *Cuarteto de cuerda n. 1 en Re mayor*



Ilustración 22. Grabado de Tomás Bretón con motivo del estreno de su Primer Cuarteto en La Comedia, en *El Heraldo de Madrid*, 18-2-1904, p.1.

El 18 de febrero de 1904, entre una *Sonata para piano y clarinete* de Brahms y el *Cuarteto en re* de César Franck, el Cuarteto Francés ofrecería al público madrileño el estreno absoluto del primer cuarteto de cuerda conocido de Tomás Bretón, su *Cuarteto de Cuerda n.1 en re mayor*.

La mayoría de las crónicas sobre la sesión comenzarían señalando la ingente curiosidad que despertaba la obra, sin duda, por el grado de reconocimiento social que ostentaba Bretón en Madrid por aquellos años. Así no sorprende que el estreno del cuarteto motivara la presencia de un grabado del compositor en la primera plana de *El Heraldo*, algo poco habitual, al menos para el estreno de una obra de cámara. Esta gran repercusión social amparada tanto por sus puestos gestores como por sus éxitos precedentes con obras como *Garín*, *Los amantes de Teruel*, *La verbena de la Paloma*, y sobre todo, *La Dolores*<sup>1719</sup>, justifica probablemente que, a lo largo de las críticas, todas las alusiones a su persona adquieran un talante fastuoso, siempre al pie de etiquetas como “ilustre”, “insigne maestro” o “Comisario Regio del Conservatorio” y que las consideraciones a su obra parezcan haber atravesado previamente un tamiz de respeto. Seguramente, con motivo también de esta popularidad, tan sólo unos días antes del estreno había salido a la venta la partitura del nuevo cuarteto en una edición económica, una práctica que ya se llevaba a cabo en otras potencias europeas y gracias a la cual, sostiene Arnedo, «el estudio y aprecio de una obra puede hacerse detenida y concienzudamente y el aficionado puede apreciar las bellezas contenidas en tan complejas composiciones»<sup>1720</sup>. Pero centrándonos ya en la recepción de la obra, diremos que el Cuarteto de cuerda en *re mayor* de Bretón, sería calificado por todas las críticas, sin excepción, como una obra académica y escolástica, digno reflejo de su conocimiento y dominio de la técnica compositiva.

<sup>1719</sup> *La Dolores* se había mantenido en cartel en la capital nada menos que cinco temporadas entre 1882 y 1887. Y al igual que Chapí es conocido también como “el autor de *La Tempestad*”, Bretón lo sería como “el autor de *La Dolores*”.

<sup>1720</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto Francés. Sexta y Última sesión». *El País*, 11-III-1904, p.2.

La obra, dedicada a la Reina María Cristina<sup>1721</sup>, había sido compuesta expresamente para su interpretación en los conciertos del Cuarteto Francés, a los que ya había hecho previamente su personal aportación su eterno adversario, Ruperto Chapí. Sin embargo, poco o nada tendría en común la larga polémica sobre el primer cuarteto del músico de Villena con esta nueva obra de Bretón. No podemos asegurar con ello que la intención de Bretón fuera matizar sus diferencias estilísticas con respecto a Chapí, pero lo cierto es que nadie crítico formalmente la obra, principalmente por su sólido ajuste y restricción a una estructura netamente clásica en que se disponían especialmente los dos movimientos principales, el primero y el último. Este hecho sin embargo, a juicio de Roda, restó novedad e interés a la composición:

Schumann llevó al cuarteto el romanticismo de su alma soñadora y poética; Brahms lo enriqueció con esos temas elegantes, con las casaciones de ritmos binarios y ternarios, con los procedimientos que tan características hacen sus obras; Franck y sus discípulos buscaron la novedad en la constante movilidad harmónica, a más, naturalmente, de modificar la naturaleza de sus temas, siempre en consonancia con el carácter de su especial polifonía; los modernos, por regla general, buscan su personalidad en el color, tal como lo sienten, aprovechando, como es lógico, todo el caudal adquirido en las sucesivas evoluciones de la música.

El Sr. Bretón ha ido á buscar francamente su modelo en el arsenal de lo clásico. Aparte de esas casaciones rítmicas á lo Brahms, que aparecen alguna que otra vez; aparte de algún que otro insignificante giro melódico que recuerda los procedimientos de Grieg ó de Tchaikovsky; aparte de la nota de color del *scherzo*, todo lo demás es descendiente directo de los clásicos más clásicos; tendencia que si ofrece, en general, poca novedad, se aviene muy bien con el temperamento del Sr. Bretón y con su peculiar manera de hacer<sup>1722</sup>.

Del primer tiempo, un *allegro moderato* dirían los más disconformes que, a pesar de su potencial técnico, presentaba un «escaso interés melódico»<sup>1723</sup>, mientras que al último, una *fuga*, le conferían un carácter rígido, árido y, en palabras de Roda, «muy en armonía con el carácter escolástico del cuarteto»<sup>1724</sup>:

Esta fuga es un fragmento soberbiamente trabajado, con el carácter rígido de la fuga escolástica, con sus diversas entradas de presentación á la quinta, á la fundamental, en canon, con la inversión (por cierto de hermoso efecto), á la mitad de distancia, etc., magistralmente desenvueltas, finalizando con un ritmo de zapateado que refresca el final. Abunda en episodios interesantes, tratados con acabado conocimiento de los procedimientos clásicos<sup>1725</sup>.

Por otro lado, en lo que harían mayor hincapié alguno de sus defensores, como era el caso de Mordente en *La Correspondencia*, es en la complejidad, la laboriosidad y el «trabajo concienzudo» que el compositor español había llevado a cabo y que emplea prácticamente los mismos adjetivos que los críticos anteriores, como rigidez y seriedad pero esta vez en favor del compositor:

---

<sup>1721</sup> A pesar de la dedicatoria personal, no tenemos constancia de que la Regente María Cristina (1858-1929) asistiera al estreno.

<sup>1722</sup> C. Roda. «Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *La Época*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1723</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1724</sup> C. Roda. «Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *La Época*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1725</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.

El *cuarteto en re* lleva la marca de fábrica de su autor, en la escrupulosidad, de detalles, en la solidad técnica, y en la seriedad con que está tratado. Es obra hecha á conciencia, sin escatimar trabajo ni talento.

El primero y el cuarto tiempo son de una labor difícil, el último, sobre todo, que termina con una *fuga* magnífica, de interesante desarrollo<sup>1726</sup>.

Por otro lado, los dos tiempos centrales, de menor densidad, un *andante* y un *scherzo*, fueron percibidos como los más accesibles y serían los que más satisficieron a Roda y Amós Salvador. El *andante*, descrito por este último como una «página impregnada de hondo sentimiento melancólico, de inspiración serena y elevada, de seductora sonoridad, en que el cuarteto está tratado de mano maestra»<sup>1727</sup>, destacaba por su marca expresiva y desarrollo textural en medio del rigor del cuarteto. El *scherzo*, según escribe Roda, se distinguía en cambio por el rasgo nacional que lo envolvía, y más concretamente, por la «espontaneidad y la frescura» de una jota donde la copla tomaba la forma del trío correspondiente<sup>1728</sup>.

El *scherzo* sería el número por el que todos los críticos –a excepción de Mordente– mostrarían su preferencia. Salvador lo señala como «el número culminante del cuarteto»<sup>1729</sup>, Roda como uno de sus preferidos y Eduardo Muñoz, además de coincidir con Roda en los términos de «frescor y espontaneidad», dedica buena parte de su reseña a su descripción:

El «scherzo» es, para mi gusto, el mejor tiempo del cuarteto: lo encuentro el más sincero, el de más frescura, el más espontáneo. Sirvele de base un tema de jota de estudiantina, admirablemente adaptado á las condiciones de los instrumentos y al patrón de esta forma musical; en el trío aparece la copla, á ratos acompañada por los «pizzicatti» de los instrumentos no cantantes, conservando la forma clásica de este intermedio sin que esto perjudique nada á la frescura y lógico desarrollo del canto español<sup>1730</sup>.

Unos y otros dan cuenta de una gran diferencia de fondo entre los movimientos centrales y los extremos, lo que, a juicio de Muñoz habría obligado a Bretón a insertar una *coda* como puente entre los dos últimos tiempos «para evitar la dureza de contraste que resultaría entre lo ingenuo del primero y la inevitable aridez de la fuga»<sup>1731</sup>. Por su parte, el *scherzo* también pareció ser uno de los movimientos que más entusiasmo desencadenó entre el público asistente. No en vano apunta Luis Arnedo que éste «parece estar escrito para la galería», es decir que entre el academicismo imperante en el cuarteto, se consideró como el movimiento más asequible a la comprensión del grueso del auditorio:

Algún crítico apunta la especie de ser este tiempo una concesión al público. A los españoles, familiarizados con nuestros ritmos, quizá nos parezcan poco nuevos los temas; pero quien no sea español, quien no tenga contacto diario con esas melodías y ese carácter, seguramente preferirá ese tiempo á los restantes, que poco nuevo le enseñan y que principalmente acreditan lo mucho que su autor vale como contrapuntista y técnico<sup>1732</sup>.

Pero lo que más sorprende de las críticas, es que no una, sino varias, establecen similitudes y paralelismos entre la obra en cuestión y la personalidad del músico salmantino. En ellas

---

<sup>1726</sup> M. «Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 19-II-1904, p.3.

<sup>1727</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1728</sup> C. Roda. «Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *La Época*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1729</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1730</sup> «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *El Imparcial*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1731</sup> «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *El Imparcial*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1732</sup> C. Roda. «Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *La Época*, 19-II-1904, p.2.

señalan, por ejemplo, que el tono rígido, académico y serio de la obra, como apuntaba Roda, casa muy bien con su temperamento. Y más concretamente, el cronista de *El Heraldo* señalaba que el tiempo final de la fuga «severo, varonil y de espíritu elevado, es el que encierra mayor personalidad del autor» a lo que añade que «parece un autorretrato y una exposición de la propia psicología»<sup>1733</sup> del músico. En definitiva, suscribe las palabras de Salvador sobre el *Cuarteto*, que dice, «es digno de la firma que lleva»<sup>1734</sup> o las de Mordente, que nos decía que «en la escrupulosidad de detalles, en la solidad técnica, y en la seriedad con que está tratado», los movimientos llevan «la marca de fábrica de su autor»<sup>1735</sup>.

En alusión a los objetivos que perseguía Bretón con el *Cuarteto*, algunos coinciden en que, «todo él es demostración de los profundos conocimientos técnicos del director de nuestro conservatorio nacional»<sup>1736</sup>, lo que logra reafirmar a Bretón «como maestro que domina en absoluto el contrapunto y fuga»<sup>1737</sup>. El valor de la composición sería así recalcado por todos los críticos y nadie dudaría del potencial ni la habilidad compositiva de Bretón, ni de su capacidad para componer un cuarteto, a diferencia de lo que había sucedido tan sólo un año antes con Chapi<sup>1738</sup>.

La obra se escucharía nuevamente en esa misma temporada pero no tendría apenas repercusión. Acompañada de un cuarteto de Dvorak y el Cuarteto XV de Beethoven, serían estas dos obras las que acapararían el grueso de las reseñas, así como la petición de una sesión extraordinaria en la que solicitaban escuchar una vez más algunas obras interpretadas en la temporada como la *Suite en si menor* de Bach o el *Cuarteto* de C. Franck, no así la composición de Bretón. En su reposición semanas después, comenta brevemente Arnedo que el cuarteto no fue «tan bien tratado» como en el estreno y sin embargo «gustó aún más que entonces»<sup>1739</sup>. También *El Liberal*, afirma que el compositor, tuvo que salir al escenario a recibir nuevamente los aplausos del auditorio.

#### 5.4.2.2. *Quinteto con piano en Sol*

Al igual que en su primera audición el año anterior<sup>1740</sup>, al estreno del *Cuarteto* de Bretón le siguió el *Cuarteto* de César Franck, en el concierto celebrado el 2 de marzo de 1905, al estreno del *Quinteto con piano* del músico español que ocupaba el lugar central, le seguiría, a modo de patrón, el monumental *Quinteto de César Franck*. Si bien el programa tenía grandes similitudes con la renovada confluencia de Bretón y Franck, la recepción del *Quinteto con piano* de Tomás Bretón sería muy distinta a la del primer *Cuarteto*. La obra sería interpretada en el Teatro de la Princesa por los miembros del conjunto madrileño acompañados por el pianista Juan Enguita, recientemente incorporado a la agrupación.

Esta vez, los sustantivos de escolástico, rigidez y academicismo desaparecen prácticamente de las reseñas y por el contrario afloran, aunque discretamente, los términos de nacionalismo y modernidad. No obstante, las comparaciones con el *Cuarteto* del año

---

<sup>1733</sup> S. «En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 18-II-1904, p.1.

<sup>1734</sup> S. «En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 18-II-1904, p.1.

<sup>1735</sup> M. «Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 19-II-1904, p.3.

<sup>1736</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.

<sup>1737</sup> S. «En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 18-II-1904, p.1.

<sup>1738</sup> Por otro lado, para algunos, el autor de *La Dolores* era uno de los pocos músicos españoles con posibilidades de proyección en el extranjero, de forma que esta obra constituía, para ellos una esperanza de ver música de cámara española interpretada fuera de las fronteras.

<sup>1739</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto Francés. Sexta y Última sesión». *El País*, 11-III-1904, p.2.

<sup>1740</sup> El 18 de febrero de 1904, véase página anterior.



pasado, fueron inevitables. Algunos veían similitudes que servían para afianzar un estilo personal en el género, como el crítico de *El Heraldo* que escribía que «pronto, escuchando el quinteto, se descubre la mano que escribió el aplaudido cuarteto de cuerda, con el que guarda íntima analogía, y confirma una ya bien definida personalidad»<sup>1741</sup>, mientras que otros, en cambio, matizarían las diferencias.

Sin embargo, según indican algunas críticas, la obra gustó incluso hasta a aquellos que se consideraban detractores del estilo de Bretón, como en el caso de José González de la Oliva (D dur):

Como este maestro no es santo de mi devoción, confieso que fui á oír su obra con la prevención natural de que me sucedería lo mismo que con otras muchas de las suyas, que no me gustan nada. Pero como no me duelen prendas, confieso igualmente, y con gusto, que me equivoqué, pues me ha parecido buena y me ha gustado, y aún me habría gustado más si las ideas con que está compuesta fuesen más inspiradas, lo cual no es culpa suya sino de su musa, que hasta ahora no se las ha concedido mejores.

De todas maneras, algo es algo, y á pesar de esta falta la obra, como antes digo, me parece buena y mucho más importante que otras muchas de la misma clase que andan por el mundo metiendo ruido con menos mérito que ésta, que es una obra muy bien pensada y desarrollada, combinando y desenvolviendo los temas con habilidad y maestría, con interés en los episodios, con una prudente y bien proporcionada riqueza de detalles y con verdadero acierto en cuanto á las dimensiones, que están muy bien calculadas, cosa esta última en que generalmente se excede el Sr. Bretón y constituye uno de sus defectos como compositor<sup>1742</sup>.

Roda, por su parte, manifiesta que el *Quinteto con piano* es «de lo mejor que ha escrito el compositor»<sup>1743</sup>, en referencia no sólo al género particular de la música de cámara, lo que en manos de Roda, adquiere especial relevancia. En su análisis, destaca el equilibrio entre la correcta factura formal y la riqueza armónica que otorga a la obra unos tintes más modernos, así como el tratamiento tímbrico y textural que sería, en varias reseñas, uno de los elementos más discutibles:

No es una obra escolástica, como su cuarteto; tiene mucha frescura, una armonía completamente moderna, sin llegar á lo modernísimo; el quinteto está tratado, como se trata hoy, agregando al interés polifónico la robustez de sonido que da el empleo de la masa de cuerdas, tiene detalles encantadores, verdaderos aciertos de artista, entre los que sería injusto olvidar el declamado que al final del último tiempo, y sobre un tremolo de la cuerda, expone el violín primero, ampliando y ennobleciendo el tema juguetón que le sirvió para iniciarlo<sup>1744</sup>.

La combinación tímbrica y textural del cuarteto de cuerda con el piano, dio lugar a muchas conjeturas, especialmente en lo que se refiere al desarrollo de los temas. Algunos llegaron a pensar que la plantilla constituía una limitación a una obra que podría tener mayores proyecciones sinfónicas. Para otros, como Saint-Aubin, el crítico de *El Heraldo*, esta sonoridad y el género camerístico, no eran incompatibles, teniendo en cuenta que «la combinación de los cuatro instrumentos de cuerda y el piano permite al compositor lograr potentísimas sonoridades y disposición instrumental propia como grandeza de una sinfonía», así como dotar a la obra de «un admirable valor y carácter sinfónicos»<sup>1745</sup>.

---

<sup>1741</sup> «Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1905, p.3.

<sup>1742</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 3-III-1905, p.2.

<sup>1743</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Un quinteto del maestro Bretón». *La Época*, 3-III-1905, p.1.

<sup>1744</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Un quinteto del maestro Bretón». *La Época*, 3-III-1905, p.1.

<sup>1745</sup> «Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1905, p.3.

Con Salvador, la puntualización adquiriría forma de sugerencia con el fin de extraer un mayor potencial de la composición, más concretamente a los tiempos extremos «que, en opinión de muchos, se prestan á mayores desarrollos, más propios de una sinfonía. Ahí hay fondo para ello, indudablemente. Y en esta dirección podría igualmente sacarse mucho partido del ambiente popular de los tiempos centrales»<sup>1746</sup>. Por último, para Luis Arnedo, la extensión de la obra al género sinfónico constituía una necesidad, señalando sus rasgos nacionalistas y equiparándola, en tono mordaz, con un poema sinfónico frustrado:

En el quinteto para piano é instrumentos de arco, del maestro Bretón, aparece evidenciada la influencia que sobre este como sobre la casi mayoría de los autores contemporáneos ejercen los modernos procedimientos y novísima factura que convierten al cuarteto actual en poemas sinfónicos frustrados -en *caricaturas* suele decir cruelmente un ilustrado músico cerebral- que reclaman imperiosamente la expansión orquestal; cuando esta moderna labor se desarrolla con elementos típicos, propiamente inspirados en un ambiente popular y definidamente nacional surgen las inspiradas creaciones de los Grieg, Schelling y otros que bien merecen tomarse como modelos de última y acertada orientación.

El maestro Bretón aunque no se lo proponga y en cierto modo abomine graciosamente de modernas teorías, aparece influido por ellas, *cogido* irremisiblemente en sus redes y se expresa en moderno, avanzadísimo quizás sin proponérselo y sin darse apenas cuenta de ello, como el personaje famoso que hablaba en verso sin saberlo<sup>1747</sup>.

El tratamiento sinfónico de los instrumentos no sería la única vinculación que encuentren algunos entre el *Quinteto* y las escuelas nacionalistas. En conexión con Arnedo que percibía la obra como un poema sinfónico frustrado, el crítico de *El Heraldo* acusa también en la obra elementos descriptivos y programáticos que le llevan a definir el segundo tiempo como «una poética *reverie*, que alza el recuerdo de las noches agarenas y reflejos de la luna en misteriosas umbrías andaluzas. Es un feliz acierto de abandono y melancolía»<sup>1748</sup>. Finalmente en 1907, Bretón elaboraría una versión orquestal de su obra, en respuesta a todas estas solicitudes. No obstante, tristemente las únicas páginas que se conservan hoy en día son precisamente las de su versión sinfónica, lo que nos impide hoy leer y escuchar la partitura original que, en primicia, ofreció el Cuarteto Francés<sup>1749</sup>.

Los tiempos más respaldados por la crítica son también aquí los centrales, que algunos ven como los más apropiados para el género de cámara. Y sería en cambio en los tiempos primero y último donde otros observen, nuevamente, paralelismos entre la obra y el carácter grave y serio de Bretón. Sobre ello, apuntaría el comentarista de *El Heraldo* que «algunos momentos del tiempo primero asoman el carácter serióte [sic.] de Bretón y algún alarde enfático y académico... Tal vez se propuso señalar el contraste con el segundo y tercer tiempos, y entonces resulta la solemnidad una malicia y verdadera picardía de compositor»<sup>1750</sup>.

Como podemos observar, ninguno duda de sus conocimientos técnicos, pero para cada crítico la obra tendría una peculiaridad diferente. Mientras que para algunos en el *Quinteto* sobresale la textura *quasi* sinfónica, otros se detienen en detallar la presencia de un claro carácter “español”. Muñoz refiere de forma escueta que, «dentro de las formas clásicas de este género tan puro y exquisito, el ilustre maestro ha puesto en ritmos y en inspiraciones

<sup>1746</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Quinta sesión». *El Globo*, 4-III-1905, p.1.

<sup>1747</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto “francés”». *El País*, 4-III-1905, p.3.

<sup>1748</sup> «Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1905, p.3.

<sup>1749</sup> En la Biblioteca Nacional de España, se encuentra la versión sinfónica del *Quinteto con piano en la*, pero no hay constancia de su versión camerística.

<sup>1750</sup> «Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1905, p.3.

mucho del espíritu nacional expresado en los cantos del pueblo»<sup>1751</sup>, observación con la que coincide Roda, comparándola al carácter de sus *Escenas andaluzas*:

Sin abandonar el modelo clásico, prosigue en esta nueva obra su tendencia de las *Escenas andaluzas*. Todo el quinteto, y principalmente los tres tiempos últimos, son genuinamente españoles por su inspiración y por su ambiente: español el *andante*, con su tranquila serenidad y su carácter de ensueño; español el *scherzo*, con la gracia y la frescura del motivo primero, y su segundo trío melódico y sentido, cuyo tema, al intervenir en la *coda*, fundiéndose con el motivo inicial, le da un gran interés, aumentando el que ya había producido la distinta disposición, de los instrumentos; español el final, con su original entrada y sus abundantes efectos<sup>1752</sup>.

En lo que a público respecta, en el caso del *Cuarteto*, los únicos indicios que teníamos de que algunos tiempos de la obra de Bretón habían entusiasmado al auditorio eran los aplausos. No obstante, en esta ocasión, contamos con otra muestra más de éxito, el bisado del *Scherzo* «entre grandes aplausos»<sup>1753</sup>. Teniendo en cuenta que la cantidad y calidad de los aplausos solían ser los desencadenantes de las repeticiones de tiempos, parece ser que, una vez más, el tercer movimiento fue el tiempo que contó con más adeptos y entusiastas.

A juzgar por la crítica, la obra despertó gran interés y constituyó para algunos una nueva esperanza para que la música española se programara en los grandes centros musicales del mundo que, hasta el momento, lamenta el crítico de *El Heraldo*, eran inaccesibles: «La obra, en conjunto, es brillante y personalísima, viniendo á enriquecer el celebrado artista español con su quinteto el naciente caudal y repertorio de la música de cámara nacional, con el que tal vez se abran para nosotros los grandes centros musicales del mundo, hoy cerrados á piedra y lodo, principalmente por nuestra culpa, nuestro abandono é imperdonable apatía»<sup>1754</sup>. En respuesta a esta recepción positiva, el *Quinteto* se volvería a programar en las temporadas del Cuarteto Francés el 22 de febrero de 1906 junto al estreno en Madrid del *Cuarteto* de Jacinto Manzanares, aunque sin apenas repercusión.

Por último, a pesar de la celebrada recepción del *Quinteto*, en su siguiente cuarteto, retomaría nuevamente a los planteamientos de su primera obra de cámara. De hecho, con objeto de enlazar con el trazado estilístico de la siguiente composición de Bretón presentada en los conciertos del Cuarteto Francés, y aunque no forma parte de nuestra selección de diarios, nos gustaría detenernos por un momento en las declaraciones que legaría Joachim (Joaquín Fesser) en *El Correo* a propósito del estreno. Este sería el único que se mostrara abiertamente disconforme con la composición, principalmente debida a una desatinada transferencia del estilo teatral:

«el autor no logra esa reconcentración, esa independencia del espíritu que son indispensables para el cultivo de este género, el más puro y el más severo y técnico del arte musical. El quinteto de Bretón, como obra de cámara, carece totalmente de interés. Está pensado, sentido y tratado teatralmente; y, lo que es más grave, con algunos procedimientos teatrales del peor gusto, desechados hace ya tiempo hasta por los italianos de la moderna escuela. Creo al maestro Bretón capaz de realizar más perfecta labor. Si así no fuere, haría bien en abandonar el género de cámara, no sea que su reputación y su prestigio puedan inspirar a algunos de nuestros compositores noveles y señalarle la misma errónea y perniciosa orientación»<sup>1755</sup>.

<sup>1751</sup> M. «En la Princesa. El Cuarteto “Francés”». *El Imparcial*, 3-III-1905, p.3.

<sup>1752</sup> C. Roda. «Cuartetos Francés. Un quinteto del maestro Bretón». *La Época*, 3-III-1905, p.1.

<sup>1753</sup> «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 3-III-1905, p.3.

<sup>1754</sup> «Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1905, p.3.

<sup>1755</sup> Véase IBERNI, L. G. *Ruperto Chapí...*, p. 484.

### 5.4.2.3. *Cuarteto de cuerda n. 2 en Do menor “Dramático”*

El segundo *Cuarteto de cuerda en do menor* “dramático” de Tomás Bretón, se estrenaría en el concierto del Cuarteto Francés celebrado el 14 de febrero de 1908 en el Teatro de la Comedia. La obra, que ocupó el lugar central, siguiendo el patrón de los estrenos anteriores del músico salmantino, fue seguida por tercera vez de otra obra de César Franck, en esta ocasión, su *Trío en fa*.

La nueva obra de Bretón supone en las reseñas una vuelta, un retorno a los calificativos y términos que envolvieron la recepción de su primer cuarteto: academicismo, técnica, severidad. Roda en concreto, declara en términos de decepción y desencanto que «Bretón, que en sus últimas obras de cámara había aceptado como concesión la moderna tendencia nacionalista, vuelve en el cuarteto de ayer á prescindir de esa nota jugosa y fresca, y á mirar á los clásicos, buscando en un tormentoso pesimismo y en un cierto modelo á lo Schumann su nota distintiva»<sup>1756</sup>.

Esta declinación de estilo le valdría al músico dos críticas especialmente duras a sus procedimientos y planteamientos, una de Roda, otra de Miguel Salvador. Si nos centramos en sus reseñas, diremos que las dos comparten la premisa de que no dudan de la corrección y destreza técnica existente en las obras de Bretón, no obstante, veremos que este rasgo les resulta insuficiente:

Hablar de técnica, de forma, de arquitectura, de severidad, de procedimiento en un trabajo del comisario Regio del Conservatorio, sería repetir lo tantas veces dicho; todos saben que el maestro Bretón hace sus obras á conciencia; y que, vistas á esta luz, siempre resultan interesantes. Por ello prefiero hablar del ambiente estético, de la substancia expresiva del cuarteto en cuestión<sup>1757</sup>.

Sobre esta cuestión estética será Miguel Salvador el que contribuya con la crónica que más duramente va a recriminar la “nueva” obra de Bretón, ofreciéndonos al tiempo una profunda y dilatada reflexión acerca de la percepción, la función y el papel que desempeñan las producciones de clásicos y modernos en el momento del estreno. Un reproche que se augura ya desde las primeras líneas y que habla abiertamente de una composición que pierde el interés desde el momento en el que ignora todo el proceso evolutivo del cuarteto y vuelve la vista atrás para ceñirse a unos moldes puramente clásicos:

Que la obra está bien, no cabe duda: un músico inspirado, inteligente, culto, trabajador, no podía hacer otra cosa, y yo, antes que mis observaciones puedan sonar mal á oídos amigos, digo mis alabanzas, y consigno, además, que el público aplaudió é hizo salir al escenario al maestro Bretón.

¿Desvirtuarán y rebajarán estos elogios y aplausos que tributo, lo que á continuación me dicta mi buena fe de crítico sincero? No lo espero.

(...)

El programa en que se daba al público la guía para la audición del cuarteto de Bretón nos anunciaba que «la obra sigue, en su disposición y trazado de sus cuatro tiempos, el modelo del cuarteto clásico». ¿Es hora de seguir el cuarteto clásico?

---

<sup>1756</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 16-II-1908, p.1.

<sup>1757</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 16-II-1908, p.1.

En cuanto ha seguido el modelo conocido, el de Bretón se nos presenta desprovisto del interés de la cosa actual y moderna. Así el primero y el último tiempo nos han interesado poco. Algo más nos interesó el adagio y más aún el tercer tiempo, que si por un lado recuerda los *scherzi* de Schumann con sus dos tríos y sus variados ritmos (algún sincopado característico nos hizo pensar un momento en aquel autor) no tiene propiamente carácter de Scherzo y es algo como un intermezzo de aspecto más actual.

Trabajada algo en frío, quizá si se hubiera valido de temas nacionales, le hubiera dado la jugosidad y la poesía que faltan á aquella obra, que por otro lado está hecha con mano segura y hábil, como antes decíamos. Mi aplauso al maestro Bretón<sup>1758</sup>.

Pero al igual que Roda, el mensaje intrínseco que Salvador lanza a la sociedad madrileña es que aspiraba a una renovación que pasaba por incorporar novedades a la orquestación, ampliar recursos armónicos y superar los límites del clasicismo, lo que explica su decepción con alguna de las obras de Bretón. Al fin y al cabo, para la composición nacional, «no defendía una repetición conformista de lo que los clásicos habían hecho, sino "aprovechar su obra, partir de ella hacia delante, desviándose para no morir aplastado, absorbido, huir de la atracción y la comparación con el ídolo"»<sup>1759</sup>.

Por otro lado, la crítica de Roda se construye en torno al título que ostenta la obra y el sobrenombre de «dramático», que a su juicio, crea expectativas en el público que no se ven satisfechas, es decir, va en consonancia con un componente descriptivo de carácter que él, personalmente, no ve reflejado en la partitura. Esto le sirve para conducir al lector hasta su verdadera conclusión que se asienta básicamente sobre juicios estéticos y preferencias personales subjetivas. La primera, que la expresión debe predominar sobre la forma y la segunda, que en ella debe estar presente el color nacional, concebido por Roda como una herramienta indispensable para la proyección internacional de la música española:

El título «Cuarteto dramático» creo que le perjudica. No todo es dramático en él (como no todo es patético en la sinfonía de Tchaikowsky), esa prevención de que se va á vivir todo el tiempo dentro de esa atmósfera, hace daño, sobre todo cuando números enteros se desarrollan en un cierto romanticismo, plácidamente melancólico. Además, no sé por qué el título de dramático sabe algo á música de programa, y en el cuarteto del viernes no he acertado á vislumbrar un proceso de sentimientos, sino simplemente un mero juego de sonidos, que unas veces dramatizaban, otras se mecían en melodías, acompañadas vagamente con indeterminación rítmica de origen schumansiano, rigiendo siempre el curso de la obra, más bien que la expansión libre de las ideas, el proceso formalista de la línea arquitectónica.

No es esto hacer crítica de ella; es exponer lo que yo creo que son sus rasgos fisonómicos. Cierto que mis aficiones personales me llevan más bien á preferir aquellas obras donde predomina la substancia expresiva sobre le mero juego de sonidos, y que dentro de este último molde soy partidario del color nacional, que nos da relieve propio y nos permite ofrecer una nota nueva en el arte del mundo; pero los partidarios de esa otra tendencia hacen bien en defender sus convicciones, y, procediendo honradamente, en mirar la obra que se separa de ellas con el mismo respeto con que yo miro la del maestro Bretón<sup>1760</sup>.

Por otro lado, teniendo en cuenta la dedicación que se le ofrece al *Cuarteto en do* en el resto de los diarios, parece respaldada la teoría de Salvador que acusa en ella una abominable pérdida de interés, alejándose notablemente el número de líneas dedicadas al estreno, por ejemplo, del *Quinteto*. En esta ocasión, las críticas resultantes estarían menos trabajadas e

---

<sup>1758</sup> M. Salvador «De Música. Cuarteto "Francés"». *El Globo*, 18-II-1908, p.1.

<sup>1759</sup> Véase: CASCUDO, T. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador...», p. 34. Y también M. Salvador «Décimo concierto de la orquesta sinfónica en el Real. Ejercicio escolar en el conservatorio». *El Globo*, 7-V-1907.

<sup>1760</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 16-II-1908, p.1.

incluirían comentarios y argumentos mucho menos elaborados que apenas se detienen en puntualizar algunos detalles, de forma que, la mayor parte de ellas, se limita a referir una impresión positiva. En este sentido son comentarios que tal vez nos aporten más datos con lo que omiten que con lo que anotan, ya que decir que la impresión fue “buena”, es decir que no fue “muy buena”, que es lo que cabría esperar del estreno de una obra de Bretón, y decir que el segundo tiempo fue muy aplaudido y que el compositor tuvo que salir a escena a su término es decir que el resto no lo fueron tanto y que no salió al final de la obra, como sucede cuando la obra deja al público plenamente satisfecho. Eduardo Muñoz, en el *Imparcial*, constituye uno de estos ejemplos y tampoco en esta sesión renuncia a las conexiones entre la obra y los rasgos de personalidad del músico:

El autor de «La Dolores» ha sido, como su renombre y autoridad exigían, de los primeros en sumarse á esta obra de alta cultura. En su Cuarteto en «do menor» muéstrase el técnico severo y respetuoso, atento á las fórmulas consagradas del clasicismo en todos los tiempos de la obra, procurando, como apunta el luminoso programa de estas fiestas, robustecer la nacionalización de este género, pero siempre atento á las fórmulas consagradas, sancionadas y respetadas.

Su nueva composición, acogida con respeto, atención y aplauso, fué elogiadísima en el segundo tiempo: «Adagio», una romanza de un lirismo apasionado y vehemente, y que fué el que más honda y legítima emoción produjo, valiéndole al respetable director del Conservatorio los honores de la escena<sup>1761</sup>.

Si algunos críticos, como Roda, no consideraron la obra como candidata a representar la música del país, otros la consideraron en cierto modo inaccesible a un sector del público, dada su complejidad y desarrollo contrapuntístico que al parecer, también complicaba su interpretación. Frente a ello, críticos como Arnedo manifestaron, al igual que había sucedido ya antes con obras como el *Cuarteto* de Debussy, no poder emitir un juicio sin una nueva audición de la obra: «Su nueva composición se distingue por la complicada labor de su técnica, largamente diluida y trabajada *secundum artem*. Una sola audición no basta á juzgarla detalladamente, pudiéndose únicamente asegurar que la impresión producida entre los inteligentes fué buena y llamado á gozar los honores del proscenio el ilustre autor de Dolores»<sup>1762</sup>.

En esta línea, son también reveladoras las consideraciones de la obra de Bretón en contraste con los adjetivos conferidos a las otras dos partes del programa. Según una misma fuente, mientras que el Cuarteto de Mendelssohn fue “extraordinariamente” celebrado y el *Trío* de César Frank “una obra encantadora”, el *Cuarteto en do menor* era “revelador de la profunda ciencia musical que posee su autor”<sup>1763</sup>. Esta obra, a diferencia de las anteriores, no se volvería a escuchar en ninguna otra sesión del Cuarteto Francés, lo cual, presumimos, probablemente estuvo relacionado con su acogida y recepción, así como con el poco interés que le achacarían dos de los grandes críticos de referencia del momento, Roda y Salvador.

#### 5.4.2.4. *Trío en Mi mayor*

Por último, la única obra de Tomás Bretón que se había tocado en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos de Madrid era su *Trío en mi*, estrenado en 1887, por Monasterio,

---

<sup>1761</sup> E. M. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 15-II-1908, p.2.

<sup>1762</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 15-II-1908, p.1.

<sup>1763</sup> «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Liberal*, 15-II-1908, p.3.

Tragó y Mirecki. Sin embargo, en su diario personal, Bretón registraría las grandes dificultades que le supuso ver estrenado su Trío, teniendo en cuenta la reticencia de Monasterio, que según el compositor salmantino, estaba tremendamente preocupado por no decepcionar al público con sus programas:

Tras varios intentos el trío fue estrenado en una sesión privada en el Palacio Real ante la infanta Doña Isabel, causando agrado entre el selecto público asistente, tocado por Monasterio al violín, Sarmiento al violonchelo y Tragó al piano. A pesar de todo continuaron las reticencias de Monasterio, que tardó aún varios años en estrenarlo en los conciertos de la Sociedad de Cuartetos, que se ofreció finalmente el once de enero de 1889, repitiéndose el 16 de febrero de 1892.<sup>1764</sup>

Interpretado por Francés, Villa y Guervós, el *Trío en mi mayor* se tocaría en la sesión del celebrada el 8 de febrero de 1909, que contaría con la presencia de la Infanta Isabel, y cuyo foco de atención estaría dirigido a la colaboración de Beatriz Ortega y Villar. A pesar de todo, prácticamente todas las reseñas dedicaron al menos unas líneas a la obra de juventud de Bretón. Tratándose de su primera composición de música de cámara, en su descripción, los redactores emplearían términos nada artificiosos, refiriéndole un carácter sencillo y espontáneo:

En el primer lugar del programa de anteayer figuraba el Trío en «mí» del ilustre Bretón; una obra de juventud escrita hace más de veinte años, con una sinceridad, una espontaneidad, una frescura y una sencillez, siempre ajustada á las clásicas fórmulas, y que en aquella época fué interpretada por Monasterio, por Tragó y por Mirecki con éxito extraordinario. No fué menor, ni menos efusivo el que ahora merecieron Francés, Guervós y Luis Villa<sup>1765</sup>.

Sin embargo, como podemos observar, también indicarían el modelo clásico que sigue su forma, la destreza técnica y el estilo personal que ya asomaba en aquella obra temprana del compositor. Miguel Salvador anotaba al respecto que se «ofrecía en la primera parte un trío del maestro Bretón, compuesto hace más de veinte años, en el que debió poner todo su cariño é intentó traducir á través de su temperamento los modelos clásicos de forma y románticos de inspiración (Schubert, Schumann), que sin duda estudió bien al hacer su educación musical»<sup>1766</sup>. Con él coincide el crítico de *El Liberal* que reconoce igualmente que se trata de una «obra notabilísima (...) en la cual ya dió pruebas el autor de “La Dolores” de su dominio extraordinario de la técnica musical y de su inagotable inspiración»<sup>1767</sup>.

En conclusión, Bretón estaría muy presente en las temporadas del Cuarteto Francés. Acompañado, curiosamente, en todos sus estrenos de obras de César Franck, la proyección europea de su obra lírica haría pensar a algunos que era la figura idónea para representar la estética nacional fuera de nuestras fronteras. Sin embargo, al menos en lo que respecta a sus cuartetos, la recepción por parte de la crítica sería discutible, percibiéndolos como producciones conservadoras y ancladas a la estructura clásica. Bien distinta sería, en cambio, la recepción del *Quinteto con piano*, que desencadenaría diversas muestras de entusiasmo a pesar de que para algunos su sonoridad lo convertía en un «poema sinfónico frustrado». En esta obra se atisban rasgos nacionalistas y de hecho sería una de las que mayor proyección obtendría, máxime tras su adaptación orquestal, hoy día, única prueba material de la obra que estrenara el Cuarteto Francés.

---

<sup>1764</sup> Sánchez, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración...* p. xx

<sup>1765</sup> E. M. «Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 10-II-1909, p.3.

<sup>1766</sup> M. Salvador. «Tercer concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*. 9-II-1909, p.1.

<sup>1767</sup> «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 9-II-1909, p.3.

### 5.4.3. Conrado del Campo

| Conrado del CAMPO ZABALETA<br>(1878-1953)  |
|--|
| <i>Cuarteto n.1 en re menor (oriental)</i>   |
| <b>Fecha de composición:</b> 1903<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 [I. <i>Allegro enérgico</i> ; II. <i>Andantino, casi allegretto</i> (canción árabe); III. <i>Lento</i> (crepúsculo); IV. <i>Tempo di marcia</i> (fantasía)]<br><b>Estreno/ Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 3 de marzo de 1904 en el Teatro de la Comedia.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 3-III-1904   |
| <i>Cuarteto de cuerda n.2 en la menor</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 1906<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 3 (I. <i>Lento apasionado. Allegro</i> ; II. <i>Elegía. Muy tranquilo y expresivo</i> ; III. <i>Muy movido. Lento. Allegro moderado y con pasión. Lento. Presto</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 1 de marzo de 1906 en el Teatro de la Comedia.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 1-III-1906  |
| <i>Cuarteto de cuerda n.4 "A buen juez mejor testigo"</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 1906<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 6 (I. <i>Andante: molto sostenuto</i> ; II. <i>Allegretto mosso-Scherzando</i> ; III. <i>Allegro appassionato</i> ; IV. <i>Lento</i> ; V. <i>Allegro molto</i> ; VI. <i>Lento religioso</i> )<br><b>Programa:</b> <i>El Cristo de la Vega</i> de José Zorrilla<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 8 de febrero de 1907 en el Teatro de la Comedia <sup>1768</sup> .<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 8-II-1907; 16-II-1907*            |
| <i>Cuarteto de cuerda n.5 "Caprichos románticos"</i>   |
| <b>Fecha de composición:</b> 1907/1908<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 6 (I. <i>Preludio. Molto tranquilo</i> ; II. <i>Presto</i> ; III. <i>Larghetto</i> ; (Intermezzo). <i>Andantino, quasi allegretto</i> . IV. <i>In tempo de menuetto, assai mosso</i> ; VI. <i>Lento. Molto allegro</i> .)<br><b>Programa:</b> <i>Rimas</i> de Gustavo Adolfo Bécquer<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 28 de febrero de 1908 en el Teatro de la Comedia.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 28-II-1908; 15-II-1909 |

La producción camerística de Conrado del Campo está integrada por un total de treinta y ocho obras compuestas entre 1901 y 1952, pero lo más destacado de este amplio catálogo, lo constituyen sin duda los catorce cuartetos de cuerda numerados que podemos dividir en dos claros periodos compositivos<sup>1769</sup>: (1903-1913) y (1938-1952)<sup>1770</sup>. Entre ellos, como

<sup>1768</sup> La audición musical en el momento de estreno iría acompañada de los distintos fragmentos del poema: I. "Entre pardos nubarrones..."; II. "Clara, apacible y serena..."; III. "Pasó un día y otro día..."; IV. "En vano porfiaba Inés..."; "En una tarde serena..."; VI. "Alzó la turba medrosa...Las vanidades del mundo..." (Véase ALONSO, M. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo...*, p. 22).

<sup>1769</sup> Véase FERNÁNDEZ-CORTÉS, J. P. «El Cuarteto en la mayor "Carlos II"...», pp.265-286.

<sup>1770</sup> De los ocho cuartetos que Conrado del Campo compone entre 1903 y 1913, solamente disponemos de registros sonoros de una pequeña parte. Del *Cuarteto n°5*, "*Caprichos románticos*", contamos con una grabación realizada por el Cuarteto Brodsky, junto al *Cuarteto n°13 en la mayor "Carlos III"*, precisamente los únicos editados por la Unión Musical Española en 1923 y 1982 respectivamente. Y del *Cuarteto n°7* existe una grabación de Discos Columbia de 1978 aunque ya está descatalogada. Los manuscritos originales de todos los



podemos observar, encontramos una cesura de casi tres décadas, a lo largo de las cuales el músico madrileño desviaría su atención hacia el género dramático, componiendo alrededor de cuarenta obras escénicas.

| <b>Cuartetos del primer periodo<br/>(1903-1913)</b> |                       |
|---|-----------------------|
| <b>Obra</b>   | <b>F. composición</b> |
| <i>Cuarteto n.º1 en re menor "Oriental"</i>         | 1903                  |
| <i>Cuarteto n.º2 en la menor</i>                    | 1906                  |
| <i>Cuarteto n.º3 en do menor</i>                    | 1908                  |
| <i>Cuarteto n.º4 "A buen juez mejor testigo"</i>    | 1906                  |
| <i>Cuarteto n.º5 "Caprichos románticos"</i>         | 1908                  |
| <i>Cuarteto n.º6 "Asturiano" en si menor</i>        | 1909                  |
| <i>Cuarteto n.º7 en mi menor</i>                    | 1911                  |
| <i>Cuarteto n.º8 en mi mayor</i>                    | 1913                  |

Tabla 58. Cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. (I).

| <b>Cuartetos del segundo periodo<br/>(1938-1952)</b> |                       |
|--|-----------------------|
| <b>Obra</b>  | <b>F. composición</b> |
| <i>Cuarteto n.º9 en re mayor</i>                     | 1942                  |
| <i>Cuarteto n.º10 en fa mayor "Castellano"</i>       | 1945                  |
| <i>Cuarteto n.º11 en mi mayor</i>                    | 1947                  |
| <i>Cuarteto n.º12 en si bemol</i>                    | 1948                  |
| <i>Cuarteto n.º13 en la mayor "Carlos III"</i>       | 1949                  |
| <i>Cuarteto n.º14 en re mayor</i>                    | 1952                  |

Tabla 59. Cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. (II).

Centrándonos en los cuartetos de la primera etapa de Conrado del Campo, que comenzaría a componer con apenas 26 años de edad, debemos señalar que, de los ocho cuartetos que compone en esta época, cinco de ellos serían estrenados en Madrid entre 1903 y 1912, cuatro a cargo del Cuarteto Francés (*Cuartetos n.1, n.2, n.4 y n.5*), y uno a cargo del Cuarteto Español (*Cuarteto n.7*). En concreto, los cuatro cuartetos estrenados por el Cuarteto Francés serían el Cuarteto n.1 en re menor "Oriental", el Cuarteto n.2 en la, el Cuarteto n.4 "A buen juez mejor testigo" y el Cuarteto n.5 "Caprichos románticos" y tendrían en prensa diferentes niveles de impacto.

Además, dos de los cuartetos de este grupo serían condecorados con premios del Ateneo de Madrid y de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Más concretamente, el *Cuarteto de cuerda núm. 6 "Asturiano" en si menor* que está basado en cantos populares asturianos, resultaría premiado en el concurso Augusto Charro Hidalgo organizado por el Ateneo de Madrid en 1909. Sin embargo, no sería estrenado hasta el 16 de mayo de 1984, más de siete décadas después, en el *X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias*<sup>1771</sup>. Y por otro lado, en 1911, el concurso anual organizado por la Exposición de Artes Decorativas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, le otorgaría a Conrado del Campo el premio reglamentario por su *Cuarteto n.º 7 en Mi menor*.

---

cuartetos, a la espera de editarse, se encuentran desde 1999 en el Centro de Documentación y Archivo (CEDOA) de la Sociedad General de Autores y Editores.

<sup>1771</sup> Véase IGLESIAS, A. *Escritos de Conrado del Campo...*

pp.204 y ss. Y también ALONSO, M. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo...*, p. 29.

(...) por virtud del nuevo Reglamento de Exposiciones, se celebró al mismo tiempo que la Exposición de Arte Decorativo, un concurso para premiar un cuarteto (composición), y un cuarteto (agrupación instrumental). En el primero triunfó D. Conrado del Campo; en el segundo, al que se presentaron los cuartetos Español y Francés, obtuvo el premio el primero de éstos, siendo propuesto el Francés para una condecoración<sup>1772</sup>.

En Madrid este cuarteto sería interpretado por primera vez el 4 de mayo de 1912, por el Cuarteto Español, en uno de dos conciertos, que celebrarían con motivo de la inauguración la nueva sala del conservatorio de música madrileño, el 1 de mayo, que a partir de ese momento se convertiría en su sede<sup>1773</sup>. No obstante, el estreno absoluto del mismo, habría tenido lugar en la Sala Pleyel de París, el 21 de febrero de 1912 por el Cuarteto Lejeune<sup>1774</sup>. Y por último, su *Cuarteto n.º 8 en Mi Mayor*, lo terminaría de componer en 1913 y, según indica Subirá en la necrología del compositor, la obra estaría subtitulada “A la muerte de su madre”<sup>1775</sup>. El estreno absoluto de esta obra se verificaría en el centro madrileño de la Fundación Juan March el 13 de febrero de 2013 por el Cuarteto Bretón. Y tras la composición de este grupo, pasarán casi tres décadas hasta que Del Campo vuelva a dedicarse al género con otros seis ejemplares, muchos de los cuales serán estrenados también en la capital por conjuntos camerísticos del momento como el Cuarteto Rafael o la Agrupación Nacional de Música de Cámara<sup>1776</sup>.

Conrado del Campo, culto y humanista, otorgaba un lugar esencial a la cultura y transmitía a sus discípulos que un buen compositor debía gozar de una vasta cultura. Este convencimiento a favor de una cultura integradora que abarque la literatura, la poesía, la música y las artes plásticas, se veía reflejado en este pequeño grupo de composiciones que se presentaría en las series del conjunto madrileño. En ellas, además, Conrado del Campo pondría en práctica un nacionalismo que sería todavía invisible a ojos de la crítica y que empleaba textos literarios y pinturas como soporte de las composiciones. Un nacionalismo, por tanto, coherente a sus convicciones humanísticas.

Su estilo musical identificado en los cuartetos, estaría inspirado en las obras de Richard Strauss, César Franck y el último Beethoven, una tendencia que le llevaría a ser rechazado por el propio Adolfo Salazar, promotor del movimiento impresionista en Madrid, por ser «ultrarromántico», utilizar demasiados cromatismos y texturas orquestales, recursos, en su opinión, obsoletos a comienzos de siglo. No en vano refiere al respecto de la influencia de la escuela moderna francesa en el estilo de Del Campo que «La influencia de César Franck en España se verificó más que de un modo directo por el hecho de que los espíritus aun poco preparados para las innovaciones impresionistas encontraron en él una evasión de la tiranía germánica. César Franck era un puente de plata para su evasión»<sup>1777</sup>. Por último, Heine identifica dos términos, empleados por el propio Conrado del Campo, y que consideraba «imprescindibles para la creación artística seria». Estos eran *sinceridad* y *entusiasmo*, que designaban respectivamente el sentimiento y la emoción que estimaba fundamentales en la composición. Tanto uno como otro, como veremos, serán claves en algunos de los discursos de la crítica.

---

<sup>1772</sup> RODA, Cecilio de. «El año musical». *La España Moderna*, 1-IV-1912, pp. 11-12

<sup>1773</sup> “Los conciertos. Cuarteto Español”. *El País*, 07-05-1912, Madrid, p.3.

<sup>1774</sup> Néstor Lejeune y Gustave Tinlot, violines. Henri Benoit, viola y René Gullien, violonchelo. Véase ALONSO, M. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo...*, p. 35.

<sup>1775</sup> SUBIRÁ, J. *Necrología de Conrado del Campo Zabaleta...*p.14.

<sup>1776</sup> Para más datos acerca de los últimos cuartetos de Conrado del Campo véase: ALONSO, M. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo...*pp. 106-159.

<sup>1777</sup> SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España, ...*p.217

Por último, como rasgo identificativo de las obras de Conrado del Campo, podemos observar diversas coincidencias con los planteamientos que defendía Vicent D'Indy desde la *Schola Cantorum*, cuyo ideal estético residía en el equilibrio, las relaciones tonales y el contraste temático. Como apunta Piquer Sanclemente «no contemplaba el rechazo completo al romanticismo en la medida en que la sonata y la sinfonía, si eran románticas y se basaban en un proceso clásico tradicional, eran bienvenidas», del mismo modo que Beethoven y Bach no eran alemanes para él, sino universales. En consecuencia, el contrapunto -influencia de Bach, Beethoven, Richard Strauss o Cesar Franck-, es un recurso recurrente de sus composiciones, en las que «la materia decidía la forma, y no la forma la materia»<sup>1778</sup>.

#### 5.4.3.1. *Cuarteto de cuerda n.1 en Re menor*

El *Cuarteto n.º1 en re menor* en cuatro tiempos, de Conrado del Campo, subtítulo “Oriental” y compuesto en 1903, sería estrenado por el Cuarteto Francés el jueves 3 de marzo de 1904 en el Teatro de la Comedia de Madrid. En la obra, el autor trataría de reflejar la cultura, las costumbres y la música oriental, inspirándose para su cuarto movimiento en el cuadro de Mariano Fortuny (1838-1874), que lleva por título *Fantasía Árabe*<sup>1779</sup>. En consonancia, las notas al programa del estreno referían que la obra trataba de evocar «el carácter de la música popular árabe», especialmente en su primer movimiento, en el que «trátase de expresar el sentimiento que despierta en el ánimo la contemplación del pueblo árabe, tan característico en su conjunto, tan pintoresco y artístico en sus costumbres y detalles»<sup>1780</sup>.

Si bien no parece que hubiera desacuerdos en torno al color oriental de la nueva producción, en las crónicas de prensa sobre el concierto sí que podemos observar diferentes matices en torno a la recepción de la pieza, que reparan, al mismo tiempo, en la inexperiencia y en la solidez técnica de Conrado del Campo. Uno de los críticos que alude a esta cuestión es Cecilio de Roda, al observar errores de enfoque en algunos fragmentos, juzgando un resultado, apropiado o inapropiado, dependiendo de si el autor cuidaba «la impresión» global que llegaba al receptor o buscaba en cambio la exhibición de sus facultades compositivas:

Como todos los que empiezan, se preocupa más de la corrección de la escritura, de lucir sus conocimientos, de complicar los ritmos y buscar cierta originalidad, que de tener el pensamiento fijo en la sonoridad del cuarteto, en la impresión que a los oyentes deben producir los estados poéticos de su alma. Cuando mira un poco á esto, la obra suena deliciosamente: la exposición del tercer tiempo y del segundo, los finales de todos ellos, son verdaderos hallazgos de sonoridad y de poesía. Cuando se preocupa de *hacer*, los excesivos elementos acumulados embrollan un poco el sentido, la atención se fatiga y el interés decae<sup>1781</sup>.

De la recepción de Santiago López Muguero (Mordente), se desprende un mensaje similar al que plantea Roda y que, de hecho, extiende a otros cuartetos españoles que serían presentados en esa misma temporada del Cuarteto Francés. Por consiguiente, en su

---

<sup>1778</sup> PIQUER, R. *El concepto estético de clasicismo moderno...*, p. 52.

<sup>1779</sup> Por lo que hemos podido averiguar, se trataría del óleo sobre lienzo titulado “Fantasía Árabe” datado en 1867 y que se encuentra actualmente en The Walters Art Gallery de Baltimore.

<sup>1780</sup> Programa de mano del concierto del Cuarteto Francés celebrado el jueves 3 de marzo de 1904 en el Teatro de la comedia. p.3.

<sup>1781</sup>C. Roda. «Teatro de la Comedia. Quinto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», La Época, 4-III-1904., p.1

discurso no sólo trataría de reconducir la tendencia compositiva de Del campo, de la complejidad a la sencillez, sino la de varios compositores de música de cámara española<sup>1782</sup>:

Esta nueva obra (...) Su autor, tal vez por rendir al género *de cámara* los honores que merece ha puesto en determinados parajes una cantidad de ciencia que perjudica á la claridad total del cuarteto; pero es innegable que las ideas están desarrolladas con lógica perfecta y que la estructura de la obra es digna de un compositor laborioso é inteligente.

Tanto en este cuarteto como en los estrenados anteriormente de los Sres. Pérez Casas y Bretón, se echa de ver un trabajo y unas dificultades que hablan muy alto en favor de quienes los realizan, pero que en nada aprovechan á las obras. Resultan éstas de una confusión tan extremada, que es frecuente no poder seguir el desarrollo de una idea perdida en una espesa urdimbre de contrapuntos y de figuraciones armónicas ¿Es que los cuartetos son problemas algebraicos?

Como esto parece significar una orientación adoptada ya por nuestros compositores, creo oportuno combatirla antes de que la *música da camara* española sea absolutamente indescifrable. Un técnico de la talla de Vincent D'Indy, nada sospechoso en la materia, ha señalado la *sinfonía* como el género que debe poner á prueba la ciencia de los compositores, fundándose en el desenvolvimiento histórico de aquélla y en la riqueza de sonidos que ofrece la orquesta moderna. «En todo lo demás –la ópera inclusive- ha de predominar lo simple y sencillo»<sup>1783</sup>.

Pese a tales observaciones que revelan su disconformidad con el planteamiento de la obra, Mordente, termina su crítica resolviendo que «parte de este defecto -que bien merece disculpa- el cuarteto del señor del Campo tiene trozos bellísimos, especialmente en el segundo tiempo, donde aparecen dos temas de gran originalidad, muy bien tratados; y el tercero, un *lento* poético de delicada factura»<sup>1784</sup>. Al hilo de esta matización, de las notas de prensa se desprende que no todos los tiempos del Cuarteto de Conrado del Campo obtendrían una percepción uniforme, sino que, al menos para la crítica, los más acertados serían los dos centrales. Por el contrario, sobre los dos tiempos extremos de la obra recaerían la mayor parte de las objeciones relacionadas con su entramado complejo y laborioso. Y concretamente sobre el tiempo final, *Fantasia*, Roda observaría «bastante desequilibrio entre las intenciones del compositor y los recursos descriptivos del cuarteto», sugiriendo, en cierta medida como Mordente, que quizás «la riqueza de color de la orquesta se prestaría más, seguramente, a dar la impresión de la fiesta morisca»<sup>1785</sup>.

Luis Arnedo, uno de los comentaristas que con mayor frecuencia solicitaría la adaptación orquestal para muchos cuartetos de estética nacionalista, en este caso, se limitaría a reparar y argumentar la gran disparidad que percibía entre las secciones. Por su parte señala que, mientras que «los tiempos primero y cuarto son un verdadero derroche de técnica ó enmarañado contrapunto, de complicación é insistencia tales que no dejan de producir alguna fatiga en el oído; en cambio los tiempos segundo y tercero brillan por su relativa claridad y alguno de ellos está tratado á la manera de Schuman [sic.], produciendo grata impresión»<sup>1786</sup>.

En la descripción de estos dos números centrales, lo habitual es que desaparezcan las referencias a la complejidad y afloren, por el contrario, referencias positivas como la del

---

<sup>1782</sup> Véanse los apartados correspondientes a la recepción del cuarteto de Bartolomé Pérez Casas y del Cuarteto n.1 de Tomás Bretón.

<sup>1783</sup> M. «Cuarteto “Francés”». *La Correspondencia de España*, 4-III-1904, p.3.

<sup>1784</sup> M. «Cuarteto “Francés”». *La Correspondencia de España*, 4-III-1904, p.3.

<sup>1785</sup>C. Roda: «Teatro de la Comedia. Quinto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 4-III-1904, Madrid. p.1

<sup>1786</sup> L. A. «en la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 4-III-1904, p.2.

propio Roda que advierte en toda la obra «un temperamento de artista, un sentimiento poético lleno de dulzura y que sabe encontrar el color expresivo que desea. El tercer tiempo (crepúsculo) es una impresión muy justa de melancolía y tranquilidad»<sup>1787</sup>. Y considera que «el cuarteto resulta muy interesante, por la novedad de su color, por la poesía que tiene y por la conciencia y esmero con que está hecho»<sup>1788</sup>. De forma similar, Muñoz, que únicamente menciona los tiempos intermedios, a su parecer los más «interesantes», y que constituyen un «temperamento de poesía y de color», que sin embargo, se alcanza «a través de sus complicaciones rítmicas y sonoras»<sup>1789</sup>.

Muchas de las críticas, inclusive las de Roda o Mordente, no dudarían en ensalzar la figura de Conrado del Campo. También Amós Salvador, en *El Globo*, sostiene que «es una composición que acredita la manera de hacer de su autor, (...) uno de los jóvenes que con más entusiasmo y perseverancia más grande trabaja en España por hacerse una reputación artística»<sup>1790</sup>. Del mismo modo el crítico de *El Liberal* estima que «es una obra importante, en la que dicho compositor ha dado pruebas patentes de su inspiración y de los grandes conocimientos técnicos que posee»<sup>1791</sup>. Sin embargo, no resulta tan evidente la declaración de Arnedo. Y es que, si bien asume que «El conjunto está bien trabajado» y que «el señor del Campo es compositor de sólida preparación y notables aptitudes», afirma también que el «propósito» del autor era «construir con motivos árabes, vagos é indeterminados, la trabazón de un cuarteto de forma clásica». Por otro lado, este mismo crítico, se distanciaría del grupo que respaldaba la nueva pieza apuntando, aparentemente con cinismo, que el compositor fue «muy felicitado por los inteligentes». Pero resultaría todavía más significativo el comentario implícito sobre la obra de Del Campo que plantea a propósito de otras de las obras que formaban parte del concierto, más concretamente, en la descripción del cuarteto de Beethoven (op.95), que designa como «incopiable [sic.] modelo de lo que deben ser esta clase de trabajos. Belleza, claridad, concisión, justas proporciones y toda la inspiración que atesoraba aquel gran genio de la música»<sup>1792</sup>.

Por último y a pesar de la variedad de perspectivas que aludían a un entramado complejo que mermaba la atención, la mayor parte de las críticas reconocen que tanto artista como intérpretes serían aplaudidos profusamente. Sin embargo, entre todos, el crítico de *El Liberal*, presumiblemente Joaquín Arimón, será el que refiera con más interés las muestras de satisfacción del público, tanto las «ruidosas y muy merecidas salvas de aplausos» como la «ovación al final de cada uno de los tiempos»<sup>1793</sup>.

En conclusión, la primera obra de Conrado del Campo dejaría tras de sí una estela de valoraciones que coincidirían en varios aspectos. Por un lado, la aparente complejidad de la obra, interpretada por varios como una exhibición de técnica que repercutiría en el mantenimiento de la atención, y por otro, la poesía y la búsqueda de ambientes que, para los mismos, suponía la reafirmación de Del Campo como compositor. En el segundo, como veremos a continuación, dejaría de lado la complejidad pero profundizaría en su carga poética, lo que acarrearía también numerosas discrepancias.

---

<sup>1787</sup>C. Roda: «Teatro de la Comedia. Quinto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 4-III-1904, Madrid. p.1

<sup>1788</sup>C. Roda: «Teatro de la Comedia. Quinto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 4-III-1904, Madrid. p.1

<sup>1789</sup> «Cuartetos Francés». *El Imparcial*, 4-III-1904, p. 3.

<sup>1790</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Quinta sesión». *El Globo*, 4-III-1904, p.1.

<sup>1791</sup> «Teatro de la Comedia. El cuarteto Francés». *El Liberal*, 4-III-1904, p.2.

<sup>1792</sup> L. A. «en la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 4-III-1904, p.2.

<sup>1793</sup> «Teatro de la Comedia. El cuarteto Francés». *El Liberal*, 4-III-1904, p.2.

#### 5.4.3.2. *Cuarteto de cuerda n.2 en la*

El *Cuarteto n.º2 en la* también sería estrenado por el Cuarteto Francés en el concierto de temporada llevado a cabo el jueves 1 de marzo de 1906 en el Teatro de la Comedia. En este caso, las notas al programa describirían con detalle cada movimiento resaltando el carácter poético del tercer tiempo: “En la primera parte trátase de expresar la calma poética de la naturaleza y la variedad de impresiones que su contemplación despierta”<sup>1794</sup>.

En *La Época*, la presentación al público del segundo cuarteto del compositor sería relatada también por Cecilio de Roda, con grandes diferencias con respecto a la crítica del primer cuarteto. La reflexión que nos presenta refleja claramente un cambio en la concepción del estilo compositivo de Del Campo, que sería analizado ahora desde una visión más introspectiva, reconociendo en su música un intento de acomodar “lo externo”, entendido como la forma, la apariencia y el contenido estético, a las precisiones de “lo interno”, entendidas como el fondo y la propia necesidad expresiva del autor. Esto es algo que, a juicio de Roda, diferencia la obra de cámara del músico madrileño de la de otros jóvenes compositores, centrados en buscar un resultado aparentemente agradable, pero superficial en lo que a planteamiento y expresión se refiere:

Las obras musicales de los jóvenes suelen presentarse en tres formas distintas: hay unas que tienen una apariencia agradable y un fondo que dice poco, un fondo superficial; otras en las que el fondo, la interioridad, acusa un temperamento artístico, y en cambio en la apariencia, en lo externo, se desearía perfección mayor; otras, en fin, a las que lo externo y lo interno, la forma y el fondo, se dan la mano en acertada combinación.

La mayor parte de las obras de cámara que en estos últimos años ha producido la juventud musical española, suelen estar incluidas en la primera categoría [tienen una apariencia agradable y un fondo que dice poco]. Sólo dos compositores, Pérez Casas y Conrado del Campo, han mostrado un arte moderno, una técnica de hoy, una interioridad profunda y poética; son los dos de que hay derecho a esperar más; los dos en los que cada obra será un nuevo ascenso<sup>1795</sup>.

En definitiva, Roda percibe en ambos compositores, Pérez Casas y Del Campo, un margen de mejora que le lleva a situarlos, no en la óptima categoría, sino en la segunda, que todavía supone un desequilibrio entre forma y contenido y que conllevaba implícitamente un distanciamiento de la audiencia. A pesar de todo, Roda advierte una evolución con respecto a su primera obra:

El cuarteto de ayer representa un gran avance con relación al primero; falta todavía alguna mayor concisión en la construcción de la obra; más contraste en el carácter de los tiempos, quizá también en el de los temas ó en el de los episodios; refrescar la poesía íntima ó el sentimiento doloroso, algún elemento que realce su valor; pero lo bueno, lo que no se adquiere, lo que acusa el temperamento artístico, está allí en un grado poco común»<sup>1796</sup>.

Como podremos observar, la mayor parte de las críticas al estreno, repararían en la profundidad de la pieza y del estilo del compositor, fundamentalmente como respuesta a la dificultad que confesaban encontrar en su recepción. No obstante, en algunos discursos

---

<sup>1794</sup> Programa de mano del concierto del Cuarteto Francés celebrado el jueves 1 de marzo de 1906 en el Teatro de la Comedia. p.4.

<sup>1795</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 2-III-1906, p.4.

<sup>1796</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 2-III-1906, p.4.

como el de Saint-Aubin en *El Heraldo*, también encontraremos, intercaladas, algunas explicaciones más concretas que advierten unos tiempos demasiado dilatados y excesiva homogeneidad de carácter entre los mismos:

Noble y severo es su estilo, y aunque por los procedimientos, tanto armónicos como de enlace de ideas y de desarrollo, puede considerarse cual obra muy avanzada, aunque no por la forma, sometida al modelo clásico en toda su amplitud. Las dimensiones del cuarteto, tal vez excesivas, perjudican en algún momento al nuevo cuarteto. Pero, aparte de esta observación, reflejo fiel del estado del público, sólo elogios merece la factura amplia de la obra, la expresión apasionada y profunda que persiste á través del cuarteto, dándole una unidad é intensidad poéticas admirables. C. del Campo es un artista *interior*. Pone en su obra estados de alma, matices expresivos, hondos, sinceros, personales, sin preocuparse gran cosa del efecto total que deba producir su creación sobre el auditorio. Quizá por esto su obra no produce entusiasmo desde luego. Sería necesario, para lograr compenetrarse con la intención poética que la inspira, estar en posesión de los temas y de las transformaciones expresivas que ellos sufren<sup>1797</sup>.

La consecuencia que se deriva de estas críticas es una recepción difusa por parte del público. En ello precisamente focalizaría toda su crítica Amós Salvador, el cual confiesa: «Nada fácil me parece el dar cuenta, exponiendo un juicio crítico, de una obra musical, inmediatamente después de oírla por vez primera», máxime «cuando la obra de que se trata tiene el carácter de la que ayer estrenó el notable viola del cuarteto “Francés” D. Conrado del Campo», en cuyo caso, dice, es «imposible». Por un lado, Salvador coincide con Roda en que el *Cuarteto* «sabe á cosa seria, bien pensada, desarrollada con profundos conocimientos de la técnica musical y con orientación moderna y sana». Así mismo, señala que «por ningún lado aparece el deseo de sugestionar el auditorio con el empleo de recursos fáciles, apelando á fórmulas manoseadas y retorciendo intenciones superficiales de esas que acusan más brillantes que fondo», sino que «allí se quiere expresar algo noble y se pretende comentar algo íntimo con sobriedad y sinceridad, con convencimiento y deseos de llegar por buen cambio al alma del público». Seriedad, sobriedad y sinceridad en la que insiste:

Conrado del Campo es un trabajador entusiasta y un compositor concienzudo, que revela la seriedad de su orientación en todas las empresas artísticas que acomete, no dejándose seducir por esos posibles éxitos de momento que fielmente podría obtener quien, como él, domina la parte técnica de la composición musical y tiene dentro muchas cosas que exteriorizar<sup>1798</sup>.

Sin embargo, en su larga reseña de la obra, Salvador alude a los mismos factores que detallaba antes Saint-Aubin, extensión y homogeneidad excesivas que generan una inevitable distracción e incluso angustia, entre la audiencia. En este caso, se muestra muy preciso en sus orientaciones y sugiere el empleo de elementos de contraste que rompan la monotonía que acusa en la composición:

Pero acontece que los tres tiempos del cuarteto tienen tan bastas proporciones y se desarrollan con tal semejanza de movimiento, ambiente sonoridad é intención expresiva, sin contrastes rítmicos, sin un momento de reposo ó de frescura, con tal indecisión, falta de interés y vaguedad en la forma aparente, que la atención, por grande que sea el esfuerzo que se emplee en sujetarla, no tarda en fatigarse y en enervarse y en pasar á un estado de penosa impaciencia, pero á propósito para paladear impresiones.

Creo firmemente que si el cuarteto de Del Campo pudiera oírse tiempo á tiempo, gustaría

---

<sup>1797</sup> S.-A. «Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-III-1906, p.2.

<sup>1798</sup> A. S. «Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 2-III-1906, p.1.

mucho. Pero sometido de una vez al juicio del público, tiene que correr el grave riesgo de no poder ser entendido en la totalidad.

Es decir, que según mi opinión modestísima, la cantidad ha perjudicado, en esta ocasión, al éxito de una obra que demuestra que su autor conoce á fondo los secretos de la técnica de los instrumentos de arco y los recursos del cuarteto.

No basta que una composición sea buena en todas las fases y en todos los momentos de su desarrollo. Es preciso que esté bien dispuesta y bien medida, y que sin que pierda en su unidad como sentido, posea aquella variedad episódica que destruye la impresión que produce la apariencia de una misma idea repetida con parecidos resortes expresivos<sup>1799</sup>.

En definitiva, el crítico de *El Globo* declara que la corrección no es suficiente para una obra, sino que concibe al público como una parte esencial del proceso. Y en ese sentido, considera preciso «encontrar la claridad y la precisión, la amenidad y la gracia» para lograr su empatía. Poder alcanzar esto en las obras de Del Campo, prosigue, será posible cuando la «inexperiencia» de Del Campo, se transforme en «maestría»<sup>1800</sup>.

También D dur (González de la Oliva), en *La Correspondencia de España*, después de proferir diversos improperios sobre Debussy, mencionaría la extenuación entre los oyentes, manifestando que «una obra de esta importancia y de las dimensiones que tiene, no puede ser bien apreciada en una sola audición, y, por lo mismo, me abstengo de formular juicio alguno acerca de ella, limitándome á consignar que en el público produjo la sensación de cansancio por lo exageradamente larga que resulta», eso sí, admite «fué aplaudida»<sup>1801</sup>. No obstante, a pesar de la complejidad que revestía su audición, la obra no sufriría ningún tipo de reproche relacionado con su construcción, es más, tanto Saint-Aubin como Muñoz coinciden en apuntar el esquema clásico de la misma<sup>1802</sup>.

Los siguientes cuartetos presentados por Conrado del Campo en las temporadas del Cuarteto Francés, parecen tratar de revertir varias de estas cuestiones y de hecho, parecen cumplirse las expectativas de Roda cuando decía que de cada obra de Del Campo cabía pensar en un nuevo ascenso.

#### 5.4.3.3. *Cuarteto de cuerda n.4 “A buen juez mejor testigo”*

El Cuarteto de cuerda número 4, o *A buen juez mejor testigo*, basado en el romance de José Zorrilla (1817-1893), “El Cristo de la Vega”, se estrenaría el 8 de febrero de 1907 en el Teatro de la Comedia. Además de la interpretación a cargo del Cuarteto Francés, la audición musical precisaría la lectura paralela del poema por Francisco de Iracheta. Las notas al programa, dedicadas íntegramente al estreno de Conrado del Campo, comienzan con una breve descripción de la pieza e incluyen los versos sobre los que se desarrollan las seis impresiones en que se estructura. En cuanto a la forma empleada para la composición de Del Campo, el escritor anónimo ofrece varias alternativas, según se atienda a la sucesión de impresiones o bien a su función descriptiva:

Pertenece esta partitura, en cuanto a la disposición y estructura de sus tiempos, a la forma de “Suite”, introducida en el cuarteto por los compositores modernos bajo el título de “Novelletes”, series de caprichos o impresiones, y por su intención poética al

<sup>1799</sup> A. S. «Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 2-III-1906, p.1.

<sup>1800</sup> A. S. «Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 2-III-1906, p.1.

<sup>1801</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 2-III-1906, p.3.

<sup>1802</sup> Véase S.-A. «Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-III-1906, p.2 y E. M. «Cuarteto “Francés”. Tercera sesión». *El Imparcial*, 2-III-1906, p.3.



“Poema sinfónico”, ya que en ella se trata de seguir y expresar el proceso interno musical que acompaña al desarrollo de la acción narrada por el poeta<sup>1803</sup>.

*Suite, Novelleten* o Poema sinfónico, cada crítico ofrecería su propia lectura de la estructura de la obra, cuya mayor peculiaridad estaría en la confluencia de poesía y música. El cronista de *El Liberal* sería uno de los que emplearan estas notas para hacer su propia valoración, aportando detalles sobre la superposición de ambos elementos:

Se titula la composición *El Cristo de la Vega*, y su autor la califica de comentario musical al célebre poema de Zorrilla que lleva el mismo título; pero en realidad el nombre más adecuado es el de poema sinfónico.

Se divide en seis tiempos y tiene la novedad de ir acompañado de la lectura de la hermosa obra de nuestro gran poeta.

Los versos inmortales leídos ayer por don Francisco de Iracheta, preceden en pequeños trozos ó se mezclan con la parte musical.

El efecto es original y en cierto modo agradable<sup>1804</sup>.

D dur, sostiene que la nueva obra de Conrado del Campo, «era un comentario musical al poema de Zorrilla, titulado *El Cristo de la Vega*», y que, naturalmente, por su índole, no podía ceñirse á la forma clásica del cuarteto, y por lo mismo ha sido escrita en la de suite, forma más libre y adecuada para traducir las impresiones que los distintos momentos del poema han hecho sentir al compositor». Pero aunque «conociendo el temperamento de autor» dice no sentirse sorprendido por la idea del autor, es una idea que «respetar» pero no comparte porque le «parece que en la forma en que la ha realizado se perjudican mutuamente el poema y la música» y en consecuencia, señala, «prefiero oírlos separadamente y no enlazados, como anteayer los hemos oído»<sup>1805</sup>.

Cecilio de Roda, opta por identificarla como un comentario musical dividido en seis impresiones y acompañado por la lectura de versos. Esta novedosa técnica compositiva, que equipara a la denominada *kammermusikdichsong*, poesía acompañada de música de cámara, sostiene que ya era ampliamente conocida por los músicos alemanes. De este modo, marcando la mediocridad de las prácticas nacionales y su conocimiento de las internacionales, anota que: «Esta novedad artística, por muy original que resulte entre nosotros, acostumbrados a las recitaciones poéticas de versos cursis sobre el fondo musical de una polka o de una habanera, gozan de gran favor en Alemania»<sup>1806</sup>. No obstante, una de las propiedades con las que se mostraría displicente sería la organización de los fragmentos de texto y música, que complicaba, a su parecer, la casación de ambientes y caracteres:

Lo de comentario musical quizá podría discutirle, ya que el cuarteto, más que prolongar las situaciones poéticas, lo que hace es anticiparlas. No sigue aquí la emoción musical á la emoción literaria, sino que, cuando cesa la lectura, el cuarteto comienza á describir la situación siguiente, resultando de ello una cierta desorientación en el que oye, y espera que el músico ha de comentar lo que se ha descrito en los últimos versos escuchados<sup>1807</sup>.

---

<sup>1803</sup> Programa de mano del concierto del Cuarteto Francés celebrado el viernes 8 de febrero de 1907 en el Teatro de la Comedia, p.3.

<sup>1804</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 9-II-1907, p.2.

<sup>1805</sup> D dur. «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 10-II-1907, p.2.

<sup>1806</sup> C. Roda. Cuarteto Francés. Segundo Concierto, *La Época*, 9-II-1907, p.1.

<sup>1807</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 9-II-1907, p.1.

Por su parte, Luis Arnedo en *El País*, expone una visión en la que tampoco se mostraría satisfecho con el resultado, especialmente por la simultaneidad de los versos y una música que no logra representar, en su opinión, el mensaje poético:

Y llegó su turno al «Comentario» de referencia que sorprendió al público por la extraña forma de la lectura del poema alternada á trechos con los fragmentos musicales de la *suite*. No favorece al efecto estético del conjunto ésta nueva forma de audición que no es el recitado sobre música, ni el poema sinfónico formando un todo instrumental independiente de la poesía, aunque en ella esté inspirado. La forma alternada perjudica, á nuestro entender, al conjunto: perjudica á éste la solución de continuidad de ambos lenguajes, el musical y el poético. Este es el principal error del comentario, composición estimable considerada aisladamente sin forzarla á expresar, como continuación del hablado, lo que no puede expresar con la claridad y medios adecuados el efecto apetecido<sup>1808</sup>.

No obstante, los reproches de Arnedo estarían más enfocados a la incorporación de novedades. Sólo eso explicaría las posteriores referencias a Conrado del Campo como un joven, «enamorado de todas las innovaciones» cuyo «temperamento vehemente y soñador solicita de continuo horizontes nuevos, lo que constituye como sistema una peligrosa aspiración». La experimentación con novedades, tildada como una conducta poco menos que temeraria, no es sino una alusión indirecta a la gran distancia que todavía observa entre la obra y el público, y que, precisamente, le lleva a que «tiene el talento suficiente para pensar en la triste necesidad de ser comprendido»<sup>1809</sup>.

Pero si bien, para Arnedo, la pieza todavía era ininteligible para la audiencia, Saint-Aubin comentaría a propósito de la misma, que revelaba «un progreso constante hacia la expresión completa de una personalidad que ya se acusa con firmeza en las últimas composiciones»<sup>1810</sup>. Un progreso que también sería advertido por Sátrapa, quien creía ver en este nuevo cuarteto, un mayor equilibrio y variedad que en los estrenados años atrás:

(...) Sus obras anteriores, muy bien hechas, solían pecar por exceso de música, que aunque buena siempre, traía consigo una cierta pesadez por la persistencia del sentimiento y la falta de contrastes.

En *El Cristo de la Vega* este defecto ha desaparecido en casi todos los números, haciendo resaltar y dando nuevo realce al sentimiento lírico y al sentimiento patético de los principales comentarios. Los números cuarto y sexto son muy hermosos; el segundo es pintoresco y afortunado; el primero prepara muy bien la lectura de la leyenda; los otros dos decaen un poco<sup>1811</sup>.

De la misma manera, Roda sostiene que «el contraste entre la música y la poesía, entre el terminar de la una y el comenzar de la otra, está salvado con discreción», por otro lado «técnicamente, musicalmente», la sitúa «á la altura grande de sus obras anteriores, aventajándolas en sobriedad y en concisión»<sup>1812</sup>, valorando, también, los distintos tiempos de forma desigual:

En *El Cristo de la Vega* lo más elegiaco es Inés, la doncella burlada, é Inés parece haber sido la principal inspiradora del artista. Los dos tiempos lentos, en los que Inés es la figura

<sup>1808</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El País*, 9-II-1907, p. 4.

<sup>1809</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El País*, 9-II-1907, p. 4.

<sup>1810</sup> S.-A. «Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1907, p.1.

<sup>1811</sup> Satrapa. «La música de la semana. “El Cristo de la Vega”, de Conrado del Campo». *El Globo*, 12-II-1907, p.1.

<sup>1812</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 9-II-1907, p.1.

principal (el cuarto y el sexto), son hermosísimos, de una sinceridad encantadora y de un sentimiento penetrante. El lento con sordina, que acompaña á las quejas de la doncella (entre los números tercero y cuarto), no cede en nada á los anteriores.

Muy bella encuentro también la descripción de la Imperial Toledo en el atardecer, con su ambiente oriental y su vida agitada, así como el nocturno con sordina (número primero). Las otras descripciones, la del guerrear de Flandes y la de la comitiva que va á tomar declaración al Cristo de la Vega, parecen inferiores á las otras, por la insuficiencia del cuarteto para abordar ese asunto<sup>1813</sup>.

En cuanto al estilo e influencias en la composición de Conrado del Campo, varios le encuadran dentro de la órbita de los románticos y muy cercano a la estética francesa moderna. Concretamente Roda designa al músico como «ferviente de César Frank, de su técnica y de su arte» y cuyo «temperamento gusta más de la elegía y de cuanto á ella se acerca, que de otro sentimiento alguno»<sup>1814</sup>. Mientras que, por otro lado, Sátrapa en *El Globo* define a Del Campo como «un compositor moderno, culto, que después de haber estudiado á los clásicos, á los románticos, á los modernistas, á Strauss, á todo lo más importante como orientación y como técnica, se ha alistado bajo las banderas de Frank, sin renunciar por ello á su personalidad»<sup>1815</sup>.

En la columna de *El Heraldo* dedicada al estreno de Conrado del Campo, se incluiría un grabado que iría acompañado de las palabras de Saint-Aubin. En su discurso, que acusa una transferencia del carácter poético de la composición, este comentarista observa gran afinidad entre el «temperamento» del músico y este tipo de desarrollo formal y estilístico seleccionado para su *Cristo de la Vega*:

Dotado de un temperamento romántico, de poeta, con tendencias y amores á lo indeterminado, al ensueño, estaba dentro de su ambiente al trabajar en esta partitura, asociando su inspiración á la hermosa obra del más popular de nuestros poetas.

No es de extrañar, pues, el exquisito sentimiento con que está interpretado por la música el proceso que sigue la acción de la hermosa leyenda.

En suave idealidad y espiritualismo acompaña el cuarteto los pasajes de la lectura.

Las *impresiones* que forman el poema musical son otros tantos aciertos de forma y color, sobresaliendo, entre ellas, la primera, descripción de la noche, envuelta en sombras<sup>1816</sup>.

Pero si hay algo que sobresale de las críticas a este Cuarteto de Del Campo, es la prominencia de la figura del compositor, como esperanza para la composición nacional de música de cámara. Con objeto de profundizar en la visión que tenían sobre él los críticos, resulta significativo que nos detengamos brevemente en la descripción que brindan algunas reseñas como la de D dur. En ella, a pesar de haber expresado previamente su desacuerdo con la estructura formal, dedica tres párrafos a enaltecer, tanto al autor como a su trabajo:

En lo que no puede haber duda ni vacilación es en cuanto al mérito y belleza de la composición que ha escrito el Sr. del Campo. Este maestro, joven, estudioso, con mucho talento y entusiasmo por el arte, revela en cada una de sus obras un progreso muy grande, y así lo hemos podido apreciar ayer tarde. Prescindo desde luego del acierto con que ha sabido interpretar el sentimiento del poema en que se ha inspirado, y digo que, considerada su obra desde el punto de vista puramente musical, es de una importancia muy grande; pues tanto las ideas como la forma verdaderamente artística en que las presenta y

---

<sup>1813</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 9-II-1907, p.1.

<sup>1814</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 9-II-1907, p.1.

<sup>1815</sup> Satrapa. «La música de la semana. “El Cristo de la Vega”, de Conrado del Campo». *El Globo*, 12-II-1907, p.1.

<sup>1816</sup> S.-A. «Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1907, p.1.

desarrolla, son de un grandísimo interés.

Todo su trabajo está realizado con una habilidad y maestría dignas del mayor elogio, haciéndolo con un conocimiento completo de los procedimientos antiguos y modernos que dan á sus obras el carácter bien marcado de lo nuevo, sin llegar ni un momento á incurrir en las exageraciones y desvaríos de los insoportables compositores de la escuela moderna francesa principalmente.

Creo que Conrado del Campo es uno de los compositores que más valen, entre lo poco bueno que tenemos, que con su talento y sus condiciones de carácter serio, tenaz y entusiasta para trabajar, ha de llegar muy lejos, lo cual deseo para honra y provecho suyo, que también lo será en cuanto á lo primero para todos cuantos deseamos con ansia el engrandecimiento del arte musical, que tan pobre y lánguida vida disfruta en nuestra patria<sup>1817</sup>.



Ilustración 23. Grabado de Conrado del Campo publicado con motivo del estreno del Cuarteto “El Cristo de la Vega”. En *El Heraldo de Madrid*, 8-2-1907, p. 1.

Por último, en lo que se refiere a la recepción del público, la gran mayoría de las críticas coinciden en que la obra de Conrado del Campo constituía la mayor expectación de la sesión. Así mismo, críticos como Arnedo, Muñoz o Roda, refieren en sus respectivas columnas que la pieza fue muy aplaudida. Así mismo el cronista de *El Liberal*, sería el que hiciera mayor hincapié en esta cuestión, anotando concretamente que «Todas las partes del poema sinfónico fueron escuchadas con singular agrado y, al final resonaron prolongados aplausos, tanto para el autor de *El Cristo de la Vega*, como para sus afortunados intérpretes», de tal forma que, asegura, «Conrado del Campo tuvo que presentarse cinco ó más veces en escena para dar gracias»<sup>1818</sup>.

Como breve recapitulación, podemos decir que la obra del compositor madrileño supondría, para muchos, un avance estilístico que rompía con la monotonía y el poco contraste de carácter que se observaba en sus cuartetos anteriores. Por otro lado, no todos se mostrarían de acuerdo con la forma empleada que yuxtaponía los versos de Zorrilla con la música de Conrado del Campo. Inclusive, algunos que respaldaban la novedad formal, como Roda, reconocerían dificultades en el seguimiento de las impresiones musicales, a veces paralelas, a veces posteriores a la poesía, lo que nos lleva a pensar que la organización de los materiales pudiera haber resultado confusa para los oyentes. De lo que no cabía duda era del potencial compositivo del autor. Definido como culto y avezado en el estudio de los

---

<sup>1817</sup> D dur. «Teatro de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 10-II-1907, p.2.

<sup>1818</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 9-II-1907, p.2.

músicos consagrados, en esta obra los críticos denotan influencias de la escuela de César Franck. No obstante, la modernidad perceptible en la obra, que para unos sería una condición *sine qua non* para avanzar, para otros supondría una tendencia arriesgada que podía seguir alejándole de los gustos del público.

#### 5.4.3.4. *Cuarteto de cuerda n.5 “Caprichos románticos”*

El *Cuarteto de cuerda n.º 5* o *Seis caprichos románticos*, fue sin duda el cuarteto de mayor éxito del compositor, que sería repuesto tanto en las temporadas como en varios de los conciertos efectuados en las Filarmónicas de provincias. Su estreno sería verificado el viernes 28 de febrero de 1908 en el Teatro Español a cargo del Cuarteto. Inspirado en las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer (1836-1860), Conrado del Campo sigue el estilo iniciado con *El Cristo de la Vega*, aunque, en este caso, la recepción resultaría sensiblemente mejor y más homogénea que en dicha obra. Así mismo, debemos señalar también que se trata del único cuarteto de este primer periodo del cual, a día de hoy, disponemos tanto de una edición como de una grabación. Salazar, gran admirador del estilo de Conrado del Campo, describe la composición como “definitiva” y la “Obra acaso la más perfecta y más conseguida de su autor”<sup>1819</sup>, sin embargo, no todas las críticas que recibiría el cuarteto serían favorables.

La composición está formada por seis impresiones, cada una de ellas basada en unos versos concretos, a excepción del *preludio* y el *intermezzo* (impresión n.4), que se inspiran en el carácter poético global de las *Rimas*. Los versos se incluyen en las notas al programa, pero, en esta ocasión no hay recitado simultáneo, sino que únicamente sirven como eje descriptivo. En ese sentido, siguiendo el estilo de los programas anteriores, las notas tratarían de conectar al espectador con el ambiente poético de los *Caprichos románticos* y de las *Rimas* de Bécquer: “En las lentas y calladas horas del invierno, en esos crepúsculos de misteriosa sublimidad, cuando el sol esconde su disco rojo entre un mágico fondo de arreboladas nubes, las románticas páginas de nuestro lírico poeta Bécquer parecen más intensas (...)”<sup>1820</sup>.

Con objeto de contextualizar el estreno, debemos decir que este cuarteto formaría parte del último concierto de la serie de 1908, en la cual confluirían numerosas obras españolas, algunas de ellas ya conocidas por el público. Por consiguiente, el espacio dedicado a la nueva obra del músico sería considerablemente menor al que le habían reservado en ocasiones anteriores. En su lugar, varios críticos optarían por hacer un recuento de todas las producciones nacionales que habían pasado por la temporada. Entre ellos, Cecilio de Roda, que aprovecharía la oportunidad para mostrar su disconformidad con la nueva obra, insinuando, bajo nuestro punto de vista, que su inclusión, revelaba un «exclusivismo» que había supuesto dejar fuera otras piezas que tal vez merecieran más ser puestas en escena:

Terminaron las sesiones del cuarteto Francés: lo más interesante y de más importancia para el arte español que se hace en Madrid.

Hemos oído en ellas tres obras nuevas, y dos de relativa antigüedad. Las últimas se han saboreado con verdadera fruición: el público ha encontrado en los cuartetos de Chapí y de Zurrón dos manjares dignos de un paladar de *gourmet*. Las tres obras nuevas iban firmadas por dos maestros ya consagrados y por uno de los compositores jóvenes más entusiastas.

---

<sup>1819</sup> SALAZAR, A. *La música contemporánea en España...*, p.226.

<sup>1820</sup> Programa de mano del concierto del Cuarteto Francés celebrado el día 28 de febrero de 1908 en el Teatro Español, p.3.

El cuarteto de Bretón ha sido una obra de técnica, de líneas, de arquitectura, pero separada de la moderna tendencia de la música; el de Serrano, obra de sencillez, de habilidad, de hacer arte nuevo con sentimientos y aficiones de más atrás; el de Conrado del Campo, obra de poesía, quizá demasiado luctuosa.

No ha habido espacio para otros: para Rogelio Villar, cultivador de la poesía leonesa; para Arregui; para La Viña, para los que vienen llenos de deseos artísticos. Más de un cuarteto se ha quedado esperando ocasión mejor.

Es sensible, pero hay que conformarse. Y ya que el Cuarteto Francés ha emprendido esa labor tan meritoria, para la que son pocos todos los aplausos é insuficientes todos los elogios, siga abriendo las puertas cuanto pueda, sobre todo á los jóvenes, á los que preparan el porvenir, sin exclusivismos ni monopolios<sup>1821</sup>.

Para Cecilio de Roda en *La Época*, habitual defensor de las producciones españolas en general y las de Del Campo en particular, la obra resultaría demasiado lánguida y extensa, declarando que, a su juicio, hubiera ganado el resultado siendo «mejor cuatro que seis»<sup>1822</sup> las impresiones que la formaban. Por otro lado, en su análisis estilístico retoma las referencias al estilo franckiano, pero esta vez señala que el autor «busca su inspiración en César Franck, sólo que César Franck causa el dolor grandioso, el dolor que grita y se retuerce, y Conrado del Campo el dolor que llora y sucumbe»<sup>1823</sup>. Pese a ello, aclara que todas las impresiones fueron «muy aplaudidas por el público y muy felicitado el autor»<sup>1824</sup>.

A propósito de este carácter que enunciaba el crítico de *La Época*, Eduardo Muñoz, define la obra como «una fantasía, íntima, soñadora, bañada en la melancólica y amarga poesía que despierta en las almas jóvenes la lectura de las Rimas de Gustavo Adolfo Becquer». Así mismo repara nuevamente en la obstinación del autor en un mismo sentimiento poético a lo largo de las páginas, en cierto modo similar a su planteamiento del segundo cuarteto, uno de los más criticados:

El selecto auditorio, á cuyo frente figuraba la infanta doña Isabel, siempre atenta, interesadísima por las manifestaciones de nuestros artistas, escuchó con verdadera emoción estas páginas de una sinceridad y una ternura encantadoras, siquiera la persistencia en un mismo sentimiento de amores sin consuelo, de anhelos indeterminados de honda y desesperada tristeza presten á la obra del músico, serió, elevado, digno, una uniformidad de color y una persistencia de expresión que pudiera, de no estar tan bien ponderados los tiempos producir alguna impresión de fatiga<sup>1825</sup>.

Por su parte, Saint-Aubin en *El Heraldo*, ofrecería la reseña más dilatada sobre la obra. Tratando de desvelar en su discurso el estilo y la evolución del músico, considera que las «tendencias profundamente románticas» de Del Campo, casan con la forma de *suite* y la música de programa, partiendo de «la interpretación de temas ó asuntos poéticos que seducen á su fantasía y avivan su inspiración». En este caso, las *Rimas* daría lugar a una «creación afortunada y acaso la más sincera, fresca y original de cuantas lleva escritas este activo artista».

En cuanto a la incorporación de novedades, el mismo comentarista percibe al autor más liberado «de un cierto afán de novedad, de un raro prurito de *modernismo*, que guiaba su

---

<sup>1821</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Cuarto concierto». *La Época*, 29-II-1908, p.4.

<sup>1822</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Cuarto Concierto» *La Época*, 29-02-1908, Madrid, p.4.

<sup>1823</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Cuarto Concierto» *La Época*, 29-02-1908, Madrid, p.4..

<sup>1824</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Cuarto Concierto» *La Época*, 29-02-1908, Madrid, p.4..

<sup>1825</sup> E. M. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 1-III-1908, p.5.

pluma por oscuros derroteros». En su lugar, dice, «muéstrase en esta obra tal cual es su personalidad, soñadora, lírica y vehemente». Por lo que respecta a su forma, la define como «una fantasía llena de originalidad, y el fondo de cada capricho, un amplio caudal de ideas, que libremente corren con una espontaneidad que sorprende y cautiva»<sup>1826</sup>, señalando tres tiempos concretos: «el prelude, momento de honda y apasionada intensidad; el *scherzo*, segundo tiempo, de una exquisita y vaga idealidad, y el final, de brillante y arrebatador impulso»<sup>1827</sup>.

Por último, las alusiones al compositor madrileño revelan que era un personaje muy admirado en los círculos musicales madrileños. Críticos de larga trayectoria como Muñoz le valoran como «estudioso, cultísimo, enamorado del gran arte, escritor correctísimo y crítico» que «va haciendo su camino en la región serena y altiva de los elegidos»<sup>1828</sup>. Pero entre todas las críticas, destaca el respaldo del compositor Luis Arnedo, que por primera vez centra toda su columna en profesar una visible admiración por el músico:

De intento dejamos para lo último, en puesto de honor, el *estreno* de la tarde: *Caprichos románticos*, del inmenso cuartetista Conrado del Campo.

Trátase de un verdadero *intelectual* del Arte: sus composiciones no pueden caer en la vulgaridad, llevando, por el contrario, el sello de su personalidad propia.

Conrado se distingue por formar en la vanguardia del *movimiento* evolutivo del progreso artístico.

Su idiosincrasia le lleva á cultivar los asuntos abstractos, melancólicos, difíciles. Si sale airoso de sus arriesgados empeños, débelo á una gran cultura, sólida preparación y sereno juicio que le acompañan, y orientan en el proceloso mar de las artísticas aventuras<sup>1829</sup>.

Esta postura, teniendo en cuenta su habitual rechazo a las nuevas tendencias compositivas y sus críticas al aparato estructural de anteriores composiciones de Del Campo, resulta significativa. Concretamente apunta que los *Caprichos* «inspirados en rimas becquerianas, tienen el privilegio, sólo concedido á lo inspirado, de sugestionar al oyente», anotando, además que, de «estilo claro, efectos bien buscados, ambiente de poesía y misterio, todo ello encerrado en los estrechos límites del cuarteto, son los *Caprichos* una bella página que supone en su autor avance firme sobre terreno sólido»<sup>1830</sup>.

Ya en la segunda audición de la pieza, llevada a cabo el 15 de febrero de 1909, Arnedo volvería a hacerse cargo de su reseña. En ella se confirma un visible cambio de actitud del periodista y compositor hacia las nuevas tendencias, manifestándose más partidario a la renovación de repertorio. En concreto, sobre Conrado del Campo sugiere que «Quizás al estrenar su obra se adelantó un poco á la época», pero que cada vez es más comprendido. Y afirma que «se oyeron con deleitación las delicadas lucubraciones del joven músico que por su buen gusto y sabia técnica está llamado á ocupar puesto preferente entre la juventud progresiva, si que también rebelde»<sup>1831</sup>, y, en definitiva, tendencias evolucionistas con las que ahora parece no sentirse perturbado.

En sus comentarios de ese día, Saint-Aubin destinaría parte de su reseña a enumerar tanto las virtudes del compositor como el respaldo del público, si bien no incluiría referencias concretas a la obra:

---

<sup>1826</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 29-II-1908, p.4.

<sup>1827</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 29-II-1908, p.4.

<sup>1828</sup> E. M. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 1-III-1908, p.5.

<sup>1829</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Último concierto». *El País*, 29-II-1908, p.5.

<sup>1830</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Último concierto». *El País*, 29-II-1908, p.5.

<sup>1831</sup> L. A. «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 16-II-1909, p.2.

El público que escuchó ayer la obra ratificó su favorable juicio y aplaudió calurosamente al joven artista, á un tiempo autor y artista, que con tanto entusiasmo, que con tan admirable firmeza trabaja por alcanzar el fin al que le impulsan sus ideales. Conrado descuella entre la actual juventud española por su modernismo bien cimentado y sincero, por su alma romántica poblada de anhelo, por su cultura vasta y progresiva. Los Caprichos, obra de prueba para un cuarteto, fueron espléndidamente ejecutados por los concertistas<sup>1832</sup>.

Por su parte, el nuevo redactor de *La Época* también repararía en la reacción del público, en el que dice percibir un acuerdo unánime para «premiar con sus aplausos al distinguido músico», lo que, asegura, «le alienta á seguir por la noble y artística senda emprendida»<sup>1833</sup>. Pero una de las principales novedades con respecto a otros conciertos es que nos topamos por primera vez con el testimonio de Miguel Salvador en *El Globo* sobre uno de los cuartetos de Conrado del Campo<sup>1834</sup>. Precisamente en una temporada en la que denunciaría numerosas deficiencias en el Cuarteto Francés, el crítico optaría por no entrar en detalles sobre la pieza española, aunque sí puntualiza que la recepción de la obra sería diversa, aunque sin desvelar su propia opinión al respecto:

La nota del programa nos advirtió que la aspiración del autor al componer su obra no fué otra sino «rendir con ella un profundo homenaje al lírico admirado que la inspiró», y, en efecto, cada tiempo lleva de encabezamiento una rima de nuestro poeta Becquer. Conrado del Campo procuró poner en esta reacción de su espíritu, en esta correspondencia lírica de su impresión poética todo su cuidado, todo su amor; la fortuna con que lo haya logrado se estima variamente, pero ayer aplaudimos todos á nuestro joven autor, entusiasta y trabajador como nadie<sup>1835</sup>.

En conclusión, a lo largo de las críticas de los diferentes cuartetos de Del Campo podemos percibir que la crítica le estima, le admira y le respeta. Considerado amante de la poesía, personaje cultísimo y trabajador, aun evidenciando una gran complicación en su entramado, el respaldo por parte de los escritores es unánime, algo poco habitual en esta nueva generación de compositores de música de cámara española. Por otro lado, esta devoción también sería trasladada, por varios críticos, al propio público, entre el cual se encontraría la Infanta Isabel, presente en todas las audiciones de Conrado del Campo. Por último, a pesar de que en las críticas no se menciona por ningún lado el nacionalismo de las obras, debemos matizar que el carácter poético de las mismas, apoyado en lienzos y obras maestras de la literatura hispánica del siglo XIX, nos llevan a pensar que, efectivamente, el autor iba por delante en un nacionalismo que pasaba por una integración de la esencia española a través de las emociones e impresiones que generaban en él tanto versos como imágenes, en un intento de hacer confluír arte, música y literatura en un mismo producto.

---

<sup>1832</sup> «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 16-II-1909, p.4.

<sup>1833</sup> B. «Notas musicales. Cuarteto Francés». *La Época*, 16-II-1908, p.5.

<sup>1834</sup> Recordemos que de los tres primeros cuartetos estrenados por el Cuarteto Francés, se haría cargo Amós Salvador y del cuarto Sátrapa en sustitución de Miguel Salvador.

<sup>1835</sup> M. Salvador. «De música. Cuarto concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 16-II-1909, p.1.



#### 5.4.4. Enric Morera

|   |
|---|
| <b>Enric MORERA I VIURA<sup>1836</sup></b><br><b>(1865-1942)</b>  |
| <i>Andante religioso para ocho instrumentos de arco</i>   |
| <b>Fecha de composición:</b> 1902 <sup>1837</sup><br><b>Plantilla:</b> Tres violines, dos violas, dos violonchelos y contrabajo<br><b>Movimientos:</b> 1 ( <i>Andante</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés: 9 de marzo de 1903 en el Teatro de la Comedia<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 9-III-1903 |

El *Andante religioso para ocho instrumentos de arco* de Enric Morera (1865-1942), compositor y pedagogo barcelonés y promotor del movimiento modernista en la música catalana<sup>1838</sup>, fue la pieza española escogida para el concierto de presentación del Cuarteto Francés, el 9 de marzo de 1903. Se trata de una obra de unos ocho minutos de duración, que compartió la tercera parte del programa con el *Septeto de la Trompeta* de Saint Saëns y cuya corta extensión posibilitaría su repetición íntegra, al parecer, «en medio de una ovación»<sup>1839</sup>. Para su puesta en escena, el *Andante* precisa tres violines, dos violas, dos violonchelos y un contrabajo, con lo que, al cuarteto original formado por Francés, González, del Campo y Villa, se sumarían entonces el violinista Blanch<sup>1840</sup>, el violista Manuel Álvarez, el violonchelista Ángel Mesa y el contrabajista Salvador Santos, dando lugar a una plantilla numerosa que encajaría con el perfil multitudinario del concierto inaugural<sup>1841</sup>.

A tenor del pequeño espacio reservado en las críticas al análisis de la obra de Morera, podemos decir que la relevancia de esta sesión inaugural estaría más en la agrupación que en el propio programa. A pesar de todo, la práctica totalidad de los redactores coincidió en señalar en la pieza la conjunción de dos aspectos fundamentales: por un lado su sencillez y sus procedimientos ligeros, poco arriesgados, y por otro, una gran belleza melódica. En concreto, tanto Luis Arnedo en *El País*<sup>1842</sup>, como Eduardo Muñoz en *El Imparcial* aluden a los «procedimientos sencillos y fáciles»<sup>1843</sup> de la obra, mientras que Roda opta por identificar sus modelos, matizando que el *Andante* «está hecho en estilo antiguo, con cierto sabor haendeliano en la disposición general»<sup>1844</sup>. Por su parte, la melodía, punto fuerte de la pieza, sería descrita en algunas columnas como «solemne e inspirada»<sup>1845</sup> en otras, más poéticas, como «impregnada de delicado sentimiento y de exquisita y tierna poesía»<sup>1846</sup>. A pesar de su discreto paso por los programas, los aplausos que refieren las críticas y el bisado nos llevan a pensar que la composición fue recibida con gran entusiasmo por un

<sup>1836</sup> Véase AVIÑO A PÉREZ, Xosé. «Morera Viura, Enric». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pp. 817-819.

<sup>1837</sup> En su forma original, un *Andante religioso per a violoncel*, compuesto en 1902 y dedicado a Salvador Robert i Raventós.

<sup>1838</sup> A partir de aquí, organizados por orden de aparición en los conciertos.

<sup>1839</sup> F. Bleu. «El Concierto de Ayer». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1903, p.1. También suscriben la repetición de la obra en las reseñas al primer concierto de *La Época*, *La Correspondencia de España*, *El País*, *El Liberal* o *El Imparcial*.

<sup>1840</sup> No hemos podido esclarecer su identidad por falta de referencias.

<sup>1841</sup> Recordemos que en el primer concierto de la agrupación, además del Cuarteto Francés participaron otros siete músicos, en total once instrumentistas para un concierto de una «Sociedad de Cuarteto».

<sup>1842</sup> A. «Música “de cámara”». En la Comedia». *El País*, 10-III-1905, p.3.

<sup>1843</sup> E. M. «En la Comedia. “Música di cámara”». El primer concierto». *El Imparcial*, 10-III-1903, p.1.

<sup>1844</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». Primer concierto». *La Época*, 10-III-1903, p.1.

<sup>1845</sup> M. «Concierto en la Comedia». *La Correspondencia de España*, 10-III, 1903, p.1.

<sup>1846</sup> «Teatro de la Comedia. Música di cámara». *El Liberal*, 10-III-1903, p.3.

público, según Roda, proclive a los «melodistas» que «lo celebró con verdadero encanto y no se dio por satisfecho hasta que logró oírla por segunda vez»<sup>1847</sup>.

El propio Enric Morera, compositor catalán de reconocida trayectoria, presenciaría el estreno de su obra dado que entre 1903 y 1905 llevaría a cabo una breve estancia en la capital. Al respecto, el cronista de *El Liberal* comentaría en clave irónica haber reconocido en un palco al compositor que, sostiene, desapareció justo antes de la audición de su obra declinando la oportunidad de subir al escenario a recibir los aplausos del público, lo que fue, según el crítico, un gesto incomprensible:

El maestro Morera fue llamado a la escena con gran insistencia; pero se negó a acceder a la justa solicitud de sus admiradores.

Y no puede decirse que no se hallaba en el teatro, pues durante el concierto tuvimos ocasión de verle en un palco entresuelo, acompañado del maestro Vives.

Momentos antes de ejecutarse su Andante desapareció del sitio que ocupaba, y no hubo manera de dar con su persona para obligarla a presentarse en el proscenio.

No se comprende tal exceso de modestia, cuando tan merecida era la ovación que al insigne maestro se tributaba»<sup>1848</sup>.

#### 5.4.5. Ricardo Villa

|   |
|---|
| <b>Ricardo VILLA GONZÁLEZ</b><br>(1873-1935)  |
| <i>Cuarteto en Re menor</i>   |
| <b>Fecha de composición:</b> 1902 <sup>1849</sup>   |
| <b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano  |
| <b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Largo</i> ; III. <i>Scherzo</i> ; IV. <i>Final</i> )      |
| <b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 16 de marzo de 1903 en el Teatro de la Comedia |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 16-III-1903   |

En el segundo de los conciertos de 1903, celebrado el 16 de marzo en el Teatro de la Comedia, tuvo lugar otro de los estrenos nacionales, un *Cuarteto con piano en re menor* de Ricardo Villa (1873-1935)<sup>1850</sup>, hermano del violonchelista de la agrupación, Luis Villa. La obra, compuesta con motivo del concurso de composición de cuartetos organizado por la Filarmónica, aunque no sería premiada, sí que recibiría la recomendación del Jurado. En las temporadas del Cuarteto Francés sería interpretada en una sola ocasión, concretamente por Francés, Del Campo, su hermano Luis Villa y José Bonet.

Ricardo Villa, violinista y compositor nacido en Madrid, en los años siguientes sería más conocido por su papel como director de la Banda Municipal de Madrid, puesto que desempeñaría durante varias décadas y para la cual realizaría diversas transcripciones de repertorio sinfónico<sup>1851</sup>. Sin embargo, en el momento del estreno, todavía debía su principal reconocimiento a su ópera *Raimundo Lulio: drama lírico en tres actos y epílogo*, publicada también

<sup>1847</sup> «Teatro de la Comedia. Música di cámara». *El Liberal*, 10-III-1903, p.3.

<sup>1848</sup> «Teatro de la Comedia. Música di cámara». *El Liberal*, 10-III-1903, p.3.

<sup>1849</sup> Presentado al concurso de la Sociedad Filarmónica de Madrid en 1902.

<sup>1850</sup> Véase: IGLESIAS, Antonio. «Villa González, Ricardo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, p. 900. En ella la fecha de nacimiento del músico que figura es el 27 de octubre de 1877.

<sup>1851</sup> Véase: IGLESIAS, A. «Villa González, Ricardo»..., p. 900.

en 1903 por la Sociedad de Autores y Editores<sup>1852</sup>. En su crónica sobre el estreno del cuarteto, Eduardo Muñoz llevaría a cabo un breve pero intensivo repaso por la trayectoria del músico madrileño:

Paso a paso hemos seguido la rápida y brillante carrera de este músico insigne que, confundido algunos años entre los segundos violines de la orquesta del Real, vió de pronto su nombre rodeado de una aureola de aplauso. La «Suite» para orquesta que con el título de «Escenas asturianas» dió a conocer la Sociedad de Conciertos, fue la revelación dichosa. Después un poema sinfónico, una misa, una ópera: «Raimundo Lulio» ... Villita, como le llamaban cariñosamente sus compañeros, fue bien pronto el maestro Villa, y en el Lírico en aquella memorable cuanto poco afortunada campaña por la ópera nacional, adquirió una autoridad y un prestigio como director infatigable y estudioso, cualidades que ya había demostrado plenamente al frente de otras orquestas en Portugal y en varias capitales españolas, sobre todo en los tradicionales conciertos de San Fermín en Pamplona<sup>1853</sup>.

El cuarteto daría lugar a diferentes análisis por parte de la crítica, no obstante, muchos de los redactores coincidirían en señalar que no cumplía los requisitos básicos del cuarteto. Varios críticos como Mordente, Roda o Félix Borrell cuestionarían el estilo de Villa, para algunos, arraigado aún en el *belcanto* italiano. Y es que, la estructura de las composiciones, como hemos podido comprobar a lo largo de estos capítulos, constituye una materia de debate y reflexión muy recurrente entre los críticos del momento.

Los reparos a la forma del *Cuarteto* de Ricardo Villa, se concentrarían especialmente en las reseñas de Mordente y Roda. El primero, aparentemente conforme con algunos detalles de la composición, en su breve análisis únicamente reconoce unas capacidades potenciales, pero no reales del autor, considerándole en todo momento desacertado en su concepción formal de la pieza:

La obra, que fue muy bien acogida por el público, es bonita, agradable y brillante a ratos. De todos los tiempos, el mejor trabajado es el *final*, de una dificultad de ejecución enorme. El *allegro*, brioso y enérgico y el *largo*, una melodía de estilo italiano, revelan las excelentes aptitudes del maestro Villa, pero distan mucho de encajar en el género del cuarteto. El mismo *final*, con su tentativa de *fuga*, es una página brillante pero no podría pasar como modelo de forma<sup>1854</sup>.

Por su parte, Roda, único en contextualizar la obra de Villa en el concurso de la Filarmónica, haría mayor hincapié en el título del cuarteto: «Por lo que respecta a la forma, es de una libertad absoluta, y aunque no me asusta esta tendencia, [...] hubiera preferido que al título del cuarteto se le hubiese agregado algo (Cuarteto *fantasía*, por ejemplo) que indicara la tendencia de su autor»<sup>1855</sup>. Además, atribuye esta práctica a una necesidad compositiva del músico, quien, a su juicio «consigue su objeto de escribir lo que siente, sin trabas de forma»<sup>1856</sup>.

Con respecto al estilo y considerando que se trata del segundo concierto del Cuarteto Francés, debemos entrar a valorar que la presencia de obras españolas, todavía era un hecho muy novedoso en el ámbito de la música de cámara madrileña. Tal vez por ello,

---

<sup>1852</sup> Publicada por la Sociedad de Autores Españoles (Madrid, Preciados 24) en 1903.

<sup>1853</sup> Eduardo Muñoz. «En la Comedia. Música di cámara. Segundo concierto». *El Imparcial*, 17-III-1903, p.1.

<sup>1854</sup> M. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 17-III-1903, p.3.

<sup>1855</sup> C. Roda. «De música. Teatro de la Comedia. Segunda sesión del Cuarteto “Francés”». *La Época*, 17-III-1903, p.1.

<sup>1856</sup> C. Roda. «De música. Teatro de la Comedia. Segunda sesión del Cuarteto “Francés”». *La Época*, 17-III-1903, p.1.

grandes aficionados a la música instrumental como Roda, moderarían visiblemente sus declaraciones con el fin de no perjudicar la llegada de nuevas creaciones nacionales. Al fin y al cabo, los críticos clamaban en España un proceso similar al que habían llevado a cabo compositores de las escuelas nacionalistas europeas, divulgando sus sonoridades, sus ritmos y melodías populares al resto de Europa. Un proceso que pasaba porque los compositores autóctonos asumieran una estética y cuyo esencial cometido, para algunos como Roda debía ser, ante todo, componer «en español». En su artículo, Roda no declinaría la oportunidad de mostrarse especialmente disconforme con la estética de la obra, lamentando que un músico de su talento hubiera empleado un estilo tan alejado, según su punto de vista, de cualquier referencia nacional, y demasiado cerca, en cambio, de lo italiano:

Lo que menos me gustó en el cuarteto de Villa es el color italiano, de ópera, que tiene en algunos momentos. Es lástima que un temperamento tan fogoso, tan dramático, no escriba en *español*. Creo que si siguiera cultivando este género de cámara, se decidiría por hacer música de programa, que es la que más se aviene con su aspiración, y, sobre todo, si sintiese en español, haría obras muy interesantes. Ya lo es, y mucho, la de ayer<sup>1857</sup>.

Como podemos observar, la tarea de los críticos no se limitaba únicamente a emitir valoraciones y juicios, sino que algunos, como observamos en este ejemplo, se permitían la licencia de aconsejar y sugerir al músico qué procederes compositivos consideraba más oportunos y apropiados para sus futuras creaciones. Además de la crítica de Mordente y Roda, también Borrell, tras el pseudónimo de F. Bleu, puntualizaría, en un tono más suavizado, algunas irregularidades en la fuga, que considera en cierta medida, ostentosa, señalando también la influencia operística en algunos fragmentos melódicos de la partitura:

El carácter musical del Segundo (*Largo*) tiene algo de dramático en su esencia melódica, y los desarrollos del *allegro* final, a partir de la fuga, quizás estén recargados un poco más de lo conveniente, como si el autor quisiera demostrar que no le arredran las dificultades técnicas. Como estos reparos que pudieran hacerse no llegan a defectos ni aún a lunares, la obra gustó extraordinariamente, y se aplaudió muy de veras a Villa en las varias veces que tuvo que presentarse en escena<sup>1858</sup>.

La crítica de Muñoz<sup>1859</sup> se centraría fundamentalmente en suscribir el respaldo del público. Su mensaje, de carácter triunfal y ornamentado, poco tiene en común con las anteriores percepciones, declarando que, con el nuevo cuarteto, «el joven compositor saboreó otra vez las delicias de la victoria en estas nobles porfías del arte, y gozoso, sonriente, sin poder disimular la satisfacción por el éxito, salió al escenario muchas veces aclamado por un público que cree en él y de él espera»<sup>1860</sup>. Además de dedicar una gran proporción de la columna a elogiar el trabajo previo del compositor madrileño, el crítico de *El Imparcial* describe con gran entusiasmo y en tono casi épico la nueva obra del músico, insertando además un segmento de las notas al programa, en las que no se duda tampoco en alabar abiertamente la calidad de la obra estrenada:

Villa aparece ahora triunfante en el género difícilísimo de la música «di cámara». Su cuarteto en «re menor» estrenado ayer por los instrumentistas que dirige Julio Francés es «una hermosa página de noble inspiración, de elevado estilo, enérgica y llena de entusiasmo, como creación de un artista joven, que «siente» con originalidad y compone con seguridad

---

<sup>1857</sup> C. Roda. «De música. Teatro de la Comedia. Segunda sesión del Cuarteto “Francés”». *La Época*, 17-III-1903, p.1.

<sup>1858</sup> F. Bleu. «Los Conciertos de ayer. Por la tarde. En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 17-III-1903, p.3.

<sup>1859</sup> Eduardo Muñoz. «En la Comedia. Música di cámara. Segundo concierto». *El Imparcial*, 17-III-1903, p.1.

<sup>1860</sup> *Ibidem*.

y experiencia». Estas frases escritas en el programa de la fiesta de ayer por un crítico anónimo sintetizan por modo admirable el juicio que la composición de Villa mereció á inteligentes y profano»<sup>1861</sup>.

El visible afán por reforzar la reputación y el prestigio del, por entonces, joven Villa, como compositor experimentado, se manifiesta no sólo en las notas al programa, sino también en las palabras del propio Muñoz, que anota que «Aquí no puede desvanecerse con artificios de instrumentación y con gallardías del ingenio la flaqueza de las ideas; aquí no puede pasar el oro puro por reluciente “doblé”. Por eso son pocos los llamados y son muy contados los elegidos»<sup>1862</sup>. Igualmente, las referencias sobre el elemento melódico que aporta Muñoz son prácticamente opuestas a las anteriores. Puede que en aras de transmitir al lector la impresión que generan en el oyente algunos de los fragmentos de la obra, rompe visiblemente con el estilo narrativo empleado en el resto de la crítica y se recrea en el entramado textural con gran carga metafórica: «El aficionado siente la pura emoción de lo bello en aquellas melodías que brotan de los instrumentos como raudal de fuente inagotable, que se unen, que disgregan, vuelven a fundirse en amoroso abrazo y siempre vivas, siempre refulgentes, son la adorable expresión del sentimiento y de la poesía»<sup>1863</sup>.

Al igual que Eduardo Muñoz en *El Imparcial*, la crítica de Luis Arnedo en *El País*, centraría sus comentarios en el elogio del esfuerzo, la dificultad de la composición y sobre todo, en la justificación de las licencias de forma. Aunque reconoce rasgos formales novedosos en la obra, alude a la pieza como «un trabajo importante y una iniciativa laudatoria, sin empeñarse en aquilatar lo que hoy entendemos por clasicismo, en este género, que como todos no puede sustraerse al medio ambiente moderno»<sup>1864</sup>.

También Arnedo sería el único que hiciera referencias concretas a la ejecución, señalando que «en el segundo tiempo, *Largo* se distinguió Francés por su inspirada manera de decir; en el allegro final todos, pues es grande la dificultad de ajuste en este número y salió como suele decirse, aunque impropia, bordado»<sup>1865</sup>. Y también Borrell, no libre de ironía y reparando en los lazos familiares que unían al autor con el violonchelista de la agrupación, declara que, a su juicio, «lo que mejor interpretaron ayer fue el *Cuarteto* de Villa. No me sorprende. Al amor propio de artistas y de empresarios se unía en este caso particular el afecto de antiguo compañerismo y el cariño fraternal»<sup>1866</sup>.

En conclusión, la obra de Villa sería calificada por algunos en términos de pasional, enérgica, dramática, y posiblemente estos fueran los elementos claves del aparente éxito que obtuvo entre el público. Sin embargo, la crítica repararía en ciertas objeciones como la libertad en su planteamiento formal que no se acoge a una estructura canónica ni plantea claramente la distribución de los temas. Por otro lado, el color italiano que le reprochan en algunos casos, es, a juicio de Roda, un síntoma de que Villa aún no presentaba un estilo definido, vinculado a la corriente nacionalista. Por otro lado, con su obra emerge la polémica sobre “ESCRIBIR EN ESPAÑOL” que se reanuda en el siguiente concierto, tercero de la primera serie.

En ese sentido, la búsqueda de identidad en la que, a lo largo del siglo XIX se había visto inmersa la ópera española, se traspa al ámbito instrumental, a las sinfonías y a los

---

<sup>1861</sup> Eduardo Muñoz. «En la Comedia. Música di cámara. Segundo concierto». *El Imparcial*, 17-III-1903, p.1.

<sup>1862</sup> Ibidem.

<sup>1863</sup> Ibidem.

<sup>1864</sup> A. «Música de “cámara”. En la comedia». *El País*, 18-III-1903, p.3.

<sup>1865</sup> Ibidem.

<sup>1866</sup> F. Bleu. «Los Conciertos de ayer. Por la tarde. En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 17-III-1903, p.3.

cuartetos, que en estos años de transición todavía acusan influencias, tanto del dramatismo y el *belcanto* italiano, como de la música instrumental germana. A pesar de considerar a esta última un modelo de referencia, se valoran, por un lado, la introducción de rasgos identificativos de un estilo nacional, y por otro, la exploración de las formas como referencia, pero no como copia. En este contexto, el hecho de que Ricardo Villa transfiriera giros propios del género operístico, se consideraba poco propicio para revertir la situación de crisis, que apenas legaba obras camerísticas nacionales. Y para parte de la crítica, los propios compositores españoles, deberían de ser los abanderados de un estilo propio y nacional, que estuviera arraigado y que lograra ser identificado como «español» tanto dentro como fuera de las fronteras.

#### 5.4.6. Bartolomé Pérez Casas

|  |
|--|
| <b>Bartolomé PÉREZ CASAS<sup>1867</sup></b><br><b>(1873-1956)</b>  |
| <i>Cuarteto en re menor</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 1902 <sup>1868</sup><br><b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Balada</i> ; III. <i>Molto Adagio</i> ; IV. <i>Scherzo</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 11 de febrero de 1904 en el Teatro de la Comedia<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 11-II-1904 |

Nacido en Lorca, clarinetista, director y nombrado catedrático de Armonía del Conservatorio en 1911, Bartolomé Pérez Casas, aquí considerado, incipiente compositor, tendría un papel decisivo en la renovación cultural y musical de la capital, no sólo con su obra, sino como líder de dos agrupaciones muy relevantes de la esfera madrileña, por un lado, la Sociedad de Instrumentos de Viento, que sería fundada en 1908 y por otro la Orquesta Filarmónica de Madrid, de la que sería director entre 1915 y 1936, que ejercería un papel clave en la recepción del movimiento impresionista en la capital puesto que «se pretendía trabajar firmemente por el interés de la nueva programación y la inclusión de los compositores españoles»<sup>1869</sup> y al que se debe el conocimiento de mucha de la música sinfónica de Debussy, César Franck o Stravinsky.

En el segundo concierto de la segunda temporada del Cuarteto Francés celebrado el 11 de febrero de 1904 en el Teatro de la Comedia, se estrenó el *Cuarteto en re menor con piano*<sup>1870</sup> de Bartolomé Pérez Casas (1873-1956)<sup>1871</sup> que, al igual que el de Villa, era uno de los que se habían presentado al concurso de composición de la Filarmónica<sup>1872</sup>. La mayor parte de las críticas que secundaron el concierto, se centraron a revisar la nueva pieza del compositor de Lorca en profundidad. Pérez Casas, que gozaba de un gran prestigio en la sociedad madrileña del momento, gracias a su puesto como director de la Banda de Alabarderos

<sup>1867</sup> IGLESIAS, Antonio. «Pérez Casas, Bartolomé». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VIII, pp. 631-632.

<sup>1868</sup> Presentado al concurso de la Sociedad Filarmónica de Madrid en 1902.

<sup>1869</sup> IGLESIAS, Antonio. «Pérez Casas, Bartolomé». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VIII, pp. 631-632.

<sup>1870</sup> *Cuarteto con piano en re menor: violín, viola, violonchelo y piano*. Murcia: Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca (Lorca): Ayuntamiento de Lorca, 2006.

<sup>1871</sup> Véase CUADRADO CAPARRÓS, María Dolores. *Bartolomé Pérez Casas y La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*. Valencia, Germania, 2007.

<sup>1872</sup> El único en señalar este dato será Cecilio de Roda en su crítica: «De música. Teatro de la Comedia. Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 12-II-1904, p.5.

entre 1897 y 1911, habiendo sido anteriormente Músico Mayor del Regimiento de Infantería de España. Este dato biográfico, que encabezaría la mayor parte de las reseñas, sería empleado en todas ellas, con una connotación de respeto, honra y admiración<sup>1873</sup>.

En las reseñas del cuarteto, los críticos se centrarían fundamentalmente en dos cuestiones. Por un lado, señalan la abundancia de elementos novedosos y la complejidad de algunos fragmentos, mientras que por otro sugieren la necesidad de nuevas audiciones del mismo con el fin de elaborar un análisis más preciso. Uno de ellos, Cecilio de Roda, manifiesta que, a pesar de haber escuchado la obra de Pérez Casas en tres ocasiones<sup>1874</sup>, no ha podido «darse cuenta exacta de sus bellezas» hasta que no lo oía por tercera vez. Esta dificultad para elaborar una crítica competente tras una única escucha, también la suscribe Amós Salvador, que confiesa no sentirse capaz de emitir un «juicio definitivo con asomos de exactitud acerca de la obra», y reconoce necesitar escucharla de nuevo para poder aportar un análisis más profundo sobre los dos movimientos que considera más densos, el primero y tercero. No así los otros dos, ya que a su juicio «la balada y el scherzo final, en cambio, la una por su atractiva claridad, y el segundo, por su franca acentuación rítmica, entran desde luego en el oyente»<sup>1875</sup>.

Densidad contrapuntística, tratamiento textural, grandes desarrollos y complejidad e inestabilidad armónica parecen ser los elementos más representativos que destacan los críticos en la obra de Pérez Casas, características que, por otro lado, les llevan a enmarcarle dentro un estilo moderno. Sus influencias estilísticas en esta obra se relacionan especialmente con la escuela francesa y más concretamente con escuelas como las de César Franck o Vincent d'Indy:

Es la obra de un músico moderno. Su constante complicación contrapuntística, la vaguedad y el incesante movimiento harmónico, la elevación y grandiosidad de ciertos pasajes, la manera de tratar los instrumentos sinfónicamente, por masas, buscando sonoridades robustas, la misma disposición de los tiempos con cierta novedad, acreditan a su autor como músico de talento innegable, conocedor de los procedimientos usados en la actualidad, sobre todo por los compositores franceses<sup>1876</sup>.

En sus observaciones sobre la “vaguedad armónica” o la complejidad global de la obra, así como en la identificación de influencias estilísticas de la escuela francesa, coinciden tanto Muñoz como Roda, definiendo sin embargo de forma escueta su impresión global de la composición:

(...) una obra seria, bien pensada, escrita en la manera de los discípulos de César Franck, y muy difícil para ser debidamente apreciada en una primera audición; la constante vaguedad armónica, la manera de estar tratada la polifonía del cuarteto, moviéndose cada parte con independencia, la elevación y grandiosidad de algunas ideas, hacen de esta obra un trabajo interesante y que acredita á su autor como músico consumado<sup>1877</sup>.

Siguiendo la misma línea que se apreciaba en la recepción del cuarteto de Villa, cuando algunos críticos puntualizaban las irregularidades de un modo comedido y cortés, las

---

<sup>1873</sup>

<sup>1874</sup> Muy probablemente Roda acudió a los ensayos del Cuarteto Francés, algo muy frecuente entre los críticos, ya que las audiciones repetidas de una obra nueva les permitían confeccionar más detenidamente sus valoraciones de la misma.

<sup>1875</sup> A. Salvador. «De Música. Cuarteto Francés. Segunda sesión». *El Globo*, 12-II-1904, p.2.

<sup>1876</sup> C. Roda. «De música. Teatro de la Comedia. Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 12-II-1904, p.5.

<sup>1877</sup> «Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 12-II-1904, p.5.

valoraciones de Cecilio de Roda sobre la obra de Pérez Casas, alternarían habilidosamente la enumeración de faltas y desaciertos con palabras de halago y consideración, con un resultado confuso:

Algunas observaciones podría hacer a esta hermosa e interesante composición. El primer tiempo, el más hermoso, a mi juicio, hubiera preferido verlo terminar después de la grandiosa peroración, suprimiendo la coda; en la balada, cuyo primer tema, melancólico y poético, es muy bello, encuentro asomos de vulgaridad en la progresión que expone el piano y replica la cuerda; el *molto adagio*, después de la balada, fatiga la atención por la persistencia del tiempo lento y sus extraordinarias dimensiones; el *scherzo* final en forma de seguidillas murcianas, con sus terminaciones á la húngara, creo que hubiera debido aparecer más aéreo, más libre de complicaciones, con la fácil frescura del canto popular<sup>1878</sup>.

En definitiva, Roda encuentra detalles que no son de su agrado en todos los tiempos. Y aunque construye su mensaje en base a las sugerencias y recomendaciones, su análisis dictamina que el primer tiempo es demasiado largo; que el segundo contiene giros “vulgares” y vanos de interés, probablemente cercanos al *belcanto*; que el tercero es fatigante y pesado, y que la complicación del último, le resta “frescura” y entorpece la percepción del carácter popular. Aún así el redactor no otorga mucha importancia al listado de sugerencias, concluyendo que: «estas observaciones, hechas ingenuamente, para que el elogio se avalore más, no significan nada al lado de las grandes bellezas del cuarteto»<sup>1879</sup>. Por su parte, Amós Salvador, también recurre a señalar “vulgaridad” aunque, en un contexto, todavía resulta más sutil:

En todo el cuarteto se muestra el señor Pérez Casas dueño de todos los recursos de la ciencia musical. Su obra es una obra seria, concienzuda, personal. Procede por grupos o por mesas polifónicas, con grandes complicaciones contrapuntísticas y muy a la moderna. No es fácil encontrar vulgaridades en este trabajo, que prueba lo mucho que se puede esperar de su autor, uno de los músicos jóvenes que con más fe y entusiasmo trabajan y con más alientos se han presentado<sup>1880</sup>.

Por último, en lo que a ejecución se refiere, llevada a cabo por Francés, Del Campo, Villa y Bonet, tanto Roda como Muñoz<sup>1881</sup> reconocen que la obra era muy complicada de interpretar y que aún así «fue presentada con gran claridad» por el conjunto<sup>1882</sup>. Sólo uno de los críticos cuestiona que la interpretación hubiera podido interferir en la recepción de la obra, y en consecuencia, sugiere que, tal vez una nueva audición permitiera escuchar la obra más empastada: «La razón artística Francés y Compañía ha ensayado mucho esta obra, cuya interpretación no tiene nada de fácil, logrando ejecutarla con bastante acierto, á pesar de lo cual no vendría mal una segunda audición, para que saliera más ajustada y pudiéramos enterarnos mejor de los tiempos impares»<sup>1883</sup>.

El *Cuarteto en re* sería la única obra de Bartolomé Pérez Casas, que el Cuarteto Francés presentaría en sus conciertos, probablemente como consecuencia de una controvertida recepción que recuerda, por ejemplo a la de Chausson. Pese a todo, podemos decir que la

---

<sup>1878</sup> C. Roda. «De música. Teatro de la Comedia. Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 12-II-1904, p.5.

<sup>1879</sup> C. Roda. «De música. Teatro de la Comedia. Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 12-II-1904, p.5.

<sup>1880</sup> A. Salvador. «De Música. Cuarteto Francés. Segunda sesión». *El Globo*, 12-II-1904, p.2.

<sup>1881</sup> «Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 12-II-1904, p.5.

<sup>1882</sup> C. Roda. «De música. Teatro de la Comedia. Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés». *La Época*, 12-II-1904, p.5.

<sup>1883</sup> A. Salvador. «De Música. Cuarteto Francés. Segunda sesión». *El Globo*, 12-II-1904, p.2.



pieza del murciano, de reconocido prestigio en la capital, constituiría para los críticos una de las aportaciones nacionales de estética más novedosa presentadas en los conciertos del Cuarteto Francés, junto a las producciones de Conrado del Campo. Todas las críticas del estreno que hemos podido cotejar, coinciden en señalar la complejidad de su desarrollo armónico y textural, que dificultaba el análisis certero del cuarteto.

#### 5.4.7. Manuel Manrique de Lara

|  |
|--|
| <b>Manuel MANRIQUE DE LARA<br/>(1863-1929)</b>   |
| <i>Cuarteto de cuerda en Mi bemol “Al estilo antiguo”</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 26-II-1893  |
| <b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo   |
| <b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro ma non troppo</i> ; II. <i>Andante sostenuto</i> ; III. <i>Molto Vivace</i> ; IV. <i>Allegretto mosso</i> ) |
| <b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 23 de febrero de 1905 en el Teatro de la Comedia                                    |
| <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 23-II-1905   |

En el cuarto concierto de temporada de 1905 celebrado el 23 de febrero de ese mismo año en el Teatro de la Princesa, estrenó el Cuarteto Francés el *Cuarteto de cuerda en Mi bemol* de Manuel Manrique de Lara<sup>1884</sup>, compartiendo programa con la primera audición del *Cuarteto en sol menor* op.10 de Claude Debussy. Discípulo de Chapí desde 1886, crítico y compositor nacido en Cartagena, Manrique de Lara sería entonces conocido por su trilogía sinfónica *La Orestíada*. Sobre su estilo diría Iberní que «sus composiciones tienen un toque wagneriano aunque sin llegar a un extremo *straussiano*, y son herederas de la tradición de su maestro, Ruperto Chapí, al que admiró por encima de todos»<sup>1885</sup>.

Su *Cuarteto «Al estilo antiguo»*, fechado del 26 de febrero de 1893<sup>1886</sup>, tal y como su nombre indica, presenta un estilo compositivo inspirado en las tendencias de los grandes clásicos y según plantea Diana Díaz, sería compuesto bajo el magisterio de Ruperto Chapí<sup>1887</sup>. Este aspecto, sin ninguna duda sería el punto de partida de todas las críticas. De hecho, todas las reseñas trabajadas, sin excepción, reconocen los patrones clásicos que imperaban en la obra. Sin embargo, paradójicamente la justificación de estilo, en cada caso sería diferente. Las cuatro posiciones estarían encabezadas respectivamente por Cecilio de Roda, D dur, Amós Salvador y Luis Arnedo.

En primer lugar Roda, en *La Época*, ya desde sus primeras frases advierte al lector de la cercanía que le une con Manrique de Lara, el respeto y admiración que siente por él y trata de aclarar también que, independientemente de los moldes clásicos del Cuarteto, los referentes musicales del compositor son los mismos que los de cualquier «moderno»: «Manrique de Lara es uno de mis más cariñosos amigos, y uno de los compositores

<sup>1884</sup> Este músico ha sido estudiado en profundidad por Diana Díaz González: DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. *Manuel Manrique de Lara (1863-1929). militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. Tesis Doctoral dirigida por Celsa Alonso González. Universidad de Oviedo, 2014. Véase también IBERNÍ, Luis G. «Manrique de Lara, Manuel». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pp. 103-104.

<sup>1885</sup> IBERNÍ, Luis G. «Manrique de Lara, Manuel» DMEH, vol VII, pp. 103-104, p. 103.

<sup>1886</sup> Consideramos como fuente fundamental para la recepción y profundización en este cuarteto de Manrique de Lara el artículo de DÍAZ, Diana. «El cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara». Madrid: *Revista de Musicología*, vol. XXXVI, n. 1-2, 2013, pp. 281-306.

<sup>1887</sup> DÍAZ, D. «El cuarteto en mi bemol...», p.281.

españoles que han hecho estudios más serios y profundos. Sus entusiasmos en arte son Beethoven y Wagner»<sup>1888</sup>, a pesar de lo cual, reconoce que en esta ocasión «ha mirado sin cesar á los clásicos: á Haydn, á Mozart y á Beethoven»<sup>1889</sup>.

La explicación que confiere el crítico al empleo de recursos clásicos, es una ambición de experimentar con diferentes estilos musicales y elementos técnicos. Del mismo modo que «produjo una hermosa obra de la escuela de Wagner»<sup>1890</sup> con *La Orestíada*, explica Roda, ahora sus modelos de referencia los constituían Beethoven, en el que a su juicio se inspiraría para el contrapunto de los dos tiempos centrales y los clásicos, como Haydn, en el que se apoyaría para los tiempos extremos<sup>1891</sup>. Posiblemente a tenor de algunas de las críticas que menospreciaban las capacidades de Manrique de Lara, Roda se viera en la obligación de intervenir y matizar la respetable reputación de su amigo, aclarando que, a pesar de sus múltiples ocupaciones como «militar y hombre de mundo», advierte, «se equivocaría grandemente el que mirara a Manrique de Lara como á un aficionado», subrayando que, «siempre, en cada momento, el músico formado, el artista de tendencias clásicas, aparece, no con los tanteos y probaduras del principiante, sino con el dominio del maestro»<sup>1892</sup>. El propio compositor estaría presente en el estreno y según comenta Roda subió al escenario «al final de la obra» para «recibir los aplausos del público»<sup>1893</sup>.

En segundo lugar, de la crítica de González de la Oliva (D dur) extraeremos otra lectura diferente que se vaticina ya en su breve bosquejo biográfico, en el cual ahonda en el prestigio y la experiencia del compositor: «Discípulo del maestro Chapí, el Sr. Manrique es uno de los jóvenes compositores españoles que mejor conocen la técnica y el mecanismo de la composición. No es por tanto, necesario decir, que el cuarteto ayer estrenado está compuesto con una perfecta corrección de forma, y con una completa pureza armónica y contrapuntística»<sup>1894</sup>.

En lo que a la obra se refiere, su opinión es transparente. Para él no sólo resulta un gesto de modestia que, opte por ceñirse a la estructura clásica en aras de seguir las pautas brindadas por los «padres» de la forma, sino que además, califica de osados e «impacientes» a aquellos que, ya desde sus primeras incursiones en el género, apuestan por la novedad y entre los cuales, parece aludir a Del Campo y Pérez Casas:

El Sr. Manrique, en esta su primera obra de este género, a pesar de que sabe lo bastante para ir por el camino que él quiera, ha tenido la modestia –para mi el buen talento- de no meterse á innovador como hacen otros muchos impacientes, y se ha limitado á escribir un cuarteto dentro de los moldes clásicos y con sujeción estricta á los inmortales modelos de esta música, hechos por Haydn, Mozart y Beethoven.

Me parece un acierto del Sr. Manrique, excepto el *rondó* con que termina, que no está á la altura de los tres tiempos primeros<sup>1895</sup>.

En tercer lugar, Amós Salvador presenta al músico como un «joven y distinguido compositor español» ya conocido y aplaudido por el público<sup>1896</sup> y define la obra como una «afortunadísima imitación» de los clásicos. Una calificación que a priori puede resultar

---

<sup>1888</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Dos cuartetos de Debussy y Manrique de Lara». *La Época*, 24-II-1905, p.2.

<sup>1889</sup> Ibidem.

<sup>1890</sup> Ibid.

<sup>1891</sup> Ibid.

<sup>1892</sup> Ibid.

<sup>1893</sup> Ibid.

<sup>1894</sup> D dur. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 24-II-1905, p.5.

<sup>1895</sup> Ibidem.

<sup>1896</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 24-II-1905, p.2.

peyorativa, pero que en cambio, sostiene, permite al autor hacer alarde de su destreza compositiva, declarándose además satisfecho con el resultado:

La obra del Sr. Manrique de Lara, es una afortunadísima imitación de los cuartetos del estilo clásico, con toda la frescura melódica, la ingenuidad y el sereno equilibrio que se requieren en esta clase de composiciones.

El trabajo armónico y contrapuntístico denota un gran dominio de la técnica, y en el andante, muy bonito de color, hay pasión y pasión elevada. El conjunto de la obra revela un espíritu cultivado y nutrido con enseñanzas sanas, una orientación seria y noble, y, sobre todo, una gran habilidad de mano y un gusto exquisito<sup>1897</sup>.

No obstante, matiza también que algunos factores como la situación de la obra dentro del programa, así como la interpretación del Cuarteto Francés, a su juicio demasiado edulcorada, pudieron distorsionar en parte la recepción de la misma: «Si este cuarteto no se hubiera tocado después del de Debussy, que fatiga mucho la atención cuando se oye por vez primera; y si la ejecución hubiera sido más brillante, menos dulzona que la que obtuvo en manos del cuarteto Francés, el éxito hubiera sido más ruidoso»<sup>1898</sup>.

Por último, en cuarto lugar, radicalmente opuesta a todas las anteriores, resulta la opinión de Luis Arnedo. El redactor construye su crítica a partir de la divergencia estilística que confluye en el concierto, por un lado la interpretación del Cuarteto de Debussy, notablemente innovador, y por otro lado, con el Cuarteto de Manrique de Lara, construido sobre los pilares del clasicismo musical, ninguna de las cuales le seducía especialmente: «Desde el cuarteto de Debussy al de Manrique de Lara, hay un abismo de teorías modernas y progresivas enseñanzas», y añade que «el mayor atractivo del último concierto de *camera*, estriba en el contraste que las obras de su programa ofrecían»<sup>1899</sup>. Tras este preámbulo, prosigue su reseña en un tono irónico, expresando la incoherencia que aprecia en que un profesor de armonía, como lo era Lara, que impartía contenidos de gran complejidad en sus clases, compusiera un cuarteto tan básico:

Manrique de Lara haciendo caso omiso de sus teorías disolventes y predicaciones avanzadísimas se lanza ahora a la palestra con una obra sencillísima, infantil, candorosa tomando por modelo á Haydn. Esto constituye para muchos una decepción, haciendo notar al compositor la necesidad de predicar con el ejemplo, poniendo en armonía prácticas y teorías de carácter docente. Adolecen por lo general todos los tiempos del nuevo cuarteto de un desarrollo que resulta lánguido por lo excesivo, sin contar lo tristón y elegiaco del *andante sostenuto*, en eterno tono menor<sup>1900</sup>.

En definitiva, todos coinciden en la poca o nula innovación estilística que suponía la obra de Manrique de Lara en el momento de su estreno, sin embargo, de uno u otro modo, todos, excepto Arnedo, justificarían sus procedimientos. Lo que para Roda será un homenaje a los clásicos al igual que lo fue *La Orestíada* a Wagner, para D dur será un gesto de modestia y para Salvador un ejercicio de composición en el que despliega su conocimientos del desarrollo de la forma clásica de cuarteto. En contraposición a todas las anteriores, únicamente Arnedo percibe las características de la obra como decepcionantes, como una burla y un ejemplo simplón para sus alumnos, a los que, exige y enseña desarrollos armónicos que nada tienen en común con los empleados en su obra. El *Cuarteto* de Manuel Manrique de Lara sería interpretado solamente en aquella ocasión por el

---

<sup>1897</sup> Ibidem.

<sup>1898</sup> A. Salvador. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 24-II-1905, p.2.

<sup>1899</sup> L. A. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 25-II-1905, p.1.

<sup>1900</sup> Ibidem.

Cuarteto Francés, no obstante, se volvería a escuchar en Madrid algunos años después en dos de los conciertos ofrecidos por el Cuarteto Vela los días 23 de marzo de 1909 en el Teatro Lara y el 15 de marzo de 1910 en el Español<sup>1901</sup>.

#### 5.4.8. Jacinto Ruíz Manzanares

| Jacinto RUÍZ MANZANARES<br>(1872-1937)  |
|---|
| <i>Cuarteto con piano en Do menor</i>   |
| <b>Fecha de composición:</b> 1902 <sup>1902</sup><br><b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Andante</i> ; III. <i>Scherzo</i> ; IV. <i>Final</i> )<br><b>Estreno:</b> Cuarteto Francés, 13 de marzo de 1905, Teatro Zorrilla, Valladolid.<br><b>Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 23 de febrero de 1906 en el Teatro de la Comedia<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 23-II-1905 |
| <i>Sonata para violín y piano en Fa sostenido menor</i>   |
| <b>Fecha de composición:</b> -<br><b>Plantilla:</b> Violín y piano<br><b>Movimientos:</b> 3 (I. <i>Allegro enérgico</i> ; II. <i>Romanza</i> ; III. <i>Allegro</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés (Julio Francés y José María Guervós), 25 de febrero de 1911 en el Teatro de la Comedia<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 25-II-1911  |

##### 5.4.8.1. *Cuarteto con piano en Do menor*

Jacinto Ruíz Manzanares (1872-1937), pianista, compositor natural de Corella (Logroño), residente en Valladolid, en esta ciudad llevaría a cabo una labor pedagógica y compositiva muy valorada a nivel local, donde ejercería como profesor del conservatorio, entre otros del jesuita Nemesio Ontaño<sup>1903</sup>. Alumno de Arrieta, Manzanares sería uno de los pocos músicos españoles, junto con Chapí, Bretón y del Campo, que tuviera el privilegio de ver dos obras suyas presentadas en los conciertos del Cuarteto Francés: Un *Cuarteto en do menor con piano* y una *Sonata en fa sostenido mayor para violín y piano*.

La primera de ellas, compuesta para el concurso de composición de la Sociedad Filarmónica en 1902 y una de las recomendadas por el Jurado, formaría parte del programa del concierto celebrado por el Cuarteto Francés el 22 de febrero de 1906 en el Teatro de la Comedia, el segundo de la temporada. Era la primera vez que el *Cuarteto* de Manzanares se escuchaba en Madrid, sin embargo, su estreno absoluto habría tenido lugar casi un año antes en un concierto que el mismo Cuarteto Francés habría ofrecido el 13 de marzo de 1905<sup>1904</sup> en el Teatro Calderón de Valladolid, ciudad donde residiría el músico riojano, y dentro de la primera *tournee* de la historia de la agrupación.

<sup>1901</sup> Diana Díaz. «El cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara». Madrid: *Revista de Musicología*, vol. XXXVI, n. 1-2, 2013, pp. 281-306, pp. 289-290.

<sup>1902</sup> Presentado al concurso de la Sociedad Filarmónica de Madrid de 1902.

<sup>1903</sup> Véanse: VIRGILI BLANQUET, A. *La música en Valladolid en el siglo XX...* pp.315-317 y SAIZ VIRUMBRALES, Juan Luis. Quintín Rufiner (1871-1956): biografía y análisis de la obra de un modesto organero vallisoletano. [Ed. facsímil]. Valladolid, Maxtor, 2011, p.52.

<sup>1904</sup> En VIRGILI BLANQUET, A. *La música en Valladolid en el siglo XX...*, p.215, se indica que el Cuarteto de Jacinto Ruíz Manzanares se estrenó en Valladolid el día 13 de marzo de 1909 por el Cuarteto Francés. Estos datos no son correctos, ya que el cuarteto se tocaría en Madrid en la temporada de 1906. Por otro lado, en *El*

Tratándose de un joven compositor que ejercía como docente en el Conservatorio de Valladolid, apenas se tenían referencias del mismo en la capital, pese a lo cual, su obra, según se desprende de las críticas, sorprendió gratamente a los asistentes. La mayor parte de las valoraciones que obtuvo fueron comedidas pero claramente positivas, definido por la mayor parte de la crítica como una obra «sin grandes pretensiones», «sin altos vuelos» pero escrita correctamente, sin errores significativos.

Una de las críticas más extensas sobre la obra nos la brindaría Roda. En ella señala que, «no es obra de grandes vuelos, ni en la que resalten pruritos de originalidad. El Sr. Manzanares, un joven compositor que vive en Valladolid, autor de varias obras para piano y de alguna zarzuela próxima a estrenarse, ha querido, ante todo, ser sincero y escribir lo que sentía», insiste, «no hace por hacer; hace lo que siente, y siente bien; no escribe notas; vierte en el papel sentimientos é ideas, en un estilo que ha ejercido sobre él una poderosa fascinación». En este pequeño párrafo, el crítico recurre a la *sinceridad* para hacer referencia, como anotaba Heine, al sentimiento en la composición. Así mismo, a pesar de las reducidas pretensiones, Roda sostiene que se trata de un cuarteto «correcto de factura, sencillo de procedimientos» y que atendiendo al plano estilístico, «se desarrolla en un ambiente de romanticismo mendelssohniano, más acentuado aún por la persistencia del modo menor». En cuanto a las mencionadas influencias estilísticas, afina su argumento manifestando que «su predilección por Mendelssohn se acusa fuertemente en la naturaleza de los temas, en su conducción, en la disposición de los instrumentos, en la manera de tratar el piano; pero a través de la imitación del modelo se ve un constante buen gusto, delicadezas, finuras, expresión»<sup>1905</sup>.

Saint-Aubin en *El Heraldo*, con motivo de la coincidencia en el programa de dos obras españolas, aprovecharía la ocasión para hacer una larga reflexión sobre la composición nacional, a la que hemos hecho referencia en puntos anteriores. En lo que respecta a la obra de Manzanares, poco más añade a las consideraciones de sus colegas, aludiendo nuevamente a la «sinceridad», los evidentes modelos estilísticos y la organización de ideas musicales, ajuste y corrección que consideramos, parecen oportunas en una obra presentada a un concurso de composición:

El cuarteto de Manzanares revela en su autor un artista sincerísimo. No está libre, cosa lógica tratándose de una obra de juventud, de influencias en el estilo y en formas de procedimiento; pero son saludables influencias, y que denotan cultura y buena orientación en el estudio de autores. La obra está trazada con seguridad y gran conocimiento de la técnica y recursos expresivos de los instrumentos que en ella intervienen, sobresaliendo por su poesía y esbeltez el *andante*, y por su delicadeza, variedad y buen estilo, el *scherzo*. Escuchóse con placer y fue aplaudidísima en sus cuatro partes<sup>1906</sup>.

Por otro lado, el mismo Luis Arnedo que desaprobaba la obra de Manrique de Lara, comenzaría su reseña lamentando haber llegado tarde para escuchar el estreno de Manzanares, no obstante, según confiesa, elabora sus valoraciones tomando como referencia las notas al programa y el testimonio de otro crítico de su confianza, cuya

---

*Heraldo de Madrid* (19-III-1905, p.3), se señala que en mes de marzo de 1905 el Cuarteto Francés ofreció dos conciertos en el Teatro Calderón, en uno de los cuales consta el estreno del Cuarteto del músico vallisoletano Jacinto Ruíz Manzanares. La fecha correcta del estreno de la obra sería el 13 de marzo de 1905. Se añade además que Ruíz Manzanares sustituyó a Odón González en el conjunto durante la interpretación de su propio cuarteto.

<sup>1905</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 24-II-1906, p.2.

<sup>1906</sup> «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Heraldo de Madrid*, 24-II-1906, p.1.

identidad no desvela. Partiendo de sus fuentes, su conclusión es breve y concisa: «Hace bien Francés en darnos á conocer gente nueva y gente de valía, pues según dicen los que le oyeron, el cuarteto de Manzanares está correctamente escrito, dentro de los moldes del más puro clasicismo y hace *buen papel* en los programas más escogidos del género *di camera*»<sup>1907</sup>. Y por último, quizás la crítica más reveladora sea la de Amós Salvador en *El Globo*:

La obra del Sr. Manzanares es profundamente simpática por la sinceridad y sencillez con que está pensada y desarrollada.

Todo es en ella ingenuo y fácil, natural y claro.

No han allí gran intensidad en la emoción, ni ideas trascendentales, ni problemas de instrumentación, ni extraordinarias novedades en la factura, ni atrevimientos excepcionales en la combinación de timbres. Pero tampoco hay equivocaciones, ni vaguedades, ni embrollos, ni cosas de mal gusto, ni vulgaridades de expresión, ni torturas de la forma para buscar a la fuerza una fingida originalidad.

Las ideas son diáfanas, los desarrollos lógicos y la sonoridad siempre agradable y sugestiva<sup>1908</sup>.

En ella, como vemos, Salvador logra hacer una rica descripción sin decir una palabra de lo que la obra dispone, dando cuenta únicamente de lo que no tiene o no presenta. Y de esta manera, a base de lýtotes, nos describe de forma indirecta el estilo de Manzanares al mismo tiempo que enumera los puntos en los que, a su parecer, pueden fracasar aquellos compositores que se enfrascan en técnicas novedosas. Todas ellas, serán cuestiones que, sonarían con frecuencia en la recepción del cuarteto de Pérez Casas, tales como la vaguedad armónica, la vulgaridad en los fragmentos más expresivos, la excesiva complejidad armónica y textural o las incongruencias de forma. Ninguno de estos aspectos se encontraron al parecer en la obra de Manzanares, pero tampoco fue cuestionado por emplear unos moldes clásicos en su composición, como sí lo fueron Manrique de Lara o Tomás Bretón.

En cuanto a la interpretación, que correría a cargo de Francés, del Campo, Villa y el pianista Juan Enguita, no se hace ninguna mención concreta. Sin embargo, salvo Arnedo, que no presenció la obra, los críticos mostraron sus respectivas preferencias estéticas por el segundo y tercer tiempo, lo cual muy probablemente estuviera también relacionado con el resultado interpretativo de los mismos. Roda por ejemplo reconoce que: «El de mi preferencia es el segundo, el más original; en la audición de anteayer me daba la impresión de algo narrativo, en carácter de balada, por el que pasan y desfilan muchas cosas interesantes, impregnados de un sentimiento poético»<sup>1909</sup>. El crítico de *El Heraldo* mientras tanto, declara sobre este mismo tiempo que sobresalía «por su poesía y esbeltez el *andante*, por su delicadeza, variedad y bien estilo, el *scherzo*»<sup>1910</sup>, y coincide en su elección con Salvador, quien sugiere que «el segundo tiempo da idea de lo que puede llegar á componer quien así empieza. Suena divinamente y como carácter nada deja que desear. Gustó muchísimo». En cuanto al *scherzo*, añade que «se queda en seguida en el oído, pues tiene toda la gracia fina y la simplicidad y ligereza de los del estilo de Mendelssohn»<sup>1911</sup>, acreditando la habilidad técnica de su autor»<sup>1912</sup>.

---

<sup>1907</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 23-II-1906, p.1.

<sup>1908</sup> A. S. «De Música. El Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 23-II-1906, p.1.

<sup>1909</sup> C. Roda. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Segundo concierto». *La Época*, 24-II-1906, p.2.

<sup>1910</sup> «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Heraldo de Madrid*, 24-II-1906, p.1.

<sup>1911</sup> Una de las obras de su catálogo sería la Romanza sin palabras, op.17, para piano, compuesta en 1904.

<sup>1912</sup> A. S. «De Música. El Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 23-II-1906, p.1.

De la recepción del cuarteto de Manzanares podemos extraer dos ideas fundamentales. En primer lugar la obra sería descrita fundamentalmente en términos de sencillez. Para muchos de los críticos, esta simpleza estaría ligada al estereotipo de «sincero», en el sentido de que escribe «lo que siente», no escribe notas sino ideas, dentro de un estilo sencillo y poco ambicioso. Este conservadurismo, que en compositores de larga trayectoria podría ser una práctica muy discutida, en el caso de Manzanares se considera favorable. Así mismo, todos coinciden en señalar la corrección de forma dentro de un estilo romántico temprano que en esta primera pieza conectan con Mendelssohn. De forma que, podríamos decir que las influencias estilísticas, si bien en el caso de Manrique de Lara fueron objeto de rechazo, aquí se consideran acertadas como pautas en la búsqueda estilística de un autor que está dando sus primeros pasos como compositor.

#### 5.4.8.2. *Sonata para violín y piano en Fa sostenido menor*

La buena acogida que obtuvo el cuarteto de Manzanares fue seguramente un factor decisivo y determinante para que, algunos años más tarde, el Cuarteto Francés decidiera incluir de nuevo en sus conciertos una obra del músico riojano. En la tercera sesión de 1911, celebrada el 25 de febrero en el Teatro de la Comedia, junto a un cuarteto de Beethoven y uno con piano de Dvorak, se interpretó su *Sonata en fa sostenido menor para violín y piano*. Este sería el único estreno y también la única obra española que figuraría en los conciertos de aquel año, con lo que, la mayor parte las críticas, proyectaron en ella su atención.

En todas las columnas se recordó el cuarteto del mismo autor que se había escuchado años atrás, reconociendo que, a pesar del tiempo transcurrido, el músico seguía siendo un desconocido en la capital. Ernesto de la Guardia en *El País* lo define como «uno de esos artistas de indudable valía que trabajan en la sombra, y de vez en cuando nos demuestran que tenemos en España inspirados músicos y directores de primer orden»<sup>1913</sup>. Eduardo Muñoz atribuye este desconocimiento a la ausencia de una composición lírica de referencia popular, un hecho que, por otro lado, le sitúa entre aquellos que componen «por amor al arte», de forma desinteresada, o lo que es lo mismo, sin motivaciones económicas:

[...] nos han ofrecido y siguen ofreciéndonos ensayos, modestos en la apariencia, excelsos por el propósito desinteresado y noble y también por el acierto, de compositores españoles que se mantienen en el plano alto, que realizan el dicho vulgar que á muchos parece un despropósito: trabajar por amor al Arte.

Entre éstos se destaca un joven maestro, Jacinto Manzanares, casi desconocido. No ha hecho ninguna zarzuelilla; su musa no ha tenido la fortuna de que el organillo callejero la recoja y la popularice. Trabaja en serio. Hace cinco años se presentó con un cuarteto de forma irreprochable, severa, clásica. El público le aplaudió mucho y la crítica saludó en él á un maestro de sólida cultura, de mucho talento, de positivo y legítimo porvenir.

Ayer ofrecióse de nuevo con una sonata para piano y violín, y en esta obra sincera, bella, destácase su personalidad artística con tal relieve que le lleva á un lugar preeminente entre los mejores de los buenos<sup>1914</sup>.

Saint-Aubin en *El Heraldo* parece haber seguido más de cerca la evolución del compositor y además de considerar a Manzanares como «uno de los jóvenes que con más constancia y entusiasmo trabajan en España por la formación y progreso de la música de cámara»<sup>1915</sup>,

---

<sup>1913</sup> E. L. G. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 26-II-1911, p.1.

<sup>1914</sup> E. M. «De música. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 26-II-1911, p.5.

<sup>1915</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 26-II-1911, p.2.

percibe en él una visible evolución. Y es que, según el comentarista, en la nueva obra el músico «se muestra ya más libre de influencias, seguro de su dirección estética, dando á la forma amplitud y relieve sin que el interés melódico desmaye un solo punto»<sup>1916</sup>. Por su parte, el cronista de *La Época*, también considera que la *Sonata* muestra el avance técnico de Manzanares, sin embargo, aún percibe un estilo aún poco emancipado de sus modelos y referencias compositivas, que «no marca aún una personalidad bastante definida», pese a lo cual, «señala evidentemente progreso técnico y asiduo estudio de buenos modelos»<sup>1917</sup>. Otros como el crítico de *La Correspondencia de España* opinan que tanto en la primera como en la segunda obra, los resultados son fruto de «una labor seria, honrada, digna de un compositor de estima y que ama el Arte»<sup>1918</sup>, mostrándose gratamente sorprendido con el efecto sonoro y expresivo que el músico confiere a la obra, aun con las limitaciones texturales que conllevan las composiciones para dos instrumentos:

En la «sonata» estrenada ayer, el maestro Manzanares sabe expresar en forma clásica y serena, apasionados sentimientos, imposibles de traducir en tan escaso número de instrumentos, dificultad, sin embargo vencida por él, con noble empeño. El «allegro enérgico» es una composición brillante, sonora, sincera y de elegante factura; muy bonita la romanza y también digno de aprecio el último tiempo<sup>1919</sup>.

A pesar de que en el cartel de los conciertos no se precisaba la tonalidad de la obra, tanto en la reseña de De la Guardia como de Jaquesán en *La Correspondencia militar*, se precisa que se trata de «una sonata en “fa sostenido menor”», de la que, además este último refiere, consta de tres tiempos, de los que se aplaudiría «muy especialmente el segundo (*romanza, Andante maestoso*) que hizo salir á escena al autor varias veces, presentado por el Sr. Francés»<sup>1920</sup>. Sobre ella apunta también el redactor que es «una composición muy inspirada en ideas altamente poéticas y sinceras y con alguna tendencia clásica que determinan el buen gusto artístico del señor Manzanares»<sup>1921</sup>. Por último, en la reseña de *El Liberal* destaca el entusiasmo que impera en sus valoraciones y que, a su vez, contradice a los que no percibían un estilo definido en el autor:

La sonata, que el violinista Sr. Francés y el pianista Sr. Guervós interpretaron con su acostumbrada maestría en el concierto de ayer, es una composición bellísima, de factura sólida y de alta inspiración. Los temas están desarrollados en ella con elegante y sobrio clasicismo, denotando en su autor una personalidad musical de primer orden. Los tres tiempos de que consta la obra son extraordinariamente bellos, por la riqueza de sus motivos y por la gracia y la galanura con que están tratados. Cada uno de ellos arrancó una salva de aplausos, y el autor tuvo que presentarse en el palco escénico varias veces, á instancias del público<sup>1922</sup>.

En el breve repaso por los tres tiempos de la pieza que aporta también Saint Aubin, éste acusa la presencia de una gran variedad de elementos que, sugiere, van desde el clasicismo hasta la fantasía de forma, otorgando a cada movimiento un carácter y atractivo diferentes: «Los tres tiempos de la obra encierran valor: el primero, apasionado y vigoroso; el andante, más apacible y de clásica construcción; el tercero, en fin, libre y lleno de fantasía, escrito con suma independencia y graciosa flexibilidad»<sup>1923</sup>. Y muy en consonancia, el crítico de *El*

---

<sup>1916</sup> Ibidem.

<sup>1917</sup> «Cuarteto Francés». *La Época*, 27-II-1911, p.1.

<sup>1918</sup> B. «Notas musicales. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 26-II-1911, p.1.

<sup>1919</sup> Ibidem.

<sup>1920</sup> J. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Correspondencia Militar*, 27-II-1911, p.2.

<sup>1921</sup> Ibidem.

<sup>1922</sup> «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 26-II-1911, p.5.

<sup>1923</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 26-II-1911, p.2.



*País*, reconoce en la obra una fluctuación estilística que iría desde las influencias clásicas que en el caso del *Cuarteto* algunos relacionaban con Mendelssohn, hasta algunos recursos que podrían recordar a los procedimientos de la escuela francesa, algo que considera de «buen gusto»:

La sonata en *fa sostenido* menor, es una lindísima composición, clara, sencilla, ingenua, sin rebosamientos ni efectismos. Su desarrollo sigue la forma clásica, y en ocasiones se observa alguna tendencia hacia César Franck, demostrando el buen gusto del autor. Todos los tiempos gustaron mucho. El primero es muy brillante; la romanza, delicada y poética, y el final, apasionado y fogoso<sup>1924</sup>.

Ya por último, en su resumen del año musical, en repaso de la actividad del Cuarteto Francés, Roda alude a la Sonata «en *fa sostenido* menor», ofreciendo un repaso por el estilo de la obra y su compositor:

No suelen distinguirse las obras de este joven compositor, por lo complicado de su trabajo técnico ni por sus vuelos hacia grandes alturas. Su característica suele ser la sencillez, la ingenuidad y la inocencia del pensamiento, la fina nota de una poesía delicada. En la sonata mira a Schumann, cuyo romanticismo apasionado ha sabido asimilarse bien en el primer tiempo, el mejor de la obra, para mi gusto. La romanza la encuentro menos original y elevada, aun con la nota de poesía de su final con sordina; el *allegro* final, a lo Schumann, es el tiempo que menos me agrada<sup>1925</sup>.

En lo que a la ejecución se refiere, todas las reseñas coinciden en felicitar a los dos intérpretes, Julio Francés y el pianista Guervós que, según Muñoz, «tradujeron las bellezas de esta obra interesantísima con supremo acierto» y concreta que «el autor fué aplaudidísimo y llamado á escena varias veces al final del segundo y tercer tiempo»<sup>1926</sup>. Podemos concluir, por tanto, que Jacinto Ruíz Manzanares dio con las claves de un estilo que, al parecer, respondería positivamente a las expectativas del público madrileño. En definitiva, en este caso, el hecho de que Manzanares fuera ajeno a la vida musical madrileña determinaría que dos obras “correctas” pero sin grandes pretensiones y de estilo marcadamente romántico, fueran aplaudidas por la crítica de manera casi unánime. Así mismo, este respaldo de crítica y público, propiciaría que, después del *Cuarteto* se interpretara su *Sonata*, pasando así a formar parte de la selecta lista de compositores españoles, integrada por Ruperto Chapí, Tomás Bretón y Conrado del Campo que tendrían el honor de ser programados en más de una sesión del Cuarteto Francés.

---

<sup>1924</sup> E. L. G. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 26-II-1911, p.1.

<sup>1925</sup> RODA, Cecilio de. «El año musical» en *La España Moderna*, pp. 5-27, pp. 10-11.

<sup>1926</sup> E. M. «De música. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 26-II-1911, p.5.

#### 5.4.9. Rogelio del Villar

|   |
|---|
| <b>Rogelio del VILLAR</b><br>(1875-1937)  |
| <i>Suite romántica para cuarteto de cuerda</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 1907<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 Cuatro (I. <i>Andante expresivo</i> ; II. <i>Allegro final</i> III. <i>Intermedio</i> ; IV. <i>Allegro Final</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés, 15 de febrero de 1907 en el Teatro de la Comedia [I y II] <sup>1927</sup> .<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 15-II-1907, 29-XI-1907*. |

A diferencia de lo que sucedía con Jacinto Ruíz Manzanares, Rogelio del Villar era un músico valorado y popular entre la élite musical de madrileña<sup>1928</sup>. Además de compositor, crítico y profesor de música de cámara del Conservatorio, en los primeros años del siglo XX, sería reconocido también en su faceta de folklorista, que llevaría a cabo en su tierra natal, León. En suma, el tratamiento de los elementos populares, le llevaría a ser bautizado por algunos como el “Grieg español”, convirtiéndole así en uno de los abanderados del movimiento nacionalista<sup>1929</sup>.

Musicólogo y profesor, Villar estudiaría, entre otros, con Pedro Fontanilla y Dámaso Zabalza en el Conservatorio madrileño y desarrollaría también una relevante carrera en torno a la crítica y divulgación musical, que llevaría a cabo en publicaciones como *La Esfera*, con frecuentes monográficos sobre compositores, agrupaciones e instituciones española, así como en la revista *Ritmo*, de la que sería fundador en 1928. En lo que a docencia se refiere, a partir de 1918, el compositor leonés ocuparía la cátedra de música de cámara en el Conservatorio de Madrid, convirtiéndose en uno de los pocos compositores españoles que centraría su interés esencialmente en la música instrumental, sobre todo de cámara y sinfónica, con un total de tres cuartetos<sup>1930</sup> en la que mostraría por un lado una tendencia lírica y sinfónica «suavemente romántica» y otra inspirada en el folclore. Prueba de su estatus, le llevaría a dedicar obras a Roda, Salazar, Miguel Salvador, Ruperto Chapí o Telmo Vela, entre otros<sup>1931</sup>.

En el concierto celebrado el 15 de febrero de 1907, el Cuarteto Francés interpretaría parcialmente su *Suite romántica para cuarteto de cuerda*<sup>1932</sup>, situada en la segunda parte, compartiría el puesto de honor con el *Gran dúo concertante* de Weber, flanqueados, respectivamente por el *Cuarteto “de las Arpas”* de Beethoven y el *Cuarteto en sol menor* de Brahms. No obstante, para entender su recepción, debemos partir de que, en 1907, Villar, sería principalmente conocido por sus *Canciones Leonesas*<sup>1933</sup>, de las cuales había publicado recientemente, en 1904 una segunda serie prologada por el propio Chapí. Según Miguel Manzano, estas canciones supondrían una de las iniciativas más peculiares en lo que a

<sup>1927</sup> El Cuarteto Francés la interpreta al completo en marzo 1907 (León) [completa]; Cuarteto Francés, 29-XI-1907 [completa]; Cuarteto Vela, el 10 de marzo de 1910 en el Teatro Español.

<sup>1928</sup> FRANCO, Enrique. «Villar, Rogelio deb». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, pp. 934-938.

<sup>1929</sup> Salazar (SALAZAR, A. *La música contemporánea en España...*, p.297) afirma que llegaron a bautizarle como «nuestro pequeño Grieg». Según Enrique Franco (FRANCO, Enrique. «Villar, Rogelio deb»..., p. 935) su técnica compositiva se parecía a la de Grieg por la búsqueda armónica y el «sabor campesino» de sus procedimientos.

<sup>1930</sup> Un *Cuarteto en La mayor* (1916), *Cuarteto en La menor* (1911)

<sup>1931</sup> FRANCO, Enrique. «Villar, Rogelio deb»..., p. 934.

<sup>1932</sup> Los tiempos *Andante expresivo* y el último movimiento, *Adagio y Allegro final*.

<sup>1933</sup> A lo largo de su vida publicaría en total cinco cuadernos de Canciones Leonesas.

tratamiento del folklore se refiere, pero sin embargo, pasarían desapercibidas y, más allá de Chapí, apenas tendrían repercusión entre los compositores nacionales:

Por lo que se refiere a las colecciones de cantos populares con acompañamiento pianístico, hay un caso curiosísimo: el de las Canciones leonesas publicadas por Rogelio Villar en varios álbumes sucesivos durante la primera década de siglo. Este músico de origen leonés, [...] recoge temas populares en su tierra natal, los armoniza para piano y los edita. Tanto las melodías como unos arreglos que pretenden ser novedosos ofrecen sonoridades desusadas, que podían haber sugerido nuevas formas de hacer a algún músico inquieto. Pues bien, el ejemplo de Rogelio Villar cayó en vacío, a pesar de que sus obras se difundieron bastante. Muy pocos debieron darse cuenta de lo que había de original y desusado en estas melancólicas sonoridades norteñas. Curiosamente, uno de los pocos que captaron el valor de estas músicas de sonoridad extraña fue precisamente Ruperto Chapí, lo cual es una muestra más de su fino olfato, a pesar de que su labor de compositor tuviera que ver más bien con un popularismo de corte muy diferente<sup>1934</sup>.

Pero volviendo al contexto, la pieza de Villar se concibe en unos años en los que se estaba intensificando la búsqueda y la recuperación de la música de los pueblos. Sin ir más lejos, en 1907, sería publicado en España el *Cancionero Salmantino* de Dámaso Ledesma, y poco tiempo antes el *Cancionero de Burgos* de Federico Olmeda<sup>1935</sup>. Precisamente en un momento en el que empieza extenderse este interés por la búsqueda y recopilación de música popular, Rogelio Villar es presentado por Eduardo Muñoz en *El Imparcial* como «un músico joven, de mucho talento y de gran altura, de quien se hizo mérito con ocasión de sus colecciones de “Cantos Leoneses”, curiosísima y muy importante recopilación de música popular de aquella comarca española, no limitada al trabajo de rebusca y selección, sino al más importante y artístico de destacar su poesía, su ambiente y su perfume»<sup>1936</sup>.

Volviendo la vista atrás, hasta ahora, la mayor parte de los reparos que la crítica destinaría a las composiciones españolas se focalizarían por un lado en la forma, por otro en el estilo, entendido como modelo compositivo y, por último, en la manera de confeccionar el producto a partir de los materiales de base. Un paso más en el establecimiento de ese nacionalismo español y que explicarían García Matos o Pedrell residía en saber impregnarse de las sonoridades, ritmos y melodías tradicionales.

En lo referente a la forma, en la pieza de Villar, nos topamos con el título de «suite romántica», que posiblemente fuera asignado por el autor con el fin de poder desarrollar una composición para cuarteto de cuerda sin tener por ello que ceñirse a las rigurosas estructuras que, al parecer, conllevaba la “sagrada” denominación. Por ende, esta medida, que ya había sugerido Roda para algunas composiciones anteriores, como el cuarteto de Ricardo Villa, probablemente buscara eludir las posibles críticas derivadas de su estructura formal. Por otro lado, en estos años serían varios los autores en cuyas obras exhibían claras influencias de compositores del periodo clásico y romántico temprano. Sin embargo, en el caso de Villar, las referencias temáticas de su obra, procederían de la recopilación de cantos llevada a cabo por el mismo autor. Precisamente esta cuestión llevaría a algunos críticos a reprochar, no el título de *suite*, sino el calificativo anejo de *romántica*. Y ya por último, el tercer punto de inflexión lo constituye la integración de esta música popular en un género culto y sublime como se consideraba a la música de cámara. Es decir, ser capaz de perfilar con habilidad unos rasgos propios e identificables en la música instrumental, valiéndonos

---

<sup>1934</sup> MANZANO, M. «La influencia del folklore musical en la configuración...», pp. 5-6.

<sup>1935</sup> LEDESMA, Dámaso. *Cancionero Salmantino*. Madrid, 1907; OLMEDA, Federico. *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*, Sevilla, 1903..

<sup>1936</sup> M. «Música de cámara. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 16-II-1907, p.1.

de *topoi*, sin caer en la “vulgaridad”. En ese sentido, podemos decir que uno de los puntos más enfatizados por la crítica en la obra de Villar sería precisamente la acertada integración de la música popular que, al parecer, compensaría las posibles carencias derivadas de su libertad estructural y que llevaría a declarar su estilo, de manera unánimemente, como nacional.

En primer lugar, José González de la Oliva (D dur) en *La Correspondencia*, será uno de los críticos que cuestione el calificativo de «romántica» para lo que denomina, su «bautismo» en el género cuartetístico. Por otra parte, anota la presencia de elementos populares, la trascendencia de sus *Canciones Leonesas*, y su fama como recopilador de música popular. Considera legítimo «buscar la inspiración en una fuente tan pura como la canción popular» máxime, dice, «cuando se sabe tratarla con la habilidad y la elegancia con que el Sr. Villar lo hace»<sup>1937</sup>. En segundo lugar, Muñoz, también conforme con el producto, repara en la valentía de Villar, del que señala, «se ofrece de primeras al público con un intento noble y elevado en el género más difícil, por lo íntimo y puro, de la música», donde observa, «además de una técnica impecable, demuestra Villar un temperamento soñador y romántico». Por último, la reflexión que da término a su crítica, en la que profiere que «Los aplausos con que su obra fue acogida significan esperanza y aliento... Esperemos confiadamente»<sup>1938</sup>, revela sin duda el anhelo de la escuela nacional, que sale a colación con muchos de los estrenos verificados en las temporadas del Cuarteto Francés.

En tercer lugar, Sátrapa, sustituto provisional de Miguel Salvador en *El Globo*, dedicaría a la valoración de la obra de Villar más de dos tercios de su columna. En su opinión, trazada «con gracia, finura y poesía», añade, «su predilección es la nota tierna y delicada, la impresión poética penetrante». Como soporte de su análisis, establece paralelismos entre la música de Villar y la pintura de Miguel Ángel, declarando que, en ocasiones la búsqueda de contenido y expresión, implica un descuido de la forma: «como Miguel Ángel (pintor), va a buscar el alma más que la forma, y apenas la ha encontrado, apenas la ha hecho ver, se queda allí, sin meterse a perfeccionar ni a pulir». En cuanto al material popular, además de encuadrar su estilo en la órbita de Chapí, refiere que «la línea melódica, lo popular está creado por el pueblo, y al pueblo pertenece, pero esa línea es un cuerpo sin alma, y el alma sólo se encuentra en boca de un CANTOR [sic.] de la tierra, ó en la armonía que un músico de talento sepa agregarle». Esto es lo que, bajo su criterio, habría hecho Villar en las canciones, aunque sin apenas profundizar en cada idea: «buscar ese espíritu, encerrarlo en unos acordes, y apenas lo ha mostrado, irse en busca de otra impresión, de otra nota de poesía». Esta misma esencia es la que «resalta también en los dos tiempos de la *Suite*, en el *andante*, sobrio, discreto y conciso, y en el final, especie de músico de ritmos y cantos populares»<sup>1939</sup>. Como detalle, en su crónica, menciona no sólo las *Canciones Leonesas*, sino también *Cuatro melodías para canto y piano* (*Crepúsculo*, *Secretos*, *Canción Melancólica* y *Solvitur*) que demuestran un seguimiento del compositor.

En cuarto lugar, Luis Arnedo resaltaría igualmente la trascendencia del uso del folklore musical por parte de Villar, en un discurso que integra muchos de los adjetivos anotados por otros críticos, como respuesta a la estructura dialógica intersubjetiva que no puede evitar la transferencia de información: «La forma concisa, sencilla, poética con que están presentadas las ideas melódicas que integran la *suite*, hace honor á la delicadeza expresiva del compositor; los cantos populares conservan todo su *bouquet*, Sin que los perjudique la armonía interesante, movida, sugestiva [sugestiva], que embellece el acompañamiento».

---

<sup>1937</sup> D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 17-II-1907, p.1.

<sup>1938</sup> M. «Música de cámara. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 16-II-1907, p.1.

<sup>1939</sup> Sátrapa. «La música en la semana». *El Globo*, 19-II-1907, p.2.

También en este caso, el crítico de *El País* le sugiere, como en otros casos, adaptarla al ámbito sinfónico: «Cada una de las melodías esbozadas constituye una *impresión* delicadísima; cualquiera de ellas, la de mayor intensidad, germen de un completo poema, llevada á la orquesta daría lugar á un fragmento sinfónico interesantísimo»<sup>1940</sup>. En consecuencia, añade que los pocos tiempos fueron: «suficientes para acreditar á un joven compositor del que antes apenas tendría idea el público y que, como tantos otros, solo esperan el impulso favorable, la voz que animó a Lázaro...»<sup>1941</sup>, coincidiendo con Muñoz en percibir en la nueva composición rasgos de una incipiente escuela nacional. En cuanto a la sugerencia de Arnedo de adaptar la obra al campo sinfónico, en el octavo concierto de temporada de la Orquesta Sinfónica madrileña, celebrado el 27 de abril de 1907, se ejecutaría una adaptación sinfónica del *Andante* de la Suite, a propósito de la cual, señalaría Roda que:

De Rogelio Villar nos dieron el *Andante* de su *Suite romántica* para instrumentos de arco. Generalmente pierden estas obras al trasladarlas del cuarteto á la masa de cuerda; pero aquí, y sin que sea esto decir que prefiera oírlo siempre como el sábado, la nota poética, de finura exquisita, no pierde nada con el cambio de marco, y surge tan intensa y tan íntima como surgió en la sonoridad discreta del cuarteto Francés<sup>1942</sup>.

Tampoco Roda duda en equiparar las *Canciones Leonesas* del autor con las piezas líricas de Grieg:

El joven maestro ha llevado al cuarteto esa misma nota de encanto y de frescura, de finura y de selección, que tanto caracteriza á sus Canciones leonesas, escribiendo una Suite, á la que quizá hubiera cuadrado mejor el nombre de Suite leonesa que el de Suite romántica, y de la que ayer conocimos dos tiempos: el andante y el final. El primero es encantador: está escrito con sencillez, sin buscar complicaciones harmónicas [sic.] ni rítmicas, ingenuamente, como para extraer el jugo poético de su encantadora melodía popular. El final tiene un carácter demasiado prosódico, gran abundancia de material temático, pero no por ello cede en frescura al anterior<sup>1943</sup>.

El músico, presente en el concierto, tal y como atestiguan varias de las reseñas<sup>1944</sup>, como la de Roda, fue invitado a salir al escenario en varias ocasiones para acoger los numerosos aplausos con los que, según refieren, el público recompensó su trabajo. Según figura en las críticas, los tiempos que se escucharon aquel día fueron el *Andante expresivo* y el *Adagio y Allegro final*, no obstante, ese mismo mes el Cuarteto Francés la tocaría al completo en su gira de conciertos por el norte de España, y más concretamente en el concierto celebrado en León, ciudad natal del compositor:

La breve campaña del Cuarteto Francés ha tenido una brillante *coda* en la excursión que los estudiosos concertistas han hecho últimamente por varias provincias, dando á conocer las obras que nos hicieron oír en el teatro de la comedia.

Tenemos noticias de Zaragoza y de León, por las que sabemos el éxito grande que han alcanzado.

En la última de las capitales citadas se tocaron los cuatro tiempos de la *suite* del maestro Rogelio Villar. Los dos tiempos que no se oyeron en Madrid completan el encanto de esta

---

<sup>1940</sup> L. A. «Teatro de la Comedia. Tercer concierto “Francés”». *El País*, 16-II-1907, p.3.

<sup>1941</sup> Ibidem.

<sup>1942</sup> C. Roda *La Época* el 29-IV-1907, p.5. «Orquesta Sinfónica de Madrid. Octavo concierto»,

<sup>1943</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 16-II-1907, p.1.

<sup>1944</sup> Véase por ejemplo L. A. «Teatro de la Comedia. Tercer concierto “Francés”». *El País*, 16-II-1907, p.3. o D dur. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia de España*, 17-II-1907, p.1.

hermosa obra de nuestro querido amigo. Los leoneses tributaron una calurosa ovación al autor y a los ejecutantes<sup>1945</sup>.

En Madrid, a finales de ese mismo año, Cuarteto Francés volvería a ejecutar la pieza completa en un concierto privado celebrado en la residencia particular de José Villegas, el 29 de noviembre de 1907. En público, en cambio, no se escucharía de forma íntegra hasta uno de los conciertos de temporada ofrecidos por el Cuarteto Vela<sup>1946</sup>, el 10 de marzo de 1910 en el Teatro Español.

En conclusión, la tendencia y el estilo de Rogelio Villar, que algunos estimaban equiparable al de Grieg, serían concebidos dentro de una nueva corriente nacionalista, asentada, en este caso, sobre las bases del folklore leonés. En las críticas se resalta el color y los ritmos y la personalidad estética de Villar. Estos elementos, visibles ya en sus *Canciones Leonesas*, parecían reunir los requisitos de una escuela de música instrumental genuinamente española que, incluso, traspasara las fronteras nacionales como refleja el deseo implícito de varios testimonios.

#### 5.4.10. Emilio Serrano

|  |
|--|
| <b>Emilio SERRANO RUIZ</b><br>(1850-1939)  |
| <i>Cuarteto de cuerda en Re menor</i>  |
| <b>Fecha de composición:</b> 1908<br><b>Plantilla:</b> Violín I, violín II, viola y violonchelo<br><b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegro</i> ; II. <i>Andante</i> ; III. <i>Intermedio en tiempo de Minuetto</i> ; IV. <i>Allegro</i> )<br><b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Francés: 24 de febrero de 1908 en el Teatro de la Comedia.<br><b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 1 (24-II-1908) |

El 24 de febrero de 1908, en el tercer concierto de su sexta temporada, el Cuarteto Francés programaría dos composiciones españolas, un hecho inusual que en la crítica desencadenaría numerosas reflexiones. Las obras, además del Cuarteto n.º 6 de Beethoven y el Terzetto de cuerda (op. 74) de Dvorak, serían el *Cuarteto de cuerda en re menor* de Emilio Serrano y el *Cuarteto en re con piano* de Vicente Zurrón, este último, recordemos ganador del concurso de la Filarmónica. Dado que este último habría sido estrenado en 1903, la novedad estaba en el cuarteto de Emilio Serrano, músico, al igual que Villar, conocido en la esfera artística madrileña<sup>1947</sup>.

Emilio Serrano<sup>1948</sup>, pianista, director, natural de Vitoria, ejercería como profesor catedrático de composición en el Conservatorio de Madrid entre 1895 y 1927<sup>1949</sup>. En línea con este

<sup>1945</sup> «De música. Tournée del Cuarteto Francés». *El Globo*, 19-III-1907, p.1.

<sup>1946</sup> Interpretada por Telmo Vela, Francisco Cano, Enrique Alcoba y Domingo Taltavull

<sup>1947</sup> Además de ser profesor del Conservatorio, mantenía una estrecha relación con la Infanta Isabel, a la que impartía clases de piano, como veremos más adelante. Muy posiblemente esto fue una razón de peso para la que la hermana del rey no faltara a la cita, tal y como señalan algunos testimonios.

<sup>1948</sup>

<sup>1949</sup> CORTIZO, M<sup>a</sup> Encina. «Serrano Ruiz, Emilio». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. IX, pp. 956-961. Véase también: FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Emilio. *Emilio serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*. Tesis Doctoral, dirigida por Emilio Casares Rodicio. Universidad Complutense de Madrid, 2015, pp. 294-296. Véase también: ALONSO PÉREZ-ÁVILA, Beatriz. *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*. Tesis Doctoral, dirigida

reputado puesto, aunque sería compositor de teatro, según refiere Cortizo, se vería en el deber de cultivar todo tipo de géneros, componiendo varios poemas sinfónicos y una Sinfonía en Mi bemol (1887) en la que seguiría el estilo de Franck y un único cuarteto de cuerda que sería la obra presentada en los conciertos del Cuarteto Francés. A pesar de todo, en estos años, la popularidad de Serrano no estaría tan relacionada con su práctica compositiva como con su labor docente. Sólo eso explicaría que, para Roda fuera la primera composición que escuchaba del músico.

Frente a este desconocimiento, otros, como Saint-Aubin aludirían a él como «debutante cuartetista»<sup>1950</sup>, aunque matizan que su obra de referencia era la ópera *Doña Juana la Loca*. Y fruto de su prestigio, todas las críticas, dedicarían un significativo espacio a enaltecer la figura de este nuevo compositor de música de cámara. Con este fin, por ejemplo, Luis Arnedo, reproduciría un fragmento de las notas al programa, como ya haría, en su momento con el primer cuarteto de Chapí:

Nos ha hecho el *informe* el anónimo comentador del programa, con cuyas atinadas consideraciones estamos perfectamente de acuerdo:

«Serrano es un artista genuinamente nacional; su naturaleza está impresionada de la luz de nuestro cielo, del calor de nuestro ambiente, de los matices de nuestro sentimiento, y por esto sus obras, por espontáneo impulso, abusan siempre en la expresión de sus melodías, en el colorido de los ritmos y en los enlaces de armonía un aroma que, sin ser francamente popular, no puede confundirse nunca con el que se exhala de la enorme cantidad de obras que incesantemente crea la autoridad de los artistas extranjeros»<sup>1951</sup>.

El crítico de *El País*, además de otorgarle credibilidad y prestigio haciendo uso de calificativos relacionados con la corrección, elegancia o riqueza de ideas, robustez del armonista y solidez del contrapuntista, afirma, en referencia a la cuestión formal, que el cuarteto está «sentido libremente, á la moderna». Por lo que se refiere al estilo, respalda las notas al programa, que se centran fundamentalmente en aludir al color y al ambiente nacional, no popular, que impregna la obra. Por otro lado, de su propia cosecha añade que, aunque podría etiquetarse como un cuarteto moderno y nacional, presenta pilares de base ortodoxa que garantizan sus cimientos armónicos:

Emilio Serrano, el maestro prestigioso, el inspirado compositor ha enriquecido el catálogo de los modernos cuartetos nacionales con uno creado por su pluma correcta y elegante que entusiasmó verdaderamente al público, no contentándose éste con menos que con obtener la repetición de un tiempo del cuarteto y hacer salir á escena al autor en medio de la audición de su obra y al finalizar ésta.

El éxito fue merecido y valioso por el hecho de figurar entre el público profesional un buen número de *amigos*<sup>1952</sup> y sabido es lo que entre músicos quiere decir tan dulce calificativo.

Serrano triunfó en buena lid, y por ello nos alegramos, felicitándole.

Su cuarteto es jugoso, inspirado, rico en ideas, sentido libremente, á la moderna, sin desdeñar los procedimientos clásicos y escolásticos que pregonan la robustez del armonista, la solidad [sic.] del contrapuntista<sup>1953</sup>.

---

por María Encina Cortizo Rodríguez. Universidad de Oviedo, 2015.

<sup>1950</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 25-II-1908, p.4.

<sup>1951</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Tercer concierto». *El País*, 25-II-1908, p.5.

<sup>1952</sup> Con el término *amigos* podemos pensar que se está refiriendo a la Infanta Isabel, con la que le unía un estrecho lazo de amistad. (Véase M. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 25-II-1908, p.5).

<sup>1953</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Tercer concierto». *El País*, 25-II-1908, p.5.

Cabe pensar que la presencia de *amigos* a la que alude Arnedo, estuviera relacionada con la asistencia de la Infanta Isabel que nos hace saber Eduardo Muñoz, como mecenas y *amiga* del arte. Este mismo crítico, aunque haría más hincapié en la obra de Zurrón, en su característico estilo redundante y por momentos sobrecargado, define a Serrano como: «ilustre profesor del Conservatorio, autor de varias óperas inspiradas y estimadísimas, luchador infatigable y firme en pro de un ideal noble, sin haber sentido jamás desmayos ni desalientos». En cuanto a la obra, observa en ella «sinceridad» y «transparencia», considerándola, por consiguiente, libre de artificio y complejidad, y destacando, por el contrario, su pasión y la claridad melódica<sup>1954</sup>.

En la obra de Emilio Serrano ofrécese el maestro con una sinceridad y una transparencia encantadoras. La melodía aparece siempre destacada y luminosa en todos los tiempos del Cuarteto con una amplitud y un desarrollo perfectos. Los episodios apenas distraen la atención de aquella línea definida y firme que canta con pasión y con poesía. Todos los tiempos fueron aplaudidísimos, pero el «Intermezzo» en forma de «menuetto», ligero, graciosísimo, un verdadero acierto, mereció para el autor los honores de la escena entre aclamaciones calurosas y unánimes.

La obra de Zurrón obtuvo justamente iguales homenajes. Ambas fueron interpretadas de un modo delicioso por el ajuste, por la precisión, por la admirable variedad de matices y colores con que los profesores señores Francés, González, del Campo, Villa (L.) y Puig destacaron sus afortunados aciertos<sup>1955</sup>.

En tercer lugar, la reflexión de Saint-Aubin sobre la obra propiamente dicha, sería muy breve, resaltando el «sentimentalismo» popular y la riqueza de ideas y procedimientos que a su juicio contiene la pieza y retomando los calificativos de sinceridad, transparencia y delicadeza, que leíamos en Muñoz:

La obra de Serrano, un cuarteto para instrumentos de arco, es una página sincera, de una composición transparente y delicada, llena de frescura y de espontaneidad y no exenta en el fondo, tanto en ideas como en procedimientos, de un perfume popular y un sentimentalismo peculiar á nuestra música. Fue muy aplaudida, principalmente el delicado *andante*, segundo tiempo, y el *intermezzo*, de un tierno carácter oriental. Este tiempo fue repetido<sup>1956</sup>.

Por el contrario, también con ocasión del concierto y la confluencia de dos obras españolas, el crítico y mecenas, cedería un gran espacio al aplauso de los músicos del Cuarteto Francés, cuya labor, al menos a ojo de las críticas, parece secundaria a las propias obras:

No pueden estar descontentos del resultado que obtienen sus esfuerzos artísticos los simpáticos concertistas del Cuarteto Francés. Sí es verdad, de una parte, que llevan trabajando con inquebrantable tenacidad durante varios años y luchando con gran entusiasmo contra las dificultades que, sobre todo en los comienzos, les creaba la falta de ambiente natural para la manifestación de arte á que ellos se consagran, verdad es también que han tenido á su lado la ayuda de los primeros compositores españoles, ofreciéndoles obras nuevas, seria y calurosamente escritas, y, por último, logrando el aplauso sin límites, el elogio sincero y la adhesión completa de cuantos constituyen en Madrid el núcleo, siempre creciente, de aficionados.

Chapí y Bretón desfilaron en los programas de los dos conciertos anteriores. Emilio Serrano y Vicente Zurrón, autor de *Doña Juana la Loca* y otras óperas españolas el primero,

---

<sup>1954</sup> M. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 25-II-1908, p.5.

<sup>1955</sup> Ibidem.

<sup>1956</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 25-II-1908, p.4.



y el segundo uno de los más cultos, vigorosos y fecundos artistas que componen la juventud musical de nuestra patria<sup>1957</sup>.

Por último, en referencia al *Cuarteto*, Saint-Aubin detalla la repetición del *Intermezzo* y reiterando su atención en los intérpretes, afirma que «tuvieron que presentarse repetidas veces en el palco escénico, á instancias del público (...) por la ejecución admirable y el impulso que con generoso entusiasmo han sabido dar al culto de la sublime música de cámara en España», un «honor» que, agrega, «no faltó tampoco a los dos maestros españoles Serrano y Zurrón»<sup>1958</sup>.

En cuarto lugar, la reseña de *El Liberal*, en un formato directo y poco enlazado, se centra por completo en las obras autóctonas. En concreto sobre Serrano, aporta una nueva referencia con la que establece paralelismos estilísticos y el carácter nacional, *Gonzalo de Córdoba* y nuevamente, persevera en la descripción de la obra en conceptos de «sencillez», «elegancia», aludiendo también a la repetición del movimiento que denomina «Intermedio en tiempo de minuetto»:

Emilio Serrano consiguió un triunfo tan grande como legítimo con su «Cuarteto». Todos los tiempos de la composición son primorosos en alto grado, tanto por su forma sencilla y siempre elegante, como por lo inspirado y vario de sus ideas. Singularmente el «intermedio en tiempo de minuetto» agradó de modo extraordinario por su originalidad y por su mucha poesía. El citado tiempo fue repetido. Toda la obra del ilustre Emilio serrano está impregnada de gran carácter nacional, como ocurre en toda la música del autor de «Gonzalo de Córdoba». El publico entero aplaudió con entusiasmo á Serrano y á los intérpretes de su «Cuarteto», que estuvieron afortunadísimos. El maestro tuvo que presentarse varias veces en la escena<sup>1959</sup>.

Por último, el enfoque de Cecilio de Roda, aunque coincide con algunas puntualizaciones de sus compañeros, presenta su particular carácter didáctico. Sin embargo, se detiene antes en hacer una valoración global que afecta a todas las obras incluidas en la sesión, con un gran componente subjetivo y perceptivo, que seguramente pudiera también relacionarse con el momento, circunstancias afectivas y anímicas del crítico<sup>1960</sup>.

En lo que respecta a la pieza de Serrano, Roda ofrece una argumentación que nos recuerda visiblemente a la que hacía Amós Salvador con motivo del estreno de Manzanares. Después de la recepción de varias obras españolas que presentaban rasgos clásicos y románticos, como por ejemplo, el citado de Manzanares, el cuarteto de Lara, el cuarto de Chapí o el segundo de Bretón, Roda señalar el camino alternativo escogido por Serrano. Así mismo, con el propósito de disipar dudas al respecto, expone también los pasos alternativos, más ortodoxos que, Serrano, lícitamente, decide no aplicar a su composición:

(...) En vez de sujetarse á la arquitectura del modelo tipo, de emplear el clásico molde de sonata en el primer tiempo, de utilizar para el andante alguno de los tipos doctrinales, de hacer del tercero un *scherzo* ó un *menuetto*, y de construir el final en la clásica forma de rondó, emplea en el alegre inicial ciertas novedades de factura, que señalaría si eso cupiera en este articulejo; trata el andante con desenfado y soltura; del tercer tiempo hace un *Intermedio en tiempo de minué*, y en el final, sin perder de vista la forma, encierra cuanto le

---

<sup>1957</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 25-II-1908, p.4.

<sup>1958</sup> Ibidem.

<sup>1959</sup> «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *El Liberal*, 25-II-1908, p.3.

<sup>1960</sup> Véase C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 25-II-1908, p.4.

viene en gana. En toda la obra tiende más á ser sincero, al humorismo español, á la sonrisa, que á exhibir una ciencia de maestro, acumulando contrapuntos, imitaciones, pedales, retardos y apoyaturas.

Frescura, habilidad, gracia, sinceridad –ésta sobre todo-, fluyen por el cuarteto entero. Quizá tenga el defecto de ser demasiado sencillo; pero si esto es un defecto, yo lo encuentro compensado con el derroche de sinceridad, de concisión, de color nacional, y - ¿por qué no decirlo?- de picardía, como en aquel apunte de copla de malagueñas, que enlaza la introducción con sordina del final al principio del alegre<sup>1961</sup>.

La pieza sería interpretada por el Cuarteto Vela en una segunda ocasión el 6 de marzo de 1910 en el Teatro Español. Pero al respecto de su inclusión en los conciertos de Francés, podríamos decir que las valoraciones sobre el cuarteto de Serrano y sobre su condición artística serían por lo general positivas. Si bien es cierto que muchos observarían su sencillez, esto no sería percibido como un elemento negativo, sino al contrario, como un sinónimo de naturalidad y claridad. De hecho, todos los críticos utilizan estereotipos de juicio que aluden bien a su «transparencia», bien a su «sinceridad» en la descripción de la obra. Aunque, tal vez, como veremos, la presencia en el cartel de la obra de Zurrón, que al parecer contenía elementos más complejos, podría haber relativizado esta percepción.

Serrano sería definido como un maestro de prestigio en la sociedad, cuya obra, según se desprende de las críticas y a juzgar por el bisado de uno de los tiempos, sería acogida con entusiasmo por un público en el que se encontraban personas de su círculo más cercano como la Infanta Isabel. Por otro lado, gracias a la transcripción literal de parte de las notas al programa que nos ofrece una de las reseñas, podemos ver los prejuicios positivos que pudieron predisponer al público asistente en la audición de la obra. Acorde a las reseñas revisadas, la peculiaridad de la obra de Serrano parece ser la esencia nacional en una concepción formal sencilla. Por último, la confluencia de dos obras españolas en una misma sesión de temporada del Cuarteto Francés, resultaría significativa y excepcional dando pie a que varios críticos como Luis Arnedo o Saint-Aubin convirtieran sus críticas en amplias e interesantes reflexiones sobre la composición camerística nacional, así como el impulso que el Cuarteto Francés había ejercido sobre ella<sup>1962</sup>.

#### 5.4.11. Vicente Zurrón

| Vicente ZURRÓN<br>(1871-1915)  |
|--|
| <i>Cuarteto en re</i>  |
| <p><b>Fecha de composición:</b> 1902<sup>1963</sup><br/> <b>Plantilla:</b> Violín, viola, violonchelo y piano<br/> <b>Movimientos:</b> 4 (I. <i>Allegretto</i> ; II. <i>Andante</i>; III. <i>Intermezzo</i>; IV. <i>Allegro con brío</i>)<br/> <b>Estreno/Primera audición en Madrid:</b> Cuarteto Hierro: 28 de febrero de 1903<br/> <b>Audiciones del Cuarteto Francés:</b> 24-II-1908</p> |

En el mes de junio de 1894, Julio Francés, celebraría en su propia casa una velada musical, con un cuarteto formado por él mismo, Latasa y Ayllón y Larrocha al piano. En aquella ocasión tocarían un cuarteto para cuerda y piano del pianista y compositor zaragozano,

<sup>1961</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 25-II-1908, p.4.

<sup>1962</sup> Esta parte de la crítica la hemos revisado con anterioridad con motivo de la composición nacional y el Cuarteto Francés, por eso en este apartado nos centraremos únicamente en la recepción del cuarteto de Serrano.

<sup>1963</sup> Ganador del concurso de cuartetos de la Sociedad Filarmónica de Madrid (1902).

Vicente Zurrón<sup>1964</sup>, que muy probablemente fuera un boceto previo al que presentara al concurso de la Filarmónica y que ganaría el certamen:

En casa del notable violinista D. Julio Francés, se celebró anteanoche una velada musical, en que se dió a conocer un *Cuarteto para cuerda y piano*, que acaba de componer el distinguido pianista don Vicente Zurrón, discípulo de los maestros Arrieta y Chapí, y primer premio de la clase de Composición del Conservatorio.

En el citado *Cuarteto* ha amontonado su autor las dificultades para probar que sabe y puede vencerlas, revelándose como un notable artista. Los maestros que le oyeron, aseguraban que el *Cuarteto* podía firmarlo Saint-Saëns.

El Sr. Zurrón dedicará en breve á componer para el teatro.

Los Sres. Francés, Larrocha, Latasa y Ayllón, hicieron con la ejecución de varias obras, agradabilísima la velada<sup>1965</sup>.

El Cuarteto con piano en *re*<sup>1966</sup>, dedicado al pianista José González de la Oliva (D dur), es la única obra de cámara que figura en el catálogo del músico. Resultaría ganadora del concurso propuesto por la Filarmónica en 1902 y sería publicada en 1904 por la Sociedad de Autores y Editores. Tras su estreno, verificado el 28 de febrero de 1903 por José del Hierro, Sancho, Mirecky y Furundarena<sup>1967</sup>, algunos como Miranda valorarían más la iniciativa de la Filarmónica que la propia obra de Zurrón, que bajo su punto de vista no acertaba en su planteamiento tímbrico:

El maestro Zurrón ha aprovechado al escribir su cuarteto la falta absoluta de tradición española en esta clase de música, y sin tener que luchar con preocupaciones de escuela, sin prejuicios de ningún género, se ha colocado fácilmente en el punto de partida, desligándose casi por completo de la manera clásica, con la que no tiene su obra más analogía que la división en cuatro partes; porque hasta en el carácter y colocación de los tiempos ha prescindido del canon generalmente acatado. Su modelo podría encontrarse más bien en las escuelas modernas, principalmente en la Frankista. Busca con buen éxito y encuentra con gracia y con espontaneidad singulares la originalidad en el ritmo, y procura el alargamiento de la fórmula melódica sin esfuerzos ni retorcimientos barrocos de la idea musical; los temas son nobles y están desarrollados con habilidad, aunque en ocasiones con alguna timidez.

En resumen, el cuarteto del maestro Zurrón es muy apreciable y fue calurosamente aplaudido por el público, á pesar de una interpretación bastante deficiente. Adolece, sin embargo, de un defecto que la imparcialidad obliga á consignar: el anhelo de sonoridades, que ni alcanza ni puede alcanzar dentro de los elementos instrumentales de que dispone. La obra parece concebida pensando en matices mucho más salientes que los que puede expresar el cuarteto; así es que la mayoría de los temas necesitarían, por su naturaleza, un colorido más brillante, y producen la impresión de una aspiración no conseguida<sup>1968</sup>.

En definitiva, Miranda expone, por un lado, que la pieza se desentiende de las bases canónicas beneficiándose de una «falta absoluta de tradición» cuartetística en España, y por otro lado, argumenta que a pesar de encontrar en la misma elementos positivos y bien desarrollados, en parte por una interpretación del Cuarteto Hierro que califica de «deficiente», y en parte por las limitaciones texturales que percibe en el cuarteto, el

---

<sup>1964</sup> CARRERAS, Juan José. «Zurrón, Vicente»..., pp. 1216-1217.

<sup>1965</sup> «Velada musical». *El Liberal*, 25-VI-1894, p.3.

<sup>1966</sup> El cuarteto editado por la SAE está disponible en la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España [signatura: MC/727/13].

<sup>1967</sup> Véase: C. Roda. «Sociedad Filarmónica. Cuarteto premiado en el concurso que abrió esta sociedad». *La Época*, 1-III-1903, p.1.

<sup>1968</sup> Miranda «Música». *La Lectura*, 1903, Tomo I, p.441-442.

resultado fue, en cierto modo, decepcionante. De forma indirecta, también Roda, con motivo del estreno, se apresuraba a moderar las expectativas de la composición:

No se puede esperar en estos concursos, y menos aquí, donde el género *di camera* no se ha cultivado, que surja de pronto un Beethoven, un Schumann ó un Brahms, ni aun siquiera un Stanford, un Volkmann ó un Sokolow. Para ello se necesitaría un ambiente que no existe, ó una práctica constante del género, que tampoco ha existido nunca.

El cuarteto de Zurrón revela un compositor de talento, familiarizado con los procedimientos clásicos, conocedor de los estilos de Beethoven, Mendelssohn, Schumann y Brahms, y á un contrapuntista consumado. Lo que más llama la atención en el cuarteto es la factura, la obra de composición, la manera de sacar partido de los temas y de presentar los episodios, que se suceden casi siempre con lógica y con naturalidad<sup>1969</sup>.

A continuación procedería con un breve repaso por los tiempos, declarando que el primero era «elegante, noble, está hecho con verdadera finura y sacando buen partido del tema principal, con cierto carácter de barcarola», y del segundo motivo, «tierno y apasionado», sin embargo, sostiene también que, en su opinión, a este tiempo «le sobra la coda, que no le da ningún interés y desvirtúa el efecto de la peroración anterior». En el *Andante* observaría «grandeza, tanto en el motivo triste como en el heroico, sobre todo hacia el final, cuando se presenta en el aspecto de marcha», si bien, le resultaría «demasiado largo». Sobre el *Intermezzo*, comenta que es «fantástico y tiene detalles verdaderamente primorosos en todo el tiempo, y más principalmente en el trio, con su ritmo tan original y tan fácil» y por último sobre el *final* apunta únicamente que «tiende á hacer lucir el virtuosismo de los instrumentistas». Así mismo, en general en toda la obra estima que «hay sobra de desarrollos y de episodios, que, aunque bien hechos todos, quitan poesía y fatigan la atención»<sup>1970</sup>.

La segunda audición del cuarteto de Vicente Zurrón en Madrid, tendría lugar en el concierto de temporada celebrado por el Cuarteto Francés el 24 de febrero de 1908 en el Teatro de la Comedia. La obra coincidiría con el estreno absoluto del *Cuarteto de cuerda en re* de Emilio Serrano, que, obviamente acapararía mayor proporción de texto en las críticas de la sesión, pese a lo cual, dedicarían al menos unas líneas a valorar la obra ganadora del concurso de la Filarmónica.

De hecho, en consonancia con su premio, varias reseñas a la interpretación de la obra por el Cuarteto Francés, entre las que destacan las de Roda y Muñoz, girarían en torno a la, al parecer discutida, decisión del jurado. Tanto uno como otro coincidirían en señalar que la interpretación del cuarteto por Francés y los suyos había legitimado la decisión del Jurado, reafirmando como clara merecedora del galardón. El primero en *La Época* anotaba que:

Como todo lo bueno, ha ganado con el tiempo. Los que, años atrás, censuraban el fallo del Jurado, sin conocer la obra, se habrán convencido ayer de que, entre todas las que concurren y se han ejecutado<sup>1971</sup>, es no sólo la más equilibrada, la más completa, la más redonda, sino la más digna de rivalizar con todas sus adversarias en aquellas condiciones especiales que cada una ostentaba como nota culminante<sup>1972</sup>.

---

<sup>1969</sup> C. Roda. «Sociedad Filarmónica. Cuarteto premiado en el concurso que abrió esta sociedad». *La Época*, 1-III-1903, p.1.

<sup>1970</sup> Ibidem.

<sup>1971</sup> Recordemos que, hasta el momento los cuartetos con piano presentados al concurso que se habían ejecutado en Madrid, eran, por orden cronológico de estreno, el de Ricardo Villa y el de Manén, en 1903 el de Bartolomé Pérez Casas en 1904 y el de Jacinto Ruíz Manzanares en 1906.

<sup>1972</sup> C. Roda. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *La Época*, 25-II-1908, p.4.

De manera similar, Eduardo Muñoz construye su discurso manifestando furor y entusiasmo hacia este cuarteto que, según refiere, desmarca a Zurrón de la trivialidad de otros colegas de profesión enfrascados en composiciones ligeras, a los que alude en un tono ciertamente despectivo. De hecho, en términos visiblemente recargados, el corresponsal de *El Imparcial* expone que, aunque la obra de Zurrón había sido ya «elogiadísima por el brillante y selecto auditorio» de la Filarmónica, en el concierto del Cuarteto Francés «el gran público confirmó plenamente aquel fallo que hizo justicia al músico inspirado, selecto, distinguidísimo, orgullo y esperanza de la nueva generación, que no se detiene en el “couplet”, en el tango y en la cancioncilla como suprema aspiración de su vida artística»<sup>1973</sup>.

Por otro lado, como ya hemos contemplado en casos anteriores, son muchos los estrenos de música española en cuyas críticas se aprecia una clara intención de ensalzar la figura del autor, en aras de generar en el público una imagen positiva y prestigiosa del mismo. En este sentido, siguiendo con la aportación de Muñoz, podemos percibir que su entusiasmo no se detiene en la obra, sino que se traspassa visiblemente al perfil del propio Zurrón, a quien define como: «un músico joven, inteligente, culto; temperamento vehemente, arrebatado soñador, que presta á sus composiciones, dentro de las formas severas é inmutables del gran arte, una pasión y un calor enérgicos y varoniles»<sup>1974</sup>.

En lo que a la obra se refiere, Arnedo la describe como «no menos notable, [que la de Serrano] aunque de carácter bien distinto por lo complicado de su *arquitectura*», a lo que añade que «su estilo ampuloso revela un temperamento artístico sólidamente constituido y bien orientado en las modernas corrientes»<sup>1975</sup>. Por su parte, Saint-Aubin, que define a Zurrón como «uno de los más cultos, vigorosos y fecundos artistas que componen la juventud musical de nuestra patria», apunta sobre su cuarteto que es «una hermosa composición, de amplísima forma, de un estilo de noble clasicismo y de una inspiración lozana, vehemente y caprichosa», concretando que, a su juicio, los tiempos que despertaron mayor interés fueron «el *andante*, lleno de majestad y de una expresión honda y elocuente; el *intermezzo* (*scherzo*), pintoresco, exuberante y brillantísimo, y el *final*, de un carácter sonriente, flexible y lleno de “humorismo”»<sup>1976</sup>.

Como conclusión podemos decir que la composición dejó una buena impresión al menos entre los críticos, algo en lo que seguramente tuvo que ver la versión ofrecida por los músicos del Cuarteto Francés, que contarían en este caso con la colaboración del pianista Antonio Puig. Aunque en realidad los artículos no entrarían a valorar detalles formales, la percepción global de la obra, con referencias esporádicas a su complejidad y amplitud, es positiva en todos los textos revisados. Del mismo modo, la figura del propio Zurrón, alumno de Teobaldo Power y José Tragó, sería respetada por la crítica, lo que, seguramente propiciaría que el músico fuera, como dice el crítico de *El Liberal*, «aplaudidísimo» y que tuviera que subir al escenario «para recibir los plácemes que se le tributaban»<sup>1977</sup>.

En definitiva, en este repaso por las críticas vertidas a la música española interpretada por el Cuarteto Francés hemos podido observar, por un lado, las propuestas que ofrecía cada músico con el fin de nutrir el estilo nacional en un campo relativamente poco explorado en

---

<sup>1973</sup> M. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 25-II-1908, p.5.

<sup>1974</sup> Ibidem.

<sup>1975</sup> L. A. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Tercer concierto». *El País*, 25-II-1908, p.5.

<sup>1976</sup> «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 25-II-1908, p.4.

<sup>1977</sup> «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *El Liberal*, 25-II-1908, p.3.

el siglo romántico, como lo era la música de cámara, y por otro, las diferentes lecturas que sobre ellas se volcarían a la prensa. En ese sentido, parece evidente que, aunque en el trazado de sus composiciones, unos autores mirarían al pasado, otros al presente y otros al futuro, todos acusarían la influencia de las escuelas extranjeras en su búsqueda de modelos y referentes.

En consecuencia, de estas miradas se desprende que la música de cámara va a ser concebida por parte de los músicos españoles desde diversos planos, los que la proyectan a en el paradigma clásico, los que la conciben desde el prisma nacionalista y la esencia popular, los que, impulsados por las corrientes más vanguardistas, optan por la ruptura, la emancipación formal, y también hay en quienes confluyen, no una, sino varias de estas perspectivas. Por lo tanto, partimos de que el corpus de música de cámara española que va a darse a conocer en los conciertos del Cuarteto Francés, ni mucho menos podría plantearse como una colección homogénea y representativa de un estilo “nacional”, como tampoco podrían concebirse de este modo las respuestas y reacciones desencadenadas en las reseñas.

En las composiciones españolas, el respeto de los patrones clásicos que se acusa, por ejemplo, en los cuartetos de Bretón, Manrique de Lara o Manzanares, así como en el *Andante* de Enric Morera, se percibía desde diferentes perspectivas. Mientras que para algunos esta construcción clásica se consideraba un acierto, en tanto que emanaba de las fuentes más primarias, para otros resultaba ser un lastre, un proceder que, en el contexto de un temprano siglo XX, impediría proyectar la obra como icono de la música española del momento, es decir, como producto universal.

Por su parte, dos de los compositores que más se emparejarían estilísticamente, Conrado del Campo y Bartolomé Pérez Casas, al igual que Zurrón, si bien para unos serían artífices de los ejemplares más modernos y vanguardistas, para otros se presentaban como complejos y difícilmente accesibles a la comprensión del público. Algunos justificaban su estilo como un anhelo de mostrar su dominio y conocimiento de las nuevas corrientes estilísticas y otros como una búsqueda ansiosa e impaciente de originalidad. Pese a ello, Conrado del Campo, tomando como base dos obras de la literatura hispánica para sus cuartetos a modo de impresiones, tal vez representara uno de los más claros casos en los que se conjugará nacionalismo y modernidad formal, siguiendo la vía de la europeización sin “desespañolización” y aunando regeneración y renovación estética<sup>1978</sup>. Y por último, Chapí, Villar y Serrano se alzarían como abanderados de un estilo más libre de forma, pero que acusaba mayor presencia de un folklore popular que, por aquellos años, con la proliferación de cancioneros y con la vista puesta en los nacionalismos periféricos, comenzaba a interesar en esta música culta democratizada.

En general ninguna de las obras españolas presentadas por el Cuarteto Francés, estaría libre de réplica. Como bien explicaba Salvador, lo que para unos era defecto, para otros era virtud y viceversa. Pero nos encontramos en un momento de gestación de una escuela nacional para la música instrumental que bebe claramente de la progresiva recepción de obras extranjeras en la capital gracias a la Orquesta Sinfónica de Madrid, la Sociedad Filarmónica y el propio Cuarteto Francés. Y en consecuencia, nos topamos con una búsqueda de personalidad y estilo que se mece entre lo nacional y lo internacional, entre lo popular y lo culto, entre el control y la falta de consistencia, entre la rigidez y la laxitud, entre la tradición y la modernidad, entre la corrección y la innovación, y por qué no, entre

---

<sup>1978</sup> ALONSO, C. «La música española y el espíritu del 98...», p.102.

la seguridad y el desafío. Así mismo, en medio de este panorama, los músicos del Cuarteto Francés, a pesar de desempeñar un papel primordial, parecían actuar como ejes pasivos, o dicho de otro modo, como si la recepción fluyera, sin solución de continuidad, del compositor al público, o mejor, al crítico.





## 6. Conclusiones:

La formación del Cuarteto Francés en el contexto madrileño de 1903, no puede disociarse de los procesos de regeneración musical en torno a la música española que comenzarían a evidenciarse particularmente después del declive del 98. Tampoco puede entenderse sin tener en cuenta a los conjuntos de cámara locales, numerosos pero de corta trayectoria, que poblarían la oferta musical de los últimos años del siglo XIX después de la disolución de la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1899).

Sin duda uno de los ejes de las prácticas camerísticas en el ámbito madrileño sería la Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936), como entidad contratante de artistas y agrupaciones. Pero a excepción de un concurso de cuartetos nacionales y la colaboración de algunos pianistas y cantantes españoles, sus primeras décadas estarían mayoritariamente desvinculadas tanto de la música de cámara española como de toda esta serie de músicos del panorama camerístico local. En consecuencia, si por un lado esta Filarmónica se convertiría en una referencia que tenía como fin primordial acercar la práctica camerística internacional a la capital, por otro, se mostraría visiblemente ajena a la interpretación y composición nacionales lo que planteaba límites evidentes a una regeneración profunda de las prácticas españolas, tanto en la creación como en la interpretación. La mirada a Europa, posible gracias a la presencia de los principales grupos europeos en la capital, contribuía a la modernización, en la medida en que lograba estrechar el contacto con la práctica musical de las capitales adyacentes, pero la regeneración no sólo buscaba la importación, sino que también ambicionaba la exportación musical de grupos y repertorio.

Por su parte, el planteamiento del Cuarteto Francés sería sustancialmente distinto al de la Filarmónica, considerando que sus primeros pasos como conjunto perseguían amenizar diferentes eventos de la alta sociedad. De hecho, aunque su actividad más intensa en términos de repertorio fueran las series de conciertos de temporada que el cuarteto organizó anualmente en la capital entre 1903 y 1911, este contacto con instituciones y personajes poderosos se convertiría en una actividad paralela durante toda su andadura. En los conciertos y actuaciones privadas e institucionales, advertimos un repertorio repetitivo reciclado de fragmentos y obras de las temporadas que, entendemos, satisfacía a un público en eventos en los que la música no tenía por qué ser el eje central de la sesión. Sin embargo, su presencia en este tipo de contextos nos aporta datos significativos acerca del estatus del grupo, o dicho de otro modo, nos permiten situarle como una agrupación local que disponía de prestigio y que estaba en contacto con algunos de los artistas, pintores, literatos y aristócratas más influyentes del panorama madrileño.

No cabe duda de la profesionalidad de los cuartetos y conjuntos que visitaban la Filarmónica, calificativo que, sin embargo, no podemos aplicar al Cuarteto Francés sin matizar una serie de cuestiones. En este sentido, nos planteamos hasta qué punto la profesionalización era una de las aspiraciones del cuarteto, máxime cuando los principales trabajos de sus integrantes estaban ligados a las plantillas orquestales de la Sinfónica, el Teatro Real o a la docencia en el Conservatorio. Por otro lado, la presencia asidua de colaboradores de piano, clarinete, flauta, diversos músicos de cuerda, e incluso una soprano, muestra una variedad de plantillas, no limitada al cuarteto de cuerda, que sería constante a lo largo de las series de temporada. En definitiva, el interés de las veladas no tenía por qué estar centralizado en el propio cuarteto de cuerda titular, sino que podía

trasladarse a intérpretes colaboradores y a plantillas inusuales entre las que, sin embargo, nunca había cabida para el repertorio a solo de piano.

En segundo lugar, la contratación del conjunto en actos ligados a entidades y a figuras influyentes, podría leerse como una intención profesional no tanto desde un punto musical como pecuniario. De la misma manera, la salida del Cuarteto Francés a diversas provincias, especialmente del norte de España a partir de 1905, supone una profesionalización relativa, de tal manera que, a pesar de que es probable que el Cuarteto Francés no estuviera capacitado para entrar en un circuito de giras internacionales, sí que lo estaba para llevar a cabo su propia gira nacional de conciertos, en ocasiones más abultada que las propias temporadas de Madrid. Como resultado una parte de la actividad del cuarteto estaría adscrita a las Filarmónicas de provincias, si bien, curiosamente nunca a la Filarmónica Madrileña, a la que, por cierto tan sólo estarían asociados Odón González y Conrado del Campo.

Pero circunscribiéndonos a la capital, las ocho series de entre cuatro y seis conciertos que el Cuarteto Francés ofrecería a lo largo de estos años en diferentes teatros de la capital, La Comedia, El Princesa o El Español, supondrían al fin y al cabo un complemento estable a los conciertos de la Sociedad Filarmónica con algunas particularidades. En primer lugar como alternativa local y pública, sujeta a la adquisición de los abonos de la serie y, en segundo lugar, con un repertorio que planteaba una ruptura relativa sobre lo que se venía haciendo en la práctica camerística a nivel local de finales del XIX.

El hecho de constituir una alternativa local a grupos de fama internacional, provoca que muchos testimonios planteen, de forma más o menos condescendiente, la desigualdad técnica del Cuarteto Francés con respecto a las agrupaciones profesionales del panorama europeo. Aún así, y teniendo en cuenta que es muy probable que hubiera diferencias evidentes entre la sonoridad, la técnica, o el empaste del grupo madrileño y los cuartetos visitantes de la Filarmónica -cuya demostración está fuera de nuestro alcance-, parece que esta diferencia cualitativa no supuso un impedimento para que las temporadas del Cuarteto Francés se solaparan durante nueve años a las de la Sociedad. De hecho, muchos de los críticos que se hicieron cargo de reseñar las sesiones del cuarteto, serían socios numerarios de la Filarmónica, pero no por ello prestarían menos atención a los conciertos y, lejos de desacreditar, salvo en casos puntuales, al conjunto madrileño, parecían mostrar hacia él una actitud indulgente y tolerante que, en pocas ocasiones profundizaba en cuestiones interpretativas.

Considerando que, tanto el repertorio de los conciertos por provincias como de los institucionales, se configuraba a partir de obras programadas en los conciertos de temporada, podemos concluir que el núcleo del repertorio interpretado por el Cuarteto Francés estaba en estas series madrileñas. En ellos interpretarían un total de 35 compositores y 91 obras diferentes, de las cuales 24 serían programadas en más de una ocasión. Así mismo, en estos años, la agrupación llevaría a cabo once primeras audiciones en Madrid de compositores extranjeros y dieciocho estrenos absolutos de obras españolas, uno de ellos en Valladolid y otro en un concierto celebrado en el Ateneo, muchas de las cuales se encuentran todavía hoy sin editar y no han sido interpretadas en tiempos modernos.

A comienzos del siglo XX, el público madrileño estaba familiarizado básicamente con las producciones vienesas que comenzaban en Haydn y terminaban en Schubert y Mendelssohn. Y bajo nuestro punto de vista, la introducción de novedades en la Sociedad

Filarmónica y el temor a reacciones comprometedoras, haría preciso asumir unas férreas directrices en torno al protocolo del auditorio, de forma que, además de prohibir las repeticiones de tiempos, quedaran vedadas las manifestaciones explícitas de agrado y desagrado más allá de los aplausos o la falta de ellos. En cambio, en los conciertos del Cuarteto Francés, la única petición que figuraba en los programas era la de no entrar en la sala durante la interpretación. Todavía en aquella época era costumbre aplaudir entre movimientos y en el caso de las series del conjunto madrileño, se permitía total libertad para dar muestras de la afección o desafección por la música recién escuchada, al igual que se permitía el bisado, incluso, de varios fragmentos en la misma sesión. Sin embargo, en la crítica subyacía una preocupación constante por la actitud del público, en concreto, hacia ciertas obras especialmente consideradas modernas.

En el ámbito de las expectativas estéticas del público del momento –como en cualquier época–, la sensación de seguridad ante un repertorio conocido no solo implicaba la recreación estética, sino también la certeza en la capacidad para emitir un juicio crítico, teniendo en cuenta que es más sencillo juzgar la calidad y posicionarse ante lo que se conoce que ante lo que se desconoce. De la misma forma, esta misma seguridad acerca de lo que va a suceder musicalmente puede hacer mermar el interés, en el sentido de que su escucha no supondría un desafío auditivo que sorprende al oyente con giros, recursos, atmósferas, motivos o resoluciones inesperadas o menos habituales. Sin embargo, al mismo tiempo, lo novedoso puede generar sensaciones de ansiedad, incomodidad o desconfianza. En definitiva, tradición y evolución, inmovilidad y cambio, lo familiar y lo desconocido es la tensión constante que suscita el debate en toda reforma, cambio o evolución del repertorio. En un planteamiento antagónico, estos conceptos planeaban sobre algunas de las composiciones más familiares y algunas de las más novedosas interpretadas en los conciertos del Cuarteto Francés. Si bien, debemos señalar que, en el caso de los estrenos españoles, en muchas ocasiones la incertidumbre venía condicionada, a los ojos de la crítica, por el componente “autóctono” de la obra reseñada, que introducía un elemento de tolerancia hacia lo nuevo, no siempre presente en otro tipo de repertorio.

Podemos dividir el repertorio del Cuarteto Francés en tres categorías diferenciadas: en primer lugar el repertorio clásico, con su función de recreación estética en bellezas consagradas; en segundo lugar, las obras modernas a las que se demandaba una función educativa y de acercamiento a las vanguardias europeas, y por último, un repertorio español que serviría para alimentar ese deseo de crecimiento que experimenta España en este comienzo de siglo. Modernización y europeización conviven, por tanto, con una búsqueda identitaria y con una tendencia de gusto que se inclina también por el repertorio clásico, anterior a 1850. Por otro lado, no debemos olvidar la concepción de la música de cámara por parte de la crítica en el contexto de estudio. Constantemente es idealizada, y su descripción está repleta de tópicos, subrayando siempre el contraste con la ópera como género impuro, con palabras y dramatizado. De tal forma que, al mismo tiempo que reprochan el poco público que acude a los conciertos, les sirve para delimitar al público selecto que verdaderamente tiene un gusto musical más allá del disfrute de las superficialidades exhibidas por divos y virtuosos. Elemento, este último, que hace coherente la ausencia en los conciertos del Cuarteto Francés de repertorio para piano solo y, salvo contadas excepciones, de piezas de componente solístico.

Para buena parte de la crítica, el repertorio clásico desde Haydn y Mozart hasta Mendelssohn, Schubert, Beethoven e incluso Schumann, como representantes de una primera generación alemana de composiciones de música de cámara, aportaba el brillo y la solidez de los nombres consagrados a las sesiones del Cuarteto Francés. Sin embargo, sus

interpretaciones concentrarían el mayor número de objeciones por parte de algunos críticos. Tal vez por evitar críticas o bien por convicción y deseo de hacer hincapié en todo aquello menos conocido, el Cuarteto Francés, en sus primeras temporadas toca Beethoven, sí, pero sobre todo sus últimos cuartetos, del mismo modo que del catálogo mozartiano incluye, en su mayoría, obras menos frecuentes para plantillas diversas y con colaboradores de viento.

Sin embargo, a partir de 1907, se observa una transformación del público que sin duda guarda correlación con el repertorio. Por un lado, un incremento de los abonos de palcos, ocupados en su mayor parte por señoras de la alta burguesía y aristócratas, y por otro, una temporada en la cual destaca visiblemente la programación de Haydn, Dittersdorf, Mozart, Beethoven, Mendelssohn o Schumann. Es probable que el conocimiento previo por parte de los intérpretes de las características del público les hiciera confeccionar una temporada insólita con nombres de compositores prestigiosos acorde a los gustos del mismo. O por el contrario, que la programación de estas figuras consagradas del canon sirvieran de reclamo para atraer a este público prestigioso. En definitiva, la presencia desigual de este repertorio nos lleva a concluir, por un lado, que el Cuarteto Francés evitaba interpretar algunos de los compositores y obras más reproducidas, a excepción de Beethoven, del cual ofrecerían audiciones de sus cuartetos más tardíos, o Mozart, de quien seleccionarían obras de plantillas muy desiguales. Sin embargo, en sus últimas temporadas se acumularía la interpretación de los primeros cuartetos de Beethoven, cuartetos de Haydn, Mozart y Schubert, a los que debemos sumar también un incremento en la programación de Brahms. Y esto nos lleva a pensar que en aras de elevar la afluencia, no tanto de un público “devoto” a la música de cámara, como de un público selecto en lo que a clase social se refiere, la presencia de estos clásicos se vería incrementada.

En segundo lugar, el repertorio moderno era visto por los críticos más evolucionistas como una necesidad. Dichas obras novedosas procedían esencialmente de las corrientes nacionalistas de la primera y segunda generación, además de la escuela francesa encabezada por Franck. Si en el bloque clásico era evidente el monopolio austrogermánico, esta procedencia plantea mayores problemas cuando hablamos del repertorio moderno. En muchos casos, los críticos incluían en dicha categoría algunas obras tempranas de Richard Strauss, Joachim Raff y sobre todo Brahms, al que sin embargo vinculan de manera estrecha con la figura de Schumann y a los paradigmas de la música absoluta.

Así mismo, en lo que respecta a repertorio moderno debemos matizar que, salvo puntuales alusiones de Roda, no es habitual que en las críticas se justifique la presencia de las obras y, en ningún caso, que se aporten pistas acerca de las ediciones manejadas por la agrupación para sus conciertos, al igual que tampoco brindan datos sobre los instrumentos utilizados, salvo en determinadas ocasiones en las que se refiere la marca del piano. No ha sido objeto central de nuestro estudio la identificación de los canales de circulación y difusión los repertorios programados (en lo que se refiere a las ediciones musicales disponibles y utilizadas). Sin embargo es muy probable que la asidua interpretación de obras francesas pueda vincularse a la reciente presencia de Francés en Bélgica y París, así como a la influencia del propio Roda, documentado y al corriente de la práctica europea. Por otro lado, el contacto con grupos visitantes de la Filarmónica puede sin duda explicar el contacto y conocimiento, por ejemplo, de obras de Joseph Suk, Christian Sinding o Ernest Chausson, músicos cuya presencia a día de hoy en los conciertos es ínfima en comparación con la de otros músicos cronológicamente cercanos, y también interpretados por el Cuarteto Francés como Richard Strauss, Debussy, Borodin o Glazunov. En definitiva, es evidente que, tal y como propone Weber, el canon musical es algo que fluctúa, tanto

temporal como geográficamente, en función de repertorios, instituciones, y que en su configuración virtual entran en juego factores invisibles que, sin una fuente de datos exhaustiva y cercana a los intérpretes, difícilmente podemos determinar.

Por último, en lo que se refiere a la música española, la regeneración musical que se perseguía durante los primeros años del siglo XX tenía como fin establecer parámetros identitarios que cimentaran una corriente compositiva nacionalista musical española. En ese sentido, podríamos entender la formación del Cuarteto Francés como una respuesta local que complementara esta regeneración parcial que sería llevada a cabo por la Filarmónica. Y muy probablemente, por este motivo, uno de los rasgos que caracterizaría su práctica desde los primeros conciertos sería la, inusual hasta entonces, programación de música de cámara española. De hecho, en la crítica a las series de temporada del cuarteto subyace un ambiente de cambio acorde al cual, tanto el público como la crítica, parecen dispuestos a modificar, no sólo su actitud hacia las novedades procedentes de fuera, sino también a manifestar indulgencia, e incluso a veces entusiasmo, hacia las creaciones locales.

Cabría entonces preguntarse cuáles eran aquellos factores que indirectamente habían bloqueado la producción de música instrumental española y que estarían particularmente relacionados con la formación musical, la exposición a repertorio y la difusión de la música española. Si por un lado la pensión de estudios en Roma apenas tenía ya relevancia, máxime en un momento en el que el centro neurálgico de la vanguardia se había trasladado a París, por otro, el repertorio instrumental al que estaban expuestos estos músicos, si limitaban su consumo musical a la oferta de conciertos públicos de la capital, estaba condicionado a las programación de las entidades locales. Es decir, su contacto con las vanguardias y con las nuevas prácticas estaría considerablemente limitado si únicamente estaban en contacto con el repertorio de Sociedad de Cuartetos. Por último, las reducidas posibilidades de difusión de la música instrumental, y en concreto camerística, que disponía un compositor español, sería otro de los condicionantes que determinará en mayor medida la escasa producción instrumental en comparación con los esfuerzos destinados a la diversidad de géneros vocales.

Podemos decir que, a pesar de que el concurso de composición de cuartetos impulsado por la Filarmónica supondría la apertura de un catálogo, sería la constancia de las primeras temporadas del Cuarteto Francés lo que induciría a una serie de músicos del contexto madrileño de comienzos de siglo, a abordar la música de cámara y, en particular, el cuarteto, como reto compositivo. Sin embargo una de las principales dificultades que se pone de manifiesto es la inconsistencia en la definición del estilo nacional, en el que todavía tienen visible cabida las consignas del nacionalismo esencialista de Pedrell. La estética nacionalista en la música de cámara española estrenada por el Cuarteto Francés es un concepto difuso que ninguno de los implicados parece esclarecer. Unos hablan de esencia, basando sus impresiones en un nacionalismo idealista, pero no concreto, otros como Chapí son acusados de utilizar temas popularizados y superfluos de fuentes secundarias, sin haber llevado a cabo una verdadera búsqueda de las raíces. El único ejemplo validado como estilo nacional, o mejor, regional, será Rogelio Villar, especializado en la recopilación de folklore leonés, el cual no compondría propiamente un cuarteto, sino una *suite* para cuarteto de cuerda.

En este sentido uno de los debates que más a menudo se pondrían de manifiesto en torno a la composición nacional, es la cuestión de la forma y el contenido del cuarteto. En estos años, una parte de la crítica entiende que el hecho de excederse de los dictámenes dogmáticos de la forma clásica original suponía una desmitificación de la pura forma de

cuarteto. De esta manera, la utilización de la etiqueta “cuarteto” por aquel que no se atuviera escrupulosamente a la estructura tipo, les resultaría, en gran medida, incómoda. El modelo ideal de cuarteto español era aquel que lograra respetar los patrones formales a través de temas y motivos inspirados en el folklore nacional. Su pureza podía verse profanada por composiciones que se incluyen dentro del género pero que no cumplen con los requisitos. Y por este motivo, como hemos visto, hay quienes dignificarán una composición nueva planteada *al estilo antiguo*, como las de Manuel Manrique de Lara o Jacinto Manzanares.

Un debate sobre el nacionalismo musical en el plano instrumental, posterior al que de naturaleza similar se había planteado en torno a la ópera nacional durante las últimas décadas del siglo XIX, quedaría reflejado también en el contexto de los conciertos del Cuarteto Francés. Por un lado, es preciso asumir la modernidad que encarna Europa, pero, por otro, lo es diferenciarse para lograr, dentro de ella, un reconocimiento universal. Encontrar el equilibrio entre forma y contenido es lo que se estima más complicado y por eso, en este proceso de búsqueda, nos toparemos con una significativa variedad de propuestas que se mecen entre tradición y modernidad y entre lo local y lo foráneo. De hecho, en este corpus nacional confluye una exploración del género que permite, por ejemplo, la imitación de modelos en lo que denomina Weber, componer «a lo antiguo» y por otro, la exploración identitaria. Como resultado, el repertorio español acusaría un claro eclecticismo en el que convergen diferentes manifestaciones estilísticas para un repertorio nacional, que la crítica acoge con relativa normalidad, incluyendo piezas compuestas con influencias de Haydn, Franck, Mendelssohn o Grieg. Pese a ello, parecen coincidir también en que las candidatas a la universalidad únicamente serían aquellas que concibieran sus temas y motivos en torno a las melodías y ritmos populares propios de la geografía nacional, lo que al fin y al cabo implicaba asumir determinados tópicos y moverse entre un regionalismo y un nacionalismo que parecían plantearse, entonces, como conceptos análogos. Igualmente cabe matizar que un nacionalismo más profundo, inspirado en el orientalismo y en textos de la literatura hispánica, aunque con influencias *franckianas*, como el que puede percibirse en los cuartetos de Conrado del Campo, ni siquiera sería tratado en las críticas como propuesta nacionalista, probablemente por su ausencia de tópicos reconocibles.

En definitiva, los programas de concierto no se reducirían al repertorio local, de hecho, la presencia de música española sería desigual en distintas temporadas y prácticamente imperceptible en las dos últimas series celebradas en Madrid. En ellas emergería, en cambio, la programación de obras tempranas y canónicas del repertorio. Por consiguiente, tal y como traza Weber en torno a la evolución en la implantación del canon, el repertorio del Cuarteto Francés parece establecerse en un punto intermedio de confluencia en el que todavía convive la programación de obras canonizadas con obras contemporáneas, que sólo más adelante, vendría seguido por un visible declive de la programación de autores contemporáneos frente al ascenso de un circunscrito número de compositores del pasado. En ese sentido, nos preguntamos si el incremento de programación más temprana a lo largo de sus últimos años, no pudiera ser un indicio de este proceso por el cual cada vez se otorgaba más peso a la música del pasado, invisibilizando la del presente.

La labor que Julio Francés y la agrupación creada junto a Odón González, Conrado del Campo y Luis Villa lograron realizar en los años objeto de estudio, debe ser entendida como muy relevante en el entorno madrileño, no sólo por dar a conocer varias de las obras presentadas al concurso de la Filarmónica, sino también porque consiguieron estimular la composición cuartetística de Chapí en su última década de vida, y la de Bretón en este

periodo fecundo. A todas estas tentativas se sumaron las de otros muchos compositores, especialmente del panorama local que, por unos años dejaron de centrar sus esfuerzos en aquellos géneros que les reportaran beneficio económico para embarcarse en el reto de la composición de música de cámara, de la que, además del posible prestigio obtendrían la satisfacción de ser interpretadas en público.

En un intervalo de apenas diez años, Madrid pasaría a tener tres agrupaciones de música de cámara locales, una Sociedad Filarmónica que acogía anualmente a diversos conjuntos extranjeros y sus respectivas temporadas, así como un valioso catálogo de tríos, cuartetos y quintetos eclécticos, pero españoles, que hacían pensar a algunos que la proyección internacional de la música española podía llegar a través del repertorio camerístico. En definitiva, en este breve periodo de tiempo, gracias a una iniciativa que comenzó con la Filarmónica y evolucionó con el Cuarteto Francés, la música de cámara en Madrid, pasó de género agonizante a género floreciente.

En este proceso evolutivo de la práctica camerística española, el Cuarteto Francés, no fue sino un eslabón más de la cadena que daría comienzo con las Sociedades de Cuartetos del XIX, la Sociedad Filarmónica Madrileña o el Cuarteto Hierro, y que, tras él, seguiría su camino con el Cuarteto Vela, el Español, la Sociedad de Instrumentos de Viento, la Sociedad Nacional de Música -crucial para la programación de música de cámara española-, el Quinteto Hispania, el Quinteto de Madrid -previamente Quinteto del Liceo de América-, y más adelante la agrupación de Unión Radio, el Cuarteto Rafael o la Agrupación Nacional de Música de Cámara. Todas y cada una de estas agrupaciones creadas en el contexto madrileño de la primera mitad del siglo XX harían avanzar, de un modo u otro, la música de cámara a lo largo de un siglo que terminaría siendo muy prolífico en el género. Prueba de ello son las obras camerísticas presentes en los catálogos de Eduard Toldrá, Conrado del Campo o Turina. Todo ello, sumado al retorno a España en 1915 de Falla y de Turina, y su establecimiento en Madrid, así como a una gran transformación de la realidad musical madrileña en un periodo de esplendor cultural que se materializaría durante los años 20, propiciaría el establecimiento de una corriente compositiva nacional de música instrumental que, finalmente, haría posible un reconocimiento en el panorama internacional, identificado con las figuras de Albéniz, Granados, Turina y sobre todo, Falla.

Aunque fuese a través de género minoritario, sin participaciones de virtuosos de renombre y en un segundo plano en relación a la actividad sinfónica u operística, el Cuarteto Francés ofreció en Madrid 38 conciertos de temporada, diecisiete actuaciones institucionales y once de carácter privado. Su actividad se extendería también a provincias como Oviedo, Santander, Gijón, La Coruña, Zaragoza, Salamanca, Valladolid o León, donde hemos podido localizar, hasta el momento, 41 actuaciones confirmadas así como otras quince sin confirmar, a la espera de un estudio más detallado. También se extiende cronológicamente entre 1919 y 1925 con una numerosa serie de conciertos en los que Joaquín Turina les acompañaría al piano, y en los que, a diferencia de los anteriores, este instrumento cobraría un sentido nuevo como solista. Como Quinteto del Liceo de América llevarían a cabo en Madrid una serie de ocho conciertos, mientras que como Quinteto de Madrid, 29 de los que tengamos noticia.

Este estudio ha estado enfocado, casi por completo, a reconstruir la actividad del Cuarteto Francés que, en monografías y trabajos anteriores estaba planteada de forma fragmentada. Sólo a partir de esa base era posible componer un discurso que abordara el conjunto en una dimensión múltiple, es decir, como cuarteto de comienzos del siglo XX, como grupo local, como intérpretes, como promotores de repertorio así como objeto de la crítica musical.

Pero esta investigación puede crecer, transformarse, enriquecerse en diversos puntos y está sujeta a las aportaciones en torno a las instituciones musicales madrileñas coetáneas, previas y posteriores y obviamente está abierta a la utilización de nuevas fuentes primarias para su estudio, como las series completas de los programas de mano, documentación personal u otras fuentes periodísticas. Por otro lado, teniendo en cuenta que los cuatro miembros del conjunto fueron agentes sustanciales para la consolidación del proyecto, ahondar en cada uno de ellos o en la aparición de documentación personal, puede aportarnos referencias y datos concretos sobre las intenciones, planteamientos o bases organizativas de la agrupación. Esta investigación podría extenderse geográficamente al resto de conciertos celebrados fuera de Madrid, ampliando la búsqueda de fuentes primarias a otras provincias, así como también podría profundizarse atendiendo a la actividad del Quinteto de Madrid. No obstante, consideramos que la actividad desarrollada en la capital a través de una cobertura densa por parte de la crítica local, posee suficiente valor como para aportar una base sólida a las vicisitudes del conjunto. Además, en el Madrid de comienzos de siglo es donde nacen, donde plantean sus primeros proyectos, donde disocian sus círculos de actuación, del mismo modo que es donde se plantea un núcleo de obras y compositores que después constituirán, en su mayor parte, el ofrecido tanto en las giras como en el futuro Quinteto de Madrid.



## 7. Fuentes

### 7.1. Selección de fuentes hemerográficas (organizadas por periódicos)<sup>1979</sup>

#### 1. *La Correspondencia de España*:

- B. «Notas musicales. Música de cámara», *La Correspondencia de España*, 2-II-1909, p.6.  
\_\_\_\_\_. «Notas musicales», *La Correspondencia de España*, 9-II-1909, p.5.  
\_\_\_\_\_. «Notas musicales», *La Correspondencia de España*, 16-II-1909, p.5.  
\_\_\_\_\_. «Notas musicales. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 20-II-1909, p.5.  
\_\_\_\_\_. «Notas Musicales. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 26-II-1911, p.1.
- D DUR [José GONZÁLEZ DE LA OLIVA]. «En la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 6-II-1905, p.2.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 10-II-1905, p.3.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 17-II-1905, p.3.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 24-II-1905, p.5.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 3-III-1905, p.2.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 10-III-1905, p.3.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia», *La Correspondencia de España*, 9-II-1906, p.3.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 2-III-1906, p.3.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia», *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.2.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia», *La Correspondencia de España*, 10-II-1907, p.2.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 17-II-1907, p.1.  
\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 24-II-1907, p.1.  
\_\_\_\_\_. «Notas musicales. El Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 30-I-1909, p.5.
- MADRIZZY [René HALPHEN]. «Gran Mundo. Fiesta en el palacio de la Condesa de Pinohermoso», *La Correspondencia de España*, 18-II-1907, p.1.  
\_\_\_\_\_. «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 16-II-1907, p.1.  
\_\_\_\_\_. «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.2.  
\_\_\_\_\_. «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 10-II-1907, p.2.  
\_\_\_\_\_. «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 17-II-1907, p.1.  
\_\_\_\_\_. «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 24-II-1907, p.1.

---

<sup>1979</sup> Consultadas en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España.

- \_\_\_\_\_. «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 9-II-1908, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 16-II-1908, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Gran Mundo. Vida madrileña», *La Correspondencia de España*, 11-III-1909, p.5.
- MORDENTE. [Santiago LÓPEZ MUGUIRO]. «Los Cuartetos de la Comedia», *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.
- M[ORDENTE]. [Santiago LÓPEZ MUGUIRO]. «Concierto en la Comedia». *La Correspondencia de España*, 10-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 17-III-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 24-III-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Teatro Real», *La Correspondencia de España*, 5-II-1904, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 19-II-1904, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 4-III-1904, p.3.
- \_\_\_\_\_. «De música», *La Correspondencia de España*, 12-III-1904, p.1.
- [MORDENTE] [Santiago LÓPEZ MUGUIRO]. «Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 26-II-1904, p.3.
- SALVADOR M[iguel]. «Concierto en el Ateneo», *La Correspondencia de España*, 25-XI-1912, p.4.
- [SIN FIRMA]. «En el Círculo Democrático», *La Correspondencia de España*, 2-IV-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «En la Asociación de la Prensa», *La Correspondencia de España*, 22-IV-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «En honor de los congresistas Extranjeros», *La Correspondencia de España*, 21-IV-1903, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Noticias de Espectáculos. Apolo», *La Correspondencia de España*, 24-IV-1903, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Concierto en el Conservatorio», *La Correspondencia de España*, 11-V-1906, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Gacetillas. Música de cámara», *La Correspondencia de España*, 4-III-1909, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Notas Musicales. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 15-II-1911, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Notas Musicales. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 21-II-1911, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Notas musicales. Dos conciertos», *La Correspondencia de España*, 25-III-1911, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Una inauguración. La casa de los músicos», *La Correspondencia de España*, 19-I-1911, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Gacetillas. Princesa», *La Correspondencia de España*, 13-III-1912, p.6.
- \_\_\_\_\_. «Comedores de Caridad de Santa Victoria y San José», *La Correspondencia de España* 15-II-1912, p.6.

## 2. *La Época*:

- B. «Cuarteto Francés». *La Época*, 4-III-1909, p.5.
- M. «Crónicas madrileñas. Las comidas de los marqueses de Argüelles», *La Época*, 19-I-1907, p.1.
- RODA, C[ecilio de]. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Primer concierto», *La Época*, 10-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De Música. Teatro de la Comedia. Segunda sesión del Cuarteto “Francés”», *La Época*, 17-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de Chapí», *La Época*, 24-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”», *La Época*, 31-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Musiquerías». *La Época*, 29-XI-1903, p.5.
- \_\_\_\_\_. «De música. Teatro de la comedia.-Primer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés», *La Época*, 5-II-1904, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Teatro de la Comedia. Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés», *La Época*, 12-II-1904, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés. Un cuarteto de D. Tomás Bretón», *La Época*, 19-II-1904, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 26-II-1904, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Quinto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 4-III-1904, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Sexto y último concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 11-III-1904, p.1.
- \_\_\_\_\_. «El Año Musical». *La Época*, 23-VIII-1904, pp.1-2.
- \_\_\_\_\_. «De música. Cuarteto Francés. Primera sesión», *La Época*, 6-II-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuartetos Francés. Segundo concierto», *La Época*, 10-II-1905, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cuartetos Francés. Tercer concierto», *La Época*, 17-II-1905, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cuartetos Francés. Dos cuartetos de Debussy y Manrique de Lara», *La Época*, 24-II-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Cuartetos Francés. Un quinteto del maestro Bretón», *La Época*, 3-III-1905, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Última sesión. Un Cuarteto de Chapí», *La Época*, 10-III-1905, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Ateneo. Velada Bach», *La Época*, 4-III-1905, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Primer concierto», *La Época*, 9-II-1906, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Segundo concierto», *La Época*, 24-II-1906, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Tercer concierto», *La Época*, 2-III-1906, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Último concierto», *La Época*, 10-III-1906, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Los Conciertos. En el Conservatorio. Discípulos de Verger», *La Época*, 17-V-1906, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Primer concierto», *La Época*, 2-II-1907, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Segundo concierto», *La Época*, 9-II-1907, p.1.

- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Tercer concierto», *La Época*, 16-II-1907, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Último concierto», *La Época*, 23-II-1907, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Crónicas madrileñas. Concierto en casa de los Señores de Villegas», *La Época*, 30-XI-1907, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Primer concierto», *La Época*, 8-II-1908, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Segundo concierto», *La Época*, 16-II-1908, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Tercer concierto», *La Época*, 25-II-1908, p.4.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Cuarto concierto», *La Época*, 29-II-1908, p.4.

- [SIN FIRMA]. «Noticias generales», *La Época*, 31-III-1903, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «Congreso de Medicina. En la Asociación de la Prensa», *La Época*, 22-IV-1903, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «El Congreso Médico Internacional», *La Época*, 19-IV-1903, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «En el Conservatorio. Oposiciones al premio de Roma», *La Época*, 17-I-1905, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «Noticias de Sociedad. Salones», *La Época*, 31-I-1905, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Noticias de sociedad. Salones». *La Época*, 24-I-1905, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Noticias de Sociedad. En casa de los Duques de Valencia», *La Época*, 7-II-1905, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Noticias de sociedad. En casa de los duques de Valencia», *La Época*, 28-II-1905, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Diversiones públicas», *La Época*, 14-V-1906, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «Velada literaria. En casa de la Condesa de Pinohermoso», *La Época*, 18-II-1907, pp. 1-2.  
 \_\_\_\_\_. «Concierto en el Español», *La Época*, 29-I-1909, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «Los conciertos de ayer. El cuarteto Francés», *La Época*, 2-II-1909, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *La Época*, 17-II-1909, p.4.  
 \_\_\_\_\_. «Diversiones públicas. Cuarteto Francés». *La Época*, 21-II-1909, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «Noticias de sociedad. Concierto en casa de los Señores de Elguín». *La Época*, 7-III-1909, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *La Época*, 15-II-1911, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Concierto por el Cuarteto Francés». *La Época*, 21-II-1911, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *La Época*, 27-II-1911, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Nueva Sala de audiciones». *La Época*, 13-IV-1912, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Concierto en el Ateneo. El maestro Turina». *La Época*, 23-XI-1912, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Matinée literaria». *La Época*, 3-XI-1910, p.1.

### 3. *El Globo*:

- F. «De música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 22-II-1911, p.1.  
 F. S. A. «Teatro de Apolo. Función á beneficio de la familia de Manuel Rodríguez». *El Globo*, 25-IV-1903, p.2.  
 SALVADOR, A[mós]. «De música. Noticias y Comentarios». *El Globo*, 15-XII-1903, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 5-II-1904, pp.1-2.  
 \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto Francés. Segunda sesión». *El Globo*, 12-II-1904, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.

- \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 27-II-1904, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Cuarteto Francés. Quinta sesión». *El Globo*, 4-III-1904, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto Francés. Sexta sesión». *El Globo*, 11-III-1904, p.2.
- \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 18-II-1905, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 24-II-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto Francés. Quinta sesión». *El Globo*, 4-III-1905, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El Globo*, 10-III-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «De música. Ateneo». *El Globo*, 4-III-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «De Música. El Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 23-II-1906, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto “Francés”. Tercera sesión». *El Globo*, 2-III-1906, p.1.
- SALVADOR, M[iguel]. «De Música. Sábado Tarde». *El Globo*, 6-II-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 10-II-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 9-II-1906, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Concierto en honor del maestro Villar». *El Globo*, 3-XII-1907, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 8-II-1908, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 18-II-1908, p.2.
- \_\_\_\_\_. «De música. El Cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 30-I-1909, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Segundo concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 2-II-1909, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Tercer concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 9-II-1909, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Cuarto concierto del Cuarteto “Vela” en Lara». *El Globo*, 9-II-1909, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Cuarto concierto del Cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 16-II-1909, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De música. Quinto concierto del Cuarteto Francés en el Español». *El Globo*, 20-II-1909, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Último concierto del Cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 10-III-1909, p.1.
- S[ALVADOR], M[iguel]. «De Música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 2-II-1905, p. 2.
- \_\_\_\_\_. «De Música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 9-III-1906, p.1.
- SATRAPA. «La música en la semana». *El Globo*, 5-II-1907, pp.1-2.
- \_\_\_\_\_. «La música de la semana». *El Globo*, 12-II-1907, p.1.
- \_\_\_\_\_. «La música en la semana». *El Globo*, 19-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «La música en la semana». *El Globo*, 26-II-1907, p.1.
- [SIN FIRMA]. «En el Círculo democrático. Velada artística». *El Globo*, 31-III-1903, p.2.
- \_\_\_\_\_. «El Congreso de la Prensa Médica. Las sesiones de ayer. La velada de la Asociación de Prensa». *El Globo*, 22-IV-1903, p.2.

#### 4. *El Heraldo de Madrid:*

- B[ORRELL], F[élix] «El Concierto último». *El Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903, p.4.

- [BORRELL, Félix] F. BLEU. «El Concierto de Ayer». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1903, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Los Conciertos de ayer. Por la tarde. En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 17-III-1903, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «El Cuarteto de Chapí». *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2.
- CAMPO, C[onrado del] y S[AINT-]AUBIN, [Alejandro]. «En la Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, pp.1-2.
- KASABAL. «Crónicas madrileñas». *El Heraldo de Madrid*, 31-I-1905, p.1.
- NESTOR. «Carnet de sociedad». *El Heraldo de Madrid*, 2-II-1907, p.2.
- RUBRYK. «Conversaciones mundanas». *El Heraldo de Madrid*, 7-III-1909, p.1.
- S[AINT]-A[UBIN], [Alejandro]. «Comedia. El Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-III-1906, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1907, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 22-II-1907, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1911, p.2.
- [SAINT-AUBIN, Alejandro]. «En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 18-II-1904, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Comedia. Cuarto concierto de música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 25-II-1904, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 3-3-1904, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 11-III-1904, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 6-II-1905, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto “Francés”. El Concierto de esta tarde». *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1905, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 24-II-1905, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1905, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «De Música. Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1906, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Heraldo de Madrid*, 24-II-1906, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-III-1906, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «En la Comedia. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 1-II-1907, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1907, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 25-I-1906, p.3.  
 \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 7-II-1908, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1908, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 25-II-1908, p.4.  
 \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 29-II-1908, p.4.  
 \_\_\_\_\_. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-II-1909, p.1.  
 \_\_\_\_\_. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1909, p.2.  
 \_\_\_\_\_. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 16-II-1909, p.4.

- \_\_\_\_\_. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 20-II-1909, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 4-III-1909, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 21-II-1911, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 26-II-1911, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Teatro de la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 25-III-1911, p.1.

- [SIN FIRMA]. «Noticias generales». *El Heraldo de Madrid*, 23-II-1904, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Arte y artistas. En el Círculo Democrático». *El Heraldo de Madrid*, 31-III-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Asociación de la Prensa», *El Heraldo de Madrid*, 22-IV-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Espectáculos Madrid. Apolo». *El Heraldo de Madrid*, 23-IV-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Noticias generales», *El Heraldo de Madrid*, 11-V-1906, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Comedores de Caridad de Santa Victoria y San José». *El Heraldo de Madrid*, 15-III-1912, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Ateneo de Madrid». *El Heraldo de Madrid*, 21-XI-1912, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. El concierto de hoy». *El Heraldo de Madrid*, 9-III-1905, p.2.

## 5. *El Imparcial*:

- MUÑOZ, Eduardo. «En la Comedia. “Música di cámara”. El primer concierto». *El Imparcial*, 10-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «En la Comedia. Música di cámara. Segundo concierto». *El Imparcial*, 17-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «En la Comedia. “Música di Cámara”. Cuarto concierto». *El Imparcial*, 31-III-1903, p.1.
- M[UÑOZ], E[duardo]. «En la Princesa. El Cuarteto “Francés”. Segundo concierto». *El Imparcial*, 10-II-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 9-II-1908, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 15-II-1908, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 1-III-1908, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 10-II-1909, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 4-III-1909, p.3.
- \_\_\_\_\_. «De música. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 26-II-1911, p.5.
- M[UÑOZ], [Eduardo]. «En la Princesa. El Cuarteto “Francés”». *El Imparcial*, 3-III-1905, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Concierto en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 15-II-1911, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Música de cámara. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 16-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «En la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 23-II-1907, p.2.

- \_\_\_\_\_. «Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 25-II-1908, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Música de cámara». *El Imparcial*, 30-I-1909, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Tres conciertos. El cuarteto Vela. El cuarteto Francés. El pianista Juan Marlet». *El Imparcial*, 2-II-1909, p.3.

[MUÑOZ, Eduardo]. «“Música di cámara”. Un cuarteto de Chapí». *El Imparcial*, 24-III-1903, p.2.

- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 12-II-1904, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *El Imparcial*, 19-II-1904, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Cuartetos “Francés”». *El Imparcial*, 26-II-1904, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Cuartetos Francés». *El Imparcial*, 4-III-1904, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 11-III-1904, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Concierto en el Ateneo». *El Imparcial*, 23-II-1904, p.2.
- \_\_\_\_\_. «El Cuarteto “Francés”. El concierto de ayer». *El Imparcial*, 24-II-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto “Francés”. Última sesión». *El Imparcial*, 10-III-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 9-II-1906, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 2-III-1906, p.3.
- \_\_\_\_\_. «En la Comedia. El Cuarteto “Francés”». *El Imparcial*, 2-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «En la Comedia. El Cuarteto “Francés”». *El Imparcial*, 9-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 16-II-1909, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Música de cámara». *El Imparcial*, 20-II-1909, p.2.

MONTE-CRISTO. «De Sociedad». *El Imparcial*, 14-II-1905, p.3.

- \_\_\_\_\_. «De Sociedad. Otras fiestas». *El Imparcial*, 7-III-1909, p.2.

RODA, C[ecilio de]. «En el Conservatorio. Las oposiciones al premio de Roma». *El Imparcial*, 10-I-1905, p.1.

[SIN FIRMA]. «En la Asociación de la Prensa». *El Imparcial*, 22-IV-1903, p.2.

- \_\_\_\_\_. «Asociación de profesores de orquesta. En Memoria de Chapí». *El Imparcial*, 19-I-1911, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Concierto en el Ateneo». *El Imparcial*, 23-XI-1912, p.2.

## 6. *El Liberal*:

A[RIMÓN], S[antiago]. «Cuarteto “Francés”. Segundo concierto». *El Liberal*, 23-II-1906, p.3.

A[RIMÓN], [Santiago]. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *El Liberal*, 8-II-1908, p.4.

S. N. C. «No por sabido...». *El Liberal*, 7-XII-1907, p.3. [Sin Firma]. «Teatro de la Comedia. Música di camera». *El Liberal*, 10-III-1903, p.3.

[SIN FIRMA]. «Teatro de la Comedia. Sociedad de Cuartetos». *El Liberal*, 17-III-1903, p.3.

- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Los cuartetos». *El Liberal*, 24-III-1903, p.3.

\_\_\_\_\_. «En el Círculo Democrático». *El Liberal*, 2-III-1903, p.3.



- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 5-II-1904, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 19-II-1904, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 4-III-1904, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 11-III-1904, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. El Cuarteto Francés». *El Liberal*, 17-II-1905, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 24-II-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 3-III-1905, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 10-III-1905, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Noticias. Ateneo de Madrid». *El Liberal*, 3-III-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto “Francés”. Primer concierto». *El Liberal*, 9-II-1906, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. El Cuarteto “Francés”». *El Liberal*, 2-III-1906, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. El Cuarteto “Francés”». *El Liberal*, 9-III-1906, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Entre bastidores». *El Liberal*, 12-V-1906, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Liberal*, 2-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 9-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Comedia. El Cuarteto Francés». *El Liberal*, 16-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 23-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Liberal*, 15-II-1908, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *El Liberal*, 25-II-1908, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Conrado del Campo». *El Liberal*, 2-III-1908, p.4.
- \_\_\_\_\_. «El Centenario de Espronceda». *El Liberal*, 13-III-1908, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 30-I-1909, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 2-II-1909, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 9-II-1909, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 20-II-1909, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 4-III-1909, p.3.
- \_\_\_\_\_. «De Sociedad. Concierto en casa de los Señores Elguín». *El Liberal*, 7-III-1909, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 15-II-1911, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 21-II-1911, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Liberal*, 26-II-1911, p.5.
- \_\_\_\_\_. «La Casa de los músicos». *El Liberal*, 19-I-1911, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Entre bastidores. Comedores de la Caridad de Santa Victoria y San José». *El Liberal*, 3-III-1912, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Entre bastidores. Comedores de Caridad de Santa Victoria y San José». *El Liberal*, 15-III-1912, p.4.

## 7. *El País*:

- A[RNEDO], [Luis]. «Música “de cámara”. En la Comedia». *El País*, 10-III-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Música de “cámara”. En la Comedia». *El País*, 18-III-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «En la Comedia. El Cuarteto Francés». *El País*, 5-II-1904, p.3.
- \_\_\_\_\_. «En el Conservatorio». *El País*, 8-I-1905, p.2.
- \_\_\_\_\_. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 6-II-1905, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarto y último concierto del Cuarteto Francés». *El País*, 24-II-1907, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Un concierto». *El País*, 30-XI-1907, p.4.

- A[RNEDO], [Luis]. «Música de “cámara”. En la Comedia». *El País*, 24-III-1903, p.2.

\_\_\_\_\_. «Música de “cámara”. En la Comedia». *El País*, 31-III-1903, p.2.

\_\_\_\_\_. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Segundo concierto». *El País*, 12-II-1904, p.2.

\_\_\_\_\_. «En la Comedia. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El País*, 19-II-1904, p.2.

\_\_\_\_\_. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Cuarto concierto». *El País*, 26-II-1904, p.2.

\_\_\_\_\_. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 4-III-1904, p.2.

\_\_\_\_\_. «En la Comedia. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El País*, 11-III-1904, p.2.

\_\_\_\_\_. «En la Princesa. Cuarteto Francés». *El País*, 11-II-1905, p.2.

\_\_\_\_\_. «De música. Cuarteto “Francés”». *El País*, 17-II-1905, p.3.

\_\_\_\_\_. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 25-II-1905, p.1.

\_\_\_\_\_. «En la Princesa». Cuarteto “Francés”. *El País*, 4-III-1905, p.3.

\_\_\_\_\_. «En la Princesa. Cuarteto “Francés”. Última sesión». *El País*, 10-III-1905, p.3.

\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 9-II-1906, p.2.

\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 23-II-1906, p.1.

\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 2-II-1907, p.3.

\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El País*, 9-II-1907, p.4.

\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Tercer Concierto “Francés”». *El País*, 16-II-1907, p.3.

\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 8-II-1908, p.1.

\_\_\_\_\_. «En la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 15-II-1908, p.1.

\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Tercer concierto». *El País*, 25-II-1908, p.5.

\_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Último concierto». *El País*, 29-II-1908, p.5.

\_\_\_\_\_. «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 30-I-1909, p.1.

\_\_\_\_\_. «De la Comedia al Español. Dos conciertos. Un pianista notable. Cuarteto “Francés”». *El País*, 2-II-1909, p.1.

\_\_\_\_\_. «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El País*, 9-II-1909, p.1.

\_\_\_\_\_. «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 16-II-1909, p.2.

\_\_\_\_\_. «En el Español. Cuarteto “Francés”. Última sesión». *El País*, 4-III-1909, pp.1-2.

[ARNEDO, Luis]. «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 20-II-1909, p.2.

GUARDIA, E[rnesto] de la. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 15-II-1911, p.2.

G[UARDIA], E[rnesto de] L[a]. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 26-II-1911.

FERRANDIZ, José. «Artística ¡Pobre música!». *El País*, 27-II-1909, p.3.

SUBIRÁ, José. «De música. Sobre la “de cámara”». *El País*, 1-II-1907, p.3.

[SIN FIRMA]. «En el Círculo Democrático. Velada teatral». *El País*, 31-III-1903, p.2.

- \_\_\_\_\_. «Asociación de la Prensa. En honor de los congresistas extranjeros». *El País*, 21-IV-1903, p.2.
- \_\_\_\_\_. «En el Conservatorio». *El País*, 13-V-1906, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Homejane a Espronceda». *El País*, 29-III-1908, p.4.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 21-II-1911, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El País*, 26-III-1911, p.3.
- \_\_\_\_\_. «La inauguración de la casa de los músicos». *El País*, 19-I-1911, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Exposición de Artes Decorativas. Concurso de cuartetos». *El País*, 29-X-1911, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Teatro de la Princesa. Concierto benéfico». *El País*, 13-III-1912, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Los Conciertos. Salón Alíer». *El País*, 12-XI-1912, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Noticias». *El País*, 22-XI-1912, p.3.

## 8. Otras fuentes:

- BARROSO, Mateo H. «Juan Enguita». *Revista Musical de Bilbao*, número XII (diciembre, 1910), pp.281-282
- \_\_\_\_\_. «El Cuarteto de Cuerda y el Cuarteto Español». *Revista Musical de Bilbao*, julio 1911, n.7, pp. 166-167.
- CASAL, Enrique. «El Cuarteto francés». *El Día*, 30-I-1909, p.1. Jaquesán. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La correspondencia Militar*, 21-II-1911, p.3.
- FESSER, Joaquín. «Madrid musical. 1908-1909». *Cultura española*, n. 15 (mayo, 1909), pp. 267-295.
- F. S. «Concierto en la Comedia». *El Día*, 10-III-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cosas de teatros. Princesa». *El Día*, 2-III-1905, p.1.
- GÓMEZ, Julio. «Sobre la Sociedad Nacional de Música». *Revista Musical*, Bilbao, diciembre, 1911, Pp. 285-290.
- GONZÁLEZ DE LA OLIVA, José. «La Sociedad de Cuartetos». *La Música ilustrada hispanoamericana*, 1-2-1900, pp. 28-29.
- J[JAQUESÁN]. «Cuarteto Francés. Tercer Concierto». *La Correspondencia Militar*, 27-II-1911, p.2.
- JAQUESÁN. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La correspondencia Militar*, 21-II-1911, p.3.
- JAQUESÁN. «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia Militar*, 25-III-1911, p.2.
- JOACHIM [Joaquín Fesser] «De Música. Un “Récord” I». *El Globo*, 28-VI-1902, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De Música. Un “Récord” II». *El Globo*, 3-VII-1902, pp.1-2.
- \_\_\_\_\_. «De Música. Un “Récord” III». *El Globo*, 7-VII-1902, pp.1-2.
- PARADA Y BARRETO, José: «Sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos». *Revista y Gaceta Musical*, 24 de febrero de 1868, II, 8, pp. 36-37.
- RODA, C[ecilio de]. «Los Cuartetos de Arriaga». *Revista Musical de Bilbao*, Enero 1909, n.2, pp.28-30.
- RODA, Cecilio de. «El año musical». *La España Moderna*, XX, 231 (1-III-1908), pp. 5-31.
- \_\_\_\_\_. «El año musical». *La España Moderna*, XXI, 243 (1-III-1909), pp. 93-115.
- \_\_\_\_\_. «El año musical (1909)». *La España Moderna*, XXII, 254 (1-III-1910), pp. 27-51.
- \_\_\_\_\_. «El año musical (1910)». *La España Moderna*, XXIII, 267 (1-III-1911), pp. 5-25.

- \_\_\_\_\_. «El año musical (1911)». *La España Moderna*, XXIV, 280 (1-IV-1912), pp. 5-27.
- SANZ DE PEDRE, Mariano. «Hoy, Centenario de un gran compositor y director madrileño. Ricardo Villa, fundador de la Banda Municipal de Madrid». *ABC*, 23-10-1971, p. 127.
- SUBIRÁ, José. «La música de cámara». *Arte Musical, Revista Iberoamericana*, Madrid, 15-III-1918, pp. 1-2.
- [SIN FIRMA]. «Sociedad de Conciertos». *El Día*, 17-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cosas de Teatros. Sociedad de Cuartetos». *El Día*, 24-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cosas de Teatros. Sociedad de Cuartetos». *El Día*, 31-III-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «El Congreso Médico internacional». *Siglo Futuro*, 20-IV-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Asociación de la Prensa. En honor de los Congresistas extranjeros». *El Día*, 21-IV-1903, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Teatros. Apolo». *La Correspondencia Militar*, 23-IV-1903, p.3.
- \_\_\_\_\_. «En la Princesa. El Cuarteto Francés. Otra obra de Chapí». *La Correspondencia Militar*, 10-III-1905, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Noticias y sucesos», *ABC*, 3-II-1906, p.11.
- \_\_\_\_\_. «Informaciones». *El álbum iberoamericano*, 7-II-1906, p.10.
- \_\_\_\_\_. «Fiesta Artística». *La Ilustración Española y americana*, 28-II-1907, p.16.
- \_\_\_\_\_. «Madrid al día». *ABC*, 2-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Notas Teatrales. La Temporada en la Comedia». *ABC*, 10-IV-1906, p.13.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *ABC*, 9-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Notas Musicales. Cuarteto Francés». *El Arte del Teatro*, 15-II-1907, p.2.
- \_\_\_\_\_. «Noticias de Palacio». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 16-II-1907, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés. Tercer concierto». *El Día*, 25-II-1908, p.1.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Día*, 10-II-1909, p.1.
- \_\_\_\_\_. «De Sociedad». *ABC*, 4-III-1909, p.5.
- \_\_\_\_\_. «Cuarteto Francés». *El Día*, 21-II-1911, p.1.
- \_\_\_\_\_. «La casa de los músicos». *El Heraldo Militar*, 20-I-1911, p.1.
- \_\_\_\_\_. «La casa de los músicos». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21-I-1911, p.3.
- \_\_\_\_\_. «Las obras de Caridad. Un concierto». *ABC*, 14-III-1912, p.17.
- \_\_\_\_\_. «Inauguración de la nueva sala de Audiciones de la casa Navas». *ABC*, 13-IV-1912, p.4.
- \_\_\_\_\_. «La Sala de audiciones de la casa Navas». *Blanco y Negro*, 21-IV-1912, p.33.
- \_\_\_\_\_. «Crónica del mes. Turina en el Ateneo». *Revista Musical de Bilbao*, Diciembre 1912, pp. 303-304.
- \_\_\_\_\_. «Varios conciertos». *Revista Musical de Bilbao*, enero 1913, pp.21-22.

## 7.2. Selección de fuentes hemerográficas (organizadas por autores)<sup>1980</sup>

### ARIMÓN, Santiago:

S. A. «Cuarteto “Francés”. Segundo concierto». *El Liberal*, 23-II-1906, p.3.

A. «Cuarteto Francés. Primer concierto». *El Liberal*, 8-II-1908, p.4.

### ARIMÓN, Joaquín/Santiago:

«Teatro de la Comedia. Sociedad de Cuartetos». *El Liberal*, 17-III-1903, p.3.

«Teatro de la Comedia. Los cuartetos». *El Liberal*, 24-III-1903, p.3.

«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 5-II-1904, p.2.

«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 19-II-1904, p.2.

«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 4-III-1904, p.2.

«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 11-III-1904, p.2.

«Teatro de la Princesa. El Cuarteto Francés». *El Liberal*, 17-II-1905, p.3.

«Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 24-II-1905, p.2.

«Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 3-III-1905, p.3.

«Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 10-III-1905, p.3.

«Cuarteto “Francés”. Primer concierto». *El Liberal*, 9-II-1906, p.2.

«Teatro de la Comedia. El Cuarteto “Francés”». *El Liberal*, 2-III-1906, p.3.

«Teatro de la Comedia. El Cuarteto “Francés”». *El Liberal*, 9-III-1906, p.4.

«Teatro de la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Liberal*, 2-II-1907, p.2.

«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 9-II-1907, p.2.

«Comedia. El Cuarteto Francés». *El Liberal*, 16-II-1907, p.2.

«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Liberal*, 23-II-1907, p.2.

«Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Liberal*, 15-II-1908, p.3.

«Cuarteto Francés. Tercer concierto». *El Liberal*, 25-II-1908, p.3.

«Conrado del Campo». *El Liberal*, 2-III-1908, p.4.

«Cuarteto Francés». *El Liberal*, 30-I-1909, p.4.

«Cuarteto Francés». *El Liberal*, 2-II-1909, p.3.

«Cuarteto Francés». *El Liberal*, 9-II-1909, p.3.

«Cuarteto Francés». *El Liberal*, 20-II-1909, p.3.

«Cuarteto Francés». *El Liberal*, 4-III-1909, p.3.

«Cuarteto Francés». *El Liberal*, 15-II-1911, p.3.

«Cuarteto Francés». *El Liberal*, 21-II-1911, p.3.

«Cuarteto Francés». *El Liberal*, 26-II-1911, p.5.

### ARNEDO, Luis:

«Música “de cámara”. En la Comedia». *El País*, 10-III-1903, p.3.

«Música de “cámara”. En la Comedia». *El País*, 18-III-1903, p.3.

«Música de “cámara”. En la Comedia». *El País*, 24-III-1903, p.2.

«Música de “cámara”. En la Comedia». *El País*, 31-III-1903, p.2.

«En la Comedia. El Cuarteto Francés». *El País*, 5-II-1904, p.3.

«En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Segundo concierto». *El País*, 12-II-1904, p.2.

«En la Comedia. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El País*, 19-II-1904, p.2.

«En la Comedia. Cuarteto “Francés”. Cuarto concierto». *El País*, 26-II-1904, p.2.

«En la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 4-III-1904, p.2.

---

<sup>1980</sup> Con el fin de facilitar la consulta en las fuentes hemerográficas organizadas por autores, no tendremos en cuenta la firma exacta de la fuente, sino tan sólo su autor.

«En la Comedia. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El País*, 11-III-1904, p.2.  
 «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 6-II-1905, p.3.  
 «En la Princesa. Cuarteto Francés». *El País*, 11-II-1905, p.2.  
 «De música. Cuarteto “Francés”». *El País*, 17-II-1905, p.3.  
 «En la Princesa. Cuarteto “Francés”». *El País*, 25-II-1905, p.1.  
 «En la Princesa». Cuarteto “Francés”. *El País*, 4-III-1905, p.3.  
 «En la Princesa. Cuarteto “Francés”. Última sesión». *El País*, 10-III-1905, p.3.  
 «En el Conservatorio». *El País*, 8-I-1905, p.2.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 9-II-1906, p.2.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 23-II-1906, p.1.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 2-II-1907, p.3.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El País*, 9-II-1907, p.4.  
 «Teatro de la Comedia. Tercer Concierto “Francés”». *El País*, 16-II-1907, p.3.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarto y último concierto del Cuarteto Francés». *El País*, 24-II-1907, p.5.  
 «Un concierto». *El País*, 30-XI-1907, p.4.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 8-II-1908, p.1.  
 «En la Comedia. Cuarteto “Francés”». *El País*, 15-II-1908, p.1.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Tercer concierto». *El País*, 25-II-1908, p.5.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Último concierto». *El País*, 29-II-1908, p.5.  
 «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 30-I-1909, p.1.  
 «De la Comedia al Español. Dos conciertos. Un pianista notable. Cuarteto “Francés”». *El País*, 2-II-1909, p.1.  
 «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El País*, 9-II-1909, p.1.  
 «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 16-II-1909, p.2.  
 «En el Español. Cuarteto Francés». *El País*, 20-II-1909, p.2.  
 «En el Español. Cuarteto “Francés”. Última sesión». *El País*, 4-III-1909, pp.1-2.

## **B. (La Correspondencia de España)**

«Notas musicales. Música de cámara», *La Correspondencia de España*, 2-II-1909, p.6.  
 «Notas musicales», *La Correspondencia de España*, 9-II-1909, p.5.  
 «Notas musicales», *La Correspondencia de España*, 16-II-1909, p.5.  
 «Notas musicales. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 20-II-1909, p.5.  
 «Notas Musicales. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 26-II-1911, p.1.

## **B. (La Época):**

«Cuarteto Francés». *La Época*, 4-III-1909, p.5.

## **BARROSO, Mateo H:**

«Juan Enguita». *Revista Musical de Bilbao*, número XII (diciembre, 1910), pp.281-282  
 «El Cuarteto de Cuerda y el Cuarteto Español». *Revista Musical de Bilbao*, julio 1911, n.7, pp. 166-167.

## **BORRELL, Félix:**

«El Concierto de Ayer». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1903, p.1.  
 «Los Conciertos de ayer. Por la tarde. En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 17-III-1903, p.3.

«El Cuarteto de Chapí». *El Heraldo de Madrid*, 24-III-1903, p.2.  
«El Concierto último». *El Heraldo de Madrid*, 2-IV-1903, p.4.

**CAMPO, Conrado del y SAINT-AUBIN, Alejandro:**

«En la Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 10-III-1905, pp.1-2.

**CASAL, Enrique:**

Enrique Casal. «El Cuarteto francés». *El Día*, 30-I-1909, p.1.

**D DUR, (véase GONZÁLEZ DE LA OLIVA, José)**

**F.:**

«De música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 22-II-1911, p.1.

**FERRANDIZ, José:**

«Artística ¡Pobre música!». *El País*, 27-II-1909, p.3.

**FESSER, Joaquín:**

«Madrid musical. 1908-1909». *Cultura española*, n. 15 (mayo, 1909), pp. 267-295.

«De Música. Un “Récord” I». *El Globo*, 28-VI-1902, p.1.

«De Música. Un “Récord” II». *El Globo*, 3-VII-1902, pp.1-2.

«De Música. Un “Récord” III». *El Globo*, 7-VII-1902, pp.1-2.

**F. S.:**

«Concierto en la Comedia». *El Día*, 10-III-1903, p.3.

«Cosas de teatros. Princesa». *El Día*, 2-III-1905, p.1.

**F. S. A.:**

«Teatro de Apolo. Función á beneficio de la familia de Manuel Rodríguez». *El Globo*, 25-IV-1903, p.2.

**GÓMEZ, Julio:**

«Sobre la Sociedad Nacional de Música». *Revista Musical*, Bilbao, diciembre, 1911, Pp. 285-290.

**GONZÁLEZ DE LA OLIVA, José: (D DUR)**

«La Sociedad de Cuartetos». *La Música ilustrada hispanoamericana*, 1-2-1900, pp. 28-29.

«En la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 6-II-1905, p.2.

«Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 10-II-1905, p.3.

«Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 17-II-1905, p.3.

«Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 24-II-1905, p.5.

- «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 3-III-1905, p.2.  
 «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 10-III-1905, p.3.  
 «Teatro de la Comedia», *La Correspondencia de España*, 9-II-1906, p.3.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 2-III-1906, p.3.  
 «Teatro de la Comedia», *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.2.  
 «Teatro de la Comedia», *La Correspondencia de España*, 10-II-1907, p.2.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 17-II-1907, p.1.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 24-II-1907, p.1.  
 «Notas musicales. El Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 30-I-1909, p.5.

**GUARDIA, Ernesto de la:**

- «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 15-II-1911, p.2.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 26-II-1911.

**HALPHEN, René (MADRIZZY):**

- «Gran Mundo. Fiesta en el palacio de la Condesa de Pinohermoso», *La Correspondencia de España*, 18-II-1907, p.1.  
 «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 16-II-1907, p.1.  
 «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 3-II-1907, p.2.  
 «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 10-II-1907, p.2.  
 «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 17-II-1907, p.1.  
 «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 24-II-1907, p.1.  
 «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 9-II-1908, p.1.  
 «Gran Mundo», *La Correspondencia de España*, 16-II-1908, p.1.  
 «Gran Mundo. Vida madrileña», *La Correspondencia de España*, 11-III-1909, p.5.

**JAQUESÁN:**

- «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La correspondencia Militar*, 21-II-1911, p.3.  
 «Cuarteto Francés. Tercer Concierto». *La Correspondencia Militar*, 27-II-1911, p.2.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *La Correspondencia Militar*, 25-III-1911, p.2.

**KASABAL:**

- «Crónicas madrileñas». *El Heraldo de Madrid*, 31-I-1905, p.1.

**LÓPEZ MUGUIRO, Santiago (MORDENTE):**

- «Los Cuartetos de la Comedia», *La Correspondencia de España*, 31-III-1903, p.3.  
 «Concierto en la Comedia». *La Correspondencia de España*, 10-III-1903, p.1.  
 «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 17-III-1903, p.3.  
 «Los Cuartetos de la Comedia». *La Correspondencia de España*, 24-III-1903, p.3.  
 «Teatro Real», *La Correspondencia de España*, 5-II-1904, p.3.  
 «Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 19-II-1904, p.3.  
 «Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 4-III-1904, p.3.  
 «De música», *La Correspondencia de España*, 12-III-1904, p.1.  
 «Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 26-II-1904, p.3.



**M.:**

«Crónicas madrileñas. Las comidas de los marqueses de Argüelles», *La Época*, 19-I-1907, p.1.

**MADRIZZY (véase HALPHEN, René)****MONTE-CRISTO:**

«De Sociedad. Otras fiestas». *El Imparcial*, 7-III-1909, p.2.

«De Sociedad». *El Imparcial*, 14-II-1905, p.3.

**MORDENTE, (véase LÓPEZ MUGUIRO, Santiago)****MUÑOZ, Eduardo:**

«En la Comedia. “Música di cámara”. El primer concierto». *El Imparcial*, 10-III-1903, p.1.

«En la Comedia. Música di cámara. Segundo concierto». *El Imparcial*, 17-III-1903, p.1.

«“Música di cámara”. Un cuarteto de Chapí». *El Imparcial*, 24-III-1903, p.2.

«En la Comedia. “Música di Cámara”. Cuarto concierto». *El Imparcial*, 31-III-1903, p.1.

«Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 12-II-1904, p.5.

«Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de D. Tomás Bretón». *El Imparcial*, 19-II-1904, p.2.

«Cuartetos “Francés”». *El Imparcial*, 26-II-1904, p.4.

«Cuartetos Francés». *El Imparcial*, 4-III-1904, p.3.

«Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 11-III-1904, p.3.

«Concierto en el Ateneo». *El Imparcial*, 23-II-1904, p.2.

«En la Princesa. El Cuarteto “Francés”. Segundo concierto». *El Imparcial*, 10-II-1905, p.2.

«El Cuarteto “Francés”. El concierto de ayer». *El Imparcial*, 24-II-1905, p.2.

«En la Princesa. El Cuarteto “Francés”». *El Imparcial*, 3-III-1905, p.3.

«Cuarteto “Francés”. Última sesión». *El Imparcial*, 10-III-1905, p.2.

«Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 9-II-1906, p.3.

«Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 2-III-1906, p.3.

«En la Comedia. El Cuarteto “Francés”». *El Imparcial*, 2-II-1907, p.2.

«En la Comedia. El Cuarteto “Francés”». *El Imparcial*, 9-II-1907, p.2.

«Música de cámara. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 16-II-1907, p.2.

«En la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 23-II-1907, p.2.

«Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 9-II-1908, p.5.

«Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 15-II-1908, p.2.

«Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 25-II-1908, p.5.

«Conciertos en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 1-III-1908, p.5.

«Música de cámara». *El Imparcial*, 30-I-1909, p.2.

«Tres conciertos. El cuarteto Vela. El cuarteto Francés. El pianista Juan Marlet». *El Imparcial*, 2-II-1909, p.3.

«Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 10-II-1909, p.3.

«Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 16-II-1909, p.3.

«Música de cámara». *El Imparcial*, 20-II-1909, p.2.

«Música de cámara. Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 4-III-1909, p.3.

«Concierto en la Comedia. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 15-II-1911, p.3.

«De música. El Cuarteto Francés». *El Imparcial*, 26-II-1911, p.5.

**NÉSTOR:**

«Carnet de sociedad». *El Heraldo de Madrid*, 2-II-1907, p.2.

**PARADA Y BARRETO, José:**

«Sesión extraordinaria de la Sociedad de Cuartetos». *Revista y Gaceta Musical*, 24 de febrero de 1868, II, 8, pp. 36-37.

**RODA, Cecilio de:**

- «Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”. Primer concierto», *La Época*, 10-III-1903, p.1.  
«De Música. Teatro de la Comedia. Segunda sesión del Cuarteto “Francés”», *La Época*, 17-III-1903, p.1.  
«Cuarteto “Francés”. Un cuarteto de Chapí», *La Época*, 24-III-1903, p.1.  
«Teatro de la Comedia. Cuarteto “Francés”», *La Época*, 31-III-1903, p.1.  
«Musiquerías». *La Época*, 29-XI-1903, p.5.  
«De música. Teatro de la comedia.-Primer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés», *La Época*, 5-II-1904, p.1.  
«De música. Teatro de la Comedia. Segundo concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés», *La Época*, 12-II-1904, p.5.  
«Teatro de la Comedia. Tercer concierto de música de cámara por el Cuarteto Francés. Un cuarteto de D. Tomás Bretón», *La Época*, 19-II-1904, p.2.  
«Teatro de la Comedia. Cuarto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 26-II-1904, p.1.  
«Teatro de la Comedia. Quinto concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 4-III-1904, p.1.  
«Teatro de la Comedia. Sexto y último concierto de música de cámara, por el Cuarteto Francés», *La Época*, 11-III-1904, p.1.  
«El Año Musical». *La Época*, 23-VIII-1904, pp.1-2.  
«En el Conservatorio. Las oposiciones al premio de Roma». *El Imparcial*, 10-I-1905, p.1.  
«De música. Cuarteto Francés. Primera sesión», *La Época*, 6-II-1905, p.2.  
«Teatro de la Princesa. Cuartetos Francés. Segundo concierto», *La Época*, 10-II-1905, p.1.  
«Cuartetos Francés. Tercer concierto», *La Época*, 17-II-1905, p.1.  
«Cuartetos Francés. Dos cuartetos de Debussy y Manrique de Lara», *La Época*, 24-II-1905, p.2.  
«Cuartetos Francés. Un quinteto del maestro Bretón», *La Época*, 3-III-1905, p.1.  
«Última sesión. Un Cuarteto de Chapí», *La Época*, 10-III-1905, p.1.  
«Ateneo. Velada Bach», *La Época*, 4-III-1905, p.1.  
«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Primer concierto», *La Época*, 9-II-1906, p.2.  
«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Segundo concierto», *La Época*, 24-II-1906, p.2.  
«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Tercer concierto», *La Época*, 2-III-1906, p.4.  
«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés. Último concierto», *La Época*, 10-III-1906, p.4.  
«Los Conciertos. En el Conservatorio. Discípulos de Verger», *La Época*, 17-V-1906, p.1.  
«Cuarteto Francés. Primer concierto», *La Época*, 2-II-1907, p.1.  
«Cuarteto Francés. Segundo concierto», *La Época*, 9-II-1907, p.1.  
«Cuarteto Francés. Tercer concierto», *La Época*, 16-II-1907, p.1.  
«Cuarteto Francés. Último concierto», *La Época*, 23-II-1907, p.1.  
«Crónicas madrileñas. Concierto en casa de los Señores de Villegas», *La Época*, 30-XI-1907, p.1.  
«Los Cuartetos de Arriaga». *Revista Musical de Bilbao*, Enero 1909, n.2, pp.28-30.

- «Cuarteto Francés. Primer concierto», *La Época*, 8-II-1908, p.3.  
 «Cuarteto Francés. Segundo concierto», *La Época*, 16-II-1908, p.1.  
 «Cuarteto Francés. Tercer concierto», *La Época*, 25-II-1908, p.4.  
 «Cuarteto Francés. Cuarto concierto», *La Época*, 29-II-1908, p.4.  
 «El año musical». *La España Moderna*, XX, 231 (1-III-1908), pp. 5-31.  
 «Los Cuartetos de Arriaga». *Revista Musical de Bilbao*, Enero 1909, n.2, pp.28-30.  
 «El año musical». *La España Moderna*, XXI, 243 (1-III-1909), pp. 93-115.  
 «El año musical (1909)». *La España Moderna*, XXII, 254 (1-III-1910), pp. 27-51.  
 «El año musical (1910)». *La España Moderna*, XXIII, 267 (1-III-1911), pp. 5-25.  
 «El año musical (1911)». *La España Moderna*, XXIV, 280 (1-IV-1912), pp. 5-27.

#### **RUBRYK:**

- «Conversaciones mundanas». *El Heraldo de Madrid*, 7-III-1909, p.1.

#### **SAINT-AUBIN, Alejandro:**

- «En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 18-II-1904, p.1.  
 «Comedia. Cuarto concierto de música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 25-II-1904, p.3.  
 «En la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 3-3-1904, p.2.  
 «Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 11-III-1904, p.1.  
 «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 6-II-1905, p.3.  
 «Cuarteto "Francés". El Concierto de esta tarde». *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1905, p.2.  
 «Teatro de la Princesa. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 24-II-1905, p.2.  
 «Princesa. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 3-III-1905, p.3.  
 «De Música. Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1906, p.2.  
 «Cuarteto Francés. Segundo concierto». *El Heraldo de Madrid*, 24-II-1906, p.1.  
 «Comedia. El Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-III-1906, p.2.  
 «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-III-1906, p.1.  
 «Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 25-I-1906, p.3.  
 «En la Comedia. Música de Cámara». *El Heraldo de Madrid*, 1-II-1907, p.2.  
 «Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 8-II-1907, p.1.  
 «Teatro de la Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1907, p.2.  
 «Teatro de la Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 22-II-1907, p.1.  
 «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 7-II-1908, p.2.  
 «Comedia. Música de cámara». *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1908, p.2.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 25-II-1908, p.4.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 29-II-1908, p.4.  
 «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 2-II-1909, p.1.  
 «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 9-II-1909, p.2.  
 «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 16-II-1909, p.4.  
 «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 20-II-1909, p.4.  
 «Teatro Español. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 4-III-1909, p.3.  
 «Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 15-II-1911, p.2.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 21-II-1911, p.2.  
 «Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El Heraldo de Madrid*, 26-II-1911, p.2.  
 «Cuarteto Francés. Teatro de la Comedia». *El Heraldo de Madrid*, 25-III-1911, p.1.

#### **SALVADOR, Amós:**

- «De música. Noticias y Comentarios». *El Globo*, 15-XII-1903, p.2.

- «De Música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 5-II-1904, pp.1-2.  
 «De Música. Cuarteto Francés. Segunda sesión». *El Globo*, 12-II-1904, p.2.  
 «De Música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 19-II-1904, p.2.  
 «De Música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 27-II-1904, p.1.  
 «De música. Cuarteto Francés. Quinta sesión». *El Globo*, 4-III-1904, p.1.  
 «De Música. Cuarteto Francés. Sexta sesión». *El Globo*, 11-III-1904, p.2.  
 «De Música. Cuarteto Francés. Tercera sesión». *El Globo*, 18-II-1905, p.1.  
 «De música. Cuarteto Francés. Cuarta sesión». *El Globo*, 24-II-1905, p.2.  
 «De Música. Cuarteto Francés. Quinta sesión». *El Globo*, 4-III-1905, p.1.  
 «De Música. Cuarteto Francés. Sexta y última sesión». *El Globo*, 10-III-1905, p.2.  
 «De música. Ateneo». *El Globo*, 4-III-1905, p.2.  
 «De Música. El Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 23-II-1906, p.1.  
 «Cuarteto “Francés”. Tercera sesión». *El Globo*, 2-III-1906, p.1.

### **SALVADOR, Miguel:**

- «De Música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 2-II-1905, p. 2.  
 «De Música. Sábado Tarde». *El Globo*, 6-II-1905, p.2.  
 «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 10-II-1905, p.2.  
 «Concierto en el Ateneo», *La Correspondencia de España*, 25-XI-1912, p.4.  
 «De Música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 9-II-1906, p.1.  
 «De Música. Cuarteto Francés». *El Globo*, 9-III-1906, p.1.  
 «De música. Concierto en honor del maestro Villar». *El Globo*, 3-XII-1907, p.1.  
 «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 8-II-1908, p.1.  
 «De música. Cuarteto “Francés”». *El Globo*, 18-II-1908, p.2.  
 «De música. El Cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 30-I-1909, p.1.  
 «De música. Segundo concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 2-II-1909, p.1.  
 «De música. Tercer concierto del cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 9-II-1909, p.1.  
 «De música. Cuarto concierto del Cuarteto “Vela” en Lara». *El Globo*, 9-II-1909, p.1.  
 «De música. Cuarto concierto del Cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 16-II-1909, p.1.  
 «De música. Quinto concierto del Cuarteto Francés en el Español». *El Globo*, 20-II-1909, p.1.  
 «Último concierto del Cuarteto “Francés” en el Español». *El Globo*, 10-III-1909, p.1.

### **SANZ DE PEDRE, Mariano:**

- «Hoy, Centenario de un gran compositor y director madrileño. Ricardo Villa, fundador de la Banda Municipal de Madrid». *ABC*, 23-10-1971, p. 127.

### **SATRAPA:**

- «La música en la semana». *El Globo*, 5-II-1907, pp.1-2.  
 «La música de la semana». *El Globo*, 12-II-1907, p.1.  
 «La música en la semana». *El Globo*, 19-II-1907, p.2.  
 «La música en la semana». *El Globo*, 26-II-1907, p.1.

### **S. N. C.:**

- «No por sabido...». *El Liberal*, 7-XII-1907, p.3.

**SUBIRÁ, José:**

- «De música. Sobre la “de cámara”». *El País*, 1-II-1907, p.3.  
«La música de cámara». *Arte Musical, Revista Iberoamericana*, Madrid, 15-III-1918, pp. 1-2.

**SIN FIRMA (Desconocido):**

- «En el Círculo Democrático». *El Liberal*, 2-III-1903, p.3.  
«Sociedad de Conciertos». *El Día*, 17-III-1903, p.1.  
«Cosas de Teatros. Sociedad de Cuartetos». *El Día*, 24-III-1903, p.1.  
«Arte y artistas. En el Círculo Democrático». *El Heraldo de Madrid*, 31-III-1903, p.3.  
«Cosas de Teatros. Sociedad de Cuartetos». *El Día*, 31-III-1903, p.1.  
«En el Círculo democrático. Velada artística». *El Globo*, 31-III-1903, p.2.  
«En el Círculo Democrático. Velada teatral». *El País*, 31-III-1903, p.2.«Noticias generales», *La Época*, 31-III-1903, p.3.  
«En el Círculo Democrático», *La Correspondencia de España*, 2-IV-1903, p.1.  
«El Congreso Médico Internacional», *La Época*, 19-IV-1903, p.2.  
«El Congreso Médico internacional». *Siglo Futuro*, 20-IV-1903, p.1.«Asociación de la Prensa. En honor de los Congresistas extranjeros». *El Día*, 21-IV-1903, p.1.  
«Asociación de la Prensa. En honor de los congresistas extranjeros». *El País*, 21-IV-1903, p.2.  
«En honor de los congresistas Extranjeros», *La Correspondencia de España*, 21-IV-1903, p.2.  
«Asociación de la Prensa», *El Heraldo de Madrid*, 22-IV-1903, p.3.  
«Congreso de Medicina. En la Asociación de la Prensa», *La Época*, 22-IV-1903, p.2.  
«El Congreso de la Prensa Médica. Las sesiones de ayer. La velada de la Asociación de Prensa». *El Globo*, 22-IV-1903, p.2.  
«En la Asociación de la Prensa». *El Imparcial*, 22-IV-1903, p.2.  
«En la Asociación de la Prensa», *La Correspondencia de España*, 22-IV-1903, p.3.  
«Espectáculos Madrid. Apolo». *El Heraldo de Madrid*, 23-IV-1903, p.3.  
«Teatros. Apolo». *La Correspondencia Militar*, 23-IV-1903, p.3.  
«Noticias de Espectáculos. Apolo», *La Correspondencia de España*, 24-IV-1903, p.2.  
«Noticias generales». *El Heraldo de Madrid*, 23-II-1904, p.3.  
«En el Conservatorio. Oposiciones al premio de Roma», *La Época*, 17-I-1905, p.3.  
«Noticias de sociedad. Salones». *La Época*, 24-I-1905, p.2.  
«Noticias de Sociedad. Salones», *La Época*, 31-I-1905, p.2.  
«Noticias de Sociedad. En casa de los Duques de Valencia», *La Época*, 7-II-1905, p.1.  
«Noticias de sociedad. En casa de los duques de Valencia», *La Época*, 28-II-1905, p.2.  
«Noticias. Ateneo de Madrid». *El Liberal*, 3-III-1905, p.2.  
«Cuarteto Francés. El concierto de hoy». *El Heraldo de Madrid*, 9-III-1905, p.2.  
«En la Princesa. El Cuarteto Francés. Otra obra de Chapí». *La Correspondencia Militar*, 10-III-1905, p.1.  
«Noticias y sucesos», *ABC*, 3-II-1906, p.11.  
«Informaciones». *El álbum iberoamericano*, 7-II-1906, p.10.  
«Notas Teatrales. La Temporada en la Comedia». *ABC*, 10-IV-1906, p.13.  
«Concierto en el Conservatorio», *La Correspondencia de España*, 11-V-1906, p.3.  
«En el Conservatorio». *El País*, 13-V-1906, p.3.  
«Noticias generales», *El Heraldo de Madrid*, 11-V-1906, p.4.  
«Entre bastidores». *El Liberal*, 12-V-1906, p.4.  
«Diversiones públicas», *La Época*, 14-V-1906, p.3.  
«Madrid al día». *ABC*, 2-II-1907, p.2.  
«Cuarteto Francés». *ABC*, 9-II-1907, p.2.

«Notas Musicales. Cuarteto Francés». *El Arte del Teatro*, 15-II-1907, p.2.

«Noticias de Palacio». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 16-II-1907, p.3.

«Velada literaria. En casa de la Condesa de Pinohermoso». *La Época*, 18-II-1907, pp. 1-2.

«Fiesta Artística». *La Ilustración Española y americana*, 28-II-1907, p.16.

«Cuarteto Francés. Tercer concierto». *El Día*, 25-II-1908, p.1.

«El Centenario de Espronceda». *El Liberal*, 13-III-1908, p.4.

«Homenaje a Espronceda». *El País*, 29-III-1908, p.4.

«Concierto en el Español», *La Época*, 29-I-1909, p.3.

«Los conciertos de ayer. El cuarteto Francés», *La Época*, 2-II-1909, p.1.

«Cuarteto Francés». *El Día*, 10-II-1909, p.1.

«Cuarteto Francés». *La Época*, 17-II-1909, p.4.

«Diversiones públicas. Cuarteto Francés». *La Época*, 21-II-1909, p.3.

«De Sociedad». *ABC*, 4-III-1909, p.5.

«Gacetillas. Música de cámara», *La Correspondencia de España*, 4-III-1909, p.5.

«De Sociedad. Concierto en casa de los Señores Elguín». *El Liberal*, 7-III-1909, p.4.

«Noticias de sociedad. Concierto en casa de los Señores de Elguín». *La Época*, 7-III-1909, p.2.

«Matinée literaria». *La Época*, 3-XI-1910, p.1.

«Asociación de profesores de orquesta. En Memoria de Chapí». *El Imparcial*, 19-I-1911, p.2.

«La Casa de los músicos». *El Liberal*, 19-I-1911, p.1.

«La inauguración de la casa de los músicos». *El País*, 19-I-1911, p.2.«Una inauguración. La casa de los músicos», *La Correspondencia de España*, 19-I-1911, p.5.

«La casa de los músicos». *El Heraldo Militar*, 20-I-1911, p.1.

«La casa de los músicos». *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21-I-1911, p.3.

«Notas Musicales. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 15-II-1911, p.1.

«Cuarteto Francés». *El Día*, 21-II-1911, p.1.

«Notas Musicales. Cuarteto Francés», *La Correspondencia de España*, 21-II-1911, p.4.

«Cuarteto Francés». *La Época*, 15-II-1911, p.2.

«Concierto por el Cuarteto Francés». *La Época*, 21-II-1911, p.3.

«Teatro de la Comedia. Cuarteto Francés». *El País*, 21-II-1911, p.1.

«Cuarteto Francés». *La Época*, 27-II-1911, p.1.

«Notas musicales. Dos conciertos», *La Correspondencia de España*, 25-III-1911, p.4.

«Cuarteto Francés». *El País*, 26-III-1911, p.3.

«Exposición de Artes Decorativas. Concurso de cuartetos». *El País*, 29-X-1911, p.3.

«Comedores de Caridad de Santa Victoria y San José», *La Correspondencia de España* 15-II-1912, p.6.

«Entre bastidores. Comedores de la Caridad de Santa Victoria y San José». *El Liberal*, 3-III-1912, p.5.

«Gacetillas. Princesa», *La Correspondencia de España*, 13-III-1912, p.6.

«Teatro de la Princesa. Concierto benéfico». *El País*, 13-III-1912, p.3.

«Las obras de Caridad. Un concierto». *ABC*, 14-III-1912, p.17.

«Entre bastidores. Comedores de Caridad de Santa Victoria y San José». *El Liberal*, 15-III-1912, p.4.

«Inauguración de la nueva sala de Audiciones de la casa Navas». *ABC*, 13-IV-1912, p.4.«Nueva Sala de audiciones». *La Época*, 13-IV-1912, p.2.

«La Sala de audiciones de la casa Navas». *Blanco y Negro*, 21-IV-1912, p.33.

«Los Conciertos. Salón Alíer». *El País*, 12-XI-1912, p.2.

«Noticias». *El País*, 22-XI-1912, p.3.

«Comedores de Caridad de Santa Victoria y San José». *El Heraldo de Madrid*, 15-III-1912, p.5.

«Ateneo de Madrid». *El Heraldo de Madrid*, 21-XI-1912, p.4.

«Concierto en el Ateneo». *El Imparcial*, 23-XI-1912, p.2.

«Concierto en el Ateneo. El maestro Turina». *La Época*, 23-XI-1912, p.1.

«Crónica del mes. Turina en el Ateneo». *Revista Musical de Bilbao*, Diciembre 1912, pp. 303-304.

«Varios conciertos». *Revista Musical de Bilbao*, enero 1913, pp.21-22.





### 7.3. Bibliografía general:

- ABAD NEBOT, Francisco. «La “Edad de Plata” (1868-1936) y las generaciones de la Edad de Plata. Cultura y Filología». *Epos: Revista de filología*, 23 (2007), pp. 243-256.
- AGUADO SÁNCHEZ, Ester. «El repertorio interpretado por la Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 7-9, (2000-2002), pp. 27-142.
- \_\_\_\_\_. *La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894). Estudio sobre el origen, organización, desarrollo del repertorio y su aceptación pública*. Tesis Doctoral, dirigida por Jacinto Torres Mulas. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2001.
- ALONSO, Celsa et alii. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2010.
- ALONSO, Celsa. *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1997.
- \_\_\_\_\_. «La música española y el espíritu del 98». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 5 (1998), pp. 79-107.
- \_\_\_\_\_. «Los salones: un espacio musical para la España del XIX». *Anuario Musical*, 48 (1993), pp. 165-205.
- \_\_\_\_\_. «Nacionalismo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pp. 927-944.
- \_\_\_\_\_. «Ruperto Chapí ante la encrucijada finisecular». *Cuadernos de música iberoamericana*, 1 (1996), pp. 165-186.
- \_\_\_\_\_. «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9. (2001). pp. 17-39.
- ALONSO, Celsa y CASARES, Emilio. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995.
- ALONSO, Miguel. *Catálogo de la obra de Conrado del Campo*. Madrid, Fundación Juan March, 1986.
- ALONSO, Miguel y GARCÍA ESTEFANÍA, Álvaro. *Conrado del Campo: catálogo de composiciones*. Madrid, SGAE, 1998.
- ALONSO PÉREZ-ÁVILA, Beatriz. *El compositor Emilio Serrano y Ruiz (1850-1939): su compromiso regeneracionista con las instituciones del Madrid coetáneo. Estudio analítico de su producción instrumental y sinfónica*. Tesis Doctoral, dirigida por María Encina Cortizo Rodríguez. Universidad de Oviedo, 2015.
- ALTADILL, Julio. *Memorias de Sarasate*. Pamplona, Imprenta de Armedia y Onsalo, 1909.
- ÁLVAREZ GARCÍA, Francisco José. «Antecedentes y constitución de la primera Sociedad Filarmónica Salmantina a través de la prensa local (1907-1910)». *El Futuro del Pasado*, 3 (2012), pp. 439-458.
- \_\_\_\_\_. *La actividad musical en Salamanca a través de la prensa local, 1900-1910*. Tesis doctoral, dirigida por José María García Laborda. Universidad de Salamanca, 2009.

- ÁLVAREZ JUNCO, José. *Mater dolorosa: La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001.
- ARAGONÉS, Crescencio. «Entrevistas de “Ritmo”». En el ático de Conrado del Campo». *Ritmo*, II, 13 (1930), pp. 5-8.
- \_\_\_\_\_. «Entrevistas de “Ritmo”. Una visita a la Sociedad Filarmónica Madrileña». *Ritmo*, I, 1 (1929), pp. 5-9.
- ARCE, Julio. *Música y radiodifusión. Los primeros años (1923-1936)*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.
- ARRIETA, Emilio. «La música española al comenzar el siglo XIX: su desarrollo y transformaciones. La educación musical. Influencia del italianismo». *La España del siglo XIX. Colección de conferencias históricas celebradas durante el curso de 1885-86*. 2 vols. Vol. I, pp. 157-185.
- AVIÑO A PÉREZ, Xosé. «Morera Viura, Enric». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pp. 817-819.
- \_\_\_\_\_. «Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX». *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), 277-286.
- BALLESTEROS EGEA, Miriam. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945) y su contribución a la renovación musical española*. Tesis Doctoral, dirigida por María Nagore Ferrer. Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- \_\_\_\_\_. «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música española en la primera mitad del siglo XX». *Revista de musicología*, XXXV, 2 (2012), pp. 239-262.
- \_\_\_\_\_. «La Orquesta Filarmónica de Madrid y su labor de difusión de la música de Debussy y Ravel en España en la primera mitad del siglo XX». *Cuadernos de música iberoamericana*, 15 (2008), pp. 99-118.
- \_\_\_\_\_. *La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1945). Estudio de la orquesta y análisis de su contribución a la renovación musical española*. Editorial Academia Española, 2012.
- BASHFORD, Christina. «Chamber Music». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. IV, pp. 434-435.
- \_\_\_\_\_. «Historiography and Invisible Musics: Domestic Chamber Music in Nineteenth-Century Britain». *Journal of the American musicological Society*, LXIII, 2 (2010), pp. 291-360.
- \_\_\_\_\_. *Public Chamber-Music Concerts in London, 1835-50: Aspects of History, Repertory and Reception*. Tesis doctoral. University of London, King College, 1996.
- \_\_\_\_\_. «The string quartet and society». En: *The Cambridge Companion to the String Quartet*. R. Stowell (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 3-18.
- BLANNING, T. W. C. «Introducción: el final del Antiguo Régimen». En: *El siglo XIX. Europa. 1789-1914*. T. W. C. Blanning (ed.). Barcelona: Crítica, 2002, pp. 9-18.
- BLAS, Andrés de. «El nacionalismo español a partir de la crisis del 98». En: *La nación española: historia y presente*. J. P. Fusi y otros (ed.). Madrid, Fundación para el Análisis y los Estudios Sociales, 2001, pp. 73-92.
- BONASTRE, Francesc. «Casals, Pau». En: *Diccionario de la Música Española Hispanoamericana*. E. Casares (dir.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2001, vol. VIII, pp. 281-288.

- \_\_\_\_\_. «La labor de Enric Granados en el proceso de la recepción de la música de Bach en Barcelona». *Anuario Musical*, 56 (2001), pp. 173-183.
- BORRÁS, Tomás. *Conrado del Campo*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1954.
- BORRELL, José. *60 años de música*. Madrid, Dossat, 1936.
- BOTSTEIN, Leon. «Modernism». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. XVI, pp. 868-875.
- BRETÓN, Tomás. *Diario (1881-1888)*. Madrid, Acento Editorial, 1995.
- BROWN, Clive. «Chamber music of Spohr and Weber». En: *Nineteenth-Century Chamber Music*. S. E. Hefling (ed.). New York and London, Routledge, 2004, pp. 140-169.
- CÁCERES PIÑUEL, María. *Musicología, Nacionalismo y activismo social en la España de Entreguerras. Una biografía intelectual de José Subirá (1882-1980)*. Tesis Doctoral, dirigida por Cristina Urchueguía Scholzel y Juan José Carreras. Universidad de Zaragoza, 2014.
- \_\_\_\_\_. «"Una posturita estética que no representa sino un frenazo": El discurso crítico de José Subirá en torno al neoclasicismo (1929-1936)». En: *Los Señores de la Crítica*. T. Cascudo y M. Palacios (ed.). Sevilla, Editorial Doble J, 2012, pp. 255-278.
- CAMIÑA CASADO, Xavel. *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5,6,7 y 7 bis*. Tesis Doctoral, dirigida por Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, 2017.
- CALMELL, César. «Toldrà, Eduard». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, pp. 318-321.
- CAREN, Derek. «Consumption of music», En *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. J. Samson (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 237-258.
- CARRASCO PINO, María Isabel. «La sociedad filarmónica de Santa Cruz de Tenerife». *Estudios Canarios*, 40 (1995-1996), pp. 182-202.
- CARRERAS, Juan José. «Hijos de Pedrell: La historiografía musical española y sus orígenes nacionalistas (1780-1980)». *Il Saggiatore musicale. La storia della musica: Prospettive del secolo XXI* Convegno internazionale di studi, Bologna, 17-18 novembre 2000, VIII, 1, (2001), pp. 121-169.
- \_\_\_\_\_. «Zurrón, Vicente». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, pp. 1216-1217.
- CARRERAS, Juan José (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 5: la música en España en el siglo XIX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, En prensa.
- CARRETERO GARCÍA, Emilio. *Historia del teatro de la Zarzuela. Tomo I (1856-1909)*. Madrid, Fundación de la Zarzuela Española, 2003.
- CASAPRIMA COLLERA, Adolfo. *Una vida para la música. Historia de la Sociedad Filarmónica de Oviedo, 1907-1994*. Oviedo, Casaprima Editor, 1995.
- CASARES RODICIO, Emilio. «Arimón Cruz, Joaquín». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. I, p. 678.
- \_\_\_\_\_. «Arimón, Santiago». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. I, p. 678.
- \_\_\_\_\_. «Borrell Vidal, Félix». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E.

- Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. II, pp. 645-646.
- \_\_\_\_\_. «Crítica musical». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. III, pp. 168-186.
- \_\_\_\_\_. *España y el Nacionalismo musical*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1982.
- \_\_\_\_\_. «La música española hasta 1939, o la restauración musical». En: *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 1985*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 261-322.
- \_\_\_\_\_. «La Sociedad Nacional de Música». *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 313-322.
- \_\_\_\_\_. «Muñoz García, Eduardo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, p. 876.
- \_\_\_\_\_. «Pedrell, Barbieri y la restauración musical española». *Recerca Musicològica*, 11-12, (1991-92), pp. 259-271.
- \_\_\_\_\_. «Salvador Carreras, Miguel». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. IX, p. 627.
- CASASÚS I GURI, José M. y NÚÑEZ LADEVÉZE, Luis. *Estilo y géneros periodísticos*. Barcelona, Ariel, 1991.
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa. «Apuntes sobre la crítica musical». *Doce notas preliminares: revista de música y arte*, 9 (2002), pp. 113-122.
- \_\_\_\_\_. «Humor y pedagogía en las crónicas de Miguel Salvador. El crítico, buen aficionado de *El Globo* (1904-1913)». En: *Los Señores de la Crítica*. T. Cascudo y M. Palacios (ed.). Sevilla, Editorial Doble J, 2012, pp. 1-54.
- \_\_\_\_\_. «Los críticos de la “música nueva”: la primera recepción de Stravinsky y la organización del campo musical en Madrid». *Revista de Musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 491-499.
- \_\_\_\_\_. «Miguel Salvador y la crítica musical como apología de lo moderno». En: *Entre Olózaga y Sagasta: Retórica, prensa y poder*. J. A. Caballero López, J. M. Delgado Idarreta, C. Sáenz de Pipaón Ibáñez (eds.). Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2011, pp. 301-316.
- \_\_\_\_\_. «Un arte mágico de evocación: la música nueva según Manuel de Falla». *Brocar*, 37 (2013), 167-181.
- CASCUDO GARCÍA-VILLARACO, Teresa (ed.). *Nineteenth-Century Music Criticism*. Turnhout: Brepols, 2017.
- CASCUDO, Teresa y GAN, Germán (eds.). *Palabra de crítico. Estudios sobre música, prensa e ideología*. Sevilla, Doble J, 2014.
- CASCUDO, Teresa y PALACIOS, María. (ed.). *Los Señores de la Crítica. Periodismo musical e ideología del modernismo en Madrid (1900-1950)*. Sevilla, Editorial Doble J, 2012.
- CASTRO JIMÉNEZ, Antonio. *Teatros históricos de Madrid. Edificios singulares*. Madrid, Centro Cultural de la Villa, 2006.
- CASTRO Y SERRANO, José de. *Los cuartetos del Conservatorio. Breves consideraciones sobre la música clásica*. Madrid, Centro General de Administración, 1866.

- CEREZO GODOY, Luis. «Músicos españoles del pasado. Rafael Gálvez Rubio», *Ritmo*, 272 (1955), pp. 14-15.
- CERRILLO RUBIO, María Inmaculada. «El arquitecto Amós Salvador Carreras y Logroño». *Codal: revista de creación literaria y artística*, 4 (2011), pp. 161-174.
- COLLET, Henry. *L'essor de la musique espagnole au XXème siècle*. Paris, Max Eschig, 1929.
- COMPANYS CASAS, Matías. «Miguel Yuste Moreno y su música. La música pintoresquista española para clarinete en la primera mitad del siglo XX». *Jugar con fuego. Revista de Musicología*, 4 (2011), pp. 1-24.
- COOPER, Barry. «The lost slow movement from Beethoven's Quartet op. 18 no. 2». *Eighteenth Century Music*, IX, 2 (2012), pp. 237-251.
- CORTIZO RODRÍGUEZ, María Encina, SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. «Asociacionismo musical en España». *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 11-16.
- \_\_\_\_\_. «Serrano Ruiz, Emilio». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. IX, pp. 956-961.
- CUADRADO CAPARRÓS, María Dolores. *Bartolomé Pérez Casas y La Orquesta Filarmónica de Madrid (1915-1936)*. Valencia, Germania, 2007.
- DAHLHAUS, Carl. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Fundamentos de la historia de la música*. [trad. Nélide Machain]. Barcelona, Gedisa, 1997.
- DELGADO GARCÍA, Fernando. «Chapí camerista en su contexto. Las series madrileñas del cuarteto francés (1903-1911)». En: *Ruperto Chapí: nuevas perspectivas*. 2v. V. Sánchez, J. Suárez, V. Galbis (coords.). Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012. Vol. 1, 2012, pp. 305-330.
- DELGADO IDARRETA, José Miguel. «La prensa: Fuente historiográfica». En: *Investigación humanística y científica en La Rioja: homenaje a Julio Luis Fernández Sevilla y Mayela Balmaseda Aróspide*, 2000, pp. 245-256.
- DESVOIS, J. M. *La prensa en España. 1900-1931*. Madrid, Siglo XXI, 1977.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. «El cuarteto en mi bemol en estilo antiguo de Manuel Manrique de Lara». *Revista de Musicología*, XXXVI, 1-2 (2013), pp. 281-306.
- \_\_\_\_\_. *Manuel Manrique de Lara (1863-1929). militar, crítico y compositor polifacético en la España de la Restauración*. Tesis Doctoral dirigida por Celsa Alonso González. Universidad de Oviedo, 2014.
- \_\_\_\_\_. «Richard Strauss en España. Manuel Manrique de Lara y Cecilio de Roda, panegiristas del músico alemán». En: *Musicología global, musicología local*. J. Marín López, G. Gan Quesada, E. Torres Clemente, P. Ramos López (coords.). Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2013, pp. 1715-1730.
- DÍEZ HUERTA, M<sup>a</sup> Aurelia. «Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)». *Anuario Musical*, 58 (2003), pp. 253-277.
- \_\_\_\_\_. «Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)». *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 189-209.
- DUGAST, Jacques. *La vida cultural en Europa entre los siglos XIX y XX*. Barcelona, Paidós

- Ibérica, 2003.
- DUNSBY, Jonathan. «Chamber music and piano». En: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Jim Samson (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 500-521.
- ELLIS, Katharine. «The structures of musical life». En *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. J. Samson (ed.). Cambridge, Cambridge University Press, pp. 343-370.
- ENCABO, Enrique. *Las músicas del 98, (re) construyendo la identidad nacional*. Tesis Doctoral, dirigida por Francesc Cortès y Meri Torras. Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- ENCABO, Enrique (ed.). *Música y prensa. Crítica, polémica y propaganda*. Valladolid: Difácil, (ePub).
- ESPERANZA Y SOLA, José María. *Treinta años de Crítica Musical. Colección póstuma de los trabajos el Excmo. Señor D. José María Esperanza y Sola de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, con un bosquejo biográfico por el Ilmo. Señor D. José Ramón Mélida*. (3 vol). Madrid, Est. Tip. de la viuda e hijos de Tello, 1906. (3v.)
- ETZION, Judith. «'Música sabia': the Reception of Classical Music in Madrid (c.1830-1870)». *International Journal of Musicology*, 7 (1998), pp. 185-232.
- EVERIST, Mark. «Reception Theories, Canonic Discourses, and Musical Value». En: *Rethinking Music*. N. Cook and M. Everist (eds.). Oxford, Oxford University Press, pp. 378-402.
- FAIRCLOUGH, Norman. *Critical discourse analysis. The critical study of language*. London and New York, Longman, 1995.
- \_\_\_\_\_. *El análisis crítico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades*. *Discurso y sociedad*, II, 1 (2008) pp. 170-185.
- FAUQUET, Joël-Marie. *Les sociétés de musique de chambre a Paris de la Restauration a 1870*. Paris, Aux Amateurs de Livres, 1986.
- FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Emilio. *Emilio serrano y el ideal de la ópera española (1850-1936)*. Tesis Doctoral, dirigida por Emilio Casares Rodicio. Universidad Complutense de Madrid, 2015.
- FERNÁNDEZ ARBÓS, Enrique. *Treinta años como violinista (Memorias, 1863-1904)*. Madrid, Alpuerto, 2005.
- FERNÁNDEZ CID, Antonio. *La música española en el siglo XX*. Madrid, Fundación Juan March, Rioduero, 1973.
- \_\_\_\_\_. *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1963.
- \_\_\_\_\_. *Músicos que fueron nuestros amigos*. Madrid, Nacional, 1967.
- FERNÁNDEZ-CORTÉS, Juan Pablo. «El Cuarteto en la mayor "Carlos III" de Conrado del Campo, un modelo tardío de síntesis entre lo popular y lo culto». *Revista de Musicología*, XXVI, 1 (2003), pp. 265-286.
- FERNÁNDEZ MUÑOZ, Ángel Luis. *Arquitectura teatral en Madrid: del corral de comedias al cinematógrafo*. Madrid, El Avapiés, 1989.
- FERNÁNDEZ-XEXTA Y VÁZQUEZ, Ernesto. «Los profesores de la Banda Municipal de Madrid condecorados con la Orden Civil de la República». *Anales del Instituto de*

- Estudios Madrileños*, 54 (2014), pp. 255-310.
- FRANCO, Enrique. «Villar, Rogelio del». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, pp. 934-938.
- FUSI AIZPURÚA, Juan Pablo. *Manual de historia universal. Edad Contemporánea, 1898-1939*. Madrid, Historia 16, 1997.
- GARCÍA AVELLO, Ramón. «Campo Zabaleta, Conrado del». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol.II. pp. 982-993.
- GARCÍA AVELLO, Ramón y GONZÁLEZ PEÑA, M<sup>a</sup> Luz. «Guervós, José María». En *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. 6, p. 54.
- GARCÍA DEL BUSTO, José Luis. «La música de cámara, “Cenicienta” del siglo romántico español». *Cuadernos de Música. El Romanticismo Español*, I, 2 (1982), pp. 49-57.
- GARCÍA LABORDA, José María. «El concepto de lo ‘nuevo’ en la historiografía musical del siglo XX». *Revista de Musicología*, XX, 1 (1997), pp.717-728.
- \_\_\_\_\_. *La Sociedad Filarmónica de Madrid (1901-1936). Contexto histórico y valoración del repertorio*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2011.
- \_\_\_\_\_. «Presencia y recepción de Mozart en España en el primer tercio del siglo XX». En: *Mozart en España: Estudios y recepción musical*. P. Capdepón Verdú, J. J. Pastor Comín (coords.). Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2016, pp. 137-188.
- GARCÍA LABORDA, José María (ed.). *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas: una antología de textos comentados*. Sevilla, Editorial Doble J, 2015.
- GARCÍA MALLO, Carmen. «Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 Y 1892». *Anuario Musical*, 60 (2005), pp. 115-167.
- GARCÍA VELASCO, Mónica. *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Tesis Doctoral, dirigida por Ramón Sobrino. Universidad de Oviedo, 2003.
- \_\_\_\_\_. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, (2001), pp. 149-193.
- GENOVÉS PITARCH, Gaspar. *La Banda Sinfónica Municipal de Madrid (1909-2009)*. Madrid, La Librería, 2009.
- GIL-DÍEZ USANDIZAGA, Ignacio. *Amós Salvador Carreras y La Rioja. La mirada recuperada*. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013.
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña. «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines de siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista el Correo Musical, 1888 (I)». *Anuario Musical*, 60, (2005), pp. 169-190.
- \_\_\_\_\_. «Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines de siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista el Correo Musical, 1888 (II)». *Anuario Musical*, 61 (2006), pp. 211-262.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española 5. Siglo XIX*. Madrid, Alianza, 2007.
- \_\_\_\_\_. «Sinfonismo y música de cámara en la España del siglo XIX». En: *España en la música de occidente : actas del congreso internacional celebrado en Salamanca, 29 de octubre-5 de noviembre de 1985*, vol. 2. J. López-Calo, I. Fernández de la Cuesta y E. Casares

- Rodicio (coords.). Madrid, Instituto Nacional de Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 211-224.
- GÓMEZ AMAT, Carlos y TURINA GÓMEZ, Joaquín. *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Madrid, Alianza Editorial, 1994.
- GÓMEZ APARICIO, Pedro. *Historia del Periodismo Español*. Madrid, Editora Nacional, 1974.
- GÓMEZ, José Antonio (ed.). *Cambio de tercio. Música española para cuarteto de cuerda*. Oviedo, Caja de Asturias, 1995.
- GONZÁLEZ LAPUENTE, Alberto (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 7: la música en España en el siglo XX*. Madrid, Fondo de Cultura Económica de España, 2013.
- HEARTZ, Daniel y BROWN, Bruce A. «Classical». En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. XV, pp. 924-929.
- HEFLING, Stephen E (ed.). *Nineteenth-Century Chamber Music*. London, Routledge, 2004.
- HEINE, Christiane (ed.). *Buscando identidades. Música de cámara en los países mediterráneos durante el tardío siglo XIX y temprano siglo XX*. Sevilla, Doble J, 2015.
- HEINE, Christiane. «El Magisterio de Conrado del Campo en la Generación del 27: El caso de Salvador Bacarisse y Ángel Martín Pompey». En: *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. J. Suárez Pajares (ed.). Granada, Archivo Manuel de Falla, pp. 97-131.
- HERNÁNDEZ POLO, Beatriz. «Crítica y recepción de los primeros cuartetos de Conrado del Campo en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1913)». En: *Actas I Encuentro Iberoamericano de Jóvenes Musicólogos*, celebrado en Lisboa del 22 al 24 de marzo de 2012. Lisboa, Tangu Atlántico, 2012, pp. 142-154.
- \_\_\_\_\_. «La primera década del Cuarteto Francés: actividad y recepción en el Madrid de comienzos de siglo (1903-1912)». En: *Musicología global, musicología local*. J. Marín López, G. Gan Quesada, E. Torres Clemente, P. Ramos López (coords), 2013, pp. 1791-1806.
- HESS, Carol. *Manuel de Falla and modernism in Spain. 1898-1936*. Chicago and London, University of Chicago Press, 2001.
- HEYWOOD, Colin: «Sociedad». En: *El Siglo XIX. Europa 1789-1914*. T.C.W. Blanning (ed.). Barcelona, Crítica, 2002, pp. 62-95.
- HOLUB, Robert C. *Reception Theory a Critical Introduction*. London and New York, Methuen, 1984.
- HURTADO, Leopoldo. *Apuntes sobre la crítica musical*. Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1988.
- IBERNI, Luis G. *Pablo Sarasate*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.
- \_\_\_\_\_. «Manrique de Lara, Manuel». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VII, pp. 103-104.
- \_\_\_\_\_. *Ruperto Chapí*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009.
- \_\_\_\_\_. «Roda López, Cecilio de». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. IX, pp. 246-247.
- IGLESIAS, Antonio. *Escritos de Conrado del Campo*. Madrid, Alpuerto, 1984.



- \_\_\_\_\_. *Escritos de Joaquín Turina*. Madrid, Alpuerto, 1982.
- \_\_\_\_\_. «Francés Rodríguez, Julio». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. V, pp. 241-242.
- \_\_\_\_\_. «Pérez Casas, Bartolomé». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. VIII, pp. 631-632.
- \_\_\_\_\_. «Villa González, Ricardo». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid: Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, p. 900.
- ILLIANO, Roberto y SALA, Luca (eds.). *Instrumental Music and the Industrial Revolution*. Bologna, Ut Orpheus, 2010.
- JAUSS, Hans Robert. «Literary History as a Challenge to Literary Theory». *Toward an Aesthetic of Reception* (trad. Timothy Bahti). Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1982, pp. 3-45.
- JOVER ZAMORA, María y MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Historia de España Menéndez Pidal: la Edad de Plata de la cultura española (1898-1936). identidad, pensamiento y vida, hispanidad*. Madrid, Espasa-Calpe, 1993.
- LA LAURENCIE, Lionel de. «Les Débuts de la musique de chambre en France». *Revue de Musicologie*, XV, 50 (1934), pp. 86-96.
- LEZA, José Máximo (ed.). *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4: La música en el siglo XVIII*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- LISSORGES, Yvan. «Krauso-positivismo, vulgar denominación para un gran pensamiento». En *Pensamiento y literatura en la España del siglo XIX. Idealismo, positivismo, espiritualismo*. Y. Lissorges y G. Sobejano (coords.). Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1999.
- LUIS MARTÍN, Francisco de. «La segunda revolución industrial y sus consecuencias». En *Historia universal contemporánea I. De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*. J. Paredes. Barcelona, Ariel, 2004.
- MACARDLE, Donald W. «Beethoven and Schuppanzigh». *Music Review*, 26 (1965), pp. 3-14.
- MAHLING, Christoph-Hellmut. «Berlin: Music 'in the Air'». En *The Early Romantic Era: Between Revolutions: 1790 and 1848*. A. Ringer (ed.). Basingstoke and London, Macmillan Press, 1990, pp. 109-140.
- MAINER, J.C. *La Edad de Plata (1902-1931): ensayo de interpretación de un proceso cultural*. Barcelona, Asenet, 1975.
- MANZANO, Miguel. «La influencia del folklore musical en la configuración del nacionalismo musical». *Conferencia en el XXII Curso Manuel de Falla* (Granada, junio de 1991).
- MARCO, Tomás. *Historia de la Música en España. Siglo XX*. Madrid, Alianza Música, 1983.
- MARÍN, Miguel Ángel. *Joseph Haydn y el cuarteto de cuerda*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- \_\_\_\_\_. «El cuarteto de cuerda en los albores del romanticismo». Programa de mano del ciclo *Cuartetos Neoclásicos Españoles*. Fundación Juan March, 2007.
- \_\_\_\_\_. «El surgimiento del cuarteto y la consolidación de la sonata». En *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4: La música en el siglo XVIII*. J. M. Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014, pp. 373-399.

- \_\_\_\_\_. «Escuchar la música: la academia, el concierto y sus públicos». En: *Historia de la música en España e Hispanoamérica 4: La música en el siglo XVIII*. J. M. Leza (ed.). Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- MARTÍN MORENO, Antonio. *Historia de la música española 4. Siglo XVIII*. Madrid, Alianza Música, 2001.
- MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. «El pensamiento nacionalista en el ámbito madrileño (1900-1936): Fundamentos y paradojas». En: *De Música hispana et aliis. Miscelánea en honor al Prof. Dr. José López-Caló*. 2 v.. Emilio Casares y Carlos Villanueva (coords.). Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1990, vol. 1, pp. 351-397.
- \_\_\_\_\_. «Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX». *Revista de Musicología*, XVI, 1 (1993), pp. 640-657.
- \_\_\_\_\_. «Un contrapunto al modelo pedrelliano: El nacionalismo de Julio Gómez». *Recerca Musicologica*, 11-12 (1991-1992), pp. 363-388.
- MARTÍNEZ DE VELASCO, Ángel. *Historia de España V. VIII: La España de Fernando VII, la crisis del Antiguo Régimen (1808-1833)*. Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
- MAUSS, F. Everet. «Criticism I». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. VI, pp.670-673.
- MCCALLA, James (ed.). *Twentieth-Century Chamber Music*. New York, Routledge, 2003.
- MITJANA, Rafael. *Historia de la Música en España*. Antonio Álvarez Cañibano (ed.). Madrid, Ministerio de cultura, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1993.
- MONN, Alfred; WILSON, Kenneth y URQUHART, Peter. «Canon». En *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (ed.). Londres, Macmillan, 2001, vol. V, pp.1-6.
- MONTERO DÍAZ, Julio. «Aparición y desarrollo de la prensa de masas». En *Historia universal contemporánea I. De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*. J. Paredes. Barcelona, Ariel, 2004, pp. 275-295.
- \_\_\_\_\_. «Ciencia y cultura en el siglo XIX». En *Historia universal contemporánea I. De las Revoluciones Liberales a la Primera Guerra Mundial*. J. Paredes. Barcelona, Ariel, 2004, pp. 256-274.
- MONTOYA MARTÍNEZ, María del Valle. «Aproximación a la crítica musical madrileña del último tercio del siglo XIX». *Ensayos*, 12 (1997), pp. 163-171.
- MORAL RUIZ, Carmen del. «Ocio y esparcimiento en Madrid hacia 1900». *Arbor*, CLXIX, 666 (2001), pp. 495-518.
- MORALES, Antonio, FUSI, Juan Pablo y BLAS, Andrés de. (dirs.). *Historia de la nación y del nacionalismo español*. Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2013.
- MUÑIZ BASCÓN, Luis Magín. *La viola en España: Historia de su enseñanza a través de los principales métodos y estudios*. Tesis Doctoral, dirigida por Julio Ogas Jofre. Universidad de Oviedo, 2012.
- MUÑOZ TUÑÓN, Adelaida. «Yuste Moreno, Miguel». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. X, 1999, p. 1069.
- NAGORE, María. *Pablo Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014.

- NIETO MIGUEL, Ignacio. *La música en la Real Academia de Bellas Artes de La Purísima Concepción de Valladolid. Creación y consolidación de su Escuela de Música, 1911-1928*. Tesis Doctoral, dirigida por M.<sup>a</sup> Antonia Virgili Blanquet y Juan P. Arregui. Universidad de Valladolid, 2014.
- Orquesta sinfónica de Madrid. Maestro Arbós. Veintiséis años de labor musical. 1904-1929*. Folleto histórico. Madrid, 31-XII-1929.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Obras completas*. Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- ORTIZ DE URBINA Y SOBRINO, Paloma. *Richard Wagner en España: La Asociación Wagneriana de Madrid (1911-1915)*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2007.
- OSSORIO Y BERNARD, Manuel. *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX [1883-1884]*. Madrid, Giner, 1975.
- PADDISON, Max. «Music as ideal. The aesthetics of autonomy». En: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. J. Samson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 318-342.
- PALACIOS NIETO, María. «El grupo de los Ocho bajo el prisma de Adolfo Salazar». En *Música y cultura en la Edad de Plata (1915-1939)*. M. Nagore, L. Sánchez de Andrés y E. Torres (eds). Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2009, pp. 287-296.
- \_\_\_\_\_. *La renovación musical en Madrid durante la dictadura de Primo de Rivera. El Grupo de los Ocho (1923-1931)*. Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2008.
- \_\_\_\_\_. «(De)Construyendo la Música Nueva en Madrid en las décadas de 1920 y 1930». *Revista de musicología*, XXXII, 1 (2009), pp. 501-512.
- PAREDES, Javier (dir.). *Historia Contemporánea de España. S. XIX-XX*. Barcelona, Ariel, 2004.
- PARKER, Mara. *The String Quartet, 1750-1797: Four Types of Musical Conversation*. Aldershot, Hampshire, Burlington, VT, Ashgate, 2002.
- PARRALEJO MASA, Francisco. *La política musical durante la II República española y sus fundamentos ideológicos (1914-1936): Adolfo Salazar y la Junta Nacional de Música*. Tesis Doctoral, dirigida por José Máximo Leza. Universidad de Salamanca, 2015.
- PLANTINGA, León. *La música romántica*. Madrid, Akal, 1992.
- PLATÓN MEILÁN, Custodia. *Pablo Sarasate (1844-1908)*. Eunsa, Ediciones Universidad de Navarra, S.A. Barañáin, 2000.
- PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. *Diccionario de la Música y de los Músicos*. Madrid, Akal, 1995.
- \_\_\_\_\_. «Arnedo Muñoz, Luis». En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999, vol. I, p. 699.
- \_\_\_\_\_. «Joaquín Turina Pérez». En *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 1999 Vol. X, pp. 513-529.
- PÉREZ OLLO, Fernando. *Sarasate*. Pamplona, Fondo de Publicaciones del Gobierno de Navarra, 1980.
- PINEDA, Alberto de (Marqués de Campo Santo). *Hace más de cuarenta años... (Pinceladas y evocaciones del Madrid de entonces)*. Madrid, Imprenta Gráficas López, 1956.

- PIQUER SANCLEMENTE, Ruth. *El concepto estético de clasicismo moderno en la música española (1915-1939)*. Tesis Doctoral, dirigida por María Nagore Ferrer. Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- \_\_\_\_\_. «Neoclasicismo musical en España: Discursos filosóficos, estéticos y críticos (1915-1936)». *Azaféa. Revista de filosofía*, 15 (2013), pp. 139-168.
- PORTER, Tully. «From chamber to concert hall». En: *The Cambridge Companion to the String Quartet*. R. Stowell (ed). Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 41-59.
- \_\_\_\_\_. «The concert explosion and the age of recording». En *The Cambridge Companion to the String Quartet*. R. Stowell (ed). Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 60-93.
- PROVANZA Y FERNÁNDEZ DE ROJAS, José María. *Cuadros sinópticos de las sesiones celebradas por la Sociedad de Cuartetos en su primera década*. Madrid, Imprenta y Esterotipia de M. Rivadeneyra, 1872.
- RADICE, Mark. *Chamber Music. An essential History*. University of Michigan Press, 2012.
- RANDEL, Don Michel (ed.). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- REINA GONZÁLEZ, Emilio. «La Sociedad Filarmónica de Zaragoza y sus emblemas». *Emblemata*, 14 (2008), pp. 453-475.
- Relación general de académicos (1752-2015)*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Archivo-Biblioteca, 2016.
- RINK, John (ed.). *La interpretación musical*. Madrid, Alianza, 2006.
- ROBERTSON, Alec (ed.). *La música de cámara*. Madrid, Taurus, 1985.
- RODAMILANS, Ramón. *La Sociedad Filarmónica de Bilbao. Memoria de un centenario*. 2v. Bilbao, Fundación Bilbao Bizkaia Kutxa, 1998.
- RODRÍGUEZ LORENZO, Gloria Araceli. *El clarinetista, profesor y compositor Miguel Yuste Moreno (1870-1947): estudio biográfico y analítico*. Tesis Doctoral, dirigida por Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, 2009.
- \_\_\_\_\_. «Miguel Yuste (1870-1947): su contribución como clarinetista, profesor y compositor al desarrollo de la música española». *Revista de Musicología*, XXXII, 2 (2009), pp. 769-785.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. «Puig, Antonio». En: *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. E. Casares (dir.). Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, 2000, vol. VIII, p. 998.
- SADIE, Stanley. «Música de Cámara». En: *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid, Akal, 2000.
- SAGARDÍA, Ángel. «El músico Ricardo Villa». *Temas Madrileños IV*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1953.
- \_\_\_\_\_. «Música de cámara española de principios de siglo actual». *Harmonía*, Madrid, jul.-dic. 1955, pp. 12-15.
- SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Oviedo: Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1982. [Reedición facsímil].
- SALDONI, Baltasar: *Diccionario biográfico de efemérides de músicos españoles*. 4 vols. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1986.

- SAMSON, Jim (ed.). *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- SÁNCHEZ ARANDA, J.J. y BARRERA DEL BARRIO, C. *Historia del Periodismo español*. Pamplona, Eunsa, 1992.
- SÁNCHEZ MARTÍNEZ, María Almudena. *José Tragó y Arana (1856-1934)*. Tesis Doctoral, dirigida por Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, 2004.
- SÁNCHEZ, María Almudena: «La Sociedad de Música Clásica di Camera». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, (2001), pp. 195-210.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia. «España en música. La búsqueda imposible de una identidad musical nacional durante el siglo XIX». En: *Historia de la nación y del nacionalismo español*. A. Morales Moya, J. P. Fusi, A. de Blas Guerrero. (coords.). Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2013, pp. 464-478.
- \_\_\_\_\_. *Música para un ideal: Pensamiento y actividad musical del krausismo e institucionismo españoles (1854-1936)*. Sociedad Española de Musicología, 2009.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «Análisis de las primeras óperas de Conrado del Campo: entre Wagner y el nacionalismo». *Revista de Musicología*, XXVIII, 1 (2005), pp. 764-773.
- \_\_\_\_\_. «Resonancias tristanescas en la ópera española: Wagnerismo en las óperas de Conrado del Campo». *Anuario Musical*, 65 (2010), pp. 145-170.
- \_\_\_\_\_. *Tomás Bretón. Catálogos de compositores*. Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, Centro de Documentación Musical, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.
- \_\_\_\_\_. «Tomás Bretón y el regeneracionismo. Una reflexión sobre la valoración de la música en el contexto cultural de la España de 1898». *Cuadernos de música iberoamericana*, 6 (1998), pp. 35-48.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor; SUÁREZ PAJARES, Javier; GALBIS LÓPEZ, Vicente (coords.). *Chapí: nuevas perspectivas*. 2v. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012.
- SAPENA MARTÍNEZ, Sergio. *La Sociedad Filarmónica de Valencia (1911-1945): origen y consolidación*. Tesis Doctoral, dirigida por Vicente Galbis López. Universidad Politécnica de Valencia, 2007.
- SCACCHI, Marco. *Breve discorso sopra la musica moderna*. Varsavia, Elert, 1649.
- SCOTT, Derek B. «Music and social class» En: *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. J. Samson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2002, pp. 544-567.
- SELDEN, Raman (ed.). *The Cambridge History of Literary Criticism: Volume 8, From Formalism to poststructuralism*. Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
- SEOANE, María Cruz y SAÍZ, María Dolores. *Historia del periodismo en España*. Madrid, Alianza, 1996.
- SHEVITOVSKY, Moise. «Glazunov's Novelletes, Suite and occasional pieces for string quartet». *Chamber music journal*, 2008-2009; pp. 9-12.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar. *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros*. Las Palmas de Gran Canaria, El Museo Canario, 1995.

- SOBRINO, Ramón. «Catálogo de las obras españolas del Archivo de la Sociedad de Conciertos». *Anuario Musical: Revista de Musicología del C.S.I.C.*, n. 45, 1990, pp. 235-296.
- \_\_\_\_\_. *El sinfonismo español en el siglo XIX: La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis Doctoral, dirigida por Emilio Casares. Universidad de Oviedo, 1992.
- \_\_\_\_\_. «La disolución de la Sociedad de Conciertos de Madrid y la creación de la Orquesta Sinfónica (1903-1904). Cambios en la infraestructura orquestal madrileña a comienzos del siglo XX». En: *Sulcum sevit: estudios en homenaje a Eloy Benito Ruano*, Vol. 2. E. Benito Ruano (coord.). Oviedo: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Oviedo, 2004, pp. 939-971.
- \_\_\_\_\_. «La música sinfónica en el siglo XIX». En: *La música española en el siglo XIX*. E. Casares y C. Alonso. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-323.
- \_\_\_\_\_. «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional». *Cuadernos de música iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 149-194.
- \_\_\_\_\_. «Paisaje musical de Madrid en el primer tercio del siglo XX: las instituciones orquestales y la Banda Municipal de Madrid». *Recerca Musicològica*, 14-15, 2004-2005, pp. 155-175.
- SOBRINO, Ramón y CORTIZO, María Encina (dir.). *Sociedades Musicales en España. Siglos XIX y XX*. Cuadernos de Música Iberoamericana, vol. 8-9, 2001.
- SOPEÑA, Federico. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*. Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la Música española contemporánea*. Madrid, Rialp, 1976.
- \_\_\_\_\_. «La música en la generación del 98». *Arbor*, 11 (1948), pp. 459-464.
- STANDAGE, Simon. «Historical awareness in quartet performance». En: *The Cambridge Companion to the String Quartet*. R. Stowell (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 127-148.
- STOWELL, Robin (ed.). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. Cambridge, Cambridge University Press, 2003.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «Polémicas wagnerianas en el siglo XIX en España». *Anuario Musical*, 66, 2011, pp. 181-202.
- SUÁREZ PAJARES, Javier. *Música española entre dos guerras, 1914-1945*. Granada, Archivo Manuel de Falla, 2004.
- SUBIRÁ, José. *Compendio de Historia de la Música*. Madrid, Compañía Bibliográfica Española, 1966.
- \_\_\_\_\_. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Necrología de Conrado del Campo Zabaleta*. Folleto histórico, 1953.
- \_\_\_\_\_. *Temas musicales madrileños*. Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- SULEIMAN, Susan R. «Introduction: Varieties of Audience-Oriented Criticism». En: *The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation*. S. R. Suleiman and I. Crosman (eds.) Nueva Jersey, Princeton University Press, 1980, pp. 3-45.
- SUTCLIFFE, W. Dean. «Haydn, Mozart and their contemporaries». En: *The Cambridge Companion to the String Quartet*. R. Stowell (ed). Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 185-209.

- TARUSKIN, Richard. *Music in XIX. The Oxford History of Western Music vol. 3*. Oxford University Press, 2009.
- TODD, R. Larry. «Chamber music of Mendelssohn». En *Nineteenth-Century Chamber Music*. S. E. Hefling (ed.). New York and London, Routledge, 2004, pp. 170-207.
- TOMBS, Robert: «Política». En: *El Siglo XIX. Europa 1789-1914*. T.C.W. Blanning (ed.). Barcelona, Crítica, 2002, pp. 19-60.
- TORRES MULAS, Jacinto. «Efemérides. Cien años del Concurso de piano del Conservatorio. Los *Allegro de Concierto* de Granados y Falla». *Revista Música*, 10-11 (2003-2004), pp. 275-284.
- \_\_\_\_\_. *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990), estudio crítico-bibliográfico: repertorio general*. Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Servicio de Reprografía, 1991.
- \_\_\_\_\_. «Orquestas y Sociedades (1900-1939)». *España en la música de Occidente. Actas del Congreso Internacional celebrado en Salamanca 1985*. Madrid, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, 1987, pp. 358-368.
- TRANCHEFORT, François-René (dir.). *Guía de la música de cámara*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.
- TUÑÓN DE LARA, Manuel. *La España del siglo XIX, volumen II*. Madrid, Akal, 2011.
- TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- VAN DIJK, Teun A. «Análisis crítico del discurso». *Antrophos*, 186 (1999), pp. 23-36.
- \_\_\_\_\_. *Ideología y discurso*. Barcelona, Ariel, 2003.
- VEGA RODRÍGUEZ, Margarita. «Identidad nacional y subjetividad moderna en el pensamiento español de fines del siglo XIX». En *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*. M. Vega Rodríguez y C. Villar-Taboada (eds.). Valladolid, SITEM-Glares, 2002, pp. 69-81.
- VEGA RODRÍGUEZ, Margarita y VILLAR-TABOADA, Carlos (eds.). *Pensamiento español y música: Siglos XIX y XX*. Valladolid, SITEM-Glares, 2002
- VIDAL GALACHE, Florentina. «El cambio social: Del liberalismo a la democracia». En *Historia contemporánea universal. Del surgimiento del Estado contemporáneo a la Primera Guerra Mundial*. A. Lario. Madrid, Alianza Editorial, 2014.
- VILLANUEVA, Carlos. «Una carta de Conrado del Campo a Víctor Said Armesto con el primer borrador de la ópera *La flor del agua* (Cascaes, 24 de julio, 1909)». *Quintana*, 8, pp. 283-287.
- VILLENA ESPINOSA, Rafael y LÓPEZ VILLAVARDE, Ángel Luis. «Espacio privado, dimensión pública: hacia una caracterización del casino en la España contemporánea». *Hispania*, LXIII/2, 214 (2003), pp. 443-466.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. *La música en Valladolid en el siglo XX*. Valladolid, Ateneo de Valladolid, 1985.
- \_\_\_\_\_. «La idea regeneracionista en la música española y la creación de la Sociedad Nacional de Música a través de la correspondencia de Luis Villaba Muñoz». En *De música hispana et aliis*. E. Casares y C. Villanueva (eds.). Universidad de Santiago de Compostela, 1990, pp. 306-319.
- VV.AA. «Bonet, José». En *Grande enciclopedia Portuguesa e Brasileira*, Vol. IV. Lisboa-Río de

Janeiro: Editorial Enciclopedia, 1936-1960, p. 891.

WATERMAN, David. «Playing quartets: a view from the inside». En *The Cambridge Companion to the String Quartet*. R. Stowell (ed). Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp. 97-126.

WEBER, William. *La gran transformación en el gusto musical*. Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2012.

\_\_\_\_\_. *Music and Middle Class. The social structure of Concert Life in London, Paris and Vienna between 1830 and 1848*. Aldershot and Burlington: Ashgate, 2004.

\_\_\_\_\_. *The Great Transformation of Musical Taste: Concert Programming from Haydn to Brahms*. Cambridge, Cambridge University Press, 2008.

\_\_\_\_\_. «The History of Musical Canon». En N. Cook y M. Everist (eds.). *Rethinking Music*. Oxford, Oxford University Press, pp. 336-355.

WEBER, William (ed.). *The Musician as Entrepreneur, 1700-1914. Managers, Charlatans and Idealists*. Chicago, Indiana University Press, 2004.

WOLF, Eugene K. «Clasicismo». En Don Michel Randel (ed.). *Diccionario Harvard de Música*. Madrid: Alianza Editorial, 2009, pp. 308-310.



#### 7.4. Partituras y ediciones:

- BRETÓN, Tomás. *Trío para piano, violín y violonchelo* [Partitura manuscrita]. Biblioteca Nacional de España. (Fondo Bretón 561). [Signatura: M.BRETÓN/32/1].
- CAMIÑA CASADO, Xavel. *Los cuartetos de cuerda de Conrado del Campo. Estudio y edición crítica de los cuartetos nº 5,6,7 y 7 bis*. Tesis doctoral, dirigida por Ramón Sobrino Sánchez. Universidad de Oviedo, 2016.
- CAMPO, Conrado del. *Caprichos románticos: para dos violines, viola y violoncello; inspirados en algunos momentos de las "Rimas" de Gustavo Adolfo Bécquer*. Madrid, Unión Musical Española, 1924. Biblioteca Víctor Espinós [Signatura:K 1197]
- DELGADO GARCÍA, Fernando (ed.). *Tomás Bretón. Música de cámara para cuerda*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2011.
- DÍAZ GONZÁLEZ, Diana. Manuel Manrique de Lara (ed. crítico). *Cuarteto en Mi bemol mayor para dos violines, viola y violonchelo en estilo antiguo*. Madrid, Ministerio de Educación, Ciencia y Deporte de España, 2015.
- IBERNI, Luis G. (ed. crítico). *Ruperto Chapí. Cuartetos*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1998.
- MORERA, Enric. *Andante Religioso, para orquesta de cuerda*. Barcelona: La má de Guido, 1996.
- PÉREZ CASAS, Bartolomé. *Cuarteto con piano en re menor; violín, viola, violonchelo y piano*. Lorca, Ayuntamiento de Lorca y Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, 2006.
- PÉREZ DE ARRIAGA, Joaquín (ed.). *Juan Crisóstomo de Arriaga (1806-1826). Obra completa para cuarteto de cuerda*. Madrid, Polifemo, 2004.
- SERRANO, Emilio. *Cuarteto en Re menor: para dos violines, viola y violoncello*. Madrid, Casa Dotesio, [19--?] (Dedicado a la Excm. Sra. Marquesa Viuda de Nájera). Biblioteca Musical Víctor Espinós, [Signatura: K 1202 (manuscrito) y MP 497 (14)].
- VILLA, Ricardo. *Cuarteto en Re*. [Manuscrito], 19--? [En Biblioteca Musical Víctor Espinós, Signatura: K 1258.]
- VILLAR, Rogelio del. *Andante: de la "Suite romántica" para cuarteto de cuerda, sobre un tema popular leonés; transcripción para sexteto..* Madrid, Unión Musical Española, ca. 1930. Biblioteca Nacional de España. [Signatura: MMICRO/5304(18)]
- ZURRÓN, Vicente. *Cuarteto en re: para piano, violín, viola y violoncello*. Madrid, Sociedad de Autores Españoles, [190-?] (Obra premiada en el primer concurso de la Sociedad Filarmónica Madrileña. Con dedicatoria del autor a Joaquín Fesser). Biblioteca Musical Víctor Espinós, [Signatura: K 71]
- \_\_\_\_\_. *Cuarteto en re: para piano, violín, viola y violoncello*. Madrid [s.n.], 1902 (Con dedicatoria del autor "A mi amigo J. González de la Oliva"). Biblioteca Musical Víctor Espinós [Signatura: MP 766 (30)]

## 7.5. Selección de recursos digitales:

Biblioteca Digital Hispánica:

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/>

Biblioteca Nacional de España:

<http://catalogo.bne.es/uhtbin/webcat>

Biblioteca Fundación Juan March:

<https://abnopac.march.es/abnopac/abnetcl.exe/O7391/ID19d1059a?ACC=101>

Biblioteca Musical Víctor Espinós:

<http://bibliotecas.madrid.es/portales/bibliotecas/es/Bibliotecas-especializadas/Biblioteca-Musical-Victor->

Catálogo de la Universidad de la Rioja:

<https://dialnet.unirioja.es/>

Colección Digital de Joaquín Turina. Fundación Juan March:

<http://digital.march.es/turina/es>

Diccionario de la Real Academia Española

<http://dle.rae.es/>

Enciclopedia Museo del Prado:

<https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia>

Hemeroteca Digital del diario *ABC*:

<http://hemeroteca.abc.es/>

Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España

<http://www.bne.es/es/Catalogos/HemerotecaDigital/>

JSTOR

<https://www.jstor.org/>

## 8. Anexos:

### 8.1. Anexo 1: Relación de compositores y obras interpretados en las temporadas del Cuarteto Francés

| COMPOSITOR/OBRAS  | Fecha composición | Concierto Cuarteto Francés                   |
|---|-------------------|--|
| <b>BACH, Johann Sebastian:</b>  |                   |  |
| <i>Concierto para dos violines en Re menor, BWV. 1043.</i>            | 1731              | III.2*                                       |
| <i>Suite n. 2 en Si menor para flauta y cuerdas, BWV.1067.</i>        | 1739              | II.5*; III.1                                 |
| <b>BEETHOVEN, Ludwig van:</b>   |                   |  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Fa mayor, op.18 n° 1.</i>               | 1799              | III.1  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 3 en Re mayor, op.18 n° 3.</i>               | 1798              | II.2   |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 4 en Do menor, op.18 n° 4.</i>               | 1801              | V.4  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 5 en La mayor, op.18 n° 5.</i>               | 1799              | VII.1  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 6 en Si bemol mayor, op.18 n° 6.</i>         | 1800              | VI.3   |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 7 en Fa mayor, op.59 n° 1.</i>               | 1806              | II.4; VIII.3                                 |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 8 en Mi menor, op.59 n.2.</i>                | 1806              | IV.1   |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 9 en Do mayor, op.59 n.3.</i>                | 1807              | I.1; VII.5; [III.6 (IV mov: Allegro final)], |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 10 en Mi bemol mayor op.74, "Las arpas".</i> | 1809              | V.3  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 11 en Fa menor, op.95.</i>                   | 1810              | VIII.1; II.5                                 |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 12 en Mi bemol mayor, op.127.</i>            | 1824              | III.3  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 13 en Si bemol mayor, op.130.</i>            | 1825              | IV.2   |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 15 en La menor, op.132.</i>                  | 1825              | II.6   |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 16 en Fa mayor, op.135.</i>                  | 1826              | I.3  |
| <i>Septeto para vientos y cuerdas en Mi bemol mayor, op.20.</i>       | 1800              | I.4  |
| <i>Serenata para flauta, violín y viola en Re mayor, op.25.</i>       | 1796              | II.1   |
| <i>Trío con piano n° 3 en Do menor, op.1 n.3.</i>                     | 1795              | VI.1   |
| <i>Trío con piano n° 7 en Si bemol, op.97, "Archiduque".</i>          | 1811              | VII.6  |

|  |      |                  |
|--|------|------------------|
| <i>Trío de cuerda n° 2 en Re mayor, op.8, "Trío-Serenata"</i>  | 1798 | VIII.4           |
| <b>BORODIN, Alexander:</b>                                     |      |                  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 2 en Re mayor.</i>                    | 1881 | II.1(*)          |
| <b>BRAHMS, Johannes:</b>                                       |      |                  |
| <i>Cuarteto con piano n° 1 en Sol menor, op.25.</i>            | 1861 | IV.3; V.3; VII.1 |
| <i>Quinteto con piano en Fa menor, op.34.</i>                  | 1864 | VII.5; VIII.1    |
| <i>Sexteto de cuerda n° 2 en Sol mayor, op.36.</i>             | 1862 | IV.4*            |
| <i>Sonata para clarinete y piano n° 1 en Fa menor, op.120.</i> | 1894 | II.3             |
| <b>BRETÓN, Tomás:</b>  |      |                  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Re mayor.</i>                    | 1904 | II.3**; II.6     |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 2 en Do menor, "dramático".</i>       | 1907 | VI.2**           |
| <i>Quinteto con piano en Sol.</i>                              | 1905 | III.5**; IV.2    |
| <i>Trío con piano en Mi mayor.</i>                             | 1888 | VII.3            |
| <b>CAMPO, Conrado del:</b>                                     |      |                  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Re menor, "Oriental".</i>        | 1903 | II.5**           |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 2 en La menor</i>                     | 1906 | IV.3**           |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 4 "El Cristo de la Vega".</i>         | 1906 | V.2**            |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 5 "Caprichos románticos".</i>         | 1908 | VI.4**; VII.4    |
| <b>CHAPÍ, Ruperto:</b>   |      |                  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Sol mayor</i>                    | 1903 | I.3**; I.4; VI.1 |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 2 en Fa mayor.</i>                    | 1904 | III.1; VII.2     |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 3 en Re mayor.</i>                    | 1905 | III.6**; IV.1    |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 4 en Si menor.</i>                    | 1907 | V.4**            |
| <b>CHAUSSON, Ernest:</b>                                       |      |                  |
| <i>Cuarteto con piano en La mayor, op.30.</i>                  | 1897 | IV.4*            |
| <b>DEBUSSY, Claude:</b>  |      |                  |
| <i>Cuarteto de cuerda en Sol menor, op.10.</i>                 | 1893 | III.4*; IV.3     |
| <b>DITTERSDORF, Carl Ditters von:</b>                          |      |                  |

|   |      |  |
|---|------|--|
| <i>Cuarteto de cuerda n° 5 en Mi bemol mayor.</i>   | 1788 | V.2  |
| <b>DVORÁK, Antonín:</b>   |      |  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 12 en Fa mayor, op.96. "Americano"</i>   | 1893 | VIII.2   |
| <i>Cuarteto con piano n° 2 en Mi bemol mayor, op.87.</i>  | 1889 | III.6*; VIII.3                                       |
| <i>Quinteto con piano n° 2 en La mayor, op. 81.</i>   | 1887 | II.6; VI.1   |
| <i>Terzetto para dos violines y viola en Do mayor, op.74.</i>   | 1887 | VI.3*  |
| <b>FAURÉ, Gabriel:</b>  |      |  |
| <i>Cuarteto con piano n° 1 en Do menor, op.15.</i>  | 1879 | VII.4(*); VIII.2                                     |
| <b>FRANCK, Cesar:</b>   |      |  |
| <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor.</i>  | 1889 | II.3(*); III.2; VIII.2                               |
| <i>Quinteto con piano en Fa menor.</i>  | 1879 | III.3(*); III.5; IV.1; VII.2                         |
| <i>Trío con piano n° 1 en Fa sostenido menor, op.1 n.1.</i>   | 1840 | VI.2*  |
| <b>GLAZUNOV, Alexander:</b>   |      |  |
| <i>Cinco "Novelletes" para cuarteto de cuerda, op.15.</i>   | 1886 | I.2*   |
| <b>GRIEG, Edvard:</b>   |      |  |
| <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol menor, op.27.</i>  | 1878 | V.1; VIII.4  |
| <i>Cuarteto de cuerda n.2 en Fa mayor (E.G.117)</i>   | 1891 | VII.3  |
| <i>Lied: Deit rat ist wohl gut, op.21, n° 4 (trad. Castellano: "Vano consejo") [Soprano y cuarteto de cuerda]</i> | 1865 | VII.3  |
| <i>Lied: Ich liebe dich, op.5, n° 3 (trad. Italiano: "Io t'amo") [Soprano y cuarteto de cuerda]</i>               | 1872 | VII.3  |
| <i>Sonata para piano y violín n° 3 en Do menor, op. 45.</i>   | 1887 | I.3  |
| <b>HAYDN, Franz Joseph:</b>   |      |  |
| <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor, op.64 n° 5 (Hob III: 63), "La alondra".</i>                                    | 1790 | VII.2  |
| <i>Cuarteto de cuerda en Do mayor, op.76 n.3. "Emperador"</i>   | 1797 | (III.6: II mov. Poco adagio cantabile "Variaciones") |
| <b>MANRIQUE DE LARA, Manuel:</b>  |      |  |
| <i>Cuarteto de cuerda en Mi bemol mayor "al estilo antiguo".</i>  | 1893 | III.4**  |

|  |         |                   |
|--|---------|-------------------|
| <b>MORERA, Enric:</b>  |         |                   |
| <i>Andante religioso para orquesta de cuerdas.</i>                                   | 1902    | <b>I.1**</b>      |
| <b>MOZART, Wolfgang Amadeus:</b>   |         |                   |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 15 en Re menor, K.421, "Haydn".</i>                         | 1783    | <b>V.1</b>        |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 17 en Si bemol mayor, K.458 "La Caza".</i>                  | 1784    | <b>VIII.1</b>     |
| <i>Cuarteto con flauta n° 4 en La mayor, K.298.</i>                                  | 1787    | <b>III.5</b>      |
| <i>Cuarteto con piano en Sol menor K.478.</i>  | 1785    | <b>VII.5</b>      |
| <i>Quinteto con clarinete en La Mayor, K.581 (op. 101).</i>                          | 1789    | <b>I.1; III.3</b> |
| <i>Quinteto de cuerda n° 3 en Sol menor, K.516.</i>                                  | 1787    | <b>II.1</b>       |
| <b>MENDELSSOHN, Felix:</b>   |         |                   |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Mi bemol mayor, op.12.</i>                             | 1829    | <b>VI.2</b>       |
| <i>Cuarteto con piano n° 3 en Si menor, op.3.</i>                                    | 1825    | <b>III.4</b>      |
| <b>PÉREZ CASAS, Bartolomé:</b>   |         |                   |
| <i>Cuarteto con piano en Re menor.</i>   | 1902    | <b>II.2**</b>     |
| <b>RABL, Walter:</b>   |         |                   |
| <i>Cuarteto para piano, clarinete, violín y violonchelo en Mi bemol mayor, op.1.</i> | 1896    | <b>VII.6*</b>     |
| <b>RAFF, Joachim:</b>  |         |                   |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 7 en Re mayor, op.192, "La bella molinera".</i>             | 1874    | <b>I.4</b>        |
| <b>RUIZ MANZANARES, Jacinto:</b>   |         |                   |
| <i>Cuarteto con piano en Do menor.</i>   | 1902    | <b>IV.2*</b>      |
| <i>Sonata para violín y piano en Fa sostenido menor.</i>                             | ca.1911 | <b>VIII.3**</b>   |
| <b>SAINT-SAËNS, Camille:</b>   |         |                   |
| <i>Quinteto con piano en La menor, op.14.</i>  | 1856    | <b>VI.4</b>       |
| <i>Septeto para trompeta, cuerda y piano en Mi bemol mayor, op.65.</i>               | 1880    | <b>I.1</b>        |
| <i>Trío con piano n.1 en Fa mayor, op.18.</i>  | 1864    | <b>II.2</b>       |
| <b>SERRANO, Emilio:</b>  |         |                   |

|   |      |  |
|---|------|--|
| <i>Cuarteto de cuerda en Re menor.</i>  | 1908 | <b>VI.3**</b>                          |
| <b>SCHUBERT, Franz:</b>   |      |  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 13 en La menor, op.29 (D.804) "Rosamunda".</i>                                       | 1824 | <b>VI.4 (III.6 (III mov. Minuetto)</b> |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 14 en Re menor, D.810 "La muerte y la doncella".</i>                                 | 1824 | <b>VII.6; III.2</b>                    |
| <i>Quinteto de cuerda en Do mayor, op.163 (D. 956).</i>   | 1828 | <b>I.2</b>                             |
| <i>Quinteto para piano, violín, viola, violonchelo y contrabajo en La mayor, op.114 (D.667), "La Trucha".</i> | 1819 | <b>V.4</b>                             |
| <b>SCHUMANN, Robert:</b>  |      |  |
| <i>Cuarteto con piano en Mi bemol mayor, op.47.</i>   | 1842 | <b>V.2</b>                             |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 3 en La mayor, op.41 n° 3.</i>   | 1842 | <b>VII.4</b>                           |
| <i>Quinteto con piano en Mi bemol mayor, op.44.</i>   | 1842 | <b>VIII.4</b>                          |
| <i>Trío con piano en Fa mayor, op.80.</i>   | 1847 | <b>VII.1</b>                           |
| <b>SINDING, Christian:</b>  |      |  |
| <i>Quinteto con piano en Mi menor, op.5.</i>  | 1884 | <b>II.4*; IV.4</b>                     |
| <b>STRAUSS, Richard:</b>  |      |  |
| <i>Cuarteto con piano en Do menor, op.13.</i>   | 1885 | <b>V.1*; VII.3</b>                     |
| <b>SUK, Joseph:</b>   |      |  |
| <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en Si bemol mayor, op.11.</i>  | 1896 | <b>II.4</b>                            |
| <b>VILLA, Rogelio:</b>  |      |  |
| <i>Cuarteto con piano en Re menor</i>   | 1902 | <b>I.2**</b>                           |
| <b>VILLAR, Rogelio del:</b>   |      |  |
| <i>Suite romántica para cuarteto de cuerda. ["Andante" y "Final"]</i>   | 1907 | <b>V.3**</b>                           |
| <b>WEBER, C. M. von:</b>  |      |  |
| <i>Gran dúo concertante para clarinete y piano en Mi bemol mayor, op.48.</i>                                  | 1816 | <b>V.3*</b>                            |
| <b>ZURRÓN, Vicente:</b>   |      |  |
| <i>Cuarteto con piano en Re mayor.</i>  | 1902 | <b>VI.3</b>                            |

## 8.2. Anexo 2: Relación de conciertos celebrados por el Cuarteto Francés en Madrid (1903-1912)<sup>1981</sup>

| Año        | Fecha                   | Lugar  | hora   | (Temp./Extr.)     | Tipo                         | Colectivo | Rep. |
|------------|-------------------------|--|--------|-------------------|------------------------------|-----------|------|
| 1903       | 9-III-1903              | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 16-III-1903             | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 23-III-1903             | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 30-III-1903             | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 20-II-1903              | Hotel privado                                | -      | E                 | Concierto privado            | -         | x    |
|            | 30-III-1903             | Círculo Democrático                          | -      | E                 | Institucional                | x         | x    |
|            | 21-IV-1903              | Asociación de Prensa Médica (Sala de Juntas) | 21h    | E                 | Institucional                | x         | x    |
|            | 24-IV-1903              | Teatro Apolo                                 | 15h    | E                 | Benéfico                     | x         | x    |
| 1904       | 04-II-1904              | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 11-II-1904              | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 18-II-1904              | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 25-II-1904              | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 3-III-1904              | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 10-III-1904             | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 22-II-1904              | Ateneo                                       | -      | E                 | Velada artística (concierto) | x         | x    |
| 1905       | 5-II-1905               | Teatro de la Princesa                        | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 9-II-1905               | Teatro de la Princesa                        | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 16-II-1905              | Teatro de la Princesa                        | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 23-II-1905              | Teatro de la Princesa                        | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 2-III-1905              | Teatro de la Princesa                        | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 9-III-1905              | Teatro de la Princesa                        | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 7-I-1905                | Salón grande del Conservatorio               | -      | E                 | Oposición al P. de Roma      | x         | x    |
|            | 3-III-1905              | Ateneo                                       | 21.30h | E                 | Velada musical               | x         | x    |
|            | 30-I-1905               | Casa Duques de Valencia (C/ Don Evaristo)    | -      | E                 | Concierto privado            | -         | -    |
|            | 6-II-1905               | Casa Duques de Valencia                      | -      | E                 | Concierto privado            | -         | -    |
|            | 13-II-1905              | Casa Duques de Valencia                      | -      | E                 | Concierto privado            | -         | -    |
|            | 20-II-1905              | Casa Duques de Valencia                      | -      | E                 | Concierto privado            | -         | -    |
|            | 27-II-1905              | Casa Duques de Valencia                      | -      | E                 | Concierto privado            | -         | -    |
| 6-III-1905 | Casa Duques de Valencia | -  | E      | Concierto privado | -                            | -         |      |
| 1906       | 8-II-1906               | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 22-II-1906              | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 1-III-1906              | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |
|            | 8-III-1906              | Teatro de la Comedia                         | 17h    | T                 | Temporada                    | -         | x    |

<sup>1981</sup> Los datos de la tabla incluyen: Año, Lugar, Hora, Tipo de concierto (temporada o extraordinario), Actuación colectiva junto a otros participantes, Repertorio conocido.



|             |             |   |            |   |                               |   |   |
|-------------|-------------|---|------------|---|-------------------------------|---|---|
|             | 1-II-1906   | Círculo de Bellas Artes   |            | E | Institucional                 | - | x |
|             | 16-V-1906   | Salón del Conservatorio   | 15h        | E | Concierto                     | x | x |
| <b>1907</b> | 18-I-1907   | Hotel La Huerta<br>(Marqueses de Argüelles)                                 | -          | E | Concierto<br>privado          | - |   |
|             | 16-II-1907  | Palacio de la Condesa de<br>Pinohermoso                                     | 22h        | E | Actuación<br>privada          | x | x |
|             | 1-II-1907   | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 8-II-1907   | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 15-II-1907  | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 22-II-1907  | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 29-XI-1907  | Casa particular de José Villegas<br>(C/ Ferraz)                             | -          | E | Concierto<br>privado          | x | x |
| <b>1908</b> | 7-II-1908   | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 14-II-1908  | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 24-II-1908  | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 28-II-1908  | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 30-III-1908 | Salones del Círculo del Ejército y<br>Armada                                | 21.<br>30h | E | Institucional                 | x | x |
|             | 1-12-1908   | Salones de la Asociación de Alumnos<br>e Ingenieros y Arquitectos           | -          | E | Velada<br>musical             | - | x |
| <b>1909</b> | 29-I-1909   | Teatro Español  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 1-II-1909   | Teatro Español  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 8-II-1909   | Teatro Español  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 15-II-1909  | Teatro Español  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 19-II-1909  | Teatro Español  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 3-III-1909  | Teatro Español  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 6-III-1909  | Residencia de los Sres. Elguín  | -          | E | Concierto<br>privado          | - | x |
| <b>1910</b> | 2-XI-1910   | Ateneo  | -          | E | Conferencia-<br>concierto     | x | x |
| <b>1911</b> | 14-II-1911  | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 20-II-1911  | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 25-II-1911  | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 24-III-1911 | Teatro de la Comedia  | 17h        | T | Temporada                     | - | x |
|             | 18-I-1911   | La Casa de los músicos<br>(C/ San Bernardo)                                 | -          | E | Velada<br>musical             | x | x |
|             | 28-X-1911   | Palacio de Cristal<br>(Parque de El Retiro)<br>Exposición Artes Decorativas | 15h        | E | Concurso de<br>interpretación | - | x |
|             | 18-II-1911  | Casa de los Señores Fernández de<br>Lienres                                 | -          | E | Concierto<br>privado          | - | - |
| <b>1912</b> | 13-II-1912  | Teatro de la Princesa   | 16h        | E | Concierto<br>Benéfico         | - | x |
|             | 12-IV-1912  | Sala de Audiciones de la Casa Navas   | -          | E | Concierto                     | x | x |
|             | 11-XI-1912  | Salón Alier   | -          | E | Concierto                     | x | x |
|             | 22-XI-1912  | Ateneo de Madrid<br>(Sección de música)                                     | 21.<br>30  | E | Concierto                     | x | x |

### 8.3. Anexo 3: Muestra de conciertos y repertorio celebrados por el Cuarteto Francés fuera de Madrid (1903-1912)

| Año  | Datos generales  | Conciertos y repertorio  |
|------|--|--|
| 1907 | <p>Oviedo</p> <p>Agrupación Musical Ovetense</p> <p>Teatro Celso</p> | <p><b>Concierto nº 1: 10 de mayo 1907</b><br/>(Colabora: Saturnino del Fresno, piano)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto n.5 en mi bemol. Dittersdorf</li> <li>• Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variaciones del cuarteto en si bemol. Schumann.</li> <li>- Larghetto. Mozart</li> <li>- Menuetto. Schubert</li> <li>- Presto finale (cuarteto n.9). Beethoven</li> </ul> </li> <li>• Cuarteto en sol menor op.27. Grieg</li> </ul> <hr/> <p><b>Concierto nº 2. 11 de mayo 1907:</b><br/>(Colabora: Saturnino del Fresno, piano)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en do menor op.18 n.4. Beethoven</li> <li>• Cuarteto en si menor. Chapí</li> <li>• Variaciones del Cuarteto Imperial de Haydn<br/>Cuarteto con piano en mi bemol op. 13. R. Strauss</li> </ul> <hr/> <p><b>Concierto nº 3: 13 de mayo 1907</b><br/>(Colaboran: Saturnino del Fresno, piano y Francisco González, flauta)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en mi bemol op.12. Mendelssohn (Canzonetta n.2)</li> <li>• Dos tiempos de las Impresiones sobre el poema de Zorrilla: El Cristo de la Vega. Conrado del Campo (Scherzando y lento religioso)<br/>Trío-Serenata en re para Flauta, violín y viola op.25. Beethoven</li> <li>• Quinteto en la menor para instrumentos de arco y piano. César Franck</li> </ul> <hr/> <p><b>Concierto nº 4: 15 de mayo de 1907</b><br/>(Colaboran: Saturnino del Fresno, piano y Francisco González, flauta)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en mi bemol op.74. Beethoven</li> <li>• Suite en si menor para flauta y cuarteto de arco. J.S. Bach (8 movs)</li> <li>• Romance para flauta con acompañamiento de piano op.37. Saint-Saëns</li> </ul> |

|      |   |   |
|------|---|---|
|      |   | <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en sol menor op.25 para instrumentos de arco y piano. Brahms (rondó a la zingarezza y otros 3 movs)</li> </ul>  |
| 1908 | <b>Salamanca</b><br><br>Sociedad Filarmónica Salmantina<br><br>Teatro Liceo<br><br>17h. | <b>Concierto nº 1: 14 de enero de 1908</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuatro impresiones. Glazunov</li> <li>• Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Minuetto. Schubert</li> <li>- Variaciones. Schuman</li> <li>- Andante Cantabile. Tchaikovsky</li> <li>- Scherzo del Primer cuarteto. Chapí</li> </ul> </li> <li>• Cuarteto op.18 n.6 Beethoven</li> </ul>                         |
|      |   | <b>Concierto nº 2: 15 de enero de 1908</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en mi bemol. Mendelssohn</li> <li>• Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Aria de la suite en re. Bach</li> <li>- Scherzo. Primer cuarteto Bretón</li> <li>- Variaciones Haydn</li> <li>- Fuga del 9ª cuarteto. Beethoven</li> </ul> </li> <li>• Cuarteto en sol menor. Grieg</li> </ul>               |
| 1908 | <b>Santander</b><br><br>Teatro Principal<br><br>18.30h.                                 | <b>Concierto nº1: 12 de marzo de 1908</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en mi bemol op.12. Mendelssohn</li> <li>• Cuarteto en la menor op.29. Schubert</li> <li>• Cuarteto en sol mayor. Chapí</li> </ul>   |
|      |   | <b>Concierto nº 2: 14 de marzo de 1908</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en mi bemol. Dittersdorf</li> <li>• Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cuarteto en re. Emilio Serrano (Andante y Minuetto)</li> <li>- Caprichos Románticos. C. Campo (Adagio y Presto)</li> <li>- Variaciones. Schumann</li> </ul> </li> <li>• Cuarteto en si bemol op.18 n.6. Beethoven</li> </ul> |

|      |  |  |
|------|--|--|
| 1908 | <b>Oviedo</b><br><br>Sociedad Filarmónica Ovetense<br><br>Teatro Campoamor<br><br>18h. | <b>Concierto nº 1: 16 de marzo de 1908</b><br>(Colabora: Saturnino del Fresno) <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en sol menor n.1. Chapí</li> <li>• Cuarteto en la menor op. 29. Schubert</li> <li>• Quinteto en fa menor. César Franck</li> </ul>   |
|      |  | <b>Concierto n.2: 18 de marzo de 1908</b><br>(Colabora: Saturnino del Fresno) <ul style="list-style-type: none"> <li>• Terzetto op.74 para dos violines y viola. Dvorak<br/>Cuarteto en re menor. Emilio Serrano (Andante e Intermedio)</li> <li>• Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Caprichos Románticos para cuarteto de arco. Conrado del Campo. (Preludio, n.2 Presto, n.6 Lento molto Vivace)</li> <li>- Scherzo del 2º Cuarteto. Mendelssohn</li> <li>- Variaciones del Cuarteto n.8. Schumann</li> </ul> </li> <li>• Quinteto en la mayor op.81. Dvorak para piano e instrumentos de arco.</li> </ul> |
| 1908 | <b>Gijón</b><br><br>Teatro Jovellanos<br><br>19h.                                      | <b>Concierto: 20 de marzo de 1908</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en la menor. Schubert</li> <li>• Cuarteto en si bemol op.18 n.6. Beethoven</li> <li>• Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cuarteto en re. Emilio Serrano. (Andante y Menuetto)</li> <li>- Caprichos románticos. C. Campo (Adagio y Presto)</li> <li>- Variaciones. Schumann</li> </ul> </li> </ul>   |
| 1908 | <b>Salamanca</b><br><br>Sociedad Filarmónica Salmantina<br><br>Teatro Bretón           | <b>Concierto nº 1: 27 de mayo de 1908</b> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en re menor. Mozart</li> <li>• Cuartetos Románticos. Conrado del Campo<br/>Intermezzo. Mendelssohn ¿sueño noche de verano?</li> <li>• Cuarteto en mi bemol n.5. Dittersdorf</li> </ul>   |

|      |  |   |
|------|--|---|
|      |  | <p><b>Concierto nº 2: 28 de mayo de 1908</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Cuarteto en la menor op.29. Schubert</li> <li>- Serenata para violín, viola y violonchelo. Beethoven</li> <li>- Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- III: Scherzo del cuarteto en la menor. Schumann</li> <li>- III: Nocturno de Borodín</li> <li>- II: Andante cantábile. Tchaikovsky</li> <li>- IV: Final del primer cuarteto. Chapí</li> </ul> </li> </ul>  |
| 1909 | <p><b>Salamanca</b></p> <p>Sociedad<br/>Filarmónica<br/>Salmantina</p> <p>Teatro Moderno</p> | <p><b>Concierto nº 1: 18 de mayo de 1909</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en re Haydn. “de las quintas” en re menor, n.2</li> <li>• Allegretto del Cuarteto n.2. Chapí</li> <li>• Cuarteto en fa menor ob. Póstuma. Grieg</li> <li>• Cuarteto en si bemol mayor op.18 n.6. Beethoven (Anunciado el cuarteto n.14 en re menor D. 810 “La muerte y la doncella” de Schubert. Cambiado por extravío de partituras).</li> </ul> <p><b>Concierto nº 2: 19 de mayo de 1909</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto de Mozart (sin identificar)</li> <li>• Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Caprichos románticos (dos tiempos)</li> <li>- Aria Bach</li> <li>- Oriental Glazounov</li> </ul> </li> <li>• Cuarteto n.5 op.18 Beethoven</li> </ul> |
| 1910 | <p><b>Salamanca</b></p> <p>Sociedad<br/>Filarmónica<br/>Salmantina</p> <p>Teatro Moderno</p> | <p><b>Concierto nº 1: 3 de noviembre de 1910</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en re menor. Haydn. “de las Quintas”</li> <li>• Varios fragmentos <ul style="list-style-type: none"> <li>- Variaciones cuarteto n.3 Schumann</li> <li>- Romanza Grieg</li> <li>- Canzonetta y final del cuarteto n.1 de Mendelssohn</li> </ul> </li> <li>• Cuarteto op.18 n.3. Beethoven</li> </ul>  |

|      |  |   |
|------|--|---|
|      |  | <p><b>Concierto nº 2: 4 de noviembre de 1910</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto op.18 n.1. Beethoven</li> <li>• Trío serenata op.8 de 1797</li> <li>• Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Scherzo del cuarteto n.4. Mendelssohn</li> <li>- Andante Cantabile del Cuarteto n.5 op.3 en fa mayor. Haydn</li> </ul> </li> </ul>   |
| 1911 | <p><b>Oviedo</b></p> <p>Sociedad<br/>Filarmónica<br/>Ovetense</p> <p>Teatro<br/>Campoamor</p> <p>(Piano Pleyel)</p> <p>21.30h.</p> | <p><b>Concierto nº 1: 14 de marzo de 1911</b><br/>(Colabora: Saturnino del Fresno, piano)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en si bemol KV.458. Mozart</li> <li>• Cuarteto cuerda en fa menor op.95 (1ª vez). Beethoven</li> <li>• Quinteto en fa menor op.34 para piano e instrumentos de arco. Brahms</li> </ul>  |
|      |  | <p><b>Concierto nº 2: 15 de marzo de 1911</b><br/>(Colaboran: Beatriz Ortega y Villar, soprano y Saturnino del Fresno, piano)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Cuarteto en fa mayor op.18 n.1. (1ª vez). Beethoven.</li> <li>• Varios fragmentos: <ul style="list-style-type: none"> <li>- Lieder 1º y 2º Grieg y Schubert</li> <li>- Cuarteto en fa op.16. Dvorak (lento y molto vivace)</li> <li>- Romanza de la prisión (ópera Mefistófele). A. Boito. B.O.Villar</li> <li>- Monólogo de “Isabel” 2º Acto de Tannhauser. Wagner. B.O.Villar</li> </ul> </li> <li>• Cuarteto en do menor op.15 para piano e instrumentos de arco (1ª vez). Fauré</li> </ul> |

**Concierto nº 3: 17 de marzo de 1911**

(Colaboran: Beatriz Ortega y Villar, soprano y Saturnino del Fresno, piano)

- Cuarteto en sol menor op.27. Grieg (1ª vez)
- Varios fragmentos BOV y CF:
  - Lieder 1º y 2º Schumann y Grieg
  - Cuarteto en re mayor. C. Franck (Poco lento y Scherzo)
  - Plegaria de Isabel (3er acto de Tannhauser). Wagner
  - Escena del balcón. Elsa (2º acto de Lohengrin). Wagner
- Quinteto en mi bemol para instrumentos de arco (1ª vez). Schumann

#### 8.4. Anexo 4: Un poema dedicado al Cuarteto Francés. Pepín Quevedo<sup>1982</sup>.

Texto original en Asturiano:

##### CUARTETO FRANCÉS

Axuntáronse cuatro homes  
na música grandes péritos,  
y van pel mundu tocando,  
y van asina viviendo,  
que ye un vivir muncho bono,  
pos non estrocen el cuerpo  
como l'ostroz el paisán  
ten que tienes co'l llaviego,  
y comen de tenedor  
y fumen de lo habanero.

Aparecen nel tablao  
todos vestíos de negro,  
como ye de ceremonia  
e nel mapamundi entero,  
y cadún lleva na mano  
respective el so instrumento:  
dos lleven un vigulín  
igual qu'el que usen los ciegos,  
el ún achocolatao,  
l'oltry tirando a amariello,  
y entrambos de igual grandor  
si non m'engañen los güeyos.  
Otry paña una vigola,  
un chisme pal mió conceuto  
más grande qu'el vigulín  
como tres o cuatro deos,  
y por fin el cuarto músico  
acarreta el violonchelo,  
un vigulín munchu grande  
con siete cuartes lo menos.

Y agora voy explicavos  
pa que vaigais comprendiendo  
el papel que nes tocales  
representa cadún d'ellos:  
los dos vigulinos son

Texto traducido al castellano<sup>1983</sup>:

##### CUARTETO FRANCÉS

Se juntaron cuatro hombres  
en música grandes peritos,  
y van por el mundo tocando  
y van así viviendo,  
que es un vivir muy bueno,  
pues no destrozan el cuerpo  
como lo destroza el paisano  
dimes y diretes con el labrado  
y comen de tenedor  
y fuman de habanero.

Aparecen en el tablao  
todos vestidos de negro,  
como es de ceremonia  
en el mapamundi entero,  
y cada uno lleva en la mano  
su respectivo instrumento:  
dos llevan un violín  
igual que el que usan los ciegos,  
uno achocolatado,  
el otro tirando a amarillo,  
y entre ambos de igual tamaño  
si no me engañan los ojos  
otro empuña una viola,  
un chisme para mi concepto  
más grande que el violín  
como tres o cuatro dedos,  
y por fin el cuarto músico  
acarrea el violonchelo,  
un violín muy grande  
con siete cuartas por lo menos.

Y ahora voy a explicaros  
para que vayáis comprendiendo  
el papel que en los tocales  
representa cada uno de ellos:  
los dos violines son

<sup>1982</sup> Se trata de un poema dedicado al Cuarteto Francés, escrito por Pepín Quevedo el 25 de mayo de 1906 con motivo de una breve serie de conciertos que ofrecería en Oviedo y que aparece transcrito en: CASAPRIMA, A. *Una vida para la música...* pp. 45-51.

<sup>1983</sup> Traducción realizada por la autora.



como en familia los niños  
que chillen y que alboroten  
y por milagru tan quietos;  
la vigola ye la madre,  
que tiene voz de más respeito:  
y, pa completar la grey,  
el padre ye'l violonchuelo.

La manera de operar  
que usen los cuatro maestros  
ye según reza el papel:  
a veces toquen a un tiempo,  
y cadún va pel su llao;  
tandu entóncenes el mérito  
en dir faciéndose el son  
cadún los estrumentos;  
d'elles veces toquen dos,  
d'elles tres, siempre con güeyo  
al libru que tá delante,  
qu'el propiu lo va diciendo.

La vigola y vigulines  
afínquense nel piscuezo,  
y metío ente les pates  
faise oír el violonchuelo.  
Les tocatas qu'ellos toquen  
son por estintos sogetos  
escurries: por Mozar  
por Betovén por Meldelson,  
Bran, Sinsán, Chumán, Vevér,  
y otros que non me recuerdo.

Oílos nel Campoamor  
oílos tamién en Célsio,  
y si tó dicir verdá  
una pieza quedé fecho;  
quier dicir que apavoré,  
como soy Pepín Quevedo,  
pos tocar toquen que abrasen,  
y entá tienen otru mérito,  
pos cobren munchu arreglao  
mayormente n'unos tiempos  
en que andes los comestibles  
que nin Dios se arrima a ellos.

Cuerre per ibí la voz  
Que cuenten golver a vernos  
pronto, y en una apurada  
tocar a metá de precio,  
motivao a que yus gusta  
alternar co los d'Uviedo.

como en la familia los niños  
que chillan y que alborotan  
y por milagro tan quietos;  
la viola es la madre,  
que tiene voz de más respeto;  
y, para completar la grey,  
el padre es el violonchelo.

La manera de operar  
que usan los cuatro maestros  
es según reza el papel:  
a veces tocan a un tiempo,  
y cada uno va por su lado;  
estando entonces el mérito  
en ir haciendo el son  
cada uno de los instrumentos;  
unas veces tocan dos,  
otras tres, siempre con ojo  
al libro que está delante  
que el propio lo va diciendo.

La viola y violines  
se ahíncan en el pescuezo,  
y metido entre las patas  
se hace oír el violonchelo.  
Las tocatas que ellos tocan  
son de distintos sujetos  
ideados: por Mozart  
por Beethoven, por Mendelssohn,  
Brahms, Saint-Säens, Schumann, Weber,  
y otros que no recuerdo.

Los oí en el Campoamor  
los oí también en el Celso,  
y si he de decir verdad  
una pieza quedé hecho;  
quiero decir que me aterroricé;  
como soy Pepín Quevedo,  
pues tocar tocan que abrasan,  
y aún tienen otro mérito,  
pues cobran mucho arreglado  
mayormente en unos tiempos  
en los que andan los comestibles  
que ni Dios se arrima a ellos.

Corre por ahí la voz  
que cuentan volver a vernos  
pronto, y en una apurada  
tocar a mitad de precio,  
motivado a los que les gusta  
alternar con los de Oviedo.

Asina que yo lo supe,  
dixe, estrumiandu el cerebro:  
«A esos endevidos voy  
a sacayus unos versos»;  
y como yo teng'un pronto,  
ello dicho y ello fecho.  
Y non para aquí la cosa;  
voy a pintar a cadún d'ellos

#### FRANCÉS

Ye guapu de cara,  
gasta barbina  
el pelu tienlo nidio,  
peinao p'arriba  
y la presona  
ye, mirándola en globo,  
sempaticona.  
Ye de los cuatro músicos el que más manda,  
tocandu y retocandu  
en sin parada,  
mentes los otros,  
caun per llao estinto,  
fácení el coro.

Lo qu'el home arrabuña  
nes cuatro cuerdes  
flotando con un palo  
armao de cerdes  
vamos... ye mucho,  
pos no se i ven los deos  
al güen don Julio.

#### DON CONRAO

Hay que velu con intiojos,  
hay que velu y remiralo,  
pus someya a un ecihomo  
el güeno de don Conrao.  
Ye'l mior mozu de toos,  
y no tien miga de estraño,  
pus l'ustrumentu que toca  
llamáse antes «el llargo».  
Cuandu vese de primeru  
a esti home puesto de canto,  
que ye la manera como  
asiéntase nel tialtro,  
tómaly por uno d'esos  
franchutes o belgicanos  
que vienen a buscar menes

Así que yo lo supe,  
dije, estrujando el cerebro:  
«A esos individuos  
voy a sacarles unos versos»;  
y como tengo un pronto,  
ello dicho y ello hecho.  
Y no para aquí la cosa;  
voy a pintar a cada uno de ellos.

#### FRANCÉS

Es guapo de cara,  
gasta *barbina*  
el pelo lo tiene nidio,  
peinao p'arriba  
y la persona  
es, mirándola en global,  
simpaticona.  
Es de los cuatro músicos el que más manda,  
tocando y retocando  
sin parada,  
mientras los otros,  
cada uno por lado distinto,  
hacen el coro.

Lo que el hombre arrebaña? arrabuña\*  
en las cuatro cuerdas  
frotando con un palo  
armado de cerdas  
vamos... es mucho,  
pues no se le ven los dedos  
al buen don Julio.

#### DON CONRAO

Hay que verlo con anteojos,  
hay que verlo y remirarlo,  
pues semeja a un eccehomo  
el bueno de don Conrao.  
Es el mejor mozo de todos,  
y no tiene miga de estraño,  
pues el instrumento que toca  
se llamaba antes «el largo».  
Cuando ves de primeras  
a este hombre puesto de canto,  
y la manera  
como se sienta en el teatro,  
lo tomas por uno de esos  
franchutes o *belgicanos*  
que vienen a buscar menes

vestíos de un capisayo  
con más barbes que Samsón,  
pipa en boca o pipa en mano.

Respetive a saber solfa  
ye'l primeru de los cuatro;  
y cuando 'l turno i allega  
de tocar, el entusiasmo  
parez que lu güelve lloco,  
mayormente en allegando  
a unos sitios onde hay una  
cosa que llamen «el cánon»  
allí ye'l temblar de pates  
allí ye'l pulsar de brazos,  
agarrau a la vigola  
el señoritu del Campo,  
presona bien conocía  
hasta de los madrileños.

#### DON ODÓN

Escondió a la vera de Francés  
siéntase el señoritu don Odón,  
que cualquiera cré gordu y grandón,  
atendiendu al sonío, y ye al revés.  
Mentes tán enzarzaos los otros tres,  
sacandoi el prefil a una canción,  
a la sordina va haciendo el son,  
en sin equivocase ni n'un res.

Por lo demás y aparte el vigulín,  
non hay home más netu nin carnal,  
pe lo común falando soliquín,  
y alternando con gracia natural;  
tocantes a la edá, el bigotín  
de juro tien que ser el d'un chaval.

#### VILLA

Pa tocar el vilonchuelo  
lo que se diz de perilla  
y que otros dicen «al pelo»,  
pos ahí está Luis Villa.

Atapao por don Conrao,  
fai lo suyo guapamente,  
y toca pe lo delgao,  
y lo gordo, tan curriente.

Allega a la mesma ponte

vestidos de un capisayo  
con más barbas que Samsón,  
pipa en boca o pipa en mano.

Y en lo que respecta a saber solfa\* solfeo?  
es el primero de los cuatro;  
y cuando el turno le llega  
de tocar, el entusiasmo  
parece que le vuelve loco,  
mayormente llegando  
a unos sitios donde hay una  
cosa que llaman «el canon»  
allí es templar de patas  
allí es pulsar de brazos,  
agarrado a la viola  
el señorito del Campo,  
persona bien conocida  
hasta de los madrileños.

#### DON ODÓN

Escondido a la vera de Francés  
se sienta el señorito don Odón  
que cualquiera cree gordo y *grandón*,  
atendiendo al sonido, y es al revés.  
Mientras están *enzarzaos* los otros tres,  
sacándole el perfil a una canción,  
a la sordina va haciendo el son,  
sin equivocarse ni torta.

Por lo demás y a parte del violín,  
no hay hombre más neto ni carnal,  
por lo común hablando solo,  
y alternando con gracia natural;  
en cuanto a la edad, el *bigotín*  
juro tiene que ser el de un chaval.

#### VILLA

Para tocar el violonchelo  
lo que se dice de perilla  
y que otros dicen «al pelo»,  
pues ahí está Luis Villa

Tapado por don Conrao  
hace lo suyo guapamente,  
y toca por lo *delgao*,  
y lo gordo, tan corriente.

Llega al mismo puente

co los deos, y el sonio  
sal como agua de una fonte  
o de un mirlo al pío pío.

Ye bonu a carta cabal  
(mejorando lo presente);  
co los amigos, parcial  
y e nos contratos decente.

con los dedos, y el sonido  
sale como agua de una fuente  
o de un mirlo al pío pío.

Es bueno a carta cabal  
(mejorando lo presente);  
con los amigos, parcial  
y en los contratos decente.

### 8.5. Anexo 6: Relación de conciertos verificados por la nueva Sociedad de Cuartetos de Madrid (1899-1900) en el Teatro de la Comedia.

**Integrantes de la Sociedad de Cuartetos:** José del Hierro (violín I) JH; Manuel Sancho (violín II) MS; Julio Francés (viola) JF; Víctor Mirecki (violoncello) VM; Fabián Furundarena (piano) FF; José González de la Oliva (piano) JGO;

**Músicos colaboradores:** Torres (contrabajo) T; Tomás García Coronel (trompeta) TGC; Miguel Yuste (clarinete) MY; Laura Ontiveros (piano) LO.

| Serie   | nº                 | Fecha  | Programa  | Intérpretes       |
|---|--------------------|--|---|-------------------|
| I   | 1                  | 9 de febrero de 1899   | - <b>Mozart:</b> <i>Cuarteto de cuerda nº 15 en Si bemol</i>  | JH, MS, JF, VM    |
|   |                    |  | - <b>Beethoven:</b> <i>Sonata para violín nº 9, op.47, "Kreutzer".</i>                                      | JH, JGO           |
|   |                    |  | - <b>Brahms:</b> <i>Cuarteto con piano nº 1 en Sol menor op.25.</i>   | JH, JF, VM, JGO   |
|   | 2                  | 16 de febrero de 1899  | - <b>Schubert:</b> <i>Trío con piano en Si bemol mayor, op.99.</i>  | JH, VM, JGO       |
|   |                    |  | - <b>Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda nº 10 en Mi bemol mayor, op.74, "Las arpas".</i>                  | JH, MS, JF, VM    |
|   |                    |  | - <b>Beethoven:</b> <i>Cuarteto con piano nº 1 en Mi bemol mayor. WoO, 36</i>                               | JH, JF, VM, JGO   |
|   | 3                  | 23 de febrero de 1899  | - <b>Haydn:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Si bemol mayor, op.76, nº 4, (Hob.III:78) "La aurora"</i>          | JH, MS, JF, VM    |
|   |                    |  | - <b>Mendelssohn:</b> <i>Trío con piano nº 1 en Re menor, op.49.</i>  | JH, VM, FF        |
|   |                    |  | - <b>Schubert:</b> <i>Quinteto para violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano, op.114 "La Trucha".</i> | JH, JF, VM, T, FF |
|   | 4                  | 2 de marzo de 1899   | - <b>Mendelssohn:</b> <i>Cuarteto de cuerda nº1 en Mi bemol mayor, op.12.</i>                               | JH, MS, JF, VM    |
| - <b>Grieg:</b> <i>Sonata para violín y piano op.18. (¿op. 45?)</i>   |                    |  | JH, FF  |                   |
| - <b>Schubert:</b> <i>Quinteto para violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano, op.114 "La Trucha".</i> |                    |  | JH, JF, VM, T, FF   |                   |
| Ext.  | 7 de marzo de 1899 | - <b>Mendelssohn:</b> <i>Trío con piano nº 1 en Re menor, op.49.</i>                               | JH, VM, FF  |                   |
|   |                    | - <b>Haydn:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Si bemol mayor, op.76, nº 4, (Hob.III:78) "La aurora"</i> | JH, MS, JF, VM  |                   |
|   |                    | - <b>Beethoven:</b> <i>Cuarteto con piano en Si bemol, op.16</i>                                   | JH, JF, VM, JGO   |                   |
| II  | 1                  | 9 de marzo de 1899   | - <b>Haydn:</b> <i>Cuarteto en re menor, op. 76, nº 2 "Las quintas"</i>                                     | JH, MS, JF, VM    |
|   |                    |  | - <b>Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Fa mayor, op.18 n.1</i>                                    | JH, MS, JF, VM    |
|   |                    |  | - <b>Mendelssohn:</b> <i>Cuarteto en fa menor op.2 piano, violín, viola y violoncello..</i>                 | JH, JF, VM, JGO   |
|   | 2                  | 16 de marzo de 1899  | - <b>Mozart:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Do nº 17 (sin identificar)</i>                                    | JH, MS, JF, VM    |
|   |                    |  | - <b>Mendelssohn:</b> <i>Sonata para violoncello y piano nº 2 en re mayor, op.58</i>                        | VM, JGO           |
|   |                    |  | - <b>Beethoven:</b> <i>Trío de cuerda n.2 en Re mayor, op.8, "Trío-Serenata.</i>                            | JH, JF, VM        |

|     |   |                       |   |                             |
|-----|---|-----------------------|---|-----------------------------|
|     | 3 | 23 de marzo de 1899   | - <b>Haydn:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor, op.76 n.5 "Emperador"</i>                            | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Beethoven:</b> <i>Trío de cuerda n.2 en Re mayor, op.8, "Trío-Serenata."</i>                       | JH, JF, VM                  |
|     |   |                       | - <b>Brahms:</b> <i>Cuarteto con piano n° 1 en Sol menor, op. 25.</i>                                   | JH, JF, VM, JGO             |
|     | 4 | 6 de abril de 1899    | - <b>Grieg:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.1 en Sol menor, op.27.</i>                                      | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Mozart:</b> <i>Sonata para violín n° 10 en Si bemol mayor</i>                                      | JH, JGO                     |
|     |   |                       | - <b>Saint Saëns:</b> <i>Septeto para trompeta, cuerda y piano en Mi bemol mayor, op.65</i>             | JH, MS, JF, VM, T, TGC, JGO |
| III | 1 | 11 de enero de 1900   | - <b>Haydn:</b> <i>Cuarteto en re menor, op. 76, n° 2 "Las quintas"</i>                                 | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Brahms:</b> <i>Quinteto con clarinete en Si menor, op.115.</i>                                     | JH, MS, JF, VM, MY          |
|     |   |                       | - <b>Beethoven:</b> <i>Trío de cuerda en Re mayor, op.9, n° 2.</i>                                      | JH, JF, VM                  |
|     | 2 | 18 de enero de 1900   | - <b>Mozart:</b> <i>Cuarteto de cuerda n° 4 en Do mayor</i>   | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Beethoven:</b> <i>Trío con piano n.7 en Si bemol, op.97, "Archiduque".</i>                         | JH, VM, FF                  |
|     |   |                       | - <b>Schumann:</b> <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en La menor, op.41, n° 1.</i>                             | JH, MS, JF, VM              |
|     | 3 | 25 de enero de 1900   | - <b>Mendelssohn:</b> <i>Cuarteto de cuerda n. 1 en mi bemol mayor, op. 12</i>                          | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Beethoven:</b> <i>Sonata para piano n° 14, en Do sostenido menor, op.27, n° 2, "Claro de luna"</i> | FF                          |
|     |   |                       | - <b>Schumann:</b> <i>Quinteto con piano en Mi bemol mayor, op.44</i>                                   | JH, MS, JF, VM, FF          |
|     | 4 | 3 de febrero de 1900  | - <b>Beethoven:</b> <i>Trío de cuerda en Sol mayor, op.9, n° 2.</i>                                     | JH, JF, VM                  |
|     |   |                       | - <b>Haydn:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor, op.76 n.5 "Emperador"</i>                            | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Brahms:</b> <i>Quinteto con clarinete en Si menor, op.115.</i>                                     | JH, MS, JF, VM, MY          |
|     | 5 | 8 de febrero de 1900  | - <b>Mozart:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.17 en Si bemol mayor, op.10, n° 3, K.458 "La Caza"</i>         | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Schumann:</b> <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en La menor, op.41, n° 1.</i>                             | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Beethoven:</b> <i>Cuarteto con piano en Si bemol, op.16</i>  | JH, JF, VM, JGO             |
|     | 6 | 15 de febrero de 1900 | - <b>Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.3 en Re mayor, op.18 n.3.</i>                               | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Schumann:</b> <i>Cuarteto de cuerda n° 1 en La menor, op.41, n° 1.</i>                             | JH, MS, JF, VM              |
|     |   |                       | - <b>Mendelssohn</b> <i>Cuarteto con piano n° 2 en Fa menor, op.2.</i>                                  | JH, JF, VM, FF              |
|     | 7 | 22 de febrero de      | - <b>Mozart:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Mi bemol n° 33 (Sin identificar)</i>                          | JH, MS, JF, VM              |

|    |                     |  |  |                          |
|----|---------------------|--|--|--------------------------|
|    |                     | 1900   | - <b>Chopin:</b> <i>Sonata para violoncello y piano en sol menor</i> , op.65.<br>- <b>Schumann:</b> <i>Cuarteto con piano en Mi bemol mayor</i> , op.47. | VM, FF<br>JH, JF, VM, FF |
| 8  | 1 de marzo de 1900  | - <b>Beethoven:</b> <i>Sonata para piano n° 23 en Fa menor</i> , op.57.<br><b>Bach:</b> <i>Fuga</i> (sin determinar)<br><b>Haydn:</b> <i>Andante con variaciones en Fa menor</i> , (HobXVII:6)<br>- <b>Haydn:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Si bemol mayor</i> , op.76, n° 4, (Hob.III:78) "La Aurora"<br>- <b>Beethoven:</b> <i>Cuarteto con piano en Si bemol</i> , op.16 | LO<br>JH, MS, JF, VM<br>JH, JF, VM, FF   |                          |
| 9  | 8 de marzo de 1900  | - <b>Schubert:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.13 en La menor</i> , op.29 (D.804).<br>- <b>Grieg:</b> <i>Sonata para violín y piano op.45</i> .<br>- <b>Brahms:</b> <i>Cuarteto con piano n° 1 en Sol menor</i> , op. 25.  | JH, MS, JF, VM<br>JH, JGO<br>JH, JF, VM, JGO   |                          |
| 10 | 15 de marzo de 1900 | - <b>Beethoven:</b> <i>Cuarteto de cuerda n° 10 en Mi bemol mayor</i> , op.74, "Las arpas".<br>- <b>Mendelssohn:</b> <i>Trío con piano n° 1 en Re menor</i> , op.49.<br>- <b>Brahms:</b> <i>Quinteto con piano en Mi bemol mayor</i> , op. 44  | JH, MS, JF, VM<br>JH, VM, FF<br>JH, MS, JF, VM, FF   |                          |
| 11 | 22 de marzo de 1900 | - <b>Schubert:</b> <i>Cuarteto de cuerda n.13 en La menor</i> , op.29 (D.804) "Rosamunda"<br>- <b>Beethoven:</b> <i>Trío con piano en Do menor</i> , op.1 n° 3.<br>- <b>Mendelssohn</b> <i>Cuarteto con piano n° 2 en fa menor</i> , op.2.   | JH, MS, JF, VM<br>JH, VM, JGO<br>JH, JF, VM, JGO   |                          |
| 12 | 29 de marzo de 1900 | - <b>Haydn:</b> <i>Cuarteto de cuerda en Re mayor</i> , op.76 n.5 "Emperador"<br>- <b>Beethoven:</b> <i>Cuarteto con piano en Si bemol</i> , op.16<br>- <b>Schubert:</b> <i>Quinteto para violín, viola, violonchelo, contrabajo y piano</i> , op.114 "La Trucha".   | JH, MS, JF, VM<br>JH, JF, VM, JGO<br>JH, MS, JF, VM, FF  |                          |