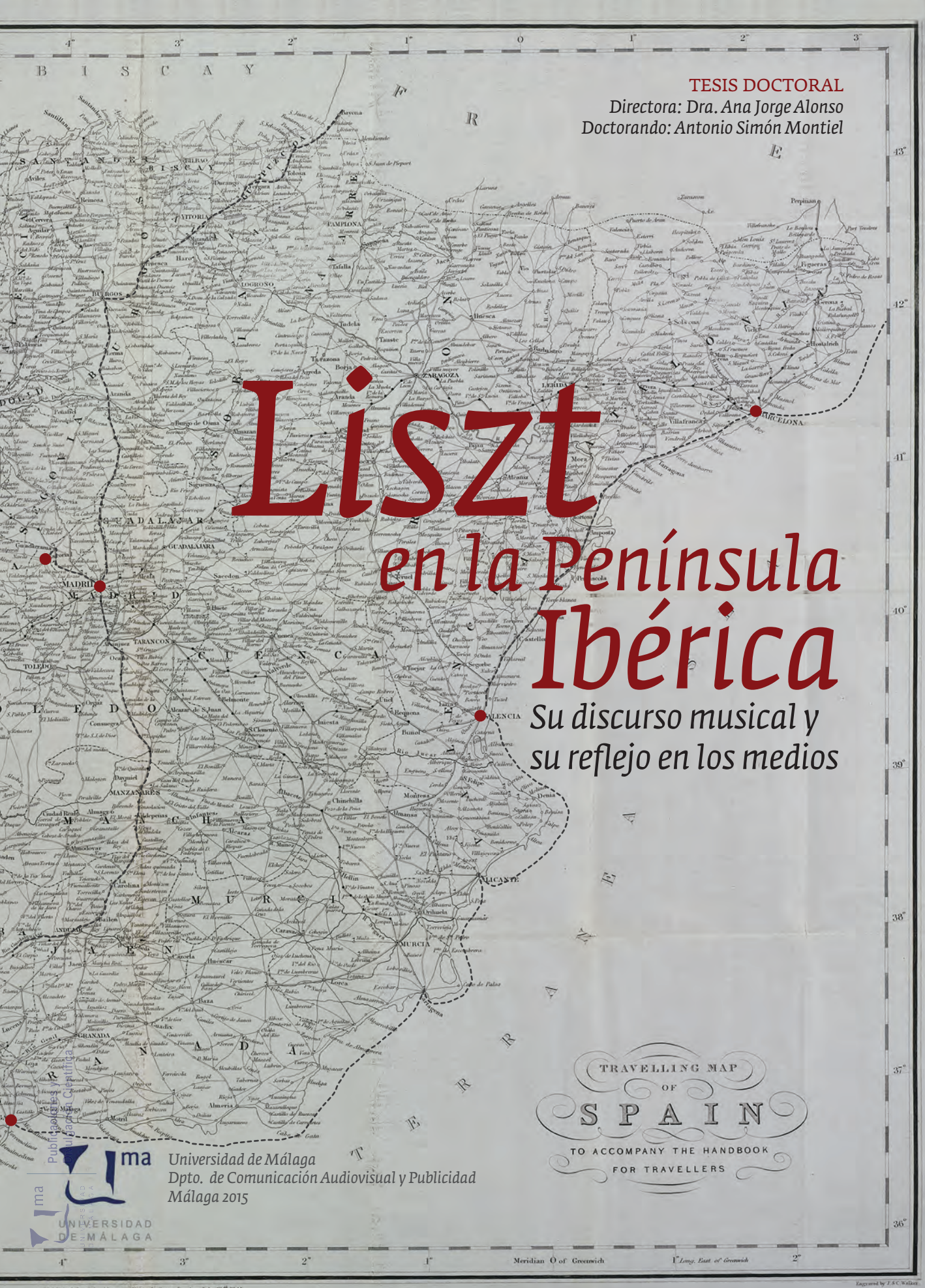


TESIS DOCTORAL

Directora: Dra. Ana Jorge Alonso
Doctorando: Antonio Simón Montiel

Liszt en la Península Ibérica

Su discurso musical y su reflejo en los medios

Universidad de Málaga
Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Málaga 2015

TESIS DOCTORAL

Directora: Dra. Ana Jorge Alonso
Doctorando: Antonio Simón Montiel

Liszt en la Península Ibérica

Su discurso musical y su reflejo en los medios

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Universidad de Málaga
Dpto. de Comunicación Audiovisual y Publicidad
Málaga 2015

Publicaciones y
Divulgación Científica

AUTOR: Antonio Simón Montiel
EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga

Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:
Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):
Http://creativecommons.org/licences/by-nc-nd/3.0/es
Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización
pero con el reconocimiento y atribución de los autores.
No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar,
transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): riuma.uma.es

Publicaciones y
Divulgación Científica

A mi madre, Amelia Montiel, sin cuyo aliento este trabajo nunca hubiera visto la luz.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ÍNDICE

I - INTRODUCCIÓN

Justificación y objeto de estudio, 13.

Objetivos, 15.

Metodología, 17.

II - ANTECEDENTES, MARCO TEÓRICO

Antecedentes y estado de la cuestión, 25.

Marco teórico (Hª de la Comunicación e Hª de la Música. Teoría crítica), 28.

III - CONTEXTO HISTÓRICO

La España que encuentra Liszt, 33.

La cultura y la música en la España isabelina, 40.

El viajero romántico, 62.

IV - LISZT EN LA PENÍNSULA IBÉRICA. SU DISCURSO MUSICAL Y SU REFLEJO EN LOS MEDIOS

Génesis de la gira ibérica, 73.

Prolegómenos de la gira, 80.

Viajando con Liszt por la Península Ibérica. 84.

Madrid, 107.

Córdoba, 130.

Sevilla, 142.

Cádiz y Jerez, 153.

Lisboa, 165.

Gibraltar, 172.

Málaga, 179.

Valencia, 194.

Barcelona, 210.

Los pianos Boisselot y Liszt en la Península Ibérica, 224.

Un virtuoso en su contexto: identidad y discurso en torno a Liszt, 230.

Los programas de la gira ibérica, 262.

Liszt y la música española, 268.

V - CONCLUSIONES

VI – BIBLIOGRAFÍA

Publicaciones y Divulgación Científica

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Agradecimientos

El presente trabajo no podría haberse completado sin la ayuda de Ana Jorge, que ha sobrellevado con paciencia infinita mis innumerables silencios, retrasos y dudas. Su guía y asistencia han sido cruciales a la hora de dar forma a esta investigación. Antonio Simón, mi padre, y Alfonso Simón, mi hermano, también han contribuido en gran medida a la consecución de este trabajo. Javier Puche ha sido un fiel consejero, además de corrector implacable. Mi colega Gert Nieveld ha colaborado con su ayuda a enriquecer esta investigación, de la misma manera que lo han hecho, de una u otra manera, David Aijón, Leslie Howard, Michael Short, Dana Gooley, Reinhardt Siebert, y James Parakilas. Mi agradecimiento a todos ellos.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Nota

Todas las traducciones del inglés, francés y alemán que aparecen en este trabajo son de su autor. Por otra parte, se ha mantenido la ortografía original de todos los textos en castellano y sólo en raras ocasiones se han incluido los términos latinos *sic* y *recte*.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

I

Introducción

Publicaciones y
Divulgación Científica

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

JUSTIFICACIÓN Y OBJETO DE ESTUDIO

Franz Liszt fue con toda probabilidad el músico foráneo más importante que visitó nuestro país a lo largo del siglo XIX, particularmente durante el período Isabelino. Hubo otros, ciertamente, pero o bien se trató de figuras de menor significación en la Historia de la Música -como Mikhail Glinka o Sigismund Thalberg-, o bien de visitas de menor impacto en el tejido sociocultural hispano, como fue el caso de la de Frédéric Chopin, que a pesar de pasar un tiempo considerable en Mallorca tuvo poca o nula relación con la sociedad española del momento. La *tournée* ibérica de Liszt conforma en cambio un hecho muy relevante en la historiografía de nuestro país, tanto por la importancia del personaje, como por la duración de su estancia aquí y su intensa interacción con el territorio y sus gentes. Liszt visita en el lapso de seis meses al menos nueve ciudades de la geografía peninsular en las que establece relaciones con la realeza, la aristocracia y la alta burguesía, toca en teatros, Liceos y salas de todo pelaje, recorre sus caminos y viaja en barco por sus costas, recoge los materiales musicales autóctonos y los subsume en su propia producción compositiva. En suma, una visita de una considerable duración e intensidad en la que Liszt barre la península provocando un fuerte impacto en la vida social y cultural -en particular musical- de nuestro país.

La indudable relevancia del evento ha atraído la atención de diversos estudiosos en las últimas décadas. No obstante, las investigaciones producidas por estos, de las que hablaremos con más detenimiento cuando tratemos el estado de la cuestión, adolecen de una cierta superficialidad y un notable carácter fragmentario. Se trata en general de estudios puramente descriptivos de episodios aislados de la *tournée* en los que se da un recuento grueso de fechas y eventos sin mayor análisis ulterior. En adición a esto, muchos de los datos aportados en estos trabajos son dudosos en su precisión o directamente incorrectos. Así pues y a nuestro entender, faltaba por trazarse una mirada más completa a la gira ibérica de Liszt que integrara en un todo la mayor cantidad de datos posibles, corrigiendo y precisando los aportados por nuestros predecesores en este campo e integrándolos en un análisis global del evento que ayudara a entender los diferentes sucesos en el contexto de la biografía lisztiana y la sociedad ibérica de su tiempo.

De otra parte, y desde el punto de vista de los estudios de comunicación en los que se encuadra este trabajo, la figura de Liszt ofrece elementos del máximo interés. El pianista húngaro constituye quizás el primer ejemplo de la historia de ídolo de masas vinculado al mundo del espectáculo. Además, el aparato simbólico y discursivo –de cuya conformación él mismo fue parte activa- relacionado con su persona es de una riqueza singular. Aunque existen estudios parciales que ahondan en estos particulares, ningún trabajo se ha interesado hasta la fecha por las reacciones del público de nuestro país ante semejante conglomerado de elementos simbólicos y discursivos y el reflejo que éstas en nuestros medios de comunicación.

Así pues, el objeto de estudio de este trabajo es la gira de conciertos que Liszt realizó por la península ibérica entre octubre de 1844 y abril de 1845. Nuestro foco de interés se centrará en la figura de Liszt como icono comunicativo, las diferentes lecturas que sus peripecias ibéricas tienen en el marco de su biografía, el lugar que ocupa esta gira dentro

Publicaciones y Divulgación Científica
UMA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de sus así llamados "años de ejecución trascendental",[1] su interacción con los diferentes materiales musicales ibéricos que encuentra a su paso y con el contexto sociocultural peninsular, y el reflejo que esta interacción produce en los medios de comunicación de nuestro país. Hemos de subrayar que el foco de este trabajo se concentra en los seis meses durante los que se prolonga esta *tournée*. Hemos apartado de forma deliberada cualquier análisis de la huella que Liszt pudiera haber dejado en el tejido musical y sociocultural ibérico en los años posteriores a su visita. Las consecuencias a largo plazo de la visita de Liszt a nuestro territorio, si es que tuvo alguna, habría que rastrearlas en los años posteriores a la *tournée*, tratando de filtrarlas minuciosamente de influencias ulteriores que pudiera haber ejercido la figura del compositor a través de su música o de subsiguientes interacciones con músicos de nuestro país. Éste se nos antojaba un esfuerzo que desbordaba con claridad los límites fijados para nuestro estudio.

El antes citado enfoque global que queremos emplear nos ha llevado a plantear el objeto de estudio desde diferentes perspectivas, con la intención de ofrecer una visión más completa y enriquecedora -holística en términos más técnicos- de la materia. Con esta idea en mente, hemos tratado de abarcar todas las fuentes primarias que estaban a nuestra disposición y analizarlas tanto desde un punto de vista puramente diacrónico como en relación con la dimensión mediática e icónica de Liszt, su discurso musical y su significación estética y social en el ámbito de la sociedad isabelina.

Al interés puramente académico que alberga como vemos la temática propuesta, se une en nuestro caso un interés personal por la figura de Franz Liszt y lo que ésta encarna en el contexto del movimiento romántico en general y en el mundo del piano y la interpretación pianística en particular. Liszt fue un hombre y un artista complejo y a menudo contradictorio y su figura nunca ha dejado de generar opiniones extremas y críticas a menudo poco fundamentadas. Este estudio quiere ser también un intento de reivindicar y de comprender mejor la figura de Liszt y su devenir biográfico y musical, en el convencimiento de que muchas de las injustificadas críticas que suele recibir están enraizadas en el amplio desconocimiento que existe de gran parte de su producción y de sus motivaciones y actitudes vitales.

Por otra parte, este trabajo quiere ser también una humilde pero decidida aportación a la incipiente investigación musical que se está abriendo paso en los Conservatorios Superiores de Música de nuestro país. Como profesor en uno de ellos, está en mi deseo contribuir modestamente a generar conocimiento desde este ámbito, e ir haciendo visible que la investigación -sea esta performativa o más puramente musicológica o comunicativa- tiene cabida en nuestros centros de EEAASS y que su integración en el Sistema Español de Ciencia y Tecnología y la implantación de estudios de tercer ciclo está sólo pendiente de que las administraciones competentes tengan la voluntad de que esto se produzca y no de que el profesorado que imparte docencia en ellas tenga la capacitación adecuada.

[1] Cf. WALKER, A., Franz Liszt. *The virtuoso years, 1811-1847*. Ithaca, Cornell University Press, 1983.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

OBJETIVOS

El planteamiento de los objetivos del presente estudio parte de la premisa de que estos habrán de estar interconectados con el marco teórico en el que hemos decidido movernos, del cual nos ocuparemos con más detalle algo más adelante. Por otra parte, nos ha parecido pertinente seguir la práctica usual de distinguir entre un objetivo general -que conformará el objeto principal de estudio- y otros más específicos que se derivarán de éste.

Hemos partido de tres premisas fundamentales a la hora de plantear estos objetivos. En primer lugar nos hemos propuesto que respondan a cuestiones relevantes que nos ayuden a comprender mejor el mundo, su pasado y su presente. Por otra parte, esperamos que arrojen luz y aporten conocimiento relevante al área de estudio específica en la que nos movemos. Finalmente, hemos tratado de que sean susceptibles de ser cumplidos en el marco de esta investigación. Estas premisas nos marcan pues unos límites claros al objeto de estudio que da cuerpo a este trabajo.

Creemos conveniente hacer notar que no concebimos los objetivos como elementos autónomos sino relacionados directamente con el marco teórico y la metodología que nos hemos impuesto. Así, hemos procurado su vinculación con la perspectiva teórica propuesta sea clara y que sean susceptibles de ser abordados por medio de la metodología que nos proponemos utilizar. De esta forma, planteamos los objetivos como el terreno en el que el marco teórico y la metodología a seguir se enlazarán entre sí.

El **objetivo general** de nuestro trabajo será analizar en profundidad la gira de conciertos que Franz Liszt realizó por la península ibérica entre Octubre de 1844 y Abril de 1845, tratando de desentrañar el recorrido diacrónico de los hechos y su reflejo en los medios de comunicación y en el discurso musical del compositor.

Como **objetivos específicos** que parten de éste general y que lo desarrollan y complementan, nos proponemos **pergeñar una detallada cronología de la tourneé iberica de Liszt que recoja con la máxima precisión todas las actividades**, programas y visitas que llevó a cabo en la península y los personajes con los que trabó relación. Más en particular, trataremos de **publicar por primera vez los detalles de la estancia de Liszt en Málaga y Gibraltar**, inéditos hasta ahora, y **aclarar los detalles de su posible estancia en Granada, Algeciras, Jerez y El Escorial**, desconocidos por el momento.

Trataremos también de **profundizar en la relación de Liszt con el público ibérico, las lecturas simbólicas que hacen de él los medios como icono de masas y las implicaciones discursivas que se extraen de éstas**.

Nos proponemos también **aclarar las concomitancias publicitarias que tuvo su visita**, en particular en el negocio de la venta de pianos en la península. Con relación a esto, hemos de enfatizar que nuestro estudio de las implicaciones comunicativas de esta gira no pretende en absoluto agotar todas las posibilidades de calibrar la figura de Liszt en lo tocante a su relevancia en la vida política, social y musical de la época. Como ha quedado claro en nuestro objeto de estudio, nos hemos limitado a analizar las fuentes en castellano

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que se refieren a los seis meses que Liszt pasó en la Península. Un estudio exhaustivo de nuestro protagonista, sus audiencias y las vinculaciones sociales y comunicativas de su figura, requeriría un trabajo de amplísimo espectro que cubriera un lapso temporal mucho más extenso y analizara fuentes en numerosos idiomas. Nosotros sin embargo nos proponemos el más modesto objetivo de arrojar algo de luz sobre el particular de su vinculación con la sociedad ibérica y sobre la información que el reflejo en prensa de su paso por nuestro país nos aporta en torno a ésta.

Por último, procuraremos en la última sección de este trabajo **identificar los materiales musicales autóctonos que Liszt recogió a su paso por nuestro país y analizar el uso que hizo de ellos en sus conciertos y en las composiciones que pergeñó durante esos meses**. Intentaremos también **aclarar** en esta sección **si estas fuentes utilizadas por Liszt eran clichés europeos de lo español o materiales autóctonos que fue encontrando a lo largo de su periplo ibérico**.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

METODOLOGÍA

Planteamos la metodología como el resorte mediante el cual estructurar los procedimientos y métodos para la construcción de la evidencia empírica. A pesar de que la metodología y los métodos presentan áreas concomitantes, son obviamente elementos diferentes. La primera lleva a cabo una discusión de los principios epistemológicos del conocimiento mientras que los segundos conforman las actuaciones ordenadas que lleva a cabo el investigador en la producción de conocimiento a través de su creación, desarrollo y verificación.

Así, no todos los métodos resultan válidos para una metodología concreta, sino que deberán insertarse en el corpus teórico que vertebre la investigación. De esta manera, la metodología emana del corpus teórico propuesto y los métodos serán los diferentes procedimientos, mediciones y observaciones que llevaremos a cabo derivados de ésta. El marco teórico que nos hemos fijado para esta investigación tiene un carácter marcadamente interdisciplinar, por lo que la metodología que de él se derivará tendrá este mismo perfil. El presente estudio se acercará en su desarrollo a diferentes áreas como son el Análisis Musical, la Historia de la Música y la Historia de la Comunicación, o en una formulación más genérica a los estudios sobre comunicación, y en particular dentro de este campo, a los Estudios del Discurso. Por este motivo, haremos uso de métodos y herramientas combinados vinculados a todas estas áreas.

Una vez hechas estas precisiones, detallaremos ahora las herramientas metodológicas que hemos utilizado para dar cumplimiento a los objetivos marcados para esta investigación. Como ha quedado ya apuntado, nuestra intención ha sido la de ofrecer una visión holística del objeto de estudio y para ello nos hemos acercado a éste desde diferentes perspectivas: el relato historiográfico diacrónico de las actividades de Liszt en la Península, el estudio crítico de su reflejo en los medios, las implicaciones de esta gira en la construcción de Liszt como icono simbólico y estético y los reflejos que el material musical autóctono arrojaron sobre el discurso musical lisztiano. Así, nos ha parecido preferible intentar adoptar una perspectiva múltiple y lo más completa posible sobre el objeto de estudio aún a costa de una posible pérdida de exhaustividad en el acercamiento a todas estas áreas.

De una parte, hemos hecho uso de la Historiografía, es decir la ciencia de la Historia entendida como registro escrito de ésta. Obviamente, la Historia entendida como ciencia queda sometida al mismo método científico que es de aplicación a las así llamadas ciencias sociales y a algunas áreas de conocimiento de las humanidades. Trabajando en este ámbito, hemos hecho uso de las fuentes historiográficas y del habitual tratamiento que de éstas se hace. Más en concreto, el énfasis histórico de este estudio y su vocación ecléctica, invitaba al uso de una panoplia de fuentes primarias que incluye, entre otras: manuscritos y ediciones musicales, periódicos y revistas, ilustraciones, correspondencia, memorias, libros de viaje y monografías de la época. La intersección de todas estas fuentes primarias nos ha servido para elaborar un detallado análisis de las actividades de Liszt en la Península, las fechas y pormenores de éstas, los programas que interpretó y el modo en que interaccionó con la sociedad del momento. A través de estas fuentes, principalmente las hemerográficas, hemos podido también recopilar y ordenar la práctica

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

totalidad de las crónicas periodísticas que se publicaron en relación con la gira de Liszt por nuestro territorio. Toda esta información nos ha servido así para trazar la primera parte de este trabajo: la génesis y prolegómenos de la gira, un detallado relato diacrónico de cada uno de los episodios del periplo lisztiano por la Península y una descripción de las actividades de patrocinio que llevó a cabo el constructor de pianos Boisselot. Toda esta primera parte de la investigación se enmarca pues dentro de la historia de la comunicación, la cultura y la música; y en ella hemos procurado evitar análisis que fueran mucho más allá de una exposición detallada de los hechos históricos.

La mayor parte de estas fuentes directas las hemos recolectado en archivos y hemerotecas públicos diseminados por toda la geografía peninsular. A continuación haremos recuento de los más importantes.

El Centro Conde Duque en Madrid acoge dos archivos que han aportado fuentes de gran valor a nuestra investigación. De una parte, se ubica en él la Hemeroteca Municipal de Madrid, una de las más ricas en fondos de nuestro país. Abierta al público desde 1918, contiene fondos de todas las provincias españolas, la mayoría de los cuales no son consultables en los archivos municipales de las ciudades donde fueron impresos. Parte de este fondo documental se encuentra digitalizado, aunque un fragmento muy reseñable de él es sólo consultable de forma presencial. El otro archivo de importancia que tiene su sede en el Centro Conde Duque es la Biblioteca Musical Víctor Espinos que pone a disposición de los investigadores una amplia gama de servicios, fondos bibliográficos y ediciones musicales que incluye monografías, música impresa y registros audiovisuales.

La Biblioteca Nacional cuenta también en sus fondos con un ingente material hemerográfico y una biblioteca musical de considerables dimensiones. Al igual que en el caso de los fondos archivados en el Centro Conde Duque, parte de estas colecciones está digitalizada en diversos proyectos como la Biblioteca Digital Hispánica o la Hemeroteca Digital, que forma parte de la primera. No obstante, existe aún en los fondos de la BNE una cantidad enorme de material sin digitalizar que hemos tenido que filtrar cuidadosamente *in situ*, parte de él en archivos microfilmados, parte en impresiones originales.

La Biblioteca Virtual de Andalucía cuenta también con un amplio archivo de fuentes hemerográficas digitalizadas. La Consejería de Educación, de la que depende, define así sus objetivos: "Ser la puerta de acceso a todos aquellos documentos del patrimonio bibliográfico andaluz que tienen un interés y un valor especial y que gozan de una escasa difusión. Con este proyecto se pretende efectuar la reproducción digital de originales de difícil acceso y que se encuentran localizados en distintas instituciones culturales, dentro y fuera de Andalucía. Es, por tanto, un ambicioso proyecto de "edición electrónica" dirigido a recuperar una parte importantísima de nuestro patrimonio bibliográfico y hacerlo accesible directamente a través de Internet".[2]

El Archivo Municipal de Sevilla cuenta asimismo con algunos manuscritos privados y archivos periódicos de los meses y años de nuestro interés, que hemos manejado en esta investigación. En funcionamiento desde al menos mediados del siglo XV, contiene documentos pertenecientes a su ámbito geográfico y al antiguo Reino de Sevilla.

[2] http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/bva/informacion.html. Acesso 08/12/2014.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En Gibraltar hemos podido acceder al Archivo del *Gibraltar Chronicle*, periódico local que lleva en funcionamiento de forma ininterrumpida desde 1801 y que cuenta por tanto con fondos documentales de enorme valor para la investigación desarrollada en este estudio. También hemos obtenido informaciones de máximo interés de la ingente documentación preservada en los *Gibraltar National Archives.* Asimismo es de reseñar nuestra visita al nuevo Archivo Municipal de Algeciras, integrado en el Centro José Luis Cano de recentísima creación.

En Málaga hemos accedido a las fuentes primarias preservadas en el Archivo Municipal. De fundamental interés para nuestro estudio han sido los fondos hemerográficos y las actas capitulares de los años y meses en cuestión. También en Málaga, el Archivo Díaz Escobar, propiedad de la Fundación Unicaja, contiene fondos de notable valor que hemos filtrado con detenimiento.

En Granada, debido a la dificultad que entrañaba obtener alguna información del paso de Liszt por esta población -como veremos más adelante-, hemos consultado la práctica totalidad de archivos accesibles en la ciudad. En primer lugar, la Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros, el Archivo Municipal y el Archivo Histórico Provincial. También hemos filtrado la información disponible en el Archivo del Patronato de la Alhambra y Generalife que recoge, conserva y pone a disposición de los investigadores la documentación producida en el ámbito de dicho Conjunto Monumental a lo largo de su historia, siendo de particular interés el libro de firmas de viajeros ilustres que empieza su andadura en 1829.

El Archivo Municipal de Murcia, dependiente del Ayuntamiento de esta ciudad, cuenta también con fondos hemerográficos digitalizados correspondientes a los meses en los que se enmarca esta investigación. Por su parte, la página digital de la Región de Murcia alberga interesantes documentos de 1845, como las actas de la Real Sociedad Económica de amigos del País de la ciudad de Murcia.

Otros portales digitales que han sido de capital importancia para esta investigación y cuya mención consideramos por tanto necesaria son *Gallica*, la Biblioteca Digital de la Biblioteca Nacional de Francia e *Internet Archive* en Estados Unidos. La primera hace accesibles a los investigadores una ingente cantidad de libros digitalizados, publicaciones periódicas, fotografías, ilustraciones y manuscritos. La cantidad de información accesible, principalmente en francés, es realmente abrumadora. Este es también el caso del *Internet Archive*, una biblioteca en línea estadounidense sin ánimo de lucro, que contiene recursos multimedia y de textos digitalizados de muchas de las librerías de EEUU y Cánada. La cantidad de fuentes primarias presentes en este portal es también imponente, incluyendo libros de viaje originales, monografías de la época e incluso periódicos ibéricos difíciles de localizar en nuestro país.

Otra fuente primaria de capital importancia que hemos utilizado en este trabajo es la correspondencia personal de Franz Liszt, en particular -pero no únicamente- la que corresponde a los meses que Liszt pasa en suelo ibérico y a los inmediatamente anteriores y posteriores. Esta correspondencia está extraordinariamente fragmentada en numerosas compilaciones en distintos idiomas y ha resultado harto complicado reunirla y ordenarla cronológicamente con objeto de tratarla como un elemento lineal que fuera arrojando luz sobre los pormenores de los diferentes episodios que se suceden en estos meses. Aun una vez conseguido esto, la línea epistolar es muy débil, ya que se conservan sólo algunas decenas de los cientos de cartas que Liszt debió de redactar en este año largo -

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

básicamente las enviadas a su madre, sus hijas, Madame d'Agoult y Lambert Massart-. Elementos fundamentales de estas comunicaciones están pues perdidos o fuera de nuestro alcance. Y las piezas que se conservan sólo sugieren o esbozan datos e ideas que ha sido necesario complementar con otro tipo de fuentes para conformar una imagen más o menos legible.

De otra parte, hemos hecho también uso de fuentes secundarias, entendiendo como tales compilaciones o listados de referencias que han sido elaborados a partir de fuentes primarias. Nuestro trabajo sobre estas fuentes parte de la asunción de que son información ya procesada. Nuestra intención ha sido en todo momento mantener el respeto a las fuentes, referenciando siempre su cita fiel.

Una vez elaborado el relato sincrónico de la gira, nuestro trabajo se ha centrado en el análisis discursivo de las crónicas recopiladas. Para elaborar este análisis, hemos establecido una serie de categorías que han sido documentadas tamizando el material compilado. Así, en lugar de analizar crónica a crónica, hemos tratado de rastrear motivos y elementos recurrentes en las impresiones de los críticos. La sorprendente reiteración de ciertos tópicos en estas crónicas parecía a nuestro entender traslucir una lectura comunicativa de nuestro protagonista que trascendía el criterio individual de cada cronista, reflejando una interpretación de carácter más genérico.

Para seleccionar estas categorías, hemos rastreado la bibliografía preexistente en la que algunos autores han realizado análisis de los rasgos simbólicos del fenómeno identitario lisztiano aplicados a crónicas en otros idiomas. Gooley ha publicado brillantes análisis de fuentes en francés, húngaro, croata y alemán. Bellas ha hecho lo propio con otras en idioma francés. Leppert, Bernstein y Kramer han diseccionado también fuentes francesas y alemanas. Sin embargo, las crónicas en español no habían sido objeto de estudio hasta la presente investigación.

La práctica totalidad de las categorías que hemos seleccionado tienen a Liszt como centro de atención, es decir, se alimentan de las transferencias simbólicas que la sociedad ibérica hace sobre la figura de nuestro protagonista. Estas categorías relacionadas con la persona lisztiana incluyen: el virtuoso y los límites de lo posible, el nuevo pianismo de Liszt, la dimensión de lo visual en sus concierto; transferencia, represión y sexualidad; el burgués autodisciplinado; el genio inefable; el rey, el conquistador, el héroe; el filántropo; la legitimación aristocrática; y la apropiación nacionalista del personaje.

A estas categorías asociadas a la figura de Liszt se ha incorporado una más, relacionada con el contexto histórico español y su especificidad, en la que se rastrea la relacion entre la realidad española y su discurso, en resumidas cuentas, el reflejo del contexto en el texto. Esta categoría está vinculada con la burguesía hispánica y su necesidad de reforzar su pertenencia simbólica a la sociedad europea del momento. Hemos de subrayar por otra parte, que nuestro análisis discursivo intersecta con lo musicológico insertándose de una manera laxa en la así llamada Nueva Musicología, tal y como desarrollaremos en el marco teórico.

Además de las técnicas propiamente historiográficas y el análisis del discurso, hemos utilizado también en nuestro trabajo el análisis musical, con objeto de alcanzar el último de los objetivos que nos habíamos marcado: rastrear el uso de temas españoles en las composiciones que Liszt pergeñó a su paso por la Península. Las técnicas utilizadas

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

corresponden a las del análisis formal convencional y la armonía funcional. Hemos evitado deliberadamente otro tipo de análisis más complejos, puesto que nuestro escrutinio de las fuentes musicales alcanza sólo el nivel estructural más superficial, el uso de temas autóctonos y su transformación con procedimientos armónicos y texturales propios de Liszt. No está entre los objetivos de este trabajo un análisis exhaustivo de los métodos compositivos de nuestro protagonista sino tan sólo una reflexión sobre su actitud frente a los materiales musicales que fue encontrando en su viaje y las derivadas comunicativas y discursivas que de ella se extraen. En todo caso, en esta última sección hemos hecho uso de una metodología combinada, ya que al análisis musical hemos tenido que incorporar un trabajo historiográfico de búsqueda en archivos y bibliotecas con objeto de localizar los materiales autóctonos utilizados por nuestro protagonista.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

II

Antecedentes y marco teórico

Publicaciones y
Divulgación Científica

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Tal y como hemos comentado anteriormente, existen una serie de estudios previos a éste dedicados a la temática de nuestra investigación. No obstante, estos trabajos previos no son por lo general sino recolecciones parciales de episodios aislados de la gira que, en general, se limitan al relato diacrónico de las actividades de Liszt en la Península sin ofrecer ningún análisis de éstas. Además, muchos de estos trabajos contienen errores e imprecisiones que trataremos de filtrar y corregir en el presente estudio. Por otra parte, una de las principales novedades que pretende aportar esta investigación es la de ofrecer un enfoque global de la gira ibérica de Liszt que compense lo fragmentario de estos estudios previos. Trataremos también de hacer accesibles datos concretos sobre las influencias de la música local en la producción de Liszt, asunto que, hasta donde sabemos, no ha sido tratado en profundidad en ningún trabajo anterior a éste.

De entre los estudios parciales dedicados a episodios individuales de la gira ibérica de Liszt, consideramos necesario destacar los que se enumeran a continuación. Robert Stevenson, profesor de la Universidad de California es quizás el investigador que más ha aportado a la literatura existente sobre el particular. Sus estudios *Liszt at Madrid and Lisbon: 1844-45*; *Liszt at Barcelona*; *Liszt on the East Coast of Spain y Liszt in Andalusia*, publicados en el *Journal of the American Liszt Society y en The musical Quaterly*, ofrecen un pléyade de datos y detalles por lo general bastante precisos sobre los episodios en cuestión. *Liszt in the Iberian Peninsula, 1844-1845*¸ publicado en la *Inter-american Review* por este mismo autor es una reelaboración de los artículos antes citados con la incorporación del episodio lisboeta de la gira. No obstante, el trabajo de Stevenson en relación con la estancia de Liszt en Portugal está derivado de otras publicaciones sobre el particular que veremos a continuación. De entre las investigaciones de autores españoles dedicadas a esta *tournée*, destacan *Liszt en Madrid* de Andrés Ruiz Tarazona; *Franz Liszt en Sevilla y Cádiz* de Máximo Pajares Barón y *Liszt en España* de Tomás Fernández Mauricio, todas ellas publicadas en la *Revista de Musicología*. De otra parte, Eduardo Ranch publicó en 1945 *Centenario de la estancia de Franz Liszt en Valencia*, con ocasión de la celebración de este aniversario. Esta publicación ofrece algunas interesantes referencias a fuentes que supuestamente presenciaron este episodio de primera mano, aunque su fiabilidad es más que cuestionable como veremos más adelante. Del episodio cordobés de la *tournée* destacamos los estudios *Franz Liszt en Córdoba* de María Teresa García Moreno, *La visita de Franz Liszt a Córdoba* de José Luis Ruiz Vera y *Franz Liszt En Córdoba* de Juan Miguel Moreno Calderón. De la visita a Barcelona se hacen acreedoras de mención las publicaciones siguientes*: Conciertos de Liszt en Barcelona: 1845, efemérides musical* de Manuel Rocamora y *Liszt en Barcelona. Sus conciertos y sus programas* de Federico Lliurat. Por su parte, Salvador Carreras publica en 1911 el artículo *Viaje de Liszt por España en 1844* donde se hace eco de algunos detalles de la gira ibérica del compositor.

En cuanto a las publicaciones que comentábamos antes dedicadas al episodio lisboeta de la *tournée*, cabe destacar sobre todo el libro *Liszt ha sua passagem por Lisboa em 1845* de Pedro Batalha Ries, editado con ocasión del primer centenario de la visita del compositor a tierras portuguesas. Esta pequeña monografía es la referencia principal en la

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que se basan el resto de estudios realizados en relación a este episodio de la gira ibérica. Entre estos últimos merecen ser citados *Franz Liszt in Portugal* de Fernando Laires, *Liszt en Lisbon* de Gerlad S. Bedrook y *Liszt in Portugal: A question of his concerts* de Nancy Lee Harper. También es digno de mención el catálogo *Liszt em Lisboa* que se publicó en 1995 con motivo de la exposición del mismo nombre que organizó el *Metropolitano de Lisboa*.

En cuanto al aspecto comunicativo de la figura de Liszt, su construcción como icono simbólico de su tiempo y la colaboración e interacción que ejercieron en ello los medios de comunicación y la crítica musical, sí que existen trabajos previos de gran valor, como veremos enseguida. No obstante, estas aproximaciones se centran en otros episodios de la biografía lisztiana, principalmente en el ámbito francés y alemán, pero no existen hasta la fecha intentos de analizar la crítica en castellano producida durante la gira del compositor por la península.

De entre los estudios relizados en este campo, nuestro trabajo se ha basado ampliamente en las interpretaciones previas de Dana Gooley en su *The Virtuoso Liszt*, que ha analizado fuentes en francés, alemán, húngaro y croata. Gooley impulsa su trabajo sobre recientes tendencias que emergen del nuevo historicismo. Como él mismo indica: "Mi propia interpretación toma impulso de esta orientación crítica. Me produce particular simpatía la imagen posmoderna de la cultura como una red compleja de relaciones indeterminadas entre casi todos los elementos del campo del discurso, más que como un grupo de artefactos que destacan fuera del 'contexto'. El Liszt que he presentado aquí está profundamente incrustado en su mundo, constantemente negociando está incrustación, en ocasiones aprovechándose de sus ventajas y otras veces tratando desesperadamente de liberarse de ella". No obstante y como comentabamos anteriormente, Gooley centra su atención en episodios distintos de la carrera de Liszt al que ocupa esta investigación, como son su relación con la escena parisina o sus visitas a Berlín y Budapest. Otros estudios que ahondan en esta vision crítica y que han informado ampliamente nuestro trabajo son los de Susan Bernstein en *Virtuosity of the Nineteenth Century: Performing Music and Language in Heine, Liszt, and Baudelaire*; Lawrence Kramer en *Musical Meaning: Toward a Critical History*; y Richard Leppert en *Piano Roles: Three Hundred Years of Life with the Piano.*

En el marco general de la investigación habría que citar como antecedente de referencia obligado, la biografía de Liszt publicada en 1988 por Alan Walker, distribuida en tres volúmenes, y que constituye sin duda la aproximación más completa a la vida del compositor que haya sido trazada. No obstante, se trata de una biografía tradicional, en los límites de la hagiografía, y que por lo tanto sólo nos aporta una visión general y bastante convencional del devenir vital de Liszt. Por lo que respecta a la *tournée* ibérica, Walker pasa por ella con cierta brevedad aportando algún que otro dato incorrecto. En cuanto al resto de biografías genéricas de Liszt, ninguna de ellas constituye un antecedente relevante para nuestra investigación. En general son obras desfasadas hoy en día y que describen la gira ibérica con negligencia. Valga de ejemplo a este respecto la biografía clásica publicada en 1955 por Sacheverell Sitwell, una de las más importantes que se publica hasta la de Walker, que despacha estos seis meses de viajes, conciertos y una rica

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

actividad social y compositiva en apenas media página, describiendo además erróneamente fechas, lugares y encuentros.[3]

No queremos dejar de citar tampoco como antecedentes a este trabajo dos excelentes monografías publicadas en los últimos años que tratan en detalle otros episodios de la *Glanzzeit* lisztiana. Ambas nos han servido como referencias primordiales para esta investigación, dado que su objeto de estudio es similar al nuestro y que sus objetivos y planteamiento son parecidos al que nosotros nos hemos trazado. La primera de estas monografías es la obra de Michael Saffle, *Liszt in Germany, 1840-1845: A Study in Sources, Documents, and the History*. En ella el autor desbroza en detalle la actividad concertística de Liszt en Alemania a lo largo de los citados años. Saffle documenta más de 300 conciertos en orden cronológico con detalles sobre el repertorio abordado y numerosos comentarios sobre el ambiente musical y crítico en el que se desenvolvieron. La otra monografía a la que hacíamos referencia es *Franz Liszt, un saltimbanque en province*, dirigida por Nicolas Dufetel y Malou Haine. En ella se desmenuzan las actividades de Liszt en el Sur de Francia en los años y meses inmediatamente anteriores a su llegada a la Península con aportaciones de quince autores diferentes y análisis de sus programas, recorridos, condiciones de viaje, reacciones de la crítica, etc. Una estupenda referencia que ha inspirado varios aspectos de nuestra investigación.

[3] SITWELL, S., *Liszt*. New York, Dover, 1967, p. 109.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MARCO TEÓRICO

La investigación que aborda este trabajo camina en varias direcciones, lo cual nos obligará a compatibilizar en ella distintos enfoques y distintas disciplinas que intersectarán en el espacio que comparten la Historia de la Comunicación, la musicología y los estudios del discurso. No obstante, estos campos han sido abordados desde distintas perspectivas teóricas a lo largo de la historia. A continuación trataremos de centrar el enfoque teórico desde el que nos hemos movido en este estudio para navegar por este campo de intersección interdisciplinar.

Los escritos biográficos sobre Liszt se han concentrado generalmente en éste como figura central de interés. En este trabajo, sin embargo, consideraremos a nuestro protagonista como una figura del discurso público, una amalgama de significados, ideas y proyecciones simbólicas que llevaron a los cronistas y al público de la época a reaccionar de determinadas maneras. Liszt es pues para nosotros un elemento más en diálogo directo con el resto de protagonistas del tablero social, y las crónicas periodísticas no son sino el magma en el que cristalizan las distintas lecturas discursivas que todos estos actores hacen del fenómeno lisztiano.

En este sentido, nuestra investigación bebe de una manera laxa de los enfoques y perspectivas de la Teoría Crítica y los Estudios Culturales y toma ímpetu en ellas, en tanto se acerca a la cultura como una red compleja de relaciones entre todos los elementos en el campo de discurso más que como un grupo de artefactos extraídos y extrañados de su contexto sociopolítico. Nos proponemos así indagar en los vínculos entre el hecho artístico y comunicativo y las implicaciones y vinculaciones sociales e ideológicas que presenta. Pondremos pues el foco en la construcción de funciones sociales y culturales asignadas por distintos fenómenos comunicativos, en este caso en la interpretación de los significados generados y puestos de manifiesto por la actividad musical de Franz Liszt en la Península Ibérica.

Desde esta perspectiva, nos parece que nuestros esfuerzos se acomodan bien, como decíamos, en un punto de encuentro entre la teoría crítica y los estudios culturales. Si bien es cierto que las perspectivas de ambos enfoques sobre los objetos de estudio comunicativos son en principio distintas -ya que mientras la primera aborda más las relaciones entre la comunicación y elementos de economía política, los segundos suelen preocuparse más de las prácticas discursivas y los elementos simbólicos-, creemos que el espacio que comparten ambos nos ofrece un terreno interesante en el que encuadrar nuestra investigación.

En esta amalgama libre de toda adscripción estricta, es pues en la que pretendemos incardinar este trabajo. En este sentido, nos encontramos también cómodos con parte de los enfoques propugnados por lo que se ha dado en llamar la Nueva Musicología, que como es sabido pone su centro de atención en nuevos modos de aplicar la antropología, la sociología, los estudios culturales o los estudios de género –entre otras disciplinas- al estudio de la Historia de la Música. En relación a esto, investigadores como Dana Gooley, Lawrence Kramer, Richard Leppert y Susane Bernstein constituyen nuestras referencias

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

teóricas más directas de estudiosos actuales que investigan el discurso musical desde una perspectiva adscrita de una manera flexible a esta Nueva Musicología.

Nuestro enfoque es pues el de una musicología incardinada difusamente en la línea de los estudios culturales. Una de las líneas preferentes de estos son los estudios de discurso -del mediático y de otros como el artístico-, que nos proporcionan también instrumentos muy útiles para analizar la creación del icono lisztiano, en la cual intervienen distintos agentes –él incluido-, pero cuyo relato se construye en y por los medios. En el examen y la *lectura* de los textos aparecidos en la prensa ibérica es donde el análisis del discurso nos revela herramientas muy oportunas, pues concibe esos textos no sólo como un hecho comunicativo, sino como una interacción que se lleva a cabo en el contexto social, histórico y cultural.

Los enfoques de Guy Debord nos parecen también enriquecedores para iluminar parte de nuestro trabajo en tanto se ocupan de la sociedad del espectáculo, de la que Liszt es claro precursor:

> El concepto de espectáculo unifica y explica una gran diversidad de fenómenos aparentes. Sus diversidades y contrastes son las apariencias de esta apariencia organizada socialmente, que debe ser a su vez reconocida en su verdad general. Considerado según sus propios términos, el espectáculo es la afirmación de la apariencia y la afirmación de toda vida humana, y por tanto social, como simple apariencia.[4]

Esto conecta con el espectáculo de Liszt en concierto y cuanto había en ello de representación, apariencia, transferencia simbólica y sublimación. Así concebido, un concierto de Liszt no era sólo una representación formal de un texto musical sino un hecho comunicativo complejo para cuya compresión es necesaria una cierta interdisciplinariedad en el enfoque.

Otra aplicación sobre la que suelen centrarse los Estudios Culturales son: "los trabajos sobre la producción de los media en cuanto sistema complejo de prácticas determinantes para la elaboración de la cultura y de la imagen de la realidad social"[5] lo cual nos proporciona también un contexto de trabajo adecuado.

El papel de esos *media* es especialmente relevante en el trabajo que pretendemos abordar, ya que sirvieron para articular la opinión pública en torno a la figura de Liszt y su presencia en España. De esta manera, la labor de estos medios nos proporciona un excepcional material para calibrar las implicaciones que se derivan de la novedosa exposición que tuvo el público ibérico a una de las primeras estrellas mediáticas de la historia y a las consecuencias discursivas que ello provocó.

En este contexto de los Estudios Culturales, los trabajos de J. B. Thompson analizando el papel de los media y la sociedad en la que operan son particularmente interesantes para nosotros, especialmente la perspectiva de que "el proceso de formación del yo se nutre progresivamente de materiales simbólicos mediáticos, expandiendo de manera espectacular el abanico de opciones disponibles a los individuos".[6] Franz Liszt se convierte

---

[4] DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*, Pretextos, 2005.
[5] WOLF, M. *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Instrumentos Paidós, 1996, p. 123.
[6] THOMPSON, J. B. *Los media y la modernidad*. Paidós Comunicación, 1998, p. 269.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en una de las primeras figuras en entender esto y sacar partido de ello, lo cual le lleva a ser admirado no sólo por su inmenso talento musical, sino por su capacidad de satisfacer las demandas simbólicas de sus diferentes públicos, desde la aristocracia hasta las clases más bajas. El éxito de Liszt, en palabras de Dana Gooley, "sólo puede explicarse teniendo en cuenta los gustos, tendencias y necesidades simbólicas de sus públicos comtemporáneos".[7]

Como ha quedado dicho, Liszt constituye seguramente el primer ejemplo de la historia de ídolo de masas vinculado al mundo del espectáculo. Uno de los aspectos más interesantes sobre este asunto, y que intentaremos desarrollar en nuestra investigación, es la intervención del propio Liszt en la construcción simbólica de su personaje. En esta línea, Gooley afirma que "leyendo sus cartas, queda claro que siempre estaba observando a sus públicos, midiendo sus perspectivas de éxito, y dando forma activamente a su reputación en la prensa".[8]

Las orientaciones que se han adoptado dentro de la musicología han sido diversas a lo largo de su historia, poniendo el foco cada una de ellas en distintas áreas de trabajo y objetos de estudio; y abordando éstos desde diferentes perspectivas teóricas. Como ha quedado dicho, en la presente investigación no nos proponemos estudiar de forma muy exhaustiva las consecuencias puramente musicales de la presencia de Liszt en nuestro país, sino más bien las implicaciones y las relaciones, en un sentido bidireccional, que se crean entre nuestro personaje y la sociedad isabelina de la época.

En ese sentido, trabajos sobre la sociología de la música, como los desarrollados por Theodor Adorno, uno de los padres de la Teoría Crítica, han marcado nuestro punto de vista –y hasta cierto punto el de parte de la Nueva Musicología antes citada-. La música, decía Adorno, "se encuentra en la sociedad, funciona en ella, desempeña su papel no sólo en la vida de los hombres, sino, en cuanto mercancía, también en el proceso económico. Y, a la vez, es social en sí misma. La sociedad se ha sedimentado en su sentido y las categorías de éste, y la sociología de la música debe descrifrarlo".[9]

Tratar de explicar la sociedad del momento, de entender por qué el público buscaba proyectar unos determinados valores simbólicos en la figura de Liszt, son objetivos que estas corrientes de la musicología nos pueden ayudar a alcanzar. Para Adorno,

> "toda música, aun si fuese la más individualista, posee un inalienable contenido colectivo: todo sonido no dice ya otra cosa que Nosotros."[10]

Desde este punto de vista, una de las individualidades más fuertes de la Historia de la Música, Franz Liszt, nos servirá de termómetro del Nosotros ibérico, de las ansias, los complejos y las necesidades simbólicas de nuestra sociedad durante la época isabelina.

---

[7] GOOLEY, D. *The Virtuoso Liszt*. Cambridge, 2009, p. 3.
[8] GOOLEY, D. *The Virtuoso Liszt*. Cambridge, 2009, p. 2.
[9] ADORNO, Th. W. *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras / Quasi una fantasía / Escritos musicales III*. Akal Básica de Bolsillo, 2006, p 10.
[10] Íbid., p. 13.

Publicaciones y Divulgación Científica
UMA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

III

Contexto histórico

Publicaciones y
Divulgación Científica

LA ESPAÑA QUE ENCUENTRA LISZT

Después de las guerras napoleónicas, en 1815, los aliados se reúnen en el Congreso de Viena con intención de volver al antiguo absolutismo. Pero en muchos países europeos ya habían prendido las ideas liberales tanto en el campo económico como en el político (separación de poderes, igualdad jurídica, soberanía nacional…) y el deseo de constituirse como naciones independientes. El Congreso de Viena no respeta ninguno de estos ideales, de ahí que el liberalismo y el nacionalismo se conviertan en la oposición a la Restauración y se vayan imponiendo a lo largo del siglo en sucesivas revoluciones (1820, 1830, 1848). Al decir de Vicens-Vivens: "Liberalismo y nacionalismo –fenómenos revolucionarios- destruyeron las últimas resistencias orgánicas del viejo orden europeo, concretadas en el sistema de la Restauración".[11]

La sociedad estamental del antiguo régimen es sustituida por una sociedad de clases, al mismo tiempo que se produce un cambio hacia una economía capitalista, unida a la segunda revolución industrial. La gran beneficiada de todos estos cambios es la burguesía que sustituye a la vieja aristocracia, y se hace con el poder social, político y económico. "Todos los rasgos característicos del siglo son identificables ya hacia 1830. La burguesía está en plena posesión de su poder, y tiene conciencia de ello".[12] Y la cultura de esta clase dominante es el Romanticismo, un movimiento esencialmente burgués.

En España, tras la muerte de Fernando VII, se declara heredera a su hija Isabel (7-9-1833), lo que da lugar a una guerra civil, la primera guerra carlista, que acaba en 1839 con el convenio de Vergara. Durante la minoría de edad de Isabel se suceden las regencias de María Cristina y posteriormente del general Espartero, hasta que es declarada mayor de edad con solo 13 años. Es éste un periodo convulso e inestable, en el que el poder no se conquista por la vía legal del sufragio sino por el atajo de la conspiración, el motín, la intriga, la cuartelada. En estos años se va implantando en España el liberalismo, sobre todo con la vuelta de los exiliados en Europa.

Las distintas corrientes ideológicas se concretan en dos partidos políticos "moderados" y "progresistas", que se irán sucediendo en el poder plasmando sus aspiraciones en diferentes constituciones. La minoría gobernante se va a nutrir de profesionales liberales: abogados, periodistas, escritores, financieros, industriales, propietarios, militares, funcionarios, etc. Y el acceso de la burguesía al gobierno crea un tipo humano especial: "el hombre público", que ha de darse a conocer por la palabra y la pluma, la tribuna y el periódico. Durante el siglo XIX, el orador y el periodista serán los líderes de la opinión pública.

Aunque los partidos políticos se nutren de la sociedad civil, el influjo del ejército es tan grande que las figuras más preeminentes de cada partido surgen de sus filas: son los famosos "espadones". Al decir de Valeriano Bozal: "La fragmentación y localización de la burguesía, su falta de dominación económica, su incapacidad para poner en pie un aparato

[11] VICENS VIVES, J., *Historia General Moderna*. Edit. Montaner y Simón, 1973, p .292.
[12] HAUSER, A., *Historia social de la literatura y del arte*. Edit. Guadarrama, Madrid, 1969. Tomo III p.12.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ideológico que pudiera contrarrestar la presencia de los aparatos ideológicos tradicionales […] convierten al ejército en la verdadera "columna vertebral" del nuevo estado".[13]

La regencia del liberal Espartero, que se rodea de sus compañeros de armas -los llamados "ayacuchos"-, para gobernar el país, pronto tendrá que enfrentarse a la inquietud de los militares moderados capitaneados por Narváez (apoyados por María Cristina) y, sobre todo, a las insurrecciones populares que terminan con el "levantamiento de la industrializada Cataluña a fines de 1842. Los obreros barceloneses empuñaron las armas y fue preciso que el ejército, mandado por el propio Espartero, redujera la agitación después de un duro bombardeo de la ciudad. Aquí el progresismo demostró su verdadera orientación social".[14]

Serán los propios partidarios de Espartero junto con los moderados los que provoquen la caída del regente. La burguesía se atemoriza ante el verdadero rostro del proletariado y se produce un retroceso del liberalismo radical. Como dice Artola: "el triunfo del liberalismo significará, entre otras realizaciones, el reconocimiento de la libertad de expresión, llegándose muy pronto al establecimiento de una diferenciación entre la exposición doctrinal, que conocerá una gran tolerancia y cualquier intento de realización práctica, que será perseguido siempre que constituya una amenaza para el régimen social y político".[15]

El periodo isabelino (1844-1868)

La mayor parte del reinado de Isabel II está regido por el gobierno de los moderados excepto un breve periodo, el llamado bienio progresista (1854-1856). Si el periodo de 1834-44 fue el de la creación de las bases jurídicas de un nuevo estado y el de una transformación social con la aparición de una nueva clase dominante, el que transcurre entre 1844 y 1868 es el de la verdadera institucionalización del régimen liberal (sobre una realidad socioeconómica no transformada suficientemente), mediante la creación de un aparato político administrativo y fiscal al servicio de ese bloque oligárquico, pactado, que abandona toda veleidad de liberalismo radical.[16]

El moderantismo no representa sólo la ideología de un partido, sino que supone la concepción global de una organización social y de una estructuración del Estado, una mentalidad reflejada en la cultura y los comportamientos sociales, mantenidos por unas fuerzas sociales, que se sienten bien instaladas en el sistema, con una fuerte impronta aristocrática y que desbordan ampliamente el estricto ámbito aglutinado por el partido moderado. Se va a producir un compromiso entre la burguesía agraria, industrial y financiera y los poderosos intereses económicos y sociales procedentes del Antiguo

[13] BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Alberto Corazón, editor. Comunicación Madrid 1979, p.92.
[14] VICENS VIVES, J., *Historia de España y América, Tomo V*, p. 360. Citado por BOZAL, V., *La Ilustración gráfica del s. XIX en España*, Alberto Corazón, 1979, p. 91.
[15] ARTOLA, M., *La burguesía revolucionaria (1808-1887)*. Madrid, Alianza, p. 332.
[16] ARÓSTEGUI, J., *Un nuevo sistema político.* Tomo 9. Historia de España, publ. Diario 16, p. 60.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Régimen que, renunciando al régimen señorial, se aseguraron el dominio en las nuevas relaciones sociales capitalistas.[17]

El viaje de Liszt a España se produce durante el reinado de Isabel II (1843-1868) y más concretamente entre octubre de 1844 y abril de 1845, o sea al comienzo del gobierno de los moderados (1844-1854), periodo en el que están ya en marcha los cambios que van a definir a toda la década.

En el orden político de estos años, la figura más representativa es el general Narváez que presidirá cuatro gabinetes, que obtiene del Parlamento poderes omnímodos, estableciendo casi una dictadura. Bajo sus auspicios, se crea la Guardia Civil eliminando la Milicia Nacional, se coartan las libertades con una nueva ley de prensa y se produce una centralización del estado. El objetivo es controlar los resortes del orden público con objeto de "hacer compatible el orden con la libertad". En definitiva, la época isabelina es la es de la centralización a todos los niveles. Se crea una poderosa administración con una burocracia jerarquizada que se convierte en instrumento de una nueva oligarquía. El nuevo concepto de estado queda concretado en la Constitución de 1845. A propósito de ésta, nos dice Burdiel:

> Lo importante, sin embargo, no eran las escasas innovaciones legislativas, sino el espíritu que alentaba tras ellas. El rechazo constitucional del principio de soberanía nacional es fundamental para entender la cultura política moderada y sus diferencias respecto al otro gran partido monárquico de la época, el Partido Progresista.[18]

También se da comienzo a un nuevo periodo con respecto a las relaciones con la Iglesia, muy deterioradas por el conflicto de la desamortización, que acaba con el Concordato de 1851.

En el orden económico, asistimos a una recuperación ligada a un periodo de cierta estabilidad política, pero España sigue siendo un país esencialmente rural, excepto en algunos núcleos aislados, donde comienza el desarrollo de una industria moderna "localizada sobre todo en Cataluña, en el país vasco y un foco paralelo malagueño, que, aunque llegó a alcanzar bastante importancia, posteriormente se frustró y no tuvo continuidad".[19] Aparte de estos núcleos, Cádiz y Valencia serían también dos focos periféricos con una gran actividad comercial.

Uno de los hechos más relevantes de estos años es la "desamortización", que supone la desvinculación de bienes económicos de la nobleza, la iglesia y los municipios, lo que prepara el terreno para la sustitución definitiva de la vieja sociedad "estamental" por una nueva "sociedad de clases".[20] La obra desamortizadora había comenzado tímidamente en las Cortes de Cádiz y había continuado en el trienio liberal (1820-23), pero recibiría su impulso definitivo entre 1834 y 1837, sobre todo con la "desamortización eclesiástica" de

---

[17] Íbid., p 60.
[18] BURDIEL, I., *Isabel II: una biografía (1830-1904)*, Taurus, Barcelona, 2010, pos. 3205 de 19480 (libro electrónico).
[19] NADAL, J., "Industrialización y desindustrialización del sureste español", 1817-1913, nº 120, marzo de 1972, p. 380. Citado por FONTANA, J., *Cambio económico y actitudes políticas en la España del siglo XIX*. Barcelona, Ariel, 1983, pp. 69 y 70.
[20] UBIETO, A., REGLÁ, J., JOVER, J.Mª y SECO, C., *Introducción a la Historia de España*, Edit. Teide, Barcelona, 1870, p. 554.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Mendizábal (Ley de 29 de Julio de 1837). Pero esta reforma no trajo los frutos deseados, ya que la mayoría de los bienes eclesiásticos se subastaron a precios irrisorios, con lo que las arcas públicas no recaudaron lo previsto. Además, según indica Vilar:

> La pobreza de los campesinos y las costumbres españolas hicieron que la operación no diese por resultado ni la constitución de grandes dominios bien explotados, de tipo inglés o prusiano, ni de una clase labradora satisfecha de tipo francés. Los especuladores de la desamortización añadieron otros latifundios a los latifundios de la nobleza. La estructura agraria permaneció inmutable.[21]

Los bienes de la Iglesia pasarán a manos, no de campesinos sin tierra, sino de una ávida burguesía que adquirió a precios bajísimos grandes latifundios, creando una nueva oligarquía llamada a detentar por muchas décadas el poder político en España. "En efecto, esta nueva burguesía de base latifundista, progresivamente entroncada con la nobleza de sangre, será el vivero de la clase dirigente durante la gran etapa moderada (1843-1868) y durante toda la época de la Restauración".[22]

En el plano social, la incipiente burguesía es muy reducida en comparación con la de otros países europeos y tiene un escaso poder simbólico. En España, más que una gran oligarquía industrial, que solo encontramos en algunos pequeños núcleos como Barcelona, prolifera una burguesía terrateniente que se ha enriquecido con la desamortización y una todavía incipiente clase media de profesionales, funcionarios y pequeños industriales, que apenas llega al diez por ciento de la población. La burguesía, a diferencia de lo que ocurre en el resto de Europa, intenta mimetizarse con la aristocracia tan pronto se acerca al poder, incluso con la adquisición de títulos nobiliarios.

En la España isabelina nos encontramos con una sociedad preindustrial, donde el 2 ó 3 por ciento de la población dominaba al resto a través del voto electoral o del ejercicio del poder.[23] Analizando el censo de 1860, unos años después de la fecha que nos ocupa, observamos una estructura cuasifeudal:[24] un número pequeño de grandes propietarios de fincas rústicas frente a casi dos millones y medio de jornaleros y un número considerable de arrendatarios y pequeñísimos propietarios que configuran casi un proletariado rural. Unas 100.000 personas configuran las clases medias (médicos, abogados, etc.) y por debajo de éstas, se cuenta cerca de un millón de artesanos y pequeños comerciantes que, sin pertenecer al proletariado, tienen un nivel de vida cercano a él. Así, tenemos oficios como zapateros, vendedores ambulantes, etc., que vemos descritos en obras como *Los españoles pintados por sí mismos* y que son objeto de la literatura y la ilustración costumbrista. Es también muy llamativo el número de "sirvientes", más de 800.000 de ambos sexos. Según Díaz-Plaja, el servicio doméstico es un reflejo de la necesidad de "aparentar" de la sociedad burguesa: en las casas grandes había mayordomo, cocinero, doncellas, etc., pero incluso en las más modestas había una "criada para todo".[25] El número de trabajadores de fábricas y minería es todavía pequeño porque también lo es el desarrollo industrial, y está muy concentrado en dos o tres focos.

---

[21] VILAR, Pierre. *Historia de España*. Barcelona Crítica, 2004 (4ª edic.) p. 98.
[22] Íbid., p.556.
[23] UBIETO, REGLÁ, JOVER y SECO. Opus cit. p. 619.
[24] Ibid.
[25] DÍAZ-PLAJA, Fernando. *La vida cotidiana en la España Romántica*. EDAF. Madrid, 1993, pp. 57-59.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La burguesía española de este periodo está fuertemente influida por el eclecticismo francés que aspira a "elegir entre los distintos sistemas aquellas doctrinas que parezcan mejores y más de acuerdo con el sentido común".[26] En realidad este criterio selectivo en el mundo de las ideas responde a una mentalidad típicamente burguesa que va a manifestarse no solo en el campo filosófico sino en el político y en el artístico. La burguesía dirigente se caracteriza por su pragmatismo, es decir, por considerar todos los valores de utilidad por encima de aquellos de otra clase: religiosos, intelectuales, estéticos, etc.

El valor social supremo de esta burguesía era el orden. Valores como seguridad y propiedad se completaban con la exaltación teórica de la mesocracia, las "clases medias" cuyos intereses se pretendían defender, y con una estructura económica de capitalismo cortesano, centralizador, financiero y especulador.[27]

Mientras que la alta burguesía es la que marca las directrices e introduce las corrientes de pensamiento europeas, es la clase media, formada por profesionales (abogados, médicos, funcionarios, comerciantes), la que imprime el tono de la cultura media española y representa la conciencia moral de la España isabelina, que es fundamentalmente provinciana y rural. Los valores que se exaltan son: en los hombres la honradez (mezcla de laboriosidad y respeto a la propiedad privada) y en la mujer las virtudes hogareñas y familiares, valores derivados de la moral cristiana. Como la alta burguesía quiere presentarse a las clases medias como respetable, se convierte (a veces con sinceridad dudosa) en defensora de ese "orden moral" (la religión, la familia, las buenas costumbres, etc).[28]

En cuanto al paisaje urbano que se encuentra Liszt, sobre todo en Madrid y las poblaciones más importantes, es el de ciudades bulliciosas y coloristas. Desde las primeras horas del día se llenan de todo tipo de gentes, vendedores ambulantes, afiladores, aguadores, barberos, que se mezclan con paseantes y un mosaico de personajes que debía resultar asaz pintoresco para un viajero romántico, aunque algunos de estos se quejan de que Madrid ya es como una ciudad europea, en la que no se encuentran esos "tipos" que ellos venían buscando. Las calles estaban empedradas con guijarros de punta para que se desgastaran menos y el alumbrado era escaso y de aceite (hasta 1846 no se implantan el adoquinado y la luz pública de gas). Tampoco era raro cruzarse con todo tipo de animales: gallinas, cerdos, pavos, que los dueños echaban a la calle para que comieran los restos orgánicos que los vecinos sacaban para que de madrugada se los llevase el carro de las basuras, "el Sabatini", llamado así por ser éste quien lo había instaurado.

[26] UBIETO, REGLÁ, JOVER y SECO.Op. cit. P. 653
[27] ARANGUREN, J.L. *Moral y sociedad. La moral española en el S.XIX* Madrid, Taurus, 1981, p. 80 y ss. citado por ALONSO, C., en *La canción lírica española en el siglo XIX*, ICCMU, 2000, p. 210.
[28] UBIETO, REGLÁ, JOVER y SECO, op. cit, p. 655.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ilustración 1. "*Revista diaria en el Prado*"*, en* La Ilustración, Periódico Universal*, 31 de agosto de 1850.*

Las clases más elegantes también tienen sus sitios de paseo (en el caso de Madrid el paseo del Prado o el de las Delicias), donde se dejan ver luciendo sus últimos modelos. El traje tiene una gran importancia como elemento de distinción social. Larra se queja en 1834 de la uniformidad del traje que hace a todos iguales por el hecho de tener la misma apariencia en público: "La clase media, compuesta de empleados o proletarios decentes, sacada de su quicio y lanzada en medio de la aristocracia por la confusión de clases a merced de un frac, nivelador universal de los hombres del siglo XIX, se cree en la clase alta".[29]

Los elegantes de la época son llamados "tónicos" por Mesonero Romanos y "lechuguinos" por Larra. El vestuario de un "pollo" elegante de la época debía componerse de: *toilette de negligé* al levantarse, pantuflas, *echarpe*, *robe de chambre* y el *Bonnet*; *Matinée*: botas a la *ecuyer*, *chaquet* y *fouet*; *Soirée*: *habit noir*, pantalón de color y corbata de *volonté*. Como puede observarse, la influencia francesa se deja sentir incluso en el lenguaje.

En las mujeres la influencia es si cabe mayor, ya que a ellas van dirigidas la mayoría de publicaciones, ilustradas o no, con artículos de la moda francesa (es muy frecuente que las revistas ilustradas inserten láminas de moda dedicadas a sus lectoras). Entre las damas se imponen la crinolina y el sombrero capota lleno de lazos, aunque también había defensores de las prendas españolas como la mantilla frente al sombrero francés, tanto entre los españoles como los extranjeros, por ejemplo Téophilé Gautier en su *Viaje por España* de

[29] DÍAZ-PLAJA, F., *La vida cotidiana en la España romántica,* EDAF, 1993, p.75.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1840: “Con la mantilla, una mujer que no resulte bonita tiene que ser más fea que las virtudes teologales. La mantilla es la única prenda de la mujer verdaderamente española. Lo demás sigue la moda francesa".[30]

Para esta nueva burguesía, que está configurándose como grupo dominante y creando una imagen de sí misma, son muy importantes los nuevos espacios de socialización, la literatura y la prensa escrita que, junto con la ilustración, contribuyen a conformar la imagen de la nueva España.

[30] GAUTIER, T. *Viaje por España*. Espasa, 1920. Tomo I, p. 134.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LA CULTURA Y LA MÚSICA EN EL PERIODO ISABELINO

En la sección anterior hemos tratado de introducir al lector de este trabajo en la España que encontró Liszt en sus aspectos político, económico y social. Procuraremos ahora analizar el contexto cultural y en particular el musical, con los que interaccionó a su paso por la Península. De entre los posibles encuadres que podíamos haber dado a esta sección, nos hemos decidido por el de tomar a las clases dominantes y sus espacios de expresión y socialización cultural como referentes de ese contexto. Otro de los posibles enfoques que podríamos haber utilizado hubiera sido el de utilizar las diferentes disciplinas artísticas –música, literatura, etc.- como elementos vertebradores de nuestro análisis. Sin embargo, y dado que nuestro interés se centra en la interacción de Liszt con la sociedad hispánica, con sus referentes simbólicos e identitarios y con su lectura del discurso artístico, hemos considerado que esta perspectiva centrada en los espacios de expresión cultural de esta sociedad, podía quizás arrojar una luz más enriquecedora sobre nuestro objeto de estudio.

Como aproximación general al orden cultural del periodo isabelino, podríamos decir que se produce un afrancesamiento en todos los aspectos de la vida cotidiana: en la educación, en las comidas, en el vestido, en las fórmulas de cortesía -sobre todo en el mundo femenino-, pero también en las leyes o la literatura, donde son muy frecuentes –como veremos- las traducciones de obras francesas. Este furor galófilo podemos constatarlo también en la literatura hispánica de la época, por ejemplo en *Escenas matritenses* de Mesonero Romanos o en *El sí de las madres* de Antonio Flores. En los gustos musicales, la influencia es fundamentalmente italiana sobre todo a través de la absoluta preponderancia de su ópera. No obstante, este predominio de la ópera italiana no es contradictorio con la general supremacía de lo afrancesado, ya que en Francia y en particular en París, ésta también dominaba los grandes teatros y los gustos de los *dilettanti* de las clases altas. Entre los bailes prevalecen en general en España todos los europeos: valses, polka etc. y –como veremos- no se consideran de muy buen gusto los autóctonos: seguirillas, cachuchas, etc.

A la par de este general afrancesamiento de la cultura, se produce no obstante una revalorización de los valores nacionales, que en literatura y en pintura se concretan en el costumbrismo y que también tiene su correspondencia en la música, -como veremos más adelante- con los intentos de crear una ópera nacional y particularmente con el entusiasmo que provoca la canción española.

Por otra parte, tal y como nos relata Celsa Alonso:

> En la década moderada tuvo lugar la consolidación económica de la burguesía conservadora, una nueva aristocracia del dinero, deseosa de diversión al igual que la joven reina [...] los gobiernos de Narváez y Bravo Murillo favorecieron a las artes lírico-dramáticas

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

la implantación social de la música teatral y el baile, en perjuicio de la música sinfónica y de cámara.[31]

Las Asociaciones Culturales

Durante el absolutismo fernandino, los movimientos asociacionistas quedaron anulados por el miedo a las insurrecciones políticas. El cambio de régimen político abre las puertas a la libertad de expresión y también de asociación -avalada por la Real Orden de febrero de 1839 que autoriza el asociacionismo-. Al calor de esto, surgen una serie de liceos y sociedades -características de la sociedad burguesa del siglo XIX- que impulsan la actividad artístico-musical y que tienen su antecedente en las "Academias de Música" y "Sociedades Económicas de Amigos del País" del siglo anterior, en tanto que experiencias burguesas orientadas a la promoción cultural.[32] Estas sociedades decimonónicas cumplen una doble función cultural y social, ya que se convierten en un espacio de socialización, sobre todo de los jóvenes. Es también interesante el papel de la mujer en estas entidades, que se equipara al del hombre en un plano de igualdad.

Aunque existen muchas sociedades de este tipo, prestaremos una especial atención a los Liceos Artísticos y Literarios, ya que en varios de los episodios de esta gira fueron los que propiciaron la visita de nuestro protagonista.

En 1835 se crea el Ateneo Científico Literario y Artístico y en 1837 el Liceo Artístico y Literario, ambos en Madrid, instituciones a las que Mesonero considera como el resultado del fecundo movimiento romántico. En 1835 se había estrenado *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duque de Rivas y poco antes *La conjuración de Venecia* de Martínez de la Rosa y en 1837 *Los Amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch. En este mismo año se produciría el suicidio de Mariano José de Larra. La creación de estas sociedades coincide por tanto con unos años de efervescencia de la literatura romántica.[33]

La actividad del Ateneo tuvo un matiz de debate político y artístico más elitista que la del Liceo y la música tuvo un papel en él más restringido y tardío. Según F. Villacorta, a fines del siglo XIX se produce en el Ateneo un "desplazamiento parcial de su pasada gravedad doctrinal en la política y en la cultura superior a favor de propuestas culturales más fácilmente asumibles por grupos sociales alejados de del mundo de la política profesional y del académico",[34] de forma que su influencia en la actividad de la burguesía fue menor.

El Liceo Artístico y Literario de Madrid nace por su parte como una "sociedad exclusivamente dedicada a procurar el fomento y prosperidad de la literatura y las bellas artes",[35] sin interés por las actividades científicas y políticas. La idea partió de José

---

[31] ALONSO, C., *La música isabelina: el anverso lírico de un reinado azaroso*. En PÉREZ GARZÓN, J. S., *Isabel II. Los espejos de la reina*, Marcial Pons, 2004, p. 217.
[32] ALONSO, C., *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, ICCMU, 2000, p. 202.
[33] GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la Música Española*. Alianza Música. Vol. 5. Siglo XIX, p.224
[34] VILLACORTA BAÑOS, F., *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912)*, Madrid, CSIC, 1985, p. 214.
[35] "Constituciones del Liceo Artístico y Literario Español", en Suplemento de *El Liceo Artístico y Literario*, Madrid, 1838, cap. 2º, pp. 49 y ss.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Fernández de la Vega que había iniciado una reunión periódica de escritores y artistas en su propia casa (entre ellos Ventura de la Vega, Espronceda, Esquivel y Villamil). El número de asistentes fue en aumento hasta que deciden constituirse en sociedad, con una cuota de 20 reales al mes, de tal manera que el Liceo fue fruto de una iniciativa particular. Su sede fue cambiando hasta que en 1839 se establece en la que será su residencia definitiva: el palacio del duque de Villahermosa.[36]

Ilustración 2. Palacio del duque de Villahermosa, en Madoz, Vol. X, p. 771, Madrid 1850.

En cuanto a la estructura del Liceo, ésta "se inspiró en la del Ateneo, dividiéndose en secciones, verificándose las de literatura, pintura, escultura, arquitectura y música y la originalmente denominada de 'adictos', cuyos socios sólo contribuían al sostenimiento de la entidad por medio de una cuota".[37] Según sus gustos, los socios se inscribían en las distintas secciones y organizaban sesiones semanales donde representaban obras teatrales, leían poemas y verificaban actuaciones musicales. En los artículos 6º y 7º de sus estatutos se prevé la creación de una Biblioteca y un Museo, con obras de los propios socios.

[36] Celsa Alonso indica enero de 1839 como fecha de este traslado en su libro *La Canción Lírica Española en XIX*, p.203, mientras que Mª Aurelia Díez Huerga lo fecha a principios del 1838, en su artículo "Las Sociedades Musicales en el Madrid de Isabel II (1833- 1868)", *Anuario Musical* 58 (2003) del CSIC, p. 261.
[37] DÍEZ HUERGA, M. A., op. cit., p. 261.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A la sesión inaugural asistió la propia Reina, que tomará parte en veladas posteriores interpretando piezas instrumentales. El presidente de Sección de Música fue Rodríguez de Ledesma, cantante, director y compositor y la sociedad construyó un teatro donde se hicieron representaciones y recitales. La calidad de estos espectáculos dependía de las habilidades de los protagonistas, ya que junto a socios aficionados, fueron también aplaudidos artistas como Paulina García Viardot, Liszt o Thalberg. También se creó una revista, *El Liceo Artístico y Literario*, que incluía suplementos musicales. A esta iniciativa se sumarían algunos Liceos de provincias como el de Granada, con la revista *La Alhambra* o el de Córdoba con *El Liceo de Córdoba.*

A semejanza del Liceo de Madrid se fueron creando en provincias los de Barcelona (1838), Valencia (1838), Sevilla (1838), Granada (1839), Alicante (1839), Málaga (1843), Cádiz (1844), etc. Estos Liceos cobrarán especial relieve, ya que la burguesía de estas capitales no disponía de salones adecuados para celebrar conciertos. Aunque la burguesía de nuevos ricos y profesionales sostenía con sus cuotas el mantenimiento de los Liceos, en las provincias fue también habitual el apoyo de la nobleza local: el conde del Águila en Sevilla, el Marqués de Molins en Valencia, etc.

Respecto a los locales donde se instalaron, una gran mayoría se ubicarían en antiguos conventos desamortizados, como el de Málaga, donde el antiguo convento de San Francisco acogería la sede del Liceo. Estos espacios de la iglesia, que habían quedado sin ninguna función, se dedicarán, en gran parte, a sedes de instituciones sociales y culturales.

La estructura general de estos Liceos se copió –como decíamos- del de Madrid y, además de las consabidas representaciones semanales, ofrecían también clases de iniciación artística a sus socios, por lo que habría que destacar la importancia de estas sociedades como centros pedagógicos en un mundo en el que sólo Madrid contaba con un Conservatorio -inaugurado el 2 de Abril de 1831, bajo la dirección de Piermarini-[38] y en el que la enseñanza de las escuelas de Capilla había desaparecido. La consecuencia es que la enseñanza musical queda casi reducida a las clases particulares y a las ofrecidas por las cátedras creadas en estas asociaciones, sin perjuicio de alguna otra institución como el Gimnasio Musical o el Museo Musical que veremos más adelante. A veces son los antiguos maestros de Capilla los que se convierten en profesores de estos centros como una salida profesional.

Esto se debió a que la desamortización había tenido consecuencias muy negativas en la música religiosa. "La pérdida de propiedades implicó la privación de los medios necesarios para el sostenimiento de las capillas eclesiásticas, con una doble consecuencia: laboral y pedagógica".[39] Muchos maestros de capilla y compositores pasan al paro y, en algunos casos, a la indigencia más absoluta, como podemos leer en esta reseña aparecida en *La Iberia Musical*: [40]

> Hemos visto con el mayor dolor pedir limosna en la iglesia de San Luis, al profesor D. Modesto Berbén, organista que fue de la Real Capilla de S. M. Esta situación tan lamentable a que hemos visto reducido a un buen compañero de profesión ha inducido a la redacción (y

[38]GÓMEZ AMAT, C., opus cit, p.257
[39] DÍAZ HUERGA, M. A.,. *Las sociedades musicales en el Madrid de Isabel II* (1833-1868). Anuario Musical, 58 (2003).Revistas de CSIC, p. 257.
[40] "Crónica nacional". *La Iberia Musical*, año I, nº 3. Madrid, 16-1-1842, p. 12.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> ya está trabajando con actividad para el efecto) a formar una sociedad de socorros mutuos para aliviar la suerte adversa de los profesores que se encuentran en este caso. Los trabajos que se haga para llevar adelante esta empresa "la Iberia" los manifestará, y no dudamos que los profesores de Madrid se prestarán gustosos a tan laudable objeto.

Al año siguiente, lejos de haber mejorado la situación, la "llamada de socorro" de J. Espín y Guillén en la misma publicación sigue siendo alarmante: [41]

> Infinita correspondencia hemos recibido en estos últimos días, de maestros de capilla y organistas de varias catedrales y colegiatas, en que nos suplican con lágrimas en los ojos miremos por su situación precaria y miserable, por una existencia que sostienen milagrosamente y porque se ven próximos a bajar al sepulcro, sin que el gobierno les eche una mirada de compasión. Oh! Este cuadro es horrible y despedaza el alma; es horrible, sí, porque al ver unos hombres que han conquistado sus plazas a fuerza de talento y de saber, á unos hombres que se han presentado a la palestra en á públicas oposiciones, ganando sus plazas con gotas de sangre; a unos hombres que deben su patrimonio tan solo á su talento y nada á la intriga, es horrible,, infame inhumano, el que se les quite de la boca un miserable pedazo de pan á que se veían reducidos[…] Situación tremenda, angustiosa es la nuestra; vemos perecer el arte y á las columnas mas fuertes de él; vemos que dentro de muy pocos años va á desaparecer la escuela sacra de música que tanto renombre nos ha alcanzado en Europa, y que el único fruto que podemos dar en adelante será una ópera llena de plagios, ó una tanda de rigodones ó valses para que el vulgo ría y los artistas sean escarnio del extranjero.

Muchos de estos músicos tendrán pues que ganarse la vida dando clases en las nuevas sociedades musicales o tocando en teatros, salones y cafés.

Aunque es cierto que la labor de estas asociaciones fue positiva en el plano de la educación y divulgación musical y que muchas veces colaboraban en ellas artistas y literatos de primera fila, también lo es que el nivel de muchas de estas veladas musicales, llevadas a cabo por diletantes y aficionados, era en general de muy poca calidad. Los liceos contaron con la colaboración de compositores de relieve como Rodríguez de Ledesma en el de Madrid, Hilarión Eslava en el de Sevilla o Soriano Fuertes en el de Córdoba, pero también hacían sus aportaciones los propios socios, que presentaban en las sesiones de competencia semanales sus poemas y composiciones musicales. En muchos casos, resultó incluso normal que artistas de primera fila se presentaran en algunas de estas sesiones con los aficionados de las secciones correspondientes. Prueba de ello la tenemos, como se verá, en el concierto que ofreció Liszt para el Liceo de Córdoba. Según nos dice Celsa Alonso: "las sesiones de competencia, los juegos florales en primavera, los concursos de invierno, las tómbolas, exposiciones de trabajos de los socios, los conciertos y las representaciones dramáticas marcan el brillo de una época".[42]

[41] ESPIN y GUILLÉN, J.,"Estado deplorable de nuestros comprofesores". *La Iberia Musical y Literaria*, año II, nº 1. Madrid (1-1-1843), p. 4.
[42] ALONSO, C., op. cit., p.203

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ilustración 3. Los lechuguinos filarmónicos, ilustración de Cayetano Rodríguez. Mediados del s. XIX.

Además de los Liceos hubo otras sociedades como el Instituto Español -sociedad fundada por el Marqués de Sauli que tenía por objeto "fomentar la instrucción de las clases populares, proporcionando al propio tiempo diversiones ilustradas y decorosas a los socios"-,[43] la Academia Filarmónica Matritense y el Museo Matritense. En Barcelona se instituyen el Liceo Filarmónico-Dramático (1838) que da lugar a la construcción del Teatro del Liceo y la Sociedad Filarmónica (1839), que recibió como veremos a Liszt en 1845.

Aunque las sociedades artísticas "habrían podido ser de gran utilidad para el desarrollo del arte y la educación del gusto. Desgraciadamente casi siempre carecieron de bases sólidas y cayeron en los mismos errores; en lugar de hacer música seriamente se prefirió halagar la vanidad de los aficionados".[44] No obstante "se ha de reconocer el papel de primer orden desempeñado por las sociedades artístico-culturales en la difusión de un repertorio musical hasta entonces vedado a la clase burguesa: la música operística y, en menor medida, la de cámara",[45] que anteriormente había hecho las delicias de la aristocracia.

La visión de la actividad socio-musical del periodo isabelino no quedaría completa si no nos refiriésemos a la realizada en otros espacios en los que también se va a verificar una actividad lúdico-musical, concretamente los salones y los cafés.

---

[43] CAMBRONERO, C., *Crónicas del Tiempo de Isabel II.* La España Moderna. Madrid, 1896, p. 92.
[44] MITJANA, R., *La Música en España (Arte religioso y arte profano)*, París, 1920. p. 448.
[45] DIEZ HUERGA, M.A., "Las Sociedades Musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868)". *Anuario Musical, 58, Revistas CSIC,* p. 275.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los salones y las soirées

En los años 30 se va a dar un florecimiento de las veladas de carácter privado en las que se hace además habitual el baile, cosa que al principio de siglo era inusual.[46] Atendiendo a la descripción que Fernández de Córdoba hace en sus memorias íntimas, Aurelia Díez deduce que en este periodo, las tertulias cotidianas substituyen a las recepciones fabulosas en la mayoría de los salones de Madrid, es decir, que la aristocracia madrileña había perdido en 1836 el boato de años atrás, pero no su actividad.[47] Fueron famosos los salones de la marquesa de Santa Cruz, al que asistían los personajes más importantes de la sociedad madrileña, pero también los del Duque de Ahumada, los de Ezpeleta, la Condesa de Vílchez, la marquesa de Campo Verde, etc. y era frecuente pasar por cinco o seis de estos salones cada noche.

Con la llegada del moderantismo los salones isabelinos vivieron una etapa de esplendor, extendiéndose su actividad incluso al Palacio Real. "Ante tal iniciativa de la realeza, la nobleza no permaneció indiferente, ni tampoco la burguesía financiera".[48] "Narváez adquirió el palacio del duque de Montemar y organizaba brillantes conciertos y bailes a los que asistía la reina y la nobleza, el cuerpo diplomático y las famosas hijas de la condesa de Montijo".[49] También fueron famosos por estos años los salones del marqués de Miraflores, los marqueses de San Carlos y otros muchos.

Pero en estos espacios, junto con la aristocracia, también serán admitidos los miembros de la nueva oligarquía financiera que quieren hacer alarde de su poderío económico. Estos imitan los usos y costumbres de la nobleza e incluso llegan a conseguir títulos nobiliarios, como fue el caso del marqués de Salamanca. Entre los salones de esta alta burguesía podemos destacar los del coronel Cabrero, Mariategui y Villavicencio, por citar solo algunos. A estos salones asistían políticos, aristócratas, intelectuales e incluso miembros de la familia real.

La burguesía adoptó también estas costumbres y se hicieron frecuentes las *soirées* a las que acudían artistas, jóvenes de ambos sexos (los llamados pollos y pollitas), dandis, madres con jóvenes casaderas y cualquiera que quisiera ser alguien en aquella sociedad. En estos actos sociales se mezclaban tertulias y cotilleos con juegos, sobre todo de naipes, y actividades lúdico-musicales. En la mayoría de los casos los intérpretes eran aficionados y diletantes, muy frecuentemente jovencitas que tenían que demostrar su "buena educación" mostrando sus habilidades al piano o su gusto al interpretar una pieza de canto.

Como resumen de las actividades musicales en las soirées podríamos decir que:

- Los bailes eran danzas venidas de Europa: valses, polkas, rigodones, etc, ya que los propiamente españoles como las seguirillas, cachuchas o boleros se consideraban poco elegantes. Como expresaba Ford (*The spanish and their country,* 1846) "el baile nacional

---

[46] DÍAZ PLAJA, F., *La vida cotidiana en la España Romántica*. EDAF.1993, p.157
[47] DÍEZ HUERGA, M.A., "Salones, Bailes y Cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la Reina Castiza (1833-1868)". *Anuario Musical* nº61. Revistas CSIC, p.190.
[48] ALONSO, C., op. cit., p. 216.
[49] Íbid., p. 216.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que los extranjeros admiran es rechazado por las señoras elegantes. En las casas privadas se baila lo extranjero. En tertulias, *country dances* inglesas, cuadrillas francesas y valses alemanes".[50] Siendo esto así, no es de extrañar que fuera tan frecuente encontrar en la prensa de la época anuncios de profesores de baile importados del resto de Europa.

- Arias de la ópera italiana. Este gusto italiano era de origen aristocrático y rápidamente fue asimilado por la burguesía. En las *soirées* más importantes podían actuar cantantes italianas de las compañías que venían a actuar en los teatros, pero lo habitual es que fuesen "señoritas" aficionadas pertenecientes a la burguesía las que se presentaran con estas composiciones.

- Romanzas italianizantes o francesas. A veces el gusto por lo francés hizo que compositores españoles pusieran música a poemas franceses.

- La canción española (fundamentalmente andaluza), que tiene una gran acogida social en todo tipo de reuniones, ya sean de la aristocracia o de la pequeña burguesía, y que está relacionada con el costumbrismo, el pintoresquismo y el nacionalismo propios de la época romántica. Con el tiempo fueron ganando terreno las canciones más populistas, en las que aparecen tipos similares a los de la literatura, se utilizan modismos andaluces -incluso el ceceo o el seseo- y se celebra mucho el que las cantantes expresen bien esa "gracia y picardía andaluza". Muchos escritores y compositores de la época como Iradier, Soriano, Oudrid, o Manuel Sanz dedicaron una parte de su trabajo a este tipo de música, llegando incluso a dedicar algunas de estas canciones a la reina, que fue una gran aficionada a escucharlas e interpretarlas. Como veremos más adelante, la canción española, tan presente en los espacios culturales y tan popular entre todas las clases sociales, jugaría un papel de cierta importancia en el discurso musical de Liszt a su paso por la península.

Ilustración 4. Litografía de portada de "Doce coplas andaluzas dedicadas a la reina Isabel II".

[50] Cf. DÍAZ-PLAJA, op. cit., p.160.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cuanto a los instrumentos musicales presentes en estas veladas, el piano resulta imprescindible, pero también se tocan el violín, la flauta o la guitarra, con los que se acompaña a los cantantes o se tocan fantasías y variaciones. Es curioso que instrumentos tan españoles como las castañuelas fueran menospreciados por esta burguesía, como se puede ver en un artículo publicado en el *Semanario Pintoresco* titulado "las castañuelas en París":[51]

> Una noche de invierno de 1833 cuatro bailarines españoles (las señoras Serral y Dubiñon y los hermanos Camprubí) se presentaron en el teatro de la Academia Real y revelaron al público parisiense la cachucha y el zapateado, el zorongo y las castañuelas. Desde los primeros compases se alarmaron los concurrentes, resonaron los aplausos, se enardecieron las pupilas […] Si en alguno de los de Madrid resonase un instante tan rústico instrumento bastaría para que toda la concurrencia fashionable tomase sus schales y sombreros. ¡Cuán cierta es aquella fabulilla de Iriarte!
>
> Que no hay nación alguna / Que a todo lo extranjero / no dé con gusto aplausos y dinero

También tuvieron cierta relevancia las reuniones de algunos conocidos compositores como Sobejano, Marsanau o Saldoni en las que los alumnos y alumnas interpretaban obras del maestro al piano o cantaban romanzas o temas italianos. De estas reuniones, así como de las que se producían en los grandes salones de Madrid era frecuente que diera cuenta la prensa local.

Las clases medias no quedaron al margen de esta moda y en los salones de éstas se hacían reuniones más modestas en las que se tocaba el piano (instrumento fundamental en cualquier hogar) y las jóvenes lucían sus habilidades interpretativas. "En las casas particulares se utilizaban todos los espacios disponibles para habilitar pequeños teatros, ocupándose los salones, gabinetes y hasta las salas y alcobas, los denominados teatros de sala y alcoba".[52]

La difusión de estas veladas musicales por parte de aficionados propicia el establecimiento de instituciones de enseñanza musical (al margen del conservatorio) como el Gimnasio Musical o el Museo Musical que proporcionan "unos conocimientos musicales necesarios para la correcta interpretación de una pieza al piano, un aria italiana o una canción española, es decir, para vivir en sociedad".[53]

Este fenómeno también está relacionado con la expansión del mercado editorial, ya que van a ser frecuentes los "Álbumes de Salón", con piezas de canto, acompañadas de piano u otro instrumento, como violín, flauta o guitarra. A veces las revistas incorporan también partituras a modo de suplementos, sobre todo las que van dirigidas al público femenino. Otra consecuencia de esta afición generalizada a la música será el desarrollo de una industria de fabricación de pianos en España.

[51] *Semanario pintoresco español.* "Las castañuelas en París". Tomo II, p. 221-222.
[52] ALONSO, C., op. cit., p. 220.
[53] ALONSO, C., op. cit., p 201.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los cafés

El café es uno de los espacios de sociabilidad informal donde la música adquiere gran protagonismo en el periodo romántico. El origen de los cafés isabelinos hay que buscarlo en las primeras manifestaciones de independencia nacional (1808) pues nacen cuando las libertades comienza a ser posible reunirse y discutir sobre política. Según cuenta Pérez Galdós, en "La Fontana de Oro" había dos zonas, una dedicada a servir café propiamente y otra para celebrar tertulias, hasta el punto que el dueño se vio obligado a poner una pequeña tribuna.[54] Incluso hubo un tiempo en que a los asistentes a los cafés se les suponía un cierto carácter revolucionario.

El periodo isabelino será la edad de oro de los cafés, que pierden su antiguo carácter, ya que las tertulias son sustituidas por conciertos y espectáculos, convirtiéndose en uno de los lugares de ocio preferido por las españoles. Según las actividades que desarrollaban se llamaban café-concierto, café-cantante o café-teatro (en los que algunas compañías, llamadas piquetes, representaban pequeñas obras dramáticas).

En los cafés-concierto lo más habitual era un piano y a veces uno o dos cantantes. A veces la combinación instrumental era piano y violín o guitarra y el repertorio solía consistir en arreglos de ópera italiana, canción andaluza y piezas para piano de origen centroeuropeo.

Respecto a la condición social del público que acudía a los cafés, ésta era muy variada. Había cafés de carácter más aristocrático, como el Espejo o el Iris de Madrid, o los cafés "para familias" de clase media, donde por el módico precio de una consumición se podía disfrutar de una velada agradable. Incluso cafés para gentes humildes como el de los Naranjos, de Madrid, donde se improvisaban tablaos, y cafés andaluces para la gente de "bronce", donde se contrataban cantaores y bailaores de Andalucía.

[54] DÍAZ-PLAJA, op. cit., p.31.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ilustración 5. Integrantes de la tertulia del Parnasillo –que se reunía en el Café del Príncipe- en el estudio de Antonio María Esquivel. Antonio María Esquivel*, 1846.*

La afición por los cafés se generalizó en toda España. Madrid y Barcelona contaban en los años 40 con una gran cantidad de estos establecimientos, pero también ciudades como Málaga, que en 1838 contaba con siete cafés: el de Andrés Ruíz (Plaza de la Constitución), Nicolás Parodi (Alameda), Fancisco Sánchez (Alameda), N. Garafi (calle Santa María), Francisco Muñoz (Plazuela de la Verdura), Rafael Mora (calle Pescadores) y Antonio Cerbán (calle Granada).[55] En los cafés-cantantes de Andalucía tuvo más difusión el flamenco, sobre todo en Sevilla, Cádiz, Jerez y Málaga.

En general se podría decir que uno de los méritos del café romántico fue llevar la música a todos los sectores de la población, pues a ellos tenían acceso estratos populares, que tenían vedados otros espacios. Asimismo sirvieron de sustento pasajero a cantantes y pianistas que alternaban sus actuaciones en cafés con saraos de la aristocracia, como Miralles o Zabalza y fueron la tabla de salvación para muchos maestros de capilla que quedaron en paro como consecuencia de la desamortización.

Los teatros

El teatro es el núcleo principal de la sociabilidad burguesa y sus palcos se convierten en "verdaderos escaparates, de manera que las mujeres burguesas, sus trajes y joyas, pasaron a ser los ornamentos principales del auditorio […] Uno de los principales objetos del elegante que asistía a las representaciones era el de llamar la atención, el de hacer

[55] MERCIER Y LA CERDA. *Guía de Málaga y directorio manual útil a todos para 1838.* Imprenta del Comercio, Málaga, 1838.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

efecto en la sala".[56] En la mentalidad burguesa, ocupa un lugar muy importante lo que el resto de la sociedad opina de uno. Por esta razón es capital dejarse ver en el espacio público, el teatro en este caso, en el que lo que sucede en el escenario es tan importante como lo que acaece en los palcos. Sirva esta nota aparecida en *El Genio* de Barcelona como ilustración de todo ello:[57]

> TEATRO DE Sta. CRUZ
>
> Este teatro tiene una fatalidad; la de contar con un público exijente y descontentadizo, con un público que raras veces hace justicia, con un púbiso de abonados que sirven los unos para cuchichear en las lunetas de patio, los otros para tenderse en el anfiteatro y pasar revista á las prójimas que asoman en los palcos (y que entre paréntesis sea dicho tampoco disgustan á Lilith).

En cuanto a los espectáculos dominantes en los teatros del periodo isabelino, nos dice Celsa Alonso que "triunfan la ópera italiana y los *bailes nacionales*, intercalados en los entreactos de comedias y dramas en verso: boleros cachuchas, fandangos y seguidillas eran bailes populares convertidos en danzas de escuela, que configuraron un vocabulario coreográfico propio, el de la Escuela Bolera".[58]

Por otra parte, si atendemos a lo que nos relata Richard Ford, la situación del teatro español no era especialmente buena: "El teatro que en otras partes constituye un medio tan importante para que el forastero pase la noche, está en una gran decadencia en España, a pesar de que, como nadie hace nada, ni está cansado de negociar y de ganar dinero durante el día, parece que debería ser, precisamente lo que hiciera falta, pero es demasiado caro para la pobreza general".[59]

Gautier describiría la situación en términos similares tras su visita a España de 1840. Después de haber asistido a una a corrida de toros en Málaga, decía:[60]

> A pesar del cansancio, no quise faltar aquella noche al teatro, pues no quería dar tregua a las emociones, desde el sangriento realismo de la plaza a las intelectuales sensaciones de la escena. El contraste fue grande; en los toros todo era ruido y multitud; en el teatro, silencio y abandono. La sala estaba casi vacía; algunos espectadores salpicaban aquí y allá las desiertas butacas. Ponían en la escena Los Amantes de Teruel, drama de Juan Eugenio Hartzenbusch, que es una de las producciones más notables de la moderna escena española. Esta obra, a pesar de todos sus defectos, es muy superior a esas obras traducidas o arregladas del teatro del bulevar, que inundan hoy los teatros de la península.
>
> Al regresar a casa, […] meditaba sobre el contraste del espectáculo bullicioso de la plaza y la fría soledad del teatro; entre el gusto de la multitud por aquél hecho

---

[56] PONS, ANACLET Y SERNA, J., *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, Valencia1992, p. 243. Citado en SANCHO GARCÍA, M., *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración*, Tesis Doctoral, Pub. Universidad de Valencia, p.28.
[57] *El Génio*, Barcelona, Tomo I nº I, p. 6
[58] ALONSO, C., *La música isabelina: El anverso lírico de un reinado azaroso*, p. 216. En PÉREZ GARZÓN, J .S., *Isabel II. Los espejos de la reina*, Marcial Pons Historia, 2004.
[59] FORD, R., *Cosas de España. Aventuras de un Inglés por la península ibérica de mediados del siglo XIX*. Traducción de Enrique Mesa. Ediciones B,S.A, 2004, p. 344.
[60] GAUTIER, T., *Viaje por España,* T. I. Espasa, 1920, pp. 147-152.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> brutal y su indiferencia ante las producciones del ingenio. […] La víspera se había representado una obra de Lope de Vega, que parece que tampoco había llevado gente al local. El genio antiguo y el talento moderno no valían lo que una estocada de Montes,

Tal vez la visión de estos viajeros parezca un poco pesimista, pero la prensa de los años cuarenta también se lamenta del triste estado del teatro,[61] a pesar de que contara con actores y actrices como Matilde Díez, Bárbara y Teodora Lamadrid, Latorre, Romea entre otros y con escritores como Bretón, Díaz, Gil y Zárate, Ventura de la Vega, Zorrilla y un largo etcétera. En general, los demás teatros de España no están más concurridos que los de Málaga ni siquiera el Príncipe en Madrid, donde actúan dos grandes actores: Julián Romea y Matilde Díez.

Por otra parte, no se estrenaba mucho, a pesar de la pléyade de buenos escritores dramáticos que había, según Hartzenbusch, en la España de la época. A pesar de ello, los dos teatros principales de Madrid, el del Principe y el de la Cruz, no tenían al parecer producciones suficientes para dar novedades al público.[62]

Las obras teatrales que se representan en esos años en el teatro español son, además de las escritas por dramaturgos españoles, traducciones de obras francesas y algunas piezas del teatro barroco español, que el romanticismo había vuelto a poner en valor frente al teatro clásico. Así, uno de los autores favoritos era Lope de Vega. Este fenómeno da lugar a una controversia, suscitada en el seno del Liceo de Madrid en 1845, en torno a si era o no conveniente la imitación de la literatura dramática del siglo XVII. Bretón de los Herreros era partidario de estudiar aquel teatro, pero no de tomarlo como modelo, puesto que el carácter y las costumbres españolas habían cambiado totalmente. Frente a él, Amador de los Ríos opinaba que había que imitarlo, porque los españoles eran siempre los mismos. Por su parte Cándido Nocedal decía que el argumento de la comedia del teatro barroco no ofrecía interés a la sociedad moderna, porque las costumbres de la época eran otras.

Respecto a las traducciones de obras francesas, comentaba Gautier: [63]

> En la actualidad no se representa en los teatros de España más que canciones de melodramas y vodeviles franceses. En Jaén, en el corazón de Andalucía, se pone en escena El Campanero de San Pablo; en Cádiz, a dos pasos de África, El Pilluelo de París; aquellos sainetes españoles tan alegres, de tanto color local y tan originales, no son ya más que imitaciones vulgares tomadas de las varietés.

En 1847, Hartzenbusch publica en *La Revista Literaria* una estadística cuyo resumen es que, entre los años que van de 1843-46, en Madrid se representaron 193 obras originales y 145 traducidas, con la circunstancia de que en la última temporada, el número de las traducidas había superado al de las originales.[64]

En una crónica de teatro de *El Clamor Público* podemos leer:

---

[61] CAMBRONERO, C., *Crónicas del Tiempo de Isabel II*. La España Moderna, Madrid, 1896, p. 51.
[62] CAMBRONERO, op. cit., p.61.
[63] GAUTIER, op. cit., T. II, p. 157.
[64] CAMBRONERO, op. cit., p. 65.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> En la noche del martes, se ejecutó en el teatro del Príncipe una comedia en dos actos titulada Un Amante Aborrecido; ¿será posible, nos preguntamos a nosotros mismos, que tales cosas se representen? La tal piececito (sic), es a manera de los cuentos de la vieja, no sirve nada más que para hacer dormir: está escrito en tonto y traducida en lo mismo. Hasta la ejecución fue de lo más malo que hemos visto. El público salió del teatro completamente fastidiado.[65]

Es evidente que la oferta de teatro no terminaba de conectar con el gusto de los espectadores, pero no eran esos los únicos problemas del teatro español. Los empresarios se quejaban de las cargas de beneficencia que tenían y por tanto el escaso beneficio.

Por otro lado, estaba el problema de la censura. Por ejemplo *La Ponchada*, obrita cómica en un acto escrita por Bretón de los Herreros para la función organizada por el Ayuntamiento para celebrar la llegada de Espartero a la corte el 2 de Octubre de 1840, sólo se representó una noche, ya que fue prohibida porque disgustó a los amigos del General.[66]

No era raro ver en estos años noticias como la que leemos en *El Clamor Público* en su sección de teatros:[67]

> Nuestro corresponsal en Málaga nos dice el 20 del actual: en esta ciudad nos vemos privados del gusto de solazarnos un rato con la famosa composición del señor Asquerino Españoles sobre todo. El señor gefe (sic) político ha prohibido la ejecución de esta pieza y de cuantas se presenten que puedan en lo más mínimo criticar la situación actual: de modo que los cómicos se encuentran algunas veces desesperados para buscar piezas que no traten ni tengan una palabra alusiva a la libertad e independencia nacional. Se ha prohibido también la Independencia porque dice viva Riego.

O esta otra publicada en *El Genio*:[68]

> A los censores de nuestros teatros parece que no se les puede dar abasto, tal es su afán y prisa en prohibir dramas, comedias y sainetes. De poco tiempo à esta parte se han prohibido: *Una reyna no conspira, Españoles sobre todo, La ópera y el sermón, El guante de Coradino, La independencia, Valeria, La mancha de sangre* y otras muchas que en este momento no recordamos.

Si en el teatro domina la influencia francesa, en la música es la ópera italiana la dueña absoluta de la escena. Este género había arraigado desde fines del siglo XVIII y se veía como algo moderno, porque era un género internacionalizado. De hecho, "en algunos escritos y críticas en diarios españoles del momento se hace constante referencia a la ópera italiana como manifestación teatral renovadora".[69] También hay que tener en cuenta los gustos de la aristocracia y la realeza en este sentido y su influencia sobre la nueva burguesía.

Los autores favoritos en el periodo que analizamos son Donizetti y, a mediados de los años cuarenta, Verdi. En 1844 se estrenaron *Nabuco*, *Hernani* e *I Lombardi*. En 1844 la música

---

[65] *El Clamor Público*. 31-10-1844.
[66] CAMBRONERO, op. cit., p. 53.
[67] *El Clamor Público*. Madrid, 31-10-1844.
[68] *El Génio*, Tomo I, nº I, p. 11.
[69] ALVAREZ CAÑIBANO, A., *Teatros y Música Escénica, del Antiguo Régimen al Estado Burgués*, pp. 124-125. Citado en CASARES, E. y ALONSO, C., *La Música española en el siglo XIX*, Universidad de Oviedo, 1995.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de *Hernani* se hizo tan popular, que poco tiempo después se cantaba en todas las tertulias donde había piano[70] y Liszt menciona haber asistido a una representación de esta ópera estando en Madrid.[71]

Aunque había grandes cantantes españoles, también se puso de moda importarlos de Italia. En los años 1844-5 las cantantes más demandadas eran Rita Basso-Borio, Cristina Villó, Rosalía Gariboldi e Isabela Ober-Rossi. Y en las voces masculinas destacaban entre otros Sínico, José Olivieri, Tamberlick, Moriani y el barítono Rouconi.

Desde fines del siglo XVIII hubo varias tentativas de hacer una ópera española, fenómeno que se acentúa con el desarrollo del nacionalismo romántico. Son muchos los intelectuales y músicos que defienden la creación de una ópera nacional, por ejemplo Marsanau. En este sentido, se trabajó en tres direcciones distintas: música extranjera con palabras castellanas; música de compositor español con letra en italiano; y música y letra española. Un ejemplo de estos intentos de ópera nacional lo tenemos en *Padilla o el asedio de Medina*, con música de Espín y Guillen y letra de Guerrero Larrañaga, muy aplaudida por la crítica de *El Fandango*, prototipo de la prensa defensora de todo lo español.[72] Como veremos, en el concierto cordobés de Liszt se presentó un número de ésta ópera, que por aquel entonces ni siquiera estaba estrenada.

Pero los ensayos para la creación de una ópera española no dieron los resultados esperados y hubo que abandonar tal proyecto patriótico, encauzándose estas energías hacia una revitalización de la zarzuela.[73] Este género nacional había comenzado a gestarse en la segunda mitad del siglo XVIII. No obstante, esta zarzuela dieciochesca se diferencia de la posterior en algunos aspectos como la distribución de los números musicales. De hecho, en ella se avisa a veces del inicio de un número musical, como por ejemplo en *La Mesonillera* (1769) de D. Ramón y música de Palomino. Como ejemplo de la popularidad del género en el s. XVIII, Emilio Cotarelo, apunta que Don Ramón de la Cruz escribió treinta zarzuelas, representándose la primera en 1757.[74]

A comienzos del siglo XIX la versión dieciochesca de este género cae en el olvido en favor de la ópera italiana, tal vez por falta de compositores y libretistas, quizás por los gustos del público o por otras causas. Pero como comentábamos, la zarzuela comienzaría una nueva vida en la década de los cuarenta, en la que la relación entre ésta y la del siglo anterior ya casi sólo existe en el nombre.[75]

Basili y Rubi estrenaron en 1841 *El Ventorrillo de Crespo*, bautizada ya como zarzuela nueva y en 1843 Soriano Fuertes pone por primera vez en escena en el Príncipe *Jeroma la Castañera*. Con esta última obra, "en los prolegómenos de la ascensión al poder de los moderados, termina de darse forma a un género nuevo: la zarzuela romántica".[76]

---

70 Íbid., p.107.
71 *Autour de Mme. D'Agoult et de Liszt.* Bernard Grasset, Paris, 1941, p. 187.
72 El Fandango (Madrid), 15-7-1845, p. 15
73 CAMBRONERO, op. cit., p .111.
74 Íbid., pp.113-114
75 CASARES RODICIO, E. y ALONSO, C., *La música española en el siglo XIX*, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1995, p.73.
76 ALONSO, C., *La Música Isabelina: El Anverso Lírico de un Reinado Azaroso*. En PÉREZ GARZÓN, J. S., *Isabel II. Los espejos de la reina*, Marcial Pons Historia, 2004, p. 217.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La zarzuela romántica, que triunfó en los años 40 era en realidad "un sainete o comedia en un acto, con algunos números musicales, entre ellos algunos aires nacionales, siguiendo la tradición del vaudeville francés, en un momento en que la distinción entre lo folklórico, lo pintoresco y lo populista no estaba clarificada en absoluto".[77]

La presencia de la canción española en el teatro fue también habitual desde principios de siglo convirtiéndose en un género favorito del público. Solían intermediarse en comedias y óperas, junto a sainetes y bailes, en las llamadas funciones misceláneas y también en las funciones de nochebuena y en los beneficios, en los que era frecuente que se estrenasen canciones escritas para los beneficiados.

Algunas canciones tuvieron gran aceptación por parte del público, como *Los Toros del Puerto* o *El valentón del Perchel,* que se popularizaron en los salones al ser editadas en arreglo de piano y canto. Iradier fue uno de los compositores preferidos de canción española: *El tormento*, *La Rita*, *La sevillana*, *El zapateado*, *La Currela*, *Los Caracoles*, entre otras.

También fue habitual intermediar o finalizar las representaciones teatrales con bailes nacionales (seguidillas, boleras, fandangos o cachuchas), tan alabado por extranjeros como R. Ford: "El mayor encanto de los teatros españoles es el baile nacional, incomparable, inimitable y único, y solo para ser bailado por andaluces".[78] A veces los bailes corren a cargo de bailarines extranjeros, siendo pasto de la crítica de publicaciones como *El Fandango*, defensoras de lo nacional. En 1845 bajo el título de cabriolas, haciendo referencia a una actuación en el teatro del Circo comenta este medio: "La vaporosa y aérea madama Stephan, bailó con Monsieur Petipá uno de esos pasos apolkados que el público aplaude con furor. Creemos que se llama baile histérico".[79]

La costumbre de intercalar música vocal en los intermedios se lleva también a los conciertos, aunque en este caso suelen ser arias o cavatinas de la ópera italiana las piezas presentadas. De forma que el esquema de concierto que veremos en los de Liszt era el habitual. Incluso que el pianista o solista acompañara a los cantantes.

Entre 1840 y 1845, en los teatros de Madrid actuaron como solistas diferentes instrumentistas: el violinista José Ghys (abril de 1840), los guitarristas Ramón Cáceres y José Mª Ciebra (mayo de 1841), el pianista Juan Manchoni (agosto de 1841), la arpista Genny Lazare (1842), el violinista Eduardo Ficher (marzo de 1843), los guitarristas Vicente Cano y Tomás Damas (marzode1843), el violinista Vicente Tito y el pianista Guillermo Dali, ambos portugueses (Junio de 1843). En 1844 destacan los conciertos que ofreció Liszt, a los que siguieron los del violonchelista van Gelder y el violinista Artot, ya en 1845. No obstante, los espectáculos en los que el protagonista único o principal era un instrumentista fueron bastante escasos en la época.

En cuanto a los coliseos, nombre que frecuentemente se daba en esta época a los teatros, si damos crédito a lo apuntado por algunos viajeros foráneos, estaban en un estado deplorable. R. Ford dice que son "pequeños…y mal dispuestos; el guardarropa y los adornos son tan escasos como los espectadores, sin exceptuar siquiera a Madrid. Cuando

[77] ALONSO, op. cit., p. 340.
[78] FORD, op. cit., p. 348.
[79] *El Fandango*. Madrid, 15-8-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

están llenos los olores son ultracontinentales […]. Si se analizara la atmósfera por Faraday, se encontrarían en la misma proporción el humo de tabaco añejo y el tufo de ajo fresco. El alumbrado […] está justamente proyectado para hacer la obscuridad visible"[80]. En provincias, las referencias que encontramos suelen ratificar la opinión de Ford. Suponemos que como consecuencia de ello, durante la segunda mitad de siglo se hará una renovación completa de dichos edificios.

En Madrid los teatros más importantes son el Príncipe y el de la Cruz, antiguos corrales de comedias, el primero en el famoso Corral de la Pacheca y el segundo en uno que existía en la calle del Lobo.

El teatro del Príncipe sufrió un incendio y fue levantado de nueva planta en 1806, en estilo neoclásico, diseñado por el arquitecto Juan de Villanueva. Este establecimiento es el actual Teatro Español, aún en funcionamiento en Madrid. Durante estos años, Matilde Díez actuó de primera dama y Julián Romea de primer actor. Aunque los empresarios teatrales hicieron un esfuerzo ofreciendo estrenos al público, la situación económica se hizo angustiosa al punto que en 1847 se aprueba un Real Decreto por el que el Gobierno se hace cargo de la dirección, administración y explotación del mismo. El nuevo decreto suprimía las cargas y censos que el teatro abonaba a la Beneficencia, a las que los empresarios atribuían su ruina, y por el artículo 33 el Gobierno se obliga a subvencionarlo.[81] Uno de los concierto de Liszt en la capital se celebraría, como veremos, en este teatro el 13 de Noviembre de 1844, a beneficio de la señorita Brizzi.[82]

Por su parte, el antiguo teatro de la Cruz fue reedificado por el arquitecto barroco Pedro de Ribera en 1737. A mediados de siglo fue derribado y pasó a la calle Espóz y Mina. En él se dieron muchas óperas porque era el que tenía un escenario más apropiado. Puede decirse que el teatro de la Cruz fue el que más novedades ofreció al público en la década del moderantismo. Además de obras teatrales se representaron óperas, zarzuelas, conciertos, funciones de baile, volatines y hasta prestidigitación. Durante estos años actuaron en él Barbara y Teodora Lamadrid, Juana Pérez, Carlos Latorre y Juan Lombía, entre otros.

Además de estos teatros, Madrid también contó con el Teatro del Circo, que fue inaugurado en abril de 1840 como circo, pero que a partir de 1842 se convertiría en el centro neurálgico de la ópera italiana en la capital, siendo más escasas las representaciones teatrales, hasta el punto que con la reforma de los teatros que se hace en 1849 pasa a ser el Teatro de la Ópera. En 1844 se hizo cargo de él el empresario José Salamanca, que fue uno de los financieros más importantes de esta época y que recibió de la reina el título de Marqués. Éste no escatimó esfuerzos para convertirlo en uno de los teatros más importantes de Europa, incluso pidió –como veremos- a Donizetti que viniera a Madrid para componer dos óperas para este establecimiento. Durante estos años, el Circo se convierte en el punto de encuentro de la sociedad madrileña e incluso polariza las rivalidades políticas ya que allí actuaban la Guy Stephan (protegida de Salamanca) y la Fuoco (protegida de Narváez), que representaban a progresistas y conservadores, llevando como distintivo los primeros un clavel blanco y los segundos uno rojo. En este teatro ofrecería Liszt –como veremos- varios conciertos.

---

80 FORD, op. cit., p.347.
81 CAMBRONERO, op. cit, p. 70.
82 *La Iberia Musical*. Madrid, 28-4-1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ilustración 6. Teatro del Circo de Madrid en los años 40.

El Teatro del Instituto, construido por el Instituto Español, fue inaugurado en 1839 y tuvo gran importancia en los comienzos de la zarzuela. El primer local del Instituto había estado en la calle Atocha, en el antiguo convento de la Trinidad; en 1844, teniendo necesidad el gobierno de estos terrenos, el marqués de Sauli costea la construcción de uno nuevo en la calle de las Urosas. Mientras se realizaban las obras, las funciones del Instituto se celebraron en el Teatro del Genio.

Citaremos también entre los otros escenarios con los que contaba Madrid el Teatro del Liceo, fundado en 1837 por el Liceo Artístico y Literario. En este dio Liszt su primer concierto en Madrid. También merecen mención otros como el Teatro de Variedades, el del Museo y el de Buenavista.

En Barcelona, por estos años, destacan el Teatro Principal (antiguo de Santa Cruz), bajo la dirección de F. Baus y A. Tocci, y el teatro del Liceo, construido por el Liceo filarmónico-dramático barcelonés de Doña Isabel II. El primero estuvo ubicado en el mismo local del Liceo, en el antiguo convento de Montesión, pero después se decide hacer uno de nueva planta en el solar del antiguo convento de los Trinitarios. Para la construcción del nuevo edificio Joaquín Gisper propone la venta de acciones a perpetuidad de la mitad de los palcos y lunetas, siendo la primera accionista la propia reina. La primera piedra del nuevo teatro se puso en 1845, siendo inaugurado dos años después.[83]

[83] GÓMEZ AMAT, op. cit., p. 121.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Publicaciones periódicas y musicales en el periodo isabelino

El ascenso de la burguesía en el siglo XIX no es solo de carácter económico y político, sino que supone una nueva concepción del mundo, una nueva mentalidad, que requiere una serie de transformaciones ideológicas y culturales.

En la difusión de esa nueva mentalidad la prensa tiene una importancia de primer orden. A lo largo de todo el siglo, periodismo y burguesía marchan unidos. "La llegada de los absolutistas al poder se traduce en la desaparición de todas las publicaciones. El advenimiento de los liberales supone todo lo contrario: la proliferación de periódicos y publicaciones de todo tipo".[84]

"El dominio de la prensa es decisivo para una burguesía que quiere lograr la hegemonía y que carece del poder económico y social para imponerla".[85] En el enfrentamiento con el antiguo régimen, además de la crítica política, tiene una gran importancia la creación de unos arquetipos que representan a la sociedad y que van a tener su reflejo en la ilustración gráfica, que surge ahora gracias al desarrollo del grabado xilográfico a la testa y de la litografía.

Con la regencia de Mª Cristina se inicia la transición hacia el estado liberal al mismo tiempo que se produce el "nacimiento" de la prensa española al estilo de la europea, que en su tratamiento formal y carácter político, durará todo el siglo XIX. A partir de los años treinta el desarrollo del periodismo es imparable. Las nuevas tendencias que configuran el romanticismo van a encontrar cauce en estas publicaciones.

Entre todas ellas podríamos destacar *Fray Gerundio*, de Modesto Lafuente, periódico satírico de política y costumbres, liberal y anticlerical. A los textos les acompañan ilustraciones que no tienen argumento propio, sino que sólo pretenden ilustrar o adornar el texto, cosa que será característica durante todo el periodo isabelino.

También en esta década empiezan a aparecer publicaciones culturales como *El Artista* (1835), publicada por Eugenio Ochoa y Federico Madrazo, que representa un romanticismo moderado. En ésta son interesantes las colaboraciones de Masarnau, "en cuyos artículos se perciben los síntomas de descontento sobre el estado de la música española: la necesidad de afianzar los conciertos sinfónicos, y proteger la creación de una ópera nacional, el estado lamentable de los teatros y la invasión del italianismo y de las costumbres francesas en los bailes, teatros y salones, o el desconocimiento de la música alemana".[86]

---

[84] BOZAL, V., *La Ilustración Gráfica del siglo XIX en España.* Editor Alberto Corazón, Madrid 1979, p. 17.
[85] Íbid., p. 22.
[86] ALONSO, op. cit., p.196.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En los años treinta habría que destacar el *Semanario Pintoresco*, que se mueve dentro del costumbrismo y la divulgación científica y cultural,[87] fórmula que tendrá continuidad en la década posterior.

Con la caída de Espartero y la llegada del moderantismo, la crítica se hace más suave y se trata de provocar una risa "bienpensante" para entretener a la burguesía. De esta prensa satírica y humorística destacaríamos *El Fandango* (1844-1846), que publica noticias, sonetos, folletines satíricos y costumbristas, fábulas, pero siempre con una crítica a todo lo que viene del extranjero. Al texto suelen acompañarlo caricaturas.

Los periódicos de los años cuarenta suelen ser poco vistosos y muchas veces de pocas páginas como *El Avisador Malagueño* o *El Ómnibus* de Cádiz. Muchos de ellos desaparecen en muy poco tiempo. La prensa de noticias de esta época suele incluir además de artículos de política, crítica literaria, crónicas locales y del extranjero, información de espectáculos, de transportes y anuncios comerciales.

Los hay de carácter más progresista como *El Clamor Público* (1844-1854), periódico político, literario e industrial, *El Eco del Comercio* (1834 -49), *El Espectador* (1841 -1848); y también los que representan una línea más conservadora como *El Heraldo de la Mañana* (1842 -1854), *La Posdata* (1842- 1846) o *el Pensamiento de la Nación* (1844 -1846).

También los hay defensores del clero como *El Católico* (1840-1852), periódico religioso, social científico y literario, de afiliación carlista. En Barcelona, *El Papagayo* (1842-1844), defiende al clero y ataca a los liberales.

Otras publicaciones no tienen más intención que servir de entretenimiento y como medio de divulgación cultural y científica, así como de noticias locales y difusión de modas, generalmente de París, que van dirigidas a las lectoras. También son frecuentes los folletines, los artículos de viajes y biografías. Como ejemplo de este tipo de publicación podríamos citar *El Guadalhorce* (1839-1840) y *La Amenidad* (1844-1845), las dos de Málaga. En Madrid habría que destacar *El Museo de las Familias, lecturas agradables e instructivas* (1843).

Precisamente gracias a muchas de estas publicaciones hemos podido documentar el viaje de Liszt por España, no sólo en lo tocante a los programas que interpretó y los locales en los que actuó, sino también en relación con otras actividades sociales como banquetes, homenajes, y sobre todo en lo relacionado con las lecturas discursivas que hace el público y la crítica de nuestro protagonista.

Entre las editoriales de esta época podríamos destacar la de Boix, la de Gaspar y Roig y la Sociedad Literaria de Wenceslao y Sergio Ayguals de Izco, que publicó revistas, folletos y novelas como *María, la hija del jornalero*, una de las más conocidas de este periodo y que se anunciaba como una "Historia contemporánea de Madrid, usos y costumbres de sus habitantes, con la descripción de edificios notables, paseos, tertulias, verbenas, ferias, corridas de toros, y acontecimientos políticos desde la época de la promulgación del Estatuto real (….). Obra original de Wenceslao Ayguals de Izco, dedicada a Mr. Sue. Ilustrada con profusión de grabados bajo la dirección de don José Vallejo".[88] El anuncio

[87] Íbid., p.29.
[88] *El Fandango*. Madrid, 15-9-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

indicaba que se estaba tirando y que saldría por entregas. Las suscripciones y las novelas por entregas son uno de los fenómenos característicos del romanticismo, ya que permitían a los editores hacer inversiones con menor riesgo.

Junto a esta eclosión del mundo editorial surge en los años cuarenta una prensa musical, análoga a la que se publica en otros países europeos, y dirigida a la misma burguesía que acude a los teatros y conciertos. En ella se recogen artículos de opinión, crónicas de teatros de Madrid y provincias, crónicas de salón, biografías de músicos, y reseñas de las actividades musicales de las sociedades artísticas y literarias. Entre las publicaciones más representativas habría que citar *La Iberia Musical* (1842), *El Anfión Matritense* (1843), *El Orfeo Andaluz* (1842) de Sevilla, *El Mundo Musical* (1845) y *El Filarmónico* (1845), ambas de Barcelona.

Estas revistas filarmónicas ofrecían a sus lectores suplementos de piezas musicales, unas veces gratis y otras como suscripción, que solían ser arias de ópera o canciones españolas con acompañamiento de piano y piezas de baile como valses y polkas que se tocaban en salones y reuniones familiares. Estos suplementos musicales también fueron ofrecidos por algunas revistas de carácter general como *El Guadalhorce*, de Málaga, que en los números de 1840 los incluía, alternando con láminas de modas.

Por último habría que mencionar la edición de música impresa para aficionados. El primero en editar en España este tipo de colecciones fue Bartolomé Wirmbs, de origen alemán. Se instaló en Madrid en 1815 e introdujo nuevas técnicas de impresión, que se usaban en Europa. Ocupó la cátedra de Grabado y Estampado de Música de la *Sociedad Económica de Amigos de País* y montó un taller en la calle del Turco. Editó la serie de *La Lira de Apolo*, *periódico filarmónico dedicado a las damas por el profesor Bartolomé Wirmbs* en cuatro álbumes que se repartían por entregas.[89] El repertorio eran cavatinas y canciones españolas acompañadas de piano (a veces de guitarra) y música para pianoforte con un repertorio de reducciones de ópera, variaciones, marchas, valses y polkas.

Esta labor de edición la continuó León Lodre, que había sido aprendiz de Wirmbs y que, según Celsa Alonso, heredó las planchas de su maestro, "volviendo a editar todas las colecciones de canciones que había hecho el alemán y algunas más",[90] como *Los Pregones de Madrid, Album Matritense, colecciones de canciones populares con acompañamiento de pianoforte, poesía y música de Don Mariano Soriano Fuertes* (Madrid, 1840).

Otro editor de música fue Carrafa, también grabador, que siguió respondiendo a la gran demanda de música de consumo por parte de la burguesía romántica.

Algunas ediciones más lujosas van acompañadas de litografías alusivas a los temas de las canciones, generalmente tópicos costumbristas y pintorescos, tan en boga en esta época. Aquí se hace evidente la relación entre pintura, literatura y música. Un ejemplo de estas colecciones podría ser la *Colección de doce Canciones Andaluzas, dedicadas a la Reina Isabel II de Borbón, con acompañamiento de piano y guitarra*, editadas por Carrafa, con portadillas individuales de Bachiller. La letra es de varios autores: Franquelo, Bretón de los Herreros, J. Gutierrez Alba, Luis Maraver e Ignacio Argote; y la música de Manuel Sanz y

[89] ALONSO, op. cit, pp. 93 y 94.
[90] Íbid., p. 97.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Antonio Mercé. Los títulos de estas canciones son muy significativos de su carácter: *el Baratero, la Mala Jembra, la Higochumbera, el Chalán, el Mocito del Barrio, Las Ligas de mi Morena, el Terne, la Sal de la Canela, el Calesero de Cádiz, la Moza, Currilla la Serrana, las Puñalás y el Parné*. No fueron éstas las únicas colecciones de canciones dedicadas a la reina y también a su hermana, pues era conocida la afición de ambas a la canción andaluza.

Conviene subrayar que en el pintoresquismo romántico se elimina cualquier connotación política y las clases menesterosas se tratan como un mero elemento estético.[91]

De otra parte, el interés que despierta en Europa el pintoresquismo español hace que editoriales de Londres y París editen música española como *The Andalusian Annual* (1836), publicado por Michael BurKe Honan y John Macrone, con trece canciones españolas (acompañadas de ilustraciones de J. Bécquer) y diez poemas españoles; o la colección de *Canciones Españolas* de Yradier, editadas en la capital francesa por Heugel e hijos.

[91] BOZAL, V., *Historia del Arte en España*, Ed. Istmo, 1972, p. 261.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL VIAJERO ROMÁNTICO

El Gran Tour

> "Por conocimiento del mundo yo entiendo aquél que resulta de la observación de los hombres y las cosas desde un contacto con las costumbres y usos de otras naciones […] Ésta es la madre de las ciencias que un caballero debe comprender y de la que nunca han oído nuestras escuelas y colegios".
>
> Anthony Ashley Cooper[92]

El Gran Tour. Así se llamó a cierta práctica cultural que nace en Inglaterra a mediados del siglo XVIII entre las clases adineradas, consistente en un viaje de larga duración por Europa, mediante el cual los jóvenes ricos completaban su educación visitando algunos territorios emblemáticos del continente, con objeto de aprender todo lo posible acerca de las grandes civilizaciones pretéritas. En última instancia, pretendía ser una forma de conocimiento *in situ* que ampliaba el saber obtenido previamente en los libros de texto, al tiempo que intensificaba la experiencia vital de quienes se lo podían permitir, casi siempre vástagos de personajes ilustres.

La práctica del *Gran Tour*, que cabría considerar un noble antecedente histórico del turismo, aunque revista características enteramente propias, alcanzó sus años de máximo esplendor en la década de 1770, y pronto fue dejando de ser una costumbre exclusivamente inglesa para extenderse por imitación a otros países de Europa, donde arraigó con facilidad. Sirvan como prueba de lo referido las siguientes palabras del insigne teórico británico J. H. Plumb:

> Hacia 1720, ningún inglés o alemán que aspirara a ocupar un puesto destacado en la sociedad pudo esperar otra cosa que ser considerado algo así como un rústico palurdo, de no ser que hubiera pasado dos o tres años en Francia o en Italia. La aristocracia escandinava y rusa imitó rápidamente el ejemplo. El efecto fue imprimir notable homogeneidad en los gustos y modales de la nobleza europea del XVIII.[93]

Cabe inferir de lo anterior que el anhelo de saber y ampliar horizontes mediante el contacto directo con el mundo no era el único motivo que impulsaba la práctica del Gran Tour. Al parecer, la posibilidad de mejorar la reputación y obtener con ello algún tipo de ascenso o beneficio social también fomentaba en cierta medida estos viajes por Europa, precursores

---

[92] COOPER, A., *Characteristics of men, manners, opinions, times*, Georg Olms, Nueva York, 1978. Citado en MAGADÁN, M. y RIVAS, J., *Estructura, economía y política turística*, Septem Ediciones, Oviedo, 2012, pág. 21.
[93] PLUMB, J. H., *The Grand Tour* ("Men and Places"), Penguin, Hardmondsworth, 1966. Citado en LAVAUR, L., "El siglo del Gran Tour", Revista de Estudios Turísticos, nº 95, 1987, pág. 77.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de los que Franz Liszt y otras figuras románticas emprenderán en el siglo posterior reiteradamente.

Ilustración 7. Recorrido habitual del Gran Tour.

Como bien señala Plumb, los destinos predilectos de quienes realizaban el Gran Tour eran Francia e Italia, naciones ineludibles para el viajero ilustrado, pues en ellas se condensaba buena parte de la historia cultural europea. Recordemos que la ciudad de París se erigía por entonces en centro neurálgico del continente, lo cual explica que muchos visitantes extranjeros la escogieran como escenario principal de residencia en algún momento de su itinerario, que también abarcaba necesariamente ciudades italianas como Roma o Florencia, bastiones del arte renacentista, sin eludir otras como Nápoles, Venecia o Milán.

Pero la ruta del Gran Tour no se limitó a Francia e Italia. Otros países como Alemania, Suiza o Bélgica fueron lugares de visita que se incorporaban en ocasiones al recorrido habitual, completando o matizando adecuadamente la formación del viajero.

Llegados a este punto, conviene formular una pregunta que atañe de forma directa a la consideración que en términos culturales suscitaba nuestro país durante el siglo XVIII entre las naciones más itinerantes de Europa, con Inglaterra al frente. La pregunta vendría a ser: ¿por qué razón España nunca fue objeto del menor interés por parte de los viajeros ilustrados, quedando sistemáticamente excluida del Gran Tour?

Y lancemos de paso una pregunta adicional, muy vinculada con la anterior, que servirá para reforzarla por contraste: ¿cómo podemos explicar cabalmente que durante el siglo XIX España alcanzara a ser un país tan atractivo para el viajero romántico, teniendo en cuenta su prolongada invisibilidad previa?

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La respuesta reviste complejidad, porque implica un cambio de paradigma coincidente con el lento paso de la Ilustración al Romanticismo, una drástica trasformación de valores que alteró por completo la idea de España en el exterior, sin que nuestro país cambiara mientras tanto en demasía, sometido a su ancestral lentitud evolutiva con respecto a otras naciones continentales. Fue la mirada del extranjero lo que cambió radicalmente, su forma de percibir y evaluar el mundo.

Antes de proceder a la descripción general del proceso experimentado por la mentalidad europea, digamos a modo de síntesis que las singulares características ibéricas que el viajero ilustrado repudiaba durante el siglo XVIII coinciden en gran medida con aquéllas que luego impulsarán al viajero romántico a elegir España como destino exótico de atractivo insoslayable.

Ilustración y Romanticismo. Diferentes concepciones del viaje.

Como referíamos algunas líneas atrás, España no se convierte en un lugar atractivo para el viajero hasta el siglo XIX. Durante el siglo anterior, fue un país excluido del mapa ilustrado, desprovisto de todo interés para quienes realizaban el Gran Tour, y apenas recibió visitantes de otras naciones europeas. Para entender en su justa medida este hecho, resulta necesario describir con brevedad algunos rasgos generales que impregnaban la mentalidad de entonces.

Nadie ignora que el siglo XVIII, llamado acertadamente Siglo de las Luces, estuvo marcado en su segunda mitad por la filosofía racionalista. Frente al dogmatismo de la Iglesia, que alcanzaba su imponente verdad mediante la fe, los ilustrados defendían la razón como única herramienta fiable para adquirir conocimiento. Se impuso la pasión por el debate, la abolición del prejuicio mediante la crítica, el empirismo práctico contra la especulación estéril, la confianza en el progreso, la necesidad imperiosa de acumular saber e impulsar su difusión. No es casual que en semejante contexto naciera *La Enciclopedia*, perfecta materialización de los ideales ilustrados. Ni tampoco que esta obra monumental, redactada por los mejores intelectuales de la época, fuese condenada por la Inquisición española en 1759.

Así las cosas, resulta comprensible que el viajero ilustrado se desplazara casi exclusivamente para aprender, procurando engrosar su propia cultura con la ajena. Aquellos viajes eran por tanto de naturaleza formativa, y quienes los llevaban a cabo mostraban predilección por las naciones más avanzadas culturalmente, donde la modernización y el progreso florecían. Por desgracia, España tenía poco que ofrecer en este sentido. Aunque el gran reto de la monarquía española durante el siglo XVIII fue precisamente acelerar la modernización, saltaba a la vista el considerable retraso que nuestro país mantenía con respecto a Europa. Valga como ejemplo lo difícil que resultaba desplazarse por la península, pues las infraestructuras viarias eran de pésima calidad y los caminos estaban infestados de bandoleros temibles. Por otro lado, la idiosincrasia española suscitaba animadversión entre los foráneos. Para muchos, España era un país holgazán, decadente, violento, supersticioso, salvaje. A todas luces tenía mala fama en el exterior. Las siguientes palabras del estadista británico Lord Chesterfield, escritas en 1752,

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

constatan lo referido aquí: “España es seguramente el único país de Europa que ha caído más y más en la barbarie, en la misma proporción en la que otros países se han ido civilizando”.[94]

Pero no era Lord Chesterfield ni por asomo el único que veía España con malos ojos. Tres décadas después, el editor John Fielding, expresaba una opinión similar:

> Nada excepto la necesidad puede inducir a alguien a viajar por España: debe ser idiota si hace el 'tour' de este país por mera curiosidad, a menos que pretenda publicar las memorias de la extravagancia de la naturaleza humana. En este caso, no puede hacer mejor, porque en todos sitios encontrará orgullo, bajeza, pobreza, ignorancia, fanatismo, superstición y ridículas ceremonias.[95]

Así pensaban infinidad de europeos. No sólo Fielding o Chesterfield. Bajo esta luz, resulta algo más fácil entender la omisión de nuestro país en las rutas habituales del viajero ilustrado, su ausencia en el mapa del Gran Tour. Visto desde fuera, España no era lugar donde aprender nada útil, pues constituía una *terra incognita*, refractaria al progreso, ajena a la civilización, lastrada de arcaicas costumbres y habitada por seres primitivos. Un contraejemplo para la mentalidad progresista de la Ilustración.

¿Por qué este conjunto de rasgos peninsulares que el viajero ilustrado rechazaba alcanzó a generar durante el siglo XIX tanta fascinación en el viajero romántico, inoculándole un febril deseo de conocer España? Ya esbozamos la respuesta algunos párrafos antes: esencialmente porque en las postrimerías del siglo XVIII tuvo lugar un cambio histórico de paradigma, una alteración crucial de los valores establecidos. Y la concepción del viaje se tornó radicalmente distinta. Durante la Ilustración, se viajaba para aprender. Con la irrupción del Romanticismo, emerge la idea del viaje como aventura. No olvidemos que el adjetivo *romántico* proviene etimológicamente de la palabra *romance*, cuyo significado alude a ciertos cuentos y poemas medievales de índole heroica escritos en lenguas derivadas del latín. Así pues, el propio adjetivo alberga ya connotaciones que remiten a tiempos y lugares legendarios de alto poder seductor, revelando parcialmente el perfil de la nueva mentalidad, cansada del rigor racionalista dieciochesco. No en vano, resulta frecuente caracterizar el Romanticismo destacando el despliegue de espontaneidad, sentimiento e intuición que exhibe frente a la sistematización estricta del intelectualismo, basado en reglas y modelos invariables. Si durante la Ilustración predominaba la filosofía racionalista, en la época romántica se impuso el idealismo como principio rector y el sentimiento como herramienta cognitiva fundamental.

Así lo expresó el poeta Charles Baudelaire: “El romanticismo no consiste precisamente ni en la elección de los temas ni en la exacta verdad, sino en la manera de sentir”. [96]

Por centrar el asunto sin dilación, digamos que el mundo civilizado de entonces no era buen escenario para que el sentir de los románticos colmara su anhelo de intensidad, ya

---

[94] CHESTERFIELD, F. S., *Lord Chesterfield's letters to his son and others*, Everyman's Library, Londres, 1938, p. 310.
[95] FREIXA, C., *Los ingleses y el arte de viajar*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1993. Citado en VEGA, J., “Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización”, Revista de dialectología y tradiciones populares, Tomo 59, Cuaderno 2, 2005, p. 99.
[96] BAUDELAIRE, CH., “*¿Qué es romanticismo?*”, *Historia del arte* (volumen 4), Alianza, Madrid, 1997, p. 104

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que el progreso había uniformado las ciudades, volviéndolas muy monótonas y predecibles, un auténtico erial donde se marchitaba fácilmente el nuevo espíritu.

> Los progresos del siglo –advierte el escritor Prosper Mérimée- lo igualan todo, quiero decir que lo degradan todo[97]". Algo equivalente apunta Gautier: "Lo que constituye el placer del viajero, es el obstáculo, la fatiga, hasta el peligro. ¿Qué encanto puede ofrecer una excursión cuando se tiene la seguridad de llegar, de encontrar caballos preparados, una cama blanda, una buena cena y todas las comodidades que disfruta uno en su casa? Una de las grandes desgracias de la vida moderna es la falta de lo imprevisto, la ausencia de aventuras.[98]

Tiene sentido por tanto que los románticos orientaran su atención hacia el pasado remoto o bien hacia territorios del presente que hubieran escapado al implacable rasero civilizador y conservaran rasgos distintivos enteramente peculiares. De ahí que España, la salvaje *terra incognita* del sur, pronto constituyera para ellos uno de los lugares más atractivos de Europa.

La Romantique Espagne

Era tan grande el poder de fascinación que irradiaba nuestro país por aquel entonces, que entre los europeos se instauró el mito de *La Romantique Espagne*, sobre todo en el ámbito francés. Y los viajes a la península proliferaron como nunca. Si bien las razones descritas en el apartado anterior fueron determinantes para que así ocurriera, otros factores de importancia se agregaron a ellas posteriormente, consolidando el interés general hacia lo español.

Uno de los mencionados factores fue la Guerra de la Independencia, que además de suponer –según Chateaubriand[99]- la épica resurrección del pueblo ibero por su actitud heroica frente al ejército napoleónico, generó un estrecho contacto entre franceses, ingleses y españoles, así como una copiosa cantidad de diarios bélicos y memorias de viaje. Estas obras, que revelaban una evidente admiración hacia España por parte de sus autores, sobrepasaron con amplitud el centenar y tuvieron una excelente acogida entre los lectores franceses de la época, como demuestra el éxito del volumen titulado *Mémoires sur la guerre des Francais en Espagne*, del oficial ginebrino Albert-Jean-Michel Rocca, publicado en París en el año 1814.

Otro libro destacable y evocador nacido en la contienda bélica fue *Views in Spain*, de Edward Hawke Locker, donde el autor refiere los viajes que realizó por España en otoño de 1813 durante una misión secreta relacionada con el Duque de Wellington. Como puede advertirse en las siguientes palabras, pertenecientes a la introducción del volumen, Locker quedó gratamente sorprendido con el carácter de los españoles que fue encontrando en el transcurso de su periplo:

---

[97] MÉRIMÉE, P., *Viajes a España*, Aguilar, Madrid, 1988. Citado en ORTEGA, N., "El paisaje de España en los viajeros románticos", Ería: Revista cuatrimestral de Geografía, nº 22, 1990, p. 122.
[98] GAUTIER, T., *Viaje a España*, Cátedra, Madrid, 1998, p. 286.
[99] CHATEAUBRIAND, F., *Memorias de ultratumba*, Editorial Maucci, Barcelona, 1947. Citado en ALONSO, C., *La canción lírica española en el siglo XIX*, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, Madrid, 2000, p. 159.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Hemos cometido con ellos una gran injusticia, al identificar el carácter del pueblo con los errores de sus gobernantes. Los españoles constituyen una raza tan loable como cualquier otra en el mundo. Hay valor, generosidad, integridad en su carácter, que se muestra de manera notable en la hombría de su aspecto exterior.[100]

Pero al terminar la guerra contra Napoleón, el interés hacia nuestro país no declinó en modo alguno. De hecho, a partir de los años veinte se inicia, por referirlo en palabras del teórico José Alberich, "la Edad de Oro de la literatura viajera de tema español en lengua inglesa[101]", que alcanzó su cenit con las admirables aportaciones de George Borrow (*The Bible in Spain*, 1843) y Richard Ford (*A Handbook for Travellers in Spain*, 1845).

En cuanto a los viajeros franceses, visitaron en tropel la península durante los años treinta y cuarenta del siglo, dando a la imprenta inolvidables testimonios de su experiencia aquí. *Lettres d´Espagne* (1833) de Prosper Merimée, *Un hiver à Majorque* (1842) de George Sand, *Voyage en Espagne* (1845) de Théophile Gautier, *Mes vacances en Espagne* (1846) de Edgar Quinet, o *Impressions de voyage* (1848) de Alexandre Dumas, son algunas de estas obras, que tanto contribuyeron a forjar el mito de la *Romantique Espagne* en el exterior.

Como vemos, el papel de Francia fue crucial para que se consolidara la revalorización europea de nuestro país. Si bien durante el siglo XVIII Francia parecía bastarse a sí misma en términos culturales, tras la derrota de Napoleón comenzó a fijarse con detenimiento en España, en parte por su atrayente exotismo, pero en parte también por admiración hacia el respeto que los españoles profesaban a sus valores tradicionales, de manera que no tardó en abrazar con ímpetu el arte y la música hispánicos, impulsando su difusión más que cualquier otro país de Europa.

Junto a la Guerra de la Independencia, otro de los factores que dio pábulo al mito de la *Romantique Espagne* fue el descubrimiento de nuestra mejor literatura clásica, donde los románticos encontraban sin dificultad elementos altamente inspiradores que enardecían su imaginación, como la presencia de rasgos orientales en el romancero, la reivindicación de los ideales caballerescos en el Quijote, o el fuerte componente religioso que impregnaba buena parte del género teatral, por mencionar tan solo tres ejemplos de los muchos posibles.

Así dibuja la situación, resumiéndola de modo certero, el historiador Alfonso de Figueroa y Melgar en las páginas iniciales de su libro Viajeros románticos por España:

> España era, sin duda el país 'más romántico' de la Europa de entonces. ¿Qué país de Europa podía ofrecer más orientalismo y más medievalismo que la España de Fernando VII e Isabel II? ¿Qué pueblo era más apasionado en sus costumbres, más agitado, más caballeresco, más novelesco? ¿Qué nación tenía un pasado más glorioso, una literatura más original y estremecedora, caminos llenos de riesgo, verdaderos o deseados, más ruinas evocadoras, más sangre y más sol?

Poco cabe añadir a tan sugestivas palabras. Por las razones expuestas, el mito de la Romantique Espagne, que combinaba equilibradamente realidad y ficción, alcanzó a

---

[100] LOCKER, E. H., *Views in Spain*, John Murray, Londres, 1824. Introducción. Citado en VEGA, J., "Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización", Revista de dialectología y tradiciones populares, Tomo 59, Cuaderno 2, 2005, p. 103.
[101] ALBERICH, J., "En torno a los viajeros ingleses de la época romántica", en AAVV: *Imagen romántica de España*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1981. Introducción, p. 33.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

instaurarse con gran solidez en la mente del viajero decimonónico. Y junto al mito, el anhelo de constatar su veracidad mediante la visita directa al país, del que también sería presa como veremos Franz Liszt.

Liszt 'le voyageur'

Liszt es al mismo tiempo un ejemplo paradigmático y una noble excepción de la figura del viajero romántico. De una parte, nuestro protagonista es un prototipo del romántico errante en tanto que desde que a los diez años abandonara su Raiding natal, no dejó de recorrer toda Eurasia de modo incansable hasta su muerte. Byron era uno de sus autores de cabecera, como demuestran las incontables menciones a este autor y su obra que hay en su correspondencia con Marie d'Agoult[102] y citas de *Las peregrinaciones de Childe Harold*, epítome de la exaltación del viajero romántico, encabezan alguna de sus obras.[103] Los títulos de sus composiciones de juventud están también cuajados de referencias románticas a los paisajes y ciudades que recorrerá en su deambular por Europa. No obstante, decíamos que hay elementos de esta pulsión viajera que sin desmentir su vocación de aventura romántica, enlazan con otro tipo de connotaciones profesionales y económicas, ya que muchos de los incontables viajes que Liszt emprendería a lo largo de su vida estuvieron relacionados con sus conciertos como virtuoso del piano, con sus obligaciones contractuales como compositor o director de orquesta y con su actividad pedagógica.

Sin perdernos en los pormenores de los incontables desplazamientos de Liszt por todo el continente, muchos de los cuales escapan al marco de este trabajo, sí trataremos de centrar brevemente sus antecedentes como viajero antes de su visita a la Península con objeto de ayudar a contextualizar ésta en el relato de sus actividades en la descripción de sus actitudes.

1835-1839: Los años de peregrinaje

Como ha quedado comentado, Liszt abandonaría Raiding a los diez años para estudiar en Viena con Czerny, para posteriormente dirigirse con su familia a París. Desde diciembre de 1824 hasta junio de 1835, Liszt convertiría la capital francesa en su centro de operaciones, y podemos decir que ésta fue la ciudad en la que forjó buena parte de su carácter y sus concepciones del mundo. Excepción hecha de algunos viajes encardinados en sus primeras giras de concierto como niño prodigio, Liszt no abandonaría París a lo largo de estos años más que por cortos lapsos de tiempo.

---

[102] Cf. SHORT, M., *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*. Nueva York, Pendragon Press, 2013. Hasta 28 veces aparece citado Byron en las 472 cartas que se conservan de esta correspondencia.
[103] Véanse por ejemplo las citas que encabezan *Au Lac de Wallenstadt*, *Orage, Eglogueo Les cloches de Genève*. Cf. ARNOLD, B. Ed., *The Liszt Companion*, Greenwood Press, Londres, 2002, p. 78.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En el transcurso de 1833 comienza a gestarse su muy glosado romance con Marie d'Agoult, aristócrata casada con el conde Charles d'Agoult. La tempestuosa aventura termina con Marie embarazada del primer hijo de Liszt y con ambos fugándose de París a toda prisa para establecerse en Ginebra. Este suceso marca el comienzo de cuatro años de viajes que les llevarían a vagar –principalmente- por distintas poblaciones de Suiza e Italia. El Liszt de estos años es el que más podría identificarse -a nuestro entender- con la imagen prototípica del viajero romántico.

Ilustración 8. Liszt visto por Ingres a su paso por Roma en 1839.

Durante este tiempo, Liszt pergeña una de las primeras colecciones de fuste que dio su pluma, el *Album d'un voyageur*, cuyo título ilustra a la perfección el imaginario de *Wanderer* romántico que alimentaba su inspiración durante estos años. Las piezas que componen la colección portan, como comentábamos antes, citas de Byron, Sénancour o Schiller[104] y describen musicalmente paisajes, fenómenos naturales y detalles de algunas ciudades con un estilo muy imbuido en el ambiente literario del primer romanticismo que representaban los autores reseñados.

[104] ARNOLD, op. cit., p. 78.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Junio de 1839 marcaría de manera aproximada el fin de esta etapa. Liszt anunciaba su retorno a los escenarios -que sólo habría hollado muy ocasionalmente durante estos años- con una serie de conciertos en Viena que habría de dar comienzo en noviembre.[105]

1839-1847: La Glanzzeit

Desde este momento hasta 1847, Liszt se embarcaría en una vorágine de giras concertísticas que le llevaron por toda Europa y parte de Asia, desde Gibraltar a Glasgow, de San Petersburgo a Constantinopla, de Elisabetgrado a Lisboa. El elemento motivacional que catalizó esta época de *tournées* concertísticas, denominada por Walker[106] "Los años de ejecución trascendental" y por otros la *Glanzzeit* –la época de esplendor-, es a nuestro entender incierto.

Walkercita,[107] al igual que otros autores, el recién adquirido compromiso por parte de Liszt de financiar el monumento a Beethoven -que habría de erigirse en Bonn pocos años después- como el impulso inicial que le llevó de vuelta a los escenarios. Si bien éste pudo en efecto ser uno de los motivos, la cuestión parece ser mucho más poliédrica.

Gooley apunta a un plan premeditado con mucha antelación por Liszt como explicación a este retorno a la actividad concertística. "Tan pronto como 1833, [Liszt] había decidido que su carrera como virtuoso viajero comenzara de nuevo en 1840. La intención nunca dejó su mente, ya que la reiteró en sus cartas que van desde 1836 a 1839, y la llevó a cabo con misteriosa precisión, lanzando su carrera itinerante de nuevo en 1839".[108] De acuerdo con este plan maestro, al decir de Gooley, Liszt habría decidido dedicar esta segunda mitad de la década de los treinta a esculpir su imagen como un hombre de letras y un compositor de altura. Ambas cosas pavimentarían el camino que le llevara a una carrera concertística "mucho más significativa que aquella de un virtuoso común".[109]

Sea como fuere, la gira ibérica de Liszt tendría lugar en el punto álgido de esta etapa de su vida en la que a las motivaciones viajeras de índole más genéricamente romántico debieron sumarse otras, como ha quedado dicho, de tipo económico y relacionadas con su deseo de construir para sí una carrera como virtuoso que excediera en su potencial simbólico –como iremos viendo a lo largo de este trabajo- a la de un simple prestidigitador del piano.

---

[105] WALKER, A., *Franz Liszt: The virtuoso years.* Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 272.
[106] Íbid., p. 283.
[107] Íbid, p. 270.
[108] GOOLEY, op. cit., p. 23.
[109] Íbid.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

IV

Liszt en la Península Ibérica. Su discurso musical y su reflejo en los medios.

Publicaciones y Divulgación Científica

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GÉNESIS DE LA GIRA IBÉRICA

Hemos visto hasta ahora las posibles motivaciones de Liszt para embarcarse en estos agotadores viajes a lo largo y ancho de Eurasia y las posibles concomitancias de éstas con los móviles de los viajeros románticos de su tiempo. Cabe no obstante preguntarse por los estímulos específicos que le animaron a emprender su viaje a la Península más allá de aquellos más generales sugeridos con anterioridad.

En la tercera década del siglo, la música y el baile español y, de forma más genérica, la visión de España como un destino exótico y pleno de interés estaban, como ha quedado patente en las secciones anteriores, muy presentes en la sociedad parisina. París fue donde Liszt fraguó buena parte de su imaginario simbólico e ideológico y acorde con ello, también su imagen de España. Y dicha imagen, como es natural, vino inevitablemente filtrada por la sensibilidad francesa, tan poderosa en la construcción de estereotipos.

En estos años, músicos como los guitarristas Fernando Sor, Salvador Castro de Gistau, Trinidad Huerta y Dionisio Aguado, el pianista José Miró o el cantante Manuel García eran actores destacados de la escena artística de la capital francesa. Veamos lo que acertadamente apunta Jeffrey a este respecto:[110]

> ¿Qué estaba pasando culturalmente en París precisamente en la década de 1830? […] El fenómeno cultural en cuestión era un intenso reforzamiento del ya existente movimiento Romántico. En 1830, la idealizada y romántica obra de Victor Hugo sobre España, *Hernani*, tomó París por asalto y significó el triunfo, de un día para otro, de la nueva generación de artistas y escritores románticos. El estreno, que todavía se reconoce como un evento clave de la historia cultural francesa, no sólo fortaleció el Romanticismo en general, sino por supuesto también el modo en que Europa se sentía sobre España. Desde 1830 en adelante, la visión romántica de España se convirtió en una parte permanente de la mentalidad europea que hoy en día sigue con nosotros. […] Inevitablemente, la visión de la guitarra como un instrumento específicamente español, estaba abocada a ser fortalecida hasta el punto de lo insoslayable, y Sor y Aguado, que estaban viviendo en París en este momento, no pudieron evitarlo. Parece obvio que cuando escribieron sus piezas en estilo español en los años 30, estaban respondiendo a una nueva y fortalecida actitud entre el público culto. Esta música es fue contribución a un movimiento que ya estaba en marcha en Europa y en particular en París en ese preciso momento.

Parece lógico pensar que Liszt se viera también influido en estos años por esta corriente que recorría París de interés por lo hispánico y por su música. De hecho, es en esta época cuando Liszt expresa implícitamente por primera vez su deseo de visitar España citando a Víctor Hugo en una carta a Pierre Wolff de 1832: "*Quand vous verrai-je, Espagne […]!"*.[111] Por otra parte, el 6 de Abril de 1833, publica su primera composición de inspiración española en un suplemento a la *Revue musicale* de Paris. Se trata de la primera versión de *La Romanesca* (S 252a), adaptación libre de una danza española a la que la reedición de

[110] JEFFERY, B., *Variations on the Fandango, op. 16 for solo guitar,* Tecla ed., 1982, prefacio.
[111] Cf. LA MARA, *Franz Liszts Briefe, Band I*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, p. 6.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1840 se refiere como una '*fameux air de danse du seizième siècle*'.[112] En 1836 Liszt compondría su segunda obra de inspiración hispánica, basada en *Yo que soy contrabandista*, popularísimo número de la tonadilla *El poeta calculista*, compuesta por Manuel Garcia en 1805. Éste fue uno de los temas españoles más difundidos de su tiempo. Dice Celsa Alonso a este respecto:[113]

> *Yo que soy contrabandista* de García se convirtió en el símbolo musical del bandolero andaluz, y bandera de libertad para los románticos como Alfred de Vigny, Berlioz, Hugo (*Bug-Jargal*, 1818), George Sand, (*Le contrabandier*, 1837), Liszt (*Rondeau fantastique sur un thême espagnol, El contrabandista)* o Schumann (*Ich bin der contrabandiste, Spanisches Liederspiel,* Op. 74).

Liszt dedica esta fantasía sobre el conocido número de García a George Sand, que según Alan Walker había escrito su relato corto *Le contrabandier* arrobada por la escucha de la pieza de Liszt.[114] Theophile Gautier, menciona por su parte haber escuchado el popular polo de García interpretado por la banda de música de una corrida de toros en Málaga, lo cual ilustra la popularidad de este número también dentro de nuestras fronteras.[115]

En 1844, con anterioridad a su periplo ibérico, Liszt compone su tercera obra de temática española, el bolero *Gastibelza* para voz y piano sobre texto de Víctor Hugo. El texto, originalmente titulado *Guitarra*, fue publicado por Hugo en 1840 como el nº 22 de *Les Rayons et les Ombres*:

> Gastibelza, l'homme à la carabine,
> Chantait ainsi:
> Quelqu'un a-t-il connu dona Sabine ?
> Quelqu'un d'ici ?
> Dansez, chantez, villageois ! la nuit gagne
> Le mont Falù.
> - Le vent qui vient à travers la montagne
> Me rendra fou !
>
> Quelqu'un de vous a-t-il connu Sabine,
> Ma senora ?
> Sa mère était la vieille maugrabine
> D'Antequera
> Qui chaque nuit criait dans la Tour-Magne
> Comme un hibou ... -
> Le vent qui vient à travers la montagne
> Me rendra fou !

Vemos en todo caso que el interés de Liszt por lo español, enmarcado en el interés general que este particular suscitaba en el París de esos años, se expresa ya en su obra y en sus escritos desde muchos años antes de su viaje a la Península.

---

[112] Cf. Notas de HOWARD, L., al cd *Franz Liszt: The complete piano music, vol 45: Rapsodie Espagnole*, Hyperion Records, 1997, p. 3.
[113] ALONSO, C., *La canción lírica española en el siglo XIX,* Madrid, ICCMU: INSTITUTO COMPLUTENSE DE CIENCIAS MUSICALES, 2000, p. 163.
[114] WALKER, o*p. cit.,* p. 224.
[115] GAUTIER, T., *Viaje por España, Tomo II*, Espasa Calpe, Madrid, 1920, p. 137.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ilustración 9. Théophile Gautier en 1856. Fotografía de Nadar.

Por otra parte, la fascinación por el exotismo hispánico que recorría la sociedad parisina de aquel tiempo hizo que numerosos personajes de ésta se lanzaran a visitar nuestro país. Muchos de ellos eran conocidos de Liszt de los salones y la vida cultural de la capital francesa. Uno de los ejemplos más claros de esto es el ya citado Gautier que recorre España en 1840 y que cuatro años después publica un libro de viajes relatando su experiencia: *Viaje por España*. Liszt aparece mencionado en la obra de esta manera[116]:

> Unas cuantas rodadas más y quizá pierda una de mis ilusiones; quizá vea disiparse la España de mis sueños, la España del romancero, la de las baladas de Víctor Hugo, la de las novelas de Mérimée y la de los cuentos de Alfredo de Musset. Al franquear la frontera me acordé de lo que el bueno y espiritual Enrique Heine me decía en el concierto de Listz [sic], con su acento alemán, lleno de humorismo y de malicia: "¿Cómo se las arreglará usted para hablar de España cuando usted la conozca?''.

Vemos pues que las conversaciones sobre viajes a España estaban presentes en los salones que frecuentaba Liszt. Gautier aparece también citado con cierta frecuencia por éste en sus cartas, sin ir más lejos en alguna de las que escribe en los meses inmediatamente anteriores y posteriores a su periplo ibérico[117], de lo que se deduce que la relación entre ambos era de cierta familiaridad. De una de estas menciones se colige de hecho que Liszt y Gautier trataron personalmente algunos detalles del periplo ibérico de

[116] GAUTIER, T., *Viaje por España, Tomo I*, Espasa Calpe, Madrid, 1920, p. 29.
[117] Ver por ejemplo la dirigida a Fiorentino el 27 de Junio de 1844: LA MARA, Franz *Liszts Briefe, Band 8*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905, p. 38.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

éste último.[118] Otros personajes de los salones parisinos que visitaron nuestro país en los años previos a la *tourneé* lisztiana fueron Fryderyk Chopin, George Sand y Prosper Merimeé. Alexandre Dumas padre viajaría a su vez por la Península en 1846, a los pocos meses de que Liszt retornara de su viaje. Así pues, Liszt convivió en sus años parisinos con un ambiente en el que el interés por lo hispánico, al menos por el concepto que se tenía de esto, era muy intenso, y en el que los músicos españoles eran buen número y los salones proveían la península de viajeros deseosos de degustar el exotismo ibérico. Parece lógico pensar que el contacto con este ambiente contribuyera en cierta medida a la gestación de su gira de 1844-45.

Otro acicate fundamental en la decisión de Liszt de viajar por la Península parece haber sido su ruptura sentimental con Marie D'Agoult en los meses inmediatamente anteriores a la gira. En Mayo de 1844, la relación –que ya atravesaba dificultades desde tiempo atrás- se rompe definitivamente. El profundo malestar ocasionado por esta ruptura, la preocupación por la situación en la que quedaban los tres hijos en común y las disputas causadas por todo ello trufan las cartas que se conservan de la gira ibérica de Liszt. Consumada la separación, Liszt se refugia en Port-Marly, la villa propiedad de su amiga la Princesa Belgiojoso a orillas del Siena[119] durante varias semanas a lo largo de Mayo y Junio. Desde Port-Marly, Liszt viajará directamente a Lyon para comenzar una gira por el sudoeste de Francia que acabaría por llevarle hasta la frontera con España a mediados del mes de Octubre.

Ilustración 10. Cristina di Belgiojoso vista por Lehmann en 1843.

[118] Íbid., p. 38. Carta a Fiorentino del 14 de Abril de 1845: "Le musée de Séville, ancien convent de je ne sais quel ordre (Théphile Gautier vous le dira) – salles et corridors illuminés – nue centaine de personnes y circulant et s'en faisant mutuellement les honneurs".
[119] Cf. LA MARA, *Franz Liszts Briefe, Band I*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, p. 48.

Publicaciones y Divulgación Científica
UMA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Liszt se refiere de hecho en dos ocasiones en su correspondencia a su ruptura con D'Agoult como el elemento decisivo que le hace emprender su viaje a España. El 3 de Marzo de 1845, escribe a su amigo Franz von Schober lo siguiente: "Qué va a ocurrir conmigo precisamente durante la próxima primavera y verano no lo sé exactamente. Sabes por qué. Mi incríblemente desdichada conexión con ------ ha contribuido quizás indirectamente más que nada a mi tour hispano-portugués".[120] Sólo tres días después se dirige a Lambert Massart en términos parecidos: "Sans faire la poésie, comme disent les gens qui Font de la mauvaise prose sans le savoir, je vous dirai que l'amer sentiment de ma vie de coeur à jamais brisée, dont j'ai eu l'entière révélation à mon dernier séjour à Paris, a été la cause décisive de mom voyage d'Espagne".[121]

Una buena parte de la correspondencia de los meses en que Liszt viajó por la península y de los inmediatamente anteriores y posteriores está de hecho dedicada a los pormenores de su relación con d'Agoult y a la situación en que la ruptura había dejado a sus hijos. Lambert Massart -violinista y profesor en el Conservatorio de París con el que Liszt mantenía una relación de amistad desde años antes- es nombrado de común acuerdo por la pareja intermediario en las cuestiones relacionadas con sus hijos y las asignaciones económicas que el compositor había de hacerles llegar. Las cartas de estos meses a su madre, a sus hijas Blandine y Cosima, a Massart y las directamente dirigidas a Madame d'Agoult conforman el grueso, como decíamos, de las comunicaciones lisztianas que se preservan. Desafortunadamente, en esta correspondencia son escasas las menciones a los pormenores de la gira –aunque no inexsitentes-, si bien a cambio nos dan una medida bastante exacta de la delicada situación emocional que Liszt estaba viviendo en esos meses. Los reproches y las discusiones subidas de tono son continuas en su comunicación con d'Agoult. Mientras, Massart hace de confidente de Liszt y de enlace con el resto de actores en el drama: Marie d'Agoult, Mme. Bernard –la directora del internado en el que se educa Blandine- y la madre de Liszt, Anna, que se hace cargo de los otros dos vástagos de la pareja: Cosima y Daniel.

Otro personaje que pudo influir decisivamente en la empresa de Liszt por la Península fue el Conde Felix Lichnowsky. Nacido en 1814, nieto del que fuera mecenas de Beethoven -el Príncipe Karl Alois- y heredero del principado de Lichnowsky y Conde de Werdenberg, Felix fue un fiel amigo y compañero de viaje de Liszt desde que ambos se conocen[122] hasta su muerte asesinado en 1848. Desde 1837 hasta 1839, Lichnowsky luchó en España en el bando de los carlistas, dejando anotadas sus ricas impresiones sobre la guerra y el carácter y la vida españolas en su libro *Recuerdos de la guerra carlista, 1837-1839*. Al decir de José M. Azcona, las simpatías de la Corte de Prusia con Don Carlos y "una causa que consideraba muy justa y sagrada"[123] fueron los motivos que atrajeron a Lichnowsky a implicarse en esta contienda. Sea como fuere, las románticas peripecias del Conde en España debieron de ser motivo de conversación entre éste y Liszt en sus frecuentes

---

[120] Íbid. p. 51.

[121] VIER, J., *Franz Liszt. L'artiste – Le clerc*. París, Les editions du Cèdre, 1950, p. 67.

[122] Según Alan Walker, ambos se conocieron tras un concierto de Liszt en Bruselas en Febrero de 1841. Cf. WALKER, A., *Franz Liszt: The virtuoso years.* Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 366. No obstante, este dato es probablemente erróneo ya que Lichnowsky aparece ya citado con familiaridad en la correspondencia entre Liszt y Marie d'Agoult durante el año 1840.

[123] LICHNOWSKY, F., *Recuerdos de la guerra carlista, 1837-1839*. Madrid, Espasa Calpe, 1942, p. 9. Publicado originalmente como *Erinnerungen aus den Jahren 1837, 1838 und 1839.* Frankfurt am Main, Johann David Sauerländer Verlag, 1841.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

encuentros y viajes en los años previos al periplo lisztiano por Iberia. En 1842, Lichnowsky vuelve a internarse en la Península, esta vez en Portugal, donde establece numerosos contactos con personajes de la importancia de Costa Cabral, contactos que facilitarán, como veremos, la visita de Liszt en 1845. El Conde dejará también constancia escrita de sus peripecias en Portugal en su libro *Portugal: recordações do anno de 1842*. [124]

Ilustración 11. Felix Lichnowsky. Litografía de Hecht. 1848.

En los años sucesivos, Lichnowsky será un actor onmipresente en la biografía de Liszt. Sirva como ejemplo de ello que su nombre aparecezca citado en algo más de una cuarta parte de las cartas que intercambia con Marie d'Agoult entre 1840 y 1848.[125] Tras ser asesinado el Conde, Liszt se refiere muy afectado al hecho en una de estas cartas.[126] También muestra su hondo pesar por el deceso de Lichnowsky al final de su libro dedicado a Chopin:[127]

> […] diríamos que en un mismo año [sic] hemos perdido los dos más queridos amigos que hemos encontrado en nuestra carrera. Uno de los dos ha caído bajo la brecha de una guerra civil. ¡Héroe valeroso y desgraciado, ha sucumbido con una muerte horrorosa, cuyas horribles torturas no pudieron abatir un solo instante a su ardiente audacia, su intrépida

[124] LICHNOWSKY, F., *Portugal: recordações do anno de 1842*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1845. Publicado originalmente como *Portugal: Erinnerungen aus dem Jahre 1842*. Mainz, Verlag von Viktor von Zabern, 1843.
[125] Cf. SHORT, M., *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult.* Nueva York, Pendragon Press, 2013.
[126] Íbid, p. 415.
[127] LISZT, F., *Chopin*. Madrid, Espasa Calpe, 1967, p. 149.

Publicaciones y Divulgación Científica
UMA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> sangre fría, su caballerosa temeridad! Príncipe joven de una rara inteligencia, de una actividad prodigiosa, en que la vida circulaba con la crepitación y el ardor de un gas sutil, dotado de facultades eminentes […]

Parece pues lógico pensar que los viajes de Lichnowsky por España y Portugal, los numerosos contactos que estableció en el curso de éstos y su conocimiento de los transportes y los pormenores del viaje peninsular, influyeran notoriamente en la decisión de Liszt de aventurarse en Iberia y en las actividades que llevó a cabo durante estos meses. Lichnowsky lo proveyó además de abundantes cartas de recomendación con objeto de hacer más fácil su integración en la sociedad ibérica, en particular en la de Portugal. De hecho, el Conde pudiera haber intercedido para que Liszt fuera recibido con afecto por Costa Cabral. En una carta a Lichnowsky desde Burdeos del 30 de Septiembre de 1844, Liszt se refiere a su visita a Portugal en estos términos:[128]

> Probablemente iré a Lisboa al final de Octubre. Dime si hay algo que pueda hacer por ti allí. Dos palabras tuyas, sean cuales fueren, a Costa Cabral, me facilitarán enormemente el camino. ¿Puedo contar contigo? Desde Lisboa planeo retornar a Weimar a finales de año y estar en Viena en torno al 10 o el 15 de Marzo.

La Península parece haber sido también para Liszt una significativa piedra de toque en la construcción de su imagen pública. Como bien apunta Gooley, "Liszt se convirtió en una de las figuras más ampliamente admiradas de su tiempo no porque su enorme talento musical hiciera esa popularidad inevitable, sino porque sus audiencias le hicieron demandas simbólicas que él estuvo dispuesto y fue capaz de satisfacer. […] No todas las múltiples capas de su identidad tenían sus raíces directamente en sus habilidades como virtuoso. También emergieron de sus afiliaciones sociales, comportamiento personal, publicaciones literarias, estrategias concertísticas, y publicidad en la prensa". En otras palabras, Liszt era muy consciente de su imagen pública y de la importancia de sus actos a la hora de tallar el elemento icónico de su persona de tal manera que le otorgara el estatus social que perseguía.

Iberia le ofrece una interesante oportunidad a este respecto: la de reforzar su carácter de pionero y su halo de conquistador napoleónico.[129] Como él mismo afirma en su carta al Gran Duque Charles Alexandre de 1 de Enero del 45:[130] "este país, donde, hasta la fecha, ningún artista de algún valor se había aventurado". Así pues, la idea de ser el 'primero' en hollar el territorio peninsular parece haber sido otro acicate que reforzó su interés por emprender este viaje.

---

[128] *Bayreuther Blätter, XXX/1-3*, 1907, p. 33. Citado por STEVENSON, R., "Liszt in the Iberian Peninsula, 1844-1845". *Inter-american Music Review* 7/2 (primavera-verano 1986). p. 9.

[129] Interesante al respecto de esta faceta de su construcción simbólica el capítulo 2 de GOOLEY, op. cit. p. 78 y ss.

[130] LA MARA, *Correspondence entre Franz Liszt et Charles Alexsandre Grand Duc de Saxe*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1909, p. 1.

Publicaciones y Divulgación Científica
UMA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PROLEGÓMENOS DE LA GIRA

La primera mención de Liszt a su posible viaje a la Península se produce en una carta dirigida a Marie d'Agoult el 16 de Febrero de 1844. En ella se refiere al particular en estos términos: "La visita de Lichnowsky me ahorrará probablemente mi viaje a Portugal. Pero por otra parte, pasaré una quincena en el *Wartburg* con el Gran Duque Heredero durante el verano".[131] Los posibles motivos de este viaje a Portugal y el porqué de que Lichnowsky pudiera hacerlo innecesario no quedan claros ni en esta carta ni en las de los meses subsiguientes.

En todo caso y como hemos comentado con anterioridad, tras la ruptura que se produce en el mes de Mayo de su relación con Marie d'Agoult, Liszt se refugia durante varias semanas en Port-Marly, la villa propiedad de su amiga la Princesa Belgiojoso a orillas del Siena. Desde allí, Liszt se dirige en Junio a Lyon para comenzar una gira por el sudoeste de Francia. Numerosos estudios anteriores a éste consignan esta gira por las provincias francesas como un episodio circunstancial en el que Liszt aprovecha su viaje en dirección a la Península para ofrecer conciertos en aquellas ciudades por las que va pasando.[132]

Esta afirmación, sin embargo, no resiste un análisis en profundidad de su correspondencia, ya que Liszt no parece tener claro que la *tournée* ibérica vaya a tener lugar hasta bien entrado el verano. De hecho, en una carta de 11 de junio dirigida desde Port-Marly a Franz Kroll, Liszt se refiere de esta forma a sus planes inmediatos: "En unos días comenzaré mi gira por las provincias (Lyon, Marsella, Toulouse, Burdeos) y después hacia el final de Agosto iré en vapor a Estocolmo y Copenhagen".[133]

De otra parte, en una carta de 1 de Enero de 1845 que veremos enseguida, se referirá al otoño como el momento en el que toma la decisión de adentrarse en España. Parece pues claro que Liszt inicia la gira por el sudoeste francés sin una intención clara de adentrarse tras ella en la Península. Como iremos viendo a lo largo de este trabajo, las giras de Liszt, lejos de estar planificadas al milímetro, se iban definiendo a lo largo del camino, en la mayoría de los casos con muchas más etapas intermedias de lo que se pudiera prever al inicio y reaccionando a lo que el público y las circunstancias iban aconsejando. Así, los planes iniciales de visitar Suecia y Dinamarca al final del verano se fueron diluyendo a lo largo de su periplo por el *Midi* francés mientras la posibilidad de seguir camino hacia España iba tomando forma.

En todo caso, el 2 de Julio, Liszt interpreta en Lyon el primer concierto de esta gira por el sudoeste francés.[134] Desde este día hasta el 19 de Octubre ofrecerá más de cuarenta conciertos en una ruta que le acabará llevando por Saint-Point, Avignon, Marsella, Toulon, Nîmes, Montpellier, Cette, Béziers, Saliès, Toulouse, Montauban, Burdeos, Agen,

---

[131] Cf. SHORT, M., *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*. Nueva York, Pendragon Press, 2013, p. 373.
[132] Ver, por ejemplo, DUFETEL, N. y HAINE, M. et al., *Franz Liszt. Un saltimbanque en province.* Lyon, Symétrie, 2007, p. 173.
[133] Cf. LA MARA, *Franz Liszts Briefe, Band I*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, p. 48.
[134] Íbid. p 12.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Angoulême, Libourne, Bayona y Pau. En el mapa siguiente vemos de forma visual este recorrido que le llevaría hasta la frontera con la Península.[135]

Ilustración 12. Étapas de la gira de Liszt por el Midi *francés.*

El 26 de Agosto, desde Toulouse, Liszt da ya por probable la gira peninsular en una carta a su madre: "Mi viaje de España está un poco más decidido – Mi intención es hacer venir a Edouard a Burdeos y le escribiré directamente a él para darle detalle de las cosas que me deberá traer. Este viaje me llevará dos meses como mucho. A la entrada del invierno vendré a admirar vuestro apartamento […]".[136] Edouard parece ser el ayuda de cámara con el que Liszt esperaba contar como acompañante en su viaje peninsular. No obstante, en cartas posteriores muestra su insatisfacción con él y parece dar a entender que no le flanqueará finalmente en su periplo ibérico. En esta fase inicial de preparación, Liszt confiaba en no dedicar más de dos meses a un viaje que acabaría por tomarle seis. Los cambios de planes y los retrasos serán una constante de la gira lisztiana por la Península. Esto no hará sino confirmar las previsiones del propio Liszt en una carta fechada el mismo 26 de Agosto y dirigida a Lambert Massart: "Hacia el final de Septiembre, partiré muy probablemente para España. M. de Rayneval dijo que es el país de la improvisación por excelencia: 'A veces, dos y dos son cero, a veces veinticinco, pero jamás cuatro…' Decididamente, España me conviene mucho".

[135] Mapa elaborado por Gert Nieveld, al que agradecemos su permiso para incluirlo en este trabajo. Ver NIEVELD, G., *Caroline de Saint-Cricq: Siren with the heart of ice.* The Liszt Society Journal vol. 36, 2011, pp. 28-71.

[136] *Franz Liszt. Briefweschsel mit seiner Mutter.* Eisenstadt, Gedruckt aus Mitteln der Stadt Bayreuth und des Landes Burgenland, 2000, p. 153.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El 1 de Octubre escribe a la Condesa Apponyi desde Burdeos en estos términos: "En tres días partiré para Madrid y probablemente empujaré [sic] hasta Lisboa. Hacia el fin de Diciembre cuento con estar de regreso en Weimar y a mediados de Marzo en Viena".[137] Sin embargo, lejos de emprender viaje directamente desde Burdeos a Madrid, Liszt –que se encontraba de gira por el sudeste francés- decidirá hacer paradas en Libourne, Pau y Bayona[138] donde interpretará seis conciertos más antes de internarse en la Península, cosa que no ocurriría hasta el 19 de Octubre.

El 8 de Octubre redacta desde Pau una carta a su madre en la que muestra su descontento con su ayuda de cámara y su deseo de retornar a París en las postrimerías de diciembre para luego dirigirse a Bruselas:

> Edouard es un buen Diablo y un excelente ayuda de cámara, pero estoy un poco descontento de él últimamente en París, acerca de muchas cosas que él debería adivinar antes, y no me hubiera preocupado de haberlo traído a España, donde estaría todavía más desorientado que en París. A mi vuelta, en Diciembre, le diré probablemente que le acompañe a usted a Bruselas donde me quedaré unos dias, para volverle a ver a Vd. y a los niños, que podrá comodamente traerme, pues no voy a molestar en absoluto en volver a París donde no hago más que perder mi tiempo y mi dinero inútilmente. En todo caso espero volverle a ver en Alemania donde tendré que estar a final de Diciembre para retomar mi servicio en Weimar. Edouard volverá conmigo a Alemania y espero que no me haga más tonterías.

Vemos que Liszt sigue contando con dirigirse a Weimar a finales de Diciembre. Sin embargo, estos planes nunca se llevarán a término. El 1 de enero de 1845 se disculpará ante el Gran Duque Charles Alexandre por su retraso en personarse allí:[139]

> Cuando decidí el otoño pasado hacer el viaje a España, estaba muy lejos de prever que debería posponer necesariamente mi regreso a Weimar. Con toda probabilidad, dos meses iban a ser suficientes para Madrid y Lisboa. La dificultad de las comunicaciones, los requisitos de la publicidad, imposibles de determinar de antemano en este país, donde, hasta la fecha, ningún artista de algún valor se había aventurado- y, sobre todo esto, el poder indescriptible de lo inesperado que reina y gobierna aquí más que en otros lugares, me han retrasado sin medida.

El 9 de Octubre, sus planes de viaje parecen estar ya más definidos. En una carta a su hija Blandine desde Pau, se refiere a sus próximos destinos de esta forma: "Querida hija, en tres o cuatro días partiré para España. Busca en tu mapa Madrid, Cádiz y Lisboa".[140] Así, diez días antes de iniciar su viaje por la Península, la ruta empieza a tomar cierta forma. Parece ya claro que la primera parada se producirá en Madrid y que habrá una segunda en Cádiz desde donde emprenderá viaje por mar hasta Lisboa. Parece obvio que los conciertos de Cádiz, al menos alguno de ellos, ya estaban apalabrados en este momento. En caso contrario, hubiera sido de todo punto innecesario el desvío gaditano.

El 19 de Octubre, Liszt escribe a su madre y le hace partícipe de su inmediata marcha

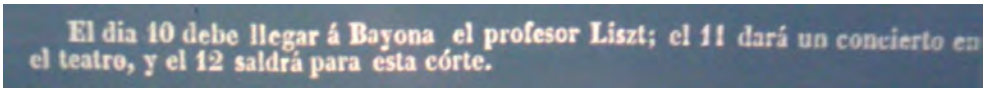
---

[137] Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886. Budapest, Bärenreiter, 1966, p. 53.
[138] DUFETEL, N.; HAINE, M. ET AL., *Franz Liszt. Un saltimbanque en province.* Lyon Symétrie, 2007, pp. 13-14.
[139] LA MARA, *Correspondence entre Franz Liszt et Charles Alexsandre Grand Duc de Saxe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1909, p. 1.
[140] SHORT, M., *Liszt Letters in the Library of Congress*, Nueva York, Pendragon Press, 2003, p. 38.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

camino de Madrid: “Querida madre, en dos horas partiré para Madrid –donde llegaré en 54 ó 58 horas”.[141] Como ha quedado patente, los cambios de planes eran una constante en la ruta concertística de Liszt.[142] No obstante, esta información sí parece muy fiable, dado que da cuenta de su partida inmediata, lo que nos hace pensar que la marcha estaba ya completamente organizada desde Pau. En esta misma carta, Liszt menciona que su llegada a Madrid se producirá “pasado mañana por la noche”. Esto unido a las 58 horas que indica le tomará el viaje, nos da como momento seguro de su llegada a la capital de España la tarde-noche del 21 de Octubre de 1844. Esta certeza corrige ligeramente la fecha que todos los estudios anteriores a éste daban como cierta para su llegada: el 22 de Octubre.

Parece adecuado resaltar aquí las dificultades que entraña documentar con precisión los movimientos de Liszt por la Península. A lo poco fiable de sus afirmaciones epistolares, dados los continuos cambios de planes que sufre su agenda, hemos de sumar el poco interés que los diarios de la época muestran por ser precisos en los datos que ofrecen. El ejemplo de la llegada a Madrid es paradigmático y nos sirve para ilustrar esta afirmación. *La Iberia musical* fija su salida de Bayona en el día doce:


El dia 10 debe llegar á Bayona el profesor Liszt; el 11 dará un concierto en el teatro, y el 12 saldrá para esta córte.

El Clamor Público de Madrid informa en su edición del 16 de Octubre de la llegada de Liszt a la capital el día 14 de ese mismo mes, cuando hay constancia de que Liszt estaba ese día en Bayona para ofrecer un concierto en el Teatro de los salones *Barroilhet.* Por su parte, *El Heraldo* del 23 de Octubre informa de la llegada del artista “la noche anterior”, es decir, la del 22. Ésta misma fecha es la indicada por el *Memorial des Pyrenees* en su edición del 29 de Octubre. Por su parte, la pequeña publicación literaria *Trilby* sitúa a Liszt en un banquete en Pau el día 20,[143] cosa obviamente imposible en cualquiera de los casos. Sirva pues este detalle para ilustrar la dificultad de documentar los hechos con precisión y la necesidad de cruzar datos de distintas publicaciones antes de poder dar por bueno alguno de ellos.

En cualquier caso, Liszt emprende viaje a Madrid desde Pau el día 19 de Octubre llegando a la capital de España unas 58 horas más tarde, el 21 por la noche, apenas dos días y medio después. ¿Qué tipo de transporte pudo llevarlo a la capital en un margen de tiempo tan estrecho? Para contestar a esta pregunta y a otras que irán surgiendo al seguir el deambular de Liszt, analizaremos a continuación las condiciones en las que se desarrollaban los viajes a lo largo de la Península en estos años y que Liszt padeció a su paso por Iberia.

---

[141] *Franz Liszt. Briefweschsel mit seiner Mutter.* Eisenstadt, Gedruckt aus Mitteln der Stadt Bayreuth und des Landes Burgenland, 2000, p. 159.
[142] Estos cambios de planes no son, sin embargo, una característica exclusiva de la gira ibérica. Sirva como ejemplo de ello lo comentado por SAFFLE, M., *Liszt in Germany: 1840-1845. A study in sources, documents and the history.* Pendragon Press, 1994, p. 67.
[143] DUFETEL, N.; HAINE, M. ET AL., op. cit., p. 200.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VIAJANDO CON LISZT POR LA PENÍNSULA

Tanto en nuestro objetivo de situar la gira ibérica de Liszt en su contexto social como en el de precisar los detalles diacrónicos de su agenda, parece interesante que nos planteemos la cuestión de sus viajes a través del territorio peninsular en términos materiales. ¿En qué medios de transporte viaja Liszt? ¿Cuáles son las condiciones de esos viajes? A estos respectos, las pistas que encontramos en su correspondencia son escasas pero bastante ilustrativas en algunos casos. Con cierta frecuencia se referirá a la preparación de estos viajes, las estrategias de desplazamiento de sus colaboradores –relacionadas con lo que él mismo llama "les exigences de la publicité" -,[144] las modalidades de viaje y sus pormenores.

Con la intención quizás de romper la monotonía de sus desplazamientos y de hacerse ayudar en la logística de estos y en la organización de los conciertos y su publicidad, Liszt se hace acompañar a menudo por amigos y colaboradores. Los estudios anteriores a éste han señalado insistentemente que el barítono Ciabatta y Louis Boisselot le acompañaron en esta gira, el primero como secretario en sustitución de su habitual Gaetano Belloni y el segundo como representante de la firma que aportaba los pianos en los que se presentaría. Esto se ha repetido hasta la saciedad[145] y, si bien no es del todo falso, no describe con precisión toda la realidad de lo ocurrido. Como veremos al final de esta sección, la comitiva que acompañó a Liszt a lo largo de su periplo ibérico fue mucho más amplia y más flexible de lo que se pensaba hasta ahora.

Pero acerquémonos en primer lugar a las rutas que siguió y las condiciones de transporte que padeció nuestro protagonista. El itinerario que Liszt atraviesa en su gira por la Península se puede resumir en las siguientes etapas:

- Primera etapa: Bayona- Madrid
- Segunda etapa: Madrid- Cádiz, con paradas en Córdoba, Sevilla y Jerez.
- Tercera etapa: Cádiz- Lisboa
- Cuarta etapa: Lisboa-Gibraltar
- Quinta etapa: Gibraltar – Málaga
- Sexta etapa: ¿Málaga – Granada – Málaga?
- Sexta etapa: Málaga-Valencia
- Séptima etapa: Valencia-Barcelona

La configuración de estas etapas es más o menos clara, aunque la literatura sobre el particular está trufada de errores e imprecisiones que iremos corrigiendo en este trabajo. Sin embargo, poco más se ha dicho hasta ahora de los pormenores de estos viajes, las rutas que Liszt recorrió, los medios de transporte que utilizó o las circunstancias a las que

[144] LA MARA, *Correspondence entre Franz Liszt et Charles Alexsandre Grand Duc de Saxe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1909, p. 1.
[145] Ver por ejemplo: DUFETEL, N. y HAINE, M. et al., *Franz Liszt. Un saltimbanque en province*. Lyon, Symétrie, 2007, p. 29 o WALKER, A., *Franz Liszt: The virtuoso years*. Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 409.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se veían sometidos esos viajes: tiempos, posadas, seguridad etc. A continuación trataremos pues de ilustrar estos particulares.

Los caminos

Para conocer y entender la situación de los caminos que Liszt encontró en 1844, es necesario analizar, aunque sea brevemente, la historia de los mismos desde algunos años atrás. Lógicamente, esta historia está muy ligada a la situación política de esos años, ya que los cambios en los medios de transporte se suceden y se hacen necesarias grandes inversiones para ir adaptando el país a estas nuevas necesidades.

El primer documento que describe la red de caminos en España es la *Guía de Escribano* aparecida a finales del Siglo XVIII. En ella se describe la red que Carlos III había proyectado e iniciado en 1761.[146]

En 1812, S. López publica su *Nueva guía de los Caminos.*[147] En ella aparecen importantes novedades, como los "caminos de ruedas". Figuran en ella en primer lugar los caminos "desde Madrid a todas las ciudades y villas más principales de España", y después aquellos para ir de unas ciudades a otras, clasificados en caminos de ruedas o de herradura. López describe también los "caminos reales", que son aquellos que van desde Madrid a Aragón, de Madrid a Cataluña por Valencia, el de Andalucía, el de Extremadura y por último el que iba a Castilla, León, Galicia y Asturias. La red que describe estaba compuesta de unos 4.000 Kilómetros, que eran aptos para el paso de coches y carros, ya que tenían una infraestructura de firmes de piedra con puentes, alcantarillas, etc.

No obstante, la información que proporciona López en 1812 no está muy actualizada, ya que la Guerra de la Independencia (1808-1814) no solo supuso un parón total en las inversiones y en las obras que habían sido impulsadas por Fernando VII, sino que también se producen grandes deterioros en las infraestructuras que ya existían, sobre todo debida a la voladura de puentes y los destrozos generales que provocan en las infraestructuras ambos contendientes.

En 1814 Fernando VII retorna a España y potencia la reconstrucción de la dañada red de caminos ya existente, además de organizar un nuevo plan en el que se profesionalizan y especializan los comisarios e ingenieros responsables de las obras y su mantenimiento. Cuenta para ello con fuentes de financiación propias y otras finalistas basadas en los portazgos, tasas de correos y otras contribuciones. Se puede estimar que en estos años se realiza una inversión de 8-10 Millones de reales al año.

---

[146] URIOL J., *Historia de los Caminos de España Vol. II*, Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Madrid, 1992, p. 5.
[147] LÓPEZ S., *Nueva guía de los caminos*, citado en URIOL, op. cit. p. 5.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otra de las novedades que introduce Fernando VII es que la carretera a Francia por Burgos via Aranda y Vitoria se convierte en una prioridad, siendo terminada en 1821.[148] También se avanza mucho en la carretera de Madrid a Barcelona por Valencia, y en la de Madrid a Cádiz, aunque ambas están sin terminar en esas fechas. La de Zaragoza a Barcelona también sufre importantes retrasos.

En el período de 1825 a 1834 se trabaja intensamente en la red de caminos peninsular y se realizan importantes inversiones. A la muerte de Fernando VII la red se habrá extendido ampliamente hasta completar más de 4.500 Kilómetros, si bien esta cifra es bastante escasa si se la compara, por ejemplo, con los 30.000 kilómetros que por esa época se disponían en Francia.[149]

En el año 1830 se publica la *Guía General de Correos, Postas y Caminos,*[150] siendo su autor F. J. Cabanes, Brigadier de los Ejércitos Reales. Éste define como *caminos reales* aquellos que son construidos por el Gobierno, y que parten de Madrid en dirección a las grandes capitales o a la frontera. Define así diez grandes rutas, que están ya construidas o en proyecto de construcción. Respecto de las rutas que nos interesan por ser las que intervienen en la ruta lisztiana, Cabanes se refiere a la de Madrid a Francia por Burgos, la de Madrid a Cádiz por Córdoba y Écija, y la de Madrid a Málaga por Jaén, Granada y Loja, aunque esta última la describe como sin terminar.

En la de Madrid a Francia, Cabanes enumera las posadas más importantes, situadas en la ruta que están en San Sebastián de los Reyes, Lozoyuela, Buitrago, Fresnillo, Aranda, Behabón, Lerma, Burgos, Briviesca, Vitoria, Zumárraga, Tolosa, Astigarraga e Irún. En cuanto a los dos caminos que van a Andalucía, Cádiz y Málaga, Cabanes nos explica como coinciden hasta Guarromán, en donde se separan. En este tramo destaca las obras en Despeñaperros, punto principal y casi único de comunicación entre Andalucía y La Mancha. En esta ruta, Cabanes cita numerosas posadas, destacando las de Aranjuez, Ocaña, Manzanares, Valdepeñas, La Carolina, Andújar, Córdoba, Écija, Carmona, Alcalá de Guadaira, Jerez y Puerto de Santa María.

En cuanto a la ruta hacia Málaga, ésta parece estar sólo trazada, ya que el trayecto desde Guarromán a Jaén no está hecho, y en el camino de Granada a Málaga está también inconcluso el tramo que va de Granada a Loja. Además, Cabanes en la obra citada, describe las otras rutas de entre diez nombradas anteriormente. Éstas no intervienen en el periplo lisztiano por la Península por lo que no entran dentro de nuestros intereses en esta sección.

Cabanes define también otros caminos transversales a los reales, destacando entre los de nuestro interés, los de Valencia a Alicante y Murcia por Fuente de la Higuera, y el de Granada a Murcia que pasa por Lorca, Baza y Guadix. Ambos caminos los describe como transitables para carruajes, aunque hay malos pasos en ambos y presentan grandes dificultades cuando llueve.[151] El hecho de que este camino transversal presente tantas dificultades reforzará como veremos algunas de las hipótesis presentadas en este trabajo a colación del episodio granadino de la gira.

---

[148] *Memoria sobre el estado de las obras públicas en España*, citada por URIOL, op. cit., p. 16.
[149] Íbid., p. 17
[150] CABANES, J.L., *Guía General de Correos, Postas y Caminos*, citada por URIOL, op. cit., p. 17.
[151] Íbid., p. 19

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Otro autor de referencia obligada a la hora de entender el estado de las comunicaciones en la península es el inglés Richard Ford,[152] que vino a España en 1830 en busca de un mejor clima para su esposa enferma. Ford vivió tres años en Sevilla y Granada, aunque su espíritu aventurero le hizo viajar por toda la Península. A su vuelta a Inglaterra publicó dos libros fundamentales como fuente de información sobre los viajes en España en estos años.

El primero de ellos, *Gatherings from Spain* -traducido y publicado en español como *Cosas de España. Aventuras de un inglés por la península ibérica de mediados del Siglo XIX-,* es una magnífica fuente de información general de la España de esos años. Ford publicó también el *Handbook for travellers in Spain* -traducido al español y publicado como *Manual para viajeros por España y lectores en casa*-, que ha sido reeditado recientemente por Ed. Turner en varios tomos. Ambas obras son una fuente de información detalladísima de la vida en la época, en especial de aspectos relacionados con los viajes.

Así, R. Ford[153] dice que "hay 8 Caminos reales o Carreteras Generales: A Irún, a Barcelona por Valencia, a Cádiz y Sevilla, a Cartagena, a La Junquera por Zaragoza, a La Coruña a Oviedo por León y a Portugal y Badajoz. Están construidas con el sistema Mac-Adam",[154] admirablemente hechas, pero mantenidas con un infame desprecio. Según nos dice, el desgaste del tráfico y el tiempo han destrozado la superficie haciendo hoyos, con lo que "los muelles de las carretas están rendidos y los huesos de los viajeros dislocados".[155]

No obstante, en general su opinión sobre la red española es buena en cuanto a la calidad de los caminos, su trazo y su firme, lo que permite según nos dice una buena circulación. Recomienda utilizar las carreteras principales, ya que otro tipo de caminos son peligrosos por los bandoleros y carecen de infraestructura de ventas y posadas. De lo dicho por Ford resaltamos que "las líneas principales están muy bien trazadas. Estas arterias geográficas que forman la red de comunicaciones del país, arrancan por lo común de Madrid que es el centro del sistema" y que "estos arrecifes y caminos reales fueron planteados casi con excesivo lujo en cuanto a anchura, sostenes y en general toda la ejecución".[156]

En 1833 muere Fernando VII y le sucede en el trono -tras una larga lucha sucesoria- su hija Isabel II, aunque debido a su corta edad, se encarga de la regencia su madre María Cristina. Los años que van desde 1834 a 1840 son muy convulsos y poco productivos en lo que a la ampliación de los caminos peninsulares. Acabada la guerra, se inicia un periodo más activo en la construcción de carreteras, a la vez que se dictan leyes que tratan de ordenar su conservación, dividiendo España en distritos y redactando instrucciones para la ejecución de las mismas. También se aumenta considerablemente la inversión en el particular hasta llegar a los 12 millones de reales por año. El plano siguiente proporciona una buena idea de la situación de la red por aquel entonces.[157]

---

[152] FORD, R., *Cosas de España*, BSA, 2004, pág. 8.
[153] FORD, R., *Manual para viajeros por España, y lectores en casa*, Turner, Madrid, 2008, p. 31
[154] Mac-Adam fue un ingeniero escocés inventor de un sistema de empedrado de los caminos.
[155] FORD, R., *Hand-Book for travellers in Spain*, John Murray, Londres, 1845, p. 20.
[156] FORD, R., *Cosas de España*, Ed. BSA, pág. 20.
[157] URIOL, op. cit., p. 24.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

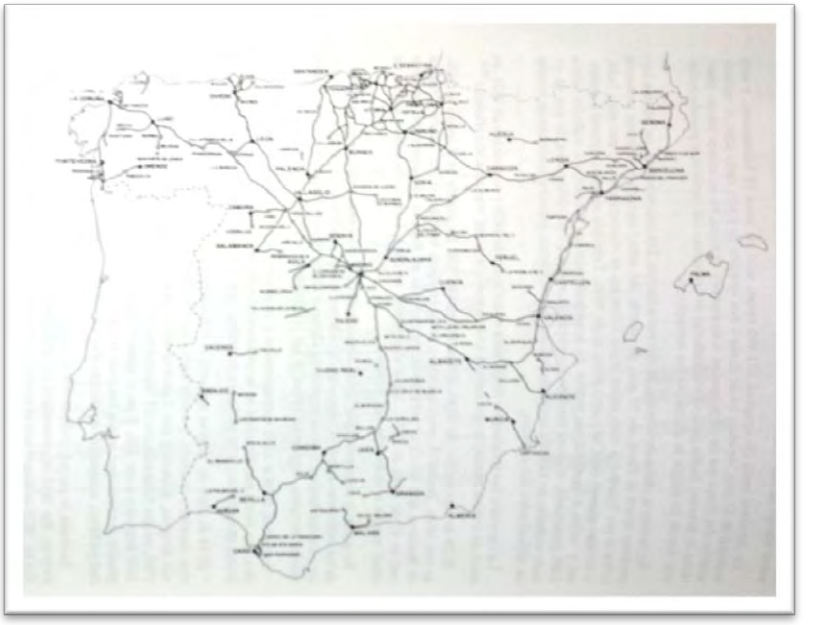


Ilustración 13. Plano de las principales carreteras

Dicho todo esto, en los años de 1844-45, que son los de nuestro interés, el estado de las rutas que podría haber atravesado Liszt es el siguiente:

- Madrid – Irún - Bayona: está terminada y en buen estado.
- Madrid - Cádiz: terminada pero con necesidad de reparaciones.
- Bailén a Granada y Málaga: iniciadas las obras, faltan algunos tramos.
- Granada a Murcia: en muy mal estado aunque está en ejecución.

Como resumen de esta sección, cabe resaltar que la red principal de carreteras peninsulares no es muy amplia, aunque su calidad es buena y comparable a la de otros países europeos. No obstante, el recorrido por tierra que nuestro protagonista hace por la Península, se verifica básicamente por esta red principal, de lo que se deduce que debió de llevarlo a cabo en unas condiciones relativamente buenas.

Las dificultades burocráticas: los pasaportes para viajar por España

R. Ford culpabiliza a los franceses de haber implantado el pasaporte: "los franceses durante su intrusiva ocupación de España, introdujeron en el país el estricto andamiaje de la policía, los pasaportes, *cartes de suretè,* y todas esas pequeñas molestias que se cruzan en el camino del honrado viajero". Y "estas y otras muchas regulaciones, que en Inglaterra

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ni tienen nombre ni existen, fueron conservadas por Fernando VII que se dió cuenta de su valor como instrumento de gobierno". [158]

"Si los papeles del viajero no están en regla cualquier alcalde ignorante o malintencionado, en la más pequeña aldea, tiene autoridad para detenerle", nos dice Ford. "Para evitar esas cosas, el viajero debería tomar la costumbre desde el principio de preguntar desde su llegada qué gestiones hay que hacer en lo que se refiere al pasaporte y las regulaciones policiales"

Además del pasaporte general, "para viajar en posta es preciso tener un permiso y este se consigue en Madrid o en provincias en la oficina de correos para lo cual es necesario mostrar el pasaporte en regla y cuesta cuarenta reales".[159] Liszt debió con toda seguridad de hacerse con uno de estos permisos, ya que parte de su recorrido –como veremos- lo hará en coche de postas.

Para recorrer los caminos peninsulares existían distintos medios de transporte. A continuación haremos un somero repaso de ellos.

Las sillas correo

Este tipo de transporte estaba ligado, como su nombre indica, al servicio de correos. Así, la correspondencia es llevada de unas ciudades a otras en correos a caballo, o en algunos casos en sillas-correo que además, admiten algunos pasajeros. Los medios utilizados en este servicio, fundamentalmente los carruajes y las casas de posta, son también utilizados en los viajes de particulares estando regulados los precios y los reglamentos de uso. En 1826 se publica un nuevo reglamento que regula estos pormenores. En ese año solo existían unas pocas rutas que estaban preparadas para poder ir "a la ligera" o sobre ruedas. Entre ellas se pueden citar la de Madrid a Francia y la de Madrid a Cádiz. Como se verá más adelante, Liszt debió de hacer uso de este servicio en el trayecto que le llevó de Bayona a Madrid.

Como comentábamos en el punto anterior, el servicio de postas era bastante complicado de utilizar, ya que era patrimonio del Gobierno y había que llevar un salvoconducto además de satisfacer otras demandas que dependían del tipo de carruaje, número de pasajeros y número de caballos. Todo ello dificultaba mucho este tipo de viajes. Según Ford, en las sillas-correo se viajaba rápido, pero no de manera cómoda: "las jornadas corrientes en España son de trescientas o quinientas millas de una tirada, pocas señoras inglesas podrían resistirlas y aún los hombres las soportarían por necesidad pero no las emprenderían por gusto". Continúa Ford sobre este tipo de transporte indicando que "el correo está organizado como las *malle-postas* francesas y ofrece un medio seguro y rápido de viajar a los que puedan soportar las sacudidas, los choques y el traqueteo de un recorrido largo sin detención alguna". [160]

---

[158] FORD, R., *Manual para viajeros por España, y lectores en casa*, Turner, Madrid, 2008, p. 15.
[159] Íbid., p. 31.
[160] FORD, R., *Cosas de España,* BSA, 2004, pág. 87.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Según el Manual de Mesonero Romanos, en 1854 hay servicio de sillas-correo a numerosos itinerarios. Estos servicios tienen dos plazas por silla y, por ejemplo, el trayecto Madrid-Bayona cuesta 448 reales.[161]

Las galeras

Las galeras, que habían sido un medio de transporte muy tradicional en España, continúan circulando a mediados del Siglo XIX, y son el principal medio de comunicación sobre todo en caminos secundarios en los que no hay servicio de diligencias.

R. Ford las describe como "un carro grande sin muelles, lados forrados de estera y debajo lleva una red abierta en la que duerme un terrible perro que hace guardia de cancerbero sobre los pucheros, cedazos y otros utensilios", y continúa "hay galeras de todos los tamaños pero cuando es más grande de lo común se llama tartana. […] La galera es muy usada por los pobres estudiantes españoles, únicos en su clase, llenos de andrajos y de desvergüenzas; sus aventuras tienen fama de ser muchas y pintorescas".[162]

Pedro Antonio de Alarcón describe un viaje que hizo desde Guadix a Almería en el que relata:

> Érase la galera de aquellas de alto bordo en que los viajeros no van sentados sino tendidos, y tendidos en verdaderos colchones, galeras curiosísimas en que caben hasta 18 yacentes sin que nadie yazga encima de otro. Galeras tiradas por diez o doce mulas, que no han trotado jamás, ni sido esquiladas ni limpiadas; galeras dentro de cuyas bolsas van cajones, sartenes… leña para guisar y hasta un par de cántaros de agua. [163]

Podemos por tanto considerar que era un medio de transporte barato pero de muy baja calidad, que se utilizaba fundamentalmente en carreteras secundarias y que Liszt casi con toda seguridad evitó en sus desplazamientos peninsulares.

[161] MESONERO ROMANOS, R., *Manual de Madrid*, citado por URIOL, *op. cit.,* p. 98.
[162] FORD, R., *Cosas de España*, Ed. BSA, pág. 90.
[163] ALARCÓN, P. A., *Viaje a Almería*, citado por URIOL, *op. cit.,* p. 99.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

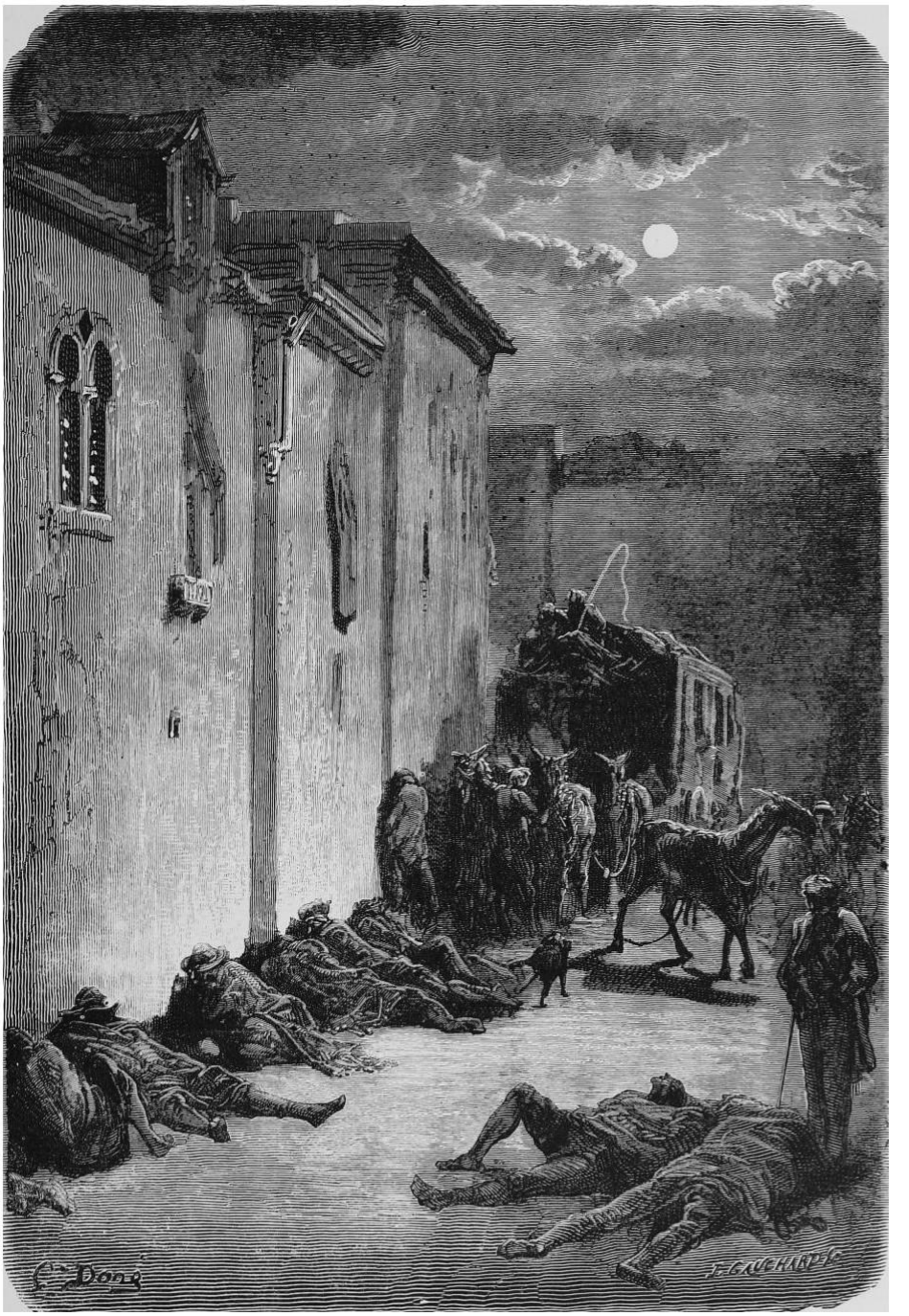


Ilustración 14. Una parada de postas en Jaén. Doré, 1856.

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Las diligencias

El término diligencia se deriva de las *postas* al referirse a ellas como "diligencia de la posta", y pasando a *diligencia* en el sentido de coche-diligencia, queriendo significar con ello "que el nuevo servicio sobre ruedas era análogo en cuanto a relevo de caballerías y en cuanto a velocidad de servicio al de la posta a caballo en diligencia".[164]

La nueva palabra tiene atractivo comercial, y en los primeros años del siglo se crea la *Compañía de Coches y Diligencias,* que pone en servicio varias rutas, entre otras la de Madrid a Bayona por Valladolid. El viaje se realiza en coches de seis plazas y tiene una duración de seis días. Sin embargo este servicio se suspende con motivo de la guerra con Napoleón. El servicio se reanuda en 1816, iniciándose una verdadera era de la diligencia, que durará hasta 1860, en que el ferrocarril la desplazará a rutas secundarias. Así la ruta Madrid–Bayona se vuelve a poner en servicio en 1821, y la de Madrid-Sevilla en 1822.

El desarrollo de la diligencia tiene no obstante un periodo de gran crisis con las guerras carlistas, pero a partir de 1841 se produce una fuerte expansión y una gran mejora en el servicio, contribuyendo de manera importante al desarrollo de la movilidad en España. Se crean nuevas rutas y se mejoran las ya existentes, instalando Paradores para el cambio de caballerías, posadas, y talleres de reparación de carruajes, con lo que el servicio mejora notablemente.[165] Las diligencias se convierten pues en el medio de transporte por excelencia en las principales rutas –los caminos reales- que atraviesan la península. Liszt debió de hacer uso de este medio de locomoción en sus desplazamientos desde Madrid a Córdoba y después a Sevilla; y en el que le llevó desde Valencia a Barcelona.

Las diligencias solían tener tres departamentos: interior, rotonda y cabriolé y admitían una maleta por pasajero sin recargo.

En los dos planos que vemos sobre estas líneas se puede observar la red de diligencias en los años 1831 y 1854 respectivamente. Comparando ambos se puede apreciar el crecimiento del número de rutas. Especialmente en la zona Norte, Oviedo, Santander y Bilbao. En las dos grandes rutas de nuestro interés no hay grandes cambios.

---

[164] PONZ, A., *Viaje por España*, citado por URIOL, *op. cit.,* en p. 102.
[165] *Historia de la Obras Públicas en España*, citado por URIOL, *op. cit.,* en p. 102.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Samuel Clark, tras su viaje por España en 1841, recomienda viajar en diligencia, preferiblemente en clase berlina o *coupè*, ya que dice que: "Una diligencia española, al menos la *coupè,* es tan confortable como se pueda espera de un vehículo; espaciosa, con cojines, blanda, y todo lo que una persona razonable (¡ingleses no incluidos!) pueda desear". Clark afirma también que "También en la *coupè,* puedes ver el mundo enfrente sin otra obstrucción que la del mayoral".[166]

En cuanto a las rutas que pueden ser de nuestro interés, la diligencia a Bayona realizaba el trayecto por Somosierra y Burgos, y se hacía noche en Buitrago, Lerma, Vitoria e Irún. Tenía dos salidas semanales invirtiendo cuatro días en el trayecto, aunque poco después se haría con salida diaria. La que hacía la ruta a Sevilla, también tenía dos salidas semanales invirtiendo en el recorrido cuatro días hasta Córdoba y otro más hasta llegar a Sevilla. Poco después de ponerse en servicio, esta ruta se extiende hasta Cádiz.

La principal empresa de la época es la *Compañía de Reales Diligencias* que hacía diversas rutas desde Madrid a Valladolid y Burgos, o recorridos más cortos como Aranjuez, Toledo y Guadalajara. A partir de 1840 se denomina *Compañía de Diligencias Generales de España,* y reanuda el servicio entre varias capitales. Además había otras diligencias particulares que hacían recorridos entre pueblos y otras ciudades.

Tanto aumenta el prestigio de las diligencias que incluso un escritor tan crítico como Mariano José de Larra escribe un artículo denominado *La Diligencia*, muy favorable al servicio que prestan, en el que destaca que muchas veces no sabemos valorar las cosas buenas y positivas que tenemos, y señala que "la rapidez de las comunicaciones ha sido el vínculo que ha unido a los hombres de todos los países".[167]

Por su parte, R. Ford nos dice que: "Un capítulo en la diligencia es tan típico en todos los relatos de viajes por la península como una corrida de toros o una aventura con bandidos. Indudablemente en las largas distancias que se recorren en España, durante las cuales van encajonados hombres y mujeres tres o cuatro días (con sus noches correspondientes) hay oportunidad de apreciar costumbres y carácter y la comedia o la tragedia puede tener tantos actos como días el viaje". [168]

R. Ford nos describe también la organización del viaje en este medio:[169]

> El orden del día es el siguiente: el desayuno, que se toma muy de mañana, consiste en una jícara de chocolate espeso, que siendo la bebida preferida de la Iglesia incluso en los días de ayuno, es tan nutritivo como delicioso. Suele acompañarse de unas rebanadas de pan tostado o frito, y detrás se toma un vaso de agua fría, costumbre que no abandonará jamás nadie que esté a bien con su hígado. Después de rodar un número determinado de leguas, se sirve el almuerzo de tenedor. La mesa es abundante y excelente para los aficionados al ajo y al aceite. Los que no gusten de ellos tendrán que atenerse al pan y los huevos, que son muy buenos. A la noche, después de cenar, se pueden tener unas horas de descanso, según lo que el Mayoral permita. Las camas son sencillas y limpias, y por lo general hay tres o cuatro camas en las habitaciones, aunque los españoles son muy corteses con las señoras y

166 CLARK, S., *Spain-Tánger visited in 1841*, p. 20.
167 DE LARRA, M. J., *La Diligencia*, Seix Barral, Barcelona, 1945, p. 1.
168 FORD R., *Cosas de España*, BSA, 2004, p. 90.
169 Íbid, pp. 88 y 89.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> los extranjeros, y con una gratificación a la doncella o al camarero casi siempre se allanan las dificultades.

El *Manual de Diligencias* que Gutiérrez González publica en 1842 aporta interesante información sobre las compañías que operan.[170]Así, nos dice que el recorrido Madrid-Bayona está ofrecido por tres compañías. La primera de ellas se denomina *Diligencias Generales y Caleseros de Burgos, unidos*. Ofrecía coches con 15 asientos, que realizaban el recorrido con salidas diarias con una duración de 5 días, es decir en total 104 horas con jornadas de veinticinco leguas, y paradas en los Paradores de Peralta, Burgos, Vitoria y Tolosa. Otra compañía denominada *Carsi, Ferrer y Cía*, hacía el recorrido con coches de 18 asientos, con una frecuencia de dos salidas semanales y una duración del viaje de 99 horas. La tercera compañía era la de *Maestros de Postas de la Mala*, que era más bien un servicio de sillas-correo, con carruajes de 7 plazas, haciendo el recorrido sin paradas (solo las imprescindibles para dejar o recoger el correo) en tan solo 64 horas. Ésta última compañía pudo muy bien ser la que transportó a Liszt desde Bayona a Madrid, pues como veremos más adelante, éste afirma en una carta que este trayecto debería de tomarle unas 58 horas: demasiado poco tiempo para que fuera una diligencia común la que lo hiciera.[171]

En la ruta Madrid-Sevilla-Cádiz prestaban servicio dos compañías**:** la primera de ellas era la de *Diligencias Generales y Caleseros de Burgos unidos*, que operaba con coches de 15 asientos y salía de Madrid en días alternos, llegando a Sevilla al quinto día con una duración del viaje de 86 horas, y haciendo noche en Ocaña, Valdepeñas, Andújar y Écija. También hacía el servicio la compañía de *Carsi, Ferrer y Cía*, que hacía el viaje una vez por semana con coches también de 15 asientos, y una duración hasta Sevilla también de 86 horas. Había también otra salida distinta a Cádiz en la que empleaba 110 horas. Alguno de estos dos servicios debió de ser, como veremos, el que utilizó Liszt para hacer el trayecto que le llevaría de Madrid a Córdoba y con posterioridad desde ésta a Sevilla.

En cuanto a los precios, se puede decir que eran bastante similares para todas las compañías, aunque variaban notablemente según la calidad del asiento. Como dato ilustrativo, los precios a Bayona eran en *Berlina* 420 reales, en *Interior* 380 reales, en *Rotonda* 340 y en *Imperial* 300 reales. Con el paso del tiempo la competencia aumentaría, y esto traería como consecuencia que los precios y la duración de los viajes disminuyera.

R. Ford nos describe la aceptación de la diligencia por parte de las clases acomodadas:

> Los ricos suelen viajar usualmente en las diligencias, que están de moda desde que introdujeron en tiempos de Fernando VII. […] Los coches públicos en España son tan buenos como los de Francia y la gente que viaja en ellos generalmente más respetable y mejor educada. Esto se debe en parte al gasto, pues aún cuando los precios no son demasiado altos, siempre resultan algo caros para la mayoría de los españoles […] las diligencias son imitación de los armatostes franceses sin que se encuentre en ellos la pulcritud, comodidad, el buen movimiento y las infinitas facilidades del modelo inglés. [172]

---

[170] GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, *Manual de diligencias*, citado por URIOL, op. cit., p. 111.
[171] *Fran Liszt Briefweschsel mit seiner Mutter*, Eisenstadt, Gedruckt aus Mitteln der Stadt Bayreuth und des Landes Burgenland, 2000, p. 159.
[172] FORD R., *Cosas de España*, BSA, 2004, p. 87.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Más adelante continúa con la descripción del servicio:

> Toda esta guarnecida arca de Noé está colocada bajo el mando del Mayoral o conductor, que como todo buen español investido de autoridad es un déspota, y sin embargo como ellos, asequible a la influencia conciliadora del soborno. […] Él regula las horas de trabajo y descanso. Las dedicadas a este (¡bendito quien lo inventó¡, decía Sancho) dependen del adelanto o retraso de la diligencia en sus etapas. […] Una de las ventajas del viaje en diligencia es la seguridad de detenerse en las mejores posadas.[173]

La diligencia se extiende como medio de transporte, y poco a poco margina a los demás. Lo tradicional había sido que las clases acomodadas viajaran en galeras, los clérigos y estudiantes en carromatos. Ahora todos van en diligencia, ya que la existencia de distintas clases de asiento, con distintos precios, permite a cada uno situarse en aquél que le resulta asequible.

El tamaño de los coches de las diligencias va en aumento, y en sus distintos compartimentos llegan a caber hasta 22 pasajeros. A estos hay que sumarles el Mayoral, que va en el pescante junto a dos pasajeros extra y en muchos casos a la pareja de la Guardia Civil, que suele acompañar como protección, el zagal que hace de todo y el *postillón* que monta en la primera caballería y que hace de guía. En total se podía llegar a 28 o 29 pasajeros.

El tiro lo componen caballos o más frecuentemente mulas, por lo general diez o doce animales, aunque se llegaron a utilizar hasta dieciséis, que llevaban en la primera caballería al *postillón*.

El espectáculo debía de ser digno de verse: el mayoral gritando continuamente a sus mulas llamándolas con nombres tales como Coronela, Voluntaria, Capitana, o Valerosa, y éstas que parecen entender perfectamente que habla con ellas. El ambiente entre los pasajeros solía ser bueno y se socializaba y contaban historias de todo tipo, aunque era habitual que la mayoría del pasaje, incluido el Mayoral y el *postillón*, fueran medio dormidos.

El trabajo de este último era durísimo, ya que era frecuente que no se le relevara en todo el trayecto. Así, tiene que resistir las inclemencias del tiempo y el cansancio de un ejercicio muy violento. A veces en las subidas de algunas largas cuestas, en las que su servicio no es imprescindible, aprovecha para dormir un rato. Tampoco era raro que se produjeran caídas, y el Mayoral tenía que estar atento para no atropellarlos. Tan era así que años después, en 1857, se prohibió que sus jornadas de trabajo fueran de más de 24 horas seguidas.

[173] Íbid., p. 88.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

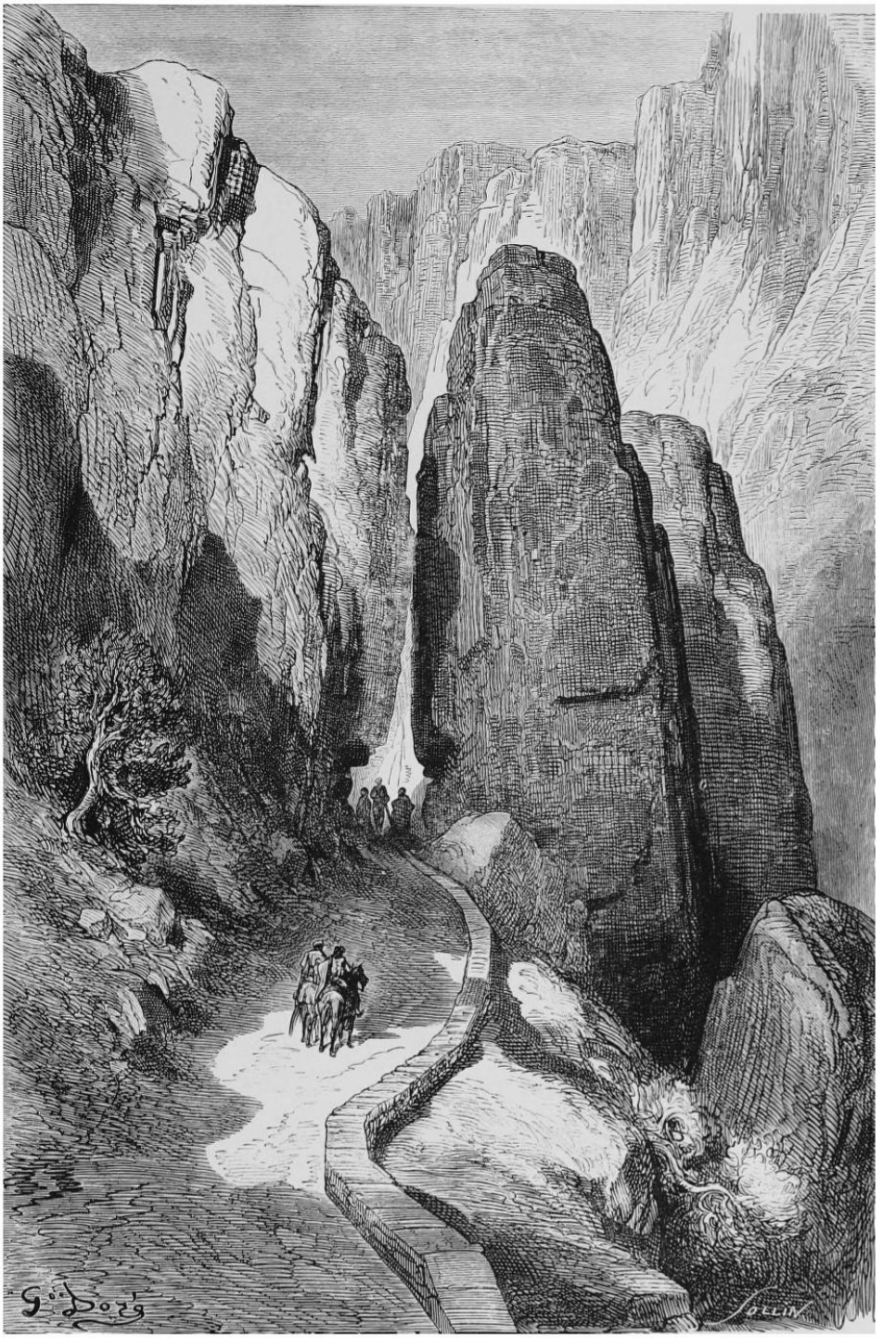


Ilustración 15. Desfiladero de Despeñaperros Sierra Morena. Doré, 1856.

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los coches de colleras

Los coches de colleras eran vehículos en alquiler para viajes privados. Quizá no hubiera sido descartable que Liszt realizara así parte de su viaje puesto que sus recursos económicos debían ser importantes, aunque las noticias que tenemos de sus movimientos apuntan en general más al uso de la diligencia.

Richard Ford nos describe este tipo de vehículo que suele contar con cuatro plazas y estar decorado con tallas doradas y de colores vivos. El interior va forrado con seda y felpa. En la parte de atrás tiene un voladizo en el que se amontonan las maletas.[174]Se necesitaban dos hombres para guiarlos: el Mayoral y un mozo o zagal.

Ford recomienda que antes de alquilar uno de estos coches, se tomen precauciones y se acuerden los detalles y el precio, que suele ser caro, ya que los cocheros suelen ser gente cuyo comportamiento y honradez no es modélica.

Las rutas fluviales

Dentro de la península existían algunas vías fluviales navegables. De todas ellas, la que nos interesa en nuestro trabajo, ya que pudo ser la que tomó Liszt para desplazarse de Sevilla a Cádiz, es la que unía estas dos ciudades por el Guadalquivir.

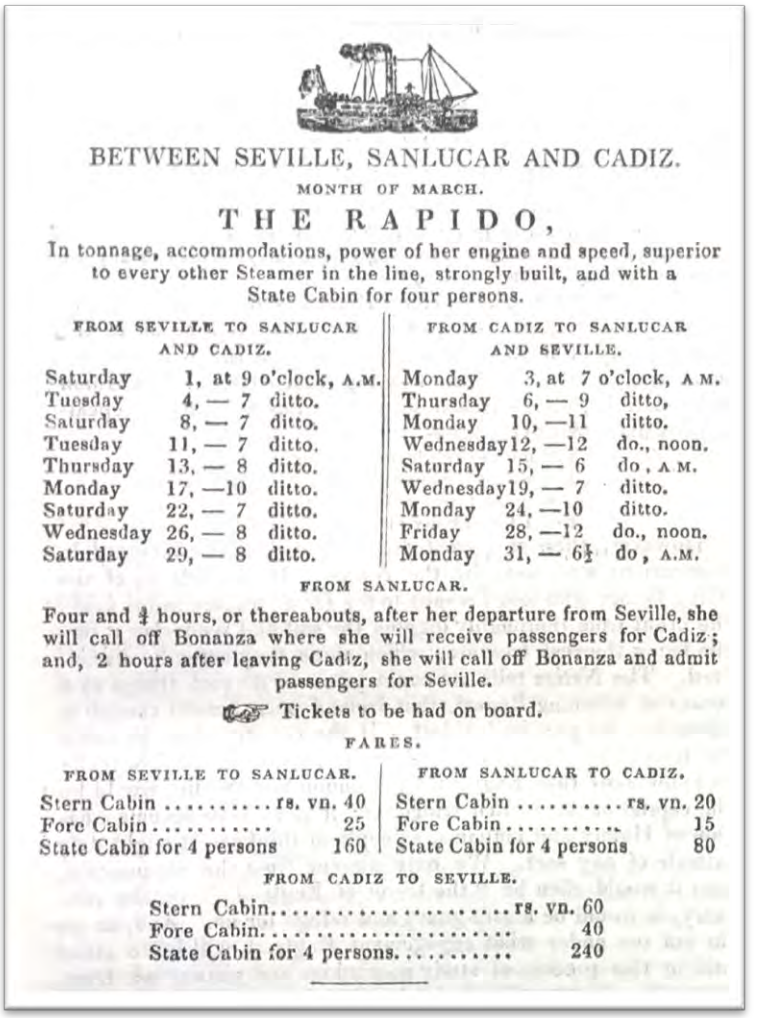
La *Real Compañía del Guadalquivir*, realizaba con el vapor *Real Fernando, alias "Betis",* la navegación entre Sevilla, San Fernando y Cádiz. Este barco podía transportar hasta 110 pasajeros, algunos de ellos de pie, y tardaba 10 horas entre Sevilla y Sanlúcar.

El *Betis f*ue el primer barco a vapor que se construyó en España, y su entrada en servicio en 1817, supuso una mejora en relación a comodidad y a la notoria reducción del tiempo del viaje, ya que en bastantes ocasiones, Sevilla-Sanlúcar-Cádiz se reducía a nueve horas, siempre y cuando se saliera con marea creciente. De esta manera, se evitaba el viaje en barco a vela, que solía ser de al menos 15 horas de travesía, evidentemente en condiciones muy favorables, ya que de no ser así, las travesías podían durar de dos a tres días y hasta ocho, si las condiciones eran contrarias.

A este primer barco de vapor, se unió el *Trajano* en 1840, el *Teodosio* en 1841, y en 1842 el *Rápido,* que había sido construido en Inglaterra. Como veremos en su momento, todo hace pensar que Liszt pudo utilizar este medio para llegar de Sevilla a Cádiz, a pesar de los desbordamientos del Guadalquivir que se produjeron esos días.

[174] Íbid., p. 97.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



BETWEEN SEVILLE, SANLUCAR AND CADIZ.

MONTH OF MARCH.

THE RAPIDO,

In tonnage, accommodations, power of her engine and speed, superior to every other Steamer in the line, strongly built, and with a State Cabin for four persons.

FROM SEVILLE TO SANLUCAR AND CADIZ.			FROM CADIZ TO SANLUCAR AND SEVILLE.		
Saturday	1, at 9	o'clock, A.M.	Monday	3, at 7	o'clock, A.M.
Tuesday	4, — 7	ditto.	Thursday	6, — 9	ditto,
Saturday	8, — 7	ditto.	Monday	10, —11	ditto.
Tuesday	11, — 7	ditto.	Wednesday	12, —12	do., noon.
Thursday	13, — 8	ditto.	Saturday	15, — 6	do, A.M.
Monday	17, —10	ditto.	Wednesday	19, — 7	ditto.
Saturday	22, — 7	ditto.	Monday	24, —10	ditto.
Wednesday	26, — 8	ditto.	Friday	28, —12	do., noon.
Saturday	29, — 8	ditto.	Monday	31, — 6½	do, A.M.

FROM SANLUCAR.

Four and ¾ hours, or thereabouts, after her departure from Seville, she will call off Bonanza where she will receive passengers for Cadiz; and, 2 hours after leaving Cadiz, she will call off Bonanza and admit passengers for Seville.

☞ Tickets to be had on board.

FARES.

FROM SEVILLE TO SANLUCAR.		FROM SANLUCAR TO CADIZ.	
Stern Cabin	rs. vn. 40	Stern Cabin	rs. vn. 20
Fore Cabin	25	Fore Cabin	15
State Cabin for 4 persons	160	State Cabin for 4 persons	80

FROM CADIZ TO SEVILLE.

Stern Cabin.....	rs. vn. 60
Fore Cabin.....	40
State Cabin for 4 persons.....	240

Ilustración 16. Anuncio de El Rápido entre Sevilla y Cádiz en el Gibraltar Chronicle. 5 de marzo de 1845.

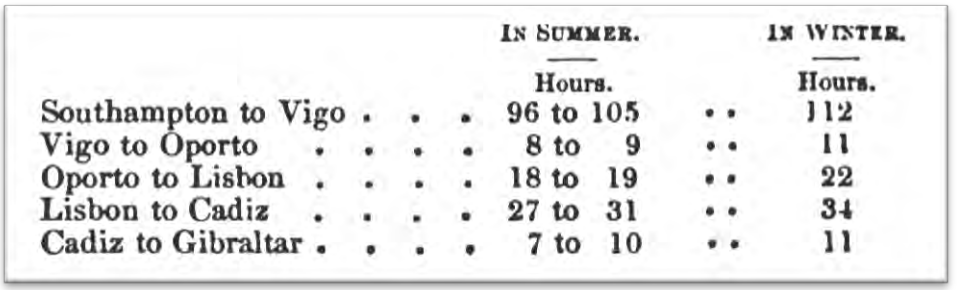
Las rutas marítimas

Según nos relata Ford, existían dos rutas marítimas importantes en la Península, ambas de gran interés para nuestro estudio.[175] De una parte, la compañía inglesa *The Peninsular and Oriental Navigation Company* llevaba el correo de Su Majestad hasta Malta y Alejandría, y ofrecía transporte regular entre Londres y Gibraltar con salida desde Southampton paradas en Vigo (duración de 96-105/112 h), Oporto (8-9/11), Lisboa (18-19/22), Cádiz (27-31/34) y

[175] FORD, R., *Handbook for traveller in Spain*, John Murray, 1845, p. 18.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Gibraltar (7-10/11).[176] De esta manera, la *P&O* cubría la zona occidental de la Península hasta llegar al Peñón.



	In Summer. Hours.	In Winter. Hours.
Southampton to Vigo	96 to 105	112
Vigo to Oporto	8 to 9	11
Oporto to Lisbon	18 to 19	22
Lisbon to Cadiz	27 to 31	34
Cadiz to Gibraltar	7 to 10	11

Los barcos que navegaban esta ruta hacían paradas de 3 horas en Vigo, 1,5 h en Oporto, 12 en Lisboa y 3 en Cádiz. Gibraltar era alcanzado normalmente 8 días después de haber partido de Southampton. Liszt hizo uso de los navíos de la *P&O* para cubrir los trayectos Cádiz-Lisboa y Lisboa-Gibraltar. Según nos dice Ford refiriéndose a la *P&O,* "los navíos son excelentes, con tripulación y maquinaria inglesa".[177]

Por otra parte, la costa oriental de la Península es cubierta desde Gibraltar a Marsella por navíos franceses y españoles que hacen parada en Málaga, Almería, Cartagena, Alicante y Barcelona. Esta ruta también la hacían numerosos barcos de carga que admitían algunos pasajeros a bordo. Ford nos dice a este respecto que:

> Los buques que navegan por la costa de Levante, desde Marsella a Cádiz, son más baratos, pero en modo alguno son tan buenos, ni aprovechan el tiempo –cosa esencial en los negocios- con regularidad inglesa. Están construidos en el extranjero y tripulados por españoles y franceses. Suelen detenerse un día en Barcelona, Alicante y otras capitales importantes, lo que les proporciona ocasión de aprovisionarse de carbón y de pasar contrabando. Un viajero que lleve prisa puede de este modo hacer una ligera visita a las ciudades del litoral […][178]

[176] Íbid., p. 19.
[177] Íbid., p. 73.
[178] Íbid., p. 74.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

EL PAQUETE DE VAPOR ESPAÑOL

MALAGA,

su Capitan Don Jose Mera, llegará á esta Bahía el primero de Marzo, y saldrá el siguiente dia, á las seis de la tarde, para MALAGA, ALMERIA, CARTAJENA, ALICANTE, VALENCIA, BARCELONA y MARSELLA.

Lo despachan

LARIOS, Hermaños.

Febrero 28.

Ilustración 17. Anuncio del vapor español Málaga en el Gibraltar Chronicle. 2 de marzo de 1845.

Alojamientos en el camino: paradores y ventas

Los paradores eran alojamientos que existían en las rutas de la diligencia en donde se realizaban altos para que los viajeros descansaran, comieran y durmieran. Como norma general los viajeros relatan que estaban bastante bien cuidados y que proporciobanan buenas camas y decente comida. Así se lo exigían al parecer las compañías de diligencias de mayor importancia como las ya mencionadas.

T. Gautier, describe así la atención que recibe en el Parador de Diligencias:[179]

> Cuando fuimos a nuestros cuartos pudimos observar las blancura deslumbrante de la cortina, de la cama y de los balcones, la limpieza de los suelos, digna de las casas de Holanda, y el cuidado en todos los detalles. Unas muchachas hermosas y fuertes, con magníficas trenzas colgando sobre los hombros, bien vestidas y que no se parecían en nada a las maritornes que aguardábamos, iban y venían con una actividad de buen augurio para los clientes. La cena, buena y bien servida no se hizo aguardar. […] Primero, sirven una sopa grasienta, que se diferencia de la nuestra en el pimentón, que la da un tinte rojizo que pudiéramos tomar por una muestra del color local. El pan es muy blanco, apelmazado, con la corteza lisa y ligeramente tostada. Para los paladares parisienses resulta demasiado ácido" "Después de la sopa, sirvieron el *cocido*, plato típicamente español, o mejor dicho, único plato español, pues es el que se come todos los días desde Irún hasta Cádiz y viceversa. Está compuesto de un gran trozo de vaca otro de carnero, pedazos de chorizo, algo de jamón, pimienta, salsa, de tomate y azafrán. Esto en cuanto se refiere a los elementos animales. Los vegetales, que llaman *verdura*, varían según la época del año; pero los *garbanzos* son siempre la base de esta comida. El garbanzo apenas se conoce en París. Podemos definirlo diciendo que es una especie de guisante que aspira a ser habichuela, y que felizmente lo consigue. Cada una de estas cosas se sirve en fuentes distintas, pero luego se mezcla todo el plato, componiendo un manjar homogéneo y exquisito. Tal comida, parecerá un tanto elemental a los gourmets que leen a Careme, Brillat Savarin, Grinod de la Reyniere y de Cussy, pero no puede negarse que tiene su encanto, y que a los eclécticos y a

[179] GAUTIER, op. cit., T. I , p. 38.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> los panteístas satisface plenamente. Luego vienen los pollos, siempre a base de aceite, pues la manteca no se conoce en España; a renglón seguido el pescado frito, las truchas, la merluza, el cordero asado, los espárragos, la ensalada y como postre las almendras tostadas, el queso de cabra, *queso de Burgos* y los vinos. El Málaga, el Jerez y un aguardiente muy parecido al anisete de Francia. La bandeja nos trae también un hornillo para encender los cigarros. Con ligeras variantes ésta es la comida que se sirve habitualmente en toda España". [180]

Por su parte Ford describe como sigue los Paradores:

> También está el *Parador* que suelen ser grandes caserones donde se acomodan carros, coches, y bestias de carga, suelen estar situados en las afueras de las ciudades con objeto de evitar las molestias de las puertas, en donde hay que pagar un impuesto municipal por artículo de consumo. Los empleados por lo común no suelen ser muy exigentes, y si el extranjero se dirige a ellos cortésmente, y le dice que es un caballero inglés, el portero le abre la puerta y le deja pasar sin molestarle, más aún si le tranquiliza con el don virgiliano de una propina.

Existían otros establecimientos, ventas, mesones y posadas que ofrecían un trato de una calidad bastante peor. La *venta* es un tipo de posada situada en el campo, en donde el viajero dispone de utensilios para cocinarse su comida y comprar algunos alimentos básicos. En ellas es habitual que con los alimentos que aporta el viajero, se le cocine en el propio establecimiento. Las ventas han sido siempre objeto de burlas tanto por españoles como por extranjeros. Quevedo y Cervantes ya se extienden en lamentos contra la bellaquería de sus dueños y lo pésimo de sus aposentos.

Ford, por su parte, nos dice de éstas lo siguiente:

> Las posadas de la península, salvo raras excepciones, se han clasificado desde tiempo inmemorial en malas peores y pésimas. […] Es muy fácil explicar por qué los hospedajes públicos están tan abandonados. La Naturaleza y los habitantes parece que se han puesto de acuerdo en aislar aún más y más a la Península… La Inquisición ha reducido al español a la condición de un fraile encerrado en su convento de altos muros, alerta siempre a no dejar al extranjero con sus peligrosas novedades.[181]

Y también:

> El alojamiento genuinamente español es la *Posada* que proporciona solo alojamiento, sal y medios para guisar lo que el viajero lleve consigo. Ningún español se molesta por no encontrar comodidades, y nunca es una sorpresa para él el tenerse que conformar con lo que lleve consigo. Reserva su estupefacción para cuando encuentra algo preparado, lo cual considera como una bendición de Dios.[182]

[180] Íbid., pp. 39-40.
[181] FORD R., *Cosas de España,* Ed. BSA, 2004, p. 194.
[182] *Íbid.*, p. 199.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Por último está el ventorrillo, que es una venta menor, a menudo no más que una choza de cañas o ramas de árboles.

En las ciudades existían las fondas en donde se acogía a los viajeros aunque no a los animales que se llevaban a las cuadras cercanas. "La *Fonda*, que es cosa importada de Venecia, se encuentra en las ciudades y puertos principales. Es parecida a un hotel y solo proporcionan alojamiento y pensión a las personas. Los animales hay que llevarlos a alguna cuadra cercana. La *Fonda* por lo general está bien provista de los artículos con los que los sobrios y severos indígenas se contentan".[183]

Los acompañantes de Liszt en su ruta por la Península

Tal y como ha quedado comentado al principio de esta sección, la literatura que existe hasta la fecha en la que se hace mención a la gira ibérica de Liszt, cita indefectiblemente al barítono Ciabatta y a Louis Boisselot como sus dos únicos acompañantes a lo largo de ésta. Además, se da a entender que estos dos personajes flanquean a Liszt en todos sus movimientos. Ni una ni otra cosa son del todo exactas, como veremos a continuación.

La primera mención al barítono Ciabatta en la correspondencia de Liszt la encontramos en una carta del 7 de septiembre de 1842 dirigida al Príncipe Grigorii Petrovich Wolkonski. En

[183] Íbid., p. 196.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ella, Liszt se refiere a él como un "joven que me ha servido como segundo secretario por más de seis meses, y que tiene un talento natural para muchas cosas".[184]La ortografía del nombre de este personaje varía según las fuentes entre Ciabatta y Ciabatti, y de su nombre de pila la única referencia con la que contamos es el Registro de los socios del Liceo de Córdoba en el que se le contabiliza como el nº78 bajo el nombre Juan Bautista Ciabatti.[185] Giovanni Battista Ciabatti o Ciabatta, éste parece pues ser su nombre completo. Ciabatti, seguiría siendo mencionado por Liszt en su correspondencia en los años sucesivos.

En marzo de 1844 hay constancia de que Ciabatti estaba haciendo labores de secretario para Liszt por el *postscriptum* suyo a una carta del día 21 dirigida por Liszt a Schlesinger.[186] Por motivos inciertos, Liszt decide que le acompañe en su periplo ibérico, con toda probabilidad para ejercer tareas de segundo secretario. Por otra parte, *El Liceo de Córdoba* del 28 de noviembre informa de que Ciabatti tenía la intención de salir de Madrid en dirección a Córdoba el día 24 de ese mismo mes para arreglar "con la junta del Liceo la manera de dar el concierto de Liszt". De esto se colige que Ciabatti no sólo acompañaba a Liszt, sino que iba desplazándose en algunos casos por delante de él para preparar el terreno en los nuevos destinos en los que la gira iba a recalar.

La literatura anterior a este trabajo había dado por supuesto que su habitual primer secretario, Gaetano Belloni, no lo había acompañado a España por alguna razón indeterminada. Sin embargo, en el curso de nuestra investigación hemos podido comprobar que Belloni llega con Liszt a Córdoba, lo que demuestra que en Madrid ya se encontraba en su compañía. De otra parte, en el manifiesto de los pasajeros que llegan con Liszt en el vapor *Pachá* a Gibraltar provenientes de Lisboa también aparece su nombre, lo cual le sitúa al menos en estas dos ciudades también flanqueando a Liszt. Todo hace pensar, pues, que Gaetano Belloni debió de hacer también con nuestro protagonista una gran parte, si no toda, de la gira ibérica.

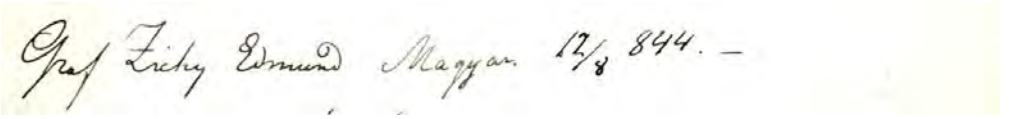
Louis Boisselot,[187]hijo mayor de Jean-Louis Boisselot, fundador de la fábrica de pianos marsellesa que llevaba su apellido, fue en efecto otro de los acompañantes de Liszt en su gira ibérica. Como veremos en el capítulo dedicado a la logística y la publicidad de los pianos que utilizó en la Península, Louis Boisselot se hizo cargo de ambas, haciendo llevar pianos de la firma familiar a Madrid, Cádiz, Lisboa y Barcelona. Al igual que en el caso de Ciabatti, Boisselot se adelantó a los movimientos de Liszt en algunos casos, por ejemplo en Madrid, adonde llega algunos días antes que éste para transportar los pianos de su firma. A Córdoba, sin embargo, llega junto a él, pero al atracar en Gibraltar no hay rastro de su nombre en el manifiesto de los viajeros que viajan con Liszt.

Otro personaje que sabemos acompañó a Liszt en parte de esta gira y que no había sido citado con anterioridad a este trabajo fue el Conde Ödön Zichy. Amigo de Liszt desde años atrás, Zichy llevaba en la península al menos desde el verano. En agosto de 1844 encontramos su rúbrica estampada en el libro de firmas de la Alhambra:[188]

---

[184] SHORT, M., *Liszt Letters in the Library of Congress*, Nueva York, Pendragon Press, 2003, p. 19.
[185] Cf. MORENO CALDERÓN, J.M., *Liszt en Córdoba*. Visto en http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-3/192-franz-liszt-en-cordoba#Nota42. Acceso: 15 de diciembre de 2014.
[186] SHORT, op. cit., p. 34.
[187] Montpellier, 11 de marzo de 1809; Marsella, 5 de junio de 1850.
[188] Libro de firmas de la Alhambra, p. 53.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Y a principio de diciembre, lo localizamos en Madrid, por lo que nos cuenta *El Heraldo* del día 4:

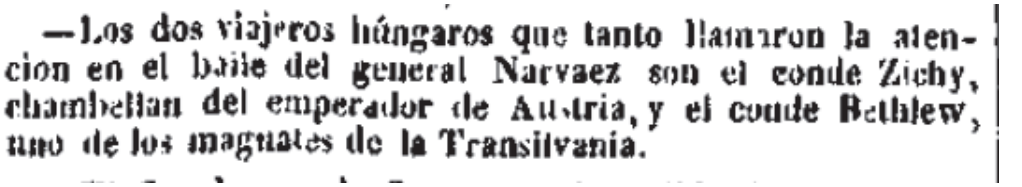

—Los dos viajeros húngaros que tanto llamaron la atencion en el baile del general Narvaez son el conde Zichy, chambelan del emperador de Austria, y el conde Bathlew, uno de los magnates de la Transilvania.

Ilustración 18. El Heraldo. 4 de diciembre de 1844.

En estos días, Liszt aún estaba en Madrid, lo cual nos da la certeza de que el conde Zichy acompañó también a Liszt durante parte de su visita a la capital. Algunos días después, el 17 de diciembre, Liszt le escribe una carta en la que se refiere a los "Dos o tres días después de vuestra partida […]", de lo que se deduce que Zichy debió de abandonar Madrid algunos días antes que Liszt.

Otro buen amigo de Liszt con el que debió de compartir parte de su ruta por la Península fue el Barón Vinzenz Kirchmayer. Desde Lisboa se dirige a él en estos términos: "Décidément mon cher Kirk vous avez ou l'idée la plus payenne du monde en courant après vos bonnes fortunes de Cadix et certes vous y auriez renommé de gré ou de fou si j'avais pues me dater d'une petite partie seulement des amusements qui vous attendaient ici. […] Vous aurez beau vous excuser de n'avoir trouvé pas un voyageur pour Lisbonne, cela ne me persuadera nullement. Teleky n'aurait certes pas manqué d'en charger *Emilia*; et elle aurait été ainsi doublement la bien venue, et comme moyen et comme but. […] ".[189] De ello se colige que el Barón Kirchmayer compartió también parte de las actividades gaditanas de nuestro protagonista.

De esta última carta se extrae también, obviamente, que el Conde László Teleky[190], compartió con Liszt parte de su periplo hispánico. Liszt y este conde húngaro fueron buenos amigos durante muchos años. Prueba de ello es la correspondencia que intercambian durante estos años y que Liszt le dedicara su segunda rapsodia húngara.

[189] *Franz Liszt. Briefe aus ungarische Sammlungen. 1835-1886.* Bärenreiter, Budapest, 1966, p. 54 y 55.
[190] 11 febrero de 1811 – 7 mayo de 1861, Teleky fue un escritor y politico húngaro.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Teleky, por cierto, había también acompañado a Lichnowsky en su visita a Portugal en 1842.[191]

Ilustración 19. El Conde László Teleky.

Otro personaje que compartió con Liszt buena parte de su viaje fue el futuro parlamentario[192] francés Joseph Arsène Blavoyer. En una carta dirigida a George Sand el 21 de mayo del 45, Liszt le relata lo siguiente:

> ¿Sabes con quién he tenido interminables conversaciones sobre ti a la vista de Lisboa y Gibraltar? Con ese amable, excelente y original Blavoyer, el Asuero del comercio, con el que me habían encontrado varias veces sin reconocerlo, ¡hasta que al final recordé nuestras cenas en el *Ecu* en Ginebra, y la famosa Pipa!
>
> Durante el viaje de un mes desde Lisboa a Barcelona hemos vaciado no puedo decirte cuántas botellas de sherry en tu honor y gloria; y una buena noche me confió de una manera de lo más simple y encantadora su frustración por ser incapaz de encontrar algunas cartas que le escribiste en Rusia, creo, y que le habían sido robadas, así que le tomé simpatía y él me la tomó a mí. El hecho es que no podría haber dos Blavoyers bajo el sol, y que su persona es el único producto del que él no puede proporcionar mercancía al pormayor, pues no hay cosa que él no provea a todas las partes del globo.

[191] LICHNOWSKY, F., *Portugal: recordações do anno de 1842*. Lisboa, Imprensa Nacional, 1845, p. 196.
[192] Desde 1848. Cf. http://www.assemblee-nationale.fr/sycomore/fiche.asp?num_dept=862. Acceso 21/11/2014.

Publicaciones y Divulgación Científica
UMA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ilustración 20. Joseph Arsène BLAVOYER, (1815 - 1884).

Así pues, podemos ver que los acompañantes de Liszt en su viaje peninsular no fueron ni mucho menos sólo Ciabatta y Boisselot. Belloni, Kirchmayer, Teleky, Zichy o Blavoyer se incorporaron también en algunas etapas a una comitiva que debió de ser de lo más colorida y en la que no parece que faltara la diversión por las reiteradas menciones al vino que se existen a lo largo de la gira.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MADRID Y EL ESCORIAL

Antes de nuestro repaso a las condiciones de transporte que padeció Liszt a su paso por la Península, habíamos dejado a nuestro protagonista en Bayona dispuesto a partir hacia Madrid. Como ha quedado comentado, Liszt afirma en una carta a su madre que el trayecto entre Bayona y la capital del Reino le tomará entre 54 y 58 horas. Esto nos lleva a pensar que debió hacer el viaje en coche de postas, ya que era el único medio de transporte que le podía conducir a la capital en un margen de tiempo tan estrecho. No existen evidencias directas de la ruta exacta que debió atravesar Liszt en este viaje, pero todo hace pensar que debió de hacer uso del camino real que desde Bayona pasaba por Vergara, Miranda de Ebro, Briviesca, Burgos, Aranda y Buitrago. En el mapa adjunto a este trabajo se puede seguir con exactitud este trayecto.

Ilustración 21 Vista del Puerto de Miravete, camino antiguo de Madrid. Manuel Barrón y Carrillo

Sea como fuere, Liszt llega a Madrid en la noche del 21 de Octubre, tan sólo unas horas antes de cumplir 33 años. No existe tampoco evidencia de cuál pudo ser su alojamiento en la capital. Lo que sí sabemos es cuál era la situación de los hoteles de la capital en aquellos momentos. Lo cuenta con detalle Vail tras su paso por la ciudad en 1840: “Es singular que en una metrópolis como ésta, con una población de doscientos veinte o cuarenta mil, haya sólo dos hoteles, que son regentados por franceses. En cada uno de ellos hay acomodo para no más de media docena de personas y su descripción no estaría a la altura ni de las de nuestros pueblos más pequeños.” Bryant confirma en 1857 que “los

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hoteles en Madrid tienen la reputación que merecen de ser los peores que se pueden encontrar en cualquiera de las grandes capitales europeas". [193]

Liszt llega a Madrid acompañado, probablemente, de los que serán sus secretarios a lo largo de la gira: Gaetano Belloni y el barítono Ciabatti. Louis Boisselot, otro de sus compañeros habituales en su periplo peninsular, como hemos visto en la sección anterior, había llegado a la capital días antes para traer el piano, probablemente pianos en plural, de la firma que dirigía su padre en Marsella, con los que Liszt ofrecería los conciertos que tuvieran lugar en Madrid. Más adelante en este trabajo intentaremos dar cuenta de la complicada logística que pudo comandar Boisselot para surtir de pianos a Liszt en algunas de las ciudades que recorrió en esta tournée en una acertada operación publicitaria que dio excelentes frutos para la firma en nuestro país.[194]

Ilustración 22 Vista de la fuente de la Cibeles y el palacio de Buenavista. José Mª Avrial y Flores

Liszt había venido a Madrid invitado por el Liceo Artístico y Literario. Según parece, surgen ciertos problemas para llevar a cabo el primer concierto ya que el Liceo no tenía la capacidad de organizar este tipo de eventos sin haber recibido antes autorización por parte de los dos grandes teatros de la capital: el del Príncipe y el de la Cruz.[195] Tras superar estos obstáculos, el **28 de Octubre** Liszt ofrece su primera actuación peninsular en la sede del Liceo Artístico y Literario sita en el Palacio de los Guzmanes desde que en

[193] FARNHAM, C.E., *American Travellers in Spain: The Spanish Inns 1776-1867*, Nueva York, Columbia University Press, 1921, p. 8.
[194] La revista de Teatros del día 19 de Octubre indica que Boisselot ya está en Madrid porque ha venido a traer el piano en que tocará Liszt.
[195] RUÍZ TARAZONA, A., *Liszt en Madrid*. P. 881.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

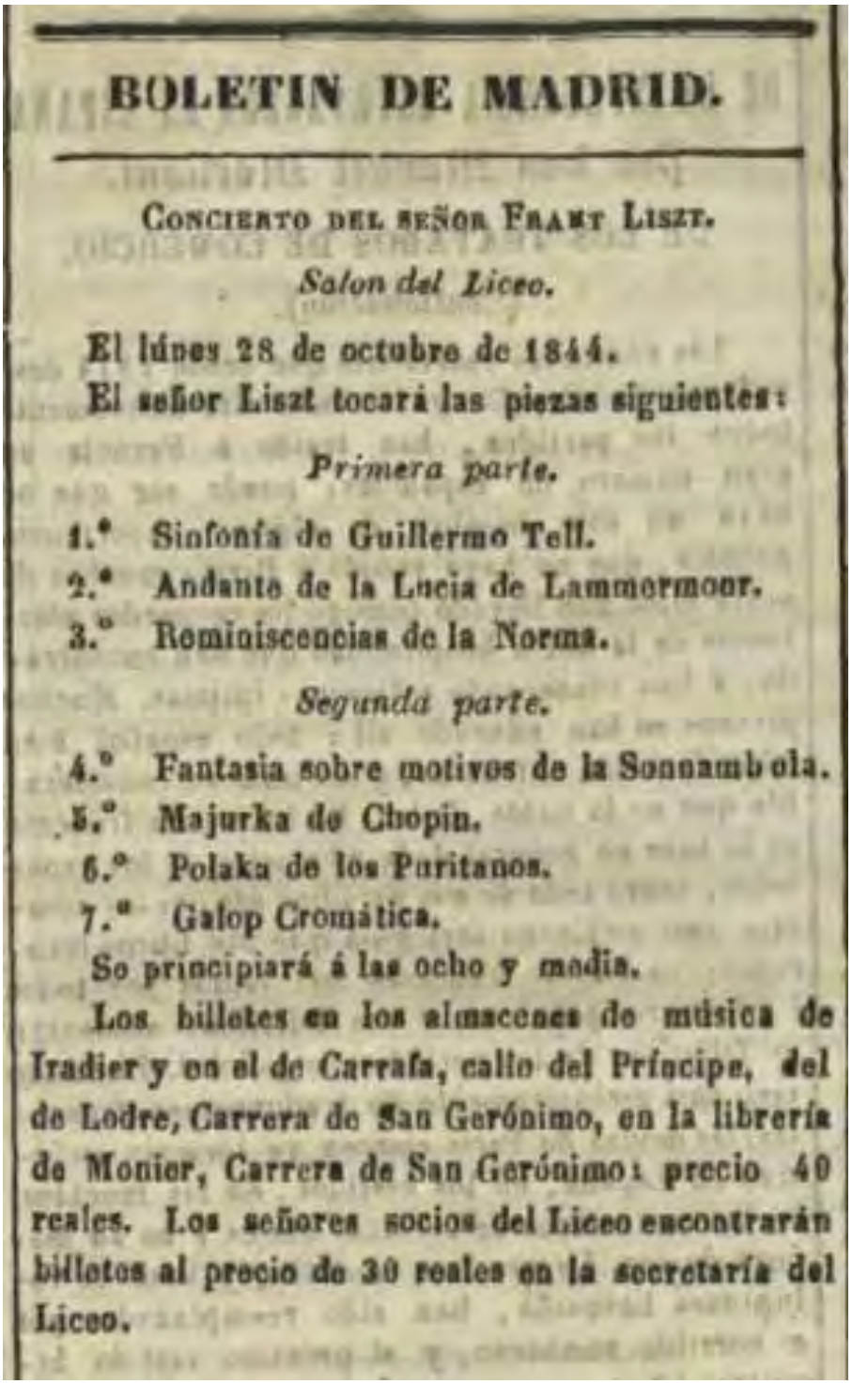
1839 los duques de Villahermosa hubieran cedido a tal fin este espacio. En la sección Contexto Histórico de este trabajo hemos visto con detenimiento los fines de esta entidad y sus orígenes. A la llegada de Liszt a Madrid en 1844, algunas destacadas figuras del mundo musical de la capital eran integrantes del Liceo, entre ellos Pedro Albéniz -profesor de piano de la reina Isabel II y del Conservatorio de Música-, Ramón Carnicer, o Sebastián Iradier.

Ilustración 23. Placa conmemorativa en la fachada actual del Palacio de Villahermosa. La fecha de 29 de Octubre que figura en ella es obviamente errónea.

En la ilustración 25 inserta en la página siguiente podemos ver el programa de aquella noche tal y como lo anunció *El Espectador*.[196] El concierto que ofreció Liszt en el Palacio de Villahermosa fue uno de los pocos con formato de *recital* -es decir, que sólo incluyó piezas para piano- de entre todos los que interpretó en la Península. Como iremos observando, en el resto de sus actuaciones, se interpretaron siempre piezas vocales u orquestales y en algunos casos se leyó también poesía, se cantaron coros o incluso se ofrecieron intermedios teatrales.

[196] *El Espectador*. Madrid, 26- 10-1844. Este periódico de carácter progresista fue fundado en 1841 por Evaristo San Miguel.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



BOLETIN DE MADRID.

Concierto del señor Franz Liszt.

Salon del Liceo.

El lúnes 28 de octubre de 1844.

El señor Liszt tocará las piezas siguientes:

Primera parte.

1.° Sinfonía de Guillermo Tell.
2.° Andante de la Lucia de Lammermoor.
3.° Reminiscencias de la Norma.

Segunda parte.

4.° Fantasia sobre motivos de la Sonnambula.
5.° Majurka de Chopin.
6.° Polaka de los Puritanos.
7.° Galop Cromática.

Se principiará á las ocho y media.

Los billetes en los almacenes de música de Iradier y en el de Carrafa, calle del Príncipe, del de Lodre, Carrera de San Gerónimo, en la librería de Monier, Carrera de San Gerónimo: precio 40 reales. Los señores socios del Liceo encontrarán billetes al precio de 30 reales en la secretaría del Liceo.

Ilustración 24. El Espectador. 26 de Octubre de 1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El entusiasmo que causó Liszt entre el público del Liceo esa noche debió de ser realmente formidable. Así lo resumía el periodista de *La Posdata*[197] al día siguiente:

> Anoche tuvimos el gusto de asistir al concierto que el Sr. Frantz [sic] Liszt dio en el magnífico salón del Liceo. El célebre profesor sostuvo dignamente la brillante reputación que ha sabido adquirirse en el mundo artístico, eclipsando la gloria de los más afamados maestros, y nos hizo oír, a pesar de lo mucho que lo esperábamos desde que llegó a Madrid, secretos de ejecución que teníamos por imposibles. No se crea que nuestras palabras son exageradas: entre todos los que anoche tuvieron el placer de escuchar las admirables combinaciones armónicas del rey de los pianistas solo había un sentimiento, el asombro; solo había una voz, un bravo contínuo con que el entusiasmo general respondía el éxtasis consumado del artista: los dilettanti le aplaudían con furor, los maestros con aquel profundo respeto que los inteligentes tributan siempre al verdadero mérito.
>
> Liszt tocó como si estuviera solo abandonado a las sublimes inspiraciones del arte en el retiro de su gabinete; sus dedos recorrían las teclas jugando, sucediéndose bajo su firme pulsación los caprichos más sorprendentes, las melodías más arrebatadoras; aquella seguridad increíble al atacar de improviso profundas armonías, aquella igualdad de fuerza en todos los dedos de las dos manos, y los diferentes cantos producidos simultáneamente con la derecha acompañados por la izquierda con una sucesión de cadencias brillantes, ora reproduciendo esta mano la parte principal, de modo que no podía adivinarse cual de las dos la ejecutaba, ora trinando con aquella en graduaciones de voz interminables, produjeron un efecto que en vano intentaremos trasladar al papel. El entusiasmo subía de punto cuando Liszt, transportado por su ardiente fantasía, fogoso como el génio del arte, producía, golpeando al parecer sobre el instrumento, los más delicados acordes.

Continúa el cronista con una reflexión de los años de estudio que son necesarios para llegar a este nivel artístico y critica la falta de apoyo que a veces tienen los artistas por parte de un público que busca "artistas improvisados". Y prosigue con la exposición del concierto

> Las siete piezas que ejecutó le valieron innumerables aplausos y en todas ellas supo desplegar los grandes recursos con que cuenta para escitar el entusiasmo. Su gusto es esquisito, su ejecución, ya lo hemos dicho, extraordinaria, como principalmente se reveló en la Fantasía sobre motivos de la Sonámbula, sorprendiendo a los oyentes la duración de aquel brillante trino ejecutado por los dedos 4º y 5º de la mano derecha, como sirviendo de acompañamiento al canto de los otros tres de la misma mano. Esto es lo que nosotros y con nosotros muchos otros inteligentes, creíamos punto menos que imposible el que se pudiése llevar a efecto. La polaca de los Puritanos, variada con admirable maestría, y aquellas escalas cromáticas ascendentes y descendentes, cuyos ecos llegaban a perderse, a confundirse entre magníficos acordes de una novedad primorosa, causaron el más vivo, el más frenético efecto: los bravos y los aplausos fueron infinitos y obligaron al profesor a presentarse repetidas veces. El triunfo que anoche alcanzó Liszt en el Salón del Liceo no será seguramente el que menos le lisongee: se ha hecho en Madrid justicia, no a su reputación europea, sino a su indisputable mérito.

Y termina, como es habitual en este periodo, haciendo lo que en realidad sería una crónica social: "La concurrencia al salón fue brillante, contándose en ella todo lo que la corte encierra de más distinguido, de más aristocrático de nacimiento, en armas y en letras".

---

[197] *La Posdata, periódico joco-serio*. Madrid, 29-10-1844, p. 3. Este periódico dirigido por Antonio de las Heras, Conde de Sanafe era afín al partido moderado.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Parece adecuado realizar en este punto dos aclaraciones al criterio de trabajo que seguiremos en estas próximas secciones. De una parte, hemos decidido incluir en el cuerpo de este trabajo, como acabamos de ver, una transcripción literal de algunas de las crónicas y críticas periodísticas más interesantes que se publicaron al hilo de la gira lisztiana o al menos de fragmentos de una cierta extensión. Dado que este trabajo se enmarca en el área de la comunicación y que entre sus objetivos está dar cuenta del reflejo en los medios que tuvo la *tournée*, el estudio de su discurso y de la interacción que se produce entre estos medios, el público y Liszt en la construcción de su imagen simbólica, nos ha parecido extremadamente interesante ofrecer al lector algunos de estos textos de forma literal como fuente primaria de evidencia. Por otra parte, en nuestro recorrido por la Península al lado de nuestro protagonista no haremos demasiado hincapié analítico en los aspectos más simbólicos y discursivos de estos materiales puesto que este particular será tratado con detenimiento en una sección posterior. En este periplo diacrónico por la gira procuraremos ofrecer una mirada más puramente descriptiva de las reacciones de la sociedad y el público con los que fue interactuando Liszt.

Otra interesantísima crónica -por su alta carga simbólica- del ambiente que se vivió el 28 de Octubre en el Palacio de los Guzmanes apareció firmada por Ramón de Navarrete en *El Heraldo*[198] del día 30:

> La venida del gran pianista á nuestra capital, como la de Rubini, como la de Paulina García, es uno de esos sucesos que hacen época en la sociedad madrileña; pues desgraciadamente las visitas de las primeras notabilidades artísticas de Europa no son tan frecuentes como fuera de desear para el progreso de la ilustración, y para desterrar al propio tiempo rancias ideas y antiguas preocupaciones. Hasta hace muy poco apenas si se ha dado entre nosotros importancia al piano, y creíamosle destinado solamente a facilitar el estudio de la música, o à servir de orquesta en las tertulias de confianza. Si veinte años hace se nos hubiera dicho que sin mas que ese instrumento se podía conmover profundamente el alma del ser mas frio [….]tal vez hubiéramos pagado con una sonrisa de incredulidad" .
>
> Lo repetimos, era sobrado mezquina la idea que teníamos del piano para imaginar [….]que se hallase dotado de un poder semejante, que no fuera un instrumento aislado, sino una orquesta completa.
>
> Cúmplenos hacer aquí una explicación; no faltan, no, en nuestro país, artistas distinguidos, o aficionados brillantes, cuya habilidad y maestria en aquel instrumento […] si no han tenido toda la respuesta apetecible, ahora se les inaugura un porvenir rico de esperanzas, de ovaciones y de triunfos.
>
> Así como es un hecho que existía antes la indiferencia que lamentamos, no lo es menos tampoco que no sucederà lo mismo en adelante. Una sola noche ha sido suficiente para obrar tan completa mudanza: infinitos eran los que acudían el lunes por mera curiosidad, ó como à un punto de reunión, à los salones de Villahermosa: poquísimos ó ninguno fueron los que de allí salieron conservando su frialdad primera. Las fórmulas de las mas viva admiración brotaban espontáneamente de todos los labios; escapabanse exclamaciones de asombro al escuchar al gran artista, y después de oírle tocar nada menos que SIETE PIEZAS, a él solo, sin ayuda ninguna, sin mas ausilio que su piano y su colosal talento, pediase todavía mas por aquellos mismos que poco antes se asustaban de la aridez, de la monotonía que juzgaban encontrar en el concierto.

[198] *El Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial.* Madrid, 30-10-1844. Periódico de carácter conservador que nace bajo la dirección de José Luis Sartorius.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Si Listz ha conseguido innumerables y brillantes triunfos en su gloriosa existencia; si en todas partes ha obtenido las mas fervientes muestras de aprecio y de admiración, en ninguna seguramente debieron serle tan satisfactorias como en España, porque aquí su victoria ha sido mayor, teniendo que luchar contra tantas prevenciones, y consiguiendo dominarlas y vencerlas desde el primer instante".

A continuación el cronista hace una exaltación del arte como estética de lo sublime frente a la estética de lo bello:

> Nosotros renunciamos a dar alguna idea del mérito eminente del ilustre pianista; hay ciertas cosas tan sublimes, que es una profanación, además de ser una osadía querer ensalzar en ellas la análisis fría y razonada. [...] oyendo á Listz las emociones se suceden con una rapidez increíble y [….] ora conmueve hasta arrancar lagrimas, ora agita el alma con pasiones diferentes, ora en fin, produce el mas impetuoso entusiasmo.

Sigue con una referencia al reconocimiento del artista en el mundo musical europeo, acreedor de distinciones y honores, y a su fama de filántropo. Y termina con la ineludible crónica social:

> La acogida que se le ha hecho a Listz en Madrid ha sido cual podía esperarse de un pueblo culto y galante. Una concurrencia númerosa, brillante, y en su mayoría inteligente, ha acudido al primer concierto, no escaseando los aplausos ni las muestras mas ruidosas de aprobación. [.....] y a la que ha acudido cuanto encierra Madrid de mas notable por su hermosura, por su talento y por su posición social. Ademas, y para que nada faltase, la riqueza y la elegancia de los prendidos y trajes, realzaban grandemente los encantos de las que los llevaban.

En estas primeras crónicas vemos ya aparecer algunos de los *leitmotive* que se repetirán de forma habitual en la prensa a lo largo de la gira: la sorpresa ante las sonoridades quasi-orquestales que Liszt puede extraer de un piano y el interés inédito que el público ha encontrado en el instrumento; el nuevo estilo pianístico que representa Liszt enfrentado a la antigua escuela que predominaba en la Península; el concepto de genio y cómo las palabras y el análisis frío y razonado no sirven para glosarlo; la valoración del aspecto caritativo de la construcción simbólica lisztiana; o la satisfacción de que España esté a la altura a la hora de valorar al genio que tan apreciado ha sido en Europa. En todo caso, y como ha quedado dicho, dejaremos para un momento posterior de este trabajo el análisis de todos estos elementos comunicativos.

Otro aspecto a resaltar de la crítica de Navarrete es el entusiasmo inesperado y sorpresivo que causó un concierto en el que se interpretaron sólo piezas para piano a pesar de las "prevenciones" que mostraba el público ante este formato de concierto antes de que diera comienzo. De esto se deduce entre otras cosas que el *recital* de piano era una concepción programática de la que no había constancia en Madrid hasta ese momento.

Tal debió de ser la conmoción que produjo Liszt en el público de este primer concierto que al finalizar, el empresario del Teatro del Circo se apresuró a ofrecerle un contrato para llevar a cabo cuatro actuaciones más allí. Así lo contaba un cronista anónimo en la *Revue et Gazette Musicale de Paris*:[199]

[199] *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 17 de Noviembre de 1844, p. 6.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

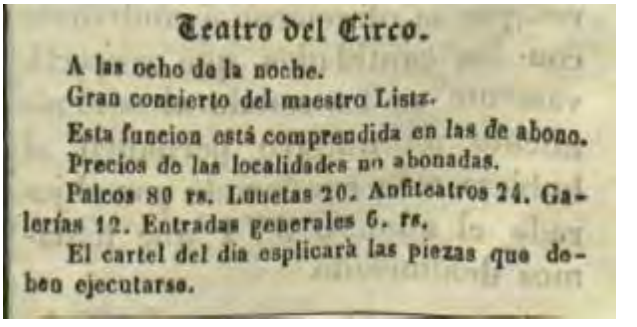
> Esta misma noche a la salida del concierto, el director del Teatro del Circo, el más grande de Madrid y aquel en el que se ofrece la ópera italiana y el ballet francés, le ha hecho al gran artista una propuesta para interpretar cuatro conciertos al fabuloso precio de 15.000 reales, unos 4.000 francos por concierto. Los tres primeros se celebraron entre multitudes y se espera que el prodigioso pianista dé otros dos o tres más antes de su partida.

El citado director no era otro que José María de Salamanca, personaje capital del Madrid de estos años. Nacido en Málaga en 1811 y fallecido en Madrid 1883, José María de Salamanca y Mayol fue una de las personalidades más activas de su tiempo. En 1855 sería nombrado marqués por Isabel II y bajo sus auspicios se edificaría el barrio que hoy conocemos como de Salamanca.

Salamanca se había hecho cargo del Teatro del Circo pocos meses antes de la visita de Liszt a Madrid. Personaje ambicioso en todas las empresas que asaltó, quiso poner el Teatro del Circo al nivel de los mejores de Europa e hizo lo posible por contratar a los algunos de los mejores cantantes de estos años. *La Iberia Musical* llegó a hacerse eco el 28 de Abril de 1844 de las supuestas gestiones de Salamanca para hacerse con los servicios de Donizetti: "Nos han asegurado que el señor de Salamanca, empresario del Teatro del Circo, ha escrito al célebre Donizetti, pidiéndole proposiciones para que venga a Madrid a componer dos óperas para el espresado Teatro del Circo".

Sea como fuere, Liszt aceptó el contrato y ofreció estos cuatro conciertos del Circo los días 31 de Octubre, 2, 5 y 9 de Noviembre. El hecho de que estas actuaciones no estuvieran comprometidas a la llegada de Liszt a Madrid parece confirmar lo comentado con anterioridad: que la gira se fue improvisando sobre la marcha y que al comenzar ésta sólo debían de estar programadas la actuación del Liceo en Madrid, alguna de las ofrecidas en Lisboa y quizás alguna en Cádiz. Liszt va adaptándose a la realidad empresarial con gran flexibilidad o tal vez, como veremos más adelante, va propiciando en algunos casos nuevas oportunidades a través de sus propias gestiones.

El día **31 de Octubre** se celebraría el **segundo concierto** de Liszt en Madrid, primero de los que interpretaría en el Teatro del Circo. Los anuncios en la prensa no dan cuenta del programa que interpretó en esta ocasión. Las informaciones aparecidas se limitan a una nota en la que se anuncia que el "cartel del día esplicará (sic) las piezas que deben ejecutarse"



Teatro del Circo.

A las ocho de la noche.

Gran concierto del maestro Listz.

Esta funcion está comprendida en las de abono.

Precios de las localidades no abonadas.

Palcos 80 rs. Lunetas 20. Anfiteatros 24. Galerías 12. Entradas generales 6. rs.

El cartel del dia esplicarà las piezas que deben ejecutarse.

Ilustración 25. El Espectador. 31 de Octubre de 1844.

Tampoco parecen haberse publicado crónicas de lo acontecido. Así pues, poco más sabemos de este concierto aparte de su fecha, hora y ubicación.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El **2 de Noviembre**, día de difuntos, de 1844, Liszt se presentaría de nuevo en el Circo, esta vez con el siguiente programa:

Parte Primera:

1.- Sinfonía del Zampa, de Heraldo a completa orquesta

2.- Romanza del Giuramento, ópera del maestro Mercadante, por el Sr. Paulin

3.- Fantasía de Norma del maestro Bellini por el Sr. Liszt.

4.- Romanza del Bravo del maestro Mercadante, cantada por el Sr. Ciabatti.

5.- Polaca de Los Puritanos del maestro Bellini por el Sr. Liszt.

Parte Segunda:

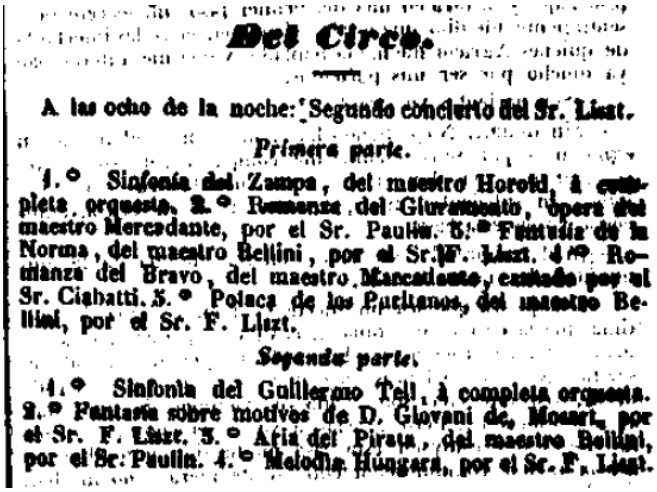
1.- Sinfonía del Guillermo Tell a completa orquesta

2.- Fantasía sobre motivos de don Giovanni de Mozart por el señor F. Liszt.

3.- Aria del Pirata del maestro Bellini por el señor Paulin

4.- Melodía Húngara por el señor F. Liszt.

Las piezas de canto las acompañará al piano don Juan Shozcdopole



Del Circo.

A las ocho de la noche: Segundo concierto del Sr. Liszt.

Primera parte.

1.° Sinfonía del Zampa, del maestro Horold, á completa orquesta. 2.° Romanza del Giuramento, ópera del maestro Mercadante, por el Sr. Paulin. 3.° Fantasía de la Norma, del maestro Bellini, por el Sr. F. Liszt. 4.° Romanza del Bravo, del maestro Mercadante, cantada por el Sr. Ciabatti. 5.° Polaca de los Puritanos, del maestro Bellini, por el Sr. F. Liszt.

Segunda parte.

1.° Sinfonía del Guillermo Tell, á completa orquesta. 2.° Fantasía sobre motivos de D. Giovani de Mozart, por el Sr. F. Liszt. 3.° Aria del Pirata, del maestro Bellini, por el Sr. Paulin. 4.° Melodía Húngara, por el Sr. F. Liszt.

Ilustración 26. El Heraldo. 2 de Noviembre de 1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En *El Laberinto* del 1 de Noviembre, el cronista Juan Pérez Calvo muestras sus quejas sobre lo poco variada de la programación del Circo para a continuación añadir:[200] "Una sola novedad nos ha presentado el Circo, y puede decirse que no tiene el carácter de tal, puesto que el Liceo ha sido el primero en ofrecerla; verdad es que a la conducta observada por dicho establecimiento se debe tal vez el que el Circo haya sido el teatro afortunado donde comparezca una notabilidad europea. Ya saben nuestros lectores que es el artista Liszt a quién nos referimos en este momento. A ese genio sublime, a ese destello de grande inspiración […]". El genio y lo inefable que resulta su proceder, aparecen de nuevo en la crítica de Pérez Calvo.

El día **4 de Noviembre** se celebra en los salones de la fonda de Geniays un banquete en honor a Liszt al que asiste la plana mayor de la sociedad musical madrileña. Al decir de Ramón de Navarrete -presente en el evento- en su crónica del *El Heraldo*[201], cerca de cincuenta personas abarrotaban los salones y "allí no había ni españoles ni estrajeros, no había más que artistas: y así como de todas las edades, veíanse allí representates de todas las clases de la sociedad". Entre los asistentes, profesores del Conservatorio María Cristina, cantantes, pianistas e instrumentistas: Albéniz, Eslaba, Inzenga, Saldoni, Espin, Iradier, Sobejano, padre e hijo, Rossi, Bonetti, Gondois, Martin, La-hoz, Skoczdopole, Guelvenzu, Gaztambide, Viñals y Moré, Flavio Puig, Salas, Betini, Paulin, Ciabatti, Euzet, Cagigal, Sarmiento y Cepeda (estos dos últimos, flauta y violonchelo respectivamente de la orquesta del Circo). También estaba presente en el evento Louis Boisselot.

El entusiasmo que se debió de vivir en Geniays debió de ser fabuloso. Los "infinitos brindis" se sucedían constantemente y Liszt correspondía a ellos "con la mejor voluntad", y con "nobles y elevadas palabras para manifestar su gratitud a los que estaban presentes y a la generalidad de nuestros compatriotas por la brillante acogida que le han hecho: él dedicó a los artistas, a los escritores, a todos en fin, frases afectuosas y lisonjeras". Los discursos improvisados en español y en francés fueron incontables y los vítores y aclamaciones estallaban al final de cada uno de ellos. Entre otros, Villamil "profirió un breve e ingenioso discurso", Eslaba brindó por Liszt, y Segovia, más conocido en Madrid como "el estudiante", improvisó un soneto. Espín brindó en diferentes ocasiones y le presentó a Liszt una corona de laurel a la que éste correspondió obsequiando a cada uno de los presentes con una medalla en yeso con su retrato "de una semejanza perfecta, e igual en todo a la de bronce que se fundió en su obsequio en Alemania".

Liszt tomó entonces la palabra en español. Navarrete transcribe así su intervención: "Señores, propongo el postrer brindis, aunque debiera haber sido el primero, y que hallará eco en todos los corazones: POR LA REINA DE ESPAÑA". Un grito unánime respondió a esta alocución, prolongándose los vivas y los aplausos por larguísimo tiempo.

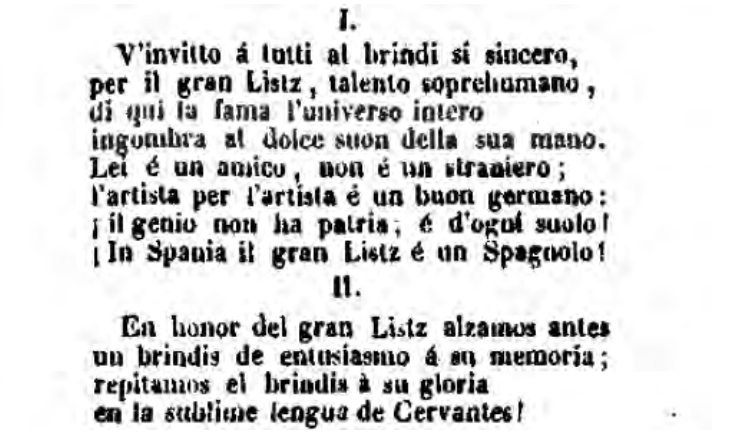
Vemos en estas escenas al Liszt que interviene directamente en la conformación de su imagen pública. Como bien apunta Stevenson, Liszt no debía de estar precisamente inclinado en favor de Isabel II ya que su excelente amigo el Conde Lichnowsky había luchado durante varios años en España en favor de los carlistas y probablemente lo había predispuesto más bien en contra de la jovencísima Reina. Esto sin embargo no fue óbice

[200] *El Laberinto, periódico universal*. Editado por Ignacio Boix. Madrid, 1-11-1844. Revista quincenal ilustrada.
[201] *El Heraldo*. Opus cit., 7-11-1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

para que Liszt se deshiciera en bravos a ésta, para que, como veremos enseguida, actuara en el Palacio Real en una velada musical que se celebró pocos días después, ni para que aceptara las condecoraciones reales que le serían otorgadas.

Romero Larrañaga improvisó unos versos en español e italiano que recogen en pocas palabras muchos de los motivos discursivos que tanto se repetirán a lo largo de la gira. El talento del genio y la apropiación nacionalista del personaje aparecen de nuevo, como veremos en el apartado dedicado a las crónicas y críticas aparecidas en prensa:



I.

V'invitto á tutti al brindi si sincero,
per il gran Listz, talento soprehumano,
di qui la fama l'universo intero
ingombra al dolce suon della sua mano.
Lei é un amico, non é un straniero;
l'artista per l'artista é un buon germano:
¡ il genio non ha patria, é d'ogni suolo!
¡ In Spania il gran Listz é un Spagnolo!

II.

En honor del gran Listz alzamos antes
un brindis de entusiasmo á su memoria;
repitamos el brindis à su gloria
en la sublime lengua de Cervantes!

El entusiasmo dionisíaco que se produjo en los salones de Geniays animó a Espín a enjugar las diferencias que le habían separado de Saldoni, Salas e Iradier. Según relata Navarrete, un abrazo entre los protagonistas hizo olvidar pasadas disputas. Guelbenzu por su parte propuso que todos los años se celebrara en el día de Santa Cecilia un banquete igual, idea que todos los presentes aplaudieron con entusiasmo. En las postrimerías del evento, Navarrete brindó por la faceta de filantropo de Liszt, a lo que éste respondió afirmando que a los pocos días trataría de justificar el título que se le otorgaba dando una función benéfica. Dice Navarrete: "He aquí otro de los bienes positivos que a todas partes lleva la presencia de Liszt; los infelices, los menesterosos, los desvalidos, acaban siempre por aprender su nombre, para bendecirle llenos de gratitud: ¡para recomendarle al cielo en sus plegarias!". Como podemos observar, la carga simbólica del Liszt filántropo aparece de nuevo en escena.

El **5 de Noviembre** se verificaría el tercer concierto de Liszt en el Teatro del Circo. No existe constancia en la prensa de estos días del programa que se ofreció aquella noche ni crónicas que den cuenta de lo acontecido. Sí que tenemos la seguridad de que este concierto tuvo en efecto lugar por los breves anuncios que se publicaron esa misma mañana en *La Posdata* o en *El Clamor Público*[202].

[202] *El Clamor Público, periódico político, literario e industrial*. Madrid, 5-11-1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEATROS.

PRINCIPE.

A las siete de la noche:
La tragedia en tres actos, titulada:
SANCHO GARCIA.
Baile nacional y un divertido sainete.

CIRCO.

A las ocho de la noche:
Tercer concierto del señor Lasry.

Ilustración 27. Anuncio publicado en El Clamor Público, 5 de Noviembre de 1844.

El entusiasmo lisztiano que seguía viviéndose en Madrid estos días parece que traspasó todas las barreras de lo razonable. Según cuenta el citado cronista anónimo de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*:[203]

> Liszt es en este momento el único objeto de atención general en Madrid, su nombre está en boca de todos, entre la gente, en los diarios no se habla sino de él; los asuntos políticos, que son muy graves en este momento, no pueden evitar que el público se ocupe sobre todo de su artista predilecto. Una prueba llamativa de que la influencia que su magnífico talento ejerce sobre todas las clases de la sociedad, es que el nombre del General Prim, que será juzgado mañana por un consejo de guerra, y muy probablemente fusilado pasado mañana está siendo menos pronunciado que el de Liszt. Todo el mundo quiere ver al célebre artista, los más grandes señores, los personajes más ilustres, los hombres políticos más influyentes compiten por el honor de serle presentados, y el entusiasmo que inspira se refleja en todo lo que le rodea.[204]

Este entusiasmo seguiría retrasando los planes de Liszt de abandonar Madrid con cierta prontitud en dirección a Cádiz. Como veremos, el día 9 se celebrará su último concierto en el Circo pero acabado éste, Liszt tardaría todavía casi un mes más en partir hacia el sur.

Según nos relata Carlos Cambronero, "Sabido se tiene que la Reina era muy aficionada a la música, al punto que había aprendido a cantar, y lo hacía con cierta perfección y gusto. […] Quiso Isabel tener un teatrito dentro de Palacio para dar representaciones de ópera, y poniendo por obra su deseo mandó construirle al arquitecto D. Narciso Pascual y Colomer".[205] Esta obra se llevaría en efecto a cabo construyéndose en Palacio un salón para 300 espectadores que quedó inaugurado en 1849. Pedro Albéniz y Guelbenzu impartían también clases de piano en Palacio. En este ambiente de apreciación por la música, no es extraño que la Reina quisiera ver en directo a ese fenómeno que estaba causando auténtico furor en la capital. Con este fin organizó una velada musical en Palacio el **7 de Noviembre** a la que fue invitado Liszt y a la que asistió la flor y nata de la sociedad matritense. La Reina invitó al evento a "individuos de la grandeza y de la servidumbre, al cuerpo diplomático, a los diputados y senadores, al ayuntamiento y otras corporaciones". A pesar de haber sido -al decir de *El Heraldo* del día 8 de Noviembre- una "noche lluviosa y fría en estremo", las estancias de Palacio disfrutaron de un lleno absoluto. Cuenta el cronista que los salones y la escalera estaban profusamente alumbrados y al pie de ésta se

[203] *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 17 de Noviembre de 1844, p. 6.
[204] El cronista debe referirse aquí a la "conspiración de los trabucos". Prim fue acusado de ser el instigador y condenado a seis años de cárcel. Con posterioridad fue indultado por Narváez.
[205] CAMBRONERO, C., *Isabel II, íntima. Apuntes histórico anecdóticos de su vida y de su época.* Barcelona, Montaner y Simón, 1908, p. 159.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

extendían por ambos lados hileras de criados con diferentes libreas de la casa real en función de su rango. El concierto estaba fijado para las ocho de la tarde, pero la Reina no hizo presencia hasta pasadas las ocho y media acompañada de su madre, su hermana y del infante D. Francisco con dos de sus hijos. El concierto se celebraba en el Salón de las Órdenes y cuenta el cronista que tras tomar asiento la reina rodeada de la servidumbre, los ministros el cuerpo diplomático y otros cortesanos, apenas quedaba espacio para nadie más en él.

El concierto se dividió en tres partes en las que intervinieron "las señoritas Campuzano, Ezpeleta, Cabrero, Vela y Bouligni, los Sres. Puig y Cavani y el incomparable Liszt, que era el héroe de la función". El propio Liszt, Valdemosa y la Capilla Real se turnaron a la hora de acompañar a los cantantes.

Una vez concluida la primera parte del concierto, la Reina y el resto de invitados pasaron a otra sala que daba salida a "un jardín artificial, hallándose dispuesta en ambas habitaciones una elegante y bien provista mesa, en la que fueron servidas primero las señoras y después las demás personas convidadas". El evento se prolongó hasta pasada la una de la mañana.

Resulta interesante notar que a pesar de haber contado con Liszt como invitado de honor del evento, no parece que éste interviniera más que para acompañar a cantantes, muchas de las cuáles no eran sino meras *dilettanti.*

Un par de jornadas después de la fiesta palaciega, el día **9 de Noviembre**, festividad de la Almudena, Liszt finalizaba el ciclo de conciertos en el Circo que había comprometido con Salamanca. El *Diario de Madrid*[206] de ese mismo día anunciaba el siguiente programa para las ocho de la noche:

PARTE PRIMERA

1.- Sinfonía del Zampa, del maestro Herold.

2.- Aria de la ópera Anna Bolena del maestro Donizetti, cantado por el señor Paulin.

3.- Variaciones sobre un tema de Puritanos, por el señor Liszt.

4.- Aria de la ópera Zaide, del maestro Mercadante, cantada por la señora Ober Rossi.

5.- Marcha húngara y galop cromático por el señor Liszt.

PARTE SEGUNDA

1.- Sinfonía Guillermo Tell a completa orquesta.

2.- Dos romanzas de Schubert, cantadas por el señor Paulin.

3.- Fantasía sobre la ópera Lucrecia Borgia, del maestro Donizetti, por el señor Liszt.

[206] *Diario de Madrid*, (en algunos periodos llamado Diario de Avisos de Madrid). Madrid, 9-11-1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

4.- Aria de la ópera El Bravo, del maestro Mercadante, cantada por el señor Buzet.

5.- Improvisaciones al piano por el señor Liszt.

Todas las piezas de canto las acompañaría ese día Liszt al piano. Es interesante hacer notar al respecto de este concierto que todo apunta a que fue la primera ocasión en que Liszt improvisó en la Península. Esta capacidad lisztiana para la extemporización fue muy glosada en las crónicas que se sucedieron a lo largo de la gira, lo cual nos lleva a pensar que la improvisación no era algo habitual en los escenarios ibéricos de aquellos días. Esto parece lógico dado que los conciertos puramente instrumentales –sobre todo los ofrecidos por profesionales- eran sumamente inusuales, como ya hemos comentado, y que lo que predominaba por doquier era la ópera italiana. Decía al hilo de esto el cronista de *El Heraldo* al día siguiente de este concierto: "Las improvisaciones especialmente, han producido un efecto mágico, por el genio, por la originalidad que ha ostentado en ellas el artista".

Después de este último concierto que ofrecía Liszt en el Circo, perdemos la pista de sus actividades matritenses hasta cuatro días después. El **13 de Noviembre** reaparece en un concierto en el Teatro del Príncipe a beneficio de la Brizzi. Guillermo. *El Eco del Comercio*[207] de este mismo día anuncia el siguiente programa para esa noche:

Primera parte

1.- Sinfonía á grande orquesta

2.- Duetto de la Semirámide, cantado por las señoras de Bernardi y Brizzi.

3.- Sinfonia de Guillermo Tell, de Rosssini, tocada al piano por el señor Liszt.

4.- Roberto D' Evreuz, cantada por el señor Ciabatti.

5.-Post-pourri para piano y corno inglés, por los señores Liszt y Daelli.

Segunda parte

1.- Sinfonía á grande orquesta

2.- Aria de Gli Arabi Nelle Gallie, de Pacini, cantada por la señora de Bernardi.

3.- Fantasía de Roberto el diablo, de Meyerbeer, y Wals infernal, por el señor Liszt.

4.- Aria de Rossini, cantada por la señora Brizzi.

5.- Duetto al piano, de la Norma, tocado por los señores Liszt y Guelbenzu.

Según se anunciaba, las piezas de canto serían acompañadas por Liszt y por Guelbenzu y los pianos en escena serían aportados por Louis Boisselot.

[207] *El Eco del Comercio*. Opus cit., 13-11-1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Plaza de la Paja (Madrid). José Mª Avrial.

El **día 14**, al siguiente de actuar en el Circo en beneficio de la Brizzi, Liszt tomaría parte en un concierto organizado por la publicación periódica *La Iberia Musical*. Según podemos leer en la *Revista de Teatro* del día 9, el evento se llevaría a cabo en el salón del Instituto Español y los suscriptores de la Iberia tendrían derecho a recoger gratis un billete y a comprar los que quisieron adicionales a 10 reales de vellón. Los no suscriptores, sin embargo, no tuvieron la posibilidad de adquirir entradas. El cronista de la *Revista de Teatros* nos relata en el número del día 19 que "El concierto dado por la Iberia Musical en el salón del Instituto la noche del jueves estuvo brillante. Liszt tocó admirablemente: el distinguido profesor Guelvenzu ejecutó perfectamente con el gran artista un dúo al piano; la Franchesquini, Ciabatti y otros artistas apreciables cantaron diferentes piezas y leyeron versos los Sres. Zorrilla, Larrañaga y Villergas".

Desde el **día 16 al 21** volvemos a perder la pista de las actividades de Liszt en Madrid. Es probable que en estos días hiciera una visita privada al Palacio del Escorial. En su carta del 6 de Enero a la Princesa Belgiojoso,[208] se expresaría en estos términos: "En El Escorial hay un viejo ciego que hace de *cicerone*, y ¡qué *cicerone*! ¡No hay un cobertizo ni un cuadro, ni un lugar histórico del que no haga observaciones con la precisión más escrupulosa!". El Escorial era lugar de visita obligada para todo viajero por la Península que se preciara de modo que damos prácticamente por segura su paso por esta localidad. Haremos notar, no obstante, que a los viajeros románticos no solía gustarles el frío clasicismo de este monumento. Por ejemplo, en el capítulo IX de *Viaje por España* de Théophilé Gautier

[208] *Autour de Mme. D'Agoult et de Liszt.* Bernard Grasset, Paris, 1941, p. 186.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

podemos leer: “las personas enamoradas dela sobriedad en la arquitectura, verán en el Escorial un modelo perfecto, pues en él no se emplean más que líneas rectas, ni más estilo que el orden dórico: el más pobre y más triste que existe”.[209]

De cualquier modo, parece ser que en estos días se verificó otro importante episodio de la gira. La *Revista de Teatros* del día 19 de noviembre informaba de que “S.M. se ha dignado a conceder al gran artista Liszt la cruz supernumeraria de Cárlos III, regalándole al mismo tiempo un alfiler de brillantes de valor de mil duros”. En una carta de 17 de diciembre al Conde Ödön Zichy, otro de los habituales compañeros de viaje de Liszt en España, le informa de que “Dos o tres días después de vuestra partida, he recibido la notificación oficial de Carlos III con unas palabras perfectamente amables de Martínez de la Rosa, gracia de la que os informo ya que habéis mostrado interés por el particular”.[210]

En todo caso, no todo fueron parabienes a estas condecoraciones. Los defensores de lo español frente a lo extranjero pusieron la nota crítica. En la revista el Fandango podemos leer:

> Agradecido el famoso Listz (sic) a las demostraciones de aprecio que le ha dispensado esta corte, se propone recorrer las primeras capitales de España, por ver si además de la cruz de Carlos III y del consabido alfilercillo de brillantes, reúne una buena cantidad de dobloncejos con que poderlo pasar en estrangía (sic) algo mejor que algunos celebres artistas españoles, que están acaso pereciendo de hambre en su patria.[211]

Ilustración 28. Caricatura en la revista El Fandango.

[209] GAUTIER, op. cit., p. 182.
[210] LISZT, F., *Briefe aus ungarische Sammlungen, 1835-1886.* Bärenreiter, Budapest, 1966, p. 54.
[211] *El Fandango.* Madrid, 15-12-1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Muchas interpretaciones se han hecho en la literatura dedicada a la *tournée* ibérica del trato que se dio a Liszt en la corte. Bellas afirma a propósito del recibimiento que se le hace en Palacio que era la primera vez que se honraba así en la corte a un artista.[212] No tenemos constancia de que esto sea incorrecto, pero sí hay cuando menos dudas de que el tratamiento fuera tan excepcional. *La France Musicale* del 4 de mayo de 1845, apenas seis meses después de que Liszt abandonara la capital de España, comunicaba a sus lectores que:

> El inmenso éxito que Artot obtiene en Madrid va siempre creciendo, y el anuncio de su próxima partida ha hecho que el gentío se agolpe a la puerta de cada uno de sus conciertos […] El día 20 se organizó un concierto expresamente para él en la corte, donde ejecutó cuatro piezas que las reinas mismas le habían pedido y sería imposible dar una idea del entusiasmo que produjeron entre tan augusta concurrencia. […] Al día siguiente, recibiría [de parte de la Reina] un alfiler de diamantes estimado en 20.000 reales. El 19 de este mes, con ocasión de la fiesta de cumpleaños de la reina madre, él tocará otro gran concierto más en Palacio, donde Artot se hará ver por última vez […]".

Por otra parte, Cambronero nos cuenta lo siguiente en sus *Crónicas*:[213] "El 17 de Enero de 1844 asistió la Reina Isabel al Circo para ver a la Guy en El lago de las hadas, y tanto le agradó, que pidió la repetición de un paso denominado de las panderetas […] el día 23 recibió a la Guy en Palacio, hablándola en francés, y la regaló un magnífico alfiler de brillantes".

Queda así patente que el tratamiento que se dio a Liszt no fue tan excepcional como algunos han querido hacer ver, ni siquiera o al menos no en lo tocante al *alfilerillo* de diamantes. De hecho, en una carta a Lichnowsky del 14 de mayo de 1845, Liszt mostró un cierto rechazo hacia este alfiler ya que "[la reina] tenía originalmente la intención de hacerme un regalo con un valor de 6.000 francos, pero los mendigos que la rodean y que pretenden ser Grandes la persuadieron de enviarme esa miseria".[214]

El **día 21 de noviembre**, Liszt reaparece en el Circo para ofrecer el concierto dedicado a los establecimientos de beneficencia al que se había comprometido en el banquete en los salones de Geniays. José de Salamanca puso a disposición de nuestro protagonista el Teatro y la orquesta de éste y el concierto dio comienzo a las ocho de la tarde. Las entradas se habían podido adquirir en la casa de beneficencia sita en calle Atocha y la junta municipal de beneficencia dispuso que se situaran bandejas en los pasillos para que el público pudiera hacer donativos. El cronista de *El Heraldo* comenta este mismo día que:

> Para obtener mayores resultados, se recibirán las cantidades de exceso con que gusten de contribuir los concurrentes, tanto en la mesa que habrá en el mismo teatro, colocada en el lugar á propósito, como en la sala de sesiones de la Junta, sita calle de Atocha, num. 74, piso principal, en la que se despacharán las delanteras de galería, anfiteatros, lunetas y palcos no abonados, desde la diez de la mañana hasta las cuatro de la tarde del día de la

[212] DUFFETEL, N., HAINE, M., ET AL. *Franz Liszt. Un saltimbanque en province.* Symétrie, Lyon, 2007, p. 200.
[213] CAMBRONERO, C., *Crónicas del tiempo de Isabel II,* La España Moderna, Madrid, 1896, p. 134.
[214] Carta citada en STEVENSON, R., "Liszt at Madrid and Lisbon; 1844-45" en *Musical Quaterly, 65:4,* 1979, p. 494.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

funcion: tomándose los nombres de las personas que gusten darlos, á fin de que la gratitud recompense su filantropía".

Según reza en la nota publicada por *El Heraldo* dos días después, la Reina no debió de asistir al evento, pues se encontraba en el Teatro del Príncipe donde se representaba por primera vez el drama en tres actos de Tomás Rodríguez Rubí *La Infanta Doña Galiana.* También sabemos por esta nota que la Guy-Stephan –bailarina celebérrima del Madrid de la época- y la Gariboldi recogían donativos en la puerta del Circo antes de iniciarse la función.

En la ilustración 30 podemos observar el programa del concierto, que incluyó piezas orquestales, arias y canciones y en el que Liszt tocó a dos pianos unas variaciones sobre *La donna del Lago* de Rossini alalimón con Juan María Guelbenzu. Éste había retornado a Madrid en 1841 después de estudiar en París con Émile Prudent y Zimmermann y ese mismo año de 1844 había ganado la plaza de organista de la Capilla Real.

En el programa de este concierto aparece por primera vez una de varias obras no identificadas que Liszt tocaría a lo largo de su periplo ibérico y de las que nos ocuparemos en la sección Programas de este trabajo. En este caso se trata de la última pieza, *El Capricho*, que Stevenson identifica de forma arbitraria con la Marcha Rakoczky.[215] Como veremos más adelante, no parece que éste fuera el caso.

Según relata el *Diario de Madrid* del 10 de diciembre, el resultado económico del concierto "dado por el señor Liszt a favor de los establecimientos piadosos" fue el que sigue:

Por los billetes espendidos en las oficinas de la Junta	4,914 reales
Por los espendidos en el Circo	5.998 reales
Limosnas recaudadas en la bandeja	3.072 reales
Donativo del señor de Salamanca	2.000 reales
TOTAL	15.984 reales

[215] STEVENSON, R., op. cit., pág. 500.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Del Circo.

A las 8 de la noche.

El señor Liszt, antes de dejar á Madrid, ha querido manifestar su agradecimiento al público que tanto le ha favorecido: y á este fin ha solicitado de la empresa dar una funcion á beneficio de los establecimientos de beneficencia. La empresa, deseando contribuir por su parte á tan laudable objeto, ha puesto á disposicion del señor Liszt el local del teatro y todas sus dependencias, señalando para el jueves 21 de noviembre de 1844, el último concierto del señor F. Liszt, en la forma siguiente:

PARTE PRIMERA.

1.° Sinfonia de la ópera Il Nabucco, á completa orquesta.
2.° Aria de Anna Bolena, cantada por el señor Paulin.
3.° Concierto de Weber, por el señor Liszt.
4.° Variaciones de Pedro el Grande, cantadas por la señora Anglés,
5.° Variaciones á dos pianos sobre motivos de la Donna del Lago por los señores Liszt y Guelbenzu.

PARTE SEGUNDA.

1.° Sinfonia de Guillermo Tell, á completa orquesta.
2.° Reminiscencias de Lucia Lammemoor, por el señor Liszt.
3.° Melodía de Schubert y Romanza de don Pascuale, cantadas por el señor Paulin.
4.° El capricho, por el señor Liszt.

Dará principio el concierto á las ocho.

La junta municipal de beneficencia con el objeto de hacer mas productivo el beneficio, ha dispuesto que se coloquen bandejas en los pasillos, para que los señores que gusten puedan depositar su ofrenda.

Los billetes se despachan en la casa de beneficencia, calle de Atocha, frente á los Desamparados.

Ilustración 29. La Esperanza. 21 de Noviembre de 1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El día 22 de noviembre, Liszt comienza su despedida de la capital que con tanto entusiasmo le ha acogido con un programa apretado de actividades que incluyen un concierto de despedida en el Liceo primero y la asistencia a una velada musical en la casa del coronel y diputado Pablo Cabrero después. En cuanto a lo acontecido en el Liceo, sabemos lo que nos cuenta el Heraldo del 24 de noviembre:

> La noche del viernes celebró el Liceo una de sus sesiones mas brillantes y variadas. Tocaba Liszt, è inutil es decir que una concurrencia numerosa llenaba el bello salon de Villahermosa. El gran pianista estuvo admirable en la marcha húngara y en la linda fantasia sobre motivos de Norma: la señorita de Rojas cantó perfectamente con el Sr. Guallar el bello duo del *Esule*, y con suma gracia y donaire las canciones de la *Calesera* y la *Gitana*. La señorita de Gonzalez cantó también con acompañamiento de flauta la romanza de *Tebaldo é Isolina* con esmerado gusto, y lo mismo debemos decir de las demás piezas concertantes ejecutadas por los socios y socias de la sección.

Es interesante hacer notar que en *La Posdata* de 30 de octubre se había informado de cierto desacuerdo surgido con posterioridad al primer concierto de Liszt en el Palacio de Villahermosa: "Se habla de una desavenencia ocurrida entre la junta directiva del Liceo y el profesor Liszt con motivo de haber sido este último nombrado socio de dicha corporación. Ignoramos la causa primordial de este suceso, y no sabemos si a él se deberá que el Sr. Liszt dé mañana su segundo concierto con el Circo". Lo que parece claro es que estas desavenencias debieron de encontrar solución, ya que Liszt retornó a los salones del Liceo para participar en este concierto de despedida.

Este mismo viernes día 22, Liszt se unió a una velada musical en la casa del coronel Cabrero, notable "espadón" de la corte, diputado y dueño de la muy conocida platería Martínez, cuyo "salón era uno de los más encumbrados de Madrid. A él asistían conocidos políticos, hombres de letras, algunos aristócratas y, en ocasiones, miembros de la familia real. Tenía cabida para unas 800 personas".[216] A la velada asistió "una brillante sociedad, compuesta de lo más elegante de la corte, y de distinguidos literatos y artistas españoles y extranjeros, entre los que se contaba el célebre Liszt". Su hija Paulina, alumna de composición y protegida de Saldoni, presentó algunas de sus últimas piezas, entre las que se encontraba *La Tumba de mi Madre*, "en la que la señorita doña Paulina Cabrero tan bien ha sabido interpretar las inspiradas palabras del joven poeta Sr. Romero Larrañaga". Recordemos que este Romero Larrañaga es el mismo que hizo la simpática oda a Liszt en los salones de Geniays que transcribimos con anterioridad.

Si hacemos caso de lo que nos pinta Gautier en su *Viaje por España,* las veladas de la sociedad madrileña debían de ser, como tantas otras cosas, un triste y provinciano remedo de lo que se vivía en París:

> He visitado algunas reuniones o tertulias que no tienen nada de notable; en ellas se baila al son del piano, como en Francia, pero de un modo más moderno aún y más lamentable, si es posible. No concibo que personas que bailan tan poco no tomen la decisión de no bailar en absoluto, lo cual sería más sencillo y en igual grado divertido; el miedo a ser acusadas de

[216] ALONSO, C., op. cit., p.199.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> bolero, de fandango o de cachucha constriñe a las mujeres a una inmovilidad absoluta. Su traje es muy sencillo en comparación con el de los hombres, que siempre van como grabados de modas. Esta observación la hice en el Palacio de Villahermosa, en una función a beneficio de los niños expósitos […], a la que asistían la reina madre, la reina niña y todo el gran mundo de Madrid. Mujeres dos veces duquesas y cuatro veces marquesas llevaban trajes que despreciaría en París una modistilla que fuera de reunión a casa de su maestra; no saben vestirse a la española, pero tampoco saben vestirse a la francesa, y si no fuesen tan bonitas, muchas veces correrían el riesgo de ser ridículas. Las tertulias no deben salir muy caras a los dueños de las casas. Los refrigerios brillan por su ausencia: ni te, ni helados, ni ponche; solamente suele haber sobre una mesa, en uno de los salones, una docena de vasos de agua muy clara, con una bandeja de azucarillos.

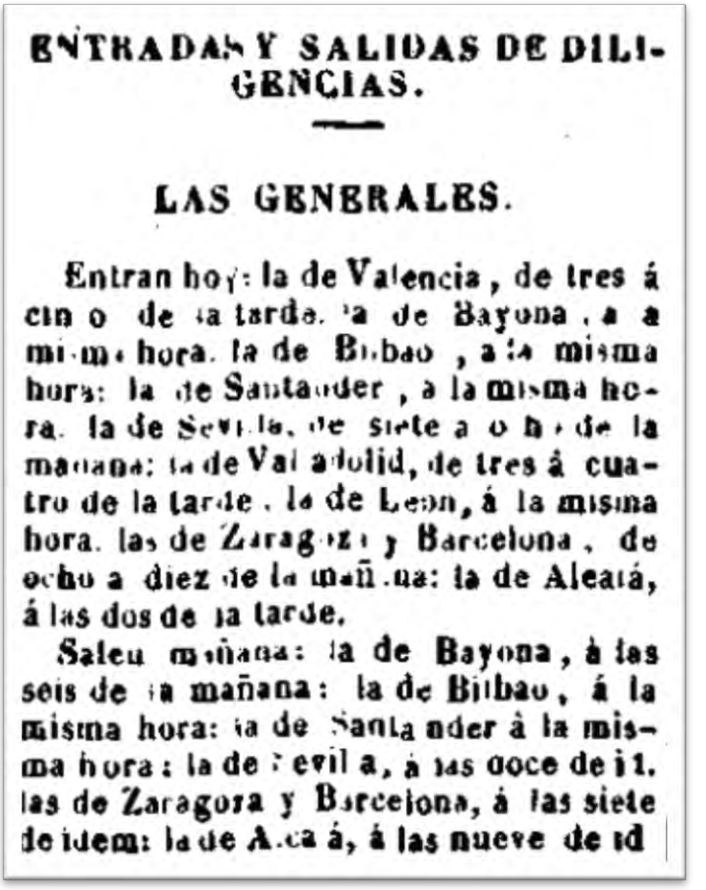
Sea como fuere, hasta este día 22 llegan las noticias que tenemos de las actividades públicas de Liszt en Madrid. Qué debió de acontecer en los doce que pasaron hasta que nuestro protagonista tomó la diligencia en dirección a Andalucía es todo un misterio. Es posible que la visita a El Escorial que hemos descrito antes se verificara en realidad en estos días. Por otra parte y si hacemos caso a la revista de *El Liceo de Córdoba* del 28 de noviembre, Ciabatti tenía la intención de salir de Madrid en dirección a Córdoba el día 24 para arreglar "con la junta del Liceo la manera de dar el concierto de Liszt: Ciabatti cantará, y Liszt tocará en el Liceo de esa capital, y solo en el Liceo". En Córdoba se esperaba ya a Liszt con un entusiasmo fuera de lo común y la junta de Gobierno del Liceo "deseosa del brillo y esplendor de una corporación tan ilustrada y que de día en día va manifestando los adelantos más rápidos en las varias secciones de que se compone, ha creido y cree que la presencia de ese genio, asombro de la Europa entera, de ese raudal de inspiración divina, Liszt en fin, en el salón del Liceo, inmortalizará el templo de las artes Cordobesas". Así pues, si como dice la noticia Ciabatti tenía intención de salir el día 24 por delante de Liszt, éste había sin duda programado su partida para algunos días más tarde.

En todo caso, el mismo *El Liceo de Córdoba* en su edición del 4 de diciembre daba cuenta de que Liszt había retrasado algunos días su llegada a la ciudad porque "En el instante de subir a la diligencia el celebre pianista Liszt para venir á esta capital, el Escmo. Sr. D. Francisco Martinez de la Rosa fue á suplicarle en nombre de S. M. la Reina que se detubiese un dia mas en Madrid. Este ha sido el motivo del retraso del Sr. Liszt y creemos que á la hora que esto lean nuestros suscritores ya tendremos al alto honor de tener entre nosotros, al coloso artista que ha sabido arrebatar al pulsar las teclas del piano á la Europa entera". No sería este el caso, pues veremos enseguida que Liszt no llegaría a Córdoba hasta el día 8. Qué retuvo a Liszt en Madrid y sobre todo qué deseaba la Reina –suponiendo que la información sea correcta- de su persona, no hemos conseguido determinarlo.

Respecto a la fecha en que Liszt abandona Madrid hay cierta confusión en la prensa de la época. *El Heraldo* del día 6 nos dice que se Liszt habría partido el día anterior. *La Esperanza* del 2 de Diciembre, por su parte, da el 30 de Noviembre como día de salida y la *Revista de Teatros* del día 6 se refiere al día 4 como aquel en el que Liszt abandona Madrid. La investigación que hemos podido hacer en torno a las diligencias hacia Córdoba en esos días y a la duración del trayecto -66 leguas en 4 días- parece confirmar esta última fecha como correcta. El *Diario de* Madrid de 3 de diciembre indica que la diligencia a Sevilla (que hacía parada en Córdoba, atravesando previamente toda La Mancha,

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Despeñaperros y la campiña de Jaén y Córdoba) partiría hacia esa capital al día siguiente a las doce de la mañana



ENTRADAS Y SALIDAS DE DILIGENCIAS.

LAS GENERALES.

Entran hoy: la de Valencia, de tres á cin o de la tarde. la de Bayona, a a mi-m hora. la de Bilbao, a la misma hora: la de Santander, a la misma hora. la de Sevilla, de siete a o h de la mañana: la de Valladolid, de tres á cuatro de la tarde. la de Leon, á la misma hora. las de Zaragoza y Barcelona, de ocho a diez de la mañana: la de Alcalá, á las dos de la tarde.

Salen mañana: la de Bayona, á las seis de la mañana: la de Bilbao, á la misma hora: la de Santander á la misma hora: la de Sevilla, á las doce de id. las de Zaragoza y Barcelona, á las siete de idem: la de Alcalá, á las nueve de id

Ilustración 30. Diario de Madrid. 3 de Diciembre de 1844.

Si atendemos a lo que dice Inglis, parece seguro que éste debió de ser el medio de transporte que tomó Liszt en dirección a Córdoba y que le hizo llegar allí el día 8 a las nueve de la mañana:[217]

> There is only one road from Madrid to Seville; but there are various modes of travelling it. Diligences, which leave Madrid twice a week, perform the journey in four days and a half; resting every evening from about seven, till a little after midnight. Galeras, on springs, which have no regular day of departure, but which are to be found every week, perform the journey in ten days. A private coach and seven mules may be hired, by which eleven or twelve days will be occupied on the road.

[217] INGLIS, H.D., *Spain in 1830, Vol. II*. Whittaker, Treacher and co., Londres, 1831, p. 3.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Una nutrida comitiva lo esperaba como veremos en Córdoba con todos los honores posibles. En cualquier caso, *El Heraldo* del 30 de noviembre había anunciado que "El célebre Listz [sic] dejará esta corte de un día á otro con dirección á Còrdoba, donde piensa dar un gran concierto. De allí partirà a los puntos siguientes: Sevilla, Cádiz, Lisboa, Málaga, Gibraltar, Valencia, Barcelona, Marsella, y fijarà su residencia en Paris. El Sr. Liszt sale de esta corte sumamente satisfecho del público que tantos aplausos ha tributado à su mérito esclarecido". Así pues, tras algo más de un mes en Madrid, conciertos en Sevilla, Málaga, Gibraltar, Valencia y Barcelona se habían añadido a la improvisada agenda de Liszt. O al menos, éste había tomado la determinación de recalar en estas capitales con la intención de visitarlas o de intentar organizar alguna actuación en ellas.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CÓRDOBA

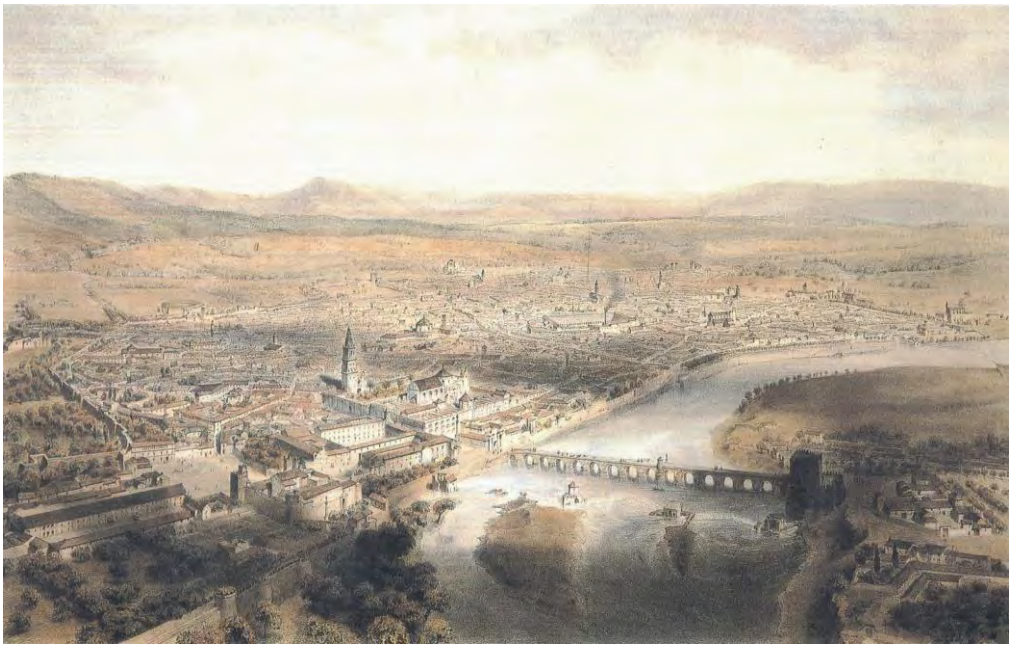


Ilustración 31. Córdoba, vista aérea de la ciudad, Alfred Guesdon, 1853.

El domingo día 8 de diciembre de 1844 se verificaba la llegada de Liszt a Córdoba. Según nos cuenta el número especial que *El Liceo de Córdoba* dedicaba el 12 de diciembre casi en exclusiva a glosar el episodio cordobés de la gira:[218]

> […] una lucida comitiva salió del Palacio de los Guzmanes ha recibir al sublime Liszt. Los Sres. Valdelomar y Falguera en briosos caballos Cordobesès y vestidos al uso del país, marchaban á la cabeza de la comitiva representando á la sección de Literatura, después iva una bonita carreta tirada por dos caballos blancos y en ella ivan los Sres. Perez de Guzman Presidente de la sección dramática; Soriano Fuertes Director de la sección de música, Maraver socio de mérito de la sección de Literatura, Ciabatti y Boissello célebre fabricante de pianos del Rey de los Franceses; después marchaba otra elegante carretela del Sr. D. Domingo Perez de Guzman tirada por seis briosos caballos blancos y en ella iva el Sr. Presidente del Liceo D. Marcial de la Torre, el Secretario general D. Manuel S. Belmonte, y el Secretario del Sr. Liszt Sr. Belloni, reservando el primer puesto del carruaje para que lo ocupase el eminente Liszt; y cerrando la comitiva varios socios montados en lucidos caballos.

La pompa y el entusiasmo con que se recibió a Liszt en Córdoba y la solicitud con la que se le trató fueron, como queda patente por el recibimiento y como iremos viendo, absolutamente extraordinarias, con toda probabilidad mayores que en ninguna otra de las capitales que visitó en su periplo ibérico. Todo apunta a que Mariano Soriano Fuertes,

[218] Ver *El Liceo de Córdoba. Periódico de literatura, música y modas*, nº9, año 1º.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

director de la sección de música del Liceo Artístico y Literario de Córdoba debió de ser el principal patrocinador de este entusiasmo rayano en la idolatría. El mismo Liszt comentaría con ingenio al Conde Ödön Zichy lo desmesurado de la acogida que recibió esta capital andaluza:[219]

> […] no me resisto al placer de poner bajo este sobre una hoja para ponerlo al corriente de mi estancia en Córdoba. ¡Esta maravillosa muestra de hospitalidad a la española (que Vd. Puede hacer traducir por ¡Lola! ¡Hola!) podría servir de programa a Temesvar y Debrecin! El hecho es que según esto no me ha quedado más que ponerme en persona sobre alguna plaza pública a modo de estatua como Rossini proponía hacer en el Teatro de la Ópera.

Ilustración 32. Mariano Soriano Fuertes en torno a la época de la visita de Liszt a Córdoba.

Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) fue un importante personaje en la escena musical Española durante una buena parte del siglo XIX. Hijo del reputado compositor Indalecio Soriano, fue extremadamente activo en muchos campos musicales. En 1842 cofundó con Joaquín Espín y Guillén la primera revista dedicada sólo a la música que se publicaría en España, *La Iberia Musical y Literaria*. En los años siguientes lo encontramos trabajando como pianista, dirigiendo la Sección de música del Liceo de Córdoba y editando su

[219] Carta a Graf Ödön Zichy (Sevilla, diciembre 17, 1844) en: *Franz Liszt. Briefe aus ungarische Sammlungen 1835-1886*, Budapest, Bärenreiter, 1966, p.54.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

publicación periódica, componiendo, dirigiendo teatros en Cádiz, Sevilla y Barcelona, enseñando en el Conservatorio de Madrid y escribiendo libros en los campos pedagógico y musicológico. Pionero de la musicología hispánica, la renovación y revitalización de la zarzuela deben también mucho a sus esfuerzos como compositor: su tonadilla *Jeroma la Castañera* sería uno de los ejemplos más tempranos de esta renovación.

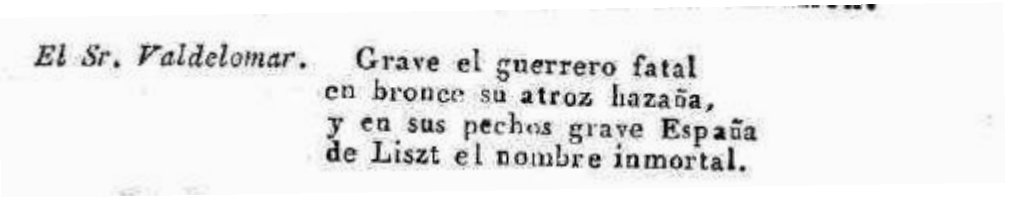
No es difícil deducir por los comentarios que van apareciendo en *El Liceo de Córdoba* de esos días que la visita de Liszt a esta ciudad fue fruto de la colaboración de Joaquín Espín y Mariano Soriano.[220] Como ha quedado dicho, ambos fundaron juntos *La Iberia Musical y Literaria* dos años antes y seguían siendo buenos colegas y amigos. Espín estuvo muy presente en la visita de Liszt a Madrid, llegando incluso a organizar -como hemos visto- un concierto de éste para los suscriptores de su revista. Parece claro que a la vista de que Liszt debía de pasar por Córdoba en su ruta en dirección a Cádiz, Espín debió de proponer a Soriano Fuertes que organizara un concierto en el Liceo de cuya sección de música era director. Y así se hizo. Como hemos dicho, Ciabatti puso rumbo a Córdoba desde Madrid el día 24 de noviembre y junto a Soriano organizó los detalles de la estancia de Liszt y de sus acompañantes y del concierto que se celebraría el día 8. Soriano debió de ser más o menos consciente de la dimensión histórica del personaje que iba a visitarlos, si atendemos a sus comentarios en el Liceo de los días anteriores, a lo acontecido en Córdoba esos días y al número especial que dedicaría a la visita de Liszt a los pocos días de su partida. Y visto el ambiente que se vivió en la ciudad, parece claro que debió de ser él mismo el que se encargó de enfervorizar con sus comentarios a los miembros de esta institución que lo recibirían y preparar el ambiente para una acogida apoteósica.

Transcribíamos antes la descripción de la pomposa comitiva que esperaba la diligencia en la que llegó Liszt a Córdoba el 8 de diciembre. Nada más bajar de ésta, "la comitiva se apeó de sus caballos y carruajes y todos marcharon a la fonda donde el Sr. Presidente tenía preparado un suntuoso almuerzo y donde esperaban varias Señoritas socias y varios socios. Decir lo que es este banquete del entusiasmo y la alegría sucedió, sería cosa imposible, pero para conocerlo en algo narraremos algunos de los brindis que hemos podido escribir en el acto".

La comida debió en efecto verficarse en un ambiente de entusiasmo febril que superó si cabe al que se había suscitado en los salones de Geniays en Madrid. El primer brindis lo dedicó Liszt a la onomástica de la señorita Concepción Guzman, que celebraba aquel día su santo. Tras éste, se sucedieron las dedicatorias del Secretario del Liceo, el Sr. Valdelomar y el Sr. Ramé que abundaron en el uno de los tópicos que hemos visto en otros episodios de la gira: el genio sublime de Liszt por el que se le aclama en toda Europa. El Sr. Pérez de Guzman brindó por Espín y Soriano que habían hecho posible la visita de Liszt a Córdoba y el Sr. Valdelomar improvisó unos versos que abundarían en otro de los *leitmotive* que analizaremos en la sección de este trabajo dedicada al análisis de las crónicas periodísticas: el Liszt conquistador militar.

[220] Ver *El Liceo de Córdoba. Periódico de literatura, música y modas*, nº9, año 1º, p. 1.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA


El Sr. Valdelomar. Grave el guerrero fatal
en bronce su atroz hazaña,
y en sus pechos grave España
de Liszt el nombre inmortal.

Liszt brindó por el Liceo de Córdoba, lo que desató una emoción febril en el auditorio. "[…] un clamor general de entusiasmo y alegría resonó en todo el salón, y levantándose el Sr. Soriano Fuertes con el rostro inundado en lágrimas dijo con voz conmovida, mi llanto esprese al eminente y sin par Liszt, el placer y alegría que siento en este momento. Las lágrimas corrieron por el rostro de todos los concurrentes, un silencio profundo reinó por algunos instantes en tan alegre festin, silencio que decía mas al corazón que todos los discursos del mundo". Liszt rompió este silencio y levantándose de su asiento "con los ojos llenos de lagrimas fue á dar un abrazo de amistad eterna al Sr. Soriano Fuertes chocando en prueba de ello sus dos copas y rompiéndolas en seguida". Todos los comensales abrazaron en este instante a Soriano que se mostraba conmovido hasta el paroxismo. Tras otros brindis por Liszt, su longevidad, su retorno a su patria húngara y el afianzamiento de la ópera nacional hispana, nuestro protagonista mostró su deseo de repetir al día siguiente un almuerzo similar en el mismo establecimiento y que todos los comensales presentes le acompañaran en él.

Finalizada la comida, la mayor parte de la comitiva acompaño a Liszt a visitar la Mezquita-Catedral y posteriormente lo escoltaron hasta el palacio de Domingo Pérez de Guzmán, Conde de Villamanrique, en cuyas dependencias se alojaban Liszt y su secretario Gaetano Belloni. Ciabatti y Boisselot se hospedaron por su parte en la casa de Manuel Belmonte. Tras unas horas de descanso, a las ocho de la noche se celebró en el palacio de Pérez de Guzman "una suntuosa comida donde los brindis y la alegría reinaban en todas las señoras y caballeros que se hallaban presentes. Á la conclusión de la mesa el Sr. Soriano Fuertes manifestó al eminente Liszt en un pequeño pero sentido discurso que nada podía ofrecerle que fuera digno de su sin igual talento, pero que lo que mas quería y lo que conserbava con mas gloria que era la corona de que Liceo Cordobés le regaló, la presentaba á Liszt en ofrenda de su gran talento. El eminente artista abrazó á Soriano Fuertes". Finalizada la cena, los convidados pasaron al salón en el que Liszt "con su acostumbrada amabilidad tocó para que bailaran las Señoritas". Pero el baile fue interrumpido por una serenata que los "profesores de Córdoba daban al sublime artista". Liszt hizo que los músicos subieran y que se les dieran entradas para su concierto. Tras algunos brindis más, los invitados se retiraron a descansar a la una y media de la noche.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

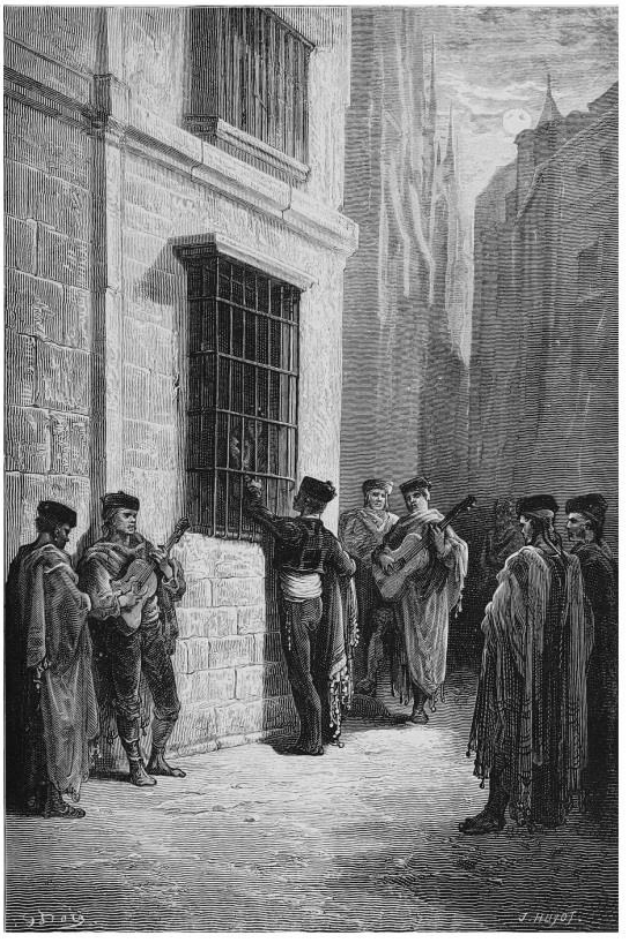


Ilustración 33. Una serenata en Córdoba. Litografía de Doré de 1862.

A la mañana siguiente, **día 9 de diciembre**, Liszt expresó su deseo de volver a visitar la Mezquita y el "Sr. Presidente del Liceo D. Marcial de Latorre puso en juego todas sus grandes relaciones para que viese el gran artista las preciosidades de que abunda este grandioso templo, quedando Liszt admirado de tan soberbia obra". Tras visitar el resto de la ciudad, Liszt y todo su séquito volvieron a la fonda en la que se celebró la comida del día anterior. Entre numerosísimos brindis, copas de champaña, vinos españoles y vivas de todo tipo a Liszt y al Liceo de Córdoba, la reunión continuó hasta la una de la noche en el Palacio Diego Pérez de Guzmán.

El 10 de diciembre, tercer día de la estadía cordobesa de Liszt, "una brillante cabalgata compuesta de cincuenta personas todas montadas en caballos y bestias menores partió para la hermosa Sierra-Morena á las diez de la mañana. Todas las Señoras ivan con trages sencillos pero elegantes los caballeros todos vestidos á la andaluza, y Liszt, Ciabatti y Boissello vestían también el trage andaluz con gracia y desenvoltura". A la cabeza de la

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comitiva algunos socios del Liceo sonaban cuernos de caza y tras visitar algunas otras casas, la cabalgata hizo parada en la del Duque de Almodovar, donde se sirvió una copiosa comida. Según cuenta el cronista "el inmortal Liszt manifestó su gran talento por los chistes y sales propiamente andaluzas que todo el tiempo de la comida emanaban de sus labios, las Señoras cantaron y brindaron á Liszt, y el festin era ya locura y fanatismo. La Champaña, el Montilla, y otros vinos eran prodigados con profusión y todos los rostros se veian animados de una alegría difícil de esplicar". La imagen de Liszt vestido de andaluz, bebiendo vino y contando chistes picantes debe de haber sido desde luego impagable. Al finalizar la comida, el piano acompaño el baile de los congregados y "hasta Liszt y Soriano Fuertes, hecharon su paso de Galop". Por la tarde, la comitiva regresó a Córdoba bajo la lluvia entre risas y vítores. A la noche, Liszt, Soriano, Pérez de Guzmán y Ciabatti marcharon junto a otros acompañantes a la función que se ofrecía en el teatro de la ciudad.

El cuarto día del episodio cordobés, **11 de diciembre**, era el fijado para la actuación de Liszt en la ciudad. A las seis de la tarde, la sala estaba ya prácticamente repleta. Según el comentarista del *Liceo*, "en el escenario se veian tres magníficos pianos Ingleses, dos destinados para que tocase el gran Liszt, y el otro para acompañar las piezas de canto. Los dos primeros eran propiedad de los Sres. Noguer y Lopez y el segundo del Sr. Belmonte".

Conviene en este punto aclarar que el mismo día en que Liszt llegaba a Córdoba, *El Liceo* había dado cuenta en su *Crónica* de la decepción que había provocado que "una persona filarmónica de esta capital haya negado su piano para tocar el Sr. Liszt. Este creemos que sea el primer caso que se haya visto en la triunfante carrera de tan célebre artista".[221] A continuación se explicaba que en el caso de que no se encontrara otro piano para la ocasión, Boisselot se había ofrecido a "hacer traer de Cádiz uno de sus mejores pianos para que los socios del Liceo oigan al Sr. Liszt". De estas informaciones cruzadas se siguen varias conclusiones. La primera es que, como veremos en la sección correspondiente, Boisselot había hecho llegar pianos a Madrid y a Cádiz, pero no a Córdoba, quizás porque esta parada de la gira no estaba prevista de antemano, quizás por la dificultad que entrañaba hacer llegar instrumentos hasta allí. En segundo lugar, queda claro que el Liceo no tuvo problemas en encontrar otros instrumentos en la ciudad para que Liszt actuara. Todo lleva a pensar que cuando el cronista se refiere a pianos ingleses, debía de estar posiblemente pensando en pianos franceses, probablemente Erard o Pleyel, que como es sabido utilizaban mecánica de tipo inglés.

Al levantarse el telón "aparecieron todas las socias y alumnas del Liceo vestidas de blanco con adornos azules y flores en la cabeza, y detrás los socios y alumnos vestidos de rigorosa etiqueta. Un aplauso general resonó por todo el salón". La función se inició con un himno en honor a Liszt que había compuesto para la ocasión Soriano Fuertes con letra de Valdelomar. A este himno siguieron (como puede verse en el programa adjunto en la página anterior) una cavatina y un dúo de Iginia d'Asti de Ventura Sánchez de la Madrid y Lucia di Lammermoor de Donizzetti respectivamente. Tras el dúo, en el que intervino Ciabatti con su "voz de barítono dulce y espresiba", el escenario se cubrió de "hermosos buques de frescas y olorosas flores".

---

[221] Ver *El Liceo de Córdoba. Periódico de literatura, música y modas*, nº8, año 1º, p. 4.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PRIMERA PARTE.

1.° HIMNO AL CÉLEBRE ARTISTA LISZT, *composicion del Sr. Soriano Fuertes, ejecutado por las Señoritas y caballeros de la seccion de música.*

2.° CAVATINA EN LA ÓPERA IGINIA D' ASTI *del maestro* LAMADRID, *por la Señorita Montes.*

3.° DUO DE TIPLE Y BAJO *en la ópera* LUCÍA, *por la Señora Milka de Noguer y el Sr. Ciabatti.*

4.° SINFONÍA DE GUILLERMO TELL, *por el célebre pianista Franz Liszt.*

5.° COMPOSICION POÉTICA, *por el Sr. Valdelomar.*

6.° ARIA DEL BRABO *del maestro Mercadante, por el Sr. Ciabatti, acompañada al piano por el Sr. Liszt.*

7.° CANCION ESPAÑOLA, *por el Sr. Soriano Fuertes.*

8.° ANDANTE DE LA LUCÍA, *por el Sr. Liszt.*

SEGUNDA PARTE.

1.° CORO DE SEÑORAS *en la ópera Española del maestro Espin y Guillen titulada,* PADILLA Ó EL ASEDIO DE MEDINA, *ejecutado dicho coro por las Señoritas socias y alumnas de la seccion de música.*

2.° DUO DE TENOR Y BAJO DEL BELISARIO, *por los Sres. Soriano Fuertes y Ciabatti, acompañado al piano por el Sr. Liszt.*

3.° FANTASIA SOBRE VARIOS MOTIVOS DE LA SOMNÁMBULA, *por el Sr. Liszt.*

4.° COMPOSICIONES POÉTICAS, *por los Sres. Maraver y Pabon.*

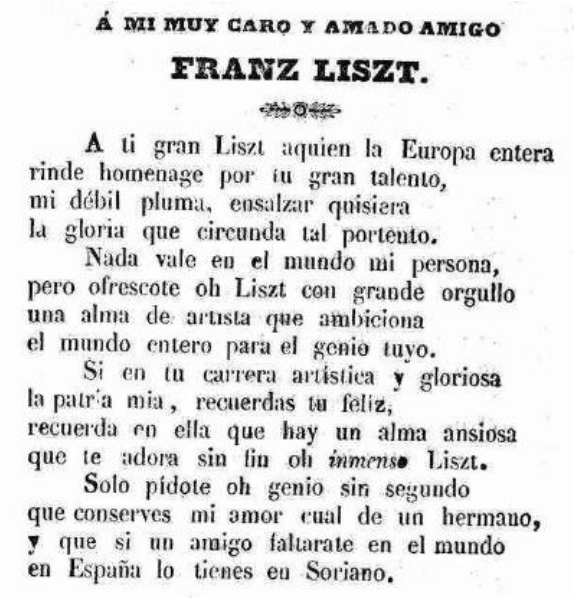
5.° ARIA FINAL DE TIPLE *en la ópera de* LUCÍA, *por la Señora Milla de Noguer.*

6.° GALOP CROMÁTICA, *por el Sr. Liszt.*

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En este momento, Liszt salió a escena por primera vez acompañado de Soriano y los aplausos arreciaron pero en el momento en que Liszt se sentó al piano "un profundo silencio reinó en todo el salón. Liszt pulsó el piano, la sinfonía de Guillermo Tell se escuchaba como si fuese tocada por los Arcangeles del Señor; todos reprimían hasta la respiración por no perder ni un solo sonido de los que emanaban los divinos dedos del inmortal Liszt". En este momento el cronista se detendría, como tantos otros en la gira, en expresar cuán inútil era intentar expresar con palabras las emociones que el genio provoca en su público.

Los aplausos, vítores y coronas se multiplicaban por doquier en este momento y el presidente del Liceo, Marcial de Latorre, le hizo entrega a Liszt otra corona más que puso sobre sus sienes y de una bandeja de plata en la que se leía: "El Presidente del Liceo de Córdoba al mérito del Sr. Franz Liszt". Valdelomar leyó entonces el himno que adjuntamos al final de este episodio y Soriano leyó unos versos que había escrito para Liszt:[222]



Á MI MUY CARO Y AMADO AMIGO

FRANZ LISZT.

A ti gran Liszt aquien la Europa entera
rinde homenage por tu gran talento,
mi débil pluma, ensalzar quisiera
la gloria que circunda tal portento.
Nada vale en el mundo mi persona,
pero ofrescote oh Liszt con grande orgullo
una alma de artista que ambiciona
el mundo entero para el genio tuyo.
Si en tu carrera artística y gloriosa
la patria mia, recuerdas tu feliz,
recuerda en ella que hay un alma ansiosa
que te adora sin fin oh *inmenso* Liszt.
Solo pídote oh genio sin segundo
que conserves mi amor cual de un hermano,
y que si un amigo faltarate en el mundo
en España lo tienes en Soriano.

Seguiría entonces el concierto con Ciabatti cantando el aria de *Il Bravo* de Mercadante -Liszt al piano- y con Soriano cantando la canción española *El Curro*, que él mismo había escrito y que adjuntamos al final de la crónica de este episodio de la gira.[223] Con el *Andante de la Lucia* interpretado por Liszt se llegó al final de la primera parte del concierto.

La segunda parte comenzó con el "coro de Señoras en la ópera española del maestro Espín y Guillen titulado *Padilla ó el asedio de Medina*". Es interesante hacer notar aquí el reflejo de los esfuerzos de Soriano por fomentar la ópera hispánica -de la que hemos

[222] Ver *El Liceo de Córdoba. Periódico de literatura, música y modas*, nº8, año 1°, p. 3.
[223] Ver El Liceo de Córdoba. Periódico de literatura, música y modas, nº11, año 1°, pp. 5-8.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

hablado en la sección dedicada a la situación de la música en el periodo isabelino-. En el primer banquete que se celebró a la llegada de Liszt, brindó por la buena salud de este género y en el concierto que estamos comentando se cantaron números de una ópera en italiano de Lamadrid cuya *première* se produjo en 1842 y de otra en español de Espín que no sería al parecer estrenada –y sólo parcialmente- hasta julio del año siguiente.[224] A continuación, Soriano y Ciabatti cantaron a dúo un número del *Belisario* de Donizetti acompañados al piano por Liszt.

Tras la *Fantasía de la Sonámbula* interpretada por Liszt "el público arrebatado por aquellos acentos ya de dolor, ya de alegría, ya de furor, ya de inspiración sublime, se levantaba de su asiento y con el llanto en los ojos aclamaba á Liszt, como al Dios de la Música. El Sr. Soriano Fuertes, no pudiendo ya reprimir su entusiasmo inundado el rostro por el llanto salió por el tablado y ambos artistas se besaron y abrazaron: ya no hubo diques para contener al público, las aclamaciones eran inmensas, y el entusiasmo de que en aquel momento estaban poseídos los espectadores es imposible de poderlo explicar". En efecto, más allá de la retórica del cronista, parece que la escena llegó a cotas de emoción rayanas en la histeria colectiva.

Siguió entonces otra declamación poética del Sr. Maraver tras la que la Señora Milla de Noguer interpretó el aria de *Lucía.* En este momento, Soriano "anunció al público que su amigo Liszt deseoso de corresponder á las demostraciones de aprecio que el público Cordobés le había manifestado tocaría antes de la Galop cromática una pieza, y la jota aragonesa. […] El Sr. Liszt improvisó sobre un vals del Sr. Soriano Fuertes una lindísima y brillante fantasía, después tocó la jota y la galop que dejó a los espectadores llenos de asombro sin saber levantarse de sus respectivos asientos. Un cuarto de hora era pasado desde que se echó el telón y el público todavía estaba en el salón sintiendo tenerse que marchar á sus casas".

Como vemos, Liszt improvisaba de nuevo en este concierto después de haberlo hecho ya en Madrid. El asombro que ocasionó en la audiencia parece no haber sido muy distinto que el que se produjo en la capital. Es interesante hacer notar aquí también que el hecho de que Liszt extemporizara sobre la Jota y sobre un vals de Soriano guarda una relación directa con ciertos elementos de su producción compositiva. Hablaremos en detalle de ellos en el capítulo de este trabajo dedicado a las composiciones lisztianas de inspiración española.

[224] SISINIO PÉREZ-GARZÓN, J., Isabel II: los espejos de la reina. Marcial Pons Historia, 2004, p. 223.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

HIMNO

AL CÉLEBRE Y EMINENTE ARTISTA

FRANZ LISZT,

SOCIO DE HONOR Y MÉRITO

del Liceo Artistico y Literario de Córdoba.

CORO.

Tejed ó genios
de la armonía
en este dia
coronas mil.

I.

Que si al genio coronas se deben,
al de Liszt ningun genio le iguala:
melodiosos torrentes eshala
que son dignos del trono de Dios.
¿Quien le inspira tan dulces encantos
que á su antojo las almas domina?
escuchandolo el hombre imagina
oir del coro celeste la voz.

CORO.

Tejed ó genios &c.

II.

Un destello sublime de gloria
Dios ha puesto de Liszt en las manos;
por si solos los pobres humanos
á tal grado no pueden llegar.
Si el placer en sus ecos nos muestra
nuestras almas al punto alboroza;
si el dolor, nuestros pechos destroza;
si el peligro, nos hace temblar.

III.

Ya nos pinta el mujir del torrente;
ora imita con ecos suaves
el mas dulce cantar de las aves;
ora imita la atróz tempestad.
Ese genio ha formado natura,
en sus fuentes de inmensa armonía;
porque espresa la gran melodia
que contienen la tierra y el mar.

CORO.

Tejed ó genios &c.

IV.

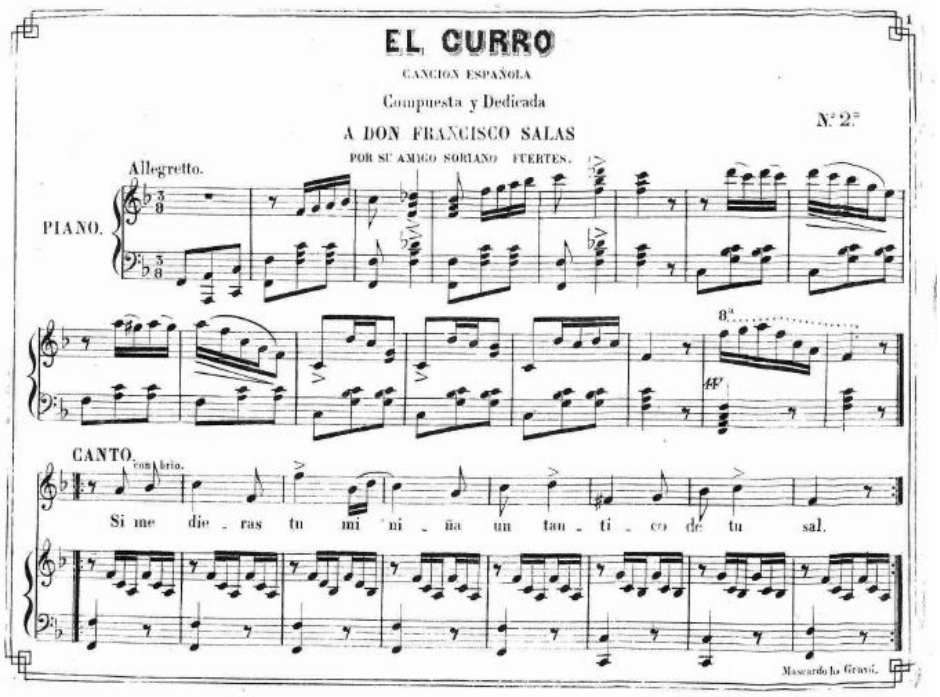
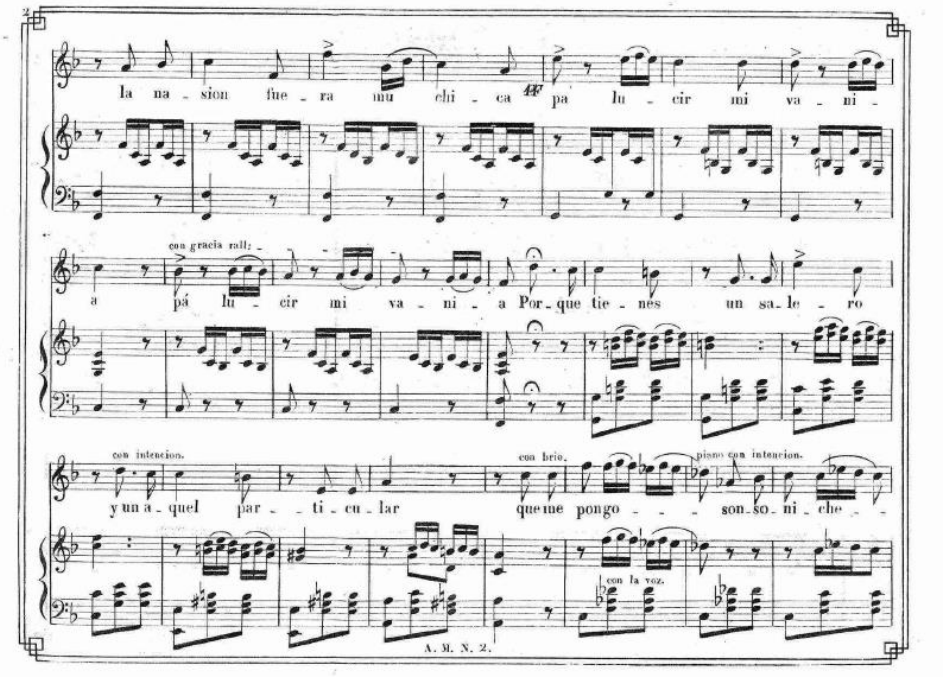
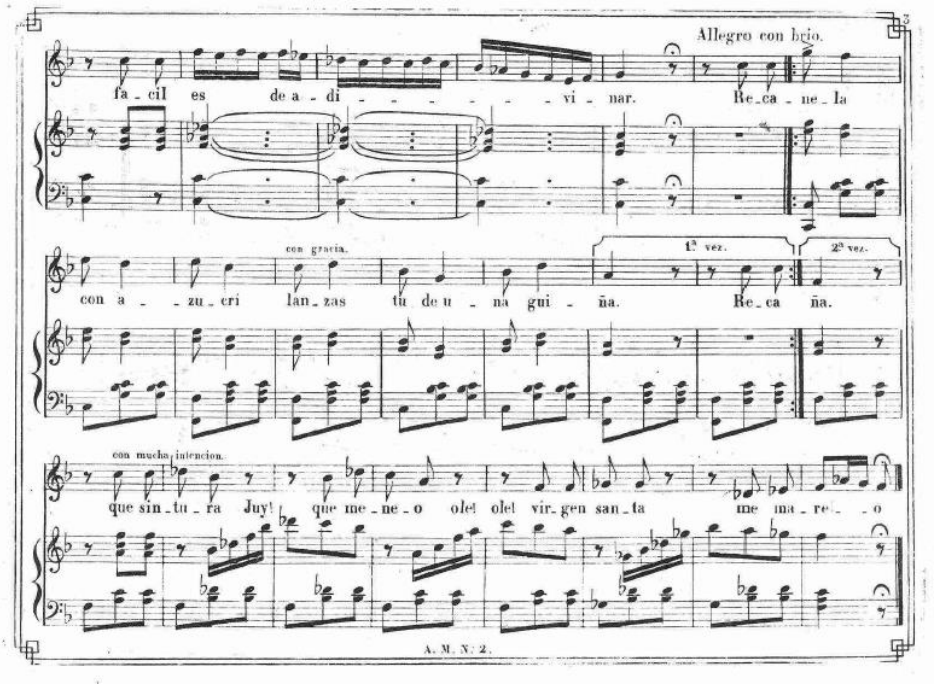
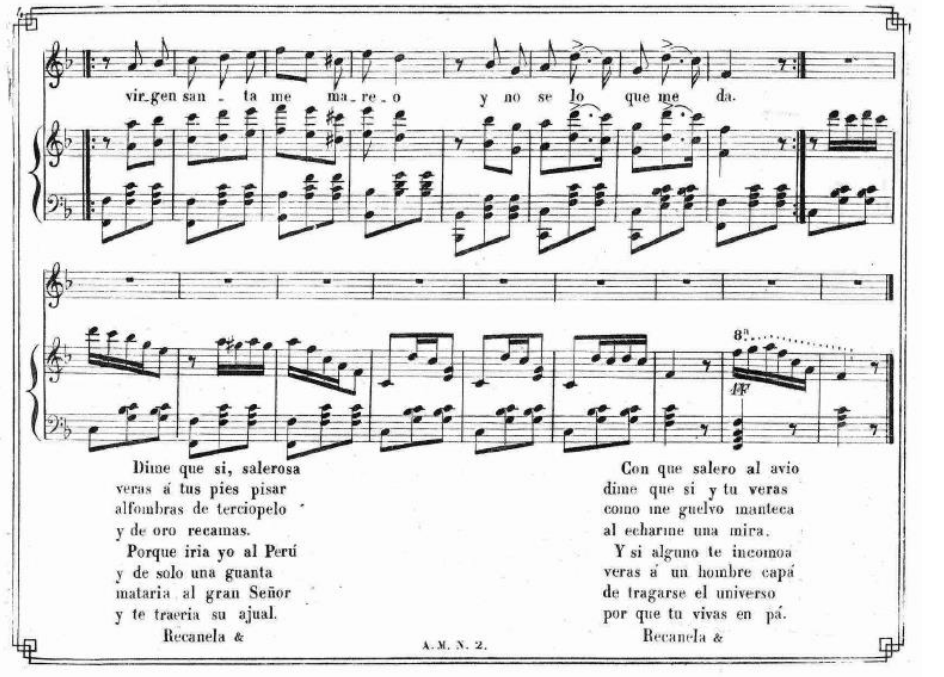
Bendicion al artista sublime,
su presencia nos llena de gloria;
no se olvide jamás la memoria
de este dia tan grato y feliz.
Desde un polo á otro polo resuenen
de entusiasmo los fuertes acentos;
inundemos los rápidos vientos;
con *los vivas* al célebre Liszt.

CORO.

Tejed ó genios
de la armonía
en este dia
coronas mil.

Establecimiento tipográfico de Garcia y Manté, calle de las Nieves núm. 7.—1844.

(c) Ministerio de Cultura 2007

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

SEVILLA

La detalladísima crónica de las actividades de Liszt en Córdoba que nos proporciona *El Liceo de Córdoba* del 12 de diciembre se detiene en la noche del día 11 tras el concierto que nuestro protagonista ofrece en la ciudad. No nos ha sido posible determinar con exactitud el día que Liszt debió abandonar Córdoba, pero todo hace pensar que esto debió de ocurrir entre los días los días 13 y 15 de Diciembre, ya que de lo contrario hubiera sido de esperar que, dada la exhaustiva crónica que hizo de su paso por esta ciudad, el siguiente número del *Liceo* hubiera seguido los pasos de Liszt tras su concierto. Sin embargo, no hay rastro de esta actividad en el número del 26 de diciembre. En todo caso, de Córdoba a Sevilla era posible ir en una noche de viaje como nos demuestra Inglis, que sale en diligencia de la primera a las 13:00 y llega al día siguiente a su destino a las 12:00 después de haber hecho noche en Écija -o sea , en apenas 24 horas-.[225]

Alan Walker[226] y Pajares[227] sitúan ya a Liszt en Sevilla el día 17, asunción razonable dado que contamos con una carta suya firmada desde allí este día y dirigida al conde Ödön Zichy, en la que da cuenta de su éxito en Córdoba, exalta las delicias de España y bromea con la excesiva amabilidad de sus habitantes.[228]

La Sevilla que se encuentra Liszt en 1844 es una ciudad grande, pero venida a menos. Según T. Gautier "las casas forman una red de calles en las que no se ven más que dos tonos, el índigo del cielo y el blanco de las paredes. […] Puertas cerradas con cancelas dejan ver allá en el fondo hermosos patios de columnas, con pavimentos de mosaico, estanquillos, surtidores, tiestos, plantas y cuadros".[229]

A principios de siglo Sevilla mantenía todavía el aspecto de una ciudad conventual ya que, habiendo sido durante años el centro del comercio con América, numerosas órdenes religiosas habían fundado conventos en la ciudad en los que se alojaban los monjes que embarcarían al nuevo mundo. Esos conventos, que ocupaban grandes solares y que contaban por lo general con una iglesia, huertas y hasta cementerio, se cerraban a las calles con enormes tapias.[230]

El puerto había perdido en estos años el rico comercio con América. Además tendrá que ser dragado y canalizado pues los barcos, al aumentar su calado, dejan de poder recalar en Sevilla.

Las grandes familias de la aristocracia, los Alba y los Osuna son absentistas, o sea que viven en la corte. En Sevilla queda la pequeña aristocracia y una rica burguesía agraria que

---

[225] INGLIS, H.D., *Spain in 1830, Vol. II*. Whittaker, Treacher and co., Londres, 1831, pp. 41-45.
[226] WALKER, A., *Franz Liszt, vol. I. The Virtuoso Years: 1811-1847*. Londres, Faber and Faber Limited, 1983, pp. 409-410.
[227] PAJARES BARÓN, M., "Franz Liszt en Sevilla y en Cádiz". *Revista de Musicología*, Vol. X, nº 3, Madrid 1987, p. 889.
[228] *Franz Liszt Briefe aus ungarische Sammlungen 1835-1886*, Budapest, Bärenreiter, 1966, p.54.
[229] GAUTIER, op. cit., T. II, pp. 196-197.
[230] A partir de la desamortización de Mendizabal muchos de estos conventos dan lugar a plazas, calles y nuevos barrios.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

es la gran beneficiada de la desamortización. De hecho, según Madoz,[231] Sevilla tiene en 1845 una economía fundamentalmente agraria, con grandes latifundios que son parcelados y arrendados por 3 o 4 años. También nos describe como los arrendatarios sólo buscan su propio beneficio y no modernizan las explotaciones.

La vida social de la ciudad queda retratada en las novelas costumbristas de Fernán Caballero. En ellas podemos leer sobre las villas de recreo a orillas del Guadalquivir, las excursiones hasta Sanlucar de Barrameda, etc.

Ilustración 35. Manuel Barrón y Carrillo. Vista del Guadalquivir, 1854.

A raíz de la desamortización surge una nueva ciudad con los ensanches, la formación del museo de Bellas Artes en el antiguo convento de la Merced y la creación de algunas importantes colecciones, como la del Deán López Cepero.

Por otra parte, tras la invasión francesa, la ciudad había quedado reducida a una ruina: conventos e iglesias fueron saqueados y quemados. El ejército francés, que tuvo su cuartel general en la Cartuja de Santa Mª de las Cuevas, profanaría las tumbas de Colón, del Adelantado de Castilla y de su mujer Catalina de Ribera. Tras la guerra, la ciudad trató de elevar el ánimo de su población con fiestas, muchas religiosas como la semana santa, triduos y novenas,[232] pero también con otros divertimentos profanos: obras dramáticas y

[231] MADOZ, op. cit., TOMO X, p. 239.
[232] Blanco White desde el destierro inglés y convertido al reformismo, clama contra el fanatismo en Sevilla.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

conciertos que se ofrecían en teatros e iglesias. Y, por supuesto, con los toros, divertimento popularísimo en la España de la época.

La Sevilla que nos pinta Gautier en su *Viaje por España* es una "ciudad grande, alegre jocunda y moderna" en la que existe todo el "bordoneo y la exuberancia de la vida; un rumor alocado queda suspendido sobre ella durante todo el día. Apenas atenuado un poco, al tiempo de dormir la siesta, Sevilla es dichosa; mientras su hermana, Córdoba, yace en el silencio y la soledad, ella goza".[233]

Robert Murray que visitó la ciudad por aquellos años, comenta por su parte que:

> Todo el mundo, en verdad, parece vivir para divertirse, desde los más bajos a los más altos. Miles de personas se agolpan en cualquier espectáculo público, y uno se pregunta de dónde habrán sacado los cuartos para pagar la entrada, pues en su aspecto se retrata la necesidad. Pero en esto es en lo que se distingue claramente el carácter de los sevillanos, que anteponen el disfrute de su diversión favorita a la misma necesidad de comer, y se gastan la mayor parte del sueldo en ir a los toros o al teatro.[234]

La prueba de esa afición de los sevillanos por los escenarios la tenemos en que "entre 1833 y 1847 se abren en la ciudad no menos de 12 teatros".[235] Hubo además una gran afición a la ópera y el intento de construir un teatro dedicado sólo a este tipo de representaciones y de crear una compañía junto con los empresarios gaditanos y malagueños que fuese rotando por las tres ciudades.[236]

En uno de estos teatros, el de La Campana, ofrece Liszt el **día 19 de diciembre** su primer concierto en la ciudad.[237] La única referencia a esta actuación que hemos podido encontrar es un esquemático apunte en lo que debía ser un libro de notas o una agenda manuscrita de Don Félix González de León.[238] En los apuntes del 19 de diciembre, el autor anota que ese día había desaguado el río, el nombre del teatro y el nombre de Liszt como protagonista del concierto, pero ninguna referencia al programa ni ningún otro detalle al respecto.

El **día 20 de diciembre** se agasaja a Liszt con un homenaje en el "magnífico local" del Museo, según se nos cuenta en *La Iberia Musical*[239] Como nos relata el corresponsal de dicha publicación, la llegada de Liszt a Sevilla se preveía en la ciudad con gran expectación: "Desde el momento en que llegó a nuestra noticia que el célebre pianista venía a esta capital… todos los artistas y aficionados se alarmaron y trataron de rendir homenaje al sublime artista".

---

[233] GAUTIER, op. cit., T. II, p. 196.
[234] MURRAY, R., citado en MORENO MENGIBAR, Andrés, *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*, Universidad de Sevilla, 1998, p. 129.
[235] MORENO MENGIBAR, A*., La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Universidad de Sevilla,1998, p. 129.
[236] Íbid., pp. 130-131.
[237]El teatro de la Campana se inauguró en Septiembre de 1841, dentro del local que fue convento de las monjas de Santa Mª de Gracia. Cf. MADOZ, op. cit., p. 351.
[238] GONZALEZ DE LEÓN, F., *Diario de las ocurrencias públicas, y sucesos curiosos e históricos, ordinarios y extraordinarios…acaecidos en esta ciudad de Sevilla, en todos y cada uno de los días del año 1844*. Archivo Municipal de Sevilla. Secc. XIV, T: XXII, T. 48 (1844), p. 59.
[239] *La Iberia Musical y Literaria*. Madrid, 2/1/1845, p. 4.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El local elegido para verificar el evento fue el del Museo de Bellas Artes que se había inaugurado en 1841 en el antiguo convento de la Merced (Orden de la Merced Calzada de la Asunción), ya desamortizado por aquel entonces,[240] y la reunión se celebró a las nueve de la noche en los salones donde se exponían las pinturas:

> Una numerosa concurrencia esperaba ansiosa el ver aparecer en medio de ella al sublime artista, a los pocos momentos dejóse ver aquél en medio de una comisión compuesta de los Sres. Bejarano, Jiménez, Olave y San Clemente.[241]

Al entrar la orquesta en el salón, comenzó a tocar dirigida por don Mariano Courtier la sinfonía del *Domine Negro* ante el entusiasmo de los concurrentes. Concluida la obertura, Liszt se dirigió a la orquesta "en medio de aplausos y vítores" y saludó a todos sus componentes, tras lo cual la dicha orquesta interpretó otras obras con "el entusiasmo y los aplausos de todos los presentes", incluido el insigne pianista.

Tras el íncipit orquestal, Liszt intervino al piano ofreciendo a la concurrencia "varios de los mejores trozos de sus composiciones, los cuales exaltaron el espíritu de cuantos le escuchaban, siendo a cada momento interrumpido por los aplausos".

A continuación el Sr. Jiménez, director de la reunión, repartió entre los presentes una litografía con el busto del homenajeado, acogida también con entusiásticos aplausos y a cuyo pie se leía: "la reunión artística en obsequio del célebre pianista Liszt".[242]

Seguidamente, la concurrencia se trasladó al salón llamado de Murillo -donde se hallaban expuestas las obras de dicho pintor- en el que se había servido un "esplendido y elegante ambigú". Llegaron entonces los discursos y los brindis:

> El Sr. Liszt pidiendo su turno y con la copa en la mano brindó al Sr. de Bejarano por las glorias de Murillo y sus sucesores… El Sr. Jiménez... brindó por el recuerdo del celebre maestro español Eslaba.

Después de "este rato de gloria y de placer" se volvió al salón donde la orquesta ejecutó algunas piezas, entre ellas "varios aires nacionales, desempeñando la parte de redoblante el Sr. Liszt".

La crónica de *La Iberia* concluía felicitando a los artistas y aficionados de Sevilla por el recibimiento que habían tributado al artista, no sólo por el entusiasmo que habían mostrado sino también por el local elegido.

Liszt dejó descritas en su correspondencia algunas de sus impresiones de este evento. En la carta dirigida a la princesa Belgiojoso y escrita en Cádiz el 6 de Enero de 1845, nuestro protagonista afirma que: "a propósito del Museo de Sevilla, yo me encontré convertido en

---

[240] Por R. D. de 16 de Septiembre de 1835 se instituye como "Museo de Pinturas". El fondo de la pinacoteca se nutrió de obras incautadas a los conventos desamortizados.

[241] Suponemos que el Sr Bejarano debe de ser Cabral Bejarano, primer director del Museo. En cuanto al Sr. Jiménez, debe tratarse de Manuel Jiménez que fue colaborador de las revista *el Orfeo Andaluz* y *el Porvenir.* También forma parte de la comisión el Sr. San Clemente, primer organista de la Catedral y 2º secretario del Liceo tras su constitución en 1839.

[242] En esta época era frecuente que las revistas ilustradas repartiesen entre sus lectores retratos de personajes ilustres. No obstante, las técnicas de reproducción de la época tomaban su tiempo, lo que demuestra que el homenaje a Liszt no debió de ser improvisado, sino que se llevaba preparando desde hacía tiempo.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

el héroe de una fiesta que merecía uno más brillante. Todas las salas estaban iluminadas; la gran galería había sido elegida como punto de reunión, y la comida dispuesta en la sala consagrada exclusivamente a Murillo. En esta sala se encuentra, entre otros, el célebre cuadro de la Piedad de la Servilleta, pintada para el refectorio del convento de los Franciscanos…". Sin duda se refiere a la Virgen llamada de la servilleta, realizada para el retablo de la Iglesia de los Capuchinos de Sevilla, de la que debieron relatarle la leyenda de que fue pintada sobre una servilleta del refectorio de dicho convento.

Ilustración 34. Virgen de la Servilleta de Bartolomé Esteban Murillo, 1666, Museo de Bellas Artes de Sevilla.

En otra carta dirigida a Pier-Angelo Fiorentino,[243] escritor de folletines sobre música y teatro en la revista parisina *Le Moniteur Universel*, y fechada en Lyon el 14 de abril de 1845,[244] Liszt le solicita al destinatario que tenga la amabilidad de escribir dos notas de prensa: una dedicada al homenaje que los artistas sevillanos le habían hecho en el Museo de la ciudad y otra relativa a la fiesta ofrecida por Boisselot a sus 120 obreros en el momento de su llegada a Marsella tras su paso por la Península. Respecto a la primera dice: "no tengo desgraciadamente ninguna reseña impresa para enviaros". Es de subrayar que en apariencia los meses transcurridos desde el evento le han hecho olvidar algunos detalles:

> El Museo de Sevilla, antiguo convento de no sé qué orden –Teófilo Gautier os lo dirá - salas y corredores iluminados -una centena de personas circulando y haciéndose honores mutuamente- la comida servida en la sala delos Murillos. Se hallan entre otros el Cristo de la servilleta –hecho en pago de las cenas que Murillo había engullido en el convento de los

[243] Cf. LA MARA, *Franz Liszts Briefe, Band I*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, p. 38.
[244] La Mara debió de confundir esta fecha, pues Liszt no llegaría a Lyon hasta mayo.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> capuchinos– con los paños, pintados sobre los pliegues de las servilletas, y un infeliz piano aderezando todo ello.

Liszt se refiere también al gran placer que la publicación de esta crónica proporcionaría a sus amigos de España.

El segundo concierto público de Liszt en Sevilla tuvo lugar el **23 de diciembre**. Por desgracia y al igual que en el caso del primer concierto, sólo contamos como referencia con la escueta reseña de la agenda de Don Félix González de León, que en la pg. 60 escribe: "Teatro Feria. Un francés en Cartagena y concierto piano Liszt".

Durante los días que Liszt pasó en Sevilla y según se desprende de su correspondencia,[245] debió de dedicar bastante tiempo a visitar la ciudad, sobre todo la catedral. En una carta sin fecha y remitida a una señora desconocida se expresa en estos términos:

> Usted no me había prevenido suficientemente sobre las maravillas de Sevilla […]Durante los diez días que he pasado en Sevilla no he dejado trascurrir ni un solo día sin venir a hacer mi rendida corte a la Catedral, ¡epopeya de granito, sinfonía arquitectónica, cuyos acordes eternos vibran en el infinito!
>
> No pueden hacerse frases sobre semejante monumento. ¡Lo mejor sería arrodillarse allí con fe ciega (si uno pudiera) o mirar a vista de pájaro con el pensamiento a lo largo de estos arcos y de estas bóvedas para las cuales parece no existir ya el tiempo! Por mi parte, no sintiéndome lo suficientemente ciego ni lo bastante águila, me he limitado a quedarme con la nariz alzada y la boca abierta. A veces, sin embargo, mis oraciones se han elevado como inútil yedra, abarcando amorosamente esos troncos nudosos que desafían todas las borrascas del genio cristiano. [...] lo cierto es que me ha absorbido por completo durante los días que he pasado en Sevilla, hasta el punto de que solo en la víspera de mi marcha he podido decidirme a visitar el Alcázar.

Parece evidente que la catedral produjo en Liszt un gran impacto. Las inusuales proporciones del monumento y su estilo Gótico –que era especialmente apreciado por los románticos como estilo que encarnaba la espiritualidad y la religiosidad de la Edad Media-, debieron causar en su ánimo la misma impresión que provocaron pocos años antes en su amigo Gautier. Éste se había también referido a la catedral como la verdadera maravilla de la ciudad: "se trata de una montaña hueca, de un valle invertido. Nuestra señora de París con toda su estatura, podría pasearse con la cabeza muy alta por la nave central, que es de una proporción aterradora".[246]

En el interior de la catedral, Liszt tuvo ocasión de admirar también el órgano, instrumento muy alabado por los viajeros de la época. Decía Inglis a propósito de éste:

> El órgano principal es el más perfecto en el mundo: contiene 5.300 tubos y 110 registros, siendo estos considerablemente más que los que posee el órgano de Haarlem. Nada puede exceder la majestuosidad de la música que despierta este órgano. Raramente me perdí un servicio matutino, mientras permanecí en Sevilla y si alguna como alguna vez fue el caso, esta música celestial llenaba los pasillos después de que la luz del día hubiera desertado de ellos, el efecto era casi demasiado poderoso para los sentidos humanos.[247]

---

[245] LA MARA. Franz Liszt´s Briefe. Leipzig, 1893, p. 397.
[246] GAUTIER, op. cit., T. II, p. 207.
[247] INGLIS, H.D., *Spain in 1830, Vol. II*. Whittaker, Treacher and co., Londres, 1831, p. 75.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ilustración 35. La cour de la Giralde. Cathédrale de Seville. Litografía hacia 1837 coloreada a mano de un dibujo de Asselineau. Lith. Bernard y Frey. Paris, 1837-39.

Según nos relata Madoz, los dos soberbios órganos colocados entre las columnas de la bóveda cuarta, fueron construidos por Jorge Bosch en 1792 –el llamado de la Epístola- y por Agustin Berdalonga[248] "en nuestros días" –refiriéndose al órgano "del Evangelio"-.

En relación a Liszt y la catedral, contamos también con dos documentos referentes a su trato con los organistas, especialmente con Eugenio Gómez. El primero de ellos es una crónica del corresponsal de *la Iberia Musical*[249] con fecha del 28 en la que relata la visita de Liszt para examinar los grandiosos órganos acaecida el día anterior, o sea **el 27 de diciembre**:

> Corrióse la voz de que los Señores Gómez y San Clemente, en unión con el señor Liszt iban a ejecutar algunas piezas en este instrumento, y a pesar de las precauciones que se tomaron, no pudo impedirse de que la iglesia estuviese llena de gente. Después de haber recorrido sus espaciosas naves y de haber contemplado sus grandiosos cuadros, subió el Sr. Liszt al órgano y ejecutó una fuga de mucha dificultad. También los señores Gómez y San Clemente ejecutaron varias piezas cuyo desempeño admiró el Sr. Liszt.

[248] MADOZ, op. cit., TOMO X, p. 308.
[249] *La Iberia Musical*. Madrid, 2-1-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

A continuación, el cronista hace unas apreciaciones sobre lo admirado que debió quedar Liszt ante estos maravillosos instrumentos.

El otro documento es una carta que Liszt dirigide al Sr. Gómez[250] con fecha de 27 de Diciembre[251] y en la que le dice:

> Mi estimado amigo Sr. Gómez V. ha querido que yo le de mi sincera opinión sobre sus *melodías harmonizadas* y francamente le digo, que para hacerlo me encuentro muy apurado, porque después de tener el gusto de mirarlas y remirarlas bajo todos los puntos de vista no hallo más que motivos de justos elogios. Es verdad que usted no debería dudar sinceramente del mérito real de su obra. Es bello hablar de la modestia del verdadero talento; esta modestia no puede llegar a la tontería, y el Artista y el Arquitecto supremo del universo nos dá el mismo ejemplo de esta satisfacción legítima que de la conciencia de haberlo hecho bien, apludiendose en cada día de la creación de su obra.
>
> Un defecto por tanto, y un muy grave defecto, que a fuerza de buscar he descubierto en sus *Harmonias*; este es no ser doce en lugar de 24, o 48, como desearían todos los amantes del arte. Vamos rápido, mi querido señor Gómez, póngase manos a la obra, y repare lo antes posible este imperdonable defecto de vuestra obra.

Hemos de suponer que Gómez le había entregado sus *Harmonías* días antes y que se estableció cierta relación entre ambos durante los días que duró la estancia de Liszt en Sevilla. A este respecto Parada Barreto comenta que:

> Liszt tuvo noticias de unas melodías que Gómez había compuesto y quiso verlas; en efecto, aunque con repugnancia, Gómez se las presentó y las tocó varias veces en su presencia. Liszt quedándose con ellas hasta que se marchó, se las devolvió con una carta que esta estampada en dichas melodías.[252]

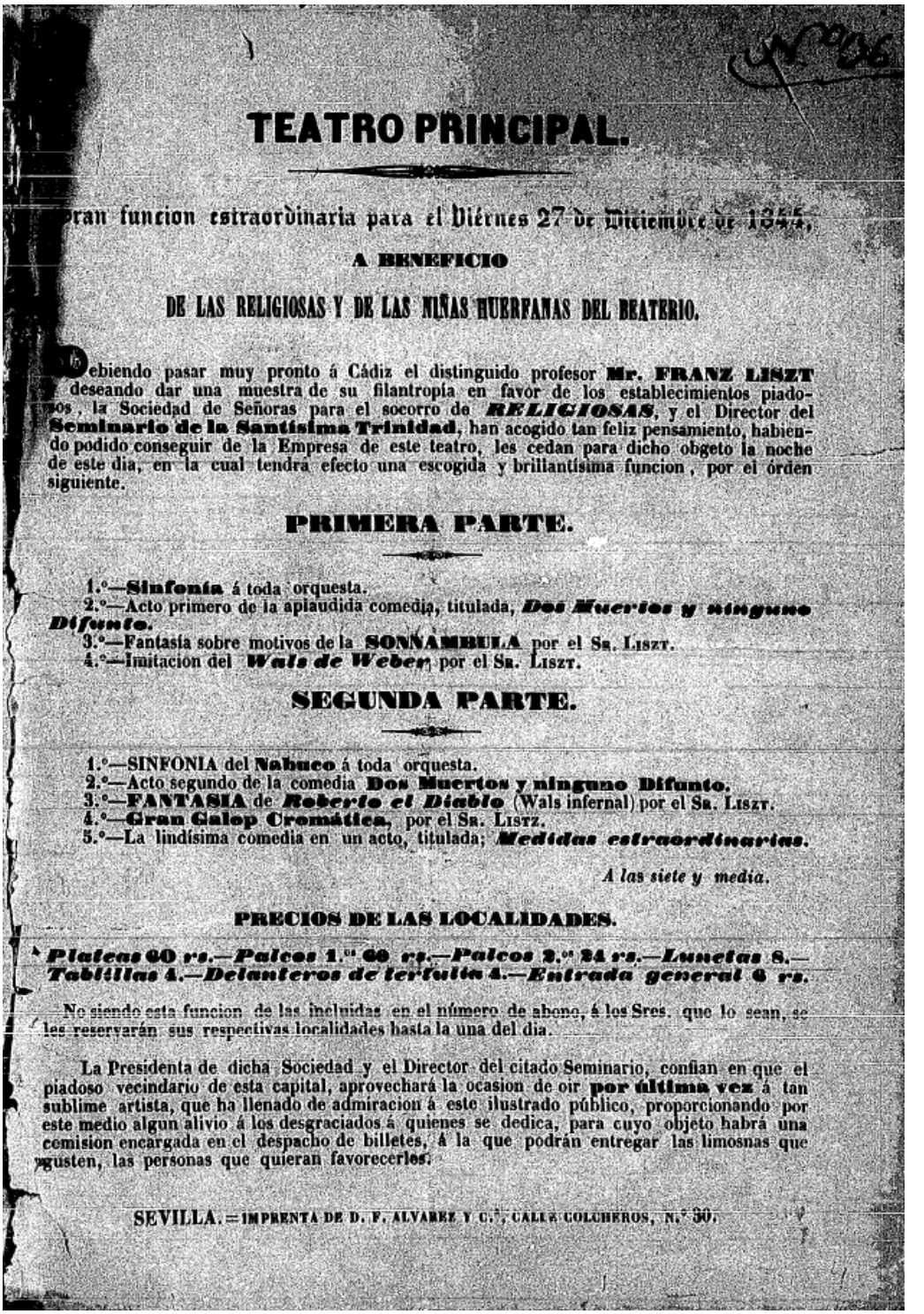
---

[250] Eugenio Gómez (nacido en Alcañices, Zamora, en 1786 y fallecido en Sevilla en 1871). "Fue organista de la Catedral de Zamora, trasladándose luego a Sevilla, donde desarrolla una gran actividad en la vida musical, no solo como organista de la catedral sino como profesor (lo fue de José Miró) y compositor, siendo autor de una gran variedad de obras litúrgicas y profanas, entre las que destacan sus tres series de Melodías Harmonizadas para piano. Los apuros económicos que hubieron de pasar los músicos de las catedrales, como consecuencia de los recortes presupuestarios posteriores a las desamortizaciones, indujeron a Eugenio a buscar otros trabajos tales como crítico musical del Orfeo Andalúz o Maestro de música de los Duques de Montpensier. Sin duda esta es la causa de que lo encontremos en 1822 al frente de la compañía de ópera del Teatro Cómico de Sevilla. Debido a las reticencias del Cabildo catedralicio, que se negaba por sistema a que sus músicos trabajasen en los teatros, Gómez no volvió a repetir la aventura teatral". Datos tomados de MORENO MENGIBAR, op. cit., p. 85.

[251] LA MARA, *Franz Liszt´s Briefe*, Leipzig, 1893, p. 396.

[252] PARADA BARRETO, J., *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*. Madrid B. Eslava, 1868, p. 205. Citado por Pajares Barón en op. cit., 897.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



TEATRO PRINCIPAL.

Gran funcion estraordinaria para el Viérnes 27 de Diciembre de 1844,

A BENEFICIO

DE LAS RELIGIOSAS Y DE LAS NIÑAS HUERFANAS DEL BEATERIO.

Debiendo pasar muy pronto á Cádiz el distinguido profesor **Mr. FRANZ LISZT** deseando dar una muestra de su filantropía en favor de los establecimientos piadosos, la Sociedad de Señoras para el socorro de ***RELIGIOSAS***, y el Director del **Seminario de la Santísima Trinidad**, han acogido tan feliz pensamiento, habiendo podido conseguir de la Empresa de este teatro, les cedan para dicho objeto la noche de este dia, en la cual tendrá efecto una escogida y brillantísima funcion, por el órden siguiente.

PRIMERA PARTE.

1.°—**Sinfonía** á toda orquesta.
2.°—Acto primero de la aplaudida comedia, titulada, ***Dos Muertos y ninguno Difunto.***
3.°—Fantasía sobre motivos de la **SONNAMBULA** por el Sr. Liszt.
4.°—Imitacion del ***Wals de Weber*** por el Sr. Liszt.

SEGUNDA PARTE.

1.°—SINFONIA del **Nabuco** á toda orquesta.
2.°—Acto segundo de la comedia **Dos Muertos y ninguno Difunto.**
3.°—**FANTASIA** de ***Roberto el Diablo*** (Wals infernal) por el Sr. Liszt.
4.°—**Gran Galop Cromática,** por el Sr. Listz.
5.°—La lindísima comedia en un acto, titulada; ***Medidas estraordinarias.***

A las siete y media.

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES.

Plateas 60 rs.—Palcos 1.os 60 rs.—Palcos 2.os 24 rs.—Lunetas 8.—Tabillas 4.—Delanteros de tertulia 4.—Entrada general 6 rs.

No siendo esta funcion de las incluidas en el número de abono, á los Sres. que lo sean, se les reservarán sus respectivas localidades hasta la una del dia.

La Presidenta de dicha Sociedad y el Director del citado Seminario, confian en que el piadoso vecindario de esta capital, aprovechará la ocasion de oir **por última vez** á tan sublime artista, que ha llenado de admiracion á este ilustrado público, proporcionando por este medio algun alivio á los desgraciados á quienes se dedica, para cuyo objeto habrá una comision encargada en el despacho de billetes, á la que podrán entregar las limosnas que gusten, las personas que quieran favorecerlos.

SEVILLA.=IMPRENTA DE D. F. ALVAREZ Y C.ª, CALLE COLCHEROS, N.° 30.

Ilustración 36. Programa del concierto de Liszt en el Teatro Principal de Sevilla. 27-12-1845

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esa misma **tarde del día 27,** Liszt ofrece su último concierto en Sevilla, en este caso a beneficio de las religiosas y niñas huérfanas del Beaterio, del que incluimos el documento impreso que se conserva en la agenda de D. Félix González de León.[253] El concierto lo organiza la Sociedad de Señoras para el Socorro de Religiosas junto con el director del Seminario de la Santísima Trinidad. Estas asociaciones eran muy típicas en la época y se hicieron cargo de las labores caritativas que la Iglesia dejó de asumir a raíz de la desamortización. Como podemos observar en el programa –ver ilustración 38-, las actuaciones de Liszt se intercalaron –una vez más- entre las de la orquesta y los actos de las comedias representadas.

El local donde se celebró este último concierto fue el teatro Principal, uno de los teatros sevillanos más importantes hasta la apertura del San Fernando. El Principal, que estuvo muy dedicado a la ópera italiana, se levantó en 1833 sobre el solar del antiguo Teatro Cómico, por iniciativa del marqués de Guadalcázar y diseñado por el arquitecto Melchor Cano. Constaba de cuatro pisos y era de planta semicircular. La tercera planta estaba reservada para las señoras, con graderías de madera, y el aforo total era de 1250 personas.[254]

Ilustración 37. Un palco en el Teatro principal de Sevilla. Gustave Doré, 1856.

[253] GONZALEZ DE LEÓN, F., op. cit., Nota manuscrita e impreso al final.
[254] MORENO MENGIBAR, A., *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Universidad de Sevilla, 1998, p. 122.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Liszt comenta en una carta a una destinataria desconocida -que hemos citado previamente- [255] haber visitado también el Alcázar antes de abandonar Sevilla, reconociendo que no se había animado a hacerlo hasta la víspera de su partida.

Las impresiones que nos transmite de esta construcción son por un lado de admiración por "las maravillosas fantasías y caprichos mágicos" que la adornan y por otro de rechazo a la cal y el yeso con los que estos detalles habían sido cubiertos.

En cuanto a los jardines, le parecen los de un cura párroco adornados y los baños de María de Padilla le dan la impresión de un lavadero. Vemos así que lo único que llamó realmente su atención de este monumento fue la profusión decorativa.

[255] LA MARA. *Franz Liszt´s Briefe*. Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1893, pp. 397-398.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CÁDIZ Y JEREZ

Si bien no existe constancia documental del día exacto en que Liszt abandonó Sevilla, dado que su último concierto en esta ciudad tuvo lugar el 27 de diciembre y que el primero que ofreció en Cádiz se celebró el día 31, su partida se debió de verificar con toda probabilidad **el 28 ó el 29 de diciembre**.

González de León afirma en su Diario que el día 19 había "desaguado" el río. Liszt por su parte se refiere también a este suceso en una carta del 17 de diciembre en la que dice "avanzar a paso de tortuga" en parte como consecuencia de los "desbordamientos del Guadalquivir, que interrumpen las comunicaciones con Cádiz".[256] Esto nos lleva a pensar que su intención era desplazarse hasta esta ciudad haciendo uso de los vapores que descendían por el río -que hemos descrito en la sección dedicada a las condiciones de viaje de nuestro protagonista- y que éste sería el medio que utilizó una vez el Guadalquivir volvió a ser navegable. Era también posible desplazarse hasta Cádiz por tierra, pero el viaje era bastante más penoso que en estos barcos, que fueron los utilizados por Inglis o Gautier para hacer este trayecto. Inglis se refería a ello en estos términos:[257]

> Un barco de vapor deja Sevilla en días alternos en dirección a Sanlucar y Cádiz, alternativamente. Es de gran conveniencia para los habitantes de Sevilla ser llevados directamente a Cádiz; porque el trayecto por tierra desde Sanlucar es tedioso y peligroso.

Gautier por su parte, describía así las condiciones de este viaje -que no tomaba más de 9 ó 10 horas- y sus primeras impresiones de la ciudad:[258]

> Viajar en barco de vapor, después de haberlo hecho a lomos de mulos y caballerías, en carreta o en galera, nos pareció algo milagroso. […] Las paletas de las ruedas de vapor, ayudadas por la corriente, nos empujaban con rapidez hacia Cádiz. […] A partir de Sanlúcar el Guadalquivir se ensancha, tomando proporciones de brazo de mar: Después [..] con lenta transición se entra ya en el Océano.
>
> Llegamos a Cádiz cuando ya había cerrado la noche. Los faroles de los navíos, de las barcas de la nave, de las luces de la ciudad, las estrellas del cielo, lucían en la espuma de las olas como lentejuelas, de oro, de plata y de fuego. […] Entramos en Cádiz que nos hizo un efecto imposible de describir con los tonos de la paleta de ningún pintor ni con la pluma de ningún literato. […] Las casas de Cádiz son más altas que las de las demás ciudades de España […] En casi todas ellas hay terrazas y abundan los torreones, los miradores, y algunas veces las cúpulas, El efecto es extraordinariamente pintoresco. […] La animación, la viveza y la alegría son las características de las vistas de Cádiz.

Desde que en 1717 se trasladara la Casa de la Contratación de Sevilla a Cádiz, ésta se convierte en una de las mayores ciudades de España -solo superada por Madrid, Barcelona y Sevilla- y también en una de las más ricas, gracias al monopolio del comercio con América. Esto la convierte en un polo de atracción de emigrantes del norte de España

---

[256] Cf. carta a Graf Ödön Zichy (Sevilla, 17 de diciembre de 1844), *Franz Liszt Hans Sammlungen aus ungarische 1835-1886*, Bärenreiter, Budapest, 1966, p. 54.
[257] INGLIS, H.D., *Spain in 1830, Vol. II*. Whittaker, Treacher and co., Londres, 1831, p. 87.
[258] GAUTIER, op. cit., T. II, p. 221, 226, 227.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

y de otros países europeos, entre ellos franceses que introducen las ideas ilustradas e italianos que traen el gusto por la ópera. En 1778, Carlos III eliminaría el monopolio de Cádiz -abriendo el comercio a 13 puertos españoles- y a partir de 1797, año en que se permite a países extranjeros participar en el comercio con América, comenzaría una lenta pero continua decadencia de Cádiz, en la que también coadyuvaron la guerra de la independencia y la emancipación de algunas de las colonias españolas de ultramar.

Ilustración 38. Vista de Cádiz. Manuel Barrón y Carrillo, 1854. Museo Carmen Thyssen, Málaga.

Sin embargo, a partir de 1840 florecería el comercio con las nuevas naciones americanas y la ciudad volvería a tener un momento de esplendor.[259] Así, en el tiempo de la visita de Liszt a la ciudad, ésta aún mantenía una gran actividad comercial.

Todo lo expuesto hace de Cádiz una población abierta y optimista, aficionada a los teatros y sobre todo a la ópera;[260] y que tiene además a gala ser una ciudad liberal, que resistió a los franceses, y en la que se redactó la primera constitución del reino. Al hilo de este espíritu liberal de los gaditanos, relataba Inglis:

> Por la noche fui al teatro, donde encontré buenas razones para sorprenderme extraordinariamente con las licencias que se permitían en el escenario – tan opuestas a cualquier cosa de la que hubiera sido testigo previamente en España. Un monje de la orden carmelita fue introducido en escena […] y se le llevó tener una intriga con la hija del barbero

[259] Es interesante a este respecto lo relatado por Manuel Rovina Martín en su *Catálogo de las compañías mercantiles de Cádiz, siglo XIX*. Edit. Consejería Cultura, J. Andalucía, 2011.
[260] Ya hemos mencionado en el capítulo de este trabajo dedicado a Sevilla la compañía común que forman en 1840 los empresarios de ambas ciudades y que más tarde ampliaría sus esfuerzos a Málaga.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> […] en otra parte de la obra, se cantó una canción en evidente tono de burla hacia aquellas que se cantan en las ceremonias religiosas. La audiencia estaba encantada con todo esto. Pero ni en Madrid ni en Sevilla ni en ninguna de las ciudades del este de España hubiera sido tolerado algo así por las autoridades públicas; ni hubiera sido aceptable para la audiencia. Si pudiera decirse que el partido liberal es fuerte en alguna parte de España, esa parte del país es Cádiz y las ciudades que rodean su bahía. He escuchado de bastantes mercaderes de esta población expresar la opinión de que un intento de propiciar una revolución en esta parte de España, tendría más posibilidades de prosperar que si se intentara en cualquier otra zona.

No es raro pues que, en este ambiente liberal, surgieran en la ciudad numerosos cafés -llegaron a crearse más de 30- que nacieron como un espacio de discusión política y que más tarde se transformarían en cafés-cantantes. Entre ellos podríamos destacar el Café del Correo, el Café Cosí, el Café de Levante y el Café de Apolo.

Liszt se alojaría en Cádiz en el Hotel Europa,[261] al que haría posteriormente referencia en una carta dirigida al baron Kirchmayer desde Lisboa. A tenor de lo relatado por Warren, que se hospedó en esta casa en 1849, la "Fonda de Europa" era por aquel entonces "la mejor del país".[262]

Al igual que en Madrid y Córdoba, Liszt es recibido en Cádiz por los miembros del Liceo Artístico y Literario, que había sido inaugurado sólo unos días antes -el 12 de Diciembre-,[263] bajo la presidencia de D. Manuel de Porto. En el acto inaugural había intervenido la orquesta, dirigida por Bernardo Darhan, que era presidente de la sección de música.

Ilustración 39. Vista de Cádiz. Litografía iluminada a mano.

[261] Ver p. 91 de éste trabajo.
[262] FARNHAM, C.E., *American Travellers in Spain: The Spanish Inns, 1776-1867*. Columbia University Press, 1921, p. 12.
[263] Cf. *El Andaluz. Periodico de Literatura, Artes, Modas y Teatros, Cádiz*, Diciembre de 1844, p. 96.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

También formaban parte de esta sección D. Francisco Gómez (secretario), joven compositor que ese mismo año estrenaría su ópera *La Irza* en el teatro Principal, y D. Ventura Sánchez de Madrid (vicepresidente), joven músico autor de óperas, zarzuelas, obras para piano y sinfónicas, cuartetos de cuerdas y de la "escena andaluza" que se interpretaría en el segundo de los conciertos de Liszt en el Teatro Principal.[264]

La noche del **31 de Diciembre**, Liszt ofrece en la sala del Teatro del Liceo su **primer concierto** en Cádiz, según nos relata la crónica que días después se publicaría en *El Nuevo Meteoro*:[265]

> Ya se han cumplido nuestros deseos; ya tenemos en nuestra población al célebre Listz, a ese genio músico, el primer artista hoy de Europa [..]. Con impaciencia esperábamos al señor Listz, y cuando supimos que muy pronto llegaba a esta plaza, nuestro corazón se llenó de júbilo. El martes por la mañana se anunció el concierto que se verificó por la noche en el Liceo.

El programa de esta función sería el segundo *recital* para piano solo que Liszt ofrecería en España a lo largo de la gira:

1.- Andante de Lucia de Lamermoor.

2.- Fantasía de la Norma.

3.- Mazurca de Chopin.

4.- Polaca de los Puritanos

5.- Galop cromático.

No obstante y a diferencia de lo que ocurrió en el *recital* de Madrid, en esta ocasión intervinieron varios literatos en los intermedios (Emilio Adan, Ramón de Luna, Miguel Domínguez y Guillermo Macpherson), leyendo composiciones poéticas dedicadas a Liszt.

El cronista de *El Andaluz* se refería en estos términos a la reacción que provocó Liszt en su auditorio al exponerlo a este nuevo formato de concierto:[266]

> Liszt escita y sabe conservar el entusiasmo del público por el espacio de tres horas, con el solo poder de su talento de ejecución, caso que hasta el presente no ha tenido ejemplo en ningún otro profesor de piano.

El cronista del *Nuevo Meteoro* resalta la fama del pianista y el entusiasmo y los aplausos con los que el público premia sus actuaciones. A continuación abunda en el tan repetido tópico del genio inefable: "no seremos nosotros los que juzguen al admirable Listz, nos consideramos con escasas fuerzas para ello" y repite lo que "ha dicho un periódico de la corte: Id a escucharlo, pues por más que nos esforcemos en decir de ese hombre

---

[264] PAJARES BARÓN, M., op. cit., p. 902.
[265] *El Nuevo Meteoro, periódico semanal de literatura, ciencias, artes, modas y teatros*. Segunda época, nº 1. 5-1-1845, p. 1.
[266] *El Andaluz, periódico de Literatura, Artes, Modas y Teatro*. Cádiz. 19-02-1845, p. 1.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

portentoso, cuya inspiración, porque es inspiración más que arte, pertenece a la elevadísima región a la que no llega, a donde no alcanza el raciocinio humano".

Y para finalizar su crónica comenta:

> Esperamos que no sea la última vez que tengamos el placer de admirar la inimitable maestría del Sr. Liszt en el Liceo, a pesar del poco tiempo que piensa permanecer en esta ciudad, para tributarle el justo homenaje debido a su talento.
>
> Por más de un concepto su llegada ha sido para Cádiz un acontecimiento verdaderamente notable; ha visto en su suelo al gran pianista de Europa, y lo ha recibido en el naciente Liceo-artístico que tan brillante carrera ha empezado y que bajo tan buenos auspicios representa su porvenir.

Desafortunadamente, por muy buenos que fueran los auspicios que cita el comentarista, el "porvenir" del Liceo gaditano no fue muy lustroso. El 9 de febrero se podía leer también en *El Nuevo Meteoro*:[267] "LICEO. Este establecimiento, por causas de que tal vez nos ocuparemos en uno de nuestros próximos números, ha tenido que suspender sus sesiones". *La* Esperanza del 26 de enero también daba cuenta de este particular:[268]

> Con harto sentimiento ponemos la pluma en nuestras manos para describir el doloroso estado de inacción en que se ha constituido el Liceo gaditano. No por la débil cooperación que hubiese prestado su celosa é ilustrada Junta en unión con las autoridades de esta plaza; ni menos por falta de desinterés u caballerosidad del digno representante de la asociación fundadora, tenemos hoy los e entusiastas gaditanos por las glorias de nuestro país natal, que lamentar la estincion total del bello instituto, símbolo de nuestras mas alhagüeñas esperanzas.

Apenas un mes y medio duraría pues la actividad de esta asociación.

El Andaluz daría también cuenta de algunos detalles de este primer concierto en una crónica del 19 de Enero:[269]

> Su primer concierto, que tuvo lugar en el magnífico salón del Liceo artístico de esta ciudad, principio por la obertura de Guillermo Tell, que fue escuchada con tanta admiración como silencio por la numerosa y brillante sociedad que llenaba la sala. Esta obra maestra del cèlebre Rossini fué ejecutada con tanto gusto y propiedad que se percibía el suave sonido de los violoncelos, el ruido de la tempestad que recorre las montañas de la Helvecia, en una palabra, todas las armonías de aquella naturaleza agitada y salvage han sido espresadas con la misma fuerza y precisión que lo hubieran hecho las poderosas voces de la orquesta. Después tocó un andante de Lucia de Lamemoor, y una fantasia de la Norma, que fueron aplaudidas con todo el entusiasmo que supo inspirar en su numeroso auditorio, principalmente en los individuos de la sección de música del Liceo, y en los profesores que le rodeaban, los cuales mas de una vez dejaron sus asientos á impulsos del sentimiento de admiración que los dominaba.

---

[267] *EL Nuevo Meteoro, periódico semanal de Literatura, ciencias, artes, modas y teatros*. Cádiz, 09-02-1845, p. 3.
[268] *La Esperanza, periódico semanal literario*. Cádiz. Domingo 26-01-1845, p. 1.
[269] *El Andaluz, periódico de literatura, artes, modas y teatro*. 12-1-1845, p.1.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Como habrá notado el lector, el cronista de *El Andaluz* subraya como tantos otros la calidad orquestal del nuevo pianismo lisztiano. Otra publicación que recoge este concierto es *La Esperanza,*[270] que en un artículo dedicado al Liceo incluye la siguiente reseña:

> Tuvimos el martes último de oír al célebre pianista Liszt. La eminente maestría de este artista, hizo por más de una vez a la lucida concurrencia que le admiraba, prorrumpir en entusiastas aplausos enagenada de satisfacción. Ciertos estamos de que a pesar de los débiles que poseemos de este arte tan encantador, no faltamos a la verdad con decir que se ha presentado el primero de su clase.

Dicho esto, continúa con una suerte de crónica social en la que glosa la belleza de las lindas gaditanas que dieron brillantez al acto y las composiciones poéticas dedicadas a Liszt en los intermedios. Como vemos, vuelven a repertirse las menciones al paroxismo al que lleva Liszt a su auditorio que queda "enagenado de satisfacción". También recurre en esta crónica la admisión por parte del escriba de su escasa capacitación para juzgar un concierto de este tipo al que, recordémoslo una vez más, el público ibérico había sido expuesto en escasísimas ocasiones.

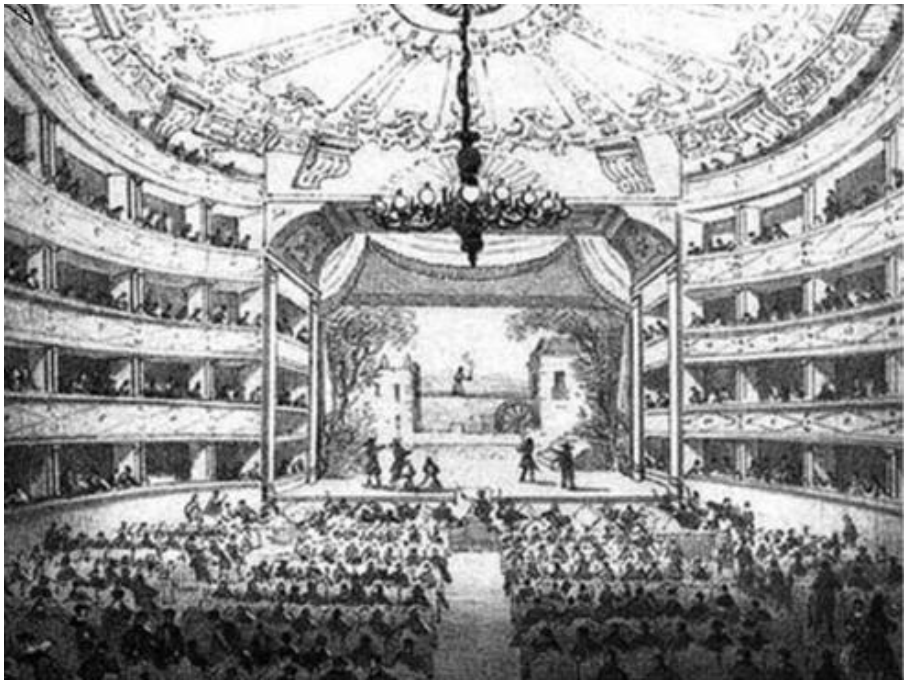


Ilustración 40. Grabado del Teatro Principal de Cádiz abarrotado de público durante una representación, ca. 1798.

[270] *La Esperanza, periódico semanal literario*. Cádiz. Domingo 08-01-1845, p.3.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El día 4 se anuncia un nuevo concierto en *El Omnibus*[271] que se habría de celebrar esa tarde a las 7 y media en el Teatro Principal[272] con este programa:

Primera parte:

1.-Sinfonía de la ópera el Pirata, a grande orquesta de Bellini.

2.-Variaciones de bravura sobre un tema de los Puritanos, por el Sr. Liszt.

3.- Invitación a el Walzer de Webeer por dicho Sr.

Segunda parte:

1.- Gran abertura de la ópera Nabucodonosor, por la orquesta, de Verdi.

2.- Fantasía sobre motivos de la Sonambula, por el señor de Liszt.

3.- Melodías húngaras por el dicho señor.

4.- Capricho sobre el tema de la Jota aragonesa, por dicho señor.

Vemos que el esquema del concierto es el habitual de aquellos en los que Liszt intercaló sus intervenciones con las de una orquesta. Es de subrayar en cualquier caso la última pieza que se interpretó basada en la Jota Aragonesa. En la sección final de este trabajo nos referiremos de nuevo con más detalle a esta obra.

El **día 7 de Enero**, Liszt ofrecería su segundo concierto en el Principal[273] con este programa:

Primera parte:

1.- Gran obertura de la ópera Nabucodonosor, a toda orquesta de Verdi.

2.- Gran concierto de Veber (sic), Liszt.

3.-Duo cantado por los señores Valencia y Ciabatti.

4.- Fantasía de Roberto el Diablo (walse infernal), Liszt.

Segunda parte:

1.-Obertura a grande orquesta Gazza Ladra, Rossini.

2.- Fantasía de Norma por el Sr. Liszt, que toca a petición de varios aficionados.

---

[271] El Omnibus o Avisador general Gaditano, periódico mercantil, industrial y literario. Cádiz. 04-01-1845

[272] El teatro Principal fue construido en 1780 por los H.H. de San Juan de Dios, para aplicar sus beneficios a su casa de Misericordia. El arquitecto fue Torcuato Cayón, el mismo que construyó la catedral. En su época fue uno de los mejores de España. Con la desamortización pasó a manos privadas y se financió con las aportaciones de la Junta de accionistas (propietarios de los palcos). Otro teatro que funcionaba en esos días en Cádiz era el teatro del Balón, construido en 1811 (en pleno cerco francés) para distraer al pueblo de las penalidades. Se llamó así por estar cerca del campo de ese juego.

[273] *El Comercio*, Cádiz, 7-1-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

3.- Escena andaluza compuesta por don Ventura Sánchez de Madrid y cantada por el señor Victor de Valencia, Liszt.

4.- Tarantela de Rossini, Liszt.

5.- Gran marcha húngara, Liszt.

Merece la pena destacar la nueva aparición del *Konzerstück* de Weber, único concierto para piano y orquesta que Liszt interpretó a su paso por la Península. Como muy acertadamente ha analizado Gooley en su *The virtuoso Liszt,* esta pieza fue un habitual "caballo de batalla" de nuestro protagonista durante sus años de virtuoso errante, entre otras razones porque ofrecía una muy apropiada herramienta a la hora de reforzar la faceta simbólica de su persona relacionada con las figuras del emperador, el conquistador y el guerrero triunfante.[274]

Por último, **el 10 de Enero** tendría lugar su tercer y último concierto en el Principal con el siguiente programa:

Primera parte:

1.-Sinfonía a gran orquesta de la Gazza Ladra, Rossini.

2.- Sinfonía de Guillermo Tell de Rossini, por el Sr. Liszt.

3.- Dúo de la ópera L´esule di Roma, de Donizetti, cantado por la Sra. Gariboldi prima donna del teatro del Circo de Madrid y el Sr. de Ciabatti.

4.- Fantasía de los temas de la ópera de Lucrecia Borgia, por el Sr. Liszt.

Segunda parte:

1.- Obertura a gran orquesta de la ópera Muda de Portici, Auber

2.- Cavatina de la ópera El Barbero de Sevilla, cantada por la Sra. Gariboldi, Rossini.

3.- Gran marcha húngara, de Liszt y mazurca de Chopin, por el Sr. de Liszt.

4.- Canción española Las Bocas de la Isla, cantada por el Sr. de Valencia García.

5.- Reminiscencias de la ópera Don Juan, del célebre Mozart por el Sr. Liszt.

Liszt interpretaría aquí por segunda y última vez en la Península su fantasía sobre temas de Don Giovanni. A pesar de ser una de sus paráfrasis operísticas más logradas y de más espectacularidad técnica, Liszt debió de juzgar –seguramente con acierto- que el público hispánico estaba más cerca de poder apreciar sus obras basadas en óperas italianas que una inspirada en temas de Mozart, habida cuenta de los gustos musicales imperantes en nuestro territorio.

[274] Cf. GOOLEY, D., *The Virtuoso Liszt,* Cambridge University Press, 2004, p. 78-116.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La revista *El Andaluz* es la única publicación en la que podemos encontrar algún reflejo de los conciertos que Liszt ofreció en el Teatro Principal. En su número del 19 de enero se refería a ellos en los siguientes términos:[275]

> El mismo efecto produjo en los tres conciertos que dio en el teatro Principal, donde le oímos la Tarantella de Rossini, ejecutada con brío y precisión; la jota aragonesa, a cuyo aire prestaba sus naturales inflecsiones con la misma propiedad y gusto que un artista nacional; el vals infernal de Roberto el Diablo; un concierto de Walber y otras piezas magnificas por su dificultad y ejecución. En una palabra hemos visto reunidos, y ejecutados por unas mismas manos, las suaves idealidades del melancólico genio de la taciturna Alemania, los acentos llenos de fuego y de caprichosa originalidad de los ligeros artistas de Francia, la dulce melancolía del corazón producida por los ecos de Italia, y el inimitable gracejo con su picante armonía y bullicioso deleite da la característica y peculiar música de España.

La crónica es también una muestra del impacto que causó en el auditorio el nuevo pianismo que traía Liszt a la Península, tanto en lo puramente sonoro como en lo visual –como veremos en la sección de este trabajo dedicada al análisis discursivo de estas crónicas-:

> Liszt ha sabido dar al piano un alma y una expresión que no tenía: sus sonidos se dejan sentir unas veces tímidos, lijeros (sic) y suaves como las armonías de los cielos, y otras sensibles y profundos como la misma pasión: tan pronto aparecen llenos de encanto y abandono, como fugaces y atronadores, en medio del fuego de multiplicadas y brillantes notas. Las manos del artista en estos momentos de rapto filarmónico, se cruzan, se agitan, se separan, se vuelven a encontrar, y parece que se multiplican, trabajando en todas direcciones. Sus dedos agiles, móviles, recorren el teclado con juego tan maravilloso que el espectador se imagina que están animados por el soplo divino.

Aparte del detalle de los conciertos que ofreció, poco sabemos de las actividades que llevó a cabo Liszt en los 12 o 13 días que pasó en Cádiz. Suponemos que visitaría la ciudad, aunque en sus cartas no hay referencias especiales a ello y que tendría oportunidad de disfrutar de la música y los bailes populares. En una carta dirigida a la Princesa Belgiojoso, fechada en Cádiz el 6 de Enero, escribe:

> En cuestión de música, me gustan infinitamente la guitarra y las canciones indígenas, sobre todo cuando las he oído cantar por algún ciego, que es muy frecuente en España, donde a los ciegos se les saca más partido que en otros sitios.. En el Escorial hay un viejo ciego que hace de guía, y ¡qué guía! […] En Sevilla hay un ciego que afina los instrumentos, y en Jerez igual. No dudo que en alguna parte no haya un profesor ciego de pintura o maestro de ballets.[276]

[275] *El Andaluz, periódico de Literatura, Artes, Modas y Teatro*. Cádiz. 19-02-1845, p. 2.
[276] *Autour de Madame D´Augoult et de Liszt*, Grasset, París, 1941, p. 185.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

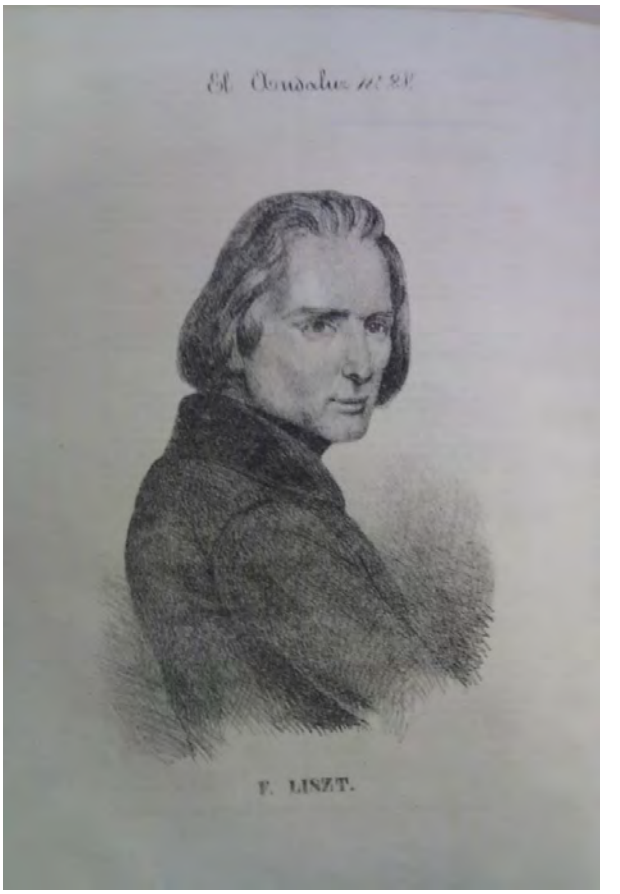


Ilustración 41. Retrato de Liszt distribuido entre los suscriptores de El Andaluz.

Esta última mención en la carta a Belgiojoso, nos lleva a pensar que Liszt debió de realizar también una visita a Jerez, que era una ciudad dinámica y aficionada a la música. Valga como indicio de ello esta nota aparecida en *El Andaluz* a propósito de la visita a la ciudad de la conocidísima diva Cristina Villó:[277]

> Pero no han sido estos solos los triunfos obtenidos por la señora Villó: recién llegada á esta [Cádiz] fue invitada por varios aficionados á pasar á Jerez, y ejecutar algunas funciones en unión con la compañía de aquella ciudad, á lo que accedió gustosa, y según cartas de varios amigos que tenemos á la vista le han tributado la mas completa ovacion los cultos gerezanos. A la escasa concurrencia que se notaba en aquel teatro, sucedió, desde su primera salida un entusiasmo que solo ella supo inspirar, y ya en *Lucrecia, Norma,* é *Ipermestra*, tuvieron ocasión de recompensar su sobresaliente mérito, llamándola repetidas veces á la escena, y prodigándole coronas, flores, pájaros y versos en medio de las mayores muestras de aprobación.

[277] *El Andaluz, periódico de Literatura, Artes, Modas y Teatro*. Cádiz. 26-02-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

De esto se deduce, tanto que en esta población había un teatro que acogía una compañía de ópera que era seguida por los *dilettanti* locales, como que era habitual que se invitara a artistas que actuaban en Cádiz a que hicieran lo propio en Jerez.

Ilustración 42. Jerez, vista aérea de la ciudad con la catedral en primer plano, Alfred Guesdon, 1853.

Por otra parte, Jerez era parada asidua de los viajeros románticos que visitaban la zona animados a degustar los famosísimos vinos locales. Inglis lo hizo en 1830 y dedica un capítulo completo de su *Spain in 1830* a loar estos caldos.[278] Gautier también visitó esta población en 1840 y ambos afirman haber tomado la misma ruta, que no llevaba más que unas horas: primero un vapor hasta El Puerto de Santa María y a continuación algún transporte terrestre para cruzar las apenas tres leguas que separaban esta última localidad de Jerez. Así lo cuenta Gautier:[279]

> Un ligero barco-ómnibus a vapor, que sale a todas horas [hacia El Puerto], barcas de vela, canoas, esperan e incitan a los vagabundos. Una hermosa mañana, mi compañero y yo […] saltamos al vapor, en cuya cámara había un cartel anunciando para aquella tarde una corrida, mezclada con intermedios cómicos, que debía verificarse aquella tarde en El Puerto de Santa María. Aquello completaba admirablemente nuestro día. Con una calesa se podría ir del Puerto a Jerez, estar allí unas horas y volver a tiempo para la corrida. […] El camino de Jerez atraviesa una llanura montuosa, rugosa, desigual, de una aridez de piedra pómez. La retama, el espliego, el tomillo, embalsaman el aire con sus emanaciones aromáticas […] Este camino es muy peligroso, si se da crédito a la crónica local. En él suelen encontrarse rateros; es decir, campesinos que, sin ser bandidos profesionales, aprovechan la ocasión cuando se presenta y no resisten al placer de desvalijar a un viajero aislado.

[278] INGLIS, H.D., *Spain in 1830, Vol. II*. Whittaker, Treacher and co., Londres, 1831, p. 98-118.
[279] GAUTIER, T., *Viaje por España, Tomo I*, Espasa Calpe, Madrid, 1920, p. 236-237.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Afortunadamente, a pesar de la supuesta peligrosidad de esta ruta, él y su compañero consiguen llegar sanos y salvos hasta Jerez. Con su ingenio habitual, nos da también cuenta Gautier de su visita a la ciudad y sus bodegas:[280]

> Jerez, como todos los pueblos andaluces, está blanqueado con cal de pies a cabeza, y no tiene más de notable en arquitectura que sus bodegas, inmensas cuevas de techumbre y tejas y de grandes muros sin ventanas. La persona a quien íbamos recomendados no estaba; pero la carta hizo su efecto, y nos condujeron inmediatamente a la bodega. Nunca se presentó un espectáculo más glorioso a los ojos de un borracho; marchábamos por avenidas de toneles, colocados en cuatro o cinco filas superpuestas. Tuvimos que probar todo aquello, por lo menos de las clases principales, de las que hay infinitas. [...] Después de un estudio tan completo de etnología jerezana, lo difícil era llegar a nuestro coche con una rectitud suficientemente majestuosa para no comprometer a Francia frente a España; era asunto de amor propio internacional; caer o no caer, tal era el problema, que resultaba casi tan embarazoso como el que preocupaba tanto al príncipe de Dinamarca. Debo decir, con orgullo bien legítimo, que fuimos a nuestra calesa en un estado de perpendicularidad muy satisfactorio, y que representamos gloriosamente a nuestro querido país en esta lucha contra el vino más capcioso de la Península.

Dicho todo esto, parece probable que Liszt verificara una visita a esta ciudad y tal vez un concierto en su teatro. Si ambas cosas tuvieron lugar, parece lógico que ocurrieran **entre el 1 y el 3 de enero o en todo caso el día 5**, ya que la citada carta a Belgiojoso en la que se menciona al afinador de Jerez es del día 6 y el día 4, Liszt ofrecía su primer concierto en el Teatro Principal.

Liszt debió de abandonar Cádiz **el día 13 de enero**, puesto que el día 15 llegaba a Lisboa -posiblemente a bordo del vapor inglés *Montrose*- que fue el único que atracó ese día procedente de Gibraltar,[281] después de haber hecho escala en Cádiz.[282]

---

[280] Íbid., pp. 238-239.

[281] Cf. BATALHA REIS, P., *Liszt ha sua passagem por Lisboa em 1845*, Sassetti & Ca., 1945, p. 13.

[282] Batalha Reis deduce que el *Montrose* debió de ser el vapor en el que Liszt llegó a Lisboa del hecho de que fuera el único mencionado en la prensa local como llegado desde Cádiz este día. Sin embargo y misteriosamente, no hay rastro del *Montrose* en los periódicos locales gaditanos en los días anteriores a la llegada de Liszt a Lisboa.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISBOA

Como hemos comentado en la introducción a este trabajo, nuestros objetivos –sin perjuicio de un detallado repaso de los pormenores sincrónicos de la gira- están relacionados con el análisis del discurso que Liszt generó a su paso por España y en las lecturas simbólicas, sociopolíticas y comunicativas que se extraen de él. En este sentido, el episodio lisboeta de la *tournée,* se aleja ligeramente de nuestro objeto de estudio.

Por otra parte, los detalles puramente historiográficos del paso de Liszt por la capital de Portugal han sido bien estudiados por Batalha Reis, Stevenson, Lee Harper y otros autores, por lo que nuestra aportación en este sentido no habría de añadir grandes progresos al trabajo de estos. No obstante y dado que este episodio forma parte indisoluble de esta gira, haremos a continuación un somero repaso de las actividades de Liszt en Lisboa con objeto de enlazar la visita de éste a Cádiz con su retorno a Gibraltar algunas semanas después.

En puridad se nos puede achacar que Gibraltar no era tampoco territorio español en 1845 y que por tanto, el paso de Liszt por esta población estaría tan alejado de nuestro objeto de estudio como lo está Lisboa. Sin embargo, a diferencia del caso lisboeta, las actividades de Liszt en el Peñón eran totalmente desconocidas hasta la fecha. Es por esto que hemos considerado justificado prestar una atención más pormenorizada a este episodio, como quedará patente en el próximo capítulo de este trabajo.

Ilustración 43. El vapor Tagus, primer buque de la P&O. 1837.

Como ha quedado apuntado, Liszt llega a Lisboa el día **15 de Enero**, probablemente a bordo del barco inglés *Montrose*, un vapor de ruedas que había sido construido en 1837,

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

entrando en servicio en la P&O tres años después. De cincuenta metros de eslora, era muy similar al *Tagus*, otro de los vapores de esta compañía que podemos ver en la ilustración 45.

Durante su estancia en la capital portuguesa, Liszt se aloja hasta su marcha el 25 de Febrero en el lujoso Hotel de France. Desde el comienzo de la gira, Lisboa había sido –como hemos comentado con anterioridad- uno de los destinos proyectados de antemano, junto con Madrid y Cádiz. De hecho, Liszt contaba con llegar a la capital de Portugal mucho antes, pero la buena acogida que se le dio en España -tanto en Madrid como en Córdoba, Sevilla y Cádiz- hizo que su atraque en esta ciudad se fuera retrasando.

Ilustración 44. Lisboa ca. 1850. Litografía acuarelada. BNP e-1463-v-

Aconsejado por el conde Lichnowsky, que le había ponderado la corte lusa, Liszt prepara con antelación su viaje a Lisboa. Con el objetivo de ir facilitando su llegada a esta capital, dedica su *Heroischer Marsch im ungarischen Stil* S231 al duque de Saxe-Coburg Fernando II, que había celebrado en 1836 sus esponsales con la reina de Portugal, María II.[283] Como vimos en la sección Preparativos de la gira, Lichnowsky debió también proveer a Liszt con cartas de recomendación que facilitaran su llegada a la capital lusa. Costa Cabral debió de ser sin duda uno de los destinatarios de esas cartas, pero al decir de Stevenson (que no cita ninguna fuente que apoye estas afirmaciones), también le habría provisto de recomendaciones para el Duque de Terceira, mayordomo de la reina María II, para Dietz, chamberlán del rey, y para Caetano Fontana, milanés emigrado a Lisboa en 1835, que era

[283] Cf. STEVENSON, R., "Liszt at Madrid and Lisbon; 1844-45" en *Musical Quaterly, 65:4,* 1979, p. 503.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

arpista de la orquesta del teatro de San Carlos y que le sería de gran ayuda en la preparación de sus conciertos en este Teatro.[284]

La prensa local publicitaba la llegada de Liszt haciéndose eco de las palabras de Espín en la *Iberia Musical* en las que se hacía mención al recibimiento triunfal que había recibido en España y a la Cruz Supernumeraría de Carlos III con la que le había investido Isabel II.[285] Asímismo se anunciaba que tocaría en un piano Boisselot, instrumento que al partir Liszt de Lisboa, sería presentado como regalo a la reina, conservándose a día de hoy en el Museo de la Música de la ciudad.

En total Liszt ofreció trece conciertos, nueve de ellos públicos, de los cuales dos fueron en favor de entidades caritativas y otros dos a beneficio del tenor Tamberlick y la soprano Rossi Caccia. El local donde se llevaron a cabo ocho de ellos fue el teatro San Carlos, cenáculo de la ópera en la capital portuguesa y uno de los más lujosos de Europa.

Ilustración 45. Teatro de San Carlos en Lisboa. Litografía de 1841/42. Museo de Lisboa, invº 1539.

Las fechas de los conciertos en el San Carlos fueron: **23, 25 y 30 de Enero, y 6, 8, 15, 17 y 22 de Febrero**.[286] De todas estas apariciones de Liszt darían cuenta las publicaciones: *O Patriota, Diario do Goberno, A Revoluçao de Setembro y O Gratis*.

[284] Íbid.
[285] *O Espectador*, Lisboa, 27-12-1844.
[286] BATALHA REIS, op. cit., p. 17.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El **día 23**, en el **concierto inaugural** le acompañaron Enrico Tamberlick –cantando un aria de *Maria Padilla* de Donizetti- y Ciabatti. Además, Liszt interpretó en solitario las siguientes piezas:

1.-Aufforderung zum Tanze (invitación al Vals) de Weber.

2.-Reminiscencias de Norma.

3.-Fantasía de Guillermo Tell.

4.- Melodías Hungaras.

5.-Gran Galop cromático.

En el **segundo concierto**, el **día 25 de enero,** Liszt ofrecería el siguiente programa:

1.- Reminiscencias de Lucia.

2.- Reminiscencias de Roberto el Diablo.

3.- Tarantela de Rossini.

4.- Mazurca de Chopin.

5.- Polonesa de los Puritanos.

En el **tercer concierto**, verificado el **30 de enero,** interpretó el *Konzertstück* de Weber junto a la orquesta y después la soprano Rossi Caccia cantó una cavatina de *La Embajadora* de Auber.

El día **6 de febrero**, en su **cuarto concierto**, después del vals infernal de *Robert le Diable*, solicitó del público que propusiera seis temas, suyos o de otros compositores. Entre los presentados, extemporizó una fantasía sobre el Himno de S. Pedro -que haría las veces de himno nacional entre 1827 y 1910- provocando el entusiasmo general del auditorio.

El **quinto concierto**, celebrado el **día 8 de febrero**, se organizó a beneficio de caridad en el Teatro de San Carlos. En éste interpretó la *Obertura de Guillermo Tell* y el *Galop Cromático*. El cronista del *Diario da Goberno* comentaba el 10 de febrero: "que los había tocado con más rapidez, más vivacidad y más brillo que la primera vez que los tocara" y lo define como es habitual en las crónicas de la gira como hombre filántropo, genio y pianista virtuoso.

De lo recaudado en este concierto los empresarios Corradini y Lombardi, así como la orquesta devengaron, poco elegantemente, sus emolumentos. Al final el propio Liszt tuvo que añadir de su bolsillo una cantidad para el Asilo de la Mendicidad, al que iba destinado el concierto.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Este hecho motivó que el segundo **concierto benéfico**, destinado a la Casa Orfanato (Asilio da Infância Desválida) y que tuvo lugar el **día 12 de Febrero**, se celebrase en el hall de la Sociedad de Institución Primaria de Largo do Carmo en lugar de en el San Carlos.

El concierto del **15 de Febrero** fue a beneficio de Tamberlick y en él Liszt interpretó la *Fantasía de la Sonámbula* y las *Reminiscencias de Norma*; ésta última a dos pianos junto con Joâo Guilherme Daddi, al igual que hizo en Madrid con el pianista Guëlbenzu. Tamberlick y Rossi-Caccia cantaron también números de *Hernani*.

El **17 de febrero** se celebra el penúltimo concierto de Liszt en el San Carlos, del que no existen fuentes que nos den información adicional alguna. Su aparición final en este teatro se verificaría el **22 de febrero** en un concierto a beneficio de la soprano Rossi-Caccia después de una representación de *Lucia di Lamermoor.* Liszt interpretó dos piezas que no han podido ser identificadas.[287]

Además de los conciertos públicos, la estancia de Liszt en Lisboa, se completó con algunas recepciones privadas.

El **26 de enero** es invitado por los reyes María II y su esposo Fernando II a tocar para ellos en el Palacio de Ajuda.

Ilustración 46. La Reina María II de Portugal, retrato de Thomas Lawrence, 1832.

[287] LEE HARPER, N., "Liszt in Portugal: A Question of His Concerts", *Journal of the American Liszt Society, vol. I / Autumn 2001*, p. 23.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Tras la citada dedicatoria al Rey de la *Marcha Heroica*, Liszt brindó a la Reina María II su recientemente compuesta *Marcha Fúnebre* basada en el *Dom Sébastien, Roi de Portugal* de Donizetti, ópera que acababa de estrenarse en Portugal y que lógicamente exaltaba sentimientos de índole nacional en las audiencias locales. En agradecimiento, la reina lo nombra Caballero de la Orden de Cristo y le regala una cajita de oro con diamantes que Liszt consideró posteriormente el mejor regalo que había recibido nunca de la realeza.[288]

El **día 27 de enero**, Liszt ofrece un concierto privado en casa del ministro Costa Cabral en la Calçada da Estrela. En él intervinieron también los cantantes Giovanna Rossi-Caccia, Albertini, Tamberlick y Ciabatti.[289] El **4 de febrero** tocaría de nuevo en esta casa acompañando un baile de máscaras.

Por su parte, el Nuncio de su Santidad le ofreció también una recepción en la que, según la publicación *El Jardín de las Damas,* no ofreció ninguna actuación al piano. Según apunta Lee Harper, Liszt se excusó de ello comentando irónicamente que necesitaba sus gafas –que había perdido- para poder encontrar sus gafas.[290]

El elenco de sus intervenciones en salones privados se completaría con una actuación en la casa del del vizconde de Cartaxo, D. Luis Teixeira de Sampaio, de la que no se conoce la fecha y en la que tocó valses y polkas para que las señoras bailaran.

Además de estas recepciones fue nombrado miembro de la Hermandad de la Gloriosa Virgen Martir Santa Cecilia, patrona de los músicos y miembro honorario de la Academia Filarmónica de Lisboa.

Algunos destacados compositores locales escribieron obras conmemorando su visita: Manuel Inocêncio Libertâo dos Santos le dedicó su *Fantasía Brilhante sobre os motivos da Polka e Galope dedicada ao seu Amigo F. Liszt, Op 11.* Y Antonio Norberto dos Santos Pinto hizo los propio con su *Ouverture Á Grand Orchestre composée et dediée a l´insigne Monsieur Franz Liszt Par son Admirateur F.A.N.S. Pinto Musicien de la Chambre de Sa Majesté trés Fidéle, Professeur du Conservatoire Royal du Lisbonne.*

Como veremos en la sección de este trabajo dedicada a las composiciones de Liszt pergeñadas a lo largo de la gira, estando en Lisboa completaría la *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen* S253 y *Le Forgeron* S81, pieza para coro masculino y piano que terminó el día 12 de febrero. Además de estas obras, Liszt bosquejó una pequeña *hoja de álbum* que no se publicaría hasta 1945 -para celebrar el aniversario de su visita a Lisboa- y que terminaría convirtiéndose en uno de los temas de la que años más tarde sería su *Balada en Re bemol Mayor*.

Según relata Pedro Batalha Reis**, el día 25 de Febrero**, Liszt deja Lisboa a bordo del vapor Pachá poniendo rumbo a Gibraltar.

[288] WALKER, op. cit, p. 411.
[289] LEE HARPER, op. cit., p. 23.
[290] Íbid, p. 22.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

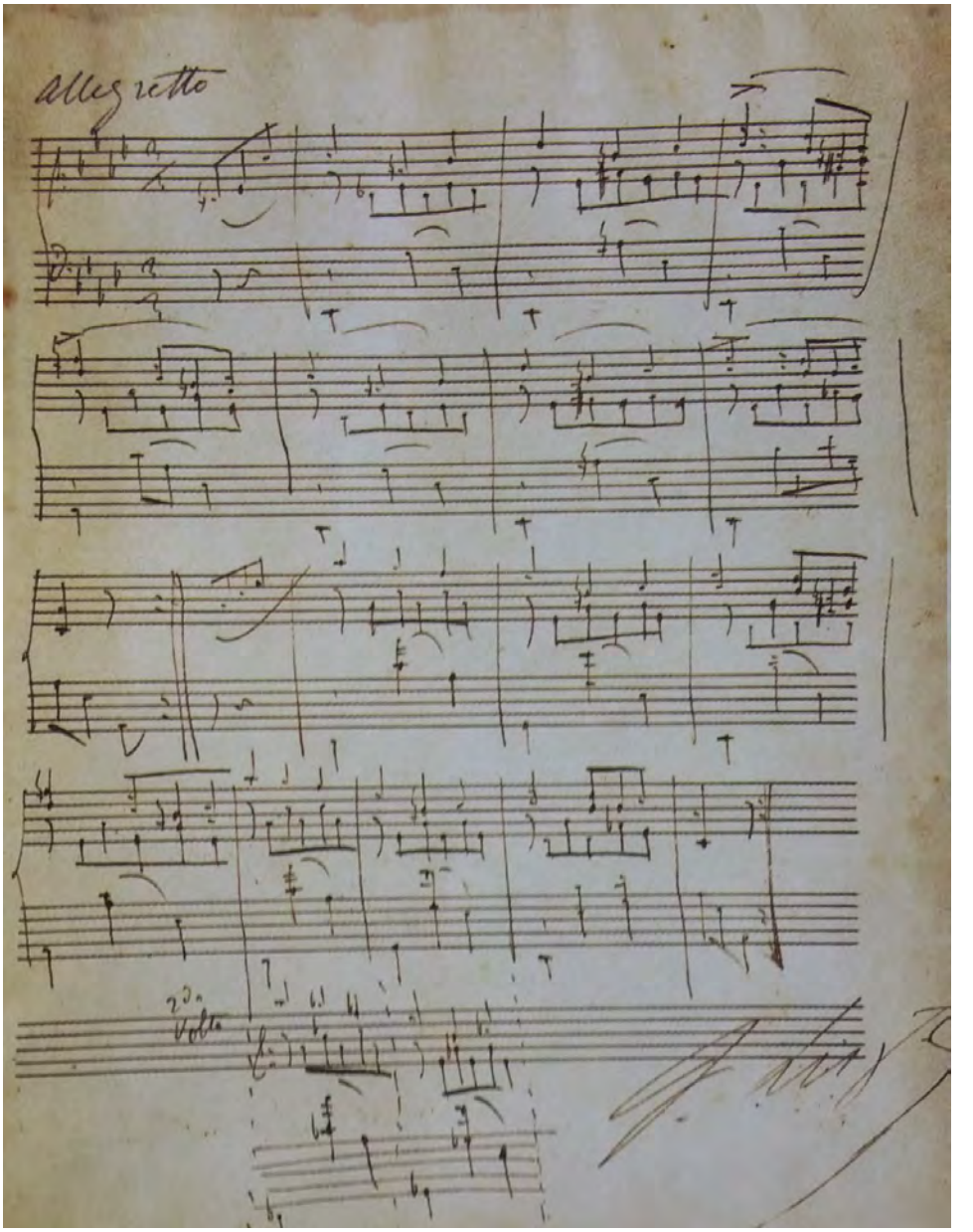


Ilustración 47. Hoja de Álbum, Alegretto, Franz Liszt, Lisboa, 1845.[291]

[291] Cf. *Liszt em Lisboa,* Museo Metropolitano*, Lisboa*, 1995, p. 74.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GIBRALTAR Y ALGECIRAS

El episodio gibraltareño de la gira ibérica de Liszt ha sido citado en algún estudio anterior a éste, pero siempre con poco o ningún detalle. Walker, por ejemplo sitúa a nuestro protagonista en Gibraltar el 12 de enero subiendo a bordo del Montrose sin ninguna evidencia que apoye tal afirmación.[292] De hecho, Liszt no pasaría por Gibraltar antes sino después de su visita Lisboa.

Tal ha sido el desconocimiento de este episodio hasta la presente que ni siquiera se tenía constancia de que Liszt hubiera interpretado concierto alguno en Gibraltar, ni mucho menos de qué otras actividades podía haber desarrollado en su estancia allí. Tampoco había certeza de las fechas exactas de su llegada y partida del "Peñón". Por suerte, las investigaciones que hemos llevado a cabo han desvelado los detalles de este episodio en su casi totalidad.

Como comentábamos más arriba, Batalha Reis sitúa a Liszt embarcando en el *Pachá* en Lisboa el 25 de febrero de 1845.[293] Walker, al igual que el resto de investigadores, se hace eco de esta fecha.[294] Nuestras pesquisas parecen confirmar *grosso modo* esta asunción puesto que según podemos leer en el *Gibraltar Chronicle* del día 28, **el *Pachá* debió atracar pasadas las diez de la mañana del día 27 de febrero** en el puerto del "Peñón", ya que en el diario del día anterior no se le cita entre los barcos llegados hasta ese momento. El viaje desde Lisboa a Gibraltar tomaba 45 horas a las que había que sumar 3 más de parada en Cádiz. Así pues, las fechas cuadran.

Tal y como ha quedado dicho en la sección de este trabajo dedicada a las rutas marítimas por la Península, el trayecto Lisboa-Cádiz-Gibraltar lo hacía la compañía británica P&O. El *Pachá* formaba en efecto parte de la flota de esta compañía tal y como se comprueba en los archivos de ésta. En el Anexo II podemos observar los detalles referentes al *Pachá* que aún se conservan en estos archivos. A diferencia del *Montrose*, el *Pachá* era de hierro pero ambos tenían pesos y longitudes similares. En el caso de este último, 48.75 metros con una capacidad para 55 pasajeros.

Según podemos comprobar en la documentación que se preserva en los *National Archives* de Gibraltar, Liszt y sus "tres acompañantes" fueron detenidos en la aduana a su llegada al "Peñón". **El 28 de febrero**, el secretario judicial G. Adderley, se dirigía en estos términos al "representante" de Liszt:[295]

> Estimado Sr.,
>
> Habiendo presentado ante el Gobierno su representación relativa a la detención del Sr. Liszt; Su Excelencia mandó llamar al Director de la Policía para interesarse por las circunstancias – Este Oficial reportó que el pasaporte del Sr. Liszt y de sus tres asociados no estaba en

[292] WALKER, p. 410.
[293] El *Diário do Governo* del 26 de febrero anunciaba que el *Pachá* había dejado Lisboa el día anterior. Cf. *Liszt em Lisboa,* Museo Metropolitano*, Lisboa*, 1995, p. 85.
[294] WALKER, p. 410.
[295] Cf. Gibraltar National Archives. Miscellaneous Papers, 1845 to 1852, pp. 243-244.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

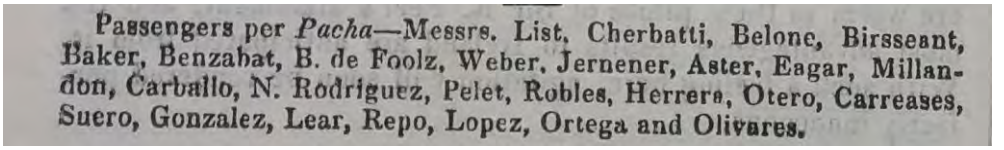
orden, y que ni él ni el Inspector los conocían; o el objeto con el que venían aquí, en conformidad con las órdenes generales para la admisión de extranjeros, esto causó que se les detuviera hasta que las pesquisas necesarias fueran llevadas a cabo; al encontrar que estaban sólo de paso por Gibralta, les dio admisión – Pero todos los extranjeros, sean estos quienes sean, que se presenten con pasaportes irregulares, han de ser sujetos a esta inconveniencia y frecuentemente son obligados a esperar a una directa comunicación con el Gobierno – El Cónsul tiene el derecho de admitir a un extranjero en cualquier momento. –

Muy fielmente suyo,

G. Adderley

Secretario Judicial

Este incidente que podría parecer sólo anecdótico nos proporciona interesantes pistas sobre ciertos detalles del episodio gibraltareño de la gira. En primer lugar, de la citada carta se extrae que Liszt llega al Peñón acompañado de "tres asociados". Más complicado resulta determinar quiénes pudieron ser estos tres acompañantes. El manifiesto de los pasajeros que desembarcaron con el Pachá en el puerto de la Roca nos proporciona sin lugar a dudas dos nombres:[296]


Passengers per *Pacha*—Messrs. List, Cherbatti, Belone, Birsseant, Baker, Benzabat, B. de Foolz, Weber, Jernener, Aster, Eagar, Millandon, Carballo, N. Rodriguez, Pelet, Robles, Herrera, Otero, Carreases, Suero, Gonzalez, Lear, Repo, Lopez, Ortega and Olivares.

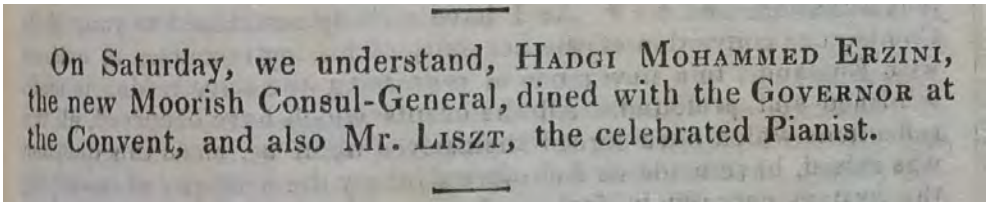
Como podemos observar en este recorte del Gibraltar Chronicle, Ciabatti y Belloni desembarcaron con Liszt en Gibraltar. Pero ¿quién pudo ser ése tercer asociado al que se refiere Adderley? Ninguno del resto de los nombres que aparecen en el manifiesto parece tener asociación directa con nuestro protagonista. Queda pues pendiente de futuras investigaciones esclarecer este particular.

La segunda información interesante que nos aporta la carta de Adderley es que obviamente a Liszt no se le esperaba en Gibraltar. Si éste hubiera sido el caso, no cabe duda de que algún representante de las autoridades locales hubiera estado aguardando a nuestro protagonista y a su comitiva en el puerto del Peñón. O al menos se habría dado aviso en la aduana de su próxima llegada. Esto nos lleva a la probable conclusión de que Liszt programaba en sus giras detenciones en poblaciones en las que no tenía contratada ninguna actuación con antelación. Sin perjuicio de que esto fuera una manera de inspeccionar el territorio por el que pasaba, todo apunta a que este proceder era parte de una estrategia comercial. A buen seguro, a su llegada a estas poblaciones, sus "asociados" -Ciabatti y Belloni en este caso- se encargarían de correr la voz de que el "gran pianista" estaba en la ciudad y de encontrarse con las autoridades municipales y los gestores de las entidades culturales para procurar acordar alguna presentación pública y/o encuentro privado.

[296] *Gibraltar Chronicle and Commercial Intelligencer*, 28 de febrero de 1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Si asumimos que ésta era en efecto la estrategia, en el caso de Gibraltar debió de surtir algún efecto positivo ya que según podemos leer en el *Chronicle* del día 4 de marzo, **el sábado día 1**, Liszt cenó en *El Convento* con el Gobernador y el nuevo Cónsul General de la población autóctona de Tánger y Tetuán, Hadgi Mohammed Erzini.


On Saturday, we understand, HADGI MOHAMMED ERZINI, the new Moorish Consul-General, dined with the GOVERNOR at the Convent, and also Mr. LISZT, the celebrated Pianist.

El Convento era desde 1728 la residencia del Gobierno de Gibraltar, habiendo sido previamente un convento franciscano fundado en tiempos de Carlos V.

Ilustración 48. Vista del Convento y sus alrededores. 1879.

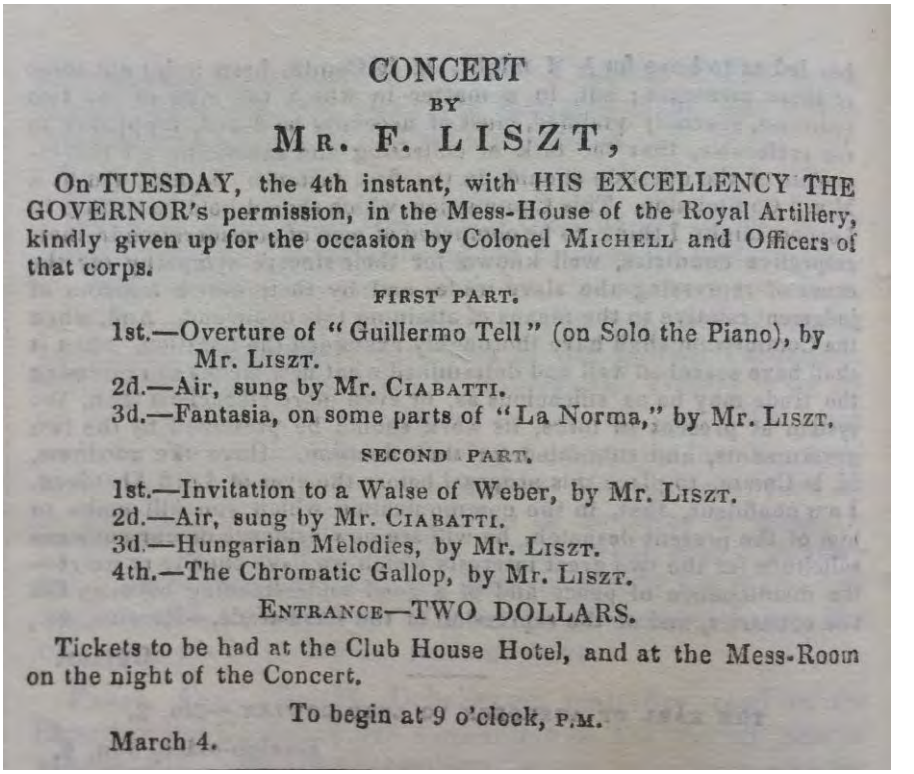
Erzini había sido recientemente nombrado Consul General en las ciudades norteafricanas bajo control británico. En una carta del 17 de febrero, Erzini expresa su deseo de embarcar en el vapor *Flamer* en Tetuán con objeto de realizar una visita oficial al Peñón. El Gobernador le confirmó que se le esperaba con "mucha satisfacción" y en efecto en la tarde del día 1, el *Flamer* atracó en Gibraltar en circunstancias inesperadamente trágicas pues portaba el cuerpo de Mr. Drummond Hay, hasta ese momento Consul General británico en el norte de África, recientemente fallecido. El *Gibraltar Chronicle* del 3 de

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

marzo informaba de que “el embarque del ataúd en Tánger ha sido acompañado con todos los testimonios de respeto. Toda la población cubrió sus tejados y atestó las avenidas y la playa”. La llegada de Liszt a Gibraltar se produjo pues en medio de la conmoción provocada por las honras fúnebres a Drummond Hay.

El día 2 de marzo transcurrió pues en la Roca entre salvas de artillería y un cortejo funeral que fue desde “el patio del muelle hasta el Cementerio Militar”.[297] Todas las autoridades del Peñón, cónsules generales extranjeros y los oficiales de la Guarnición “que no estaban de servicio” asistieron a las exequias.

El día 4 de marzo a las 9 de la noche se verificaría en Gibraltar el único concierto que ofreció Liszt en esta población. Según podemos leer en el *Chronicle* de ese mismo día, el evento tuvo lugar en la Mess-House de la Royal Artillery, “amablemente cedida para la ocasión por el Coronel Michell y los oficiales de este cuerpo”.



CONCERT
BY
MR. F. LISZT,

On TUESDAY, the 4th instant, with HIS EXCELLENCY THE GOVERNOR's permission, in the Mess-House of the Royal Artillery, kindly given up for the occasion by Colonel MICHELL and Officers of that corps.

FIRST PART.

1st.—Overture of "Guillermo Tell" (on Solo the Piano), by Mr. LISZT.
2d.—Air, sung by Mr. CIABATTI.
3d.—Fantasia, on some parts of "La Norma," by Mr. LISZT.

SECOND PART.

1st.—Invitation to a Walse of Weber, by Mr. LISZT.
2d.—Air, sung by Mr. CIABATTI.
3d.—Hungarian Melodies, by Mr. LISZT.
4th.—The Chromatic Gallop, by Mr. LISZT.

ENTRANCE—TWO DOLLARS.

Tickets to be had at the Club House Hotel, and at the Mess-Room on the night of the Concert.

To begin at 9 o'clock, P.M.

March 4.

El evento contó, como podemos ver en la ilustración adjunta, con la participación habitual de Ciabatti y en él se ofreció el también usual programa de circunstancias, casi idéntico al que nuestros protagonistas interpretarían en Málaga pocos días después.

[297] *Gibraltar Chronicle and Commercial Intelligencer*, 3 de marzo de 1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Al igual que veremos en el caso de Málaga algunas páginas más adelante, es de subrayar lo anómalo de que Liszt se presentara en el salón de una guarnición militar cuando existen evidencias de que había un teatro en la Roca en esta época. Tal y como nos relata Morello: "Desde 1826 había un teatro situado en el extremo norte del Paseo del Gobernador, pero en 1844 se solicitó permiso y éste fue concedido, para construir un teatro más cabal en su lugar. El 10 de mayo de 1847, el Teatro Real abrió sus puertas con la ópera de Verdi *Nabucodonosor*".[298] En efecto, en nuestras pesquisas en los *National Archives* hemos localizado una carta del secretario de la oficina del Gobernador en la que se da cuenta de las gestiones que se están realizando para la posible concesión de unos terrenos que habían sido solicitados para "ampliar el Teatro".[299] Esto confirma que a la llegada Liszt al Peñón existía allí un teatro en funcionamiento y que las obras de ampliación no se habían iniciado.

Ilustración 49, Estado actual de la antigua Mess-House de la Royal Artillery en la que Liszt ofreció su único concierto en Gibraltar.

Todo apunta pues a que Ciabatti y Belloni no fueron especialmente exitosos a la hora de encontrar un espacio adecuado para presentar a Liszt en Gibraltar. Si hacemos caso de la crónica de este concierto que publicó *El Mundo Musical* de Barcelona el 30 de marzo de 1845, tampoco debió de ser particularmente afortunado el efecto que éste produjo en el público asistente. Nos dice el cronista anónimo que:

> Hemos oído el 4 del corriente al célebre Listz. Juzgar del mérito de un artista en breves momentos ardua cosa es, y así parece que solo debe uno juzgar de la sensación que ha podido producir.

[298] MORELLO, J.L., *Memories of our recent past. Cultural recollections and historic events in Gibraltar*. Charles Bosano, Gibraltar, 2007, p. 14.
[299] Cf. Gibraltar National Archives. *Miscellaneous Papers*, *1845 to 1852*, pp. 241.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Habia dos años que nuestro compatriota Miró nos favoreció con uno ó dos conciertos, comparemos á ambos artistas en cuanto lo permite una antigua reminiscencia y una sensación actual, porque para comparar bien sería preciso oir ejecutar, á cada uno sucesivamente, la misma pieza y en el mismo instrumento. El que tocó Liszt era bueno, el que usó Miró bien mediano.
>
> De nuestra imperfecta comparación resulta: Que *tal vez* supere Listz a Miró en ejecución; aunque estamos ciertos de que la del último era admirable, y fue admirada.

Como podemos observar y analizaremos detenidamente en la sección de este estudio dedicada a las crónicas aparecidas en prensa, la figura de Miró volvería a salir a escena en comparación con la de Liszt. Continúa el cronista con este parangón:

> Que indudablemente Miró tiene más gusto que Listz, pues la fantasia compuesta y tocada por éste sobre los temas de mas sensibilidad en la Norma, hallaron al auditorio en estremo indiferente ó no fueron egecutados con la expresión que requieren para conmover el ánimo.
>
> Si no habla mejor el que habla mas rápidamente, sino el que espresa sus pensamientos con mas energía y con aquel acento capaz de producir el efecto deseado; aplicando este principio al lenguaje filarmónico, habremos emitido nuestro imperfecto juicio de Listz.
>
> De sus gesticulaciones estraordinarias nada decimos que ellas mismas no digan sin comentarlas.

De nuevo los recurrentes comentarios sobre su notable actividad corporal en escena. Resulta evidente una vez más que el público ibérico no estaba habituado a esta expansividad física en los instrumentistas. Acaba en todo caso el cronista su columna comentando que "la concurrencia fue brillante como era indispensable. ¿Qué dama ó caballero de buen tono no irá á un concierto único de Listz?".

Salta a la vista que la concurrencia, por numerosa que fuera, no se mostró ni mucho menos entusiasmada con la actuación de Liszt. Es cuando menos curioso comparar esta acogida con la también fría actitud que mostró el público de las Islas en los numerosos conciertos que Liszt ofreció allí en 1840.[300] Quizás debido a la estricta moral victoriana que imperaba en los dominios de la Corona y que chocaba con las maneras aparentemente liberales de Liszt, quizás por su novedoso estilo pianístico que colisionaba con la escuela antigua que dominaba aún el pianismo británico. El caso es que Liszt no sólo no entusiasmaba por aquel entonces en el Reino Unido sino que casi se podría decir que su persona provocaba un difuso rechazo.

Como veremos en el episodio inmediato a éste, **el día 6 de marzo** Liszt escribe su última carta desde Gibraltar y se prepara para viajar a Málaga. Qué pudo acontecer en los días 5, 6 y 7 no hemos podido verificarlo. Pero todo apunta a que Liszt debió de ofrecer un concierto más en Algeciras alguno de estos días.

El cronista de la revista parisina *Le Ménestrel* cita en el número del 18 de mayo a Algeciras como uno de los destinos de Liszt en España:[301] "Estas ovaciones se renovaron en Sevilla, en Cádiz, en Málaga, en Gibraltar, Algeciras, Valencia y Barcelona. En todas partes el

[300] Cf. WALKER, op. cit., pp. 353-363.

[301] "Causeries musicales", en *Le Ménestrel*, París, 18 de mayo de 1845. Crónica publicada en HURÉ, P.A., y KNEPPER, C., *Liszt en son temps*, Hachette Littératures, 1987, pp. 332-333.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

mismo triunfo, cosa inaudita, bien que algo monótona". Sería muy de extrañar que el cronista hubiera añadido *motu proprio* esta localidad al listado, mucho más al observar que el resto de ciudades que enumera son correctas –Madrid, Córdoba y Lisboa son también citadas en otra parte de la crónica-. Parece obvio que este listado le fue proporcionado al escriba por algún colaborador de Liszt –si no por él mismo- y podemos pues dar por segura su actuación en Algeciras. Por otra parte, esta localidad está como sabemos a muy corta distancia de Gibraltar y viendo cuál era la dinámica comercial de la gira, no sería en absoluto raro que Liszt hubiera intentado tocar allí enviando a Ciabatta y Belloni a negociar con las autoridades locales. En todo caso y si esto fue así, el concierto –que había pasado desapercibido en estudios anteriores sobre la gira- debió como comentamos de verificarse **entre el 5 y el 7 de febrero**. Desgraciamente, en el archivo municipal de Algeciras no se conservan documentos que puedan confirmar o refutar esta sospecha.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MÁLAGA

En 1845 no existían caminos transitables por diligencias o galeras para hacer el trayecto desde Gibraltar a Málaga. Además de lo improbable de que Liszt y sus acompañantes cruzaran en mula los montes que separan la bahía de Gibraltar de la de Málaga, el escaso tiempo en que parece haberse desplazado de una localidad a otra nuestro protagonista hace inviable esta posibilidad. Inglis nos dice a este respecto que:

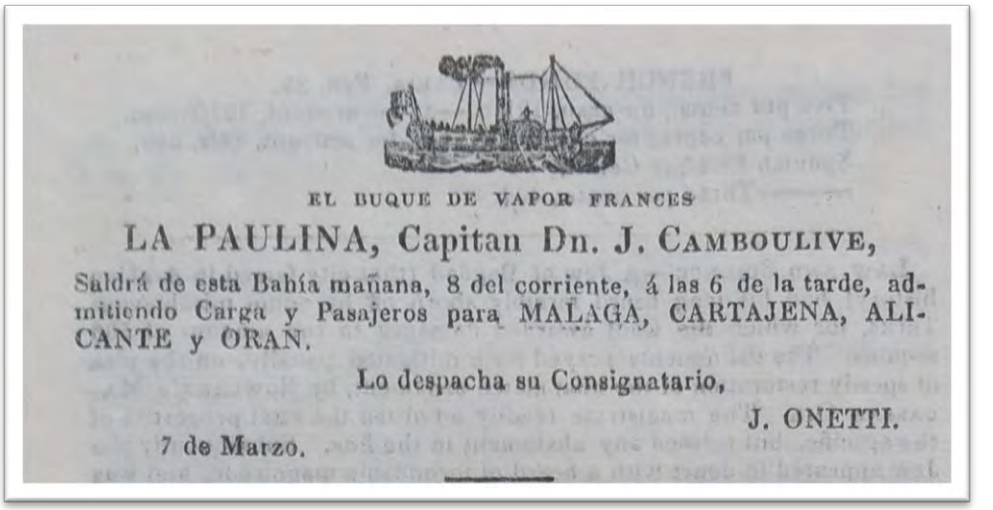
> Después de haber pasado algunos agradables días en Gibraltar, pregunté por los medios de transporte a Málaga. Aprendí que hacían falta dos días de viaje en mula y que el carácter del terreno entre Gibraltar y Málaga es precisamente el mismo que había yo atravesado viniendo de Cádiz. Tentado esa misma mañana por una agradable brisa del oeste y por una oferta de pasaje en el barco español Mystico, que el capitán me aseguró saldría a las seis de la siguiente mañana y que estaría esa misma tarde en Málaga, me dispuse a prepararlo todo […].

La totalidad de viajeros de la época que hemos estudiado hacen este trayecto en barco, Gautier incluido. No parece pues que haya demasiadas dudas de que éste fue también el medio de transporte que llevó a Liszt desde el "Peñon" hasta Málaga.

El día 6 de marzo, Liszt escribe desde Gibraltar a su confidente Massart en estos términos: "mi querido amigo, mi viaje llega a su fin; Málaga, Granada y Barcelona no me llevarán más de seis semanas y sobre el 15 de abril estaré seguramente en Marsella".[302] El 8 vuelve a dirigirse a Massart en otra carta aparentemente escrita desde Málaga en la que le dice "Pour ne pas trop vous faire pester contre le port, je l'ai fermée sans y ajouter un dernier post-scriptum dont je ferais peut-être aussi bien de me dispenser."[303] ¿Haría quizás referencia Liszt a su carta del día 6 que es en efecto bastante larga? En cualquiera de los casos y a la vista de estas misivas, nos topamos con un cierto escollo para poner fecha al viaje que lo llevó hasta Málaga. Dado que el 6 escribe desde Gibraltar y que el 8 parece ya estar en Málaga, todo haría pensar que el viaje en barco entre una y otra población debió de verificarse entre la tarde del día 6 y la mañana del 8. Sin embargo, en los anuncios de entradas y salidas del puerto de Gibraltar no existe registro alguno de barcos dirigiéndose a Málaga en este lapso de tiempo. La única salida que hemos podido localizar de un vapor que pudiera haber llevado a Liszt y a sus acompañantes en estos días se refiere a *La Paulina*, buque francés que abandonó el puerto del "Peñón" el día 8 a las 6 de la tarde y que por tanto debió de llegar a su destino el 9 por la mañana.

[302] VIER, J., *Franz Liszt. L'artiste* – Le clerc. París, Les editions du Cèdre, 1950, p. 26.
[303] Íbid., p. 70.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA


EL BUQUE DE VAPOR FRANCES

LA PAULINA, Capitan Dn. J. CAMBOULIVE,

Saldrá de esta Bahía mañana, 8 del corriente, á las 6 de la tarde, admitiendo Carga y Pasajeros para MALAGA, CARTAJENA, ALICANTE y ORAN.

Lo despacha su Consignatario,

J. ONETTI.

7 de Marzo.

Queda pendiente pues de futuras investigaciones clarificar si Liszt atracó en Málaga el día 7, 8 ó 9 de marzo.

Málaga debía de ofrecer una vista imponente al llegar a ella desde el mar. Así lo corroboran Gautier e Inglis. Este último lo relata de esta forma:

> Al incorporarme, encontré que estábamos atravesando la bahía de Málaga y que deberíamos de estar en su puerto en menos de una hora. Málaga es un objeto majestuoso desde el mar: se erige en el centro de una amplia bahía, flanqueado y respaldado por elevadas montañas; y junto a las pinturescas ruinas de sus antiguas fortificaciones y castillo, que cubren la colina que se eleva inmediatamente hacia el este, y parecen, por su amplia extensión, los vestigios de la antigua ciudad.[304]

Gautier se expresa en términos parecidos:

> Al día siguiente abandonamos este parque de artillería y este hogar del contrabando, y bogamos hacia Málaga, que ya conocíamos, pero que nos agradó tornar a ver, con su faro esbelto y blanco, su puerto henchido y su movimiento constante. Vista desde el mar, la catedral parece más grande que la ciudad, y las ruinas de las antiguas fortificaciones árabes producen en las pendientes de las rocas los efectos más románticos.[305]

La Málaga que encuentra Liszt es una ciudad industrial en plena expansión. Ya desde finales del siglo XVIII, a consecuencia de los decretos liberalizadores del comercio con América (1765, 1778), que acaban con el monopolio gaditano, se establecen en la ciudad muchos extranjeros que van ser el germen de la burguesía del siglo XIX. A ellos se unen algunos españoles autóctonos y de otras regiones, como los Heredia y los Larios (procedentes de la Rioja), que van a configurar un grupo de empresarios dinámicos y receptivos a las innovaciones tecnológicas que vienen de fuera, convirtiendo a Málaga en la segunda ciudad industrial de España. Las ferrerías de Heredia y de Giró, la industria

[304] INGLIS, H.D., *Spain in 1830, Vol. II*. Whittaker, Treacher and co., Londres, 1831, p. 178.
[305] GAUTIER, op. cit., T. II, p. 258.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

química, la agroalimentaria y la manufacturera, junto con un comercio floreciente a través del puerto son el motor de esta pujante economía.[306]

Puerto de Málaga. Obra de Manuel Barrón Carrillo, 1847. Óleo sobre lienzo.

El centro de la ciudad mantenía una estructura urbana medieval con calles estrechas y serpenteantes, pero la nueva burguesía ya se había instalado en la mejor zona de expansión haciéndose grandes mansiones a lo largo de la Alameda, que era "el mejor paseo de la ciudad, adornada con una fuente de mérito y porción de estatuas ó bustos entre el arbolado, con sus correspondientes canapés de piedra".[307]

Es probable que Liszt se hospedara en la *Fonda de los Tres Reyes,*[308] donde ofreció el único concierto de la gira que hay documentado en esta capital. En esta misma fonda se había por cierto alojado pocos años antes Théophilé Gautier, que la describe como una "casa relativamente confortable, sombreada por una hermosa parra, cuyas ramas enredaban en los hierros del balcón".[309] En la parte de abajo, sigue diciendo, "había una gran sala, con un mostrador detrás del cual se hallaba la posadera, poco más o menos como en un café de París." Como veremos a continuación, éste es con casi total seguridad el salón en el que Liszt ofreció su único concierto en Málaga.

Merece la pena hacer notar que también Inglis se hospeda en Málaga en la *Fonda de los Tres Reyes*, en su caso siguiendo la recomendación del cónsul británico en Gibraltar. Todo apunta pues a que esta fonda era la mejor de la ciudad en aquellos años.[310]

306 SANTIAGO RAMOS, A., BONILLA ESTÉBANEZ,I.,GUMAN VALDIVIA,A. Cien años de historia de las fábricas malagueñas. Edit. Acento Andaluz, Málaga 2001, pp. 25-32
307 MERCIER y de la CERDA, op. cit., p. 5.
308 La Fonda de los Tres Reyes estaba situada en la calle San Bernardo el viejo, cerca del puerto y de la Alameda.
309 GAUTIER, op. cit., T. II, p. 131.
310 INGLIS, op. cit., p. 178.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ilustración 50. Manuel de Mesa, dibujo y litografía. Revista El Guadalhorce, *16 de junio de 1839.*

La única fuente primaria con la que contamos que nos da cuenta de las actividades de Liszt en este episodio de la gira es la crónica aparecida en la publicación periódica malagueña *La Amenidad* con fecha 16 de Marzo de 1845. Por lo relatado en esta crónica sabemos que el concierto tuvo lugar el día 12 en el Salón de la *Fonda de los Tres Reyes.* Parece extraño que Liszt se presentara en un local de tan –a primera vista- poco fuste. El cronista de *La Amenidad* se expresa en efecto refiriéndose a lo indigno del escenario para un personaje tan ilustre en estos términos:

> Por cierto no podemos resistir el deseo de manifestar que cuando entramos en dicho local, sabiendo ya lo que íbamos a encontrar y notando la mezquindad y el mal gusto del mueblage (sic), sin saber porqué recordamos la conocida fábula del gallo y la margarita.
>
> Llegó el deseado momento de ver sentado en su trono al rey de los pianistas, cuyo trono le constituía una silla de palo tan ordinaria y maltratada que ni en Churriana ni en un cortijo podían haber ofrecido otra menos digna de él; pero bien que tuvieron la precaución de cubrir el asiento con un cojín de badana, horadado en su centro, tan mugriento y deteriorado que nos dio márjen (sic) a pensar que el uso a que estaba destinado en la fonda era… otro muy distinto.[311]

El programa que Liszt interpretó en Málaga fue el que sigue:

[311] *La Amenidad*. Periódico de Literatura. Málaga, 1845, p. 163.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Primera parte:

1.- Overtura de Guillermo Tell, interpretada por Liszt.

2.- Aria de El Bravo, cantada por Ciabatti.

3.- Fantasía sobre motivos de Norma, interpretada por Liszt.

Segunda parte:

1.- Danzas Húngaras, interpretadas por Liszt.

2.- Aria de Roberto Devereux, cantada por Ciabatti.

3.- Galop Cromático, interpretado por Liszt.

Es interesante subrayar cómo en la crónica de *La Amenidad* se repiten muchos de los tópicos que trufan el resto de críticas de la gira. La primera parte de ésta crónica es un panegírico en forma de canto poético dedicado al artista:

> Hay constelaciones cuyo fulgor produce al mortal una impresión imposible de ser descrita por plumas humanas, pues seria para hallarse dotado de la sabiduría del mismo Ser que las formó; así también hay talentos privilejiados (sic), cuya profundidad no es dado calcular á quien carezca de aquella inteligencia, de aquella esquisita (sic) sensibilidad del mismo que los posee. Sin embargo por un sentimiento instintivo nos agrada lo bueno, nos sorprende lo admirable y nos arrebata lo sublime; ahora bien , ¿qué más bueno, qué más admirable y qué más sublime que oír un piano pulsado por las manos del inimitable Liszt?. ¿Quién permanecerá tranquilo e impasible oyendo melodías tan dulces, tan suaves y tan fascinadoras, únicamente podrían compararse al célico coro que entonan los anjeles (sic) para tributar alabanzas al Criador?.

Nuevamente el *leitmotif* del genio enfrentado a lo inefable de su posible descripción. A continuación el cronista se refiere al también omnipresente reconocimiento internacional de Liszt y, una vez hechas las consideraciones sobre el local, continúa con algunas observaciones sobre el estilo interpretativo de Liszt, que también están cuajadas de símiles poéticos y descripciones literarias románticas:

> Todo lo olvidamos cuando empezamos a oír, el melodioso canto del primer andante de la magnífica obertura de Guillermo Tell ejecutado con tal esactitud (sic), con tanta verdad que nos creímos trasportados a las montañas de Suiza; y ya nos parecía escuchar el sonido del viento en las altas colinas, ya su ronco rumor al estrellarse en las cóncavas rocas, ya el leve murmullo de las hojas de los arboles azotadas por la bullidora brisa, ya el horrísono bramido de las holas del torrente, y ya, en fin, los ruidos todas de la naturaleza entera, imitados por las diferentes y entendidas pulsaciones del simpar pianista, Empero lo que más llamó nuestra atención fue el carácter misterioso al propio tiempo que enérgico, con que vistió el último *allegro* , imitando en el con mayor verdad tanto el entusiasmo popular de la conjuración como el susurro de las secretas conferencias de los conjurados.

Sólo en el comentario de la ejecución de la fantasía sobre los motivos de la Norma, después de asegurar que los había dejado sumamente complacidos, aparecen unos rasgos de crítica más especializada:

> […] si bien es cierto que creímos advertir que los cantábiles, en que tanto abunda esta ópera, eran sacrificados alguna vez a la brillantez de la ejecución; defecto, si defecto puede llamarse, muy disculpable cuando se ve compensado de tal manera.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esta peculiaridad del estilo pianístico de Liszt será comentada en varias ocasiones a lo largo de la gira. Recordemos, por ejemplo, lo que decía el cronista del concierto de Liszt en Gibraltar. En la sección dedicada a estas crónicas abundaremos más en este particular.

Al referirse a la segunda parte del concierto, el cronista alaba la brillantez y la maestría al interpretar unas "fantasías húngaras" de "dificilísima ejecución". Refiriéndose a la actuación de Ciabatti elogia la interpretación *de El Bravo*, pero con respecto al aria del *Roberto Deverux* afirma que es de

> estrañar (sic) que siendo barítono, de no grande extensión, por cierto, escojiese (sic) un aria de temor de un canto spianatto tan marcado como la de Roberto Devereux, teniendo tanto y tanto de lucimiento donde elejiir (sic) y poder ostentar su buena escuela y método, sin sacrificar al trasporte la brillantez y filosofía de los cantos. Sin embargo, la desempeñó con bastante gusto y espresión (sic), si bien no estuvo todo lo afinado que debía, en el principio del andante, y todo lo enejico (sic) que era de esperar en las cadencias de la cavaletta.

Como podemos observar, el cronista de Málaga, como sucediera con otros de los que glosan los conciertos de Liszt en esta gira, muestra mucha más desenvoltura y criterio a la hora de juzgar la interpretación de números de ópera italiana que a la de referirse al poquísimo frecuentado repertorio para piano solo. Esto no es en absoluto de extrañar, dada la ya muy comentada preeminencia de la ópera italiana en los escenarios de nuestro país.

Lo escaso de los datos aportados por *La* Amenidad sobre las actividades malagueñas de Liszt nos ha llevado a interesarnos por los particulares del recibimiento que pudo recibir en la ciudad y los arreglos previos que se habrían verificado para preparar ésta. Nuestra primera hipótesis fue que Liszt pudiera haber sido acogido por los componentes del Liceo Artístico y Literario como en varias de las capitales que visitó, o tal vez por las autoridades municipales. Las pesquisas que hemos realizado nos dieron un resultado negativo en ambos sentidos.

El Liceo, según nos dice Angel Caffarena,[312] se había inaugurado oficialmente en 1843, pero por los documentos que se conservan de esta institución en el Archivo Díaz Escobar sabemos que ya en Diciembre de 1841 habían comenzado las gestiones para su constitución y para el alquiler de un local en el antiguo Convento de San Francisco a D. Antonio Mª Álvarez.[313] Merece la pena subrayarse que en estos documentos conservados en el A. D. E. no existe mención alguna a la visita de Liszt.

También hemos tenido ocasión de revisar con atención las Actas capitulares del Ayuntamiento de Málaga preservadas en el Archivo Municipal.[314] Tampoco hay en ellas ninguna alusión a que las autoridades municipales pudieran haber recibido a Liszt en esos días. Por otra parte, hemos podido examinar también en detalle todos los números de *La Amenidad* editados con una periodicidad semanal en esos meses. No existe ninguna referencia en ellos a las actividades malagueñas de nuestro protagonista, lo que nos lleva a pensar con un alto grado de certeza que el mencionado concierto en la Fonda de los Tres Reyes debió de ser la única actuación de Liszt en esta capital.

---

[312] CAFFARENA, A., *El Liceo Artístico, Científico y Literario de Málaga*. Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce.. Málaga, 1966, p. 19.
[313] A. D. E. de Málaga, 104 (1.1), 2 (1.2) y caja 279 con borradores de actas.
[314] Archivo Municipal de Málaga, libro de actas del Ayuntamiento, 1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Esto nos lleva de vuelta al local en el que Liszt se presentó en Málaga. Según el artículo firmado por J. M. Bremón en *El Guadalhorce,*[315] Málaga contaba con un teatro, construido por Vicente Mazzoneschi, arquitecto italiano, que se estrenó el 12 de Noviembre de 1793. Bremón afirma que el teatro es "harto pequeño para un pueblo rico y aficionado a las representaciones, tanto líricas como dramáticas contiene con estrechez unas mil personas" y que Málaga, que por su puerto y su riqueza estaba destinada a convertirse en una de las principales ciudades de España, debería tener un teatro de más lujo y extensión.

La existencia y la actividad de este teatro la corroboran numerosas fuentes. Por una parte, Inglis relata como

> El otoño pasado, Málaga sostenía una ópera italiana en la que estuve presente por dos veces. En una de estas ocasiones, se interpretó *La Gaza Ladra,* y no se interpretó mal. La *Prima Donna* era una hermana de Malibran –una cantante muy inferior a su celebrada pariente, pero desde luego nada despreciable- y fue muy bien acompañada tanto en la partes vocales como por parte de la orquesta. El teatro estaba abarrotado y la vestimenta de las señoras se podría decir que era espléndida […].[316]

Esto era así pues en 1830. Gautier por su parte se había referido también a su visita al teatro malacitano en su *Viaje por España* de 1840.[317] Y en los días previos al concierto de Liszt encontramos en *La Amenidad* este anuncio que confirma que el teatro seguía activo, que contaba con una orquesta y que los conciertos dedicados a la ópera italiana seguían celebrándose en 1845:

TEATRO.

Hoy, á las siete de la noche, se ejecutará un gran concierto vocal é instrumental en el órden siguiente: 1.° Sinfonía de la ópera **Guillermo Tell.** 2.° Cavatina de la ópera de **El barbero de Sevilla,** por la señora doña Josefa García Morales. 3.° Duo de la ópera **Julieta y Romeo,** de Bellini, cantado por la señora García y su discípula doña Cristina Reyes, quien solo por hacer merced á su maestra y sin interes alguno, se ha prestado á cantar en este concierto. 4.° Cavatina de la misma ópera, por la espresada doña Cristina Reyes. 5.° Sinfonía de la ópera **El Pirata.** 6.° Rondó y escena del **Belisario,** música del maestro Donizetti, por la señora García. 7.° Cavatina del primer acto de la misma ópera, por la señora Reyes. 8.° Duo de **Las prisiones de Edimburgo,** de Ricci, por las señoras García y Reyes. 9.° **La Colasa,** por la señora Reyes.=A 4 rs.

Imprenta y librería de los SRES. CABRERA Y LAFFORE, editores, calle de Granada, número 74.

Ilustración 51. La Amenidad, 23 de febrero de 1845.

[315] BREMON, J. M. El teatro de Málaga, artículo en *el Guadalhorce, periódico semanal de literatura y artes.* Tomo I, nº 34, p. 268.
[316] INGLIS, op. cit., p. 184-185.
[317] GAUTIER, op. cit., p. 147 y ss.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Es interesante hacer notar que por lo que vemos en este programa, la obertura del *Guillermo Tell* había sido ofrecida por la orquesta del Teatro apenas tres semanas antes de que Liszt intepretara su versión pianística de esta pieza en la Fonda de los Tres Reyes.

Ilustración 52. Plazuela del Teatro de Málaga. F. Pérez, Revista El Guadalhorce, 27 de octubre de 1839. Esta ilustración confirma también la existencia de un teatro activo en Málaga.

Otra confirmación de lo dicho la tenemos en la *Revista de Teatros* del 4 de diciembre de 1844. En ella el cronista habla del círculo de *diletantti* de Málaga. Una confirmación más de que gusto por la ópera italiana y probablemente compañía, había. La crónica añade que la concurrida asistencia a la función de esa noche de la Villó probaba que Málaga no es "un pueblo puramente mercantil, como algunos quieren sostener, sino que cuando el verdadero mérito reclama su atención, sabe abandonar sus más importantes quehaceres para acudir a pagar el tributo que se merece".

Resulta pues de lo más extraño que un personaje de la talla de Liszt se presentara en el salón de una fonda, existiendo un teatro en la ciudad que ofrecía espectáculos musicales con cierta asiduidad y un círculo de *diletantti* alrededor de él.

Ello nos lleva a pensar que, igual que en el caso de Gibraltar, Liszt debió de recalar en Málaga sin tener apalabrada previamente ninguna actuación. Como comentábamos en el episodio gibraltareño de la gira, todo apunta a que Liszt programaba paradas intermedias de sus *tournées* en ciudades en las que no tenía previsto con antelación actuar. Con toda probabilidad, sus secretarios se encargaban entonces de hacer saber que el "gran artista" estaba en la ciudad y se hacía lo posible por organizar alguna presentación pública con objeto de aprovechar el alto en el camino. Si este fue el caso en Málaga, todo apunta a que las gestiones emprendidas no debieron de ser en exceso fructíferas.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

GRANADA

Ilustración 53. La alhambra vista desde la cuesta del rey chico, Richard Ford, 1840.

En alguno de los trabajos previos a éste que se han ocupado de la gira ibérica de Liszt se hace vaga mención a su paso por Granada. Walker, por ejemplo, lo sitúa en esta ciudad en torno al año nuevo de 1845, antes de su visita a Lisboa. El lector que haya seguido con atención lo comentado hasta este momento, comprenderá que esta afirmación de Walker es a todas luces incorrecta.[318] En caso de que este episodio granadino se produjera, es obvio que sólo pudo acaecer en el lapso de tiempo que transcurrió entre su concierto en Málaga el día 12 de marzo y el primero que ofreció en Valencia – el 27 del mismo mes–.

Como veremos más adelante, no conocemos con exactitud el día en que Liszt llegó a la capital del Turia, aunque Ranch la sitúa en el día 23 de marzo. En todo caso, no parece razonable que ésta se verificara más tarde del 23, ya que el cartel del Teatro Principal del día 24 sitúa ya a Liszt en la ciudad en aquella fecha, como veremos en la sección siguiente de este trabajo.

Así pues entre el 13 y el 23 de marzo perdemos la pista de las actividades de Liszt en la Península. Lo que pudo acontecer en esos días es un verdadero misterio que no hemos conseguido desentrañar.

---

[318] WALKER, p. 410.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Liszt menciona por dos veces en su correspondencia su intención de visitar Granada. El 5 de marzo escribe desde Gibraltar a su hija Cosima en estos términos: "Busca en tu carta geográfica Gibraltar, es desde allí que te escribo. El 2 de abril estaré en Granada".[319] Al día siguiente, también desde el Peñón Liszt dirige una misiva a Massart en términos parecidos: "Mi viaje se acerca a su fin; Málaga, Granada y Barcelona no me tomarán más de seis semanas y, sobre el 15 de abril, estaré seguramente en Marsella".[320]

Estas menciones de Liszt a su intención de ir a Granada hacen sin duda probable que en efecto visitara esta ciudad. Pero no es menos cierto, como hemos ido viendo hasta ahora, que los planes de los que iba dando cuenta en su correspondencia rara vez se cumplían de forma literal.

Por otra parte, Granada era, como el lector puede suponer, uno de los destinos favoritos e irrenunciables de cualquier viajero romántico que atravesara la Península. La práctica totalidad de los que hemos estudiado hicieron alto en esta capital y, por supuesto, en la Alhambra, uno de los iconos de lo hispánico y lo oriental en la imaginería romántica. Además, los amigos y conocidos de Liszt que habían visitado la península en los meses y años anteriores habían pagado también visita a este monumento y sin duda animarían a Liszt a hacer lo propio. Hemos visto que Ödön Zichy, que compartió parte de la gira con Liszt, había firmado en el Libro de Visitas de la Alhambra en agosto. Gautier por su parte se maravilló también con ella pocos años antes. Parecería lógico pues pensar que Liszt hiciera lo posible por visitarla en algún momento.

Por otra parte, en adición a las dos ocasiones en que Liszt expresa su intención de visitar Granada, contamos con otro documento que apoya, si bien de manera algo confusa, esta posibilidad. En 1859 Liszt publica su *Des Bohémiens et leur musique en Hongrie*, según Walker como un modo de "explicar" sus rapsodias húngaras "al mundo publicando una introducción a éstas".[321]

En esta primera edición del libro, Liszt hace mención a Granada en estos términos (hablando de los gitanos españoles): [322]

> C'est la vue qu'ils frappent le plus vivement, lorsqu'on les voit errer à la tombée de la nuit entre les colonnettes brisées, les cypes [¿recte cyprès?] mauresques de Grenade, autour des mosquées christianisées de Cordoue, ou dans les gorges de la Sierra-Morena.

Misteriosamente, en la segunda edición de 1881, se produce una transformación de este pasaje y aparece una mención a la Alhambra inexistente en la edición de 1859 (añadido en negritas): [323]

---

[319] *Correspondence de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier*. 1842-1862. D. Ollivier éd., 1936, p. 25.
[320] VIER, J., *Franz Liszt. L'artiste – Le clerc*. París, Les editions du Cèdre, 1950, p. 66.
[321] WALKER, op. cit., p. 338.
[322] LISZT, F., *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, A. Bourdilliat et C., París, 1859, p. 198: "Es la vista lo que más impresiona, cuando se les ve errar a la caída de la noche entre las pequeñas columnas quebradas, los cipreses moriscos de Granada, alrededor de las mezquitas cristianizadas de Córdoba, las gargantas de Sierra Morena". En esta breve discusión de las diferentes ediciones de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* hemos decidido citar los fragmentos de las diferentes ediciones en sus idiomas originales pues parece importante ofrecer al lector la literalidad de lo expuesto por Liszt en ellos.
[323] LISZT, F., *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Breitkopf et Haertel, Leipzig, 1881, p. 229.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> C'est la vue qu'ils frappent le plus vivement, lorsqu'on les voit errer à la tombée de la nuit entre les colonnettes brisées, les cypes [¿recte cyprès?] mauresques de Grenade, **aux alentours de cette merveille féerique qu'on nomme l'Alhambra; près** des mosquées christianisées de Cordoue ou dans les gorges de la Sierra-Morena.

Para acabar de redondear la confusión sobre el particular, en la edición alemana de 1861 -editada y traducida por Peter Cornelius- se elimina toda referencia a Granada:[324]

> Wenn man sie bei einbrechender Nacht um die zerfallenen Säulen der maurischen Ruinen oder katholisierten Moscheen von Sevilla und Cordova oder in den Schluchten der Sierra morena umherirren sieht, bezaubern sie mehr das Auge durch ihr Aussehen, als das Ohr durch ihren Glanz.

Ilustración 54. Atardecer en la campiña de Granada, Doré, 1856.

Si hemos de creer lo afirmado por Walker,[325] la segunda edición de 1881 de *Des Bohémiens* fue alargada en ciertos fragmentos y mutilada en otros por Carolyne Saint-Wittgenstein. Según Walker: "Sin conocimiento de Liszt, Carolyne hizo a los editores devolver *Des Bohémiens* y procedió a alargarlo. Insertó párrafos gaseosos cuajados de prosa Hegeliana, parte de los cuales son incomprensibles". Y añade "Por otra parte, las

[324] LISZT, F., *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn.* Verlaf von Gustav Hedenast, 1861, p. 138: "Si los ves vagando al caer la noche entorno a las columnas de las ruinas moriscas o las mezquitas catolizadas de Sevilla y Córdoba o en los cañones de Sierra Morena, resultan más encantadores a la vista por su apariencia que al oído por su brillar".
[325] WALKER, A., *Franz Liszt: The Weimar Years: 1848-1861*. Cornell University Press, Ithaca, p. 388.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

diferentes traducciones y ediciones han tornado el texto en un embrollo en el cuál más de un escritor ha sido enredado sin esperanza".

Resulta pues extraño que el propio Walker fundamentara en la mención a la Alhambra en la edición de 1881 su afirmación de que Liszt visitó este conjunto monumental durante su periplo ibérico. Sin duda, esta asunción de Walker parte de un deficiente cotejo de las diversas ediciones de *Des Bohémiens.*

Si tomamos pues la edición de 1851 como la más fiable –a pesar de no ser ni mucho menos asumible como un texto literalmente autobiográfico-, vemos que Liszt habla en ella de su visión de los gitanos españoles vagando por Granada durante la noche. Pero *Des Bohémiens* no es desde luego un ejemplo de ciencia etnomusicológica moderna y las anotaciones de Liszt tienden con frecuencia a la divagación poética. Además de que resulta harto extraño que la mención a Granada desapareciera en la versión alemana de sólo dos años después y que apareciera Sevilla en su lugar.

No parece pues que ni las alusiones de Liszt en su correspondencia a sus planes de visitar Granada –planes que, como sabemos, cambiaban constantemente- ni la vaga mención a esta ciudad en su *Des Bohémiens* puedan darnos un norte claro a la hora de dilucidar si en efecto visitó o no esta población. Enfrentados a este dilema, nuestra investigación nos ha llevado a los diferentes archivos de la ciudad para tratar de desentrañarlo.

El primer revés que tuvimos que afrontar en nuestro intento de desvelar este enigma es que en los tres primeros meses de 1845 no existía, curiosamente, ninguna publicación periódica en la ciudad. En el número de 2 de febrero de 1845 de la publicación malagueña *La Amenidad* encontramos la siguiente nota: "Nuestro corresponsal en Granada con fecha 23 del corriente nos dice: a pesar de que en esta no se publica ningún periódico, con notable extrañeza de todos, el movimiento literario no cesa".[326]

Esto que nos cuenta el cronista granadino de *La Amenidad* se ve confirmado por nuestras propias pesquisas. Ni en la Hemeroteca de la Casa de los Tiros de Granada, ni en ninguna de las hemerotecas ni repositorios digitales que hemos filtrado en nuestra investigación hemos podido localizar publicación alguna del mes de marzo de 1845. Para nuestra desgracia, sólo unos días después de los que son de nuestro interés, el 13 de abril para ser exactos, empezaría a publicarse en la ciudad *El Pasatiempo. Periódico literario.* No hay en todo caso mención en los primeros números que se publicaron de este nuevo periódico a que Liszt hubiera estado en la ciudad. Sí se menciona en el primer número que Zorrilla acababa de visitar Granada, lo que hace lógico pensar que Liszt habría sido también mencionado si hubiera en efecto pasado por esta población en esos días.

Otra posibilidad que contemplamos fue que Liszt se hubiera relacionado con los miembros del Liceo granadino, como hizo en otras capitales. Desgraciadamente ha sido imposible localizar las actas de esta institución ni en el Archivo Municipal ni en el Archivo Histórico.

En este punto decidimos recurrir al Libro de Firmas de la Alhambra. Según la información que nos da el Patronato de este conjunto monumental: "El primer libro de firmas de visitantes de la Alhambra, fue regalado por el príncipe ruso Dolgorouki, poniendo en práctica una idea de Washington Irving y el mismo, que escandalizados por los grafitis que

[326] *La amenidad* n. 14. 2 febrero de 1845, p. 115.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

los viajeros dejaban en las paredes del monumento querían evitar esta práctica. La feliz idea permitió contar con un libro que actúa casi de registro de visitantes desconocidos e ilustres".[327] Este primer libro principia en 1829 y 1845 está recogido en él. Sin embargo, la rúbrica de Liszt no aparece por ninguna parte en los días en que podía esperarse encontrarla.

Dando pues por agotada la vía de la evidencia documental, veremos si el método deductivo nos puede dar alguna información más conclusiva.

Comencemos por tomar nota de una evidencia: que en los días que transcurren entre el concierto de Málaga y el primero que ofrece en Valencia, Liszt no se presentó en público en ninguna otra ocasión. Esta certeza nos la proporciona el hecho de que la semana siguiente a la de su concierto en Málaga, que fue en miércoles, dio en ser la Semana Santa de 1845. Parece obvio que las costumbres religiosas no debieron de permitir espectáculos públicos en aquellos días. Esta asunción nuestra se ve confirmada por dos notas que encontramos en los medios de aquellos días. De una parte, en el número de 30 de marzo de La Amenidad se nos dice:

> Nuestro corresponsal en Granada, con fecha del lunes 24 de marzo se informaba de lo siguiente:
>
> Supuesto que ya sonó el repique de gloria y que también pasó el alegre domingo de resurrección, quehacer sido el primero de la deliciosa primavera, diré a Vds cuatro palabras sobre la compañía cómica de esta capital, y sobre el teatro.
>
> La empresa, a pesar de sus apuros y quitando de allí para poner aquí, ha logrado al fin traer un número escojido de actores entre los que figuran el señor Valero, la señora Yáñez,el señor Calvo, los señores Lumbreras y Caltañazor y otros más que medianos. El Ayuntamiento también ha ecsornado su palco con ricas vestiduras de terciopelo, con bancos forrados de grana y con papel de gusto en las paredes; ha aumentado las luces y los asientos en lo que llaman alojemos y compuesto con decencia y hasta con lujo las lunetas y palcos.
>
> Anoche se estrenaron los actores con la comedia del señor Rubi titulada detrás de la cruz el diablo y no disgustaron a pesar de lo mucho que se ha visto esta función, que es endeble y de poco ecsito para todos. Ya veremos en adelante.

El domingo de resurrección al que se refiere el cronista había sido el día justo anterior al de su nota, el 23 de marzo. De otra parte, en el primer número que se editó de *El Pasatiempo*, con fecha de 13 de abril se nos relata lo que sigue: "Revista de teatros: Veinte días hace que comenzó el año cómico y solo se han puesto en escena dos funciones nuevas y una que ya conociamos aunque vestida con otro trage". [328]

Estos veinte días a los que se refiere el escriba coinciden con bastante exactitud con el lunes siguiente al ya citado domingo de resurrección, de lo que se colige que la temporada de teatro comenzaba una vez terminada la Semana Santa.

Tenemos pues la casi total certeza de que Liszt no debió de ofrecer ningún concierto en estos días en los que perdemos su pista, ni en Granada ni en ninguna otra ciudad. Pero

[327] Cf. http://www.alhambra-patronato.es/ria/handle/10514/813. Acceso: 01/12/2014.
[328] *EL Pasatiempo. Revista Literaria*, nº1, Granada, 13 de abril de 1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UMA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

esto nos trae de vuelta a la pregunta inicial, ¿qué actividades pudo entonces llevar a cabo en este lapso de tiempo?

Varias hipótesis se despliegan en este punto de nuestra investigación. En primer lugar, consideremos la opción de que Liszt fuera en efecto en estos días a Granada. Sus repetidas menciones en su correspondencia a su intención de verificar esta visita, su ambigua mención a Granada en *Des Bohémiens* y lo insoslayable de la Alhambra para todo viajero romántico, apuntan a favor de esta posibilidad. Sin embargo, resulta extraño que su rúbrica no aparezca estampada en el Libro de Firmas de este monumento y que esta visita no aparezca mencionada en ningún documento de la época. Particularmente llamativo sería que el corresponsal granadino de *La Amenidad* no diera cuenta de la presencia de Liszt en la ciudad, aunque esto se explicaría con la ausencia de presentaciones públicas de nuestro protagonista, ya que si esta visita tuvo lugar, debió como hemos comentado de haber tenido un carácter puramente privado.

El viaje desde Málaga a Granada se verificaba en estos años haciendo uso de un camino transversal que posibilitaba un viaje más incómodo y menos seguro que los que se hacían por "caminos reales". El viaje tomaba unos dos días y medio, tal y como podemos comprobar en la descripción que de él hace Inglis.[329]

Así pues, si Liszt fue en efecto a Granada, no debió de llegar allí antes del 16 de marzo. Suponiendo que pasara al menos un par de jornadas en la ciudad, en este punto se abren dos subhipótesis diferentes. La primera es que desde allí continuara viaje a Valencia a través del camino que llevaba a Murcia y después a Alicante. Pero como hemos comentado en la sección de este trabajo dedicada a los caminos de la época, esta vía estaba en muy mal estado en 1845. Inglis se aventuró a hacer esta ruta en 1830 y nos habla de un viaje trufado de dificultades y muy inseguro. En todo caso, parece materialmente posible -aunque muy poco probable- que Liszt siguiera esta ruta a Valencia y que en cinco o seis días –los que irían desde el 18 hasta el 22-23- atravesara las poblaciones que separaban Granada de la capital del Turia. En favor de esta hipótesis abogan también los poco fiables recuerdos del crítico musical Benito Busó, que sitúan a Liszt llegando a Valencia en la diligencia que venía de Alicante, como veremos en la siguiente sección de este trabajo.

La segunda hipótesis que hay que contemplar en este punto es que Liszt, tras pasar un par de días en Granada, deshiciera sus pasos para volver a Málaga y tomar allí un vapor que le condujera a Valencia. Esto, que podría parecer un poco absurdo desde nuestra perspectiva de hoy, fue exactamente lo que hizo X.Y.Z. en su visita a la Península en 1840. Habiendo llegado a Granada procedente de Málaga, comentaba:[330]

> Como teníamos la intención de visitar Murcia, habíamos deseado evitar retornar a Málaga, y el viaje costero entre ésta y Alicante, tomando el camino que atraviesa el terreno desde Granada, a través de Guadix, Baza y Lorca; pero como esta ruta es sólo practicable a caballo o en galeras; y hemos sido informados de que el camino toma cinco días, y que los lugares de parada son execrables; pensamos que no sería recomendable exponernos de nuevo por tanto tiempo a las distintas incomodidades y peligros, al traqueteo, el crujido, el

[329] INGLIS, op. cit., pp. 201-221.
[330] X.Y.Z., *Spain, Tangier, etc. Visited in 1840 and 1841.* Samuel Clarke, Londres, 1845, pp. 347-348.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> mal tiempo, la mala dieta, la falta de sueño y los bandidos. Determinados a volver a Málaga, tres rutas, además de la que habíamos tomado para venir, se nos ofrecían […].

Evitar los poco transitables caminos de la ruta Granada-Murcia hubiera sido pues un buen motivo para proceder de esta manera. Sin embargo, si consultamos detenidamente los buques que partieron de Gibraltar con destino a Marsella –que como hemos explicado, hacían parada en Málaga y en otros puertos de la costa levantina-, encontramos que no parece que ninguno de ellos hiciera esta ruta en los días que circundan al 20 de marzo de 1845. Bien es cierto que las rutas marítimas de la parte oriental de la Península estaban mucho peor organizadas que las de los navíos ingleses que cubrían la parte occidental. Luego pudo haber algún barco que partiera de Málaga hacia Valencia en esos días que no hubiera verificado una parada previa en el Peñón.

Consideradas las diferentes opciones que hubieran posibilitado a Liszt visitar Granada en estos días, queda también abierta la posibilidad de que esta visita no hubiera tenido lugar y que nuestro protagonista hubiera embarcado directamente desde Málaga en algún vapor que se dirigiera a Valencia. El registro de entrada y salida de buques del puerto de Gibraltar que nos proporciona el *Gibraltar Chronicle* muestra que en los días inmediatamente posteriores al concierto de Liszt de 12 de marzo debieron en efecto recalar en Málaga algunos navíos con dirección Marsella que sin duda harían parada en Valencia. Esto nos llevaría a la conclusión de que Liszt hubo de llegar a esta capital bastante antes que el día 23, ya que el trayecto Málaga-Valencia se verificaba en unos cuatro días, como podemos deducir de los recuerdos de viaje de Lichnowsky, X.Y.Z. o Gautier.

Dicho todo esto, vemos que resulta poco menos que imposible determinar con certeza si Liszt visitó o no Granada y qué camino debió tomar para desplazarse desde Málaga a Valencia. Queda pues a juicio del lector y a expensas de futuras investigaciones determinar qué fue lo que realmente ocurrió en la gira entre el 13 y el 23 de marzo. No obstante, nuestra impresión una vez contrapesados todos los hechos, es que resulta probable que Liszt no visitara Granada y que se dirigiera a Valencia directamente desde Málaga subiendo en alguno de los vapores que hacían la ruta a esta ciudad desde Gibraltar.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VALENCIA

La siguiente escala en la gira de Liszt por la Península Ibérica fue pues Valencia. Como ha quedado explicado en la sección anterior, no tenemos datos fiables que nos permitan determinar con exactitud cuándo y cómo se produjo la llegada de nuestro protagonista a la capital del Turia. La única fuente con la que contamos a este respecto, como ha quedado dicho, son los recuerdos del crítico musical Benito Busó -de los que hablaremos enseguida- que sitúan a Liszt llegando a Valencia en diligencia.[331] Busó tenía cinco años en 1845, por lo que la fiabilidad de sus reminiscencias es cuando menos dudosa, por mucho que estas fueran enriquecidas en conversaciones posteriores con otras actores que hubieran vivido aquellos hechos en edad más adulta. Ranch afirma que los lunes y jueves eran los días en que llegaban las diligencias por aquel entonces, tanto las llamadas "generales" como las peninsulares.[332] Suponiendo que esto fuera cierto, la llegada de Liszt debería de haberse producido el día 20, jueves santo, o el día 24. Pero esta última fecha puede ser descartada. Esto se colige con claridad del cartel del Teatro Principal de este día en el que podemos leer al final: [333]

> Nota.- La empresa, aprovechando la casualidad de hallarse de paso por esta capital el célebre artista señor Listz, ha podido lograr que dé un concierto extraordinario en este teatro. Es inútil hablar de esa notabilidad, cuya fama y crédito son europeos, para que el público de Valencia deje de tener noticia. A su tiempo se darán los anuncios y programas del citado gran concierto instrumental y de canto.

Como podemos ver, esta nota lo sitúa ya en Valencia con anterioridad al día 24, lo que le situaría allí el día 20 -suponiendo que viajara en diligencia- o cualquiera de los días anteriores, en el caso de que hubiera viajado en barco desde Málaga.

Sea como fuere, a la llegada de Liszt, Valencia era una de las ciudades más grandes de España, con una economía basada en una rica agricultura y una importante industria textil, sobre todo sedera y "muy especialmente riquísimos terciopelos de varios colores, que pueden competir aún con ventaja con los mejores del extranjero".[334] Estos productos salían por el puerto hacia el mercado americano.

De Valencia, escribe Gautier:

> Desde el punto de vista pintoresco responde poco a la idea que nos hemos formado de ella, a través de crónicas y romances. La llanura en que se asienta Valencia se llama huerta y está situada en medio de jardines y plantaciones bien regadas, cosa rara en España, el clima suave permite que se produzcan en abundancia palmeras y naranjos […] Las calles de

---

[331] Cf. RANCH, Eduardo. *Centenario de la estancia de Franz Liszt en Valencia*. Valencia, 1845, pp. 1, 6 y 18. Ranch da cuenta de una entrevista que Eduardo López Chávarri hiciera a Busó para *S.I.M.*, revista musical francesa, en 1911. D. Benito Busó estudió música y fue crítico musical, firmando muchas de sus crónicas con el pseudónimo Wagner. Escribió en el Diario Mercantil, en el Correo de Valencia, el Cosmopolita, Crónica Musica, El Coliseo Barcelonés, La Ópera, etc.
[332] Ibid.,p.6.
[333] Cartel en que se anuncia para el día 24 el drama en tres actos *Una Madre*, el baile *La Krakoviana* y *Mi Secretario y Yo* de Breton de los Herreros.
[334] MADOZ, op. cit., TOMO IX, pp. 326 y 327.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Valencia son estrechas, las casas altas y el aspecto general melancólico. La Catedral (….) no encierra nada que pueda llamar la atención del viajero después de vistas las magnificencias de Sevilla, Toledo y Burgos.[335]

Ilustración 55. Plaza de la Catedral de Valencia. David Roberts, 1838.

Asimismo, destaca Gautier la Lonja de la Seda, edificio gótico en el que se celebraban fiestas de Carnaval y bailes de máscaras.

En el aspecto musical, igual que en toda España, en Valencia dominaba el gusto por la ópera italiana. En 1832 se creaba una compañía en la ciudad dedicada a este tipo de espectáculos. También contaba Valencia con un Liceo Artístico y Literario, fundado en 1836. Éste -como expone Manuel Sancho- se convirtió en la entidad cultural valenciana que desarrollaría una mayor actividad artística durante el segundo tercio del siglo XIX. La sección de música, dirigida por José Valero y compuesta de socios aficionados interpretaba en sus sesiones públicas un repertorio similar al de los otros liceos: arias, cavatinas, variaciones para piano sobre temas operísticos, etc. y "con frecuencia cantantes

[335] GAUTIER, op. cit., T. II, pp. 263-265.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

e instrumentistas celebres de paso por Valencia brindaban su concurso en estas veladas, convirtiéndose el Liceo en una especie de cenáculo artístico donde se escuchaban las últimas novedades del mundo lírico".[336]

A pesar de esto, no fue en esta ocasión el Liceo el que hizo de anfitrión del pianista húngaro, como sí ocurriera en Madrid, Córdoba o Cádiz, sino que los conciertos serían contratados por el Teatro Principal de la ciudad.

Ilustración 56. Vista aérea de Valencia, Alfred Guesdon, 1832.

El Principal de Valencia fue diseñado por Felipe Fontana en 1774, como un teatro a la italiana, pero no se inauguró hasta 1832. Tenía forma de herradura y tres pisos de palcos (con posterioridad se añadiría uno más) y en 1840 llegó a acoger 1871 espectadores.

Gracias a que se han conservado los carteles de teatro de los conciertos de Liszt en Valencia,[337] y a publicaciones periódicas como *el Fénix* y el *Diario Mercantil,* hemos podido seguir la actividad musical de nuestro protagonista durante estos días.

El día 26, la empresa anunciaba el **primer concierto** de Liszt para el **día 27 de marzo**. En el cartel se daba cuenta de los reconocimientos recibidos por el pianista en toda Europa, en particular en la Corte portuguesa, en la que la Reina le había concedido el título de la Orden de Cristo con la cruz de brillantes.

[336] SANCHO GARCÍA, M., *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916)*. Tesis doctoral. Servei de Publications Universitat de Valencia, pp. 34 y 35.
[337] La colección de programas del Teatro Principal perteneció a un violinista (apodado Paco Pamela) y hoy se conservan en la Biblioteca de la Universidad.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEATRO.

FUNCION FILARMONICA ESTRAORDINARIA

PARA MAÑANA JUEVES 27 DE MARZO DE 1845.

La presencia en esta ciudad del célebre FRANC-LISTZ ha llamado la atencion general, y no podia ménos de suceder aquí, lo que en las principales capitales de Europa; no es posible en este lijero anuncio hacer una relacion de sus inumerables triunfos, atenciones y aplausos con que ha sido recibido y admirado en todas partes; y para dar una breve idea se copia lo que con respecto al mismo dice un periódico de la Corte de 20 del corriente, segun correspondencia de Lisboa. —«El célebre y colosal pianista FRANC-LISTZ ha sido objeto de las mayores atenciones, tanto por parte de la Reina Doña María de la Gloria, como por los ministros y cuerpo diplomático estranjero; LISTZ ha asistido todas las noches á la reunion familiar de la cámara de la Reina, recibiendo infinitos obsequios de la bondad de tan amable persona, entre otros el de nombrarle caballero de la *Orden de Cristo*, cuya cruz de brillantes le ha sido regalada por la Reina. El ministro conde de Costa Cabral le ha convidado á comer varias vezes, y nuestro embajador español Sr. D. Luis Gonzalez Bravo ha estado sumamente fino y obsequioso con el pianista sin rival, &c. &c.»

La Empresa omite por su parte hacer elogios de una persona cuyo crédito, justamente adquirido, es europeo, y ha creido que es una necesidad que el público de Valencia tenga la ocasion de admirarle: á este fin, de acuerdo con el mismo, ha dispuesto la funcion en el órden siguiente, en la que, para mas amenizar el concierto y ser otra novedad, cantará tambien el Sr. CIABATTI, artista que acompaña al Sr. LISTZ.

Orden de la Funcion.

PRIMERA PARTE.

1 SINFONIA de IL PIRATA por toda la orquesta del teatro.
2 ABERTURA de

GUILLELMO TELL,

por el Sr. Listz.
3 DUO de LA ESTRANJERA, por el Sr. Ciabatti y el Sr. Gomez.
4 FANTASIA sobre motivos de la NORMA, por el Sr. Listz.

SEGUNDA PARTE.

1 SINFONIA de LA GAZZA por toda la orquesta.
2 CAVATINA de la ópera TASSO, por la Sra. Brambilla.
3 VARIACIONES sobre motivos de

I PURITANI,

por el Sr. Listz.

TERCERA PARTE.

1 SINFONIA de la SEMIRAMIDE por la orquesta.
2 DUO por la Sra. Brambilla y el Sr. Ciabatti.
3 MELODIAS HUNGARAS, por el Sr. Listz.
4 GRAN GALOP CROMATICO, por el mismo.

PRECIOS DE LOCALIDADES.

Palcos principales.	40 reales.
Idem segundos.	30
Idem terceros.	20
Lunetas principales.	6
Idem segundas.	4
Entrada general.	6

A las 7 y media.

Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga.

© Parnaseo Univ de Va

Ilustración 57. Cartel del primer concierto de Liszt en Valencia.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El concierto,[338] como puede verse en la Ilustración 57, se estructuró en la forma habitual: sinfonías, o sea oberturas de ópera a toda orquesta, piezas a solo interpretadas por Liszt y en los intermedios, obras cantadas por Ciabatti y la Sra. Bambrilla. En este primer cartel, el nombre de Liszt no se destaca, pero sí se emplea una tipografía más llamativa para dos de las obras basadas en temas de ópera italiana que va a interpretar, lo cual hace pensar que la empresa confiaba más en el gancho publicitario de la música (que debía de ser bien conocida por el público) que en el del pianista. Tres días después del concierto, la revista *El Fénix*[339] publicaba una crónica de éste firmada bajo el pseudónimo *la Mosca*:

> Noche del 27. Litz (sic) el gran Litz, el sublime artista, el rey del piano, acaba de retirarse de la escena entre aplausos y aclamaciones de un público entusiasmado que ha admirado en él la supremacía del talento artístico, las maravillas de un genio colosal. Ni la fama de su nombre, ni la gloria y las ovaciones, que han llegado a ser su patrimonio, ni cuanto la acalorada imaginación pueda inventar de grande y de sublime, alcanzan a dar una idea de ese privilegiado artista. Aún le vemos sentado sobre aquella banqueta y así jugando con las teclas del piano como con los sentimientos de su auditorio; allí abandonado a su inspiración, ora gime el instrumento, bajo sus manos ligeras, como el pensamiento, ora festivo canta y sonríe. El piano de Listz es el clarín para el guerrero, el laúd para el amante, la lira para el poeta. ¡Nada tan bello, tan grande, tan profundo!
>
> Estos renglones no son un análisis, porque no hay nadie capaz de analizar lo que ejecuta Litz […] son un tributo de admiración […] ¡ Honor a Frantz Litz! ¡Honor al genio!

Esta crónica no difiere pues mucho de lo que hemos visto en las anteriores de la gira. El genio sublime e inefable, el frenesí del público, el piano como instrumento en el que se descubren nuevas capacidades.

El **día 29 de marzo**, *el Diario Mercantil* anuncia el **segundo concierto** de Liszt en la ciudad: "Teatro.- Hoy se egecutará la segunda y última función filarmónica por el señor Listz". En la ilustración 58 podemos ver el cartel del Teatro en el que se daba cuenta del programa que se ejecutaría. Según se desprende de éste, Liszt había acordado con la empresa ofrecer un solo concierto, pero "con objeto de manifestar al público su satisfacción por las demostraciones de aprecio y satisfacción que ha recibido, y además por habérselo así suplicado una multitud de personas inteligentes que no se cansan de admirar su talento y su originalidad artísticos", habría decidido acceder a dar una segunda función.

En este cartel también se aprecia como la tipografía es utilizada a modo de recurso publicitario. El nombre de Liszt aparece destacado, como también el de dos de las obras que iba a interpretar: *Fantasía sobre motivos de LA SONNAMBULA* y *Reminiscencias de Lucia de LAMMERMOOR*, que como en el concierto anterior, harían de gancho para un público cautivado por la ópera italiana. La estructura del concierto es la habitual, si exceptuamos las "IMPROVISACIONES sobre temas de ópera que el PÚBLICO SE SIRVA INDICAR en el acto de la función, y que la Autoridad disponga; con lo que cree el Sr. Listz dar una prueba de su benevolencia y gratitud a las personas que lo escuchen". En Valencia se verificaría pues una nueva extemporización de Liszt sobre temas aportados por el público. No sería ésta la única ocasión en que lo haría en Valencia, como veremos a continuación.

---

[338] Que también había sido anunciado por *el Diario Mercantil* del día 27.
[339] *El Fénix*. Valencia, 1845. Nº 26, 30 de Marzo.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEATRO.

SEGUNDA Y ULTIMA FUNCION FILARMONICA

POR

el Sr. Listz,

para el Sábado 29 de Marzo de 1845.

El Sr. LISTZ, que solo habia ofrecido á la Empresa dar un concierto, verificará hoi el segundo y último, con el objeto de manifestar al público su satisfaccion por las demostraciones de aprecio y aceptacion que ha recibido, y ademas por habérselo asi suplicado una multitud de personas inteligentes que no se cansan de admirar su talento y originalidad artísticos, y que solo de siglo en siglo es dado á las generaciones poseer notabilidades de una perfeccion sin igual.

Distribucion del Concierto.

PRIMERA PARTE.

1 SINFONIA de LA MUTA DE PORTICI por toda la orquesta del teatro.
2 IMITACIONES de Walses de Weber por el Sr. Listz.
3 DUO de la LUCIA, por el Sr. Natale y el Sr. Gomez.
4 FANTASIA sobre motivos de

LA SONNAMBULA,

por el Sr. Listz.

SEGUNDA PARTE.

1 SINFONIA á toda orquesta, composicion de D. Hipólito Escorihuela, maestro de coros de este teatro.
2 REMINISCENCIAS de la ópera

LUCIA DE LAMMERMOOR,

por el Sr. Listz.
3 CAVATINA de la ópera BEATRICE, por la Sra. Brambilla.

TERCERA PARTE.

1 SINFONIA de LA REPRESALIA por la orquesta.
2 DUO del BELISARIO por la Sra. Scannavino y el Sr. Natale.
3 ARIA del TASSO por la Sra. Brambilla.
4 IMPROVISACIONES sobre temas de óperas que el PUBLICO SE SIRVA INDICAR en el acto de la funcion, y que la Autoridad disponga; con lo que cree el Sr. LISTZ dar una prueba de su benevolencia y gratitud á las personas que le escuchan.

Precios de localidades los mismos que en el primer concierto.

A las 7 y media. *A 6 reales vn.*

Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga.

© Parnaseo Universitat de València http://parnaseo.uv.es

Ilustración 58. Cartel del segundo concierto de Liszt en Valencia.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El **31 de marzo**, Liszt verificaría su último concierto en Valencia. Según podemos leer en el cartel del Principal, nuestro protagonista habría tenido previsto partir ese mismo día para Barcelona, pero "accediendo á las súplicas de muchas personas respetables, así como de la Sra. Brambilla y de la Empresa", decide finalmente posponer su partida para tomar parte en un concierto a beneficio de esta cantante. En la ilustración 58, podemos ver el programa que se ofreció aquella noche, en el que el *Konzerstück* de Weber vuelve a hacer aparición.

Es interesante subrayar que al final de la función se indicaba que Liszt tocaría "lo que se le pida". Y por lo que podemos leer en la crónica que "la Mosca" firmaba en *El Fénix* del día 6 de Abril, una de las cosas que se le debió solicitar fue que improvisara sobre el tema de *El Tabalet y la Dulzaina*:[340]

> También en la presente semana se ha repetido *La Figlia del Regimento*, a beneficio de la señora Bambrilla, la cual ha sido por esta cantante desempeñada con la misma maestría y gracia que en otras ocasiones. Uníase ahora el interés de que es señor Liszt tomó parte en la función en obsequio de la *prima donna*, arrebatando, como siempre, a la concurrencia, y haciendo entre mil prodigios, el de improvisar unas magníficas variaciones sobre un tema puramente valenciano, cual es la tocata usual del *Tabalet y la donsaina*. Este eminente artista ha marchado a Barcelona, adonde le esperan nuevos y gloriosos triunfos.

En las Ilustraciones 61 y 62 podemos ver este tema tal y como lo transcribe Stevenson.[341] Como podemos apreciar en el programa de esta función, la Empresa vuelve utilizar la tipografía para resaltar a Brambilla como la gran protagonista de la noche, mientras que el nombre de Liszt queda diluido en el texto.

Pero nuestro protagonista aún se demoraría un día más en Valencia, aprovechando para asistir al teatro en calidad de espectador, como podemos leer en el cartel que anuncia las actuaciones del día 1 de Abril:

> El Señor Lizts a quien la música de nuestras canciones es tan agradable por la originalidad y belleza de sus aires, no ha querido perder la ocasión de oír cantar al señor del Río en este género, que tanto sobresale, cuyos deseos le ha manifestado, el cual ha accedido con el mayor placer.

La canción en cuestión era *El Valentón del Perché* [recte *Perchel*] *de Málaga*, una de tantas canciones de aire andaluz que, como hemos visto con anterioridad, estuvieron tan de moda en esta época. Al final hemos adjuntado para el lector interesado la partitura de esta canción que se puede encontrar en la Biblioteca de Cataluña (1001711824).

---

[340] *El Fénix*. Valencia. 6-4-1845. Nº 27, p.146.
[341] STEVENSON, R., "Liszt on the East Coast of Spain". *Journal of the American Liszt Society*, 1979, p. 16-17.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEATRO.

GRAN FUNCION PARA MAÑANA LUNES 31 DE MARZO DE 1845,

A BENEFICIO DE LA

Sra. Giuseppina Brambilla.

La Sra. BRAMBILLA que deseaba manifestar al público, del mejor modo posible, su agradecimiento y deferencia por las repetidas muestras de aprobacion que ha recibido continuamente, ha aprovechado la favorable ocasion de hallarse en esta el célebre Sr. LISTZ, interesándose para que tomara parte en su beneficio; á este fin y á pesar de tener dispuesto su viaje hoi, la amabilidad y condescendencia del espresado Sr. LISTZ, accediendo á las súplicas de muchas personas respetables, asi como de la Sra. Brambilla y de la Empresa, que le han rogado dilatara su viaje, se ha podido conseguir; con lo que no se puede dudar que esta funcion, que la interesada dedica al público, dejará completamente satisfechos sus deseos, habiéndose dispuesto del modo siguiente:

La lindisima ópera en dos actos del *Mtro. Donizetti,*

LA FIGLIA DEL REGGIMENTO.

Entre el primero y segundo acto se presentará el Sr. Listz á tocar el

GRAN CONCIERTO DE WEBER.

Seguirá la graciosisima ARIA de la ópera

BETLY,

por la Sra. Brambilla, con traje análogo, en cuya aria manifestará la variedad de sus conocimientos por la diversidad de carácter que debe representar.

Luego el Sr. LISTZ, por *última vez* que el público tendrá la satisfaccion de oirle, tocará lo que SE LE PIDA.

Concluyendo la funcion con EL SEGUNDO ACTO de la citada ópera, que tantos aplausos ha recibido siempre que se ha ejecutado.

Precios de localidades iguales á los conciertos anteriores.

A las 7 y media. *A 6 reales vn.*

La Puerta del Real se abrirá á los de fuera concluida la funcion.

Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga.

Ilustración 59. Cartel del concierto a beneficio de la Sra. Bambrilla.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hasta aquí llega la evidencia con la que contamos de las actividades públicas de Liszt en Valencia. Pero, como hemos apuntado al inicio de la crónica de este episodio, Chávarri daba cuenta en 1911 en la revista S.I.M. de algunos de los recuerdos de Benito Busó al respecto de este episodio valenciano. Entre ellos se relataba una visita de índole privado que éste le habría pagado a nuestro protagonista en el Hotel del Cid en el que al parecer se alojaba:

> Allí, el célebre organista Pérez Gascón, el maestro de capilla Escorihuela y su muy joven alumno Busó, fueron a rendirle homenaje, y recibieron del maestro una acogida de lo màs solicita. Estábamos –nos ha dicho el señor Busó- muy emocionados. Liszt iba vestido con una larga levita negra, abrochada hasta el cuello. Yo no cesaba de mirarle y las verrugas que había en su rostro tan expresivo me parecían cosa extraordinaria. Su mirada tenía tal brillo, que se podía apenas contemplarla. Sus cabellos caían hasta sus espaldas. Estaba ante nosotros la silueta romántica más característica.
>
> La música fue inmediatamente el asunto de nuestra conversación. Liszt era muy amable y muy sencillo; se sentó al piano (instrumento que le fue facilitado por el constructor D. Pedro Gómez). Lo que tocó no sabría decirlo; pero lo que no he olvidado es el efecto que produjo en mi aquella música, cuya dulzura alternaba con la violencia. Cuando terminó de tocar, Liszt pidió al organista Pérez Gascón que le diese un motivo de fuga con su contramotivo; después de unos segundos de reflexión, se sentó al piano e improvisó una fuga admirable. Muy emocionado Pérez Gascón abrazó al maestro; mi compañero y yo permanecimos sentados, sin pronunciar palabra, tan grande era nuestro éxtasis.
>
> Nos despedimos del maestro, que prometió ir a buscarnos al día siguiente a la catedral.[342]

Parece evidente que un niño 5 años, que entonces tenía el señor Busó, no podría recordar esos detalles, ni mucho menos entender de fugas y contrafugas; lo que sí es posible es que, tratándose de un acontecimiento tan importante, lo escuchara de boca de su maestro siendo ya más mayor.

Continúa la crónica:

> Como había prometido, Liszt visitó la catedral al día siguiente. […] los canónigos, al corriente de nuestra cita, habían permanecido en las sillas del coro. […]El organista para hacer valer toda la riqueza de su instrumento, improvisó una fuga. Liszt estaba cerca de mí; durante largo tiempo escuchó sereno. [….] Cuando Liszt tocó después poco faltó para que el entusiasmo de los canónigos no se tradujese en aplausos.

Esta parte del relato también es verosímil, pues ya lo vimos en Sevilla acudir a la catedral a escuchar el órgano e interpretar en él una fuga.

Poco más hemos podido clarificar de la visita de Liszt a Valencia, salvo que el día 2 de Abril saldría en diligencia en dirección a Barcelona, según informaba el corresponsal de *La Amenidad.*[343]

[342] Cf. RANCH, E., *Centenario de la estancia de Franz Liszt en valencia*, Valencia, 1945, p. 20.
[343] *La Amenidad,* Nº24, Málaga, 13-4-1845, p.196.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

TEATRO.

GRAN FUNCION

para mañana mártes 1 de abril de 1845.

Despues de una escogida sinfonía se pondrá en escena la comedia NUEVA en tres actos, escrita en frances por el célebre *Scribe* y arreglada al Teatro español por los *Sres. Gil y Doncel*, titulada

EL MARIDO DESLEAL,

O

¿QUIEN ENGAÑA A QUIEN?

¿Qué mayor elogio pudiera hacerse de esta lindísima composicion al anunciarla, que la celebridad del nombre de su autor? Por el interes de sus escenas, situaciones altamente cómicas, vivacidad y gracejo de los diálogos, finura de los chistes en que abunda y contraste bien combinado de caracteres, es sin duda uno de los mas brillantes y lindos florones de su esplendente corona. Y por su correcto lenguaje, el delicado tacto y conocimiento de nuestras costumbres dramáticas con que ha sido puesta en castellano, es una de las que mas embellecen nuestro repertorio del teatro estranjero y honran el nombre de sus traductores.

El Sr. LISTZ, á quien la música de nuestras canciones es tan agradable por la originalidad y belleza de sus aires, no ha querido perder la ocasion de oir cantar al *Sr. del Rio* en este género que tanto sobresale, cuyos deseos le ha manifestado, el cual ha accedido con el mayor placer á la mas leve insinuacion, en prueba del aprecio y admiracion que le merece tan célebre artista. En su consecuencia se presentará el *Sr. del Rio* á cantar la graciosa cancion andaluza

El Valenton del Perché de Málaga,

que sin embargo de sus muchas repeticiones es siempre oida con aplauso.

La primera pareja de baile amenizará este intermedio con el PADEDU, perteneciente al género serio, titulado

Sandryllon.

Y finalizará la funcion con la pieza cómica en un acto, traducida por *D. Ventura de la Vega*,

UNA NOCHE TOLEDANA.

A las 7 y media. *A 3 rs.*

La Puerta del Real se abrirá á los de fuera concluida la funcion.

Valencia, Impr. de J. Ferrer de Orga.

© Parnaseo Universitat de València

Ilustración 60. Cartel donde se anuncia la asistencia de Liszt como espectador a la función del Teatro del día 1.

Publicaciones y Divulgación Científica
UMA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

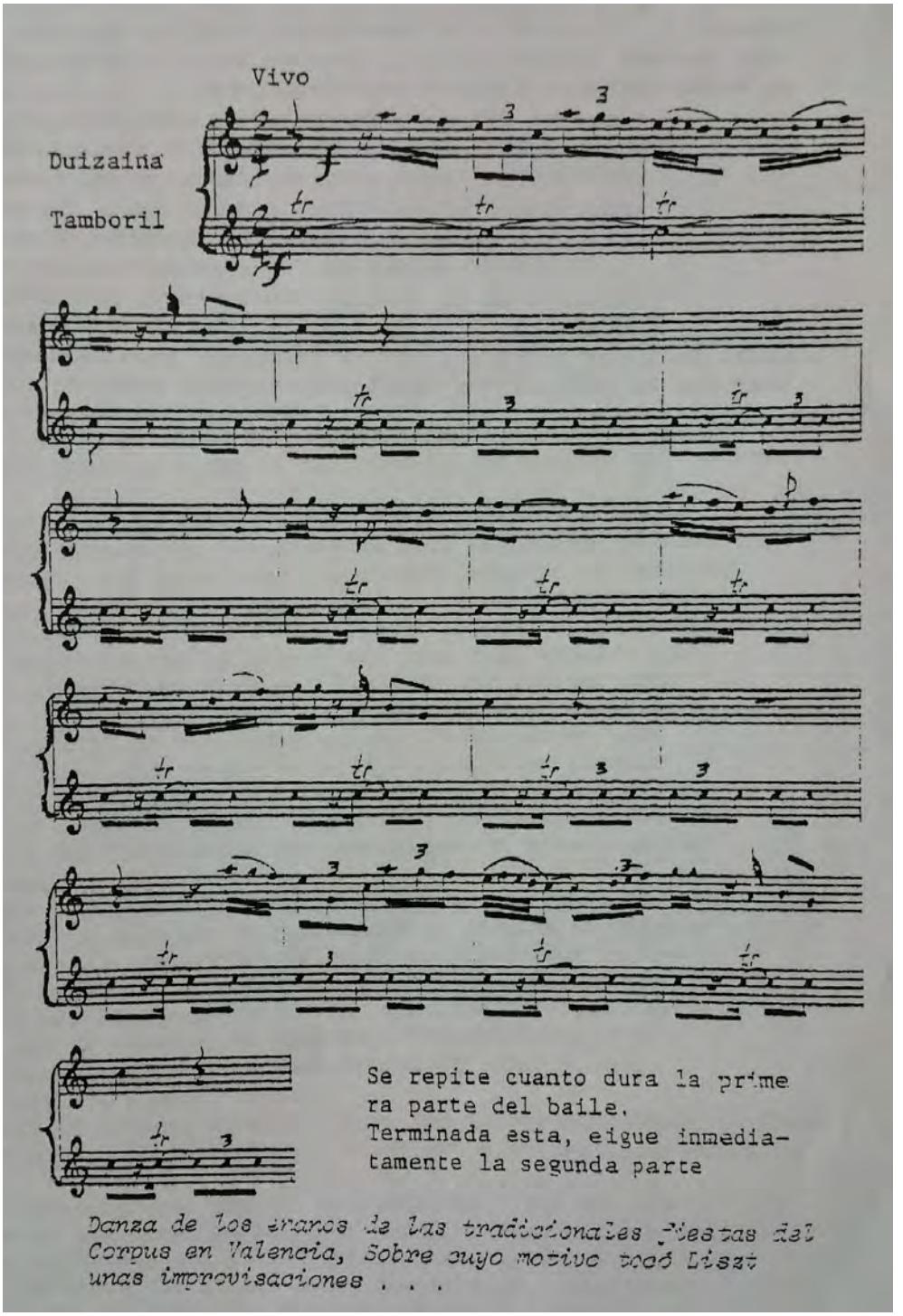


Ilustración 61. Tema del Tabalet y la Dulzaina sobre el que improvisó Liszt, según Stevenson.

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

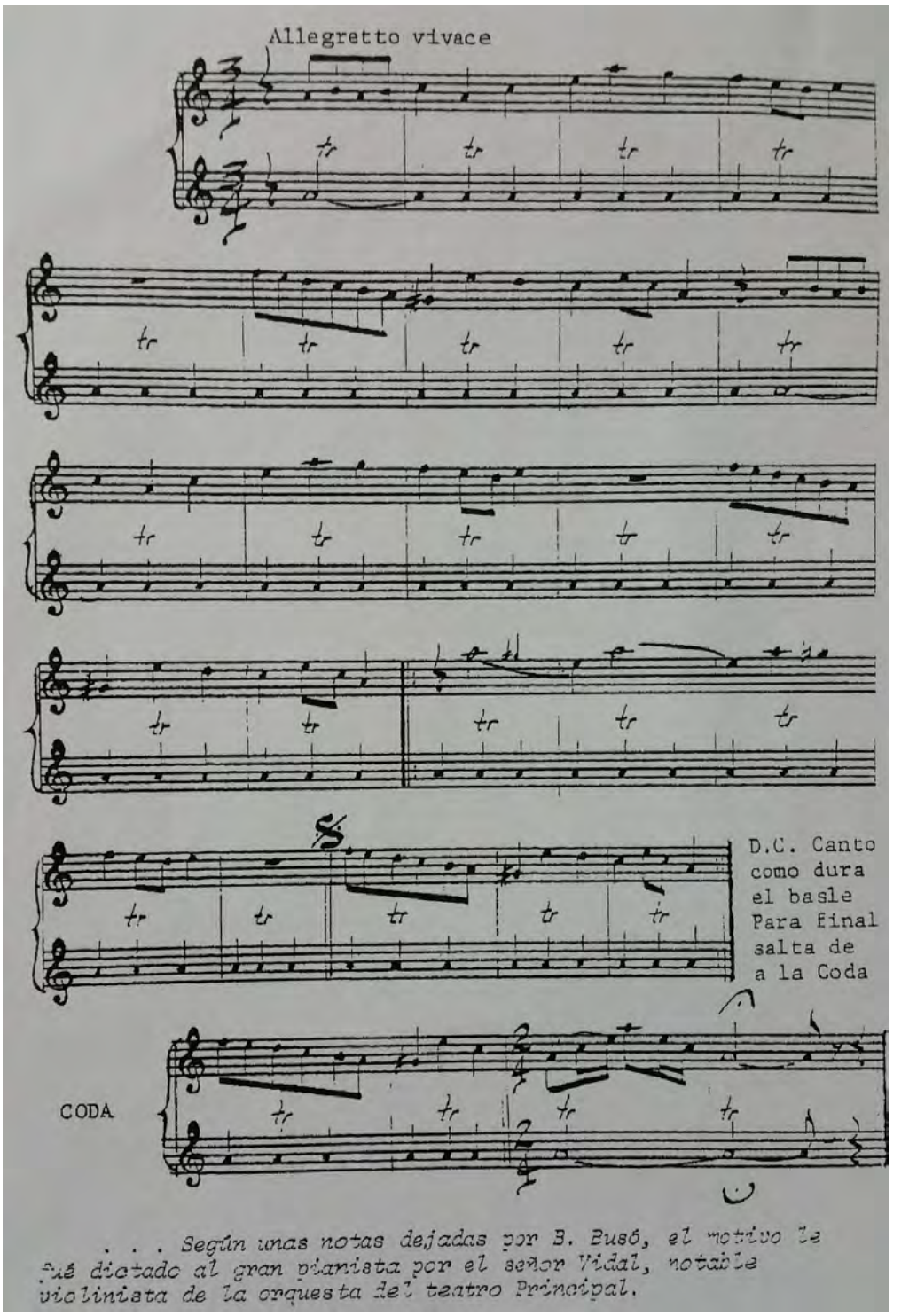
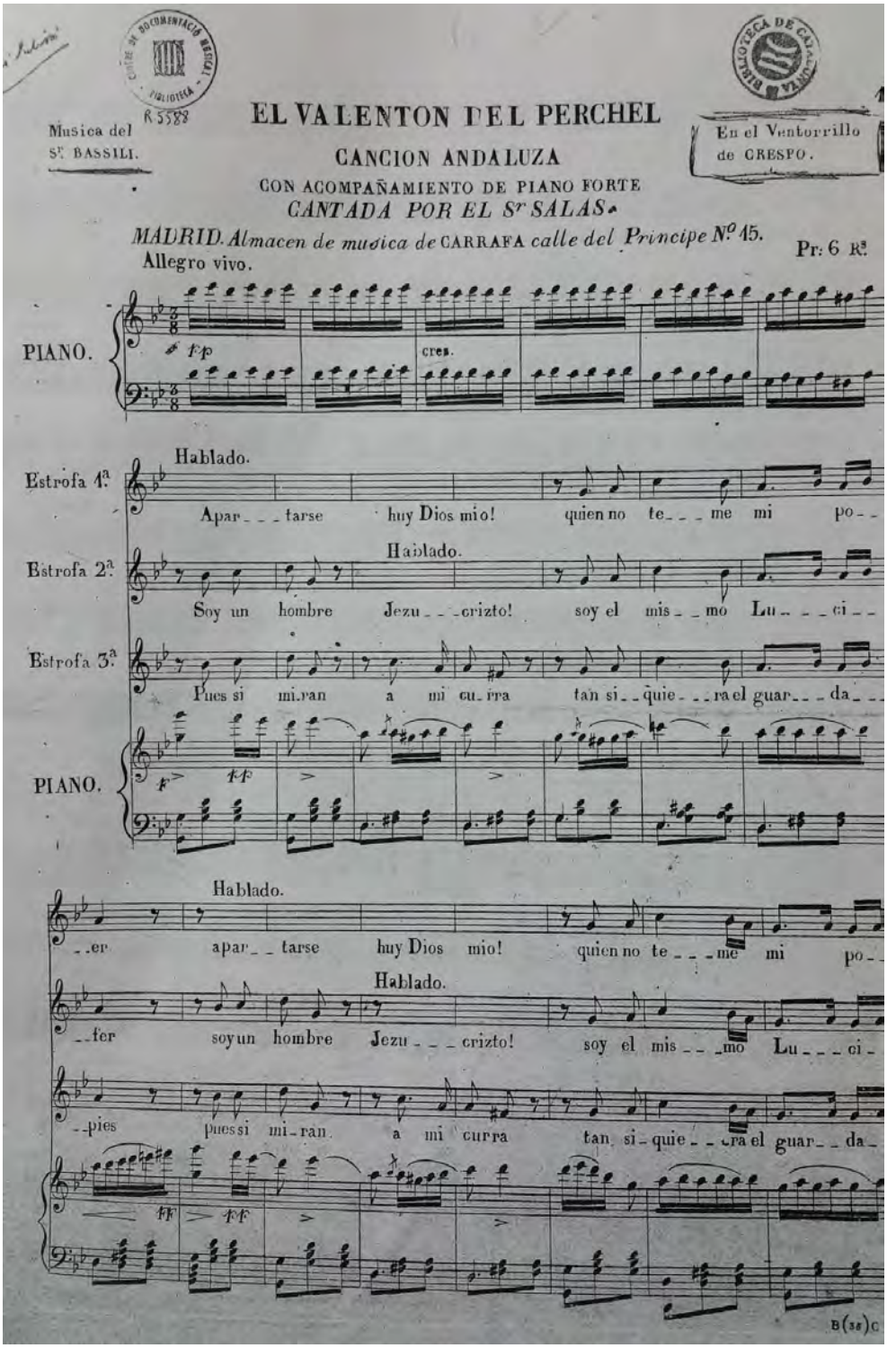
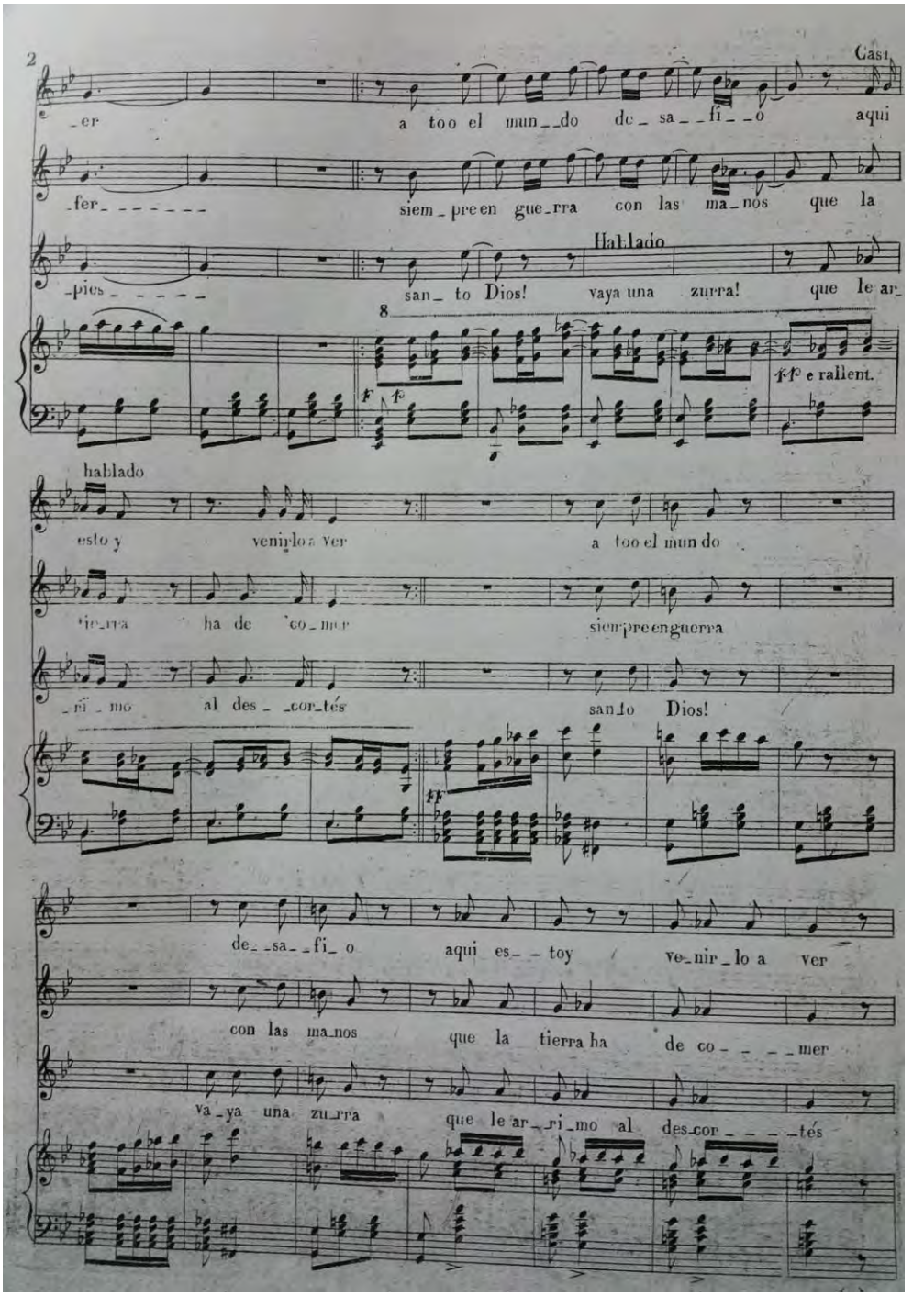


Ilustración 62. Tema del Tabalet y la Dulzaina sobre el que improvisó Liszt, según Stevenson

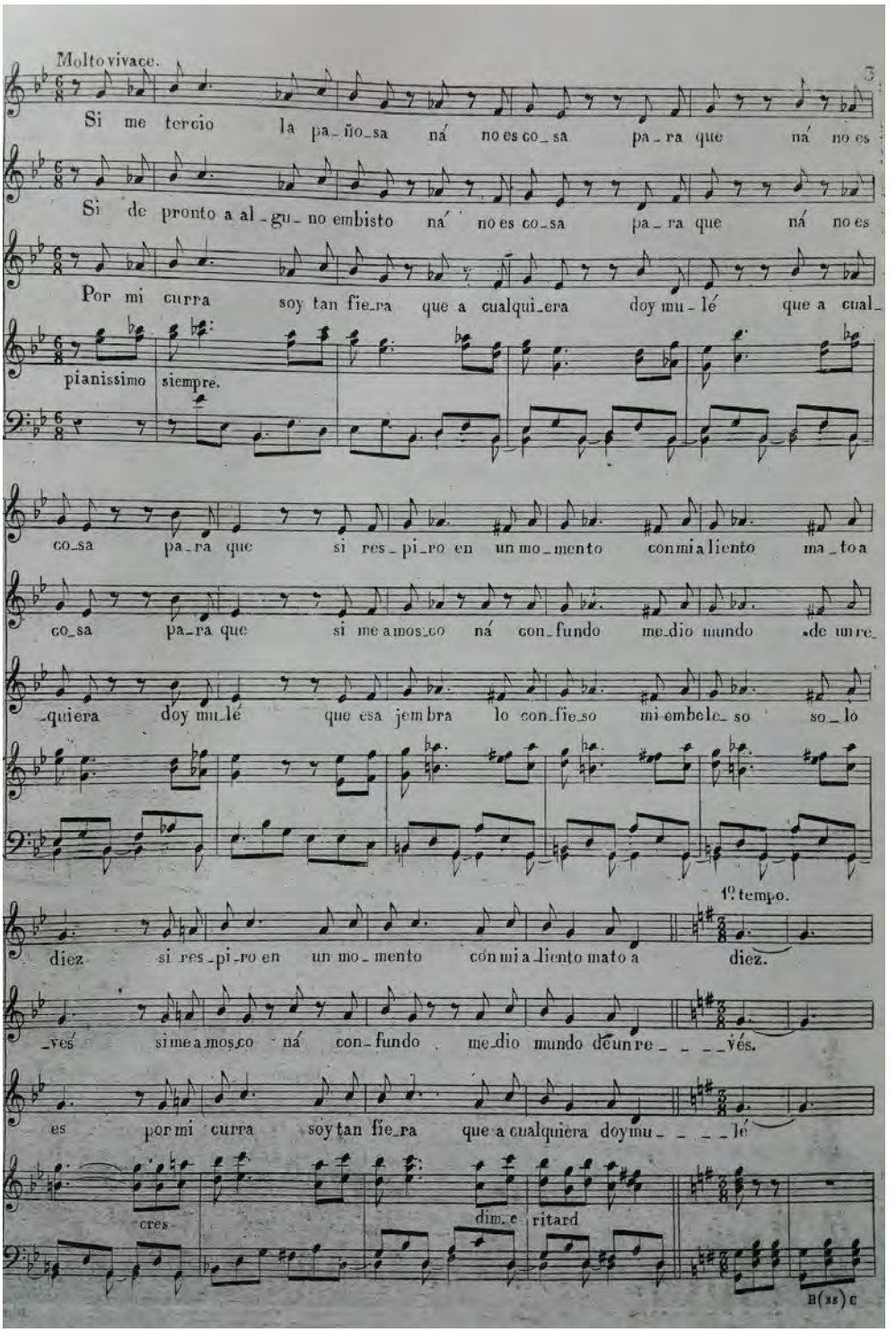
Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



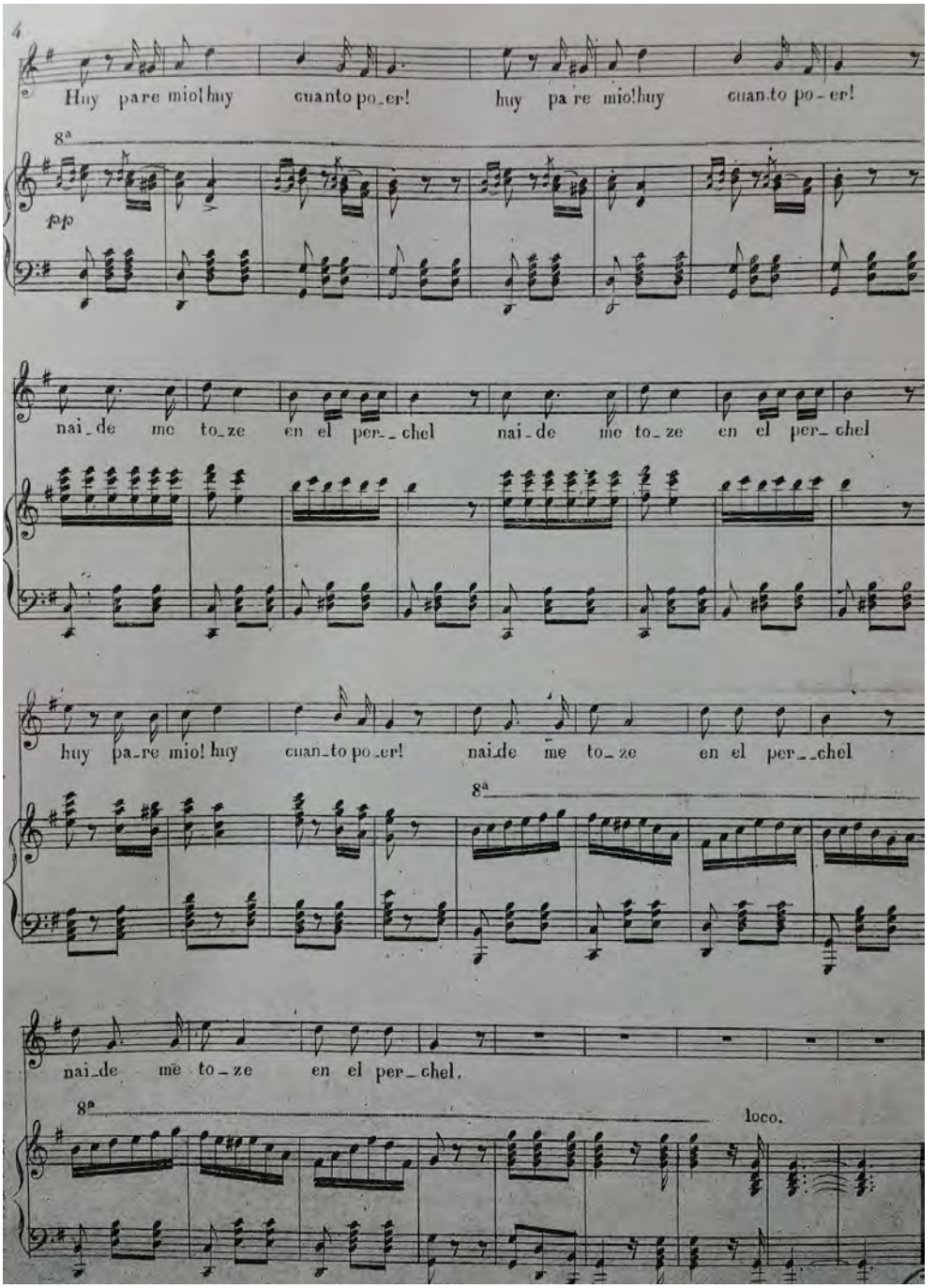
Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BARCELONA

El día 29 de Abril, la revista barcelonesa *El Genio* informaba de lo siguiente:[344]

> Sabemos que el célebre Liszt está próximo a llegar a esta capital […] La sociedad Filarmónica de esta ciudad ha nombrado una comisión compuesta por los señores D. Luis García Piña, presidente de la misma, D. José García Miró, D. Jacinto Vidal y D. Antonio Fargas secretario, para ir a cumplimentar al célebre cuanto distinguido pianista Liszt que a estas horas debe ya haber llegado a esta capital.

Y el domingo 30 de Marzo se podía leer en *El Mundo Musical*:[345]

> Hemos visto una carta de Valencia del compañero de viage del gran Liszt. Creemos que el martes o el miércoles próximo tendremos al célebre artista entre nosotros.

A los pocos días, el *Diario de Barcelona* anunciaba por su parte: [346]

> Hoy viernes debe llegar a esta capital el señor Liszt, habiendo retardado algunos días su viaje a causa de un tercer concierto que dio en Valencia, cediendo a las instancias de sus numerosos apasionados. El lunes próximo, siete del actual, tendremos el gusto de poder admirar su talento artístico en el concierto que dará en el gran salón de la sociedad Filarmónica.

Por último, el diario de Barcelona del día 5 daba cuenta de lo siguiente:[347]

> Liszt el célebre y eminente artista a quien todos los monarcas y naciones de Europa han colmado de honores, riquezas y distinciones, y cuyo viaje es una no interrumpida serie de triunfos y ovaciones de todos los pueblos que han tenido la dicha de poder admirar su portentoso talento, su maestría sin igual, se encuentra ya entre nosotros.
>
> Ayer con la diligencia de Valencia, llegó a esta capital. La culta, la filarmónica Barcelona se apresurará a tributar los más entusiastas aplausos a este gran profesor, cuyo genio sin igual nunca pudiéramos nosotros encarecer tan dignamente como sin duda se merece.

Efectivamente, Liszt llegó a Barcelona el día 4 de Abril, habiendo sido precedido de su secretario,[348] que llevaba varios días ultimando detalles de los conciertos que debía ofrecer nuestro protagonista en la Ciudad Condal.[349]

Cuando el pianista húngaro llega a Barcelona se encuentra con una de las ciudades más importantes de España, junto con Madrid, y la primera en desarrollo industrial, fundamentalmente en la industria textil en general y la algodonera en particular.[350] Las fábricas catalanas fueron las primeras en introducir telares mecánicos -por ejemplo las de

---

[344] *El Genio, semanario de Literatura, artes, teatros y modas*. Barcelona. Tomo I, nº 23, p. 284.
[345] *El Mundo Musical*. 30 de marzo de 1845.
[346] *El Diario de Barcelona*. 4 de abril de 1845.
[347] *Diario de Barcelona*. 5 abril de 1845.
[348] ROCAMORA, M., *Conciertos de Liszt en Barcelona -1845-*. Barcelona, 1967, p. 10. No queda claro en el relato de Rocamora si el secretario al que se refiere era Ciabatti o Belloni.
[349] Íbid, p. 9.
[350] MADOZ, op. cit., TOMO II, p. 427.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

José Bonaplata-, poniéndose a la cabeza de la industria española. A través del puerto, se importaba algodón en rama de Motril y de América y, una vez manufacturado, era vendido en los mercados españoles y americanos. Asociada a esta actividad, en Barcelona había una burguesía más importante que en otras ciudades españolas, que demandaba centros culturales y de ocio donde poder exhibirse y relacionarse.

Por otro lado, Barcelona era una ciudad con un aire más europeo que otras de la Península, que contaba con paseos como el de la Rambla, el de la Muralla del Mar, el Jardín del General, el de la Barceloneta y otros en los que "nada se había omitido para hacerlos agradables".[351]

Vista por un viajero como Gautier, al que hemos seguido en este periplo por estar su visita muy cercana a la de Liszt y por la amistad que les unía,

> Barcelona se asemeja mucho a Marsella, no advirtiéndose en ella apenas el tipo español. Los edificios son grandes, regulares, y si no fuese por los pantalones de terciopelo azul y las barretinas rojas que usan los catalanes, podría uno creer que estaba en una ciudad de Francia. A pesar de su Rambla bordeada de árboles y de sus hermosas calles tiradas a cordel, el aspecto de Barcelona es un poco afectado y rígido, como todas las ciudades que se hallan circundadas por fortificaciones.
>
> La Catedral es magnífica, sobre todo por dentro es sombría, misteriosa, casi temible. […]Se ven también colgados de las nervaduras de las naves hermosas arañas del siglo XV, colocadas como si fueran relicarios.[352]

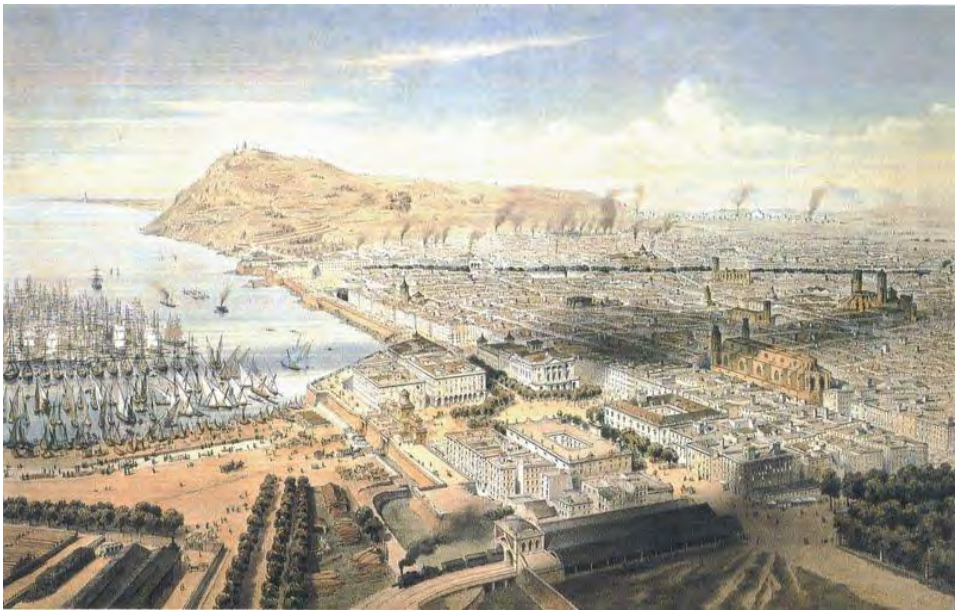


Ilustración 63. Barcelona a mediados del s. XIX.

[351] Ibid, pp. 456-457.
[352] GAUTIER, op. cit., T. II, p. 269.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Barcelona contaba entonces con un Liceo Filarmónico Dramático, fundado en 1838, que disponía de dos Cátedras de Música y Declamación, cuyas actividades lo convierten en el templo de la música italiana. De hecho, debido al éxito que tuvo la institución, se construiría el Teatro del Liceo, inaugurado en 1847.[353] Pero no fue el Liceo Filarmónico Dramático quien contrató a Liszt en este episodio de la gira, como había ocurrido en otras poblaciones españolas. Los seis conciertos que ofreció nuestro protagonista en la ciudad condal serían organizados por la Sociedad Filarmónica,[354] institución que había sido creada en 1839,[355] y por la empresa del recientemente inaugurado Teatro Nuevo.[356]

Así, el día **7 de Abril**, a las 8 de la noche, se celebraba en el Salón de la Filarmónica el **primer concierto** de Liszt en Barcelona. El *Diario de Barcelona* anunciaba el programa del evento:[357]

> Primera parte:
>
> 1.- Sinfonía de Guillermo Tell, por M. Liszt.
>
> 2.-Aria de Roberto d´Evreux, que cantará M. Ciabatti.
>
> 3.- Gran fantasía sobre motivos de la Sonámbula, por M. Liszt
>
> Segunda parte:
>
> 1.- Variaciones de bravura sobre un motivo de *Los Puritanos*, por M. Liszt
>
> 2.- Aria del Bravo, de Mercadante, que cantará M. Ciabatti.
>
> 3.- *Melodías húngaras* por M. Liszt.
>
> 4.-Gran galop cromático, por ídem
>
> Los billetes se expenderán a 20 reales vellón en el Casino de la Sociedad Filarmónica, a cuyo conserje dejarán los señores socios una nota firmada, por todo el sábado de los billetes que deseen. Los pianos en que tocará m. Liszt son de la fábrica de M. Boisselot, de Marsella.

El *Diario de Barcelona* daba dos días después cuenta de los sucedido en el evento en una crónica firmada por A.F.S. (con toda probabilidad, Antonio Fargas y Soler):[358]

---

[353] ALONSO, C., op. cit., p. 204.
[354] Estos conciertos se llevaron a cabo en el Salón de esta sociedad. Este salón era la biblioteca del antiguo convento de San Agustín, que después se convirtió en el teatro de la Asociación Apolínea, con el nombre de Odeón Apolíneo.
[355] Según Celsa Alonso hay noticias de otra sociedad con el mismo nombre creada en 1844, que en 1854 se convierte en "centro filarmónico".
[356] El Teatro Nuevo se inauguró en la actual Plaza Real en 1843 y cerró sus puertas en 1848. Construido en los terrenos del desamortizado convento de los Capuchinos – por lo que también se le conoció como Teatro nuevo de los Capuchinos o Teatro de los Capuchinos-, se dedicó fundamentalmente a representaciones de ópera italiana.
[357] LLIURAT, F., "Liszt en Barcelona. Sus conciertos y sus programas", *Ritmo (192)*, Madrid, 1945, pp.7-8.
[358] STEVENSON, R., "Liszt in the Iberian Peninsula, 1844-1845", *Inter-american Music Review 7/2 (primavera-verano 1986)*, p. 7. Stevenson estima que se trata de Antonio Fargas Soler (Palma de

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Llegó por fin la noche del 7, anunciada para su primer concierto en el gran salón que la Sociedad Filarmónica había tenido la fina atención de ofrecer al señor Liszt cuatro meses hacía. Levantábase en el centro del salón y a cuatro palmos del pavimento un espacioso entarimado, sobre el cual estaban puestos, contrapeados, dos hermosos y soberbios pianos de la acreditada fábrica de Boisselot, de Marsella, en los cuales debía tocar alternativamente el mismo Liszt. Apenas sonó la hora señalada, cuando apareció este en el salón, quien no bien fue visto de la brillante concurrencia que llenaba aquél espacioso lugar, cuando exclamaron unánimes gritos de viva Liszt y que no cesaron hasta quedar este sentado en el piano.

El alusión del cronista a que este concierto había sido ofrecido a Liszt cuatro meses antes, es decir en diciembre, confirma nuestras sospechas -de las que dimos cuenta en la sección Prolegómenos- de que al inicio de la gira sólo los conciertos de Madrid, Lisboa y quizás Cádiz estaban comprometidos.

La crónica de Fargas continúa con una extensa referencia a la biografía de Liszt y la descripción de las obras interpretadas. De la *Sinfonía de Guillermo Tell,* ensalza el escriba la cualidad orquestal del pianismo lisztiano, que lo mismo imita el brío de los clarines que el grave de los contrabajos, la claridad y limpieza del cantábile principal del corno inglés o el floreo de la flauta:

> Tal parecían los sonidos del piano, de puro redondos y destacados bajo los dedos de Liszt, sin que faltase al mismo tiempo una sola nota de la armonía que sostiene las cuatro trompas en el *spartito* ni en el *pizzicato* del instrumental de cuerda. Llegó el último allegro al que dio Liszt movimiento vivísimo, sin duda para hacer resaltar más la dificultad de ejecución, dejando percibir en ella toda la complicación y claridad imponderables.

Vemos pues aparecer de nuevo en una crónica referencias al nuevo pianismo lisztiano, absolutamente novedoso en la Península. Al hilo de la *Fantasía de la Sonámbula*, aparece también la recurrente sorpresa ante alguna de las innovadoras dificultades técnicas que exhibe Liszt:

> En la Fantasía sobre motivos de la Sonámbula, ostentó Liszt un prodigio de fuerza y habilidad con las dificultades vencidas de que hizo gala; pues sobre el límpido y tierno cantábile de Bellini se destacaba continuamente un fuerte y prolongado trino, hecho con los dedos cuarto y quinto de la mano derecha, que ya menguaba hasta llegar a lo imperceptible o ya acrecentaba hasta producir todo el volumen e intensidad de voz de que es susceptible el instrumento. Asimismo ejecutó el difícil y doble trino ora ligado, ora *martellato* con todos los dedos alternativamente y con ambas manos a la vez con grande colorido y justificación.

Sigue el cronista ponderando las dificultades de las "variaciones de bravura" por la rápida y casi imperceptible sucesión de octavas y décimas "tanto ligadas como destacadas, ya 'gradatim' ya saltadas". Del galop cromático destaca la velocidad y soltura con que Liszt lo interpreta, que según dice podría llamarse del género "enarmónico" [¡?].

Seguidamente se detiene Fargas y Soler en los –tan glosados a lo largo de la gira- elementos visuales de la interpretación lisztiana:

Mallorca, 1813- Barcelona 1888), uno de los fundadores de la sociedad Filarmónica en 1844 que trabajó durante tres décadas como crítico del Diario de Barcelona.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> La prodigiosa ejecución del señor Liszt no se explica, porque aún viéndola, casi no se comprende, sino que pasma y extasía. Quién es capaz de distinguir el movimiento de sus manos de hierro en los pasos de "bravura" y aquel torbellino y martilleo de sus dedos nerviosos al par que flexibles y elásticos que arremolina a su gusto, y aquel su modo de arpegiar sin fin y en diversos sentidos no se define, pues que solo un talento privilegiado como el suyo, ayudado de largos años de un continuo y porfiado estudio?
>
> No arrebató menos el justamente llamado rey de los pianistas al contemplar su aspecto durante la ejecución que por lo maravilloso de ella; porque si en los pasos de expresión y sentimiento, a pesar de la sonrisa que asomaba a sus labios, arrancaba lágrimas de ternura, en los momentos de "bravura" era de ver aquella frente despejada y serena como se inundaba de un ardor y entusiasmo artístico que cual fluido eléctrico se infundía hasta la extremidad de sus dedos, poniendo en tortura a cuantos le oían y observaban.

Finalizado el programa, el público pediría a "grandes voces" que Liszt repitiera la última pieza ejecutada. Al decir del cronista, el calor que se experimentaba en el salón, que había hecho que el pianista "sudara a mares", debió ser la causa de que este declinara acceder a esta petición.

La crónica de Fargas finaliza con las imprescindibles menciones al entusiasmo sin freno de la concurrencia y a lo inefable del genio lisztiano:

> El público entusiasta se retiró sin saber expresar lo que había oído, ni la emoción que supo causar el admirable Liszt, quien a su vez no pudo disimular la de su corazón en medio de un riunfo tan completo y brillante. Y tú, incomparable artista, perdónanos si con rudo pincel hemos tenido la osadía de hacer un pálido bosquejo de tu talento, después que brillantes plumas han consagrado mas de una página a tu genio.

De este concierto también dio cuenta el diario barcelonés *El Fomento.*[359] Dice el cronista: "si la admiración y éxtasis que sentimos al recordar el mérito y la habilidad del célebre Liszt nos permite escribir este artículo, lo haremos a fin de hacer más pública la fama del primer pianista del orbe" y continúa en este tono laudatorio hablando del virtuosismo y la fantasía creativa del pianista húngaro. Muestra también el escriba su temor–como habían hecho tantos otros- a no acertar a describir lo escuchado en el concierto de Liszt, que por otro lado no necesita, dice, de "artículos para aumentar su renombre" puesto que ya ha sido aplaudido y reconocido por reyes, artistas y admiradores de todo el mundo:

> Nosotros quisiéramos poder dar a nuestros conocimientos todos aquel valor necesario que se requiere para acertar en la verdadera y exacta narración de cuanto nos ha hecho sentir su mérito imponderable, pero todo se acobarda en tal caso, y nuestra mano no se atreve […]

A continuación hace un análisis minucioso de las obras ejecutadas y sigue comentando lo que gozó el público al "contemplar a un hombre, único en su clase, que la naturaleza ha escogido para hacerse admirar, y al que obedece el arte como si fuese un ser capaz de vida o instinto".

Por último se refiere a la concurrencia, compuesta por "lo más escogido y elegante de Barcelona" y desea que Liszt siga dando conciertos y que dedique los ingresos de alguno de ellos a las casas de beneficencia.

---

[359] ROCAMORA, op. cit., p.19.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El **día 11 de Abril** se celebra el **segundo concierto** de nuestro protagonista en el mismo local en que se había verificado el anterior. El programa de la velada fue el siguiente:[360]

> 1.- Reminiscencias de la Lucía de Lamermoor.
>
> 2.- Fantasias sobre motivos de la Norma.
>
> 3.- Tarántula [Tarantella] de Rossini.
>
> 4.- Mazurca de Dupin [Chopin]
>
> 4.- Polaca de los Puritanos.
>
> 5.- Fantasía a capricho.
>
> El doctor Ciabatti alternará cantando arias.

Este segundo concierto fue recogido por muchas publicaciones locales, pero quizá la crónica de mayor interés sea la que publicaba el *Diario de Barcelona*,[361] firmada por el erudito y poeta Pablo Piferrer:

> Al asomar junto al piano aquella cabeza varonil, viva, simpática y marcada con un tipo particular, es imposible no sentirse predispuesto por cierto impulso atractivo.

En este sentido, glosa Piferrer las facciones enérgicas y la mirada de Liszt, y cómo él y el piano parecen un solo ser:

> No es dable concebir como sus manos se prestan a esa voluntad, y excede a toda fuerza humana aquel sostenerse constantemente y a su antojo en el mismo vigor y en una misma dificultad, sin dar señales las más leves de fatiga. Ya remedando los mugidos del viento comienza un trémolo hondo en las notas más graves, que semeja un redoble, o mejor un solo sonido continuado sin ningún intervalo de pulsaciones, y lo sube por un crescendo hasta recorrer todo el teclado también con un solo sonido sin transito perceptible de la una a la otra nota, rematando fuerte a manera de silbido agudo, y recomenzando o descendiendo cual ráfagas sucesivas, o describiendo, si así puede decirse, largas ondulaciones. Ya convirtiendo sus manos en martillos fuerza el instrumento a producir acordes vibrantes y enérgicos y tan rápidos como seguros. Mientras su izquierda aúna por si sola cantábiles y acompañamientos, la diestra sube y baja por toda la extensión del piano en arpegio veloz como el pensamiento, que se prolonga cuanto él desea siempre igual, siempre brillante y estrechamente ligado. El trinar con cualesquiera dedos por tanto tiempo como no se puede concebir; el picar sobre una misma nota con tal fuerza y rapidez y gradación que parece está desenvolviendo un largo y brillante hilo; el combinar los movimientos más encontrados; los saltos más atrevidos y solo a él posibles; las escalas de terceras, de sextas, las octavas con décimas y acordes de cuatro sonidos resbalados, todo cuanto más difícil y menos asequible y más extraordinario ofrece el piano, Liszt lo ejecuta con naturalidad, ligereza y facilidad tales, que entonces se cree no componer realmente sino un solo ser con el instrumento.

Tras loar la amplia paleta de colores con la que cuenta el pianismo lisztiano, "su colorido corre parejas con su fuerza y velocidad; la elegancia, la suavidad y la ternura compiten en él con el vigor, la fogosidad y la osadía; es severo y parco a su antojo con la misma facilidad que es arrebatado y fantástico", prosigue Piferrer:

---

[360] *Diario de Barcelona*, 11-04-1845.
[361] *Diario de Barcelona*, 14-04-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> No cabe marcar con más acierto la gradación, y pocas veces gozamos como ahora de toda la magia del *crescendo*. Si se precipita brillante e impetuoso al allegro, si entonces como desatando sus manos múltiples, permítasenos esta voz, amontona combinaciones sobre combinaciones, también se sostiene y conmueve con el adagio, realza la magestad de su movimiento, la llena muy oportunamente de armoniosos arpegios o de bien sostenidos acordes e interpreta todo su sentimiento con una energía y pasión que hiere el alma.

Seguidamente hace un análisis de todas las obras interpretadas en el concierto destacando especialmente la *Fantasía sobre motivos de Norma*, enfatizando el mérito de Liszt como ejecutor, armonista y contrapuntista. Particularmente destacables le parecen el brío de la *cabaletta*, el dolor de "Deh, non volar" o el acento amargo de Norma en "Qual cor tradisti", en el que no faltan "ni el acompañamiento flébil y ligado de los violines ni el fúnebre redoble de los timbales". Glosa también Piferrer otros elementos técnicos de esta pieza:

> El motivo final le dio lugar de ostentar nuevas combinaciones y sostener aquellas largas variaciones con una seguridad, limpieza y fuerza mayores que nunca, arpegiando como nunca con la diestra del uno al otro extremo del piano y cantando con la izquierda sin violentarse ni levemente la una para el tránsito de la otra. Y como si tantos esfuerzos no bastasen para llenar de admiración y entusiasmo al concurso, combinó de repente dos "cantábiles" a la vez, tocando con una mano la "cabaletta" de la introducción y con la otra el final del segundo acto. Pasamos por alto la dificultad que ofrece hermanar el ritmo distinto de amenaza y guerra en el uno y dolor en el otro; mas quien comprende como la imaginación del pianista concibe dos ideas opuestas y distintas a un mismo tiempo, y que no siendo su voluntad sino una y obedeciendo entrambas manos a esta sola, venga a partirse en dos voluntades que ejercen separadamente su poder sobre cada una de aquellas.

Continúa el cronista con su análisis de las otras obras que interpretó Liszt, alabando como el vigor cedió a la gracia, la delicadeza y la dulzura en la Tarantela de Rossini, la mazurca de Dupin [Chopin] y la Polaca de los Puritanos. De esta última dice:

> No cabe mayor sentimiento de gracia y delicadeza que el que manifestó Liszt en la polaca: la sensación era tan risueña y tan seductora como la idea de Bellini; aquellas frases llenas de embeleso y de ternura amorosa y quieta salían redondeadas y juguetonas de sus dedos; y si una imagen adecuada a esta pieza dulcísima puede expresar ese efecto, bien nos atreveremos a decir que de estos brotaban flores.

De la última obra "Capricho" o fantasía, comenta que, sobre dos motivos de la Sonámbula, Liszt:

> prodigó los arpegios, las variaciones, las modulaciones, los trinos más largos y difíciles, los crescendos y los acordes placados, que portan rápidos parecían una misma armonía igual y continuada como de órgano.

La crónica de Piferrer para el Diario de Barcelona se cierra con esta sugestiva metáfora:

> Su poder sobre el piano es tal, que cerrando los ojos, y recogiéndose y dándole libre vuelo a la imaginación, parécele a esta asistir a una lucha entre dos seres fuertes igualmente, por su fuerza el uno, por su resistencia el otro, en la cual los murmullos de este, los alaridos de sus numerosas bocas, sus gemidos, sus arranques súbitos atestiguan el vigor de Hércules que él combate y que a su placer lo suelta y encadena.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

También *El Fomento*[362] recogió lo sucedido en esta función:

> Ayer se efectuó el segundo concierto de Mr. Liszt en el salón del Casino Filarmónico, y la ejecución de este célebre artista fue más asombrosa si cabe que en la función anterior. No era un piano lo que oíamos; era una orquesta completa, robusta y sublime, que expresaba los sentimientos más indefinibles y lanzaba los ánimos a regiones desconocidas. Los concurrentes aplaudieron con frenesí sin separar los ojos de aquellas manos privilegiadas.

Otra publicación que se ocupa de este segundo concierto de Liszt es *El Mundo Musical* del día 13 de Abril,[363] que en su primera plana inserta un largo artículo firmado por E. Domínguez:[364]

> Acabamos de salir del segundo concierto que ha dado este grande artista en el Salón de la Sociedad Filarmónica. Resuena todavía en nuestros oídos aquella prodigiosa velocidad, y una fibra de nuestro corazón esta vibrando aún al recuerdo del dulcísimo *Bell´alma innamorata* más dulcemente ejecutado por el eminente pianista. Cuando el ánimo esta agitado, cuando las ideas bullen y rebosan en la mente […] no es fácil dominarse y escribir con calma y sangre fría. Pudieramos abandonarnos a nuestra emoción y, como han hecho otros periódicos, ceñirnos en este articulo a ensalzar a Liszt cual Liszt merece. Pero nuestra misión es más alta y deseamos cumplir [..] con los deberes que nos impone.

A continuación el cronista se pregunta si Liszt habría llegado a triunfar si hubiera nacido en España y nunca hubiese salido de ella. La respuesta que se da es negativa, ya que dice hubiera tenido que luchar contra la apatía, la incuria, la indiferencia y el abandono nacional. Y abunda en que los pianistas españoles (Miró, Marsanau, Albéniz) que han querido triunfar, han tenido que irse al extranjero. No obstante, la visita de Liszt le parece a Domínguez un buen punto de partida de cara al futuro del pianismo en España:

> Bueno es empero que empecemos a comprender y admirar a los genios de cualquier país que vengan; tal vez así llegaremos algún día a comprender y ensalzar también a los genios que tenemos en casa. Otra consideración no menos importante es la de que la venida de Liszt a nuestro país puede dar y dará sin duda un impulso al arte en España, o al menos en Barcelona; pues sabemos que más de un joven artista se apresta ya para emprender con más ardor nuevos estudios, y seguir de cerca o de lejos las huellas del gran pianista. Nuestros jóvenes profesores han examinado su juego, su manera, su estilo; han visto un tipo de modelo que imitar, y con generoso entusiasmo se han dicho a sí mismos. ¿Si el a llegado allá porque no puedo llegar yo?

En este punto de la crónica, se concentra Domínguez algo más en los pormenores de la ejecución lisztiana:

> ¿Qué mano de hierro sino la suya sería capaz de sostener un trino tan robusto como veloz, igual y prolongado, egecutándolo (sic) con los solos dedos anular y meñique? ¿Quién sino él haría trinar los intervalos de tercera y de octava con una sola mano? […] Este artista no solamente toca con las manos; sus pies trabajan continuamente con los pedales, y un atento observador repara fácilmente con qué maestría los juega, los mueve, los cambia para dar fuerza o suavidad, a un pasage (sic), a un compás, a una nota.

---

[362] *El Fomento*. Barcelona. 12-04-1845.
[363] *El Mundo Musical. Periodico Filármónico que sale cada domingo*, nº 15, 13-04-1845, p. 1-2.
[364] Eduardo Domínguez i de Gironella fue compositor (entre sus obras destcan la ópera bufa *La Vedobella* y la ópera en tres actos *La Dama del Castello*) y fundador de la revista *El Mundo Musical*, de la que se editaron 19 números y que fue la primera publicación catalana de contenido exclusivamente musical.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Y no se crea que Liszt es solo un mero instrumentista, es decir un tocador mecánico del piano [..] su frente espaciosa y serena iba contractándose; su vista se dilataba, y se pintaba en su rostro el entusiasmo que le arrebataba, y que manifestaban sus ágiles manos con raudales de armonía; hasta que la plácida sonrisa venía [...] a serenar aquella tempestad de notas y acordes.- pues tiene alma y siente, Liszt es un verdadero artista."

Continúa la crónica Domínguez comentando las piezas que más le gustaron: la "Fantasía sobre motivos de Norma [..] y un capricho sobre la canción española y popular del señor Salas titulada *Los Toros del Puerto*". De esta última dice que:

> fue tan bien ejecutada y tan superiormente adornada, que lejos de perder un ápice de su gracia andaluza, adquirió en las manos de Liszt un nuevo encanto, que arrancó vivísimos aplausos.

De lo comentado por Piferrer y Domínguez parece colegirse que la misteriosa *Fantasía a Capricho* programada al final del concierto pudiera haber sido una suerte de reminiscencia de temas de *La Sonnambula* y de la canción andaluza *Los toros del puerto*.

Finaliza la crónica Domínguez dándole las gracias a Liszt por la atención que ha tenido con algunos músicos -entre los que se encuentra él mismo- de la ciudad enviándoles tarjetas de invitación.

El **tercer concierto** de nuestro protagonista tiene lugar el **día 14** en el **Teatro Nuevo,** de cuyo programa daría cuenta el *Diario de Barcelona*:[365]

> Primera parte:
>
> 1.- Gran sinfonía de *El Diablo de Sevilla*, por la orquesta.
>
> 2.- Sinfonía de *Guillermo Tell*, por M. Liszt
>
> 3.- Walz de Strauss, por la orquesta.
>
> 4.- Gran fantasía sobre los motivos de *Roberto el Diablo*, por M. Liszt.
>
> Segunda parte:
>
> 1.- Sinfonía dela *Gazza Ladra*, por la orquesta.
>
> 2.- Invitación al Walz, de Weber, por M. Liszt.
>
> 3.- Sinfonía de *la Gabriela de Wergy*, por la orquesta.
>
> 4.- Fantasía a capricho, por M. Liszt.

De este concierto no se publicaría ninguna crónica en los medios que pueda darnos más detalles de lo acontecido.

El **día 15 de abril**, Liszt ofrece en el Teatro Nuevo su **cuarto concierto,** esta vez **a beneficio de la Casa de la Misericordia**. El programa y el objeto de la función se recogen en un aviso publicado en el *Diario de Barcelona* del día 15 de Abril:

---

[365] *Diario de Barcelona,* 14-04-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Primera parte:

1.- Sinfonía de Semíramis por la orquesta

2.- Gran concierto de Weber, por Sr. Liszt

3.- Fantasía de Norma, por Sr, Liszt.

4.-La linda comedia en un acto *Trapisondas por Bondad.*

Segunda parte:

1.- Sinfonía de la *Muta di Portici*, por la orquesta.

2.- Serenata y Orgía de Rossini, por el Sr. Liszt.

3.- Gran Galop Cromático, por el Sr. Liszt.

Teatro Nuevo. Función extraordinaria a beneficio de los pobres de la Misericordia.- El Sr. Liszt, que al par de sus extraordinarios talentos y facultades con que la naturaleza le ha favorecido, reúne también un carácter amable y compasivo, para dar una prueba de ello, teniendo presentes a los infelices del citado establecimiento ha manifestado a esta empresa sus deseos de dar un concierto a favor de los pobres, y la empresa no solo ha convenido en esta idea tan filantrópica sino que contribuye en cuanto está de su parte.

Siguiendo en la línea que hemos visto en las otras ciudades por donde pasa, Liszt vuelve a incidir en su imagen de filántropo, interactuando así con la burguesía que a través de sociedades caritativas ejercía una labor de asistencia a las clases más necesitadas.

En la crónica que de este concierto daba *el Diario de Barcelona* del día 17 se glosaba de nuevo esta faceta de la imagen lisztiana:

> Es muy digna de elogio la generosidad y filantropía de que tiene dadas tantas pruebas el señor Liszt, ofreciendo su talento en favor de los establecimientos de beneficencia, y que dio una muestra en el concierto que a beneficio de la Casa de Misericordia dio gratuitamente en la noche del martes último. El público manifestó repetidas veces al célebre pianista lo mucho que apreciaba su talento, y nosotros le tributamos las más expresivas gracias en nombre de los infelices, cuya triste suerte ha aliviado con tan generoso desprendimiento.

Tres días después de esta función caritativa, o sea el **18 de Abril**, Liszt interviene en **otro concierto** celebrado en los salones de l**a Sociedad Filarmónica**, interpretando dos obras:

1.- Fantasías sobre motivos de Norma.

2.- Fantasía a Capricho.

Según relata Rocamora, en este concierto actuaron junto a Liszt los principales artistas de la compañía de ópera italiana que había en la capital, "además de una nutrida orquesta integrada por 105 profesores". Añade este autor que:[366]

[366] ROCAMORA, op. cit., p. 28.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Algunas de las arias que se cantaron fueron acompañadas al piano por el propio Liszt. Dirigió la orquesta el maestro Zerilli (director de la compañía lírica). Cantaron fragmentos de varias óperas los artistas señora Parepa Archibugi y los señores Assoni, Selva y Solieri.

El Mundo Musical del domingo día 20 recogía de esta manera lo acontecido:

> La sociedad filarmónica sigue su emprendida carrera. En la noche del viernes último dio un concierto que fue digno de los anteriores. La reunión era brillante cual nunca y le daba nuevo lustre la presencia de Liszt, del Exmo. Señor Capitán general, y de otras personas distinguidas.
>
> Los nuevos coros de Rossini titulados la Fé, la Esperanza y la Caridad fueron bien cantados bajo la dirección del maestro Piqué, así como las demás piezas que se oyeron […].
>
> El insigne señor Liszt se hizo admirar como siempre, y como siempre arrebató a su extasiado auditorio, que le colmó de bravos y aplausos en las dos piezas que tocó. Estas dos piezas (Fantasía sobre motivos de la Norma y un capricho sobre los toros del Puerto, de Salas) fueron precisamente las que dijimos en nuestro número último nos habían gustado más, al hablar del anterior concierto dado en la sociedad por el señor Liszt. Esta prueba de deferencia nos es muy grata, y rebela en el grande artista modestia y deseo de complacer. Barcelona se acordará por muchos años del célebre Liszt.

También podemos leer una mención a este concierto en el *Diario de Barcelona* del día 20 en términos similares:

> Brillantísimo y muy concurrido fue el concierto que verificó en el Salón de la Sociedad Filarmónica en la noche del viernes último, llamando la atención general el célebre Liszt, cuya sola presencia fue saludada con unánimes y entusiastas aplausos. […] Mientras tocó Liszt, es inexplicable el silencio que reinaba en todos los ámbitos del salón, interrumpido de vez en cuando por las muestras de aprobación de los concurrentes. Al concluir las dos fantasías aquello era un triunfo, una verdadera ovación.

El Fomento reseñaba por su parte:

> Anoche hubo un concierto en el Gran Salón de la Sociedad Filarmónica. La concurrencia fue escogida y muy numerosa, pues se dijo que el Sr. Liszt tomaría parte en la función, lo cual aumentó el empeño que hay comúnmente para participar de esas diversiones.

Subraya el cronista de *El Fomento* que la *Fantasía sobre temas de Norma*, siempre le había arrebatado, "pero ayer nos arrebató más todavía, pues nos pareció que lo tocaba el artista sin igual con más entusiasmo". Sobre la Fantasía a Capricho final, nos confirma el escriba que debió de ser la misma que se pudo escuchar en el primer concierto de Liszt en Barcelona:

> Liszt tocó luego una fantasía sobre motivos de música popular española, como los "Toros del Puerto", "Bolero"… Todas las travesuras de que son capaces aquellas ágiles manos, las ejecutó de una manera sorprendente, siendo motivo de que se interrumpiera con estrepitosos aplausos, que se repitieron al final de una manera extraordinaria. Era aquella la despedida de una Sociedad que se honra mucho de tenerle entre sus miembros.

Efectivamente, éste sería el último concierto de Liszt para la Sociedad Filarmónica, pero no el último que ofreciera en la ciudad condal. Así, Liszt se presentaría el **día 19 de Abril** en el **Teatro Nuevo en su sexto y postrer concierto** en Barcelona**,** con el siguiente programa:

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

1.- Gran Fantasía sobre motivos de *Lucrecia Borgia.*

2.- Fantasía de la Sonámbula.

3.- Reminiscencias de los Puritanos.

4.- Improvisaciones sobre temas sugeridos por el público.

Estos temas, "escritos en música", debían de ser entregados en la contaduría del teatro aquella misma noche.[367]

El crítico musical del *Diario de Barcelona* del día 21 se refería así a la *Fantasía sobre motivos de Lucrecia Borgia*:

> En la primera, que tocó por primera vez ante el público de esta capital, dio nuevas pruebas de la fuerza de su ejecución, de su gran facilidad en las carreras cromáticas por diferentes grados, de la soltura y limpieza en mezclar "el cantábil" con el acompañamiento y pasos de "bravura" alternativamente con ambas manos.

En cuanto a los motivos que se le presentaron para extemporizar sobre ellos, comentaba el cronista lo siguiente:

> La "Jota aragonesa"; un motivo sobre una cavatina del " Hernani"; el aire provincial conocido por la "Tintina dels Gegants" y un bello tema original, sobre el que se pidió variase en un tono particular, que ofrecía bastante dificultad. Después de haber el eminente artista hecho oír los cuatro citados motivos, empezó a improvisar sobre estos caprichos y variaciones, en los que dejó oír continuos rasgos de su ardiente fantasía por espacio de un cuarto de hora.

Durante la ejecución de la *Fantasía de los Puritanos*, cuenta el escriba que "echáronse en el teatro palomas, versos y una corona que el público pidió que se ciñese el artista, haciéndolo este con suma modestia para complacerle".

Antes de partir Liszt de Barcelona, la Junta Directiva de la Sociedad Filarmónica ofrecería en su honor un banquete de despedida en el Hotel de Oriente. Este evento sería recogido por el diario *El Fomento* en los siguientes términos:

> La junta de gobierno de la Sociedad Filarmónica obsequió el sábado pasado al señor Liszt con un banquete, al que asistieron, en unión de varios socios, las principales notabilidades artísticas de esta capital, reinando durante el mismo la más sincera fraternidad. Se brindó repetidas veces por el eminente pianista, quien contestó en términos análogos y que revelaron el profundo reconocimiento de que se hallaba poseído. Al despedirse el Sr. Liszt quiso abrazar y besar a todos los artistas, cuya escena produjo una sensación indefinible.

Otras actividades de índole privado de Liszt en la ciudad condal incluirían las asistencia a varias sesiones de carácter íntimo celebradas en su honor en las que tuvo ocasión de escuchar y orientar a varios artistas jóvenes como Raymondi Ranieri y el joven Evaristo Bosch de tan solo 12 años,[368] al que el pianista se ofreció a dar clases durante su estancia

[367] Íbid., p. 29.
[368] *El Fomento*, 07-04-1845.

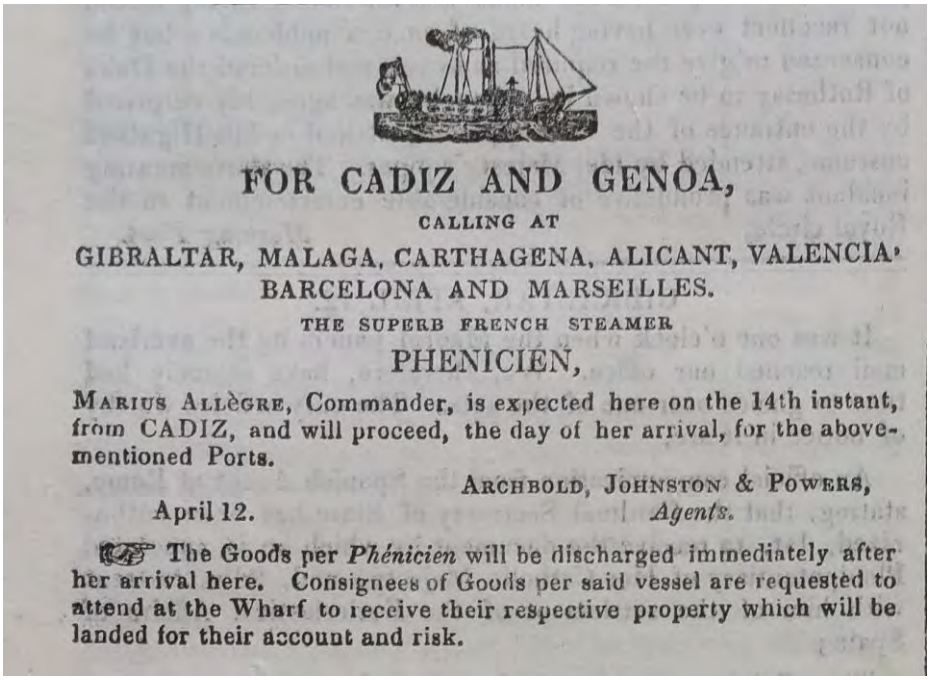
Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

en Barcelona. La publicación francesa *Memorial des Pyrenees* daba cuenta así de este sucedido:[369]

> Liszt est à Barcelonne. On lui a présenté dernièrement, au concert qu'il donnait dans la salle du *Casino*, un enfant nommé Bosch, qui est déjà d'une grande force sur le piano. Après l'avoir entendu, Liszt émerveillé de ses heureuses dispositions, a engagé cet enfant à venir tous les jours chez lui, pour lui donner des leçons pendant son séjour à Barcelonne.

También tenemos constancia de la presencia de nuestro protagonista en una velada musical celebrada en los salones de la Sociedad Filarmónica en la que escuchó al maestro Nogués interpretar la *Fantasía sobre motivos de la ópera Lucía de Lammermoor* del propio Liszt. La velada resultó un éxito y el pianista húngaro "fue objeto de la curiosidad general al recorrer los salones acompañado de varios socios, habiendo sido obsequiado por todos".[370]

Finalmente, Liszt abandona Barcelona el 21 de Abril, embarcando en el vapor *Phénicien*, que había partido el día 14 desde Gibraltar con dirección a Marsella. Así anunciaba la salida de este buque el *Gibraltar Chronicle:*



FOR CADIZ AND GENOA,

CALLING AT

GIBRALTAR, MALAGA, CARTHAGENA, ALICANT, VALENCIA, BARCELONA AND MARSEILLES.

THE SUPERB FRENCH STEAMER

PHENICIEN,

MARIUS ALLÈGRE, Commander, is expected here on the 14th instant, from CADIZ, and will proceed, the day of her arrival, for the above-mentioned Ports.

ARCHBOLD, JOHNSTON & POWERS,
Agents.

April 12.

☞ The Goods per *Phénicien* will be discharged immediately after her arrival here. Consignees of Goods per said vessel are requested to attend at the Wharf to receive their respective property which will be landed for their account and risk.

Ilustración 64. Gibraltar Chronicle*, 12-04-1945.*

[369] *Memorial des Pyrenees*, 17-04-1845.
[370] ROCAMORA, op. cit., p. 10

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Se da la curiosa circunstancia de que el conde Lichnowsky, amigo como sabemos de Liszt, había hecho esta misma ruta a bordo del *Phénicien* tres años antes. Sus recuerdos de la travesía no parece que fueran muy buenos:[371]

> El *Phénicien* es un vapor francés inmundo, mal pertrechado y todavía peor dirigido, donde nos dieron una comida insoportable, y donde nos acompañaba una sociedad de todas las clases, nos llevó crujiendo y oscilando sobre un mar espejado, a Málaga donde nos demoramos un día, y después a Cartagena, Alicante y Valencia.

Embarcando en este vapor, Liszt daba por finalizada una exitosa gira que se había prolongado cuatro meses más de lo previsto en un principio.

[371] LICHNOWSKY, F*., Portugal: recordações do anno de 1842.* Lisboa, Imprensa Nacional, 1845, p. 194.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LOS PIANOS BOISSELOT Y LISZT EN LA PENÍNSULA

Uno de las novedades comunicativas a las que la sociedad ibérica se vio expuesta como consecuencia de la gira de Liszt por la Península fue la labor de patrocinio que desarrolló el fabricante de pianos francés Boisselot a lo largo de buena parte de ésta.

Liszt tenía cierta experiencia en este tipo de relaciones comerciales pues, no en vano, ya en su época de niño prodigio promocionó por toda Europa el mecanismo de doble escape recientemente patentado por Erard. Así nos lo relata Walker:[372]

> Sébastien y Pierre Erard reconocieron el talento del joven Liszt enseguida, le abrieron muchas puertas profesionales, y le regalaron un nuevo piano, uno de sus últimos modelos de siete octavas, que incorporaba su recientemente inventado mecanismo de "doble-escape". […] Este fue el instrumento que Liszt llevó subsecuentemente en gira con él y el que, a través de su apoyo, fue eventualmente introducido en toda Europa. […] Adam Liszt [padre de Liszt] y Sébastien Erard parece que acordaron algún tipo de arreglo comercial. El pequeño Franzi tocaría en pianos Erard, siempre que Erard los transportara hasta el destino que se le requiriera. Tras esto, el pequeño Liszt fue públicamente publicitado como "Artista Erard". Durante los tres años siguientes [1824-27], Erard se las arregló para que sus nuevos instrumentos estuvieran esperando a Liszt en sitios tan dispersos como Londres, Manchester, Burdeos o Ginebra. Las ventajas para Erard eran claras; podría vender con facilidad cualquier piano en el que este chico sensacional tocara.

Este tipo de relaciones de patrocinio eran pues bien conocidas para Liszt. Pero hasta donde alcanza nuestro conocimiento, nunca antes en la Península se había producido una simbiosis comercial de este tipo en la que una firma de instrumentos se asociara con un artista en búsqueda de mutuo beneficio. En este caso no nos ha sido posible, no obstante, averiguar cuáles fueron los términos exactos del acuerdo entre Liszt y Boisselot. Como en el caso de Erard, los beneficios para Boisselot eran en todo caso claros: asociar su nombre al de una de las grandes figuras musicales del momento con el consiguiente incremento en ventas y prestigio que ello supondría. Sin duda Liszt, además de las garantías que le proporcionaba el poder contar con instrumentos de calidad allí donde tocara, debió de obtener algún otro tipo de rédito –imaginamos que económico- de la transacción.

Como ha ido quedando patente a lo largo de este trabajo, Liszt no se presentó en pianos de Boisselot en todas aquellas ciudades en las que se presentó. De hecho, las evidencias expuestas hasta ahora nos llevan a pensar que estos instrumentos estuvieron a disposición de Liszt solamente en Madrid, Lisboa y Barcelona.[373] Los motivos que explican esto son dos.

En primer lugar y como hemos ido relatando, estas cuatro son las ciudades en las que se habían previsto y suponemos que contratado conciertos de Liszt con una antelación suficiente como para hacer posible que la complicada logística de llevar un instrumento de este tipo hasta allí fuera viable. Ya ha quedado claro que en muchas de las ciudades en las

---

[372] WALKER, A., *Franz Liszt. The virtuoso years, 1811-1847*. Ithaca, Cornell University Press, 1983, p. 93.

[373] Todo hace pensar que lo propio debió de suceder en Cádiz, aunque no contamos con ninguna referencia directa que lo corrobore, como comentaremos enseguida.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

que Liszt se presentó, las actuaciones fueron organizadas de una manera más o menos improvisada aprovechando el paso de éste por la población de turno. Lógicamente, era imposible dadas las comunicaciones de la época, hacer llegar un piano a estas ciudades con tanta premura.

En segundo término, las rutas marítimas alrededor de la Península que hemos descrito a lo largo de este trabajo, hacían fácil el transporte de los pianos de Boisselot desde Marsella -donde la firma tenía su fábrica- hasta los principales puertos ibéricos. Sin embargo, mover instrumentos de esas dimensiones por los también descritos caminos de la época, debía de ser una tarea no exenta de numerosas complicaciones.

Hemos visto que las dos rutas comerciales que bordeaban la Península tenían como eje a Gibraltar y Cádiz. Desde allí, la que hacían los navíos de la P&O inglesa se dirigía a Southampton con paradas en Lisboa y La Coruña, y la que verificaban otras compañías españolas y francesas se dirigía a Marsella, con altos generalmente en Málaga, Cartagena, Alicante, Valencia y Barcelona. Salta pues a la vista que a Boisselot le resultó relativamente fácil que sus pianos estuvieran presentes en los conciertos de Cádiz, Lisboa y Barcelona. Respecto a Madrid, y aunque el transporte de los instrumentos debió de ser mucho más penoso, es obvio que era lógico hacer un esfuerzo suplementario para surtir de pianos los conciertos en la principal ciudad del Reino.

Como ha quedado apuntado en el relato de este episodio, en Córdoba se dio noticias en el número de 8 de diciembre de *El Liceo* de la decepción que había provocado que "una persona filarmónica de esta capital haya negado su piano para tocar el Sr. Liszt. Este creemos que sea el primer caso que se haya visto en la triunfante carrera de tan célebre artista".[374] A continuación se explicaba, como quedó apuntado en su momento, que en el caso de que no se encontrara otro piano para la ocasión, Boisselot se había ofrecido a "hacer traer de Cádiz uno de sus mejores pianos para que los socios del Liceo oigan al Sr. Liszt". De estas informaciones cruzadas extraíamos la conclusión de que Boisselot había hecho llegar pianos a Madrid y a Cádiz, pero no a Córdoba, quizás porque esta parada de la gira no estuviera prevista de antemano, quizás por la dificultad logística de hacer llegar instrumentos hasta allí. En el número del día 12 de esta misma publicación se confirmaba que Liszt había utilizado finalmente pianos de otra procedencia.

Algo parecido debió de ocurrir en Sevilla, donde Liszt dice haber tocado un piano desastroso en el banquete que se le ofreció en el Museo.[375] Lo cual no indica necesariamente que en los conciertos en los teatros no utilizara un Boisselot, pero sí da pistas en este sentido. Cabe destacar aquí otro dato interesante. En el único cartel de concierto que conservamos de Sevilla no se hace ninguna mención a que el piano en el que se iba a presentar fuera un Boisselot. Esto mismo ocurre en el caso de Valencia. Sin embargo en Madrid, los anuncios de prensa sí dan cuenta en varias ocasiones de que se haría uso de estos pianos. No nos cabe duda de que si en Sevilla y Valencia hubiera sido el caso, tanto Liszt como Boisselot se hubieran encargado de que se diera constancia de ello en los anuncios previos. Como ha quedado también apuntado, el carácter improvisado de las paradas que Liszt efectuó en Gibraltar y Málaga y la total ausencia de comentarios en la

[374] Ver *El Liceo de Córdoba. Periódico de literatura, música y modas*, nº8, año 1º, p. 4.
[375] Cf. LA MARA, *Franz Liszts Briefe, Band I*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, p. 38.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

prensa, nos hace pensar con un alto grado de certeza que tampoco en estas poblaciones estuvieron presentes los instrumentos del constructor francés.

El caso de Cádiz es algo más confuso. Como hemos comentado, El Liceo de Córdoba daba la noticia de que Boisselot estaba dispuesto a llevar hasta esta capital pianos de su firma que se encontraban en Cádiz. De los cual parece colegirse que los conciertos en esta última ciudad debieron de contar con un Boisselot en escena. Sin embargo, no hay trazas en la prensa de mención alguna a ello.

Sea como fuere, la estrategia comercial dio sus frutos rápidamente. En Madrid, el citado cronista anónimo de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*[376] relataba lo siguiente:

> Así, el instrumento en el que Liszt fue oído en estos conciertos en España y que le sigue a todas partes, después de su último concierto, ha sido el objeto de las subastas más locas. La alta sociedad de Madrid, compuesta por los aficionados a la música más apasionados, se empeñó en evitar que este piano saliera de la capital. En este momento, se ofrecen por este piano 20.000 reales, unos 5.000 francos. Bien es cierto que este instrumento es un excelente piano de la fábrica de pianos de Boisselot, de Marsella, de los que Liszt tiene muchos.

Esta información nos indica que el piano o pianos que Boisselot llevó a Madrid debieron quedarse allí, algo también confirmado por el hecho de que no estuvieran presentes en Córdoba, siguiente episodio de la gira. Esto desmiente la idea existente en el imaginario popular y repetida en numerosos estudios de que Liszt se hizo acompañar por un piano Boisselot a lo largo de toda la gira ibérica. Los pianos de esta firma en los que se fue presentando eran instrumentos diferentes que por lo general ya no se movieron de allí adonde habían sido utilizados.

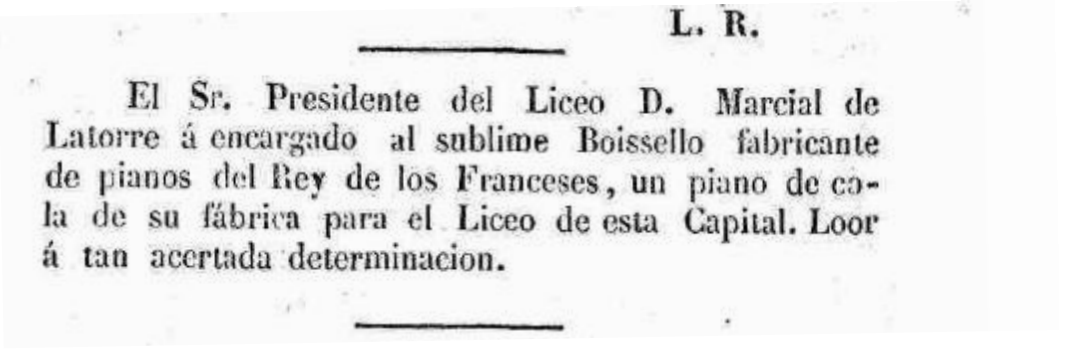
Esto fue lo que ocurrió por cierto también en Lisboa. Tras su paso por esta población, Liszt regaló el Boisselot en que había tocado a la Reina María II, que a su vez acabaría donándoselo al profesor de música de los Infantes y director de la *Real Capella de Sua Magestade*, Manuel Inocêncio Liberato do Santos. Este piano se encuentra hoy en día en el Museo de La Música de Lisboa.

[376] *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 17 de Noviembre de 1844, p. 6.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Ilustración 65. Piano Boisselot et Fils que utilizó Liszt en Lisboa. Museu da Música, MM 434

En Córdoba por su parte, a pesar de que los instrumentos de Boisselot no fueron utilizados, éste sí estuvo presente acompañando a Liszt, tal y como hemos relatado en este episodio de la gira. Tanto Liszt como él propio Louis Boisselot debieron de ser asaz persuasivos, porque *El Liceo de Córdoba* ofrecía la siguiente nota en su número del 12 de diciembre:



L. R.

El Sr. Presidente del Liceo D. Marcial de Latorre á encargado al sublime Boissello fabricante de pianos del Rey de los Franceses, un piano de cola de su fábrica para el Liceo de esta Capital. Loor á tan acertada determinacion.

Como podemos observar, el entusiasmo que iba generando Liszt a su paso va dejando interesantes réditos a Boisselot, incluso cuando sus instrumentos no se presentan en escena.

Pero sin duda, el fruto más jugoso de la estrategia de patrocinio de esta gira que llevó a cabo Boisselot, tuvo lugar en Barcelona. El 4 de mayo, pocos días después de que Liszt abandonara esta capital, se podía leer la siguiente nota en la edición de *El Mundo Musical*:

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

BARCELONA.—El señor Rachelle ha vuelto á ocupar la silla de director de la orquesta del teatro principal. Su vuelta ha sido recibida con general satisfaccion; prueba inequívoca del aprecio que habia sabido granjearse este inteligente director.

—En la tienda de maquinaria de la calle de la Union se ha establecido un depósito de pianos estrangeros, y tenemos entendido que va á ponerse otro depósito de los pianos de Boisselot, fabricante de los en que ha tocado Listz, en la tienda de instrumentos de Bernareggi, calle Ancha.

Por lo que podemos leer en la *Guía General de Barcelona* de 1849[377], en este año la citada tienda de instrumentos de Bernareggi fabricaba instrumentos de viento y vendía otro tipo de accesorios musicales. En este año de 1849, Boisselot figuraba en todo caso como el fabricante de los pianos que allí se comercializaban, como vemos en el citado recorte de la *Guía General*:

Fábrica de instrumentos.

Bernareggi é hijo Francisco, Ancha, n.° 29, —*Instrumentista de Cámará de S. M. Pensionado y premiado en todas las esposiciones públicas con las medallas de oro y la de plata.*

Fábrica de toda clase de instrumentos de viento almacen de música y cuerdas de violin: tiene igualmente surtido de todo lo concerniente á instrumentos de cuérdas: fábrica de bolas de villar y demas de marfil. Se halla igualmente en su casa la fábrica de pianos conocida por Boisselot y Compañía.

Bergnes Evaristo, Ancha, 54.—*Fábrica de pianos de todas clases al estilo moderno, y á precios módicos.*

Todo apunta a que la secuencia de acontecimientos debió de ser más o menos como sigue. En 1845, tras la gira de conciertos de Liszt, Boisselot se asocia con la tienda de Bernareggi utilizándola como almacén y punto de venta de sus pianos Marselleses. En 1848[378] se empiezan a fabricar pianos Boisselot en Barcelona, en principio como Boisselot

[377] *Manual histórico-topográfico estadístico y administrativo: ó sea Guía General de Barcelona. Dedicado á la Junta de Fábricas de Cataluña,* Barcelona, 1849, p. 397.

[378] Cf. *Cataluña en la Exposición Universal de Peris de 1867: catalogo detallado de los productos que los expositores de las cuatro provincias catalanas han remitido a la citada Exposición con un Itinerario descriptivo del viaje a Paris y una Guía de la capital de Francia*, Barcelona, 1869, p. 23.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

& Cía. En algún momento de los años que siguieron, los pianos comenzarían a denominarse Boisselot, Bernareggi & Cía, hasta que en 1863, la casa pasaría definitivamente a propiedad de Bernareggi, retirándose el nombre de Boisselot de la firma. En 1867, Bernareggi producía 500 pianos al año y daba trabajo a 160 operarios.[379]

Ilustración 66. Tapa del teclado de un piano de cola Boisselot & Cía fabricado en Barcelona en los años 50.

Así lo contaba Pontécoulant en 1868:[380]

> Fue en este tiempo [1848] cuando Xavier Boisselot expatrió desde Marsella, sede de su establecimiento principal, una colonia de trabajadores que envió a Barcelona para dedicarse a la construcción de sus pianos. Esta fábrica estaba bajo el cuidado de uno de sus hijos, que había estado en Londres para profundizar en el arte de la construcción de pianos en las principales firmas. Boisselot hijo tuvo el buen sentido de unirse a un hombre muy inteligente en la construcción de instrumentos musicales, el Sr. Bernareggi, y la casa de Barcelona sería conocida hasta 1863 como Boisselot, Bernareggi y Cía.

Como se desprende con claridad de todo lo dicho en esta sección, Liszt anticipa de nuevo en la Península comportamientos que al cabo de los años darían en ser habituales en el terreno de la gestión de la imagen pública, la comunicación publicitaria y las relaciones públicas.

[379] Íbid.
[380] PENTÉCOULANT, L.A.D., *La musique à l'Exposition universelle de 1867*, Au bureau du journal l'Art musical, París, 1868, pp. 33-35.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

UN VIRTUOSO EN SU CONTEXTO: IDENTIDAD Y DISCURSO EN TORNO A LISZT

En esta sección nos proponemos analizar la recepción de Liszt en España a través de su reflejo en los medios de comunicación. El público hispánico, tal y como vemos a través de sus cronistas, transferirá sobre la figura de nuestro protagonista parte de sus necesidades simbólicas y se verá enfrentado por primera vez a una serie de novedades comunicativas que intersectan con preocupaciones tan actuales como las relaciones entre realidad y discurso, la sociedad del espectáculo o la representación.

El corpus de evidencia que nos servirá para valorar la lectura discursiva que hace la sociedad ibérica de la figura de Liszt es el reflejo de ésta en los medios de comunicación. Esto nos sitúa ante la lógica dificultad de calibrar hasta qué punto las lecturas de los cronistas son coincidentes con las que debió de hacer el público. A este respecto hay que decir que nos hemos propuesto analizar patrones y motivos que aparecen de manera repetida en las impresiones de los críticos y que por lo tanto parecen revelar una interpretación comunicativa de Liszt de un orden más genérico que individual. Es de subrayar en torno a esto la sorprendente recurrencia con que ciertos motivos y tópicos se repiten en las crónicas de los medios hispánicos. Tan es así que a veces pareciera que el mismo escriba hubiera pergeñado la práctica totalidad de éstas.

Con cierta frecuencia se ha relativizado el valor de las crónicas periodísticas que aparecieron en los medios ibéricos al hilo de la visita de Liszt. Y esto presumiblemente porque en ellas abundan las divagaciones poéticas, el lenguaje florido y exaltado y escasean los comentarios puramente técnicos y la intermediación intelectiva que esperaríamos de un comentarista hoy en día. Pero su relevancia no reside en la observación del detalle pianístico y musical sino en su carácter de sonda del magma motivacional de la sociedad isabelina. En este sentido, estas crónicas -lejos de carecer de interés- son extremadamente reveladoras de las lecturas discursivas y las transferencias simbólicas que la sociedad hispánica hace sobre nuestro protagonista.

En cierto modo las audiencias ibéricas de Liszt no incluyeron sólo a aquellos que pudieron escucharlo en sus conciertos públicos o en sus presentaciones privadas, sino a todos aquellos que pudieron seguir el devenir de la gira en la prensa y en las conversaciones de que era objeto en sociedad. Recordemos como prueba de ello lo que decía el cronista anónimo de la *Revue et Gazette Musicale de Paris*:[381]

> Liszt es en este momento el único objeto de atención general en Madrid, su nombre está en boca de todos, entre la gente, en los diarios no se habla sino de él; los asuntos políticos, que son muy graves en este momento, no pueden evitar que el público se ocupe sobre todo de su artista predilecto. Una prueba llamativa de que la influencia que su magnífico talento ejerce sobre todas las clases de la sociedad, es que el nombre del General Prim, que será juzgado mañana por un consejo de guerra, y muy probablemente fusilado pasado mañana está siendo menos pronunciado que el de Liszt. Todo el mundo quiere ver al célebre artista, los más grandes señores, los personajes más ilustres, los hombres políticos más influyentes

[381] *Revue et Gazette Musicale de Paris*, 17 de Noviembre de 1844, p. 6.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> compiten por el honor de serle presentados, y el entusiasmo que inspira se refleja en todo lo que le rodea.

Liszt entra así a formar parte del discurso público durante su estancia en la Península transcendiendo sus actuaciones como virtuoso del piano. Por otra parte -como hemos ido mencionando y como veremos- nuestro protagonista participa activamente en la construcción de su identidad pública, prefigurando así fenómenos propios de la sociedad del espectáculo. Liszt representa un *cluster* de identidades simbólicas, de novedades comunicativas a las que el público ibérico se ve enfrentado por primera vez -al menos por primera vez encarnados en una figura de la potencia simbólica que condensaba Liszt- y a las que reaccionará en varios ámbitos de nuestro interés.

De una parte está la lectura que hace la audiencia -y que los cronistas reflejan en los medios- de los nuevos formatos de artista y de espectáculo que se le presentan: el recital como concepción concertística, el nuevo rol del piano, la nueva escuela pianística y sobre todo el virtuoso como figura mediática y social.

De otra parte, nos interesan las lecturas simbólicas que las audiencias hispánicas hacen de Liszt en lo que concierne a su identidad pública. Como bien apunta Gooley: "Liszt se convirtió en una de las figuras más ampliamente admiradas de su tiempo no porque su enorme talento musical hiciera esa popularidad inevitable, sino porque sus audiencias le hacían demandas simbólicas que él era capaz y estaba dispuesto a colmar".[382] La figura de Liszt es un repositorio de identidades, muchas veces contradictorias entre sí: el artista sublime y el charlatán, la encarnación del demonio y el devoto religioso, el empresario avaricioso y el filántropo desprendido, el cosmopolita y el nacionalista. Y no todas las dimensiones de esta construcción simbólica tienen su origen en sus capacidades como pianista sino que "también emergieron de sus afiliaciones sociales, comportamiento privado, publicaciones literarias, estrategias concertísticas y publicidad en la prensa".[383]

Intentaremos pues desvelar también el papel de Liszt en la construcción de ese discurso sobre sí mismo. Liszt se enfrenta constantemente a un proceso de negociación de su identidad simbólica con el público procurando modelarla -no siempre con éxito- en interacción con éste. Como dice Gooley: "La relación de Liszt con las audiencias fue así lejos de omnipotente. Tenía que ganárselas. Exploró los recursos para ganarse la aprobación pública, y dado que las audiencias eran tan variadas de un lugar a otro, desarrolló múltiples estrategias".[384] Esta relación dinámica de Liszt con la esfera social y su habilidad para sacar ventaja de esta interacción es precursora, como decíamos, de fenómenos posteriores de máximo interés en el mundo contemporáneo.

Liszt se muestra a lo largo de su carrera como un estratega que busca constantemente fórmulas para aumentar su atractivo y esculpir su figura pública. La elección de sus programas –por mucho que posteriormente afirmara que en esta época eran otros los que los decidían por él-, sus estrategias de acercamiento a los poderes fácticos, sus constantes peticiones a ciertos periodistas de que escribieran sobre ciertos sucesos o sobre ciertos aspectos de su persona. Todas éstas y algunas otras, eran estrategias habituales en su proceder. Valga como ejemplo de ello un botón extraído de la

[382] GOOLEY, D., *The Virtuoso Liszt.* Cambridge University Press, 2004, p. 2.
[383] GOOLEY, op. cit., p. 3.
[384] GOOLEY, op. cit., p. 2.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

correspondencia de la gira ibérica. En mayo de 1845, Liszt escribe a Pier-Angelo Fiorentino, cronista de *Le Moniteur Universel* para pedirle que tenga "la buena gracia de escribir un fragmento de folletín sobre los dos motivos siguientes: 1º La fiesta que se me ha ofrecido a mi llegada a Sevilla en el museo 2º La fiesta de M. Boisselot a sus 120 obreros a mi paso por Marsella [nada más partir de Barcelona]".[385] Liszt trata así de seguir interviniendo sobre su imagen pública en París incluso durante su ausencia. Esta estrategia se repetiría en numerosas ocasiones a lo largo de su vida.

Los motivos exactos que llevaron a Liszt a actuar de esta manera escapan a las pretensiones de este trabajo. Señalemos solamente que ciertos autores apuntan a su vanidad como motivación exclusiva, otros a una estrategia predeterminada que debería de acabar eventualmente con su abandono de los escenarios y su consagración a la composición en exclusiva. Gooley sin embargo, ofrece una perspectiva más compleja y a nuestro juicio más justa que apunta en el sentido de legitimar la figura del virtuoso –al perfeccionamiento de cuyas habilidades había dedicado gran parte de los esfuerzos de su juventud- frente a los ataques que sufría desde diversos frentes, tratando entre otras cosas de "hacer al pianista virtuoso significar algo más que lo que la humillación a la que los super-virtuosos estaban siendo sometidos permitía. Merece la pena enfatizar aquí que las motivaciones de Liszt eran sobre todo negativas. Él tenía una clara visión de lo que no quería ser, pero no tenía tan claro qué nueva forma de virtuoso debía tomar. Por lo tanto experimentó, de un modo *ad hoc*, con la identidad del virtuoso, probando diferentes posibilidades para hacerla más significativa para el mundo".

Como bien dice Leppert, "Liszt fue más que un hombre o un intérprete, también fue una proyección psicológica creada por su audiencia, tanto burgueses ordinarios como críticos de prensa y públicos aristocráticos. Liszt fue un producto de consumo, demostrando de este modo de manera convincente la utilidad cultural del virtuoso. Y fiel a la necesidad de producción capitalista que conllevaba los requerimientos de la economía de consumo, [Liszt] se reinventó –y fue reinventado por otros- a lo largo de su vida profesional".

Liszt fue pues, como ha quedado comentado, un actor más en el campo de batalla simbólico en el que se negociaba el discurso, procurando siempre influir, intervenir, ahormar los signos distintivos que la audiencia y los medios le atribuían.

En este sentido, una de las prácticas habituales de Liszt en estos años fue fomentar, a veces con un respaldo más o menos explícito, a veces directamente patrocinándolas el mismo, la publicación de biografías que glosaban sus éxitos y aquellos elementos de su vida que mejor acogida podían tener entre sus audiencias.

De estas mismas biografías, se extraían semblanzas de una extensión más reducida que Liszt y sus colaboradores hacían llegar a la prensa con antelación o en el mismo momento en que éste llegaba a una nueva población. Jacqueline Bellas se refiere así a este particular en su relato de la gira por el *Midi* francés que precedió a la *tournée* ibérica:[386]

> Este éxito extraordinario de Liszt, no fue sólo fruto de su talento prodigioso y sus hermosos ojos verdes. Con un siglo de antelación, él creó para su propia persona el culto de la

[385] Cf. LA MARA, *Franz Liszts Briefe, Band I*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893, pp. 37-38.
[386] DUFETEL, N.; HAINE, M. ET AL., *Franz Liszt. Un saltimbanque en province.* Lyon, Symétrie, 2007, p. 176.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> "vedette", y explotó con una audacia moderna los recursos irresistibles de las fórmulas publicitarias. El *Midi* disfrutará de su último hallazgo. Una copiosa biografía de Liszt, firmada por J. Duverger, circula de pueblo en pueblo. Lo leemos por entregas en el *Journal de Tolouse de* los días 25 y 26 de agosto 1844; nos lo encontramos de nuevo en *La Guienne* de Burdeos los días 23 y 24 de septiembre y en *Le Phare des Pyrénées* de Bayona el 22 y 25 de septiembre. El *Mémorial des Pyrénés* de Pau, publica largos pasajes el 3 de octubre. Este documento, difundido por el propio Liszt, nos e más que un folleto publicado el año anterior por Amyot, con el siguiente título: "Nota biográfica sobre Franz Liszt. Extraída de la *Revue générale biographique politique et littéraire,* publicada bajo la dirección de M. E. Pascallet". Escrito en el estilo de la época, educado y tendente a lo sentimental, esta biografía está destinada a mover a los sensibles de corazón: señala que la familia Liszt, caída por una larga serie de vicisitudes en una condición muy humilde, es de origen noble. Franz enarbola esta rehabilitación que le permite mirar de frente a la aristocracia más arrogante.

Estos apuntes biográficos servían para introducir al personaje a los actores públicos peor informados. Y a los más avisados, les remachaban aquellos tropos simbólicos que Liszt consideraba conveniente esculpir sobre su identidad pública: su filantropía, la aclamación de que había sido objeto por públicos de toda Europa, la legitimación de su genio por las condecoraciones reales y algunos otros que iremos viendo en los próximos epígrafes. Como hemos visto en nuestro recorrido diacrónico por la gira, tampoco era inusual que Liszt entregara láminas o bajo relieves de su efigie a sus admiradores. Un fenómeno que sin duda preludia fenómenos del *merchandising* contemporáneo.

Además de estos elementos publicitarios que Liszt hace llegar a la prensa y los poderes fácticos, también es habitual su relación con los medios para propiciar, sugerir o directamente presionar para que se publicaran crónicas de sus conciertos y actividades y otro tipo de escritos que reforzaran su figura pública. Valga para ilustrar esto la carta a Fiorentino que hemos citado algunas líneas más arriba. Esta misma táctica la llevaba Liszt usando durante muchos años a lo largo de su carrera.

Otro hábito publicitario que Liszt parece cultivó fue el de ganarse el favor de los actores que creaban opinión en la sociedad de la época. Domínguez cuenta a propósito de esto como Liszt envió en Barcelona billetes para sus conciertos a los músicos más conocidos de la ciudad.

Gracias que debemos repetirle en nombre propio; pues el señor Liszt, con aquella finura y fraternidad que distingue á los grandes artistas, ha convidado á sus conciertos á los profesores mas conocidos de esta capital, habiéndonos cabido la honra de recibir igualmente targetas de su parte.

No nos cabe ninguna duda de que debió de hacer otro tanto con otros creadores de opinión: periodistas, autoridades políticas e individuos destacados entre las clases dominantes.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

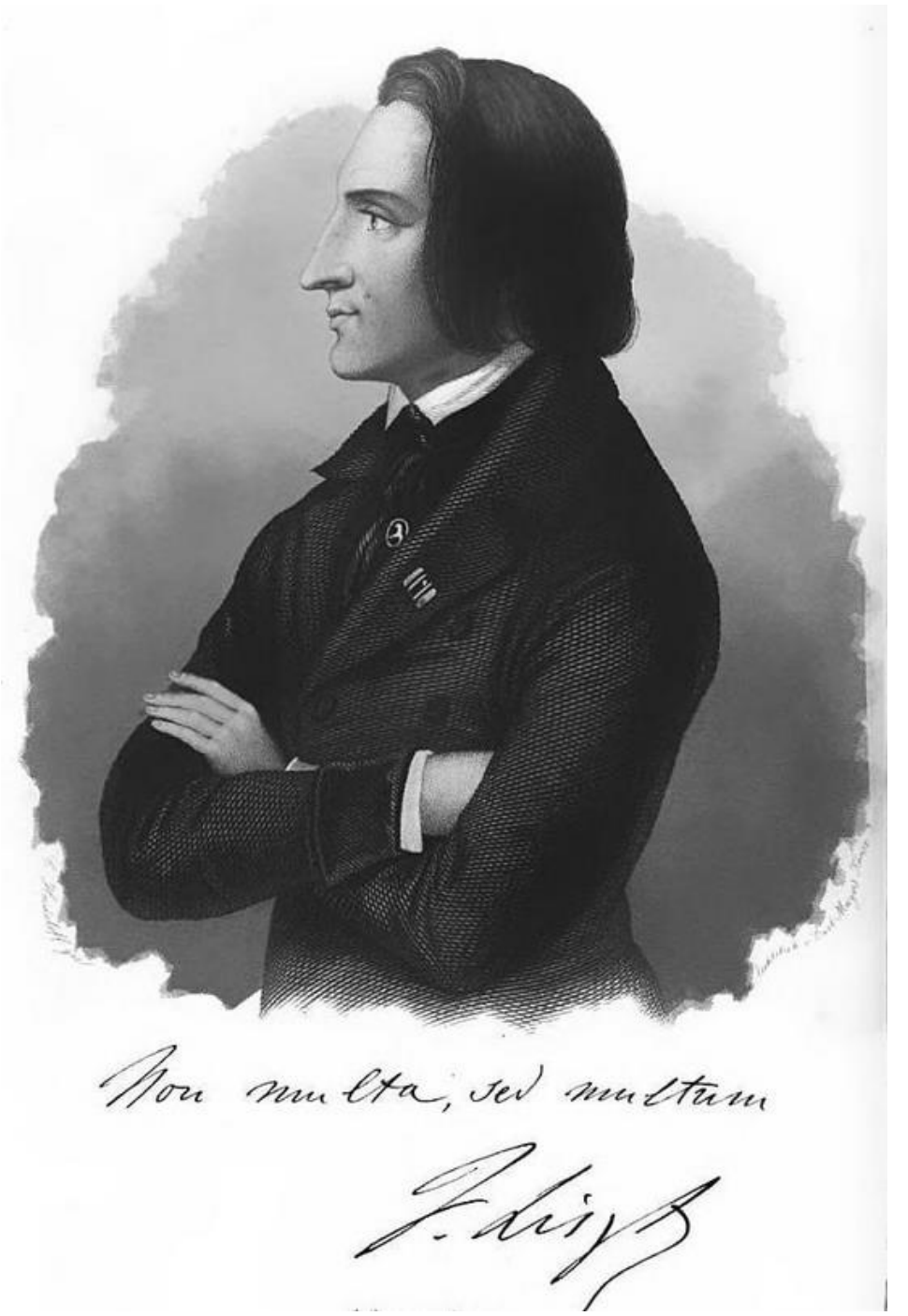


Ilustración 67. Liszt en la biografía de Gustav Schilling de 1844, citada en la crónica de El Andaluz de 12 de enero.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El virtuoso y los límites de lo posible

Los estudios sobre el virtuoso como nueva figura comunicativa han sido abundantes hasta la fecha. Éste nuevo papel del músico decimonónico, claro precursor de algunos aspectos de la sociedad del espectáculo actual, ofrece una pléyade de matices y facetas de máximo interés para el estudioso de la Historia de la Comunicación, pero también para aquellos que trabajan en campos como el estudio del discurso, la creación de identidad, lo visual en la experiencia musical, el análisis de los diferentes modos de escucha musical y un largo etcétera. Un estudio en profundidad de la figura del virtuoso desborda pues los límites de este trabajo.[387]

De manera genérica, podríase no obstante decir que el virtuosismo es en parte una concepción del interprete que le sitúa siempre en la frontera de lo imposible. El virtuoso se define a sí mismo por su capacidad de llevar el dominio del instrumento siempre al límite, por su capacidad de derruir constantemente las fronteras de lo instrumentalmente concebible y reconstruirlas a continuación algunos pasos más allá. El virtuoso concentra también la atención sobre el medio, sobre sí mismo, en tanta o mayor medida como sobre lo mediado. Ese proceso de focalización sobre lo individual, sobre el héroe que se enfrenta en solitario a dificultades inimaginables, resonó con fuerza sobre la conciencia romántica, que como sabemos pone gran parte de su interés en la individuación por sobre lo universal. Liszt congrega en su persona muchos de las características de esta nueva figura, pero en la fase de su carrera que nos atañe, hace también grandes esfuerzos por trascenderla dotándola de nuevos atributos que la eleven socialmente por encima del mero prestidigitador que muestra trucos imposibles a la audiencia.

El piano en el siglo XIX se convierte en un auténtico almacén de la cultura musical contemporánea. Como una esponja, absorbe todos los géneros y tópicos de su tiempo: se convierte en un instrumento capaz de reproducir obras orquestales, fragmentos de ópera, canciones, música de cámara y todos los estilos desde lo popular hasta lo sublime, desde la música de baile hasta los ecos de bandas militares. Como bien apunta Gooley:[388] "Tomando estos géneros e instrumentos, el piano también se convierte en un repositorio de sus significados sociales concomitantes".

En España, esa significación comunicativa del piano se dejaba ya sentir también. Veamos por ejemplo lo que nos decía el cronista de *El Andaluz* tras el concierto de Liszt en el Liceo de Cádiz:

> El arte de tocar el piano, que se ha puesto tan de moda que ha invadido todas las familias, y que amenaza dominar la sociedad entera. El gusto, el capricho, y la imitación, habían dedicado ya á este instrumento una especie de culto músico, cuando Frantz Liszt ha aparecido con sus dotes sobrenaturales que le colocan frente a esta jerarquía, presentándose como el gran sacerdote de este san-simonismo instrumental.

Y Liszt haría una misión de "explotar el potencial 'universal' del piano con objeto de definir al virtuoso como una figura de urgencia y relevancia social". En esta búsqueda de atributos de significación más universal con los que elevar la categoría artística y moral de su

[387] Citar quizás algunas referencias a las que pueda dirigirse el lector sobre este particular.
[388] GOOLEY, D., op. cit., p. 263.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

identidad como virtuoso, Liszt volcó su atención en la sociedad de su tiempo incorporando y construyendo sobre sí atributos extramusicales extraídos de ésta.

El nuevo pianismo

Como consecuencia de la visita de Liszt a la Península, el público de ésta se enfrenta por primera vez de manera directa al nuevo estilo pianístico que éste encarnaba. Las novedades comunicativas que este nuevo pianismo ofrece son tan numerosas que algunas de las primeras reacciones de la audiencia oscilan entre el estupor y la incredulidad. Decía a propósito de esto el cronista de *La Posdata*:

> […] nos hizo oír, a pesar de lo mucho que lo esperábamos desde que llegó a Madrid, secretos de ejecución que teníamos por imposibles. No se crea que nuestras palabras son exageradas: entre todos los que anoche tuvieron el placer de escuchar las admirables combinaciones armónicas del rey de los pianistas solo había un sentimiento, el asombro.[389]

Inspirado en parte por su exposición al virtuosismo paganiniano, Liszt había revolucionado de un modo absoluto la escritura para el instrumento en los años previos a su visita a nuestro país. El salto evolutivo que Liszt había forjado en la concepción de las posibilidades sonoras del piano había con toda probabilidad sido el mayor que se había producido en éstas a lo largo de la historia. Valga como ejemplo de esta evolución instrumental la radical transformación que sufren sus *Etude[s] pour le piano-forte en quarante-huit exercices dans tous les tons majeurs et mineurs* de 1827 al convertirse en sus *Grandes études pour le piano* de 1839. De una escritura que no era más que una tímida evolución de la antigua escuela digital de su maestro Czerny, Liszt dará el salto a una técnica absolutamente novedosa cuajada de dificultades nunca vistas y recursos sonoros que acercaban al piano a una concepción más orquestal de sus posibilidades. Esta calidad orquestal del pianismo lisztiano fue una de las primeras novedades que subrayaron los cronistas hispánicos que siguieron su gira. Decía, por ejemplo Juan Pérez Calvo en El Laberinto:

> Posteriormente ha dado algunos conciertos en el teatro del Circo, donde ha conseguido igual ovacion, admirando á todos, no solo la ejecución elevada á lo infinito, sino el grande efecto que hace producir al piano, comparable con el de una completa orquesta […] Terminarémos este artículo, dando el mas cumplido parabién á Liszt, por habernos demostrado hasta qué punto alcanzan las bellezas de un instrumento, cuyo mérito no habíamos conocido hasta el dia.[390]

Algo similar referiría Ramón de Navarrete en El Heraldo:

> Lo repetimos, era sobrado mezquina la idea que teníamos del piano para imaginar que de tanto pudiese servir; que se hallase dotado de un poder semejante, que no fuera un instrumento aislado, sino una orquesta completa, un torrente en fin de armonía, cuyos acordes llegasen ya dulce ya vigorosamente hasta las organizaciones menos musicales.[391]

---

[389] *La Posdata, periódico joco-serio*. Madrid, 29-10-1844, p. 3.
[390] *El Laberinto, periódico universal*. Madrid, 1-11-1844, p. 14.
[391] *EL Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*. Madrid, 30-10-1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

También E. Domínguez se maravillaba de esta misma potencia sonora al paso de Liszt por Barcelona:

> ¿Quién mejor que él sabe sacar partido de todos los recursos del instrumento, cuya sonoridad y robustez parecen triplicarse bajo la pujante presión de aquellos dedos nerviosos?[392]

Ilustración 68. Caricatura de Liszt, 1842. Ernst Burger, Munich.

En Cádiz sería el cronista de *El Andaluz* el que hiciera referencia a esta particularidad del pianismo lisztiano:

> Su primer concierto, que tuvo lugar en el magnífico salón del Liceo artístico de esta ciudad, principio por la obertura de Guillermo Tell, que fue escuchada con tanta admiración como

[392] *El Mundo Musical. Periodico filarmónico que sale cada domingo*. Barcelona, 13-04-1845, p. 58.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> silencio por la numerosa y brillante sociedad que llenaba la sala. Esta obra maestra del cèlebre Rossini fué ejecutada con tanto gusto y propiedad que se percibía el suave sonido de los violoncelos, el ruido de la tempestad que recorre las montañas de la Helvecia, en una palabra, todas las armonías de aquella naturaleza agitada y salvage han sido espresadas con la misma fuerza y precisión que lo hubieran hecho las poderosas voces de la orquesta.[393]

Pero no sólo las capacidades orquestales -inimaginadas hasta ese momento- del instrumento llamaron la atención de los cronistas. Hasta la llegada de Liszt a la Península, el piano era más bien concebido como un instrumento acompañante, un accesorio necesario en la educación musical y útil para dar soporte a bailes y canciones. Liszt enfrenta al público ibérico a un instrumento solista, dotado de unos recursos y un potencial expresivo desconocido hasta entonces en la Península. Apuntaba en torno a esto Navarrete en *El Heraldo*:

> Hasta hace muy poco apenas si se ha dado entre nosotros importancia al piano, y creíamosle destinado solamente a facilitar el estudio de la música, o à servir de orquesta en las tertulias de confianza. Si veinte años hace se nos hubiera dicho que sin mas que ese instrumento se podía conmover profundamente el alma del ser mas frio; que era dado escitar su entusiasmo hasta rayar en delirio; y en fin, sorprenderle, arrebatarle, asombrarle sucesivamente, tal vez hubiéramos pagado con una sonrisa de incredulidad la noticia que se nos daba;- […] Así como es un hecho que existía antes la indiferencia que lamentamos, no lo es menos tampoco que no sucederà lo mismo en adelante. Una sola noche ha sido suficiente para obrar tan completa mudanza: infinitos eran los que acudían el lunes por mera curiosidad, ó como à un punto de reunión, à los salones de Villahermosa: poquísimos ó ninguno fueron los que de allí salieron conservando su frialdad primera.[394]

Frente a esta concepción del piano como un instrumento supletorio, acompañante, los cronistas dan cuenta con sorpresa de la inconcebible variedad de los recursos lisztianos y de las sorprendentes dificultades que trufan su pianismo:

> Liszt tocó como si estuviera solo abandonado a las sublimes inspiraciones del arte en el retiro de su gabinete; sus dedos recorrían las teclas jugando, sucediéndose bajo su firme pulsación los caprichos más sorprendentes, las melodías más arrebatadoras; aquella seguridad increíble al atacar de improviso profundas armonías, aquella igualdad de fuerza en todos los dedos de las dos manos, y los diferentes cantos producidos simultáneamente con la derecha acompañados por la izquierda con una sucesión de cadencias brillantes, ora reproduciendo esta mano la parte principal, de modo que no podía adivinarse cual de las dos la ejecutaba, ora trinando con aquella en graduaciones de voz interminables, produjeron un efecto que en vano intentaremos trasladar al papel.
>
> La polaca de los Puritanos, variada con admirable maestría, y aquellas escalas cromáticas ascendentes y descendentes, cuyos ecos llegaban a perderse, a confundirse entre magníficos acordes de una novedad primorosa, causaron el más vivo, el más frenético efecto: los bravos y los aplausos fueron infinitos y obligaron al profesor a presentarse repetidas veces.[395]

Quizás la más rica descripción de este nuevo pianismo es la que hace Piferrer para el Diario de Barcelona:

---

[393] *El Andaluz, periódico de literatura, artes, modas y teatro*. 12-1-1845, p.1.
[394] *EL Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*. Madrid, 30-10-1844.
[395] *La Posdata, periódico joco-serio*. Madrid, 29-10-1844, p. 3.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> No es dable concebir como sus manos se prestan a esa voluntad, y excede a toda fuerza humana aquel sostenerse constantemente y a su antojo en el mismo vigor y en una misma dificultad, sin dar señales las más leves de fatiga. Ya remedando los mugidos del viento comienza un trémolo hondo en las notas más graves, que semeja un redoble, o mejor un solo sonido continuado sin ningún intervalo de pulsaciones, y lo sube por un crescendo hasta recorrer todo el teclado también con un solo sonido sin transito perceptible de la una a la otra nota, rematando fuerte a manera de silbido agudo, y recomenzando o descendiendo cual ráfagas sucesivas, o describiendo, si así puede decirse, largas ondulaciones.. Ya convirtiendo sus manos en martillos fuerza el instrumento a producir acordes vibrantes y enérgicos y tan rápidos como seguros. Mientras su izquierda aúna por si sola cantábiles y acompañamientos, la diestra sube y baja por toda la extensión del piano en arpegio veloz como el pensamiento, que se prolonga cuanto él desea siempre igual, siempre brillante y estrechamente ligado. El trinar con cualesquiera dedos por tanto tiempo como no se puede concebir; el picar sobre una misma nota con tal fuerza y rapidez y gradación que parece está desenvolviendo un largo y brillante hilo; el combinar los movimientos más encontrados; los saltos más atrevidos y solo a él posibles; las escalas de terceras, de sextas, las octavas con décimas y acordes de cuatro sonidos resbalados, todo cuanto más difícil y menos asequible y más extraordinario ofrece el piano, Liszt lo ejecuta con naturalidad, ligereza y facilidad tales, que entonces se cree no componer realmente sino un solo ser con el instrumento.[396]

Dentro de este derribo lisztiano de los límites de lo posible, uno de los sorprendentes recursos técnicos que subrayan varios críticos en estos meses es el trino con los dedos 4º y 5º de la mano derecha que se repite varias veces en su Fantasía sobre motivos de La Sonnambula. Dice a propósito de esto el cronista de La Posdata:

> Su gusto es esquisito, su ejecución, ya lo hemos dicho, extraordinaria, como principalmente se reveló en la Fantasía sobre motivos de la Sonámbula, sorprendiendo a los oyentes la duración de aquel brillante trino ejecutado por los dedos 4º y 5º de la mano derecha, como sirviendo de acompañamiento al canto de los otros tres de la misma mano. Esto es lo que nosotros y con nosotros muchos otros inteligentes, creíamos punto menos que imposible el que se pudiése llevar a efecto.[397]

También Domínguez se sorprendía de este recurso técnico en su crónica para El Mundo Musical:

> Tal vez otros pianistas tendrán un estilo mas dulce, mas patético, mas cantable, pero no creemos que haya ninguno que supere ni igual á Liszt en el manejo del teclado, pues parece imposible ir mas allá. ¿Qué mano de hierro sino la suya seria capaz de sostener un trino tan robusto como veloz, igual y prolongado, egecutándolo con los solos dedos anular y meñique? ¿Quién sino él haría trinar los intervalos de tercera y de octava en una sola mano? ¿Quién mejor que él sabe sacar partido de todos los recursos del instrumento, cuya sonoridad y robustez parecen triplicarse bajo la pujante presión de aquellos dedos nerviosos?

[396] *Diario de Barcelona*, 14-04-1845.
[397] Íbid.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

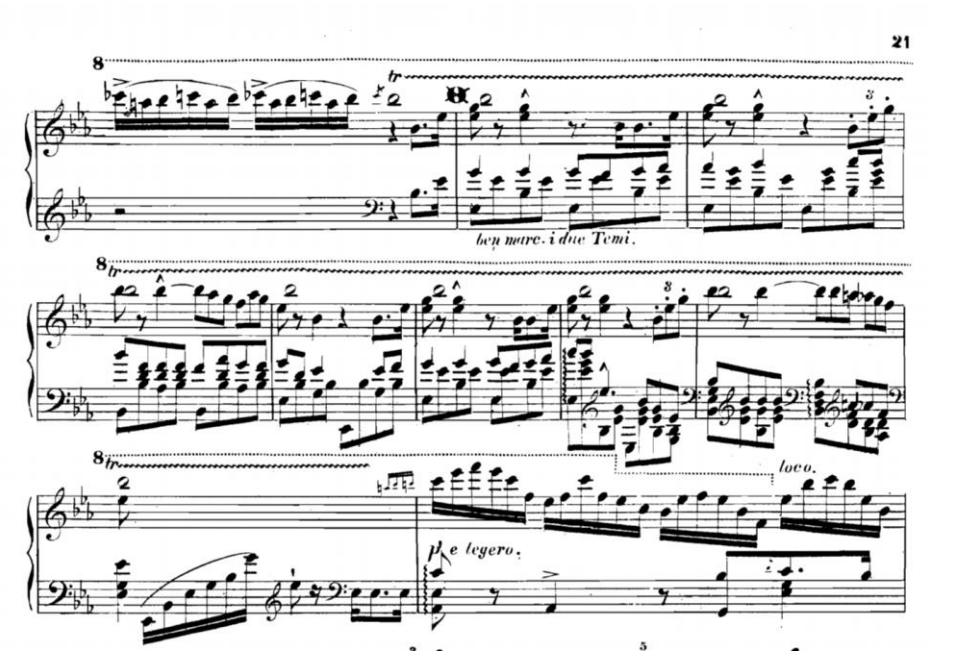



Ilustración 69. Trino en la Fantaisie sur la Sonnambula *(cc. 262-271)*.

Sin embargo, como podemos apreciar en la observación inicial de esta última cita, no todo fueron loas al estilo lisztiano a su paso por la Península. Particularmente subrayado por los comentaristas fue lo opuesto de su pianismo a otro estilo "más cantable", que en la Península estaría representado por José Miró y Anoria, pianista gaditano alumno de Sigismond Thalberg. A lo largo del periplo ibérico de Liszt, el nombre de Miró aparecería una y otra vez en las crónicas periodísticas bien enfrentado al de Liszt, bien como precursor de éste en sus apariciones concertísticas. Ya en la primera crónica que se publica tras el concierto inaugural de la gira en el Palacio de Villahermosa, Navarrete hace referencia a Miró como el antecedente único y más inmediato a la presentación de Liszt:

> Después de algunos infecundos cuando no perjudiciales ensayos, el Sr. Miró, nuestro compatriota, fue el primero á quien le cupo la gloria de amenguar un tanto su [del público] desden y de conquistar algunas de las simpatías [por el piano como instrumento solista] que con la llegada de Listz se han desarrollado completamente.[398]

Como ha expuesto Gooley extensamente y de forma muy brillante, la contraposición de los estilos de Thalberg y Liszt entre el público parisino fue el campo de batalla simbólico en el que se reflejaron oposiciones entre distintos elementos del cuerpo social y las diferentes aproximaciones de cada uno de ellos tenía hacia la escucha musical. Cada uno de estos dos virtuosos representaba un estilo particularmente marcado de relacionarse con el público, los recursos sonoros y la expresión física ante el instrumento. El estilo de Thalberg, en su concepción melódica y sonora en general, tomaba como referencia a la que acercarse el canto de una voz operística, y la actitud más bien hierática de éste frente

[398] *EL Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*. Madrid, 30-10-1844, p. 1.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

al teclado hacia resaltar esta calidad vocal de su aproximación con forma más diáfana. La muy conocida caricatura que podemos ver a continuación resalta con toda claridad esta disposición inmóvil del cuerpo en la que sólo las manos y los antebrazos se mueven con libertad. Compáresela también con, por ejemplo, la caricatura de Liszt reproducida en la ilustración 39. En ésta las manos se elevan por encima de la cabeza, prontas a lanzarse sobre el teclado sin ningún tipo de constreñimiento físico.

Ilustración 70. Caricatura anónima de Sigismond Thalberg, ca. 1835-1840. Bibliothèque Nationale, París.

Si bien el pianismo de Thalberg es netamente virtuoso y su escritura aporta ciertas novedades al estilo pianístico imperante hasta la época, su concepción técnica se encuentra aún cercana a éste, como demuestra esta aproximación física que pone el énfasis en lo digital y en elementos de escritura que no suponen de ninguna manera una revolución respecto a lo que se venía escribiendo hasta entonces. Su forma de tocar estaba dirigida "a los oyentes parisinos cuyos placeres musicales se centraban en la ópera y en la voz: los *dilettanti*". El virtuosismo de Liszt, en cambio, "asaltaba al oyente con un campo sonoro denso y disperso, y una aproximación corporal en el límite de la desmembración. Esto demandaba del oyente una búsqueda de coherencia en este bombardeo de señales", demandándole una implicación más imaginativa en este proceso decodificatorio. Su pianismo estaba así más dirigido a la sensibilidad de los "*literati, artiste,* y los músicos jóvenes de París". Es por ello que el estilo vocal de Thalberg encajó con

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

precisión en los gustos preexistentes de una parte del público, "mientras que Liszt reclamó de sus audiencias escuchar de modos nuevos, y por lo tanto presentó un reto a su aceptación general".[399]

Estos dos modelos de pianismo y de escucha enfrentados entre sí, tuvieron también su reflejo en la prensa ibérica. Decía por ejemplo a propósito de ello el cronista de *La Amenidad* en Málaga:

> Siguió á esta una fantasía sobre motivos de la *Norma*, ejecutada por el Sr. Liszt, que nos dejó sumamente complacidos, si bien es cierto que creimos advertir que los *cantábiles*, en que tanto abunda esta ópera, eran sacrificados alguna vez á la brillantez de la ejecución; defecto, si defecto puede llamarse, muy disculpable cuando se ve compensado de tal manera.[400]

Como apuntábamos antes, José Miró y Anoria, fue en cierto modo el heraldo del pianismo de Thalberg en la Península. Después de haber estudiado con éste en París, Miró regresa a España embarcándose en una gira de conciertos que le llevó por toda Iberia, Lisboa incluida. Dada la relevancia del personaje como el único antecedente a la gira de Liszt al que se refieren los cronistas, merece sin duda la pena transcribir aquí los datos biográficos que de él ofrece Saldoni en su *Diccionario biográfico-bibliográfico* de 1868:[401]

> Nace en Cádiz, hijo de padres muy acomodados, D. José Miró y Anoria. (Véase el dia 12 de Octubre.) Pocos años después pasó su familia á establecerse en Sevilla, y conociendo los padres de Miró las brillantes disposiciones de su hijo para la música, encargaron su educación al Sr. D. Eugenio Gómez, organista de aquella catedral.[402] Los progresos que hizo Miró bajo tan hábil dirección fueron tan rápidos, que quedó instruido competentemente, tanto en el piano como en el contrapunto. Acaeció por este tiempo la muerte de su amado padre, pérdida sensible para Miró, y que le decidió á seguir como artista la carrera que hasta entonces habia cultivado por afición. Impulsado por su genio ardiente de gloria, y conociendo Miró que si permanecía en España no alcanzaría tantos adelantos como deseaba, se decidió á marchar á París, muy joven aún, en donde, bajo la dirección y sabios consejos del célebre maestro Kalkbrenner, el continuo roce de los mejores y más reputados pianistas, como Hummel, Bertini, Herz, Chopin, Dholer, etc., además de un asiduo y constante estudio, bastaron para colocar á Miró á una altura que le ha valido ser calificado repetidas veces por la prensa como uno de los pianistas españoles más sobresalientes de nuestros días. Desde esa época se hizo oír en público en un gran número de conciertos , tanto en París durante los inviernos, como en las principales ciudades de Francia, Bélgica é Inglaterra en las temporadas de verano. En 1842 vino á España , y dio á conocer en Madrid la nueva escuela de Thalberg, con las fantasías del Moisés y de La Sonámbula que este gran pianista acababa de hacer oir por primera vez en París , y que ejecutó Miró, alternando con composiciones suyas, en seis brillantes conciertos que tuvieron efecto en la Academia Filarmónica Matritense, en el Liceo y en el Instituto, habiendo merecido de la bondad de S. M. la Reina la honra de ser condecorado con la cruz de la Real y distinguida orden de Isabel la Católica. Las personas mas autorizadas en el arte, entre otras D. Pedro Albéniz, le prodigaron en la prensa de la corte los mayores elogios. Después de haber recorrido las principales ciudades de España, pasó á Lisboa, en donde dio cuatro conciertos en el gran

---

[399] GOOLEY, D., *The Virtuoso Liszt*. Cambridge University Press, 2004, p. 19.
[400] *La Amenidad*. *Periódico de Literatura*. Málaga, 1845, p. 167.
[401] SALDONI, B., *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Antonio Pérez Dubrull ed., Madrid, 1868, pp. 80-82.
[402] Merece la pena ser subrayado que Miró diera sus primeros pasos pianísticos de la mano de Eugenio Gómez, organista que recordemos trabó una interesante relación con Liszt al paso de éste por Sevilla.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

teatro de San Carlos. En 1843 se trasladó á los Estados-Unidos , donde dio otros varios en Nueva-York, Filadelfia y Boston. De allí pasó á la Habana , cuya ciudad recuerda todavía con entusiasmo los diez conciertos que dio en el espacio de un mes, y en los cuales tuvo un éxito tan extraordinario como jamás artista alguno lo habia obtenido; así lo corrobora la prensa toda de aquella culta población en un sinnúmero de artículos entusiastas. Reconocido Miró á tan brillante acogida, se decidió á admitir las proposiciones que le hicieron para establecerse en la Habana, encargándose de la dirección musical del Liceo artístico y literario, cuyo cargo desempeñó , dedicándose á la vez á la enseñanza de su arte, hasta 1850 , que pasó á París , después de haber recorrido varios puertos de la isla de Cuba y de la de Jamaica, con objeto de establecerse de nuevo en aquella capital, como lo verificó en el año de 1852. En 1854 vino á España para ver á su familia y volver después á París; pero á su paso por Madrid fué nombrado profesor de piano del Real Conservatorio de música y declamación, lo cual le decidió á quedarse definitivamente en su patria. Ha compuesto un gran número de obras para piano, la mayor parte no publicadas, que, como las de muchos otros artistas españoles, conocen muy pocos, por no cuidarse de su publicación, como tal vez convendría para honra propia y para gloria nacional. En 1856 publicó un método de piano, que fué aprobado y adoptado como obra de texto para las clases del Real Conservatorio, cuyo método está puesto en práctica desde aquella fecha. En la actualidad desempeña el honroso cargo de profesor de SS. AA. RR. los serenísimos infantes duques de Montpensier.

Ilustración 71. José Miró y Anoria.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

No es extrañar que parte de las audiencias ibéricas valoraran el estilo thalbergiano que trajo Miró a España incluso por encima del de Liszt. Como ha quedado dicho, este pianismo centrado en lo vocal intersectaba con fuerza con los hábitos de escucha de los *dilettanti*, que eran legión y mayoría en la Península. Valga como prueba de ello lo que apuntaba el cronista de El Mundo Musical en Gibraltar:

> Que indudablemente Miró tiene mas gusto que Liszt, pues la fantasia compuesta y tocada por éste [Liszt] sobre los temas de mas sensibilidad en la Norma, hallaron al auditorio en estremo indiferente ó no fueron egecutados con la expresión que requieren para conmover el ánimo. Si no habla mejor el que habla más rápidamente, sino el que espresa sus pensamientos con mas energía y con aquel acento capaz de producir el efecto deseado; aplicando este principio al lenguaje filarmónico, habremos emitido nuestro imperfecto juicio de Listz.[403]

Lo visual

El s. XIX marca el nacimiento de uno de los principios que define la modernidad: la preeminencia de lo visual. Y esto tuvo uno de sus reflejos más vivos, como bien apunta Richard Leppert, en "las nuevas connotaciones semióticas" del pianista virtuoso. "Más que nunca antes, el cuerpo de los intérpretes, en el acto de hacer música, ayudó también a transliterar el sonido musical en significado musical por medio de la vista y en general de la *fisicalidad*". Y Liszt, "que cultivó y explotó un 'look'", es un ejemplo paradigmático de ello. "Implícitamente, comprendió que la música era al mismo tiempo un discurso sonoro y visual, y se comunicó con sus audiencias de ambos modos".[404] De hecho sus conciertos fueron muy a menudo descritos como algo que ha de verse además de escucharse.[405] Un concierto de Liszt ofrecía pues al público una experiencia sonora pero también visual. Su aproximación al teclado y su disposición actoral debieron de ser, como demuestran las crónicas, completamente novedosos para el público ibérico.

Como apunta Gooley: "La supresión de lo visual […] ocasiona un importante bloqueo a la hora de entender completamente lo que [Liszt] significó para sus audiencias […] Hay muy poca evidencia de que las audiencias de Liszt sintieran un conflicto de intereses entre lo visual y lo auditivo. Al contrario, bastantes escritores apuntaron que la apariencia de Liszt en escena era esencial para comprender su música, y nadie le escuchaba con los ojos cerrados". A este respecto, las palabras de Schumann se suelen citar con frecuencia: "Pero él debe de ser escuchado; porque si Liszt tocara detrás de una pantalla, una gran cantidad de poesía se perdería".[406] Kurd von Schlözer comentaba por su parte tras un concierto de Liszt en 1841: "¡Tienes que *verlo* al piano! Todo lo que hacía sobre las teclas

[403] *El Mundo Musical. Periodico filarmónico que sale cada domingo*. Barcelona, 30-04-1845, p. 52.
[404] LEPPERT, R., en PARAKILAS et al., *Piano Roles. Three hundred years of life with the piano.* Yale University Press, New Haven, 1999, p. 255.
[405] Cf. por ejemplo JOHNSON, J. H., *Listening in Paris: A Cultural History,* Berkeley, 1995, p. 232.
[406] WOLFF, K. ED., *Robert Schumann on Music and Musicians*, Nueva York, 1946, p. 156.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se reflejaba en sus facciones, centelleaba en sus ojos y electrificaba todos sus movimientos… ¡Fue divino!".[407]

Esta reacción de Schlözer -y otras muchas de este jaez que se repitieron de manera recurrente a lo largo de toda Europa- identificaban el cuerpo físico como un texto que había de ser leído. "Como resultado", nos dice Leppert, "la música producida estaba doblemente encriptada, no sólo como un evento sonoro definido por procesos musicales de tipo formal sino también como espectáculo: el lenguaje del alma, hablando a través del lenguaje del cuerpo". Éste tipo de lecturas se verificaron en España de la misma exacta manera que se habían producido en Europa.

Decía por ejemplo el cronista de *El Nuevo Meteoro* en Cádiz:[408]

> Dio principio con el Andante de Lucia de Lamermoor y toda nuestra atención se detuvo en escucharle y nuestras miradas tornaron á observar hasta sus más sencillos movimientos.

Piferrer se refería a este particular también en su crónica para el *Diario de Barcelona*, para el que no basta pues con escuchar a Liszt sino que "fuerza es verle":[409]

> En suma, no hay ponderación bastante a dar una idea de lo que es este ilustre instrumentista; y fuerza es oírle y verle para comprender adonde alcanza su genio, y que sean estas tocatas suyas que cruzan ante el espíritu como un cuadro radiante de mil colores y rico de escenas que cambian sucediéndose y durando más o menos.

Como podría ser de esperar, las manos eran uno de los principales focos de atención del espectador lisztiano. Ha quedado antes apuntado que la técnica lisztiana libera segmentos del cuerpo que en la técnica clásica debían de permanecer inmóviles, lo cual se reflejaba en una rango de movimientos manual inédito hasta la fecha. Por otra parte, Liszt teatralizaba con toda seguridad estos movimientos, pues como ha quedado apuntado, su puesta en escena no era sólo consecuencia de necesidades técnicas. En 1841 escribía Moscheles sobre este particular: "[…] lanzando sus manos alrededor, lo cual parece considerar una marca de inspiración, a mí aún me parece una excentricidad, aunque no cabe duda que es de subrayar que consiga los saltos más peligrosos sin apenas un fallo". Como bien apunta Kramer, no parece casual que Liszt fuera el primer pianista que interpretara con el teclado girado hacia el público de manera que este pudiera ver sus manos. El rango de movimientos, ataques, saltos y lanzamientos que exhibía Liszt debió de ser absolutamente chocante para la audiencia ibérica. Así daba cuenta de ello el cronista de *El Andaluz*:[410]

> Liszt ha sabido dar al piano un alma, y una espresion que no tenia […] Las manos del artista en esos momentos de rapto filarmónico, se cruzan, se agitan, se separan, se vuelven à encontrar, y parece que se multiplican trabajando en todas las direcciones. Sus dedos agiles, movibles, recorren el teclado con un juego tan maravillosos que el espectador se figura que están animados por un soplo invisible.

---

[407] Citado en WILLIAMS, *Portrait of Liszt by him and his contemporaries,* Oxford University Press, 1990, p. 167.
[408] *El Nuevo Meteoro. Periódico Semanal de Literatura, Ciencias, Artes, Modas, Teatros & c*. Cádiz, 5 de enero de 1845, p. 1.
[409] Diario de Barcelona, 14-04-1845.
[410] *El Andaluz. Periodico de Literatura, Artes, Modas y Teatros*, Cádiz, Domingo 12/01/1845, p. 1.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Pérez Calvo se expresaba en parecidos términos en El Laberinto, pero en este caso aparecía otro tropo recurrente de la época, la identificación del virtuoso con la máquina de precisión, elemento muy actual en el mundo de la revolución industrial:

> Mientras la fantasía y las grandes imágenes se ven bullir en su cabeza, en sus ojos se pinta el ansia de alcanzar lo que no pueden, el ansia sí, porque su vista no puede seguir el movimiento de sus manos, porque sus manos se agitan de tal modo, que solo compararse pueden con la rueda de un reloj, que impide en sus veloces giros distinguir los dientes que posee.[411]

Por su parte Antonio Fargas y Soler se refiere al particular de esta manera:[412]

> La prodigiosa ejecución del señor Liszt no se explica, porque aún viéndola, casi no se comprende, sino que pasma y extasía. Quién es capaz de distinguir el movimiento de sus manos de hierro en los pasos de "bravura" y aquel torbellino y martilleo de sus dedos nerviosos al par que flexibles y elásticos que arremolina a su gusto, y aquel su modo de arpegiar sin fin […]

Ilustración 72. »Im Concertsaale« Berliner Karikatur auf Liszt Konzerterfolge Koloriertes Titelkupfer von Ad. Brennglas (Glasbrenner), Leipzig 1842

[411] *El Laberinto. Periódico Universal*. Madrid, 01-11-1845, p. 14.
[412] *Diario de Barcelona*, 10-04-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La cabellera de Liszt era otro elemento de gran poder sugestivo que él mismo cultivaba y que los comentaristas europeos comentan una y otra vez. Pérez Calvo se refiere también a su melena otorgándole un poder creativo, casi mágico: la cabellera se agita y como consecuencia de ello, la imaginación se excita.

> Si le oís alguna vez le encontrareis siempre acorde en la ejecución mas complicada, y como no pierde ni un compás; si le observáis de cerca, miradle como se encariña con el instrumento que tiene delante, observad su rostro y en él veréis retratada toda la fuerza de la sublime inspiración, aquel hombre es el movimiento continuo, su cabellera se agita, por lo que su imaginación trabaja; con el cuerpo, con los brazos, con las piernas, con todo contribuye á dar expresión á sus trabajos.[413]

Vemos también en la crónica de Pérez Calvo una primera mención al rostro de Liszt como elemento en el que se refleja "toda la fuerza de la sublime inspiración". Como señala Lawrence Kramer, "comentarista tras comentarista, el modo de tocar de Liszt llamaba la atención sobre su cara, donde el contenido expresivo de la música tomaba una forma visual –en particular la forma de un exceso visual síncrono que probaba la autenticidad de la expresión musical".[414] A propósito de esto, decía un comentarista anónimo en la revista francesa *L'Illustration,* pocos meses antes de la gira ibérica de Liszt: "El Señor Liszt no es sólo un pianista, es sobre todo un actor… Todo lo que toca se refleja en su cara".[415] Cuarenta años más tarde, el efecto que Liszt ocasionaba en su audiencia era muy parecido, si atendemos a lo que nos relata la pianista Amy Fay, que estudió con Liszt en 1873 y que todavía se refería a la interpretación del maestro en estos términos: "Es tan interesante verlo como escucharlo, pues su cara cambia con cada modulación de la pieza, y su aspecto se parece con exactitud a su interpretación".[416] Como podemos observar en la crónica de E. Domínguez para *El Mundo Musical* de Barcelona, el efecto que nuestro protagonista ejerció sobre el público ibérico tuvo connotaciones muy similares:

> Y no se crea que Liszt es solo un mero instrumentista, es decir un tocador mecánico de piano; algo mas de esto revelaba su faz radiante de gloria y felicidad, en medio de la entusiasmada ovacion de que repetidas veces fue objeto. A los frenéticos bravos y aplausos del auditorio respondia el grande artista con un modesto saludo. Y luego con incansable tesón volvía a sentarse al piano, y su frente espaciosa y serena iba contractándose; su vista se dilataba, y se pintaba en su rostro el entusiasmo que le arrebataba, y que manifestaban sus ágiles manos con raudales de armonía; hasta que una plácida sonrisa venia, cual otro arcoíris, á iluminar su semblante, y á serenar aquella tempestad de notas y acordes.—Pues tiene alma y siente, Liszt es un verdadero artista.[417]

También Antonio Fargas se referiría a la expresividad del rostro de Liszt en términos parecidos:[418]

> No arrebató menos el justamente llamado rey de los pianistas al contemplar su aspecto durante la ejecución que por lo maravilloso de ella; porque si en los pasos de expresión y sentimiento, a pesar de la sonrisa que asomaba a sus labios, arrancaba lágrimas de ternura, en los momentos de "bravura" era de ver aquella frente despejada y serena como se

---

[413] Íbid.
[414] KRAMER, L., *Musical Meaning. Toward a Critical History*. California University Press, 2002, p. 76.
[415] *L'Illustration*, 18-05-1844. Citado por KRAMER, op. cit, p. 76.
[416] FAY, A., *Music Study in Germany*, McClurg, Chicago, 1880, p. 214.
[417] *El Mundo Musical. Periodico filarmónico que sale cada domingo.* Barcelona, 13-04-1845, p. 58.
[418] Diario de Barcelona, 10-04-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> inundaba de un ardor y entusiasmo artístico que cual fluido eléctrico se infundía hasta la extremidad de sus dedos, poniendo en tortura a cuantos le oían y observaban.

Como acertadamente anota Kramer, "A través de 'tener el mismo aspecto que como estaba tocando', Liszt podía dar rienda suelta simultáneamente a su carismática presencia física –la cara es una parte del cuerpo que cambia con las emociones- y asegurar el valor simbólico de su interpretación – la cara es un tipo de signo donde los estados subjetivos son negociados- […] El significado de la música reside menos en su propio contenido expresivo que en el proceso de la translación visual de Liszt; el sonido de sus notas se convierte en 'verdad' al tiempo que la vista de su cara las verifica".[419]

También se referiría Domínguez al movimiento de sus pies, no sólo a su cara:

> Este artista no solamente toca con las manos; sus pies trabajan continuamente los pedales, y un atento observador repara fácilmente con que maestría los juega, los mueve, los cambia para dar fuerza ó suavidad, á un pasage, á un compas, á una nota.[420]

Pero no todo el público ibérico pareció comprender las connotaciones de lo visual en el estilo de nuestro protagonista. El gran rango de movimientos que Liszt imprime a su cuerpo resulta también chocante, casi ofensivo, para aquella parte de sus audiencias más constreñidas por el decoro público en su expresión física. En esta línea, decía el cronista de *El Mundo Musical* en Gibraltar en un tono reprobatorio y a propósito del concierto de Liszt en esta población: "De sus gesticulaciones estraordinarias nada decimos que ellas mismas no digan sin comentarlas".[421]

Transferencia, represión, sexualidad

Otro de los elementos simbólicos que se ha comentado en repetidas ocasiones en relación al concierto del virtuoso en general y de Liszt muy en particular, es su carácter de ceremonia de sublimación freudiana de impulsos que el público no podía desencadenar en otros ámbitos. Por una parte, las emociones prohibidas eran experimentadas de una manera vicaria, por otra, el contexto del concierto público posibilitaba la expresión de comportamientos que en el ámbito privado y en otros contextos públicos serían reprobados socialmente.

Como bien apunta Leppert, "En muchos sentidos, la música y la vida emocional que ésta sancionaba eran una vía de escape para las audiencias del siglo XIX, que habían quedado constreñidas por estrictos códigos sociales".[422] En esta misma línea, Richard Sennett apunta que el artista romántico adopta un papel compensatorio en sus audiencias "como una persona que realmente puede expresarse a sí misma y ser libre. La expresión

---

[419] KRAMER, op. cit, p. 77.
[420] Íbid.
[421] *Íbid.,* 30-04-1845, p. 52.
[422] LEPPERT, R., en PARAKILAS et al., *Piano Roles. Three hundred years of life with the piano.* Yale University Press, New Haven, 1999, p. 258.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

espontánea es idealizada en la vida ordinaria pero sólo realizada en el dominio del arte".[423] Así, "los músicos literalmente representaron visualmente y a través del sonido, las fantasías exóticas, sensuales y dramáticas de aquellos que se sentaban enfrente, por decirlo así, la devolución de lo reprimido".

El público peninsular no fue una excepción en esto. Una crónica tras otra, se repiten las mismas escenas de paroxismo, de exaltación extrema de las pasiones. Esto decía Ramón de Navarrete en El Heraldo:

> Oyendo á Listz las emociones se suceden con una rapidez increíble, y obran tanto sobre la cabeza como sobre el corazón; pues, ora conmueve hasta arrancar lagrimas, ora agita el alma con pasiones diferentes, ora en fin, produce el mas impetuoso entusiasmo. Así, dotado de ese poder maravilloso, así, dueño de esa facultad singular, ha recorrido la Europa entera triunfalmente.[424]

Las escenas de entusiasmo rayano en la histeria se reproducen en cada ciudad por la que Liszt pasa. En Cádiz, los espectadores son presas de una excitación tal que no son capaces de permanecer sentados en sus butacas:

> Después tocó un Andante de Lucía de Lamermoor y una Fantasía de la Norma que fueron aplaudidas con todo el entusiasmo que supo inspirar en su auditorio, principalmente en los individuos de la sección de música del Liceo, y en los profesores que le rodeaban, los cuales mas de una vez dejaron sus asientos á impulsos del sentimiento de admiración que los dominaba. [425]

Domínguez da fe de emociones parecidas en su crónica para El Mundo Musical. La excitación que provoca un concierto de Liszt bloquea el raciocinio, que se ve acorralado por las pasiones:

> Cuando el ánimo está agitado, cuando las ideas bullen y rebosan en la mente, cuando la fantasia, semejante á un brioso corcel patea y tasca el freno impaciente al sonido del clarín que le convida á la pelea, pugna por lanzarse en el espacio y saltando de orbe en orbe recorrer la inmensidad; no es fácil dominarse y escribir con calma y sangre fría.[426]

La supremacía de las pasiones sobre lo racional, como es bien sabido, es una característica propia del imaginario romántico. Pero a esto hay que añadir, como ha explicado de manera admirable Gooley, que este tipo de escucha que primaba la reacción emotiva sobre la intermediación intelectiva era una rasgo distintivo –del que además hacían bandera- de las audiencias dilettanti en el París de la época, audiencias de una marcada extracción aristocrática.[427] La caricatura de Doré que reproducimos en la ilustración 73 es muy ilustrativa de los excesos a los que se entregaba este público. Señores respetables que en otros espacios públicos y privados se verían constreñidos por estrictas normas de conducta y decoro, en el palco del teatro "se dejan llevar" sublimando emociones y comportamientos prohibidos fuera de éste. No es pues de extrañar que dado el ya

---

[423] SENNETT, R., *The Fall of Public Man: On the Socal* Psychology *of Capitalism*. W. W. Norton & Company, Nueva York, 1978, p. 191.
[424] *EL Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*. Madrid, 30-10-1844, p. 1.
[425] *El Andaluz, periódico de literatura, artes, modas y teatro*. 19-1-1845, p.1-2.
[426] *El Mundo Musical. Periodico filarmónico que sale cada domingo*. Barcelona, 13-04-1845, p. 1.
[427]

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comentado carácter de dilettanti de una mayoría del público hispánico, este mismo tipo de transferencias quasi-libidinosas se verificaran también aquí de la misma exacta manera.

Ilustración 73. Ilustración de Gustave Doré en Grotesques, 1849: "Aquellos que se dejan llevar".

A propósito de estas connotaciones libidinosas, las referencias veladas al magnetismo sexual que exudaba Liszt son frecuentes en las crónicas europeas de la época. Como es bien sabido, durante el episodio de 'Lisztomania' berlinés de pocos años antes, las mujeres se hacían brazaletes con las cuerdas rotas de los pianos de Liszt y recogían sus colillas para atesorarlas en pequeñas cajitas que llevaban después al cuello. De estos comportamientos casi fetichistas no hay demasiadas referencias directas en la prensa hispánica de estos meses. Pero sí podemos encontrar referencias como esta de Navarrete con un apenas disimulado contenido sexual:

> Infinitas veces se interrumpia al celebre pianista con gritos de entusiasmo y de delirio; Y no era la parte masculina del auditorio la sola que le aplaudía: nosotros hemos visto bellísimos rostros animados por el asombro y el placer; puros y rosados labios que prorrumpían involuntariamente en aclamaciones de admiración; y pequeñas y delicadas manos que se agitaban sin cesar.[428]

[428] *EL Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*. Madrid, 30-10-1844, p. 1.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El burgués autodisciplinado

Otro de los elementos simbólicos de la figura de Liszt que resuena con fuerza en la conciencia del burgués hispánico es su capacidad de identificación con los ideales meritocráticos de éste. Como bien apunta Leppert, "Schumann reconoció el otro lado de la moneda del virtuoso: a saber, que era la manifestación hiperbólica de la autodisciplina del burgués. […] No por casualidad es el *étude* la metáfora perfecta de los complicados lazos entre el Romanticismo del siglo XIX y el precepto gobernante del capitalismo industrial, definido por lo que Max Weber famosamente llamó la ética de trabajo Protestante".[429] Decía el crítico de El Laberinto a propósito de esto:

> A fuerza de estudio, á fuerza de reflexión, amaestrado por una práctica continua, ha encontrado cuantos secretos encierra el piano: solo así puede concebirse, que posea la misma fecundidad para improvisar, que para componer.[430]

Liszt ha llegado a la cima a través del sacrificio, del tesón, de sus propios méritos. Y esto le convierte en un símbolo que representa las aspiraciones de ascenso en la escalera social a través del mérito de una parte de la población española. Así lo reconoce el cronista de La Posdata:

> Preciso es confesarlo: para rayar en la altura a que ha llegado el eminente pianista, muchos años de estudio, muchos sinsabores, muchos desengaños son necesarios, y son también indispensables un profundo cariño al arte, una constancia a toda prueba, un empeño decidido de ser el primero de todos. Y cuando se convence el artista de que ni aun todo esto basta; cuando a pesar del incesante estudio y del deseo inmutable de sobresalir se vé obligado a detenerse por falta de estimulo, entonces se desvanecen como el humo sus esperanzas, y muere el artista. ¡Cuantos han muerto artistas desconocidos! La sociedad los mata, porque la sociedad exige artistas improvisados y no los hay ni puede haberlos. El año de 1824 daba ya Liszt grandes esperanzas de lo que había de ser algún dia: desde entonces no ha cesado de estudiar. [431]

Esta última referencia que da el cronista a los años de estudio del joven Liszt hace evidente que en las biografías éste que distribuía a la prensa, sus esfuerzos y su dedicación al trabajo arduo eran a buen seguro subrayados.

El genio inefable

En flagrante contradicción con lo apuntado en la última categoría, otro de los tropos simbólicos que aparece con mayor frecuencia en las crónicas hispánicas es el del genio tocado por la mano mágica de la naturaleza, cuyas capacidades exceden de tal manera las posibilidades del lenguaje humano, que no es posible glosarlo con palabras. Dice el cronista de *El Heraldo* a este respecto:

---

[429] LEPPERT, R., en PARAKILAS et al., *Piano Roles. Three hundred years of life with the piano*. Yale University Press, New Haven, 1999, p. 267.
[430] *El Laberinto. Periódico Universal*. Madrid, 01-11-1845, p. 14.
[431] *La Posdata, periódico joco-serio*. Madrid, 29-10-1844, p. 3.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Nosotros renunciamos a dar alguna idea del mérito eminente del ilustre pianista; hay ciertas cosas tan sublimes, que es una profanación, además de ser una osadía querer ensalzar en ellas la análisis fría y razonada. Para los que hayan oído a Luistz […] seria ociosa nuestra esplicacion, y para los que no hayan logrado aun ese placer, fuera insuficiente: á estos solo les diremos: *'Id á escucharlo'*. La inspiración, -porque es inspiración mas que arte,- de este hombre portentoso, pertenece á la región elevadísima, à donde no llega, à donde no alcanza el raciocinio humano, la inteligencia la concibe, y es impotente, sin embargo para esplicarla".[432]

Se enfrentan así como apuntábamos el hombre que ha alcanzado la gloria a través del trabajo y el genio innato que ha recibido sus dones trasnfundidos por poderes quasi-ultraterrenos, por el "Ser que las formó". El espectador puede sólo aspirar a apreciar de una forma intuitiva, no intelectiva, la dimensión de las energías que se presentan ante él. Decía al hilo de esto el cronista de La Amenidad:

> Hay constelaciones cuyo fulgor produce al mortal una impresión imposible de ser descrita por plumas humanas, pues seria para hallarse dotado de la sabiduría del mismo Ser que las formó; así también hay talentos privilejiados (sic), cuya profundidad no es dado calcular á quien carezca de aquella inteligencia, de aquella esquisita (sic) sensibilidad del mismo que los posee. Sin embargo por un sentimiento instintivo nos agrada lo bueno, nos sorprende lo admirable y nos arrebata lo sublime; ahora bien, ¿qué más bueno, qué más admirable y qué más sublime que oír un piano pulsado por las manos del inimitable Liszt? ¿Quién permanecerá tranquilo e impasible oyendo melodías tan dulces, tan suaves y tan fascinadoras, únicamente podrían compararse al célico coro que entonan los anjeles (sic) para tributar alabanzas al Criador? […] Mas quisiéramos decir al ocuparnos de tan célebre artista: pero para ello era necesario ser otro Liszt, y Liszt no hay mas que uno.[433]

Queda también patente en estos comentarios el rango inferior que se otorga a la palabra con respecto a la música en el imaginario romántico. El lenguaje escrito no es suficiente, no está capacitado para glosar los méritos del genio. Se haría necesario para ello crear un nuevo lenguaje, acuñar nuevos términos que pudieran, estos tal vez sí, estar a la altura de esta empresa:

> Hemos oído los dos conciertos que ha dado Mr. Frantz Listz. Otra cosa no podemos decir sino que es un genio y al verdadero genio se le admira y no se le elojia, pues están gastados los elojios que deberían fundarse nuevos de ellos para celebrar el mérito de tan eminente pianista.[434]

El rey, el conquistador, el héroe

En estos años, Liszt es también asociado constantemente con imágenes y fantasías de dominación y poder. Las comparaciones de su persona con las de Napoleón y Byron –uno de los autores con los que Liszt se identifica más intensamente-[435] menudean en los textos

---

[432] *EL Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*. Madrid, 30-10-1844, p. 1.
[433] *La Amenidad*. Periódico de Literatura. Málaga, 16-03-1845, p. 162.
[434] *El genio. Semanario de Literaturas, Artes, Teatros y Modas*. Barcelona, 13-04-1845, p. 16.
[435] Cf. SHORT, M., Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult. Nueva York, Pendragon Press, 2013. Recordemos las hasta 28 veces que aparece citado Byron en las 472 cartas que se conservan de esta correspondencia.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

de la época y él lejos de rechazarlas, las fomenta y muestra satisfacción cuando se producen.

La imagen del rey, del emperador, es también frecuente en esta línea simbólica. Como explica Kramer, "la operación de esta intimidad-que-todo-lo-abraza fue con frecuencia expresada a través del tropo del reinado, que ofrece un modo de entender las cuestiones psicológicas y sociales que están en juego en la experiencia. Liszt era identificado continuamente con la realeza (*Vive l'Empereur!),* y él mismo adoptó famosamente como un *motto* la variante '*génie oblige'* de la frase '*noblese oblige'".*[436] El cronista de La Amenidad en Málaga expresaba esto de manera explícita:

> Llegó el deseado momento de ver sentado en su trono artístico al rey de los pianistas.[437]

Se hace necesario notar, no obstante, que esta concepción del virtuoso no supone una destronización del rey que gobierna sino una apropiación de los derechos orgiásticos que posee a través de una encarnación alternativa de éste que dialoga de manera íntima, dialéctica con el público. "La audiencia pertenece al Otro, el virtuoso como rey, que le idolatra, pero el virtuoso-como-Otro pertenece a la audiencia, para cuya satisfacción vive. Esta reversión produce la paradoja central del virtuoso, precursor de la adulación del *fan* a la *star*".[438] El virtuoso representa las cimas de la capacitación técnica y el magnetismo que la audiencia no posee, pero justo por esta razón conecta con el público al ofrecerle una encarnación sustitutiva de esos atributos que nunca tendrá. "La estrella se da a sí misma y de esta manera da al *fan* nada menos que el 'ser verdadero' de éste, que de otra manera estaría extrañamente ausente".[439]

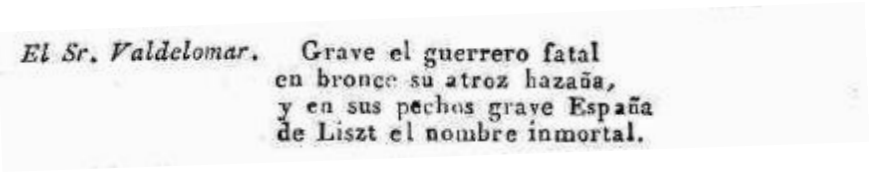
Por lo que vemos en sus cartas, Liszt parece aceptar con cierta resignación este papel de cordero sacrificial que en la pira del teatro se entrega a la audiencia para satisfacer sus necesidades simbólicas. De una parte su ya citado moto 'Gènie oblige' parece hacer referencia a una la obligación para con el público que va indisolublemente aparejada a sus capacidades naturales. Por otra parte, en una carta al Duque Charles Alexander escrita durante su estancia en Cádiz, Liszt se identifica con el término castellano *Pundonoroso* que dice refleja el modo en que se ve a sí mismo.[440] Es pues a sus ojos el *Punt d'honneur*, la obligación para con el público que se deriva de su condición de genio, la que le fuerza a aceptar su penosa condición de virtuoso errante, y no sus propios deseos de éxito y aclamación.

En el citado imaginario simbólico de dominación y poder encuentra también su lugar frecuentemente la imagen del guerrero, el conquistador. La relación libidinosa entre la imagen del héroe bélico y otras fantasías de dominación y conquista que el público necesita transferir al virtuoso son tan obvias que no parece necesario insistir en ellas. También encontramos este tipo de tropos en las crónicas ibéricas de estos meses. Sirva para ilustrar esto el ripio que el Sr. Valderlomar dedicaba a Liszt en Córdoba y que recogía *El Liceo Artístico y Literario*:

---

[436] KRAMER, op. cit., p. 87.
[437] *La Amenidad*. Periódico de Literatura. Málaga, 16-03-1845, p. 162.
[438] KRAMER, op. cit., p. 89.
[439] Íbid.
[440] LA MARA, *Correspondence entre Franz Liszt et Charles Alexsandre Grand Duc de Saxe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1909, p. 2.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA


El Sr. Valdelomar. Grave el guerrero fatal
en bronce su atroz hazaña,
y en sus pechos grave España
de Liszt el nombre inmortal.

El filántropo

Uno de los elementos simbólicos de la figura de Liszt que entronca con más fuerza en el imaginario de las audiencias de la época es el intenso halo filantrópico que desprendía su figura. Como ha quedado apuntado a lo largo de este trabajo, las clases dominantes de la sociedad hispánica ejercen activamente labores caritativas a través de entidades que vienen a suplir la labor que hacía la Iglesia antes de la desamortización. Y Liszt se encarga a su paso por la Península de reforzar ante este público el perfil más altruista de su identidad ofreciendo conciertos a beneficio de estas entidades caritativas así como de otros artistas. Decía el cronista de El Heraldo al hilo de esto:

> Pocas veces la fortuna ha sido más justa en la repartición de sus dones: porque el grande artista ha hecho servir con frecuencia su admirable talento para aliviar la suerte de los infelices, á quienes socore con imponderable generosidad. Este aunamiento de las virtudes privadas con el mérito mas relevante, engrandecen tanto al hombre como al artista.[441]

Como hemos visto, en el curso del banquete que se celebra en honor a Liszt en la fonda de Genyais, Navarrete brindó también por esta faceta filantrópica de nuestro protagonista, a lo que éste respondió afirmando que a los pocos días trataría de justificar el título que se le otorgaba ofreciendo una función benéfica:

> He aquí otro de los bienes positivos que a todas partes lleva la presencia de Liszt; los infelices, los menesterosos, los desvalidos, acaban siempre por aprender su nombre, para bendecirle llenos de gratitud: ¡para recomendarle al cielo en sus plegarias![442]

También en Barcelona recogerían los medios los esfuerzos filantrópicos de nuestro protagonista. En la nota que anunciaba en *El Genio* su concierto en favor de la Casa de la Misericordia se podía leer:

> Teatro Nuevo. Función extraordinaria a beneficio de los pobres de la Misericordia.- El Sr. Liszt, que al par de sus extraordinarios talentos y facultades con que la naturaleza le ha favorecido, reúne también un carácter amable y compasivo, para dar una prueba de ello, teniendo presentes a los infelices del citado establecimiento ha manifestado a esta empresa sus deseos de dar un concierto a favor de los pobres, y la empresa no solo ha convenido en esta idea tan filantrópica sino que contribuye en cuanto está de su parte.

El *Diario de Barcelona* del día 17 haría también alusión a estas labores caritativas de Liszt:[443]

> Es muy digna de elogio la generosidad y filantropía de que tiene dadas tantas pruebas el señor Liszt, ofreciendo su talento en favor de los establecimientos de beneficencia, y que dio

[441] *EL Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*. Madrid, 30-10-1844, p. 1.
[442] *El Heraldo*. Opus cit., 7-11-1844.
[443] *Diario de Barcelona*, 17-04-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> una muestra en el concierto que a beneficio de la Casa de Misericordia dio gratuitamente en la noche del martes último. El público manifestó repetidas veces al célebre pianista lo mucho que apreciaba su talento, y nosotros le tributamos las más expresivas gracias en nombre de los infelices, cuya triste suerte ha aliviado con tan generoso desprendimiento.

Obviamente es difícil deslindar cuánto de impostura había en estos esfuerzos filantrópicos de Liszt y cuánto de estrategia comercial. Cabe pensar que ambos motivos debieron coadyuvar en su ánimo a la hora de ofrecer este tipo de representaciones.

La burguesía hispánica y la identidad europea

En la época isabelina, la burguesía es aún un sector muy minoritario de la población española por contraste con la situación que se da en otros países europeos. La oligarquía terrateniente y la aristocracia ocupan aún un lugar muy importante en nuestra sociedad y la incipiente burguesía busca elementos que refuercen el poco poder simbólico que atesora en este momento. Y la ópera y en general el concierto son uno de los nuevos espacios de inspiración puramente burguesa en cuanto a plazas públicas en las que la nueva clase social va a ver y a dejarse ver. En este espacio público es pues tan importante lo que sucede en el escenario como lo que acontece en los palcos.

Necesitada de reforzar este poder simbólico que aún no posee, la burguesía hispánica trata a través de sus cronistas de reforzar su carácter europeo, alineándose con la nueva sociedad surgida de la ilustración que en España no acaba de encontrar su formulación aún. En esta línea, son numerosísimas las comparaciones en la prensa ibérica a lo largo de estos meses entre el recibimiento que ha recibido Liszt aquí y la similitud de éste con el que se le ha otorgado en otras plazas europeas. Decía a propósito de esto Navarrete:

> La venida del gran pianista a nuestra capital es uno de esos sucesos que hacen época en la sociedad madrileña; pues desgraciadamente las visitas de las primeras notabilidades artísticas de Europa no son tan frecuentes como fuera de desear. […] La acogida que se le ha hecho a Listz en Madrid ha sido cual podía esperarse de un pueblo culto y galante. Una concurrencia númerosa, brillante, y en su mayoría inteligente, ha acudido al primer concierto, no escaseando los aplausos ni las muestras mas ruidosas de aprobación. [.....] y a la que ha acudido cuanto encierra Madrid de mas notable por su hermosura, por su talento y por su posición social. Ademas, y para que nada faltase, la riqueza y la elegancia de los prendidos y trajes, realzaban grandemente los encantos de las que los llevaban.[444]

La prensa de la época es pues un reflejo de cómo se ve esa sociedad y de cómo quiere verse. Así como ser afrancesado era una actitud censurable y perseguible años antes –recordemos al hilo de esto el caso de Goya-, pues entre lo galófilo se encontraban las ideas revolucionarias e ilustradas, ahora la burguesía ibérica busca asimilarse a través de lo simbólico con la nueva cultura europea heredera de estas ideas. Apuntaba en esta línea el cronista de La Posdata:

[444] *EL Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*. Madrid, 30-10-1844, p. 1.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> El triunfo que anoche alcanzó Liszt en el Salón del Liceo no será seguramente el que menos le lisongee: se ha hecho en Madrid justicia, no a su reputación europea, sino a su indisputable mérito.[445]

Como vemos, el público ibérico quiere hacer patente que está tan cualificado para calibrar el mérito de Liszt como lo han estado los diferentes públicos europeos que lo han ovacionado previamente. Se procura pues subrayar la 'inteligencia' y la ilustración de las clases burguesas hispánicas, que son también capaces de valorar a Liszt como se merece:

> Cádiz también ha pagado su tributo de admiración á este grande artista, á quien toda la Europa ha saludado y aplaudido [...], que hace algunos años que recorre todos los países uno después de otro, para plantar en ellos el estandarte dorado de su gloria. Este es el privilegio que adquiere un nombre popular entre el público inteligente, el mérito brilla con los realzes del triunfo y de la admiración, y la fama con sus cien clarines, lo proclaman, de uno à otro estremo de la tierra.[446]

El público ibérico se precipita pues a asistir a los conciertos de Liszt y a tributarle un recibimiento que ponga en pie de igualdad simbólica a la sociedad española con la de otros países europeos. Apunta al hilo de esto el cronista de *El Andaluz* en Cádiz:

> La concurrencia ha sido brillante en estos conciertos, pues todos se han apresurado á pagar un tributo de admiración a tan inimitable artista, y por consiguiente han sido también muy productivos para el viajero profesor, que con esto habrá corroborado la idea que generalmente se tiene en todas partes de la cultura y generosidad de este pueblo.[447]

La legitimación aristocrática

Esta forma de legitimación simbólica que ha quedado apuntada en el epígrafe anterior estará no obstante desvinculada de las reivindicaciones sociopolíticas que llevaba aparejadas en otros países europeos, sobre todo Francia, capital del mundo cultural desde finales del XVIII hasta la segunda guerra mundial.

Como ha quedado explicado a lo largo de este trabajo, la nobleza ocupa todavía una posición importante en la sociedad hispánica de la época isabelina conviviendo en una interacción simbiótica con la incipiente burguesía. Ésta, lejos de lo que ocurría en otros países europeos, ansía asimilarse simbólicamente con algunos rasgos propios de la aristocracia. Prueba de ello es que muchos de los burgueses más prósperos desde el punto de vista económico tratan de procurarse títulos nobiliarios tan pronto les es posible. Valga como ejemplo de esta tendencia los marquesados que Isabel II otorga a José de Salamanca o a la Familia Larios. En este contexto, parece lógico que las condecoraciones que Liszt había recibido en esos años por parte de numerosas casas europeas resuenen con fuerza en el imaginario simbólico de la sociedad hispánica. Dice Navarrete en relación a esto:

---

[445] *La Posdata, periódico joco-serio*. Madrid, 29-10-1844, p. 3.
[446] *El Andaluz. Periodico de Literatura, Artes, Modas y Teatros*, Cádiz, 12-01-1845, p. 1.
[447] *El Andaluz. Periodico de Literatura, Artes, Modas y Teatros*, Cádiz, Domingo 19-01-1845, p. 2.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> Así, dotado de ese poder maravilloso, así, dueño de esa facultad singular, ha recorrido Europa entera triunfalmente, recogiendo en todas partes coronas y laureles […] recibiendo toda especie de distinciones y honores de los monarcas y conquistando una de las primeras reputaciones del mundo musical.[448]

Liszt se apropia con suma habilidad de esta legitimación discursiva que le ofrecen las condecoraciones nobiliarias. Como hemos visto anteriormente, procura hacer acopio de éstas tanto como le es posible y hacerlas patentes en las biografías que distribuye entre la prensa de la época. En Cádiz, el cronista de *El Andaluz* se encargaba de citarlas una por una:

> Nuestros suscriptores recibirán con este número el retrato del célebre artista Frantz Liszt que según Mr. Schilling que acaba de escribir su vida tiene los títulos siguientes: Consejero áulico del príncipe Hoenzell-Hechigen, maestro de capilla del gran duque de Sajonia Weimar, doctor en filosofía, nobles artes y ciencias, condecorado con la orden real de Prusia por *el mérito*, caballero de la orden del León de Belgica, del Halcón del gran duque de Weimar, de la del duque Hernesto de Sajonia, de la de la capilla del príncipe de Hoenzooll, de la real medalla de oro por el mérito de las artes y ciencias de Wurtemberg, y también de la imperial Prusia etc. Honores de ciudadano de Pesth y otras ciudades de Hungría, miembro de la academia real de Prusia y de otras muchas sociedades artísticas y científicas.[449]

Al igual que sucede con la faceta filantrópica de nuestro personaje, es no obstante delicado deslindar cuanto había de estrategia publicitaria en esta obsesión lisztiana por las condecoraciones, cuanto de deseo de ennoblecer la figura del virtuoso y cuanto de debilidad personal por dotar a su figura de ínfulas aristocráticas.

Como ha quedado patente en este trabajo, Liszt recibiría en la Península condecoraciones de parte de las reinas de España y Portugal, y no es descartable que la más o menos explícita perspectiva de que le fueran otorgadas estuviera también en parte entre sus motivaciones para emprender esta gira. A lo largo de ésta se muestra preocupado por los pormenores de estas distinciones y una vez recibidas, escribe a su secretario Belloni para que las incluya explícitamente entre los méritos con los que ya contaba. En una carta de 23 de julio, se dirige a éste en los términos siguientes:

> ¿Podrías por favor añadir a la lista de tus nombramientos: La cruz de Carlos III y la cruz de Cristo de Portugal, en tamaño grande? Como sabes, se llevan en el cuello.

A lo largo de la gira se mostrará también preocupado por el retraso en recibir la *Légion d'Honneur* francesa. En una carta de 8 de marzo desde Málaga, escribe a Massart en estos términos:

> Quoi qu'il en soit, je déteste les *fiasco* de toute espèce, et quelqu'honorable que soit, jusqu'ici, mom *fiasco* d'estime de la Légion d'Honneur, il n'y a cependant pas lieu, à mon sens du moins, de prolongar indéfiniment cette situation.

Esta fijación lisztiana por las condecoraciones sería no obstante no sólo un elemento de legitimación público sino también un motivo de escarnio por parte de ciertos comentaristas

[448] *EL Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial*. Madrid, 30-10-1844, p. 1.
[449] *El Andaluz. Periodico de Literatura, Artes, Modas y Teatros*, Cádiz, Domingo 12-01-1845, p. 2.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

europeos. Las sátiras[450] y las caricaturas que lo presentan enterrado en sus medallas menudearan en estos años en la prensa continental, particularmente en la francesa. En cambio, en la sociedad hispánica, como ha quedado comentado, resonaran sólo como argumento legitimador de su valor simbólico.

Ilustración 74. Alcide-Joseph Lorentz, Caricatura de Liszt portando el Sable de Honor húngaro, Le Charivari, *1842*, *Bibliothèque nationale de France.*

[450] Ver por ejemplo el panfleto satírico *Complainte funèbre et lamentable sur la naissance, la vie et la mort désastreuse occasionnée par un coup du balancier de la Monnaie des medailles, du très illustrrrre Frantz Listz,... par Alco jeune,....* aparecido en 1844 en el Bureau de la France Théatrale.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

La apropiación nacionalista

Una de las principales estrategias discursivas de Liszt a lo largo de sus años como virtuoso viajero fue alimentar su afiliación simbólica con los sentimientos nacionales de aquellos colectivos ante los que se fue presentando. Como bien apunta Gooley, Liszt "aprovechó el sentido de lealtad a una comunidad, pagó tributo a estas comunidades, elevó su orgullo, y de esta manera hizo del concierto un evento extraordinario y memorable".[451] A este objeto, Liszt estuvo dispuesto a transformar su imagen y sus maneras – su vestimenta, gestos, repertorio, estrategias concertísticas, etc.- para subrayar la impresión de que pertenecía como un miembro más a cualquiera que fuera el vínculo nacional que agrupaba a sus diferentes audiencias. Y éstas le correspondieron aceptándolo simbólicamente en sus comunidades, "bien a través de ciudadanías honorarias, bien con valiosos regalos y prestigiosos honores".[452]

En el caso de España, éste fue un proceso que abrazó cierta contradicción en sí mismo, puesto que las audiencias ibéricas ansiaban por igual reforzar su orgullo nacionalista y al tiempo subrayar – como ha quedado anteriormente descrito en esta sección- su pertenencia transnacional y cosmopolita a la identidad Europea. Éste segundo anhelo quedó satisfecho indirectamente por parte de Liszt a través de los elementos discursivos que hemos descrito algunos epígrafes más arriba. Y Liszt se encargó, como veremos enseguida, de satisfacer también el primero a través de sus comportamientos, declaraciones y presentaciones concertísticas.

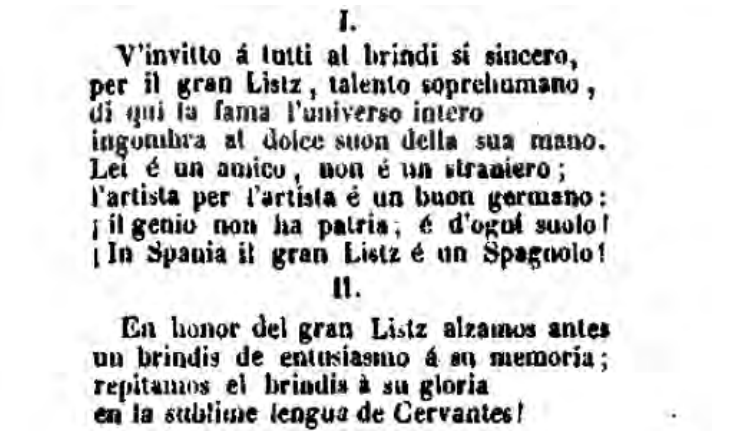
En esta estrategia quasi-camaleónica de fusión con las filiaciones nacionales de sus audiencias, Liszt contaba con un poderoso elemento a su favor: su lábil adscripción geográfica y lingüística a identidad nacional alguna. Liszt nació en territorio húngaro, pero apenas era capaz de expresarse en este idioma. A los diez años abandona su tierra natal para asentarse en Viena y después en París y sus visitas a Hungría en las siguientes décadas serían sumamente fugaces. Su idioma materno era el alemán, pero ya en su adolescencia hablaba francés con mucha más fluidez. Así pues, desenraizado como estaba tanto geográfica como idiomáticamente, Liszt era fácilmente apropiable con intenciones nacionalistas, ya que ninguna comunidad "podía reclamar con autoridad que él naturalmente les perteneciera".[453] Y en la Península Liszt dio pábulo a este fenómeno de identificación nacional desde los primeros días que pasó en Madrid hasta los últimos que pasó en Barcelona, como veremos a continuación.

Como recordará el lector de este trabajo, el 4 de noviembre, apenas una semana después de que Liszt arribara en Madrid, se celebra en los salones de la Fonda de Genyais un banquete en su honor. En éste, Liszt brindaba en los términos que recogimos en su momento: "Señores, propongo el postrer brindis, aunque debiera haber sido el primero, y que hallará eco en todos los corazones: POR LA REINA DE ESPAÑA", afianzando de este modo el orgullo nacional y la afiliación monárquica de muchos de los presentes. Momentos

[451] GOOLEY, D., *The Virtuoso Liszt*. Cambridge University Press, 2004, p. 117.
[452] Íbid.
[453] Íbid., p. 118.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

después, Romero Larrañaga improvisaba unos versos en español e italiano que El Heraldo recogería de forma literal pocos días después:[454]



I.

V'invitto á tutti al brindi si sincero,
per il gran Listz, talento soprehumano,
di qui la fama l'universo intero
ingombra al dolce suon della sua mano.
Lei é un amico, non é un straniero;
l'artista per l'artista é un buon germano:
¡ il genio non ha patria; é d'ogni suolo!
¡ In Spania il gran Listz é un Spagnolo!

II.

En honor del gran Listz alzamos antes
un brindis de entusiasmo á su memoria;
repitamos el brindis à su gloria
en la sublime lengua de Cervantes!

Dice Larrañaga refiriéndose a Liszt: "Él es un amigo, no es un extranjero; El artista como artista es un buen alemán: ¡El genio no tiene patria; es de cada suelo! ¡En España el gran Liszt es un Español!". Vemos así claramente reflejados todos los tropos ya comentados. En primer lugar la confusión en la nacionalidad de Liszt, que nadie parece tener del todo clara dada la ambigüedad de su afiliación. En segundo lugar el genio como cosmopolita desarraigado de cualquier pertenencia geográfica. Y por último y más importante, la directa apropiación de Liszt como un miembro más de la comunidad nacional hispana.

En Córdoba, Liszt procura también transformar su imagen y sus maneras para intensificar el orgullo local de sus audiencias como vemos en esta cita que recogía El Liceo de Córdoba:

> Una brillante cabalgata compuesta de cincuenta personas todas montadas en caballos y bestias menores partió para la hermosa Sierra-Morena á las diez de la mañana. Todas las Señoras ivan con trages sencillos pero elegantes los caballeros todos vestidos á la andaluza, y Liszt, Ciabatti y Boisello vestían también el trage andaluz con gracia y desenvoltura. […] Liszt manifestó su gran talento por los chistes y sales propiamente andaluzas que todo el tiempo de la comida emanaban de sus labios, las Señoras cantaron y brindaron á Liszt, y el festin era ya locura y fanatismo.[455]

Vemos pues a nuestro protagonista vestido a la andaluza y desplegando todo su talento en las chanzas y "sales propiamente andaluzas". Vemos pues lo comentado al inicio de esta sección: Liszt estaba bien dispuesto a asumir toda suerte de comportamiento, declaración o vestimenta que pudiera fortalecer la sensación de sus audiencias de que Liszt se sumaba como uno más a su identidad colectiva.

Como hemos ido poniendo en evidencia, Liszt improvisa en España sobre aires nacionales como la jota aragonesa y canciones populares como *La Tabaleta y la dulzaina* en Valencia

[454] *El Heraldo*. Opus cit., 7-11-1844.
[455] *El Liceo de Córdoba. Periódico de Literatura, Música y Modas*. Córdoba, 12-12-1844, p. 3.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

o la *Tintina del Gegants* en Barcelona. En Lisboa hace entrega a la Reina de su propia versión a ella dedicada de la Marcha Fúnebre de la ópera de Donizeti *Dom Sébastien, Roi de Portugal* y extemporiza en uno de sus conciertos sobre el Himno de D. Pedro, que se tenía por himno nacional, provocando el delirio de su audiencia. Y en Valencia asiste complacido a la interpretación de *El Valentón del Perchel* que se hace en su honor en el Teatro de Valencia.

No menos importante fue la asunción que Liszt haría a su paso por la Península de materiales musicales locales, la mayoría de ellos con fuerte componente identitario y que incorporaría, como veremos en la siguiente sección de este trabajo, a las composiciones que pergeñó durante la gira, ofreciendo así al público una identificación simbólica con la sustancia musical hispánica y sus connotaciones nacionales. Decía Domínguez al hilo de esto tras uno de los conciertos de Liszt en Barcelona:

> La pieza que más nos gustó de cuantas tocó Liszt fue una Fantasía sobre motivos de la Norma; y luego, perdonesenos nuestra debilidad, si así puede llamarse, nos gustó un capricho sobre la canción popular española titulada: Los toros del puerto, que fue tan bien y tan superiormente ejecutada y adornada, que lejos de perder un ápice de su gracia andaluza, adquirió entre las manos de Liszt un nuevo encanto, que arrancó vivísimos aplausos. Confesamos que al ver apreciada nuestra música española por tan eminente artista extranjero, sentimos infinitamente alagado nuestro amor propio nacional; y por ello damos al Sr. Liszt las más sinceras gracias en hombre del arte, y nos atrevemos a decir de todos los artistas españoles.[456]

[456] *El Mundo Musical. Periodico filarmónico que sale cada domingo*. Barcelona, 13-04-1845, p. 58.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LOS PROGRAMAS DE LA GIRA IBÉRICA DE LISZT

Los programas de los reciales ofrecidos por Liszt en la península Ibérica, se estructuraron –como hemos podido ir observando- principalmente en torno a sus numerosas fantasías basadas de números de ópera italiana. Aparte de esto, sólo se incluyeron en estos programas un par de piezas de Weber y Chopin y otras cuantas basadas en aires nacionales. Ninguna pieza de lo que podríamos llamar música seria: nada de Beethoven, Bach, Schubert o Schumann –cuyos nombres sí podemos encontrar en algunos de sus programas centro-europeos-[457] se pudo escuchar en la Península, ni tampoco ninguna de sus obras de más profundidad compositiva. Al parecer, Liszt se limitaba a este tipo ligero de repertorio cada vez que consideraba a su audiencia incapaz de apreciar otras obras de una cierta profundidad. Por ejemplo, las piezas que interpretó en España son exactamente las mismas que las que tocó en el suroeste de Francia justo antes y después de su gira ibérica.[458]

Por supuesto, sus más célebres caballos de batalla (el *Galop Cromático*, el *Vals Infernale de Robert le Diable*, la *Ouverture* de *Wilhemm Tell* o las Fantasías de *Norma y Don Juan)* se incluyeron en el repertorio de casi todos los escenarios en los que se presentó en Europa y estas piezas de lucimiento fueron la columna vertebral de su repertorio a lo largo de sus giras como virtuoso. Sin embargo, cuando Liszt percibía que la audiencia podía apreciar música más seria, la incluía también en sus programas. Muy a nuestro pesar, este no fue el caso de la gira en España en los años 1840: Liszt se encontró un país en un estado decadente, devastado durante tres décadas por los disturbios que comenzaron con las Guerras Napoleónicas, y en lo que se refiere a la escena musical, dominado en gran medida –como ha quedado patente a lo largo de este trabajo- por la ópera italiana, siendo el único otro punto de interés los bailes y las canciones basadas en canciones locales. Incluso la Zarzuela estaba ausente en los teatros después de décadas en el olvido, y justo antes de su renacimiento que ocurriría sólo unos pocos años después.

En Madrid, se celebraron muy pocos conciertos instrumentales en el decenio anterior a la gira de Liszt, no más de seis o siete si atendemos a lo que nos cuenta Cambronero; la situación mejoró sólo ligeramente a principios de la década de 1840, pero aún así no serían más que un puñado de ellos los que se llevarían a cabo cada año. En todo caso, en aquellos años no se escuchó nada de Beethoven ni Schubert en España. Por otro lado, un sorprendente número de óperas italianas fueron representadas en Madrid y en toda España en los años 30 y 40.[459]

---

[457] Véase, por ejemplo: SAFFLE, M., *Liszt in Germany: 1840-1845. A study in sources, documents and the history.* Pendragon Press, 1994, pág. 188, o WALKER, op. cit., p. 372.
[458] DUFETEL, HAINE et al. *Franz Liszt, un saltimbanque en province*, Symâetrie, 2007, pág. 208.
[459] Sorprendente en este caso significa cientos de ellas. Para obtener una lista completa ver CAMBRONERO, Carlos, *Crónicas del tiempo de Isabel II*, La España Moderna, Madrid, 1896, pp. 27-33 y 99-113.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En cada una de las grandes ciudades había una compañía de ópera, y una multitud de apasionados *dilettanti*. En vista de esto, se entiende perfectamente que Liszt interpretara principalmente ópera italiana y fantasías en todos sus conciertos a lo largo de la Península, ¿qué otra cosa podía hacer?

En la tabla siguiente se presenta un resumen del repertorio que Liszt presentó en Iberia.[460] Hay que tener en cuenta que la lista está incompleta, debido a que el repertorio de algunos de sus recitales sigue siendo total o parcialmente desconocido. Aún así, la información disponible es bastante representativa de la forma en la que Liszt compuso sus programas. El repertorio se ha organizado en cuatro bloques, como se explicará a continuación.[461]

El primero de ellos corresponde a la ópera italiana: fantasías y transcripciones,[462] las cuales representan aproximadamente las dos terceras partes del repertorio que Liszt interpretó en la Península.

El segundo bloque incluye tres obras de destacados compositores: *Mazurkas* de Chopin, [463]y el *Aufforderung zum Tanz* y el *Konzertstück* de Carl María von Weber.

El tercer bloque está formado por piezas originales del propio Liszt: el omnipresente *Galop Cromático* y dos obras en estilo húngaro.[464]

Por último el que se presenta en el cuarto bloque de la tabla, es el bloque que más habitualmente se ha pasado por alto y, posiblemente, el más interesante del repertorio español de Liszt: las improvisaciones incluidas al final de algunos de sus recitales sobre temas propuestos por el público, así como un grupo de misteriosas obras denominadas "caprichos" o "Fantasía a capricho" a los que no se ha prestado hasta ahora casi ninguna atención en la literatura dedicada a esta gira.

Por otra parte, en las raras ocasiones en las que estas obras han sido objeto de interés, han sido identificadas arbitrariamente -como, por ejemplo, en el caso de Robert Stevenson, que identifica *El Capricho* interpretado en Madrid con la Rapsodia Húngara *nº 11*, sin ninguna base aparente para ello-.[465]

---

[460] Nos gustaría llamar la atención sobre el hecho de que se ha incluido el repertorio de los conciertos interpretados en Málaga y Gibraltar, que era desconocido hasta este trabajo.
[461] Esta tabla ha sido completada a partir de fuentes primarias, incluyendo los programas de concierto y más de veinte publicaciones periódicas de las ciudades en las que Liszt se presentó.
[462] La *Tarantella* incluida en muchos conciertos (en la mayoría de los casos, si no en todos, la transcripción de Las Soirèes Musicales, nº 9 de Rossini) se ha incorporado en este bloque por afinidad con el repertorio relacionado con la ópera italiana.
[463] La *Mazurka* interpretada en algunos de los conciertos no ha podido ser identificada. Tampoco ha sido posible determinar si fueron distintas las mazurkas interpretadas o siempre la misma.
[464] Las "Melodías húngaras" fueron probablemente extractos de *Magyar Dallok S242* o también podría ser de la *Ungarische Nationalmelodien* incluidos en *S243*. La *Gran Marcha Húngara* es más difícil de identificar con exactitud y puede corresponder a un gran número de composiciones incluyendo las S231, S232, S524, Rákóczi-Marsch S242a, etc.
[465] STEVENSON, op. cit., pág. 500.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

	Madrid	Córdoba	Sevilla	Cádiz	Lisboa	Gibraltar	Málaga	Valencia	Barcelona
Réminiscences de Norma	✓✓			✓✓	✓✓	✓	✓	✓	✓✓✓
Grandes Variations de Bravoure sur le March des Puritains	✓			✓				✓	✓✓
Introduction and Polonaise I Puritani	✓✓			✓	✓				✓
Réminiscences de Don Juan	✓			✓					
Réminiscences de Lucrezia Borgia				✓					✓
Réminiscences de Lucia de Lammermoor	✓				✓			✓	✓
Andante from Lucia di Lammermoor	✓	✓		✓					
Fantaisie sur des motifs de La Sonnambula	✓	✓	✓	✓	✓✓			✓	✓✓
Réminiscences de Robert le Diable (Valse Infernale)	✓		✓	✓	✓✓				✓
Réminiscences de Norma 2 pianos	✓				✓				
Variations on La Donna del Lago 2 pianos	✓								
Grande fantaisie sur des motifs de La serenata e L'orgia des Soirées musicales									✓
Ouverture Wilhemm Tell - ROSSINI	✓✓	✓		✓	✓✓	✓	✓		✓✓
Tarantella – ROSSINI				✓	✓				✓
Mazurka – CHOPIN	✓			✓✓	✓				✓
Aufforderung zum Tanz – WEBER			✓	✓	✓	✓		✓	✓
Konzertstück – WEBER	✓			✓	✓			✓	✓
Grand Galop Chromatique	✓✓	✓	✓	✓	✓✓	✓	✓	✓	✓✓
Gran Marcha Húngara	✓			✓✓					
Melodías húngaras	✓			✓	✓	✓	✓	✓	✓
El Capricho	✓								
Capricho sobre el tema de la Jota Aragonesa				✓					
Fantasía a capricho									✓✓✓
Fantasía sobre un Vals de Soriano		✓							
Improvisaciones	✓				✓			✓✓	✓

Ahora echemos un vistazo más detallado a las cuatro piezas enumeradas en este último bloque: el *Capricho*, el *Capricho sobre el tema de la jota aragonesa*, la *Fantasía a capricho* y la *Fantasía sobre un vals del Sr. Soriano*.

En Madrid, Liszt incluyó una obra con el título *El Capricho* en al menos uno de sus programas:[466] el ofrecido el 21 de noviembre en el Teatro del Circo, que tuvo como objetivo recaudar fondos para los "establecimientos de beneficiencia".

Este es el único *Capricho* relacionado con España que tiene este título simple, y el único del cual no hay indicio alguno en cuanto a su contenido real.

Liszt se presentó en Córdoba inmediatamente después de Madrid en un único recital en el Liceo Musical y Literario, cuya sección musical estaba presidida –como ha quedado ya apuntado- por el compositor español Mariano Soriano Fuertes. En la edición especial de la revista *El Liceo de Córdoba* del 12 de diciembre de 1844, el cronista -probablemente el propio Soriano, ya que era el director del Diario, así como su editor- nos relataba, como vimos en la sección dedicada a Córdoba, lo siguiente:

> El Sr. Soriano Fuertes anunció al público que su amigo Liszt, deseoso de corresponder a las demostraciones de aprecio que el público cordobés le había manifestado, tocaría antes de la Galop Cromática una pieza, y la Jota Aragonesa. El público acogió esta idea con frenesí, y a la presentación del inmortal Liszt en el escenario, los brabos [sic] y aplausos eran extremados. El Sr. Liszt improvisó sobre un Vals del Sr. Soriano Fuertes una lindísima y brillante fantasía, después tocó la jota tocó admirablemente, en seguida la Galop Cromática y para concluir hizo un popurit [sic] del Vals, la jota y el Galop que dejó a los espectadores llenos de asombro sin poder levantarse de sus respectivos asientos. Un cuarto de hora había pasado desde que se echó el telón y el público todavía estaba en el salón sintiendo tener que marchar a sus casas.

Así que en Córdoba, Liszt improvisó una *Fantasía sobre un vals de Soriano Fuertes y* una composición no identificada basada en la *Jota aragonesa.* Unos días después de este recital, en el Teatro Principal de Cádiz, interpretaría lo que estaba programado[467] como un *Capricho sobre el tema de la jota aragonesa*, de nuevo una obra no identificada sobre este popular tema, posiblemente relacionada con la que tocó en Córdoba.

Después de su actuación en Cádiz, no hay constancia de que volviera a tocar estos *Caprichos y Fantasías* durante un largo período. No fue sino hasta los últimos días de la gira, en Barcelona, cuando volvieron a aparecer en sus programas. En los conciertos barceloneses del 11, 14 y el 18 de Abril se incluyó una pieza llamada *Fantasía a Capricho.* Decía Domínguez a propósito de ella en *El Mundo Musical* del día 13 de abril:

> La pieza que más nos gustó de cuantas tocó el l Liszt fue una Fantasía sobre motivos de la Norma; y luego, perdonesenos nuestra debilidad, si así puede llamarse, nos gustó un capricho sobre la canción popular española titulada: Los toros del puerto, que fue tan bien y tan superiormente ejecutada y adornada, que lejos de perder un ápice de su gracia

[466] Ver *La Esperanza,* Madrid, 21/11/1844,
[467] Ver *El Ómnibus, Cádiz*, 04/01/1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> andaluza, adquirió entre las manos de Liszt un nuevo encanto, que arrancó vivísimos aplausos. Confesamos que al ver apreciada nuestra música española por tan eminente artista extranjero, sentimos infinitamente alagado nuestro amor propio nacional; y por ello damos al Sr. Liszt las más sinceras gracias en hombre del arte, y nos atrevemos a decir de todos los artistas españoles

En el número de abril de 20, el mismo cronista escribe de nuevo:

> El insigne Sr. Liszt se hizo admirar como siempre, y como siempre arrebató a su extasiado auditorio, que le colmó de bravos y aplausos en las dos piezas que tocó. Estás dos piezas (Fantasía sobre motivos de la Norma y un capricho sobre Los Toros del Puerto, de Salas) fueron precisamente las que digimos en nuestro último número que nos habían gustado más, al hablar del anterior concierto dado en la Sociedad por el Sr. Liszt.

Por lo tanto, si en Córdoba y Cádiz, Liszt interpreta composiciones basadas en el tema de la *Jota Aragonesa*, la *Fantasía a Capricho* ejecutada en Barcelona tuvo su germen en la canción española *Los Toros del Puerto,* compuesta por el barítono Francisco Salas. Pero volveremos sobre este punto más adelante.

Liszt abandona Barcelona a finales del mes de Abril, rumbo a Marsella, donde proseguiría su gira francesa[468] para después continuar en dirección a Bonn, donde estaba a punto de ser presentado el monumento a Beethoven. Es interesante observar que en los programas de los recitales que ofreció inmediatamente después de dejar España, aparecería otra misteriosa obra denominada *Souvenirs d'Espagne.* En Marsella, presentaría según *La Iberia Musical y Literaria* una pieza llamada "*Recuerdos de España".*[469] Y en *La France Musicale* del 18 de mayo de 1845, encontramos lo siguiente:

> LYON.- Liszt acaba de hacerse oír en nuestra ciudad. Y a pesar de los muchos que han salido para el campo, la sala estaba llena; el triunfo del gran pianista, como siempre, completo. El Concierto de Weber, los *Souvenirs d'Espagne* y la *Marcha de Dom Sébastien*, fueron las piezas que obtuvieron el mayor éxito.

Por lo tanto, parece perfectamente lógico que estos *Recuerdos de España* pudieran ser en realidad la misma pieza que la *Fantasía un Capricho* interpretada en Barcelona, o uno de los *Caprichos* que tocó en otras ciudades de España o una combinación de estas piezas. Después de examinar todas las apariciones de las obras de Liszt en los programas españoles y franceses, la pregunta que surge de inmediato es: ¿coincidirá alguno de los *Caprichos* y *Fantasías* interpretados por Liszt en sus conciertos ibéricos con alguna obra conocida de su catálogo?

Con respecto a los *Souvenirs d'Espagne* que aparecen en sus programas franceses, la respuesta la encontramos en *Le Sémaphore de Marseille* del 3 de mayo de 1845. Bajo el título "Grand-Théâtre. Concert Liszt", este periódico publica una reseña en la que se puede leer:

> Sin embargo, la obra que ha producido el mayor efecto y que ha puesto en pie a la sala entera varias veces, es la fantasía inédita y todavía manuscrita titulada *Souvenirs d'Espagne* [...] Sin alterar cada uno de los tres temas que forman la base de la obra y que son el

[468] La Iberia musical y literaria, Madrid 01/05/184 5.
[469] Ibíd. 18/05/1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

> *fandango*, la *jota* y la *cachucha*, Liszt ha encontrado una manera de producir la pieza más monumental que compositor alguno se haya nunca atrevido a escribir para el piano.

Así pues, los *Souvenirs d'Espagne* interpretados en el sur de Francia tras la gira ibérica se corresponden sin ninguna duda con la *Grosse Concert-Phantasie über Spanische Weisen* S253, pues ambas piezas coinciden en su disposición temática, como veremos en breve.

Pero esta información no despeja la incógnita en torno a los caprichos interpretados en España. ¿Tendrán estos también alguna correspondencia con la S253 o con alguna otra obra del catálogo listiano? Dado que parecen compartir el rasgo común de estar basados en temas españoles,[470] el paso lógico a seguir para responder a esta pregunta es el de rastrear en el catálogo de composiciones españolas de Liszt en busca de posibles conexiones con estas piezas misteriosas.

[470] En todos los casos, pero en especial en el de *El Capricho* tocado en Madrid para el que -como ya se ha mencionado- no hay pistas en cuanto a su identificación.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LISZT Y LA MÚSICA ESPAÑOLA

El catalogo "español" para piano de Liszt [471] es bastante notable en términos de la cantidad y la calidad de las obras que en él se incluyen. Contiene piezas compuestas antes, durante y después de sus viajes por la Península Ibérica.

Para nuestro propósito de encontrar vínculos con los *Caprichos* interpretados en España, podemos ignorar las obras compuestas mucho tiempo después de la gira. Este sería el caso de la *Rapsodie Espagnole*, que comparte el tema de la *Jota Aragonesa* con estas composiciones, pero que se terminó casi veinte años después de que Liszt abandonara España, por lo que parece muy poco probable que esté conectada con ellas. El mismo criterio se puede aplicar a la segunda versión de *La Romanesca* S252b, que no parece tener relación alguna con las piezas a las que nos hemos referido.

Las obras para piano de carácter español compuestas por Liszt antes de su viaje por la Península Ibérica incluyen la primera versión de *La Romanesca* S252a -que puede ser ignorada por las mismas razones que su hermana- y el *Rondeau fantastique espagnol sur un thème "El contrabandista"* S252. No se han encontrado evidencias de que esta última pieza se relacione con los *Caprichos* y los *Recuerdos* que Liszt interpretó tanto en España como en Francia.

Descartadas las anteriormente citadas, contamos con tres piezas [472] que podrían potencialmente ajustarse a nuestros criterios: la *Grosse Concert-Phantasie über Spanische Weisen* S253, *Feuille Morte - Élégie d'après Soriano - S* 428 y el recientemente descubierto *Romancero Espagnol* S695c, todas ellas escritas en 1845. Comencemos por analizar el *Romancero*.

Romancero Espagnol S695c

Del *Romancero Español,* como ha señalado Leslie Howard, sabemos por la correspondencia de Liszt, que debía haber sido publicado en 1847 con la intención de ser dedicado a la Reina Isabel II de España, pero por alguna razón esta publicación nunca se llevó a cabo.[473]

El manuscrito de la pieza fue descubierto muy recientemente, editado y publicado por Leslie Howard, que también ha grabado una magnífica interpretación de la pieza para

[471] No se tendrán en cuenta piezas como la canción *Gastibelza* porque estamos, por supuesto, buscando solamente conexiones con el catálogo para piano de Liszt.
[472] No hemos tomado en consideración el *Spanische Lied* S485, ni el *Spanisches Ständchen* S487, ya que son meras transcripciones de obras de extracción española pero escritas por compositores extranjeros (Dessauer y Festetics).
[473] La obra se publicó por primera vez en el *Liszt Society Journal* de Londres en 2009.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Hyperion Records. Los comentarios sobre la obra que hace el propio Howard merecen ser citados en su integridad:[474]

> De su correspondencia podemos ver que Liszt consideraba claramente la obra como terminada, a pesar de alguna pequeña laguna y como fue habitual con Liszt hasta sus últimos días, el final no está completamente terminado. Las páginas del manuscrito no están numeradas y no están cosidas entre sí. Un archivero en el *Goethe und Schiller Archiv*, presumiblemente Peter Raabe, ha colocado un gran signo de interrogación en la parte superior de lo que seguramente es el inicio de la obra, pero luego ha escrito "Spanische Rhapsodie" en la parte superior de la página en donde comienza la parte de la jota (el tema es el mismo que el de la *Rapsodie espagnole*, pero en una tonalidad distinta, y tratado de manera muy diferente), y ha alterado el orden de las páginas, colocando esta sección al comienzo, lo que musicalmente es imposible, ya que esta sección recuerda material inicial de la perorata. Una cuidadosa reorganización de las páginas nos da una pieza de tres secciones, cada una de ellas basada en un tema diferente. Hay una introducción, estableciendo una dicotomía entre las tonalidades de Mi M y Do M –este material será recordado hacia el final de la pieza- a continuación un elaborado y variado fandango, en gran medida en Do mayor, pero que se desvía a tonalidades tan lejanas como La mayor. La parte central es un conjunto de variaciones sobre un imponente y majestuoso tema en Mi menor, de título desconocido, y el final, basado en la jota aragonesa, nos lleva hasta Mi mayor con incursiones en Do mayor. Temas anteriores se recuerdan y se combinan, especialmente en un pasaje alarmantemente difícil pasaje que contiene a la vez dos indicaciones de compás.

Por lo tanto, el trabajo es una hermosa fantasía tripartita en torno a tres temas, dos de ellos desconocidos, siendo el tercero la recurrente *Jota aragonesa*. Evidentemente, si la obra fue escrita, como ha sugerido por Howard, durante el periplo Ibérico de Liszt, la tercera parte de esta pieza podría tener alguna relación con el Capricho *sobre el tema de la jota aragonesa* que tocó en España. Pero ¿qué hay de los temas no identificados tratados en las secciones I y II?

Como ya hemos visto, la canción andaluza de Francisco Salas *Los toros del puerto* fue utilizada por Liszt en su *Fantasía a capricho* en Barcelona. Hemos podido localizar esta canción, y una cuidadosa comparación con el *Romancero Español* muestra, para nuestra sorpresa, que Liszt la utilizó como fuente principal para la primera sección de la pieza. Por lo tanto, esta primera sección también puede estar relacionada con la *Fantasía a capricho* interpretada en Barcelona. De hecho, esta *Fantasía* puede ser una primera versión de la primera parte de S695c -probablemente con un final más brillante y contundente- o incluso puede corresponder íntegramente con el *Romancero.* En *El Fomento* se leía en relación a ella:

> Liszt tocó luego una fantasía sobre motivos de música popular española, como los “Toros del Puerto”, “Bolero”… Todas las travesuras de que son capaces aquellas manos, las ejecutó de una manera sorprendente, siendo motivo de que se interrumpiera con estrepitosos aplausos, que se repitieron al final de una manera extraordinaria.

Luego, además de *Los Toros del Puerto*, Liszt hizo uso de otros motivos de música española y pudiera ser que entre ellos estuviera también la *Jota* en que se basa la tercera parte de S695c. En cualquiera de los casos, es de subrayar que Liszt utilizó el tema de *Los*

[474] Cf. HOWARD, L., folleto de *Liszt New Discoveries, Vol 3, Hyperion* Records, 2011, pág. 5.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

toros del Puerto casi literalmente en el *Romancero*, manteniéndolo incluso en su tonalidad original.

Podemos ver la introducción y el primer y segundo temas comparados en las ilustraciones 75, 76 y 77.

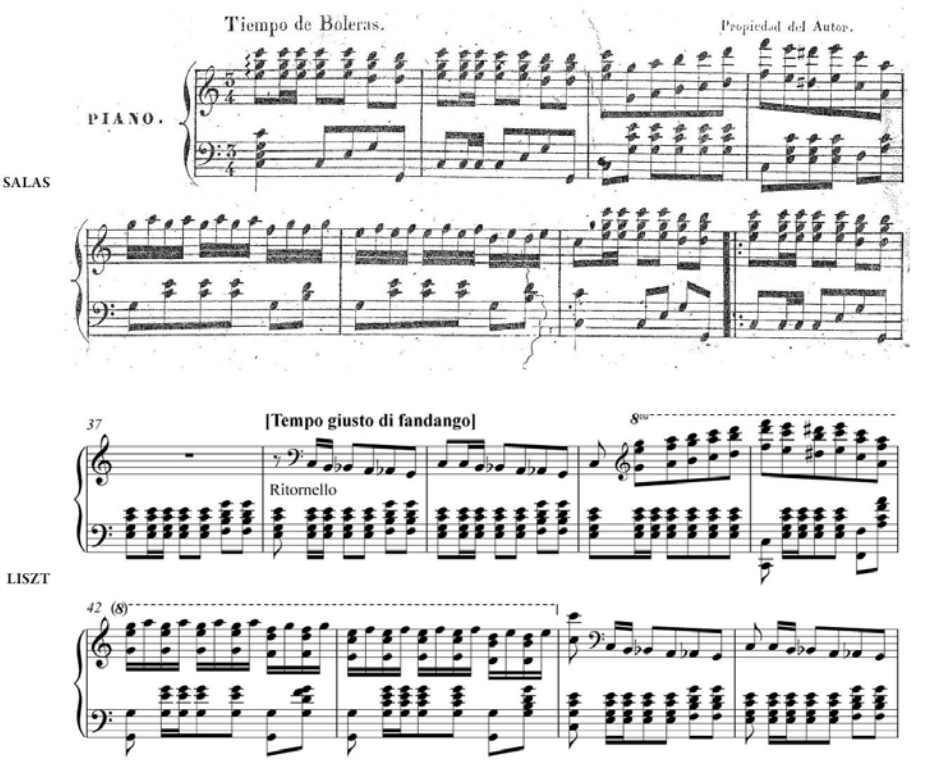


Ilustración 75. Los toros del Puerto *(mm.1-8) en comparación con S695c (mm. 37-45)*

El compositor de *Los toros del Puerto,* Francisco Salas, fue un barítono muy conocido en el siglo XIX en España, y su nombre aparece muy a menudo en las crónicas de la época. Fue particularmente apreciado no sólo por su voz sino también por su talento actoral. Su fama comenzó en Madrid en 1834 donde representó el papel del Doctor Dulcamara en *L'Elisir d'amore* de Donizetti. Según Cambronero,[475] Salas era un admirable *caricato* con una exquisita técnica y una clara y limpia vocalización. Su talento para la caracterización era tan notable como para impedir que el público lo reconociera cuando se presentó en el escenario en un *Don Pasquale* que se representó en el Teatro de la Cruz en 1845. Sorprendentemente, incluso representó el papel de Agata (¡!) en *Le convenienze teatrali* de Donizetti disfrazado de mujer y cantando en *falsete.*

[475] CAMBRONERO, op. cit., pág. 102.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

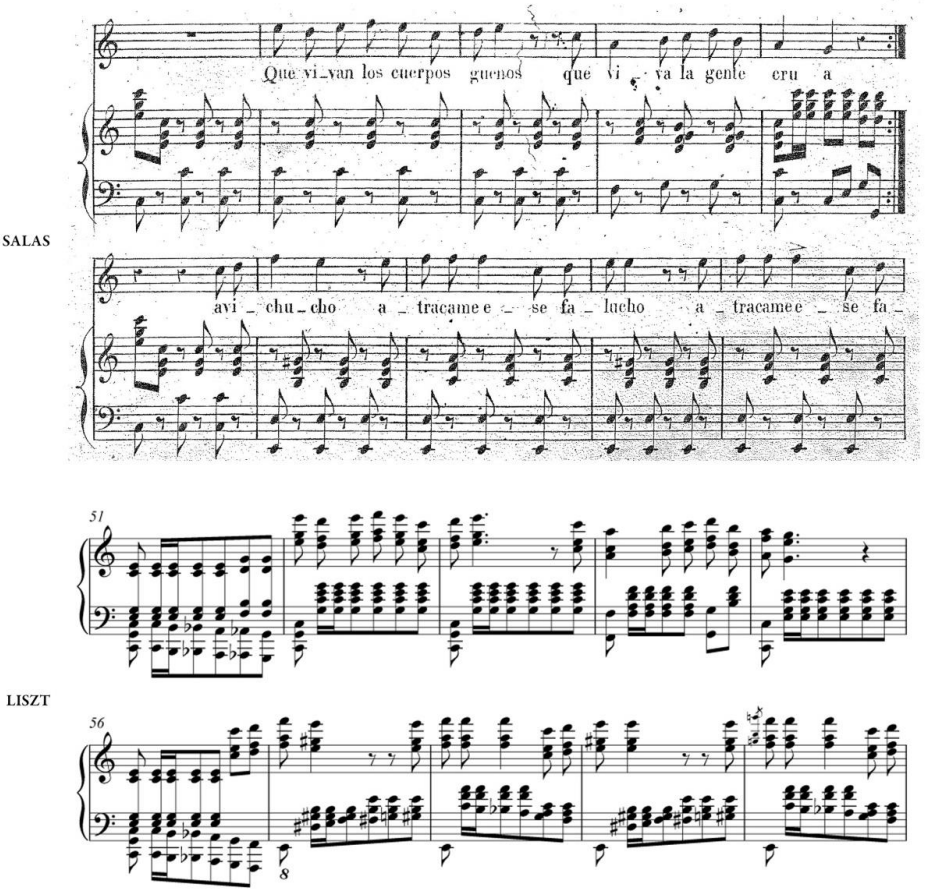



Ilustración 76. Los toros del Puerto *(cc.9-18) en comparación con S695c (cc. 51-60)*

Fue sobre todo considerado como un barítono bufo pero su talento le permitió también hacer frente a personajes serios tales como el papel de bajo en *Lucia di Lammermoor*. En la escena lírica española, dominada por los cantantes italianos, Salas fue uno de los pocos españoles cuya reputación estaba al nivel de la de sus colegas italianos. En 1848, fue nombrado director de escena de la compañía de ópera en el Teatro del Circo de Madrid.

Salas también escribió algunas canciones españolas,[476] como fue el caso de *Los toros del puerto,* la canción más popular de este género en Madrid durante los años 40.[477]

[476] Otras canciones suyas incluyen La aguardentera, La bofetá o El cigarrero.
[477] Según CAMBRONERO, op. cit., p. 126.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

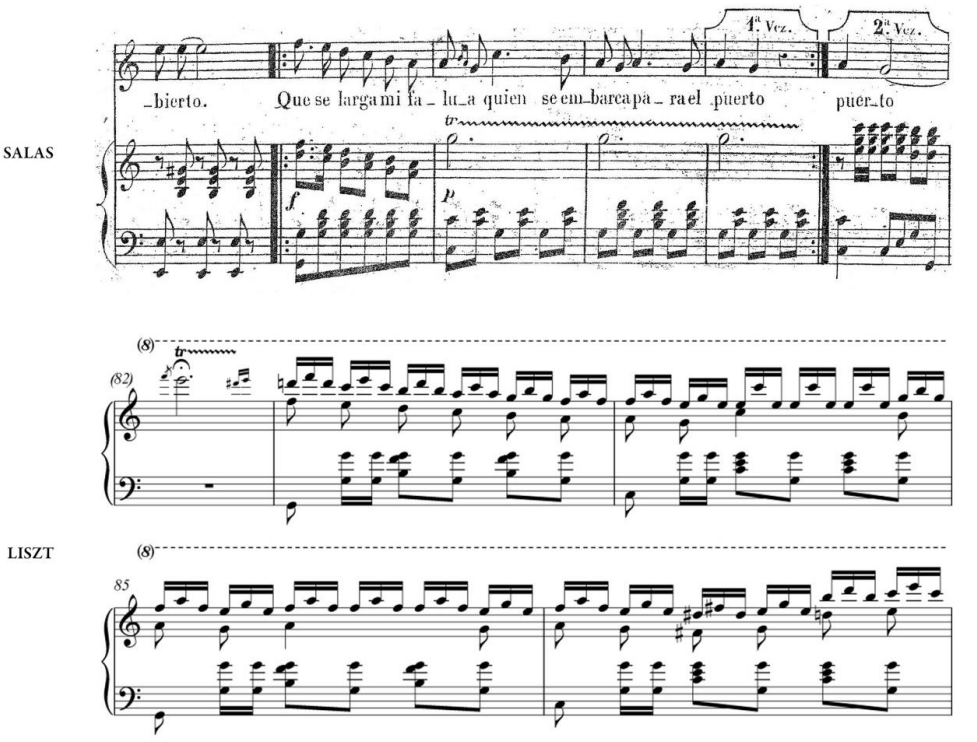



Ilustración 77. Fig. 3. Los toros del Puerto *(cc.23-28) comparado con S695c (cc. 82-86)*

Salas tuvo también una estrecha relación con el renacimiento de la Zarzuela ya que dió su apoyo incondicional a los esfuerzos de Gaztambide y Barbieri en ese campo, representando muchos papeles principales en estas producciones. Fue muy activo en la escena musical de Madrid en los años 50 y 60 cantando, organizando conciertos, enseñando e incluso se involucró en la construcción de un nuevo de teatro.

Una vez que los temas de la primera sección de la obra habían sido identificados, sólo los materiales que son usados en la segunda parte seguían siendo un misterio. Sin embargo, una cuidadosa y paciente investigación en la Biblioteca Nacional de Madrid, nos ha conducido a localizar también las fuentes que utilizo Liszt en esta sección de la pieza. Así, hemos podido identificar los materiales para esta segunda parte del *Romancero Español*, como aquellos utilizados por el compositor español Félix Máximo López en el tema de sus *Variaciones sobre el Minué afandangado*.

Félix Máximo López (1742-1821) fue un conocido compositor en Madrid en las últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX. Fue organista de la *Capilla Real*, y su producción existente incluye obras para órgano, principalmente obras litúrgicas, y obras

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

vocales, junto con algunas composiciones para teclado,[478]entre las que se encuentran algunas sonatas y algunos grupos de variaciones.

Ilustración 78. Retrato de F. M. López. Vicente López Portaña (Museo del Prado, Madrid)

Aunque Félix Máximo López fue un compositor con cierta reputación en España, no fue demasiado conocido en el extranjero. Esto refuerza la idea de que Liszt llegó a conocer su *Minué afandangado* en España, probablemente en Madrid, donde López había sido primer organista de la Capilla Real.

[478] Para más información, cf. ESPINOSA, A., *The Keyboard Works of Félix Máximo López,* New York University, Tesis Doctoral,1976.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En las Figuras 79 y 80, hemos reproducido el tema original que fue usado por Félix Máximo López y el tratamiento que hace Liszt de este mismo material.[479] Curiosamente, la segunda sección del *Romancero Español* es un conjunto de variaciones. De esta manera, Liszt estableció un paralelismo más con la pieza de López, que es también un conjunto de variaciones.

Como podemos observar en estos fragmentos, Liszt utiliza el *Minué Afandangado* casi literalmente, como también hiciera con *Los toros del Puerto.*

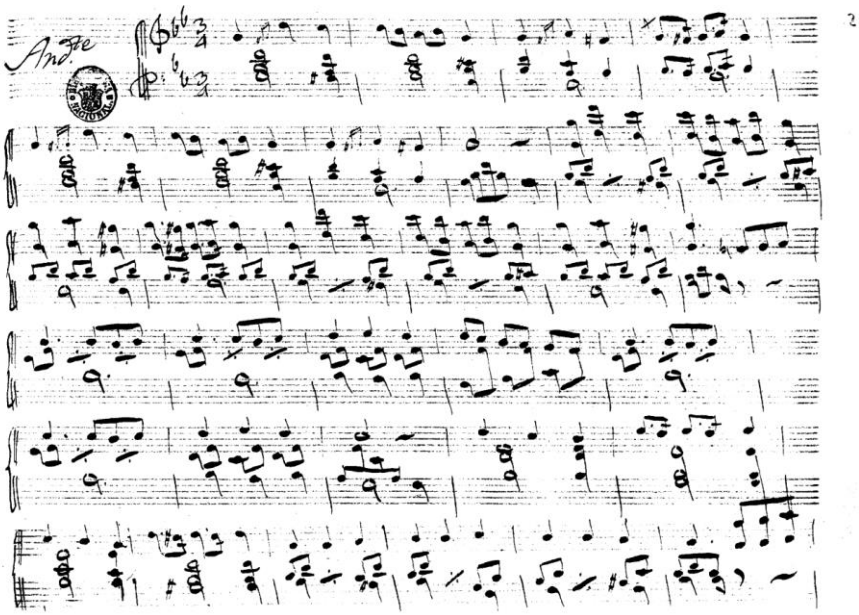



Ilustración 79. Variaciones del Minué afandangado (cc. 1-31)

[479] El extracto de las *Variaciones al Minué afandangado* que se muestra en este artículo es una instantánea del Ms. 1742 en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

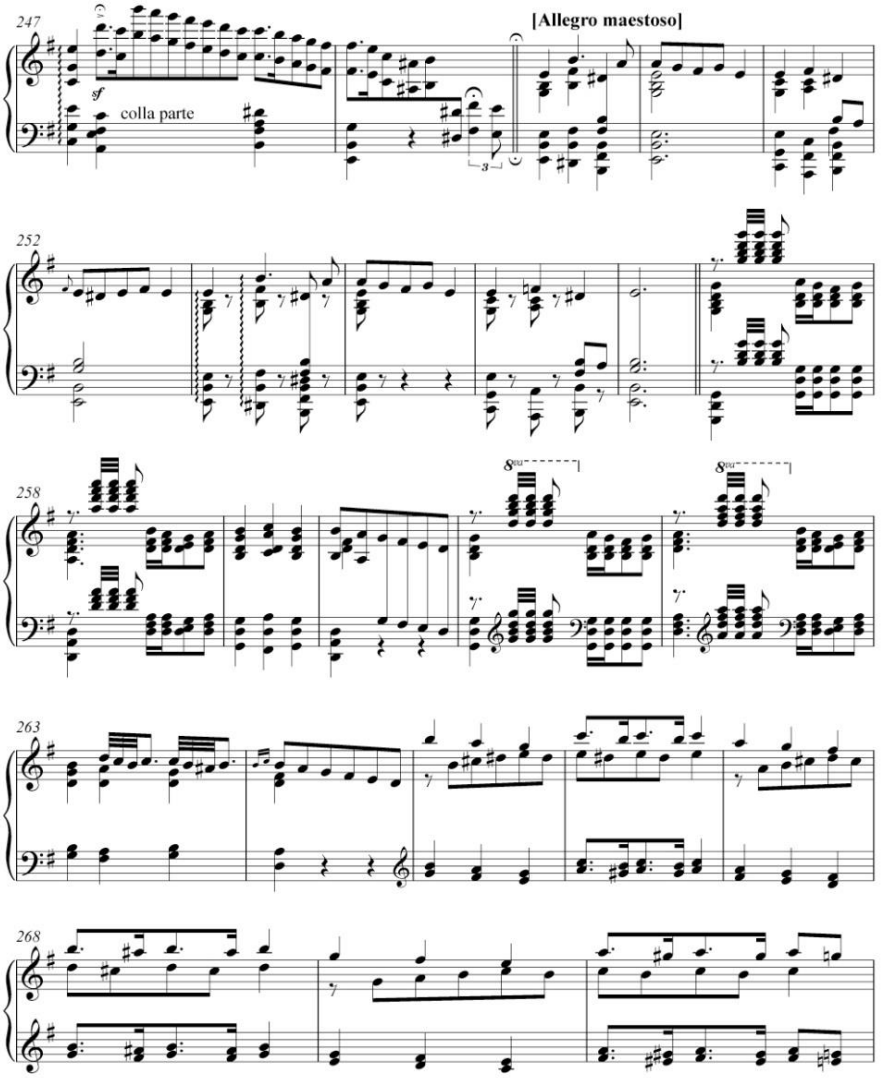



Ilustración 80. Romancero Español S695c (cc. 247-270)

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Feuille Morte - Élégie d'après Soriano - S428

Los orígenes de *Feuille Morte* S428 han intrigado durante décadas a los especialistas en la obra de Liszt. Publicada en 1845 en París,[480] Liszt no dejó pistas en cuanto a la procedencia de los materiales utilizados en el trabajo, más allá de la alusión a Soriano en el título de la pieza. El tono elegíaco de la obra sugería un vínculo algo extraño con la producción de Soriano, que se compone principalmente de canciones populares y zarzuelas de tono alegre y desenfadado. El meditativo y triste material que Liszt utilizó en *Feuille Morte* parecía pues bastante distante del humor habitual en las composiciones de Soriano.

Como hemos relatado en la sección de este trabajo dedicada al episodio cordobés de la gira, Mariano Soriano Fuertes (1817-1880) tuvo un importante papel en el panorama musical español de la mayor parte del siglo XIX. Soriano presidía la Sección de música del Liceo Artístico y Literario de Córdoba y, tal y como quedó apuntado, suponemos que tuvo mucho que ver con el frenético entusiasmo con que Liszt fue recibido en esta capital.[481] Sea por esta razón o por otras, da la impresión de que Liszt y Soriano desarrollaron cierta simpatía mutua durante la estancia del primero en Córdoba.

El hecho de que *Feuille Morte* fuera una pieza escrita en compás de ¾ -portando el nombre de Soriano en su título-, publicada alrededor de 1845 y que Liszt improvisara una *Fantasía sobre un Vals del Sr. Soriano* en su único concierto en Córdoba, nos hizo sospechar que estas dos situaciones podrían estar relacionadas de alguna manera. Esto nos llevó a intentar localizar alguna obra de Soriano en compás de ¾, probablemente un vals, que estuviera escrita antes de 1845 y tuviera un carácter elegíaco y triste. Esta última característica excluía una gran parte de la producción de Soriano ya que la mayoría de sus composiciones, como se ha mencionado antes, tienen un tono popular y de carácter predominantemente alegre y desenfadado. Por lo tanto, las zarzuelas de Soriano, sus tonadillas y canciones españolas no eran probablemente el lugar ideal para intentar localizar esta pieza.

Después de una larga búsqueda a través de distintas bibliotecas y archivos españoles localizamos en la Biblioteca Musical del Ayuntamiento de Madrid una obra de Soriano titulada *Wals fúnebre / para piano forte / a la muerte del M. Bellini / compuesto por el joven Mariano Soriano Fuertes*.

Así pues, teníamos una pieza en tempo de vals, escrita en memoria de Vincenzo Bellini y, por tanto, de carácter elegíaco. La fecha de la dedicatoria era posterior a 1835, pero no mucho, ya que en el título de la pieza Soriano es descrito como "joven". Tras examinar detenidamente la partitura se hizo evidente que lo que teníamos delante era, de hecho, la fuente que utilizó Liszt para componer *Feuille Morte.* En las ilustraciones 81, 82 y 83 se

[480] Con una errónea doble "r" en el nombre de Soriano en el título.
[481] Sus comentarios en la revista *Liceo de Córdoba,* 28/11 y 4/12/1844, páginas 5 y 4, respectivamente.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

comparan dos de los tres temas y el estribillo de la pieza de Liszt con los materiales del *Vals* de Soriano que los inspiraron.

Como se puede apreciar, el caso de *Feuille Morte* es muy diferente del de *Romancero Español*. Este último es una paráfrasis de tres temas que Liszt cita literalmente para continuación recomponerlos y variarlos a lo largo de la obra. *Feuille Morte* en cambio, es una fantasía libre que solo guarda un parecido muy general con la obra en la que se inspira. El tema del *Vals fúnebre* de Soriano, no se cita literalmente en *Feuille Morte* sino en un estilo libre que sin embargo respeta algunas de las características del original. Con todo, Liszt consigue convertir lo que era sólo una torpe e insignificante bagatela en un emocionante pieza elegíaca. También es interesante hacer notar que las génesis de *Feuille Morte* y la del *Romancero Español* parecen ser bastante diferentes. La S429 probablemente tuvo su origen en la comentada improvisación de Liszt en su concierto de Córdoba, posteriormente reelaborada, mientras que el *Romancero* apareció en programas de concierto de Liszt (en la forma de una *Fantasía a capricho*) como una composición ya escrita, lo que nos lleva a pensar que tal vez no fuera la consecuencia de una improvisación.

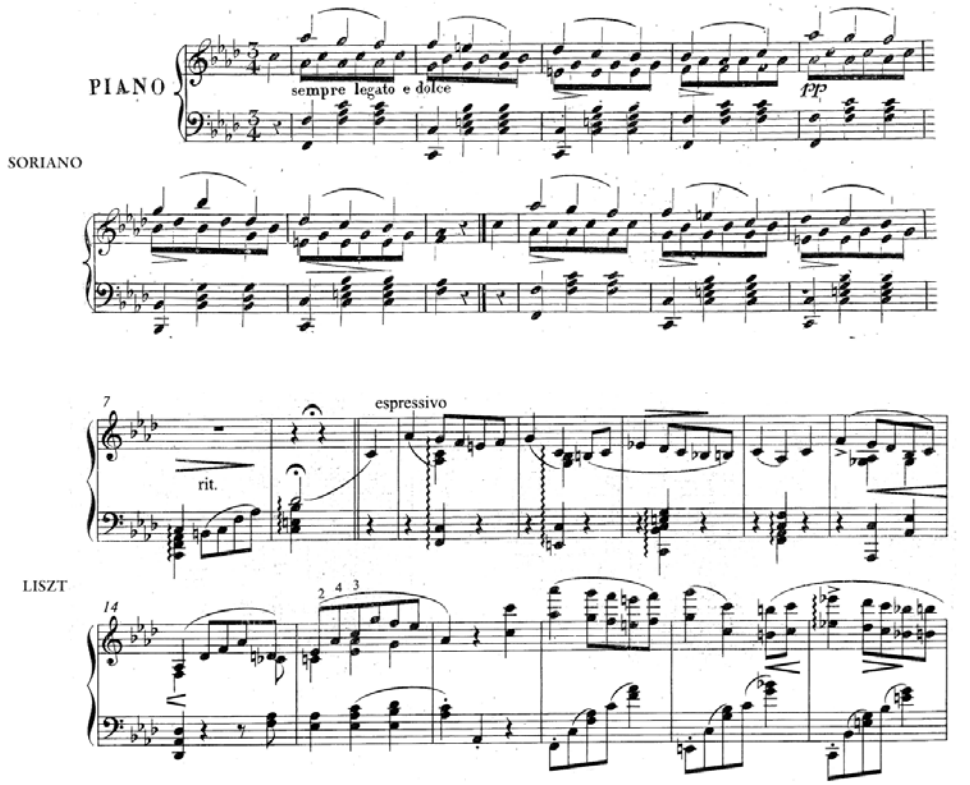



Ilustración 81. Vals Fúnebre *(Soriano) (mm.1-11) en comparación con S428 (mm. 7-19)*

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En la ilustración 81 se puede ver una comparación de los primeros compases del *Vals* de Soriano *y* de los de *Feuille Morte.* Las indicaciones de tiempo, compás, y en general la forma melódica del original se mantienen, pero Liszt reelabora algunas armonías mejorando sensiblemente el original.

En la fig. 82 se muestra una comparación entre el segundo tema del *Vals* de Soriano y el estribillo recurrente que se encuentra en *Feuille Morte.* Como podemos ver, Liszt reelabora el material encontrado en el penúltimo compás de la segunda sección del Vals, convirtiéndolo en una suerte de insistente llamada de socorro de gran efecto emocional.

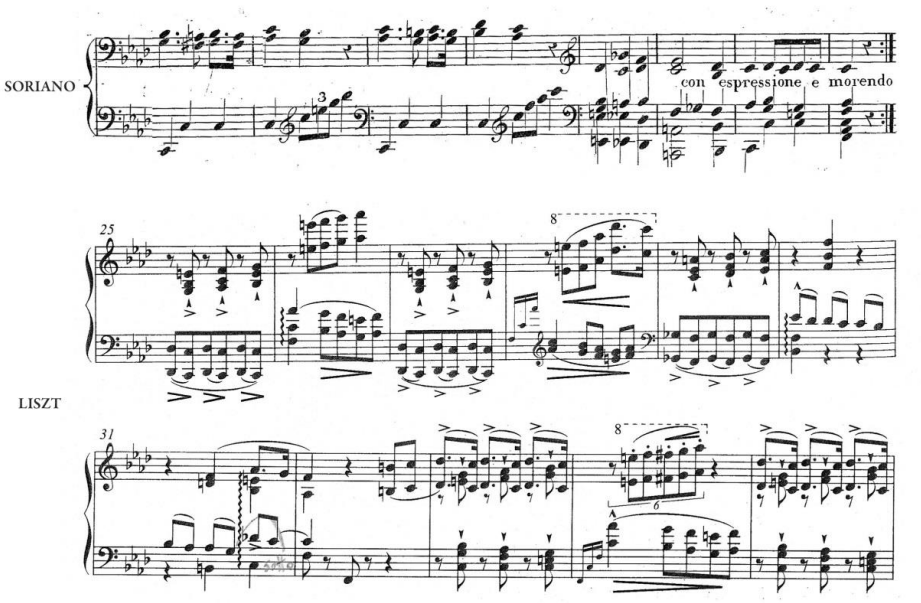



Ilustración 82. Vals Fúnebre (Soriano) (cc. 17-24) En comparación con S428 (c. 25-35)

El segundo tema en *Feuille Morte* sólo comparte su tonalidad con el tercero del *Vals* de Soriano. No obstante, Liszt añadió un tercer tema que guarda una clara semejanza en su forma melódica y en su genuino sabor italiano con el tema correspondiente en el *Vals* (il. 83).

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

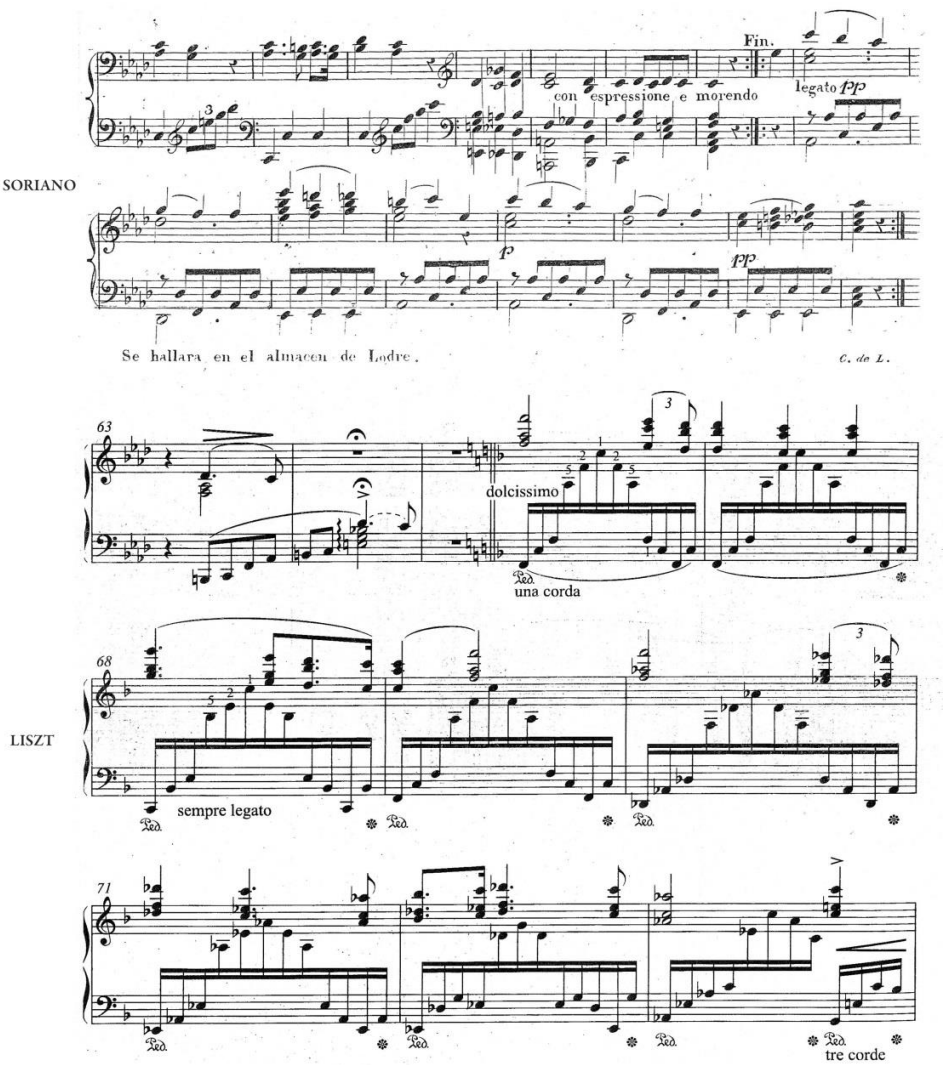



Ilustración 83. Vals Fúnebre (Soriano) (mm18-32) En comparación con S428 (mm. 63-73)

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen S253

La *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen* se ha considerado comúnmente como la única pieza basada en temas españoles que Liszt compuso durante su estancia en la Península.[482] Las investigaciones de Leslie Howard, y los hechos presentados en este trabajo, nos llevan a añadir al menos dos piezas más a la lista: S695c y S428. Las fuentes utilizadas por Liszt en la *Grosse Phantasie* ya han sido identificadas en los estudios anteriores de Stevenson, Howard o Parakilas. Un análisis de la obra revela una estructura basada en seis secciones temáticas:

Sección I (cc. 1-89): Introducción. Se utiliza un fandango como fuente temática.

Sección II (cc. 90-187): Basado en el último tema de la jota *aragonesa (*el 'Abgesang', como Stevenson lo denomina), que años más tarde aparecerá también en la *Rapsodie Espagnole* .

Sección III (cc. 188-248): Se utiliza el primer tema de la canción *La Cachucha* (que pertenece a su introducción instrumental).

Sección IV (cc. 249-333): comenzando con un fugato, hace de nuevo un uso extensivo del fandango.

Sección V (cc. 334-480): Esta sección comienza con una cita literal de los dos primeros temas de *La Cachucha.* Tanto la introducción instrumental como el primer tema vocal de la pieza son citados en su totalidad. La parte restante de esta sección es una paráfrasis en torno a estos dos temas.

Sección VI -Coda- (cc. 481-625): Marcado como *Più animato, quasi presto*, combina el tema de la *Jota* en la sección II y los dos temas de *La Cachucha* para ofrecer un espectacular cierre de la obra.

Pero, si los temas de S253 ya han sido identificados, lo que queda por aclarar es su procedencia. Creemos que esta cuestión es un poco más complicada de lo que generalmente se ha afirmado. La opinión más extendida sobre S253 es que, aunque hubiera sido escrita durante los meses que Liszt pasó en la Península, éste hizo uso de estereotipos para componerla y no de temas que hubiera recogido a lo largo de su viaje.

[482] De acuerdo con Leslie Howard, el MS está fechado en Lisboa, 2 Febrero, [18]45. Cf. HOWARD, L., *Rapsodie Espagnola and another pieces on Spanish themes, The complete music for solo piano Vol. 45,* Hyperion Records, 1997, p.2.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

En palabras de James Parakilas en su ensayo “Cómo España consiguió un alma”:[483]

> Los temas que [Liszt] utiliza en esta pieza provienen todos del repertorio “español” internacional: el Fandango de Fígaro, la Jota Aragonesa que Glinka también utilizó, y la Cachucha. Cualquiera que fuera la atención que Liszt prestó a la música folclórica española se mostró en las improvisaciones que hizo para sus anfitriones más que en alguna composición comparable a la Segunda Obertura Española de Glinka

El resto de investigadores que han comentado la obra son de la misma opinión que Parakilas. En nuestra humilde opinión, sin embargo, si los temas utilizados en S253 fueron clichés internacionales de lo "español" o no, sigue siendo por ahora una pregunta abierta que es necesario revisar y someter a ulterior investigación.

El *fandango* en la introducción del S253 ha sido siempre relacionado con el que aparece en el tercer acto de *Le nozze di Figaro* y con el número XX del ballet *Don Juan* de Gluck.[484] No tenemos argumentos contundentes para refutar esta afirmación, pero no podemos dejar de pensar que es perfectamente posible que este fandango (el de Mozart y el de Gluck son en definitiva el mismo) sea un ejemplo diferente de aquel que utilizó Liszt. Es cierto que mantienen un cierto parecido entre ellos,[485] pero son en todo caso bastante diferentes (véanse ambos ejemplos comparados en la ilustración 84). También podría decirse que ambos fandangos son simplemente el resultado de la reelaboración del mismo conocido estereotipo europeo. Si bien este podría ser ciertamente el caso, cada fandango de los que se escuchaban en España estaría también compuesto siguiendo ese mismo estereotipo. Además, el género fue tan tremendamente popular en la Península durante el siglo XIX, que seguramente Liszt debió de haber escuchado bastantes versiones callejeras de éste durante su periplo ibérico. Esto queda confirmado por sus propias palabras en una carta a la princesa Belgiojoso escrita un mes antes de que completara la *Grosse Concert-Phantasie* en Lisboa:[486]

> En Madrid, en el teatro y en los vals se encuantran bandas de ciegos que ejecutan fandangos, boleros y jotas, ¡con modulaciones que le causarían un entusiasmo sin igual!

Esto demuestra que Liszt escuchó fandangos españoles en la Península antes de escribir la S253. Si el fandango que utilizó era o no uno de ellos, sigue siendo una cuestión abierta a debate.

Lo mismo podemos afirmar en el caso de la *Jota Aragonesa* que Liszt utiliza en los S253 y S695c. La jota, fue, como lo fueron el bolero y el fandango, muy popular en España en aquellos años, y florecieron en una gran variedad de ejemplos locales y regionales. Pero la *Jota Aragonesa* de Liszt fue un estereotipo ampliamente conocido en toda España. Si Liszt llegó a conocerla en la Península o anteriormente es también un tema que requiere de una mayor investigación. Glinka, que vino a España pocos meses después que Liszt,

---

[483] PARAKILAS, James, *How Spain Got a Soul,* chapter in *The Exotic in Western Music* (ed. Jonathan Bellman), Northeastern University Press, Boston, 1998, p.158.
[484] Véase, por ejemplo STEVENSON, op. cit., p. 511.
[485] Un parecido que guarda también en cierta medida con los de Soler o Boccherini.
[486] *Autour de Mme. D'Agoult et de Liszt.* Bernard Grasset, Paris, 1941, p. 186. (Carta escrita en Cádiz el 6 de enero, 1845).

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aparentemente no sabía nada acerca de la *Jota Aragonesa* hasta que llegó a oirla en Valladolid.[487] Este podría haber sido también el caso de Liszt.

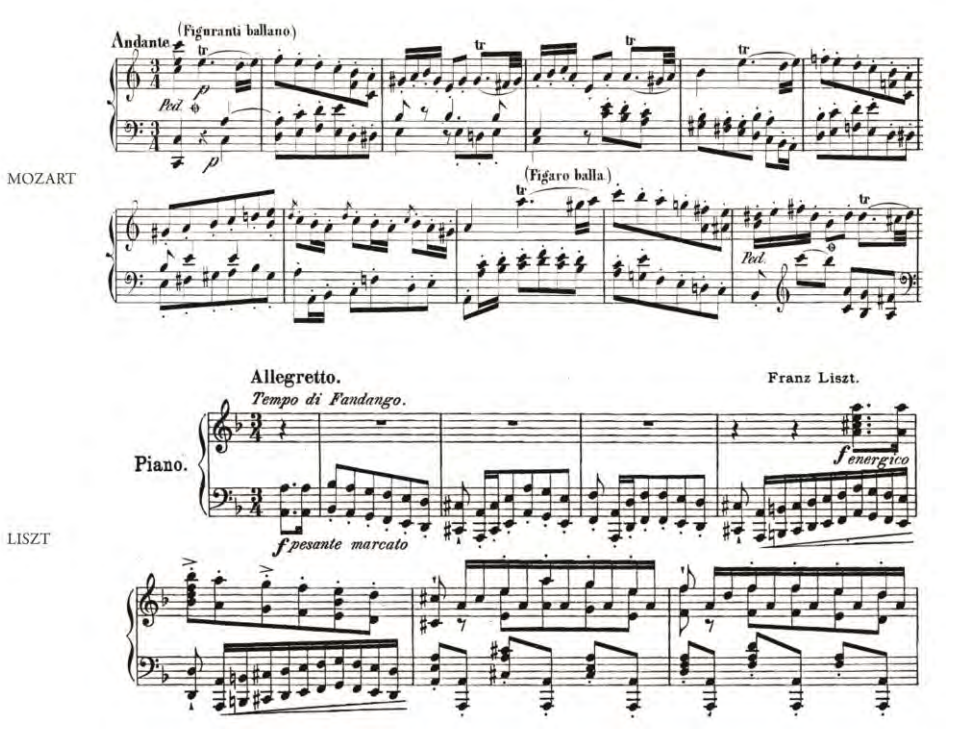



Ilustración 84. El fandango de Le nozze di Figaro *(transcripción de piano de Cramer) en comparación con el de la* Grosse Concert-Phantaise über spanische Weisen *(cc. 1-7).*

Además, existe una posible relación entre S253 y los obras que Liszt interpreta en España, como es el caso del *Capricho de la jota española aragonesa* que ofrece en Cádiz y Córdoba, que está probablemente relacionada con las secciones segunda y sexta de la *Grosse Concert-Phantasie* y/o con la tercera parte del *Romancero Espagnol*. Una vez más, es lógico pensar que si este fuera el caso, el material podría haber sido tratado en las versiones impresas de una manera más extensa y elaborada.

Por último, tenemos *La Cachucha* como la tercera fuente para S253. Este tema plantea también algunas cuestiones complejas. *La Cachucha* era una canción muy popular en Cádiz a principios del siglo XIX. Al parecer era cantada por los "realistas" (partidarios del Rey Fernando VII), con letras políticas que apoyaban su causa.[488] Su popularidad se extendía por todo el país, a veces con nombres diferentes. El baile asociado a ella, también

[487] Véase BROWN, D., *Mijail Glinka, Oxford University Press*, Londres, 1974, pp. 246, 309. Citado en STEVENSON, op. cit., p. 3.
[488] GELLA ITURRIAGA, J., *Cancionero de la Guerra de la Independencia.* "Guerra de la Independencia: estudios, Tomo II", Institución Fernando el Católico,1964, pp. 371-404.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

se convirtió en un gran éxito en España, hasta el punto de que dio nombre a un género en sí, transferido desde la calle hasta el escenario y cultivado por la "escuela bolera".

Ilustración 85. Fanny Elssler caracterizada como Une vie de bailarina: Fanny Elssler, Plon-Nourrit , París, 1909.

Fue así, como un género de baile, como se dio a conocer en París en 1836, cuando Fanny Elssler danzó a su compás en el estreno del ballet *Le diable boiteux.*[489] La cachucha bailada por Elssler se convirtió instantáneamente en un éxito, y desde ese momento su popularidad como danza se extendió rápidamente por toda Europa. Pero ¿era la música con la que Elssler bailaba la misma que la de la canción que dio nombre al género? Según Parakilas,[490] la respuesta es afirmativa.

> A diferencia del aún más popular Bolero, que fue compuesto para numerosas y diferentes obras musicales, la cachucha se bailaba, al parecer, con la única canción de la que recibe su nombre.

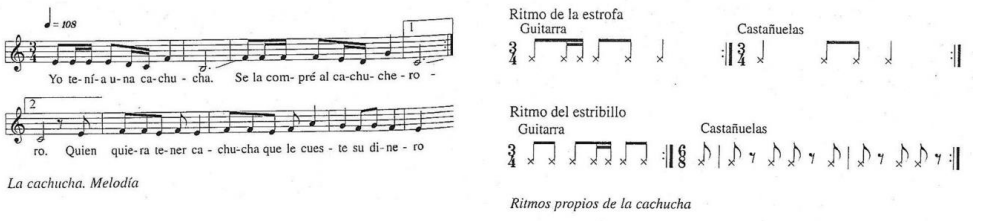
[489] Los interesados en la historia del éxito de *Le diable boiteux*, pueden dirigirse a EHRHARD, A., *Une vie de danceuse: Fanny Elssler,* Plon-Nourrit, París, 1909. Concretamente a su Capítulo VII, págs. 220-261.
[490] PARAKILAS, op. cit., p. 149.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Los estudiosos de Liszt han aceptado hasta ahora siempre esta suposición. Si este fuera el caso, la conclusión que sacamos de ella es algo perfectamente lógico: que Liszt se relacionó con la música de *La Cachucha* antes de visitar la Península y que no la recogió durante su viaje. Sin embargo, si hemos de creer a investigadores como Suárez-Pajares y Arredondo Calderón,[491] la cachucha fue un género y no una sola canción. Estos describen sus características así:

> La cachucha es una canción determinada consistente en introducción, coplas, un estribillo característico y una pequeña coda instrumental. Es una obra […] Escrita en compás de 3/8, con un elegante movimiento rítmico y en tonalidad mayor. El rango melódico de la parte vocal cubre sólo una sexta menor con unos giros cromáticos en la parte de las coplas muy característicos en las versiones escritas que, sin embargo, se evitan en las versiones tradicionales. Tanto la melodía de las coplas como la del estribillo acaban en el tercer grado.

Estos investigadores se refieren a un ejemplo melódico de cachucha, que no coincide con la canción utilizada por Liszt, y ofrecen una serie de patrones rítmicos comunes al género (véase la ilustración 82).



La cachucha. Melodía

Ritmos propios de la cachucha

Ilustración 86. Una melodía de cachucha y el patrón rítmico característico del género.

Nuestra investigación, sin embargo y sin contradecir estas afirmaciones, tiende a confirmar a Parakilas en el sentido de que la línea melódica original de *La Cachucha* fue probablemente la que todo el mundo citaba en España y en el extranjero. Las *cachuchas* de la primera mitad del siglo XIX que hemos encontrado en la Biblioteca Nacional de España son de hecho bastante similares a la original.

Otra obra que confirma esto es el *Capricho sur l'air Espagnol, La Cachucha pour la guitare* del guitarrista francés Napoleón Coste, publicado en París, en el que se cita literalmente la canción original. Todos estos hechos parecen, en nuestra opinión, confirmar la sospecha de que Liszt pudo haber conocido la melodía original de *La Cachucha* antes de viajar a España (ver ilustraciones 83 y 84). No obstante, consideramos necesarias ulteriores investigaciones sobre esta cuestión antes de poder extraer conclusiones definitivas al respecto.

[491] Cf. "Cachucha" en el Diccionario de *la música española e iberoamericana, vol 2,* SGAE, 1999, pp. 856-857.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

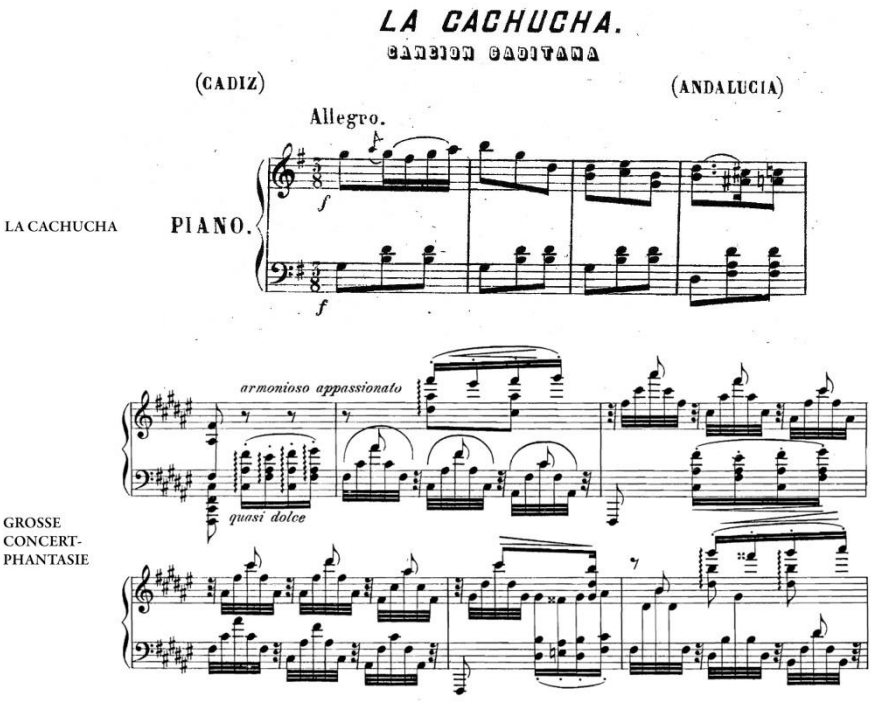



Ilustración 87. La Cachucha (cc. 1-4) En comparación con S253 (cc. 188-193).

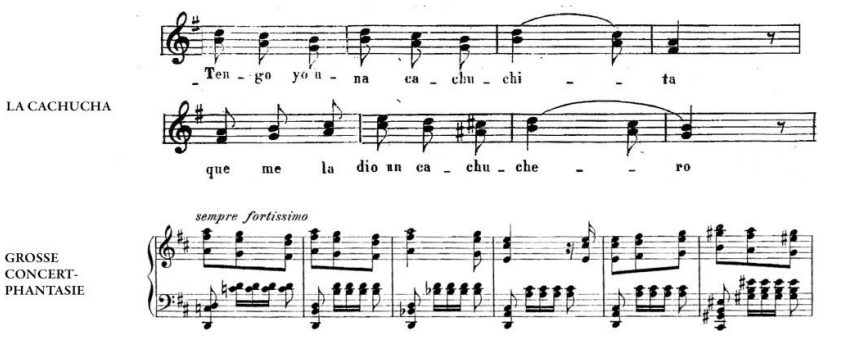



Ilustración 88. La Cachucha (mm. 20-27) En comparación con S253 (mm. 188-193)

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

V

Conclusiones

Publicaciones y
Divulgación Científica

Publicaciones y
Divulgación Científica

CONCLUSIONES

De la lectura de los textos dedicados a la gira ibérica previos a esta investigación, extraíamos cuando empezamos a trabajar en ella una lectura de Liszt que se parecía bien poco a la que ha quedado desvelada a lo largo de estas páginas.

Liszt parecía haberse embarcado en una gira que tenía todas las connotaciones de una *tournée* concertística moderna, en la que cada paso estaba previsto y contratado. Por otra parte, las audiencias de esta gira y el reflejo del discurso de éstas en los medios no había generado mucha atención hasta la fecha, ya que Liszt estaba en el centro absoluto de atención y el resto de actores en el contexto sólo interesaban como *claque* que se rendía al genio a su paso triunfal por Iberia.

En este trabajo creemos haber puesto de manifiesto que este tipo de lectura, centrada en Liszt como protagonista único del escenario comunicativo, soslaya el hecho el hecho de que el pianista húngaro no fue sino una más de las piezas –importante, sin duda- en una compleja red de interacciones en las que se negoció la significación cultural y comunicativa del personaje. En este sentido, el análisis de las crónicas periodísticas que hemos llevado a cabo, creemos ha servido para arrojar luz sobre la interacción del virtuoso con el público ibérico y las interpretaciones discursivas que éste hizo de nuestro protagonista, dando así satisfacción a nuestro cuarto objetivo específico: **profundizar en la relación de Liszt con el público ibérico y las lecturas simbólicas como icono de masas que reflejan de él los medios.**

De todo ello emerge una nueva visión de Liszt a través de la Península, en la que creemos haber demostrado que el éxito que cosechó a su paso por nuestro país no estuvo sólo sustentado en sus enormes capacidades pianísticas sino también, y casi en la misma medida, en sus habilidades para identificar y satisfacer algunas de las necesidades de identificación simbólica del público hispánico.

De nuestra investigación se deriva también una imagen más enfocada de lo que ocurrió en estos meses. Creemos haber aclarado infinidad de detalles de la *tournée* que han dibujado un cuadro de ésta notablemente diferente al que existía hasta ahora, dando así cumplimiento a nuestro primer objetivo: **trazar una detallada cronología de la tourneé iberica de Liszt que recogiera con la máxima precisión todas las actividades de nuestro protagonista.** Hemos desmentido, a propósito de esto, numerosas ideas preconcebidas. Liszt no viajó por España acompañado sólo por Ciabatti y Boisselot ni estos estuvieron siempre a su lado. Hemos visto también cómo buena parte de los destinos de la gira, la gran mayoría en realidad, se fueron improvisando con estrategias comerciales *in situ* desconocidas hasta ahora. Ha sido posible asimismo dar cumplimiento a través de la primera sección de este trabajo al segundo objetivo específico que nos habíamos marcado: **publicar por primera vez los detalles de la estancia de Liszt en Málaga y Gibraltar**, que han quedado clarificados con toda precisión. Menos éxito hemos obtenido con el tercer objetivo específico de esta investigación: **aclarar los detalles de su posible estancia en Granada, Algeciras, Jerez y El Escorial.** Si bien hemos elaborado hipótesis convenientemente fundamentadas en los datos historiográficos disponibles, ha

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

resultado imposible llegar a conclusiones irrefutables sobre estos episodios, dada la ausencia de fuentes primarias que los corroboren de forma definitiva.

Nuestro quinto objetivo específico, **aclarar las implicaciones publicitarias que tuvo su visita**, ha quedado también satisfecho. Creemos haber clarificado el papel que jugó Boisselot a lo largo de la *tournée* como patrocinador de Liszt -en una interacción comunicativa que fue pionera en España-, la logística de estas actividades de patrocinio y los resultados comerciales que tuvieron para el fabricante francés.

Por otra parte, hemos conseguido **identificar los materiales musicales autóctonos que Liszt recogió a su paso por nuestro país y analizar el uso que hizo de ellos en sus conciertos y en las composiciones que pergeñó durante esos meses**, dando así cuenta de nuestro sexto objetivo. Nuestra investigación ha permitido localizar la procedencia, hasta ahora desconocida de los materiales utilizados para el *Romancero Espagnol*, *Feuille Morte* y la *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen.* Esto nos ha permitido enriquecer nuestra visión de la gira de Liszt, de sus hábitos compositivos y de la relación que estableció con las necesidades de identificación simbólica de sus audiencias.

Una idea preconcebida que existía hasta ahora y que ha quedado desmentida en este estudio, es la de que Liszt prácticamente no compuso mientras recorrió la Península Ibérica. Tanto Robert Stevenson como Alan Walker enumeraban sólo tres composiciones de Liszt en Iberia: *Le Forgeron* para coro masculino y piano S81, la hoja de álbum escrita en Lisboa y la *Grosse Concert-Phantasie über spanische Weisen* S253. En palabras del propio Walker:

> Aunque Liszt languideció en Iberia durante seis meses, compuso sólo tres obras durante todo el período, un síntoma de su inestable estado de ánimo.[492]

Este trabajo ha demostrado que fueron de hecho muchas más las piezas que compuso a su paso por nuestro territorio.

Como se mencionó anteriormente, el reciente descubrimiento de Leslie Howard (S695c), y los hechos expuestos en este trabajo, nos han permitido añadir dos obras más a la lista de piezas que Liszt compuso mientras que estuvo en la Península. Con ellas estaríamos hablando ya una colección de cinco piezas, entre ellas dos extensas paráfrasis de piano. Pero aún hay más. Si hemos de creer a Chailley, Liszt también estuvo trabajando en *Les Quatre Éléments*, mientras recorrió la Península Ibérica:[493]

> Durante su gira Ibérica, Liszt recibió de Autran los tres poemas que, con "Les Aquilons", completarían "Les Quatre Éléments." Él los hace música inmediatamente. "La Terre" se inició en Málaga y se completó en Lisboa en el mes de Abril del 45, "Les flots" se completó en Valencia en la Pascua. En cuanto a "Astres", que se inició en el camino, parece que se completó en mayo del 45 en Marsella, cerrando así el ciclo en la ciudad que había visto su nacimiento.

Estas aportaciones de Chailley necesitan ser revisadas ya que contienen algunas afirmaciones evidentemente falsas: Liszt fue a Málaga después y no antes que a Lisboa, donde sin duda no estuvo en abril del 45. Pero a pesar de estas imprecisiones, si

[492] WALKER, A., *Franz Liszt: The virtuoso years*. Ithaca, Cornell University Press, 1987, p. 414.
[493] CHAILLY, J., «Actes du colloque international Franz Liszt », *La revue musicale*, París, 1986, p. 313.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

aceptamos que Liszt compuso estas tres piezas mientras que estuvo en Iberia y las sumamos a las cinco obras ya mencionadas, tendríamos en total un número considerable para un periodo de trabajo de seis meses. Esto refutaría la idea de que sus fuerzas creativas no estaban en su mejor momento mientras estuvo en la Península.

Además, la suposición de que las fantasías españolas de Liszt estaban basadas en clichés europeos de lo "español" puede ser dada por falsa, dando así cumplimiento a nuestro séptimo objetivo: **aclarar si las fuentes utilizadas por Liszt eran tópicos ya conocidos por nuestro protagonista o materiales autóctonos que fue encontrando a lo largo de su periplo ibérico**. La música y danza españolas hacían furor en París durante los años 30 y 40. Algunos músicos españoles, como es el caso del gran cantante Manuel García, o los guitarristas Sor y Aguado, habían popularizado en décadas anteriores los aires locales tales como *el polo, el fandango y el bolero*. Liszt estaba por supuesto probablemente familiarizado con la mayoría de estos estereotipos. De hecho, antes de viajar a España, ya había escrito un bolero: la canción *Gastibelza* sobre un poema de Víctor Hugo. Pero, como ya hemos visto, la mayoría de los temas españoles utilizados por Liszt en las fantasías escritas en Iberia no son meros tópicos, sino ejemplos concretos tomados de compositores de música seria (López y Soriano), canciones populares (L*os toros del Puerto*), o de la música folclórica española (como la *Jota aragonesa*). Esto es cierto para el *Romancero y Feuille Morte,* pero los hechos nos indican que tal vez podría también extenderse esta conclusión a la *Grosse Concert-Phantasie*.[494]

También podríamos aventurarnos a afirmar que *Feuille Morte* podría darnos una buena idea del aspecto que pudieron tener las improvisaciones de Liszt en la Península. Como ya se ha dicho, ésta obra es muy probablemente una versión escrita de una improvisación sobre un *Vals* de Soriano que Liszt extemporizó en su único recital en Córdoba.

Tras haber sopesado todos los hechos, de ellos se desprende pues una lectura muy flexible del virtuoso Liszt en su recorrido por la Península Ibérica. Como hemos podido comprobar, las fechas y las rutas de sus viajes se improvisaban constantemente, así como su agenda concertística. De esta investigación se deduce que Liszt fue igual de dúctil a la hora de adaptarse a los gustos musicales del público y a sus necesidades de identificación simbólica, lo que hace de él un antecedente pionero en la Península de lo que con el correr de los años serían las estrellas de la sociedad del espectáculo.

[494] En el caso del tema de la folía tema que Liszt utilizó en su *Rapsodie Espagnole*, podemos estar seguro de que no lo recogió en la Península. Véase la carta de Liszt a Felix von Lichnowsky escrita el 1 de septiembre de 1845. Cf. *Deutsche Zeitschrift Bayreuther Blätter im Geiste Richard Wagners, xxx* /1-3 (1907), 35: "vous savez les lo que c'est le titre [folies d'Espagne d'une chanson tout connue à l'étranger, mais que je n'ai jamais entendu- en Espagne". Citado en STEVENSON, op. cit., pág. 3.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VI

Fuentes

Publicaciones y
Divulgación Científica

Publicaciones y
Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

ARCHIVOS

ARCHIVO DÍAZ ESCOVAR DE MÁLAGA (A.D.E):

Legajos 104 (1.1), 2 (1.2)

Caja 279 con borradores de actas del Liceo Artístico y Literario.

ARCHIVO MUNICIPAL DE MALAGA (A.M.M.):

Libro de Actas de Sesiones Capitulares del Ayuntamiento, año1845.

Guía de Málaga de 1838 (Mercier y de la Cerda).

ARCHIVO MUNICIPAL DE SEVILLA:

Legajo manuscrito de D. Félix González de León. Diario de las ocurrencias públicas, y sucesos curiosos e históricos, ordinarios y extraordinarios…acaecidos en esta ciudad de Sevilla, en todos y cada uno de los días del año 1844. Archivo Municipal de Sevilla. Secc. XIV, T: XXII, T. 48 (1844), p.59.

ARCHIVO MUNICIPAL DE GRANADA:

Libro de Actas de Sesiones Capitulares del Ayuntamiento, año 1845.

ARCHIVO DEL PATRONATO DE LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE DE GRANADA:

Libro de firmas de visitantes a la Alhambra.

ARCHIVO MUNICIPAL DE ALGECIRAS “JOSÉ LUIS CANO”.

NATIONAL ARCHIVES DE GIBRALTAR:

Miscellaneous Papers, 1845 to 1852.

Vistas de Gibraltar, coleccionadas y ordenadas por el capitán Buckle.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MONOGRAFÍAS

ADORNO, Th. W. *Escritos musicales I-III. Figuras sonoras/ Quasi una fantasía/ Escritos musicales III*. Akal Básica de Bolsillo, 2006.

ALONSO, C., *La canción lírica española en el siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 2000.

ÁLVAREZ JUNCO, J., *Mater Dolorosa. La idea de España en el siglo XIX*. Madrid, Taurus, 2001.

ALZOLA y MINONDO, P., *Historia de la obras públicas en España*. Ed. Turner, 1979.

AMADOR CARRETERO, P. *Aplicación de una metodología para el análisis del discurso*. Universidad de Extremadura, 1989.

ARANGUREN, J.L., *Moral y sociedad. La moral española en el S.XIX*. Madrid, Taurus, 1981.

ARNOLD, B., Ed., *The Liszt Companion*. Greenwood Press, Londres, 2002

ARÓSTEGUI, J., Un nuevo sistema político. En *Historia de España, Tomo 9*. Madrid, Historia 16, 1982.

ARTOLA, M., *La burguesía revolucionaria (1808-1887)*. Madrid, Alianza, 1990.

BAHAMONDE, A., y MARTINEZ, J., *Historia de España. Siglo XIX*. Madrid, Cátedra, 1994.

BAUDELAIRE, CH., *Historia del Arte*. Alianza, Madrid, 1997.

BLANCO, A., *Escritoras virtuosas: Narradoras de la domesticidad en la España isabelina*. Granada. Universidad de Granada, 2001.

BOZAL, V., *La ilustración gráfica del siglo XIX en España*. Alberto Corazón, editor. Comunicación. Madrid, 1979.

BOZAL, V., *Historia del Arte en España*. Ediciones Istmo, 1972.

BROWN, G. y YULE, G. *Análisis del discurso*. Madrid, Visor, 1993.

BROWN, D., *Mijail Glinka*. Oxford University Press, Londres, 1974.

BURDIEL, Isabel. *Isabel II. Una biografía.* Madrid. Taurus, 2010.

CAFFARENA, A., *El Liceo Artístico, Científico y Literario de Málaga*. Málaga, Publicaciones de la Librería Anticuaria El Guadalhorce, 1966.

CALVO SERRALLER, F. *La imagen romántica de España. Arte y Arquitectura del siglo XIX*. Madrid, Alianza, 1995.

Publicaciones y Divulgación Científica

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

CAMBRONERO, C., *Isabel II, íntima. Apuntes histórico anecdóticos de su vida y de su época*. Barcelona, Montaner y Simón, 1908

CAMBRONERO, C., *Crónicas del Tiempo de Isabel II.* Madrid, La España Moderna, 1896.

CARRIERES, M., *Franz Liszt en Provence et en Languedoc en 1844*. Beziers: Societé de Musicologie du Languedoc, 1981.

CASARES, E. y ALONSO, C., *La música española en el siglo XIX*. Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo, 1995.

CASASUS, J. M. *Ideología y análisis de medios de comunicación*. Barcelona, DOPESA, 1972.

CERVELLÓ ESPAÑOL, C., *La vida escénica en Barcelona 1855-1865 (Teatro Principal y Teatro del Circo barcelonés).* Tesis doctoral. UNED, 2008.

CHESTERFIELD, F. S., *Lord Chesterfield`s letters to his son and others*. Londres , Everyman`s Library, 1938.

COTARELO, E., *Orígenes de la ópera en España y su desarrollo hasta el siglo XIX*. Madrid, 1917.

DEBORD, G., *La sociedad del espectáculo*. Edit. Pre-Textos, 2005.

DÍAZ-PLAJA, F., *La vida cotidiana en la España Romántica*. EDAF. Madrid, 1993.

DUFETEL, N.; HAINE, M. ET AL., *Franz Liszt. Un saltimbanque en province.* Lyon, Symétrie, 2007

ESPINOSA, A., *The Keyboard Works of Félix Máximo López*. New York University, Tesis Doctoral, 1976.

FARNHAM, C.E., *American Travellers in Spain: The Spanish Inns 1776-1867*. Nueva York, Columbia University Press, 1921.

FESTINGER Y KATZ*, Los* Métodos de Investigación en Ciencias Sociales. Piados, 1992.

FUENTES, J.F. *El fín del Antiguo Régimen (1808-1868). Politica y Sociedad*. Sintesis, 2007.

GELLA ITURRIAGA, J. *Cancionero de la Guerra de la Independencia*. Publicado en: estudios de la Guerra de la Independencia. Tomo II, Institución Fernando el Católico, 1964.

GÓMEZ AMAT, C., *Historia de la Música Española*. Vol. 5, Siglo XIX. Alianza Música, 1984.

GOOLEY, D., *The Virtuoso Liszt*. Cambridge University Press, 2004.

GRAWITZ, M., *Métodos y Técnicas de las Ciencias Sociales I-II*. Editorial Mexicana, 1984.

HAUSER, A., *Historia social de la literatura y del arte*. Edit. Guadarrama, Madrid, 1969.

HURÉ, P.A., y KNEPPER, C., *Liszt en son temps*. Hachette Littératures, 1987.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

JEFFERY, B., *Variations on the Fandango, op. 16 for solo guitar*, Tecla ed., 1982.

JOVER ZAMORA, J.Mª (dir.*) Historia de España. La Era Isabelina y el Sexenio Democrático (1834-1874),* Vol. XXXIV. Madrid, Espasa Calpe, 1981.

LACOMBA, J. F. (comisario), *Los paisajes andaluces. Hitos y miradas en los siglos XIX y XX*. Junta de Andalucía, Consejería de Obras Públicas y Transportes, Servicio de Publicaciones, 2007.

LARRA, M.J, *Artículos de Costumbres*. Ed. Bruguera, 1972.

LISZT, F., *Chopin*. Madrid, Espasa Calpe, 1967.

LLORENS, V., *Liberales y románticos*. Valencia. Castalia, 1979.

MAGADÁN, M. y RIVAS, J., *Estructura, economía y política turística*. Septem Ediciones, Oviedo, 2012.

MITJANA, R., *La Música en España (Arte religioso y arte profano)*. París, 1920.

MORAGAS SPA, M. de, *Semiótica y comunicación de masas*. Barcelona, Ediciones Península, 1972.

MORELLO, J.L., *Memories of our recent past. Cultural recollections and historic events in Gibraltar.* Charles Bosano, Gibraltar, 2007.

MORENO MENGIBAR, Andrés. *La ópera en Sevilla en el siglo XIX*. Univ. Sevilla, Servicio de Publicaciones, 1998.

MOUSA, S., *Les Bohémiens de Liszt*. HAL, 2013.

OLLIVIER, D. (ed.), *Correspondence de Liszt et de sa fille Madame Émile Ollivier.* 1842-1862. D. Ollivier éd., 1936.

ORLANDI, E. *Análisis de Discurso. Principios y procedimientos*. Santiago de Chile, Editorial LOM, 2012.

PALOMO DÍAZ, F.J., *La Sociedad Malagueña en el siglo XIX*. Edit. Arguval, 1983.

PARADA BARRETO, J., *Diccionario Técnico, Histórico y Biográfico de la Música*. Madrid B. Eslava, 1868.

PARAKILAS, J., *The Exotic in Western Music*. Boston, Northeastern University Press, 1998.

PÉREZ LEDESMA, Manuel (dir.*) De súbditos a ciudadanos. Una historia de la ciudadanía en España.* Madrid. Centro de Estudios políticos y Constitucionales, 2007.

PÉREZ GARZÓN, J. S., *Isabel II. Los espejos de la reina*. Marcial Pons Historia. Madrid, 2004.

REIS, P., *Liszt ha sua passagem por Lisboa em 1845*. Lisbon: Sasetti, 1945.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

RANCH, E., *Centenario de la estancia de Franz Liszt en Valencia*. Valencia, 1945.

RAMOS, S., BONILLA, A., GUZMAN, A. *Cien años de historia de las fábricas malagueñas*. Edit. Acento Andaluz, Málaga 2001.

ROVINA MARTÍN, M., *Catálogo de las compañías mercantiles de Cádiz, siglo XIX*. Edit. Consejería Cultura J. Andalucía, 2011.

SAFFLE, M., *Liszt in Germany: 1840-1845. A study in sources, documents and the history.* Pendragon Press, 1994.

SANCHO GARCÍA, M., *El sinfonismo en Valencia durante la restauración (1878-1916).* Tesis doctoral, Servei de Publications Universitat de Valencia, 2004.

SEOANE, Mª C., *Historia del periodismo en España, II. El siglo XIX*. Madrid. Alianza, 1983.

SERRANO GARCÍA, R., *El fin del Antiguo Régimen (1808-1868). Cultura y vida cotidiana*. Madrid. Síntesis, 2001.

SHORT, M., *Correspondence of Franz Liszt and the Comtesse Marie d'Agoult*. Nueva York, Pendragon Press, 2013.

SHORT, M., *Liszt Letters in the Library of Congress*. Nueva York. Pendragon Press, 2003.

SILVER, Philip W., *Ruina y restitución. Reinterpretación del romanticismo en España*. Madrid. Cátedra, 1996.

SITWELL, S., *Liszt.* New York, Dover, 1967.

SCHUBERT, A., *Historia social de España (1800-1990)*. Madrid. Nerea, 1990.

THATCHER GIES, D., *El teatro en la España del siglo XIX.* Akal, 2003.

THOMPSON, J. B., *Los media y la modernidad*. Paidós comunicación, 1998.

TOVAR, Duque de, *Viajeros románticos por España*. Madrid, 1971.

UBIETO, A., REGLÁ, J., JOVER, J.Mª y SECO, C., *Introducción a la Historia de España*. Edit. Teide, Barcelona. 1971.

URIOL SALCEDO, J. L., *Historia de los Caminos de España*. Ed. Colegio Ingenieros de Caminos C y P., 1990.

VAN DIJK, T. *Estudios del discurso*. 2 vols. Barcelona/Buenos Aires, Gedisa, 2000.

VAN DIJK, T. *Texto y contexto*. Madrid, Catedra, 1980.

VICENS VIVES, J. *Historia Económica de España*. Vicens-Vives, 1984.

VICENS VIVES, J., *Historia General Moderna*. Edit. Montaner y Simón, 1973.

VIER, J., *Franz Liszt. L'artiste* – Le clerc. París, Les editions du Cèdre, 1950.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VILAR, P., *Historia de España*. Crítica. Barcelona, 2004.

VILLACORTA BAÑOS, F., *El Ateneo Científico, Literario y Artístico de Madrid (1885-1912).* Madrid, CSIC, 1985.

WALKER, A., *Franz Liszt. The virtuoso years, 1811-1847.* Ithaca, Cornell University Press, 1993.

WOLF, M., *La investigación de la comunicación de masas. Crítica y perspectivas*. Instrumentos Paidós, 1996.

WOLFF, K. Ed., *Robert Schumann on Music and Musicians*. Nueva York, 1946.

ZABALA, I. M., *Ideología y política en la novela española del siglo XIX*. Barcelona. Anaya,1971.

MONOGRAFÍAS CONTEMPORÁNEAS AL PERIODO HISTÓRICO

ANÓNIMO, *Madrid in 1835: Sketches of the Metropolis of Spain and its inhabitants and of society and manners in the peninsula by a resident officer*. London, 1836.

ANÓNIMO, *Revelations of Spain in 1845. By an English Resident.* London, Henry Colburn, 1845.

ALARCÓN, P. A., *Viaje en galera de Guadix a Almería,* 1854. (Recogido en Viajes Andaluces. Granada, Biblioteca General del Sur, 1990).

BAXTER, W. E., *The Tagus and the Tiber; or, Notes of travel in Portugal, Spain and Italy in 1850-51*. London, Richard Bentley, 1852.

BORROW, G., *The Bible in Spain.* Londres, 1842.

BOURGOING, J. F., *Modern State of Spain.* London, John Stockdale, 1808.

CABANES F. J., *Guía General de Correos, Postas y Caminos de reino de España*. Imprenta de Miguel de Burgos, 1830.

CLARCK, W. G., *Gazpacho, or: Summer months in Spain.* London, John W. Parker and Son, 1851.

DIDIER, Ch., *Une année en Espagne*. París, 1845.

DEVROWSKI, Ch., *Deus ans en Espagne et Portugal pendant la guerre civil*. París, 1841.

FORD, R., *Handbook for travellers in Spain and Readers at Home.* Londres, John Murray, *1845*.

FORD, R., *Cosas de España*. Ed. BSA, 2004.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FORD, R., *Manual para viajeros por España, y lectores en casa 1845*. Ed. Turner 2008.

FORD, R., *The spaniards and their country*. Nueva York, 1846.

GAUTIER, T. *Viaje por España*. Espasa, 1920.

GUTIÉRREZ GONZÁLEZ, A., *Manual de diligencias: carrera de Madrid a Bayona*. Imprenta de D. Eusebio Aguado, 1842.

INGLIS, H.D., *Spain in 1830*, Vol. II. Whittaker, Treacher and co., Londres, 1831.

LA MARA, *Franz Liszt Briefe, Band I,* Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1893.

LA MARA, *Franz Liszt Briefe, Band 8*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1905.

LA MARA, *Correspondence entre Franz Liszt et Charles Alexsandre Grand Duc de Saxe*. Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1909.

LICHNOWSKY, F*., Portugal: recordações do anno de 1842.* Lisboa, Imprensa Nacional, 1845. Publicado originalmente como Portugal: Erinnerungen aus dem Jahre 1842. Mainz, Verlag von Viktor von Zabern, 1843.

LICHNOWSKY, F., *Recuerdos de la guerra carlista, 1837-1839.* Madrid, Espasa Calpe, 1942. Publicado originalmente como Erinnerungen aus den Jahren 1837, 1838 und 1839. Frankfurt am Main, Johann David Sauerländer Verlag, 1841.

LISZT, F., *Briefweschsel mit seiner Mutter. Eisenstadt, Gedruckt aus Mitteln der Stadt Bayreuth und des Landes* Burgenland, 2000.

LISZT, F., *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835-1886*. Budapest, Bärenreiter, 1966,

LISZT, F., *Chopin.* Madrid, Espasa Calpe, 1967.

LISZT, F., *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie.* A. Bourdilliat et C., París, 1859.

LISZT, F., *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Breitkopf et Haertel, Leipzig, 1881.

LISZT, F., *Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn*. Verlaf von Gustav Hedenast, 1861.

LÓPEZ, S., *Nueva guia de caminos para ir desde Madrid á todas las ciudades y villas mas principales de España y Portugal,* 1812.

LOVELL BADCOCK, L., *Rough Leaves from a Journal kept in Spain and Portugal during the years1832, 1833 & 1834.* London, Richard Bentley, 1835.

MADOZ, P., *Diccionario Geográfico, Estadístico e Histórico*. Madrid, 1845-50.

MERCIER y LA CERDA, *Guía de Málaga y directorio manual útil a todos para 1838*. Imprenta del Comercio, Málaga, 1838.

MESONERO ROMANOS, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y Villa*. Madrid, 1831.

Publicaciones y Divulgación Científica

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PONZ, A., *Viage de España, o cartas en las que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*. Madrid, Ibarra impresor, 1772-1794.

QUINET, E., *Mes vacances en Espagne.* Paris, Au Comptoir des Imprimeurs-unis, 1846.

ROSCOE, T., *Tourist in Spain. Andalusia*. London, 1836.

SORIANO FUERTES, M., *Historia de la Música Española, desde la venida de los fenicios hasta 1850.* Madrid y Barcelona, 1857.

URQUHART, D., *The Pilars of Hercules, or, A Narrative of Travels in Spain and Morocco in 1848.* London, Richard Bentley, 1850.

WALLIS, S. T., *Glimpses of Spain; or, Notes of an Unfinished Tour in 1847.* Mew York, Harper and Brothers, 1849.

WALLIS, S. T., *Spain: Her Institutions, Politics, and Public Men.* Boston, Tickner, Reed and Fields, 1853.

X.Y.Z., *Spain, Tangier, etc. Visited in 1840 and 1841*. Samuel Clarke, Londres, 1845.

HEMEROGRAFÍA

Álbum pintoresco universal, Barcelona, 1841-43.

Diario de Barcelona, 1845.

Diario de Madrid, (en algunos periodos llamado Diario de Avisos de Madrid). Madrid, 1844-45.

Diario Mercantil. Valencia 1845.

La Amenidad, Periódico Semanal de Literatura, Modas y Teatros. Málaga, 1845.

La Esperanza, Madrid. 1844.

La Esperanza, periódico semanal literario. Cádiz. 1845.

La Iberia musical y literaria, Madrid 1844-1845.

La Posdata, periódico joco-serio. Madrid, 1844.

Liceo de Córdoba, 1844.

El Andaluz, periódico de literatura, artes, modas y teatro. Cádiz,1845.

El Anfión Matritense, periódico filarmónico-poético de la Asociación Musical. Madrid, 1843.

El Artista Español (periódico de todo menos de religión y política). Madrid, 1844-1845.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El Avisador Malagueño. Málaga, 1845.

El Católico. Madrid, 1844-45.

El Clamor Público, periódico político, literario e industrial. Madrid, 1844-45.

El Comercio, Cádiz. 1844-45.

El Eco del Comercio. Madrid, 1844-45.

El Espectador. Madrid, 1844.

El Fandango. Madrid, 1844-45.

El Fénix. Valencia, 1845.

El Fomento. Barcelona, 1845.

El Gaditano. Cádiz, 1845.

El Genio, semanario de literatura. Barcelona, 1844-1845.

El Guadalhorce. Málaga, 1839-1840.

El Guadalquivir, 1844.

El Heraldo, periódico de la tarde, político, religioso, literario e industrial. Madrid, 1844.

El interés del país. Cartagena, 1845.

El Laberinto, periódico universal. Madrid, 1844.

El Liceo de Córdoba. Córdoba, 1844.

El Mundo Musical. Barcelona, 1845.

Memorial des Pyrenees, Bayona, 1844-45.

Museo de las Familias. Madrid, 1844.

El *Nuevo Meteoro, periódico semanal de Literatura, ciencias, artes, modas y teatros*. Cádiz, 1845.

El Orfeo Andalúz. Sevilla, 1844,

El Omnibus o Avisador general Gaditano, periódico mercantil, industrial y literario. Cádiz, 1845.

EL Pasatiempo. Revista Literaria, Granada, 1845.

El Tocador de Madrid., Gacetín del bello sexo. Periódico semanal de educación, literatura, anuncios, teatros y modas. Madrid, 1844.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

El siglo pintoresco. Madrid, 1845.

La Esperanza, Cádiz, 1845.

La Floresta Andaluza, 1844.

La Iberia Musical y Literaria. Madrid, 1844, 1845

La lira De Thader. Murcia, 1845.

La Posdata. Madrid, 1844.

Le Ménestrel, París, 1845.

Los Españoles pintados por sí mismos. Madrid I. Boix editor, 1843.

Fray Gerundio, Madrid, 1844.

Gaceta Literaria y Musical de España. Madrid, 1844.

Gibraltar Chronicle and Commercial Intelligencer, Gibraltar, 1845

Guía de Forasteros en Madrid. Madrid, 1844.

Miscellaneous Papers, Gibraltar 1845 to 1852.

Revista Literaria del Avisador Cordobés.1844.

Revue et Gazette Musicale de Paris, 1844.

Revista de Teatros, Diario Pintoresco de Literatura. Madrid, 1844-1845.

Semanario Pintoresco Español. Madrid. Tomo II, 1840.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

ANONYME., *La France Musicale..déc. 1837-avr1848* [I-X, nº 15]

BEDROOK, G., *Liszt in Lisbon.* Liszt Society Journal 6 (1081) pág 29-30.

CHAILLY, J*., Documentos familiares aux préludes de Liszt, en Actes du colloque international Franz Liszt* , La revue musicale, París, 1986, pág. 313.

DIEZ HUERGA, M.A., *Las Sociedades Musicales en el Madrid de Isabel II (1833-1868).* Anuario Musical, 58 Revistas CSIC. Anuario Musical, 2003, pp.253-277.

DIEZ HUERGA, M.A., *Salones, Bailes y Cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la Reina Castiza (1833-1868).* Anuario Musical nº 61. Revistas CSIC., p.189-210.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

FERNÁNDEZ MAURICIO, T.: *Liszt y España,* en Revista de Musicología (Madrid), Vol. 16, Nº 3, 1993, pp. 1850-1867.

FUSTER i SOBREPERE, C., *Les revistes musicals barcelonines*, 1817-1868. Barcelona, Quaderns d´Historia, 12, 2005.pp119-134.

GARCÍA GALINDO, J. A*., La opinión pública en la sociedad de la información: un fenómeno social en permanente cambio*. Brocar: Cuadernos de investigación histórica, Nº 34, 2010 (Ejemplar dedicado a: Prensa y opinión pública en los siglos XIX y XX), págs. 273-288.

GARCÍA GALINDO, J. A., *Por un análisis de la comunicación colectiva en el siglo XVII español: teatro y poder político*. Baética: Estudios de arte, geografía e historia, ISSN 0212-5099, Nº 6, 1983, págs. 325-340

GARCÍA MORENO, M.T.: *Franz Liszt en Córdoba*, en Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes (Córdoba), 112 (1987), pág.47-49.

GÓNZALEZ BUENO, A., *El viaje botánico de Pierre Edmond Boissier por el sur de españa (1837).* Acta Botanica Malacitana, 35. 5-21, 2010.

HARPER, N.L., *Liszt Portugáliában* – Parlando (Hungria), March 2001, pág. 34-38.

HARPER, N.L., *Liszt in Portugal/Liszt na Portugalskem* – Bilten 3 (Slovenia), December 2001, pág. 41-45.

HARPER, N.L., *Liszt in Portugal: A Question of His Concerts* in Journal of the American Liszt Society, vol. L/Autumn 2001, pág. 18-25.

LAIRES F., *Franz Liszt in Portugal*, Piano Quaterly 23/89 (Primavera 1975).

LAVAUR, L., *El siglo del Gran Tour*. Revista de estudios Turísticos, 1987, nº 95, pp 73-110.

LLIURAT, F.: *Liszt en Barcelona. Sus conciertos y sus programas*, en Ritmo (Madrid), 192 (1945), pág.7-9 y 36

MORENO CALDERON, J.M., *Franz Liszt en Córdoba.* Revista Musicalia nº 3, Conservatorio Superior de Música "Rafael Orozco" de Córdoba.

NADAL, J., *Industrialización y desindustrialización del sureste español, 1817-1913*. Moneda y Crédito nº 120, Márzo de 1972, pp.3-80.

NIEVELD, G., *Caroline de Saint-Cricq: Siren with a heart of ice*, en Liszt Society Journal, Londres, 2011, pp. 28-71.

ORTEGA, N., *El paisaje de España en los viajeros románticos*. Eria: Revista cuatrimestral de Geografía, nº 22, 1990

PAJARES BARON, M.: *Franz Liszt en Sevilla y Cádiz*, en Revista de Musicología (Madrid), Vol. 10, Nº 3, 1987, pág.887-918.

Publicaciones y Divulgación Científica

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

PEDROZA, Ludim R., *Music as Communitas: Franz Liszt, Clara Schuman, and the music Work.* Journal Musicological Research University of Incarnate Word. Routledge, pp. 295-322.

RAMIREZ LOPEZ, Mª Luisa*., La visión de Málaga en los viajeros románticos: imagen literaria y repercusión turística*. Universidad de Córdoba. Grupo de investigación.

REUS BOYD-SWAN, F. *Los Toros y el Teatro*. FA Reus@ ua.es. Universidad de Alicante p.273-291.

ROBERTO., *Calendario Musical para el año 1859, primero de su clase que se publica en España.* Madrid y Barcelona, 1859.

ROCAMORA*, M. Conciertos de Liszt en Barcelona: 1845: Efemérides musical*. Barcelona, 1967.

RUIZ TARAZONA, A., *Liszt en Madrid*, en Revista de Musicología, Madrid 1987, pág. 879-886.

RUIZ VERA, J.L.: *La visita de Franz Liszt a Córdoba*, en El Centro (Córdoba), 4 (1995), pág.24-25

SALVADOR CARRERAS, M.: *Viaje de Liszt por España en 1844*, en Revista Musical (Bilbao), año III (octubre, 1911), pág.234 y ss.

SIMÓN MONTIEL, A., *The Genesis of Liszt´s Spanish Works*. The Liszt Society. 2011.

STEVENSON, R.: *Liszt in the Iberian Peninsula, 1844-1845*, Inter-american Music Review 7/2 (primavera-verano 1986). pág. 3-22.

STEVENSON, R.: *Liszt at Madrid and Lisbon: 1844-45*, en Musical Quarterly, LXV, 4 (1979), pp.493-512.

STEVENSON, R.. *Liszt at Barcelona*. Journal of the American Liszt Society 12 (1982): pág. 6-13.

STEVENSON, R.. *Liszt on the East Coast of Spain*. Journal of the American Liszt Society 4 (1979): pág.11-17.

STEVENSON, R.. *Liszt in Andalusia*. Journal of the American Liszt Society 26 (1989): pág 33-36.

SHIN-YOUNG PARK., *Franz Liszt songs on poems by Victor Hugo*. The Florida State University College of Music, 2007.

VEGA, J., *Viajar a España en la primera mitad del siglo XIX: Una aventura lejos de la civilización*, Revista de dialectología y tradiciones populares, LIX/2 (2004), pp.93-125.

YAÑEZ NAVARRO, C., *Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX.* Anuario Musical nº 62, 2007. Pp291-333.

VV.AA., *Imagen romántica de España*, Madrid 1981, vol. I, pp. 31-36.

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

LIBRETOS DE CD

HOWARD, L., *Folleto de Liszt, nuevos descubrimientos*, Vol 3, Hyperion Records, 2011, pág 11

HOWARD, L., *Rapsodie Espagnola and another pieces on Spanish themes, The complete music for solo piano,* Hyperion Records, 1997.

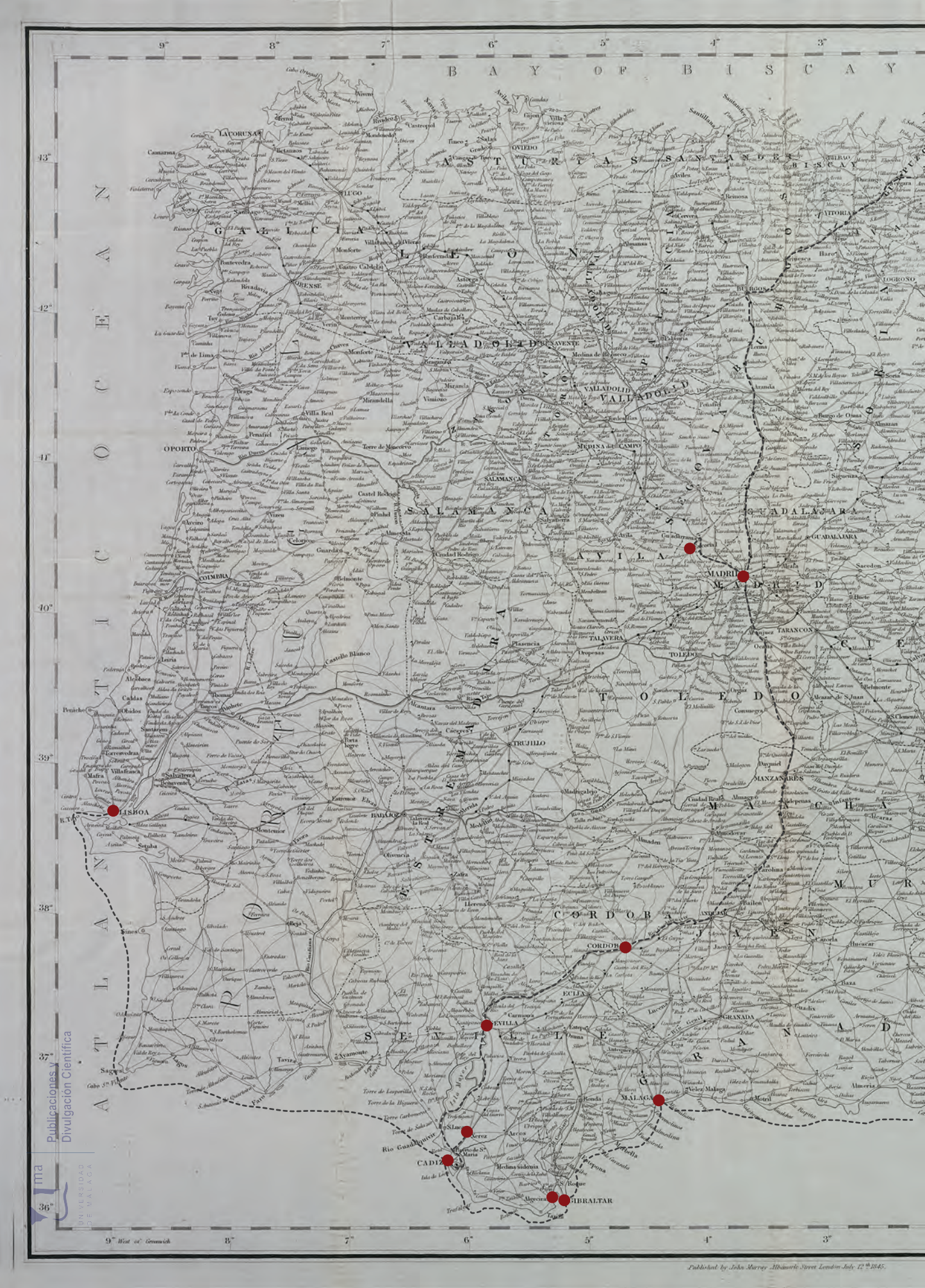
PÁGINAS WEB

http://www.bibliotecavirtualdeandalucia.es/opencms/bva/informacion.html.
http://alfamedia.wdfiles.com/local--files/grupos-1-y-2/J%20B%20Thompsom%20Los%20media%20y%20la%20modernidad%20Una%20teoria%20de%20los%20medios%20de%20comunicacion.pdf

http://www.observacionesfilosoficas.net/download/sociedadDebord.pdf

http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0CCEQFjAA&url=http%3A%2F%2Fecaths1.s3.amazonaws.com%2Ftc1unt%2F535211562.grandi.pdf&ei=wlKRVObnCcSxUevpg8AJ&usg=AFQjCNFHD-O8Z2LFEFFW8L3_6YL094ImlQ&sig2=qHi0SORfmeUeUaTldWOk8g&bvm=bv.82001339,d.d24

Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Publicaciones y Divulgación Científica
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

Published by John Murray Albemarle Street London July 12th 1845.