



Cuadernos de Ilustración y Romanticismo

Revista Digital del Grupo de Estudios del Siglo XVIII

Universidad de Cádiz / ISSN: 2173-0687

nº 31 (2025)

LAS MAZURKAS HISPÁNICAS DE CHOPIN/VIARDOT-GARCÍA: CRISOL COSMOPOLITA DE GÉNEROS CULTOS Y POPULARES

Marta VELA

(Universidad Internacional de la Rioja)

<https://orcid.org/0000-0002-5700-6767>

Recibido: 20-2-2024 / Revisado: 26-2-2025

Aceptado: 23-9-2024 / Publicado: 10-9-2025

RESUMEN: Tras la intensa relación con Frédéric Chopin durante la década de 1840, Pauline Viardot-García arregló una serie de doce mazurkas para la voz que difundió por toda Europa, en especial, después de la muerte del compositor polaco, que fueron editadas de manera tardía en 1864 con textos de Louis Pomey. Sin embargo, los *Pauline Viardot-García papers* de la Houghton Library de Harvard University han mostrado que los arreglos de las primeras cinco mazurkas (desde 1846) fueron con letras en español, mucho antes de la versión de Pomey, junto a otras como la *Jota de los estudiantes*, de la misma época, de ahí la condición *hispánica* de esta serie de obras. La única mazurka de Chopin/Viardot-García que ha permanecido inédita, *La tortolilla triste* VWV 4045 (1857), procedente de la *Mazurka Op. 17 nº 2* (1833), podría inspirarse, a su vez, en una de las *ariettas* de Bellini, con quien Chopin tuvo camaradería entre 1833 y 1835. Tal vez, por este motivo, ha permanecido inédita hasta febrero de 2024, en el amplio contexto del Romanticismo, a través de una hibridación de géneros cultos y populares, entre ópera italiana y canción española, que refuerzan su importancia durante la era de la cultura cosmopolita.

PALABRAS CLAVES: mazurka, español, ópera, Chopin, Pauline Viardot-García, Bellini.

THE HISPANIC MAZURKAS OF CHOPIN/VIARDOT-GARCÍA: COSMOPOLITAN MELTING POT OF CULTURED AND POPULAR GENRES

ABSTRACT: After the intense relationship with Frédéric Chopin during the 1840s, Pauline Viardot-García arranged a series of twelve mazurkas for voice that she disseminated throughout Europe, especially after the death of the Polish composer, which were published late in 1864 with texts by Louis Pomey. However, the Pauline Viardot-García papers of the Houghton Library of Harvard University have shown that the arrangements of the first five mazurkas (from 1846) were with lyrics in Spanish, long before Pomey's ver-

sion, along with others such as the *Jota de los estudiantes*, from the same period, hence the Hispanic condition of this series of works. The only mazurka by Chopin/Viardot-García that has remained unpublished, *La tortolilla triste* WWV 4045 (1857), from *Mazurka Op. 17 No. 2* (1833), could be inspired, in turn, by one of Bellini's ariettas, with whom Chopin had a camaraderie between 1833 and 1835. Perhaps, for this reason, it has remained unpublished until February 2024, in the broad context of Romanticism, through a hybridization of cultured and popular genres, between Italian opera and Spanish song, which reinforce its importance during the era of cosmopolitan culture.

KEYWORDS: mazurka, Spanish, opera, Chopin, Pauline Viardot-García, Bellini.

INTRODUCCIÓN

En el marco general de la cultura cosmopolita, al que se han remitido diversas publicaciones recientes con el protagonismo de lo hispánico en Europa —Figes, 2020; Preciado-Aranza, 2023; Vela, 2024—, el presente estudio pretende contextualizar el arreglo vocal de las mazurkas de Chopin por parte de Pauline Viardot-García en una era de máxima hibridación entre géneros cultos y populares, de ópera belcantista y música popular, procedente, esta última, de distintos puntos de nuestro continente.

A partir de los manuscritos de la Houghton Library en Harvard University, se hallaron, en 2021,¹ los primeros arreglos de cinco mazurkas en español, anotados entre 1846 y 1857, mucho antes de su publicación parisina (por entregas) en 1864 y 1865, y, finalmente, su recopilación en un solo volumen al año siguiente con texto en francés de Louis Pomey. La única mazurka inédita de este reducido grupo de cinco obras, la *Tortolilla triste*, ha permanecido sin publicar hasta fechas muy recientes (Kleinman, 2023) y podría contener cierta influencia de la música de Bellini, lo que confirmaría, nuevamente, la relevancia del fenómeno del maridaje de géneros en la Europa del siglo XIX.

FRÉDÉRIC CHOPIN Y PAULINE VIARDOT-GARCÍA, INICIO DE UNA AMISTAD (1838-1839)

Poco después de sus primeros éxitos internacionales en Bruselas, Londres y París, entre 1838 y 1839, Pauline García (1821-1910), hija del afamado Manuel García (1775-1832) y hermana menor de la malograda María Malibran (1808-1836), trabó conocimiento con una celebridad de las letras francesas, George Sand, quien había recomendado a la madre de la joven un conveniente matrimonio burgués con el gerente del Théâtre des Italiens de París, el hispanista Louis Viardot (Figes, 2020). Comenzaba entre ambas una estrecha e íntima amistad, casi maternofilial, a la que se sumaba el *partenaire* de la escritora, el pianista Frédéric Chopin, con quien enseguida simpatizó, a causa de una sensibilidad musical y artística compartida. Así, Sand contaba a Aragó, el 14 de agosto de 1849, que Chopin consideraba a la joven cantante una «artista fascinante», mientras que ella hablaba del pianista como «lo más puro y mejor de la tierra (sin adulación ni exageración)», el 22 de agosto de 1844 (Marix-Spore, 1959: 212)² en una misiva a la novelista. De hecho, en el otoño de 1839, Pauline García preguntaba al compositor por medio de Sand acerca de un espinoso asunto de escritura musical, en que el afamado pianista se declaraba ignorante,

¹ Medios especializados como *Scherzo* que aluden a esta cuestión: «Descubiertas las canciones castellanas de Pauline Viardot»: <https://scherzo.es/descubiertas-las-canciones-castellanas-de-pauline-viardot/>

² Las traducciones de correspondencia y hemeroteca en lenguas extranjeras (principalmente, inglés, francés y alemán) han sido realizadas por la autora para este estudio.

tal era su admiración por la jovencísima cantante, de apenas dieciocho años: «Chopin rechaza su competencia sobre la gran cuestión del triple sostenido. Él dice que nunca lo ha usado y que nunca ha oído hablar de él. Pero dice que usted puede introducir el triple, el cuádruple y el múltiple porque en usted todo es posible y todo está permitido», contestaba la escritora (Marix-Spire, 1959: 93).

Durante los veranos de 1841-1843 y 1845, los Viardot fueron invitados a Nohant, la casa solariega de Sand en el Berry, y allí, en un distendido ambiente cosmopolita, al que, en ocasiones, se uniría el pintor Eugène Delacroix, otro gran admirador del canto, la amistad entre Pauline y Chopin se estrecharía en torno a la música. De hecho, desde Madrid, el 17 de junio de 1842, durante su gira española, la *prima donna* pedía al compositor a través de Sand: «diga a Chopinet que es necesario que me componga alguna cosa para mí, que yo pueda cantar con mis propias palabras sin importar el país» (Marix-Spire, 1959: 156). Finalmente, tal obra no llegó a ser compuesta, pero sí un acompañamiento de la famosa aria *Casta diva* de la *Norma* de Bellini (Eigeldinger, 2006), que Pauline interpretaría por primera vez en Granada en julio de 1842 y, después, San Petersburgo, en noviembre de 1844 (Figes, 2020) y que tocaron juntos en la intimidad, junto a otros fragmentos como los *Salmos* de Marcello, de entre los que *Juda vainqueur* era su favorito (Eigeldinger, 1994).³ El compositor polaco era un apasionado seguidor del *bel canto* desde su juventud (Rosen, 1998; Samson, 2001) y, tras la inesperada muerte de Bellini en 1835 y la posterior decadencia de la ópera italiana en París, en una carta inédita de Solange Dudevant a la princesa Czartoryska, aportaría el siguiente comentario: «un día pregunté [a Chopin] para que se pronunciase en el mérito de cinco personalidades de la actualidad, y me respondió: Rossini tiene genio; Meyerbeer, talento; Auber, gracia; Hâlevy, saber hacer; Donizetti, un órgano de fuelle [o de barril]» (Eigeldinger, 1994: 106).

Ambos compartían la afición por las melodías populares (Sand, 1873), que intercambiaban desde latitudes alejadas en extremo, mazurkas polacas y aires andaluces y, de hecho, en Nohant, enamorados de la danza local, la *bourré*, hicieron algunas transcripciones de las versiones escuchadas al campesinado de la zona: «yo he visto a Chopin, uno de los más grandes músicos de nuestra época, y a madame Pauline Viardot, la música más grande que existe, pasar horas transcribiendo algunas frases melódicas de nuestros cantantes y de nuestros tañedores de cornamusas», escribía la novelista a Champfleury el 18 enero de 1854 (*Correspondance de George Sand*: 256).⁴

El verano de 1841 fue el primero en que Chopin y Pauline compartieron en Nohant y así fue relatado por George Sand, en una carta a Charlotte Marliani, el 13 de agosto de 1841:

Hace mucho tiempo que no le he escrito, querida buena y hermosa. He tenido todas mis noches absorbidas por el trabajo y la fatiga. He pasado todos los días con Pauline paseando, jugando al billar, y todo esto me saca tanto de mi carácter indolente y de mis hábitos de holgazanería que, por la noche, en lugar de trabajar rápido, me quedo dormida estúpidamente en cada línea [...] Pauline me deja el 16 [...] Viardot pasa todo el día cazando furtivamente, con mi hermano y Papet; porque la caza aún no está abierta, y desafían las leyes divinas y humanas. Pauline lee partituras completas en el piano con Chopin. Siempre es buena y encantadora

³ Pauline confesaba haber cantado en Madrid una «obra y género completamente desconocidos en este país» (Marix-Spire, 1959: 157).

⁴ Hay una canción *berrinchone* (literalmente, *berrinchona*, es decir, procedente de la región de Berry) en [Collections of songs]: autograph manuscript scores, MS Mus 264, [97], Box 5: <http://bit.ly/4IL9JXQ>

como usted la conoce. Su embarazo no la molesta en absoluto; siento mucho no podérmela quedar más tiempo. Pero regresa a Inglaterra para un *festival* (*Correspondance de George Sand*: ccvii).



Figura 1. *La Bourrée de Marsillat* (transcripción autógrafa de George Sand) (Eigeldinger, 2013: 34)

A finales de ese verano, aún sin contrato en la ópera parisina, dado el boicot de las cantantes rivales, Giulia Grisi y Rosine Stoltz (Figes, 2020), Pauline fue requerida para otros conciertos prestigiosos, por ejemplo, el estreno del *Stabat mater* de Rossini, obra, en su mayoría, compuesta en España (Fraga, 2018).⁵ El 15 de octubre de 1841, la joven *prima donna* escribía a Sand:

Se prepara una especie de solemnidad que no será completa sin usted ni Chip-Chip [Chopin]. Rossini acaba de enviar, finalmente, su *Stabat Mater* a Troupenas, que lo desea hacer escuchar solamente a artistas, periodistas y a toda la alta *claque musicale*. Va a ser una *séance* curiosa, ¡piense que es la primera obra que Rossini ofrece al mundo después de diez años de silencio y en un género opuesto a todo lo que ha hecho hasta el día de hoy! (Marix-Spire, 1959: 134).

En la misma carta, Pauline mandaba un escueto mensaje a la novelista, pidiendo consejo al compositor: «¡he musicado *Le chêne et le roseau* de Lafontaine! Me encantaría que Chopin lo escuchase para saber si es bueno o malo». No existe (o no se conserva) la respuesta escrita de Chopin, pero todo indica que debió dar su aprobación, aunque la dama sabía del valor de la obra igualmente, dado que escribiría una copia en limpio en su cuaderno de viaje, fechada el 7 de octubre de ese año (Marix-Spire, 1959: 134), es decir, pocos días antes a la carta anterior. Poco después, en el invierno de 1841-1842, una nueva alusión a la obra, «que *le roseau* Chopin no olvide a *le chêne*» (Marix-Spire, 1959: 140), muestra el interés del compositor en ella, y es que ambos acordarían que la diva participase en uno de los contados conciertos que Chopin ofreció en solitario, el 21 de febrero de 1842, en la Salle Pleyel de París, para el estreno de la obra, que cerraba el recital y que, a petición del público, fue bisado por los artistas con un gran éxito. En *Le siècle*, el 7 de

⁵ Rossini viajó a España con el banquero Aguado en 1831 y la obra le fue encargada para rivalizar con la homónima de Pergolesi. Después de muchas, el nuevo *Stabat Mater* fue estrenado en París en 1841.

marzo, Hippolyte Lucas afirmaba: «hemos escuchado de nuevo a Mme. Viardot-García en la *soirée* musical de MM. Chopin y Pleyel, y jamás la joven hermana de la Malibran había parecido más digna de este brillante pero formidable parentesco»; el 15 de marzo, en la *Revue de Paris*, Pierre Durand reseñaba: «en la *soirée* de Chopin, Mme. Viardot ha cantado tres fragmentos con una admirable perfección», [un pasaje de Händel, *Felice Donzella* de Dessauer, y *Le chêne et le roseau*]. Por su parte, Sand escribía a su hermanastro, Hippolyte Châtiron, el 4 de marzo: «el concierto del gran Chopin ha sido tan hermoso, tan brillante y tan lucrativo como el del año anterior, más de cinco mil francos de taquilla, resultado único en París que prueba cuánto se ha deseado escuchar al más perfecto y exquisito de los músicos. Pauline ha estado admirable» (Marix-Spire, 1959: 142).

DE ESPAÑA A VIENA (1842-1843)

En la primavera de 1842, ante su prolongado veto en la Ópera de París, Pauline Viardot-García fue invitada por el Liceo Literario y Artístico de Madrid, como ya lo fuese también el tenor Giambattista Rubini pocos meses antes. Bajo el auspicio de la institución cultural más importante de la España de la regencia de Espartero, que había apoyado de manera explícita el futuro reinado de Isabel II frente al pretendiente don Carlos, la joven dama cosechó un éxito incomparable en la tierra de sus antepasados, donde interpretó las obras que Rossini había compuesto para su padre en Nápoles:

Nuestra joven y distinguida artista Paulina García se propone cantar las óperas el *Barbero de Sevilla*, la *Sonámbula* y el *Otelo*, si, como ardientemente deseamos, encuentra nuestra apreciable compatriota quien la ayude en su empresa. Así lo esperamos de nuestros filarmónicos, ya que nuestras artistas le han dado el ejemplo asociando los suyos a los talentos de Rubini (*El corresponsal*, 9-V-1842: 4).

Finalmente, ante la ausencia de una compañía lírica estable, que se había disuelto poco antes, tras la marcha de Rubini, Pauline renunció a la *Sonnambula* de Bellini, pero ofreció dos representaciones de *Il barbiere di Siviglia* (22 y 28 de mayo) y otras dos de *Otello* (10 y 14 de junio), junto a una última función a beneficio del Liceo (25 de junio). Posteriormente, la pareja viajó a Granada, invitada por el barítono Francisco Salas, donde la diva cantó por primera vez el rol de *Norma* de Bellini, hasta en tres ocasiones, y un recital en el interior de la Alhambra, el 28 de julio, a iniciativa de su esposo, el hispanista Louis Viardot, quien tenía a sus espaldas una larga trayectoria literaria con la traducción al francés de diversas obras de Cervantes y otros ensayos de su autoría:

A él pues deben los franceses la mejor traducción del *Quijote*, la de las *Novelas ejemplares* del inmortal Miguel de Cervantes, la de la Revolución de España por el Conde de Toreno, la de la Monja Alférez; las *Cartas de un Español*, y el conocimiento de las instituciones, de la literatura, del teatro y de las bellas artes en España, tres importantes obras que publicó en 1835. A él se le debe el *Essay sobre la historia de los árabes y de los moros españoles*. A él se le deben las *Noticias sobre los principales pintores de España* (L. M. en *La Iberia musical*, 14-VIII-1842: 115-116).

De hecho, frente al plan inicial de continuar el viaje hasta Sevilla y Cádiz, la pareja decidió regresar a Madrid a comienzos de agosto. Viardot se había dislocado la rodilla en una cacería en el Soto del Piul (Velilla de San Antonio) a mitad de mayo y todavía cojeaba. Tal aventura fue narrada en su libro *Souvenirs de chasse* (1849). Sin embargo, Pauline regresó

de España completamente enamorada del país y, como se verá más adelante, de su música: «no podrá creer cuánto deseo estar un rato con usted, verla, quererla, hablarle de mi querida España, de su hermoso cielo, de sus habitantes, de mí misma... en fin, de un sinfín de cosas nuevas para mí, y al mismo tiempo dolorosas, agradables y graves» (Marix-Spire, 1959: 162), escribía a George Sand ya desde París, el 27 de agosto de 1842.



Figura 2. Maurice Sand, *Esquisse de dessin de Pauline Garcia Viardot et Chopin au piano* (Domaine de George Sand à Nohant)

Pocos días más tarde, los Viardot acudían a Nohant al final del verano, con una cantante capaz de hacer tocar a Chopin «contra viento y marea», en el decir de Sand, ante de una de las frecuentes crisis creativas del compositor: «Chopin la llama a usted en voz alta para que le devuelva la facultad musical que él dice haber perdido. Así que no tarde, querida», aconsejaba Sand el 30 de agosto (Marix-Spire, 1959: 166). No fue hasta el año siguiente, ante la gran cantidad de compromisos cerrados en Alemania y Austria hasta el inicio del verano, cuando los Viardot dejaban a Louïsette, su hija de año y medio, al cuidado de George Sand en Nohant, quien informaría puntualmente del estado de la niña: «querida Pauline, la hijita de usted ha echado cuatro hermosos dientes esta semana. Si esto sigue así, nos va a devorar. Se porta de maravilla, baila, ríe, parlotea, habla polaco con Chopin», relataba la novelista a primeros de junio, junto a otras anécdotas entrañables: «parlotea de la manera más divertida del mundo. Me llama mamá,⁶ pero no se preocupe por eso, y dice *petit Chopin*, desarmando a todos los Chopin de la tierra» (Marix-Spire, 1959: 175-176). Tal vez no sea casualidad que el compositor

⁶ Louis Viardot escribía una bella cortesía a George Sand, el 14 de junio: «es una carta que nosotros le guardamos, para que esté orgullosa cuando la pueda comprender, y saber a quién ha llamado mamá» (Marix-Spire, 1959: 176).

escribiera por esa época su inspirada *Berceuse*, en forma de *variantes* [variaciones],⁷ con una desarrollada ornamentación sobre la melodía inicial, con diversas superposiciones de planos sonoros y metros rítmicos, de inagotable fantasía (Kallberg, 1985).

En 1844, con el enorme montante obtenido de la gira rusa, los Viardot adquirieron una enorme propiedad campestre en Vaudoy-en-Brie, a una hora de París, el *château* de Courtavanel, edificado en el siglo XVII durante el reinado de Enrique IV. Aunque Sand los visitó en junio de 1845, hubo un cierto alejamiento de Nohant. Chopin, no obstante, escribía a su familia el 16 de julio un comentario referente a las canciones populares que la diva habría podido componer en Viena⁸ (pero que no anotaría, en su mayoría, hasta el otoño-invierno de 1846), ante su prolongado veto en París (Figes, 2020):

La Viardot me ha dicho también que iría a veros cuando ella pase por vuestra ciudad.⁹
Me ha cantado las canciones españolas compuestas el año pasado en Viena y me ha prometido hacéroslas escuchar. A mí me encantan y dudo que se pueda oír o soñar una cosa más perfecta en este género. Estos cantos nos reunirán. Las he escuchado todos los días con admiración. Mi *Berceuse* y mi sonata [Op. 58] ya han aparecido. A propósito de la *Berceuse*, pienso en el género de música que Ludwika desea encontrar [para sus hijos]. Aunque difícil, no es cosa imposible. He preguntado a mi alrededor y, sin duda, tendrá éxito (*Correspondance de Frédéric Chopin*: 205).

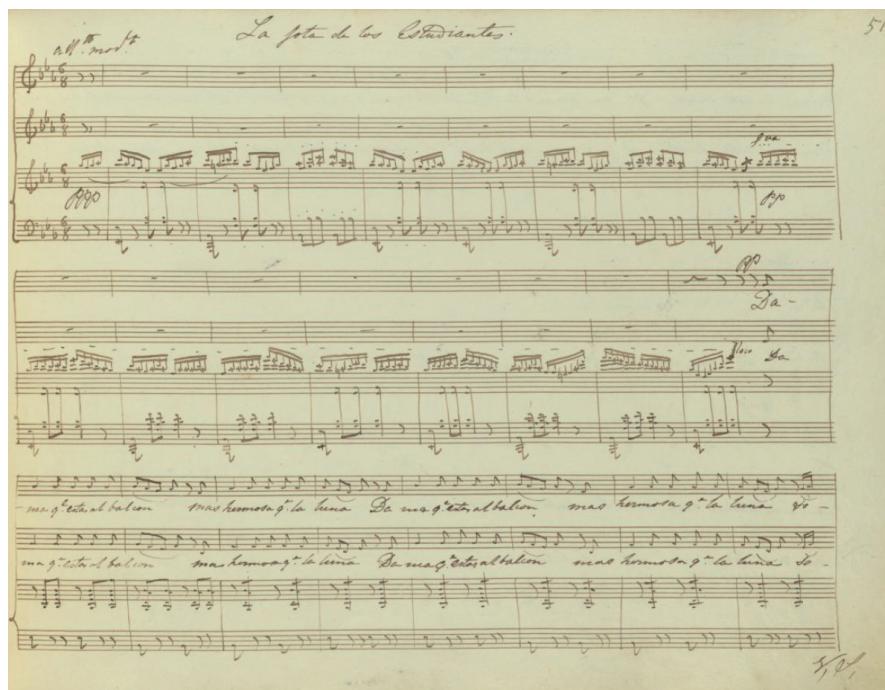


Figura 3. Viardot-García, *La jota de los estudiantes* (c. 1846). MS Mus 264¹⁰

⁷ Término francés que se corresponde con el español de variaciones, en palabras textuales del propio compositor, en *Correspondance de Frédéric Chopin*: 187.

⁸ Según el manuscrito de Harvard, solo podría haberse anotado en Viena la llamada *Caña*, anotada en abril de 1844, lo cual no quita que Chopin pudiera escuchar obras de inspiración que fueran anotadas más tarde, como, por ejemplo, la *Jota de los estudiantes* (Vela, 2023).

⁹ Los Viardot viajaron a San Petersburgo vía Varsovia durante tres temporadas consecutivas, 1843-1844, 1844-1845 y 1845-1846.

¹⁰ Al igual que en el caso de las mazurkas de Chopin, *La jota de los estudiantes*, que no sería editada hasta

ENCUENTRO EN LONDRES Y MUERTE DE CHOPIN (1848-1849)

La ruptura de la pareja, en 1847, obligaría al compositor a buscar el sustento en Londres a la temporada siguiente, dada la caída de la monarquía burguesa en Francia (Gavoty, 1986) y la huida de las clases adineradas de París a causa de la violencia y el aumento de la inestabilidad política. Pauline Viardot, desde Dresde, el 17 de septiembre de 1847, trató de mediar entre ambos (aunque sin mucho éxito):

En la buena carta de usted hay un pasaje que me es imposible dejar pasar en silencio. Es aquel donde usted me dice que Chopin toma partido por la facción de Solange, que la toma como víctima a ella y la denigra a usted. Esto es absolutamente falso, se lo juro, por lo menos, en cuanto a él. Al contrario, este querido y excelente amigo no está más que preocupado y afligido por un solo pensamiento, y es el mal que este desgraciado asunto le ha causado a usted y le causa todavía. No he encontrado el menor cambio en él — siempre tan bueno y devoto— adorándola a usted como siempre, de tal modo que no se regocija sino con la alegría de usted ni se aflige más que con las penas de usted. En el nombre del cielo, no crea jamás a los amigos oficiosos que vienen a contarle chismes (Marix-Spire, 1959: 236).

En Londres, Chopin y Viardot volvían a encontrarse, en una temporada operística llena de rivalidades por el cierre temporal de la ópera parisina durante la primavera de 1848, con dos bloques enfrentados, Her Majesty's Theater, con la joven *prima donna* sueca Jenny Lind, Mmes Tadolini y Crivelli, MM. Gardoni, Lablanche padre e hijo; y el Covent Garden, con Mmes. Grisi, Viardot, Persiani, Alboni, MM. Ronconi, Mario, Roger y Tamburini. «Las dos *troupes* son formidables, el combate será sangriento» (Marix-Spire, 1959: 265), comentaba el crítico Jules Bénédict el 10 de abril, en vísperas del inicio de las representaciones. En buena medida, ajeno a tales batallas operísticas, Chopin se establecía en un pisito en Dover Street, al lado de Picadilly, con tres pianos a disposición, un Pleyel, un Érard y un Broadwood, comenzando así su propia *temporada*, paralela a la operística, que daba comienzo el 6 de mayo, a fin de lograr, entre clases y conciertos, el dinero suficiente para pasar el invierno en París sin sobresaltos.

Desde su llegada (la de Mme. Viardot), me ha visitado con su marido. Yo he ido a devolverle la visita, pero no la he encontrado. Madame Viardot está completamente diferente que en París [...] Ha aparecido en la *Somnambule* en el teatro donde cantan Grisi, Persiani, Alboni, Mario, etc. Este teatro (Covent-Gard[en]) rivaliza con el de la Reina (Hay Market), donde trabajan Lind y Lablanche. Madame Viardot tiene aquí menos éxito que de costumbre (*Correspondance de Frédéric Chopin*, III: 343).

La prensa daba noticia de que Pauline Viardot-García había cantado alguno de sus arreglos de las mazurkas de Chopin en la famosa *Lezione di musica* de *Il barbiere di Siviglia* de Rossini (*Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*, 9-II-1847: 72; 56, *Leipzig Allgemeine Musikalische Zeitung*, 7-VII-1847, colum. 465), y también en un recital de Clara Schumann en la Sing-Akademie de Berlín (*Wiener*, 13-IV-1847: 179). Probablemente, una

una fecha tan tardía como 1876, con texto de Pomey, en Gérard, bajo el título *Jota, Sérenade des étudiants*, esta obra también respondía a un arreglo inspirado en obras de moda en Madrid en el momento de la visita de los Viardot en la primavera de 1842, como la *Nueva jota aragonesa* de Florencio Lahoz (1840) o *La jota de las avellanas* (1840) de Sebastián de Iradier (Vela, 2022).

de sus primeras interpretaciones en público, junto a la mencionada en Alemania, pudo ser en el Covent Garden, el 12 de mayo de 1848, durante la estancia de Chopin y Pauline en Londres. El concierto fue reseñado profusamente (*The Athenaeum*, 2-v-1848: 516; 26; *The Musical World*, 13-v-1848: 312), advirtiendo que fueron dos las obras interpretadas y bisada la segunda: «la cantante ha dado una muestra de los *tour de force* que puede ejecutar con su voz, cantando las *mazourkas* de Chopin, que se acompaña ella misma [al piano]. La segunda de estas fantasías vocales ha sido pedida otra vez por el auditorio» (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 21-v-1848: 162). También en una carta de Chopin dirigida a Albert Grzymala, el 13 de mayo de 1848, podemos observar un comentario de esta velada:

Ayer, en el concierto del Covent-Garden, Mme. Viardot ha cantado mis mazurkas, que han sido pedidas de nuevo [...] Ha cantado mis composiciones sin pedírselo yo. [...] he cenado ayer con J. Lind que, hasta media noche, ha cantado para mí algunas canciones suecas. Esta música tiene un carácter tan original como la nuestra. La música escandinava y la eslava son enteramente diferentes y, por tanto, son más cercanas entre sí que la música española y la italiana (*Correspondance de Frédéric Chopin*, III: 343).

Poco después, en una carta más personal a su alumna Marie de Rozières, el 30 de junio, Chopin volvía a comentar el concierto con un tono de resquemor: «en los programas de Viardot ya no se recoge el apartado de *Mazurkas* de Chopin, sino solo las *Mazurkas* arregladas por Mme. Viardot. A mí me da igual, pero hay cierta mezquindad en ello. Ella quiere triunfar, pero tiene miedo de algún periódico a quien yo, tal vez, no gusto» (Shuster, 1989: 274; Figes, 2020: 155).¹¹ Pocos días más tarde, en una carta entre el 8 y el 17 de julio, escribía a su confidente Grzymala:

No estaba en mis intenciones pedirle cantar en mi concierto [a Pauline Viardot], pero su hermano estaba en mi casa cuando Broadwood me vino a proponer el salón de Lord Falmouth. El hermano habló de este concierto con la hermana que, con entusiasmo, me propuso su participación. Como te había escrito, cantó notablemente mis mazurkas (*Correspondance de Frédéric Chopin*, III: 355).

Sin embargo, Chopin siempre reflejaría su admiración por el arte de Pauline Viardot y, en particular, su interpretación de música popular española: «para mí, las canciones suecas son lo que Jenny Lind canta mejor, como Mme. Pauline brilla en las españolas», escribiría a su familia el 19 de agosto de 1848 (*Correspondance de Frédéric Chopin*, III: 372).

El éxito de estas *mazourkas* de Chopin, arregladas e interpretadas a la voz y al piano por Pauline Viardot-García, no haría sino engrandecer, con el tiempo, la memoria del compositor polaco tras su muerte, acaecida el 17 de octubre de 1849 en París.

Tengo tanta pena por la muerte del pobre pequeño Chopin que no sabía por dónde empezar mi carta. Estoy segura de que usted ha estado bien afligida también y que, si hubiera sabido su fin tan próximo, hubiera venido a estrecharle la mano una última vez. No sabía que él había regresado a París, ni que estaba en agonía. He sabido su muerte por unos extranjeros que han venido a pedirme con gran ceremonia que tome parte en el *Requiem*, que será ejecutado en la Madeleine. Solamente he sentido ahora cuánto cariño le tenía. Pobre chico, ha muerto martirizado por los

¹¹ Carta inédita.

curas que le han obligado a abrazar las reliquias durante seis horas seguidas antes de su último suspiro, rodeado de una locura de gentes conocidas y desconocidas que venían a sollozar a su cabecera. Su hermana estaba allí, es verdad, pero la pobre estaba tan absorbida por su dolor como para pensar en despedir a los inoportunos. Todas las grandes damas de París se han creído en la obligación de ir a desmayarse en su habitación, llena de dibujantes, haciendo con prisa unos esbozos, un daguerrotista quería llevar la cama cerca de la ventana, para que diera el sol sobre el moribundo... entonces, el buen Gutmann, indignado, ha echado a esta gente en la calle. En medio de todo esto, Chopin ha encontrado la fuerza para decir una palabra cariñosa a cada uno, consolando a sus amigos [...] Instantes antes de su muerte, ha rogado a Mme. Potocka para que le cantase un salmo de Marcello, y él se apagaba con la última nota... Era una noble criatura. Estoy feliz de haberlo conocido y de haber tenido un poco de su amistad (Carta de Pauline Viardot-García a George Sand, en *Correspondance de Frédéric Chopin*, III: 450-451).

¡Pobre amigo, qué de recuerdos se lleva, qué de afectos deja en el corazón de todos quienes han tenido la fortuna de conocerlo! [...] Él había dejado la voluntad de tener un *Requiem* por él, y este martes pasado lo hemos tocado en la Madeleine [...] El excelente organista Lefèvre ha tocado dos preludios de Chopin, el de Mi menor y el de Si menor. Nos hemos fundido en lágrimas, hasta los más indiferentes estaban conmovidos [...] En cuanto a mí, tengo el arrepentimiento de no haber podido ir a verlo desde mi regreso a París. Era una de esas raras naturalezas superiores que debe apreciarse haber encontrado al menos una vez en la vida (Friang, 2008: 133).

Enseguida se organizaron los fastos funerarios en la Iglesia de la Magdalena de París, con la interpretación del *Requiem* de Mozart, obra que el finado amaba, y que había pedido como última voluntad. Sin embargo, uno de los amigos polacos de Chopin, Grzymala, lamentó amargamente al banquero Auguste Léo que los artistas quisieran cobrar por homenajear al amigo fallecido:

El *Requiemme [sic]* de Mozart y su propia marcha fúnebre serán ejecutadas con la participación de Lablanche, Mme. Viardot y la Sociedad de conciertos, pero para caracterizar la época y terminar mi carta, le diré a usted que los artistas han pedido dos mil francos por rendir este homenaje a Chopin, que el respeto por ellos mismos debería haber sido ofrecer en lugar de vender su memoria (Carta de Pauline Viardot-García al conde Wielhorski, en *Correspondance de Frédéric Chopin*, III: 445).

No obstante, la profesionalidad de Pauline Viardot siempre fue una de sus señas de identidad, tanto como artista como profesora, quien decía a sus alumnos una vez retirada: «¡nunca cantéis gratis!» (Figes, 2020: 524).

LAS MAZURKAS HISPÁNICAS DE CHOPIN/VIARDOT-GARCÍA

De este modo, la reciente publicación de los manuscritos y documentos personales de Pauline Viardot-García por parte de la Houghton Library de Harvard University, en 2021 ha confirmado, en efecto, que las primeras mazurkas arregladas por la dama fueron escritas en español. Se observa aquí una suerte de cuaderno de viaje, con obras entre 1839 y 1863, copiadas en limpio por ella con extrema pulcritud, que pudieron ser

compuestas e interpretadas mucho antes de su anotación en el mencionado cuaderno, aunque su fecha de composición sea difícil de determinar. En este material manuscrito, que Viardot-García comenzó antes de casarse y que firma en la primera página con su nombre de soltera, Mlle. Pauline García, destacan cinco mazurkas con letra en español, de las cuales, cuatro serían publicadas junto a las otras ocho restantes. La quinta y última, fechada en 1857, *La tortollila triste*, quedó inédita y ajena a la edición francesa con textos de Louis Pomey —una suerte de traducción libre de las palabras originales—, que serían añadidos por la dama a su manuscrito personal, con otra tinta diferente y una evidente falta de espacio, a pesar de su esmerada pulcritud.

Las obras manuscritas de Pauline Viardot con textos en español fueron anotadas en el cuaderno de la manera siguiente:

Tabla 1. Mazurkas hispánicas en MS Mus 264, [97], Box 5

TÍTULO ESPAÑOL	TÍTULO FRANCÉS	LUGAR	FECHA
<i>De qué sirve que yo quiera</i>	<i>Plainte d'amour</i>	San Petersburgo	1846
<i>El amor de mi mozuela</i>	<i>Coquette</i>	San Petersburgo	1846
<i>Ay, que me robó mi morena el corazón</i>	<i>Séparation</i>	—	—
<i>La tortollila triste</i>	—	Courtavenel	28-6-1857
<i>Me mandas que te olvide</i>	<i>Aime-moi</i>	Courtavenel	16-7-1857

Las dos primeras, seguramente, fueron copiadas en San Petersburgo, en el invierno de 1846 —tal vez, las interpretadas en el Covent Garden de Londres en 1848—durante una de las giras rusas consecutivas de la dama, y las dos últimas, desde Courtavenel, en el verano de 1857, permaneciendo la tercera sin datar, en una fecha, por tanto, intermedia a las dos anteriores. En su mayoría, junto a dos letras anónimas, los textos pertenecen a un conocido autor español, Juan Antonio de Iza Zamácola, apodado en Madrid Don Preciso, que publicó un volumen de letras populares, titulado *Colección de las mejores coplas de seguidillas, tiranas y polos que se han compuesto para cantar a la guitarra* (Madrid, 1816), que los Viardot debían poseer, con una traducción francesa añadida debajo.

Nuevamente, la hemeroteca demuestra que estas mazurkas fueron profusamente cantadas por Viardot-García en diversos puntos de Europa antes de ser publicadas en París en la fecha mencionada:

Pero todos los honores, todos los bravos, todo el entusiasmo, han sido para nuestra gran cantante, Pauline Viardot. Con inagotable placer y este brío que no le pertenecen más que a ella, ha venido a cantar tres o cuatro fragmentos en lugar de uno, acompañándose al piano con el sentimiento exquisito que le conocemos, mazurka de Chopin, arreglada por ella en forma de *mélodie*, canción española, etc. (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 24-III-1850: 67).

Más tarde, en el invierno de 1851, se reseñaba un concierto similar en París: «Mme. Viardot ha dicho, tan bien tocadas como cantadas, las encantadoras mazurkas de Chopin, arregladas por ella misma» (*Revue et Gazette musicale de Paris*, 16-II-1851: 116), mientras que el propio Delacroix anotó en su famoso *Journal* el 5 de marzo de 1855:

Concierto de la amable princesa [Czartoryska]. El *concerto* de Chopin produjo poco efecto. Persisten en tocarlo [entero] en lugar de sus deliciosos pedacitos. La pobre princesa y su piano desaparecen en este teatro. Cuando la Viardot ha empezado a cantar las mazurkas de Chopin arregladas para la voz, hemos sentido al artista, esto me lo ha dicho Delaroche, que estaba cerca de mí, en este lugar donde yo había sido relegado, después de dejar el mío a las damas de Vautreland. Estos breves fragmentos de la sinfonía de Haydn que escuché ayer me deleitaron tanto como el resto me desagradó. Ya no puedo prestar mis oídos o mi atención sino a lo que es excelente (Delacroix, 1883: 452).

En esta primera edición, los textos en francés fueron traducidos libremente por Pomey quien, en lo sucesivo, comenzaría una larga colaboración con Viardot-García en muchas de sus composiciones:¹² «Si no fuese *yo un porc naturalment* (*sic*) te hubiese dado mil gracias, Paulita querida, por los arreglos de Chopin que me mandaste hace un siglo. Son muy bonitos, pero demasiado difíciles pa mis aficionados» (Radomski, 2007: 245), escribía desde Londres Manuel Patricio García, hermano mayor de la dama.

Aunque la colección tuvo numerosas ediciones hasta comienzos del siglo xx, parece que su primera publicación, por números sueltos, tuvo lugar en Gérard et Cie, y que el escritor Iván Turguénev estuvo implicado en la negociación con el editor, al escribir a la dama el 21 de noviembre de 1864: «las *mazourkas* de usted se venden solo por separado, se recogerán juntas más tarde para el comienzo de la temporada [de 1865]» (Grandjard y Zviguilsky, 1972: 121). No sería hasta 1866, en realidad, cuando los dos cuadernos de mazurkas se vendieron en un solo volumen, al precio de quince francos (Shuster, 1989: 271), con una gran acogida entre el público:

Tabla 2. Mazurkas publicadas por Gérard et Cie. en 1866

PRIMER CUADERNO	SEGUNDO CUADERNO
<i>Seize ans!</i>	<i>La fête</i>
<i>Aime-moi</i>	<i>Faible cœur!</i>
<i>Plainte d'amour</i>	<i>La jeune fille</i>
<i>Coquette</i>	<i>[Seconde] Berceuse</i>
<i>L'oisellet</i>	<i>La Danse</i>
<i>Séparation</i> (dúo)	<i>La Beauté</i> (duo)

Antes de esta primera publicación, las mazurkas de Chopin/Viardot-García fueron cantadas en español, como recordaba el pianista Ferdinand Hiller, en una *matinée* de 1851 (Hiller, 1868: 54),¹³ junto a otras menciones en prensa, en un concierto conjunto con Clara Schumann en Hungría, durante el año de 1858, en que se reseñaría el siguiente fragmento del programa (Hamburger, 1992:197): «Chopin: *Mazurka*, dans la transcription pour chant de Pauline Viardot, texte en espagnol [...] Pieza que tuvo el éxito más grande, dado que fue bisada» (*Pest-Ofner Zeitung*, 1858: 1091), y, más tarde, en Alemania, durante 1864: «Leipzig: en la Gewandhaus ha tenido lugar un concierto a

¹² Un proceso similar al de *La jota de los estudiantes*, anotada en Berlín en noviembre de 1846 en español y publicada mucho más tarde en Gérard (1876) con el nombre de *Jota. Sérénade des étudiants* y texto en francés de Pomey (Vela, 2022).

¹³ Shuster declara literalmente: «Hiller a sûrement confondu ces *Mazurkas* avec les chansons espagnoles composées par Pauline Viardot» (1989: 271).

beneficio de los pobres. Se ha aplaudido, sobre todo, a Mme. Viardot, que ha cantado dos nocturnos de Chopin¹⁴ en español con palabras españolas, es inútil añadir que su éxito ha sido completo» (*Revue et Gazette musicale*, 4-v-1864: 115). Tales obras fueron interpretadas también en la lengua materna del compositor en ocasiones especiales, con la colaboración de músicos polacos del círculo de Chopin: «Mme. Pauline García Viardot, cuidándose de recordar a su público las inocentes y pintorescas *mazurkas*, impregnadas de nacionalidad, que Chopin hizo para el piano, y que Mme. Viardot ha dicho con palabras polacas, mostrando un talento políglota excepcional» (*Revue et Gazette musicale*, 22-v-1855: 75).

Durante el siglo XX, con el paso del tiempo, la datación de las trece mazurkas de Chopin arregladas por Pauline Viardot-García ha sido compleja, dado que dichos arreglos fueron interpretados por ella misma solamente y difundidos por Europa después de la muerte del compositor polaco, mucho antes de su primera publicación por entregas en París, entre 1864 y 1865. Así, Shuster ofrecía una primera relación de mazurkas de Chopin transcritas por Viardot-García, correspondientes solo al primer cuaderno publicado en París:

Tabla 3. Mazurkas contempladas por Shuster en 1989 (269)

VIARDOT-GARCÍA	CHOPIN
<i>Seize ans!</i>	<i>Mazurka Op. 50, nº 2</i>
<i>Aime-moi</i>	<i>Mazurka Op. 33, nº 2</i>
<i>Plainte d'amour</i>	<i>Mazurka Op. 6, nº 1</i>
<i>Coquette</i>	<i>Mazurka Op. 7, nº 1</i>
<i>L'oiselet</i>	<i>Mazurka Op. 68, nº 2</i>
<i>Séparation</i>	<i>Mazurka Op. 24, nº 1</i>

Recientemente, ante su catalogación como VWV 4020-4031, se utiliza la siguiente clasificación, con un orden ligeramente diferente de las doce mazurkas publicadas en 1866:

Tabla 4. Cat. reciente por la Hochschule für Musik und Theater Hamburg (Heitmann (2023))

VIARDOT-GARCÍA	CHOPIN
<i>Aime-moi VWV 4020</i>	<i>Mazurka Op. 33, nº 2</i>
<i>L'oiselet VWV 4021</i>	<i>Mazurka Op. 68, nº 2</i>
<i>Séparation VWV 4022</i>	<i>Mazurka Op. 24, nº 1</i>
<i>Seize ans! VWV 4023</i>	<i>Mazurka Op. 50, nº 2</i>
<i>Plainte d'amour VWV 4024</i>	<i>Mazurka Op. 6, nº 1</i>
<i>Coquette VWV 4025</i>	<i>Mazurka Op. 7, nº 1</i>
<i>La beauté VWV 4026</i>	<i>Mazurka Op. 67, nº 1</i>
<i>La fête VWV 4027</i>	<i>Mazurka Op. 6, nº 4</i>

¹⁴ Estas obras están, de momento, perdidas.

VIARDOT-GARCÍA	CHOPIN
<i>Faible cœur! VWV 4028</i>	<i>Mazurka Op. 7, nº 3</i>
<i>La jeune fille VWV 4029</i>	<i>Mazurka Op. 24, nº 2</i>
<i>Berceuse VWV 4030</i>	<i>Mazurka Op. 33, nº 3</i>
<i>La danse VWV 4031</i>	<i>Mazurka Op. 50, nº 1</i>

También destaca la transposición de las cinco obras contempladas conforme al rango vocal de Pauline Viardot-García, su primera intérprete mucho antes de la primera publicación de estas obras. Los numerosos testimonios que tenemos de su registro, como el de Berlioz en 1839, al principio de su carrera, así lo demuestran: «llega del fa grave al sobreagudo do (dos octavas y una quinta), y esta tesitura ya es inmensa, porque reúne tres tipos de voz que no se hallan jamás juntos: la contralto, la mezzosoprano y la soprano» (*Journal des Débats*, 13-XII-1839: 234).

En 1933, Reynaldo Hahn, que había conversado en 1901 con la diva retirada, publicaba por primera vez en su *Journal d'un musicien*:



Figura 4. Hahn: Registro vocal de Mme Viardot (2022: 21)

A pesar de tal amplitud, propia del versátil registro soprano *sffogato*,¹⁵ todas las mazurkas, a excepción de la *Mazurka Op. 24 nº 1 [Ay, que me robó mi morena el corazón]* están transportadas a distintas tonalidades para centrar la línea del canto en el registro mencionado:

Tabla 5. Tonalidades

CHOPIN	TONALIDAD	VIARDOT-GARCÍA	TONALIDAD
<i>Mazurka Op. 6 nº 1</i>	Do mayor	<i>De qué sirve que yo quiera</i>	Fa menor
<i>Mazurka Op. 7 nº 1</i>	Fa mayor	<i>El amor de mi mozuela</i>	Si b mayor
<i>Mazurka Op. 24 nº 1</i>	Sol menor	<i>Ay, que me robó mi morena el corazón</i>	Sol menor
<i>Mazurka Op. 17 nº 2</i>	Do menor	<i>La tortilla triste</i>	Mi menor
<i>Mazurka Op. 33 nº 2</i>	Re mayor	<i>Me mandas que te olvide</i>	La b mayor

¹⁵ El término *sffogato* hacía referencia a la flexibilidad requerida en la voz femenina para producir distintos colores en registros vocales dispares. Las cantantes más reputadas del momento —Giuditta Pasta o María Malibran, y también la primera esposa de Rossini, la madrileña Isabella Colbran—, consiguieron una inusitada extensión del registro, asumiendo por igual papeles de soprano y de *mezzosoprano*.

También se observa, como ya se mencionaba, una traducción libre del texto original de Iza Zamácola al francés por parte de Pomey en las cuatro mazurkas publicadas, que aparecen copiada a mano por la dama en el cuaderno (veáse anexo, salvo en el caso de *La tortolilla triste*), así como la estructura musical respetada, generalmente ABA, de vueltas y repeticiones, con numerosas interpolaciones, como era costumbre en la época (incluso, en la obra pianística de Chopin) de diversos fragmentos de agilidades, trinos y coloraturas:

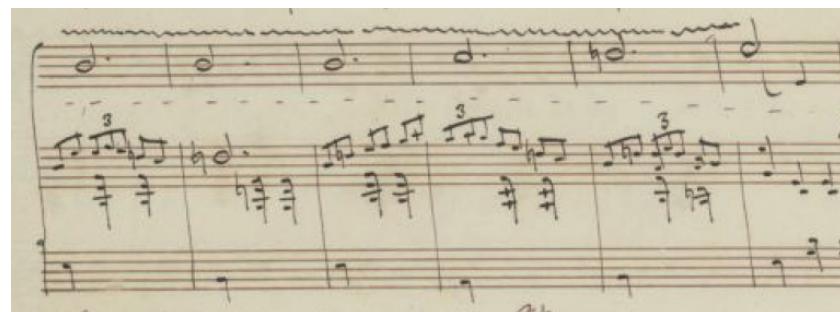
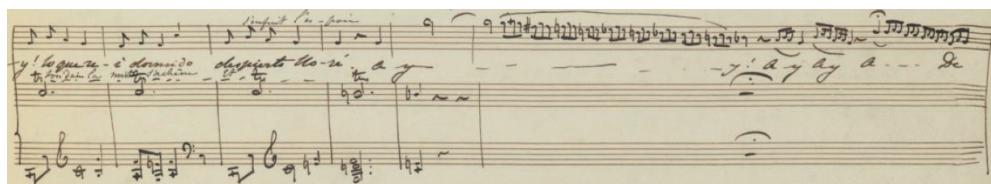


Figura 5. Chopin/Viardot-García, *De qué sirve que yo quiera* (1846) MS Mus 264
Chopin/Viardot-García, *Me mandas que te olvide* (1857) MS Mus 264

Del mismo modo, según la larga tradición operística existente, la mayoría de las mazurkas arregladas por Viardot-García contienen una breve introducción instrumental, inexistente en el original de Chopin —salvo, nuevamente, en *Mazurka Op. 24 n° 1 [Ay, que me robó mi morena el corazón]*—, procedente de un material temático de la misma obra y, en ocasiones, un breve cierre con el mismo material temático.





Figura 6. Chopin/Viardot-García, *Mazurka de Chopin Op. 17* (1857) MS Mus 264
Chopin, *Mazurka Op. 17 n° 2* (c. 1833)

DATOS ACERCA DE LA MAZURKA INÉDITA *LA TORTOLILLA TRISTE* DE VIARDOT-GARCÍA

A continuación, se ofrecen nuevos detalles sobre la única mazurka de Chopin/Viardot-García que fue excluida de la colección de doce obras publicadas con textos de Pomey, *La tortolilla triste* VWV 4045, que ha permanecido inédita con su texto original en español hasta 2023. Al igual que con la famosa cantante, el compositor polaco mantuvo, durante un breve periodo de tiempo, una relación de amistad y mutua admiración con el operista italiano Vincenzo Bellini. Este habría de llegar a París en agosto de 1833, procedente de Londres, con un flamante encargo de la Ópera de París, *I puritani*, estrenada el 24 de enero de 1835, su mayor éxito antes de su temprana muerte, pocos meses más tarde, el 23 de septiembre de ese mismo año.

En el contexto de aficiones comunes, reuniones de sociedad, dandismo y, sobre todo, un gusto italiano común, ambos compositores, advenedizos y extranjeros en París, conquistaron el gran mundo social y artístico de la época: «Chopin está bien, es vigoroso; hace torcer la cabeza a todas las mujeres y pone celosos a los maridos. Él está de la moda. Sin duda, pronto llevaremos guantes à la Chopin. Pero el recuerdo de su país lo consume...» (*Correspondance de Frédéric Chopin*, II: 129), escribía Orlowski, otro emigrado polaco en París, a su familia, en torno a 1834. Unidos también por la ideología liberal que reclamaba la independencia de sus territorios natales de los grandes imperios de la época, Italia de Austria y Polonia de Rusia, ante los que la siempre cuestionada monarquía de Luis Felipe solo había adoptado un compromiso verbal, fueron constantes sus encuentros en los círculos de patriotas italianos y polacos entre 1833 y 1835, en especial, en el aristocrático salón de Lina Freppa, originaria de Nápoles, exiliada en Francia como tantos otros italianos disconformes con la dominación austriaca: «ven tú mismo y tráeme al húngaro [Liszt] esta noche, por las buenas o por las malas. Mme. Freppa cantará, y podríamos bailar un poco» (*Correspondance de Frédéric Chopin*, II: 139), escribía Chopin a su camarada de juventud, Julien Fontana en una fecha ignota durante 1835.

El también pianista Hiller, que había sido alumno de Beethoven en su juventud, consignaría más tarde en sus memorias:

Nunca olvidaré las *soirées* pasadas en casa de Mme. Freppa con él [Bellini] y Chopin, en el ambiente más íntimo [...] La anfitriona nos deleitaba con su repertorio de canciones populares italianas [...] Allí hablábamos sobre música, cantábamos, bailábamos y, entonces, de nuevo, una vez más, charlábamos, tocábamos y cantábamos. Mme. Freppa y Chopin se turnaban el piano. Yo también (Hiller, 1880: 134).

De hecho, Chopin llegaría a ser un gran conocedor de la obra de Bellini a partir de su gran capacidad de improvisación, según el gusto de la época, como recordaría, más tarde, una de las invitadas a Nohant, Élise Fournier, en una carta a su madre, el 9-10 de julio de 1846:

¡Qué tarde hemos pasado, madre querida! En medio de estas impresiones deliciosas, te eché de menos más que nunca, porque tú hubieras sido muy feliz de escuchar como nosotros el admirable talento de Chopin, que ha tenido una complacencia infinita, ha estado conectado a la música, y no ha cesado más que hacia la media noche de hacernos pasar a su voluntad por todas las emociones felices o tristes, alegres o serias, según las experimentaba él mismo. En mi vida he escuchado un talento como el suyo; es un prodigo de simplicidad, de dulzura, de bondad y de espíritu. Nos ha tocado de este último género una ópera de Bellini, que nos ha hecho reír hasta retorcernos, tanto tenía de fina observación y burla espiritual del estilo y de las costumbres musicales de Bellini (Eigeldinger, 2013: 44).

Precisamente, durante aquella época, en 1833, Chopin trabajaba, entre otras obras, en una colección de mazurkas que había comenzado en 1830 y que saldrían publicadas como *Mazurkas Op. 17*, por primera vez, en Schlesinger, entre mayo y abril de 1834 en la *Gazette Musicale de Paris* y en la *Revue Musicale*,¹⁶ dedicadas a Lina Freppa, en cuyos salones, seguramente, la colección pudo ser interpretada antes de su exitosa publicación, así como otras obras de Bellini: «¿Conoce usted las *Mazurkas* dedicadas a Mme. Freppa? Son deliciosas» (*Correspondance de Frédéric Chopin*, II: 115) escribía Franz Liszt a la condesa Marie d'Agoult, ese mismo año.

La segunda de ellas, la *Mazurka Op. 17 nº 2*, en Mi menor, se ha definido como «el aliento melancólico de un *kujawiak*. Se toca *lento ma non troppo*. La melodía parece evocar el estado de ánimo y el carácter de la ejecución de algún violinista rural, con fluidez en el arte de embellecer la melodía original» (Tomaszewski).

El manuscrito original, sito en Cracovia, presenta la dedicatoria original al pintor polaco Teofil Kwiatkowski (1809-1891), también emigrado a Francia, que tomaría los bosquejos en el lecho de muerte del compositor, en lugar de la aristócrata italiana.

¹⁶ Las respectivas ediciones de Breitkopf und Härtel en Leipzig (entre mayo y junio de 1834) y Wessel en Londres (26 de agosto de 1834) son posteriores, por tanto, a la publicación de Schlesinger en París.



Figura 7. Chopin, *Mazurka Op. 17 nº 2* (c. 1833).
Biblioteka Jagiellonska Sig. Muz. Rkp. 2207 III

La conexión de esta obra con una de las canciones de Bellini, *Malinconia, ninfa gentile*, refuerza aún más la hipótesis de la influencia de los círculos italianos sobre el compositor polaco. Compuesta, junto a otras *ariettas*, antes de 1825 (Maguire y Smart, 2001), esta pequeña *canzonetta* presenta una tonalidad muy cercana a la de la *Mazurka Op. 17 nº 2*, Fa menor, trascurre en tiempo ternario —como la mazurka y el vals—, y posee una melodía inicial de sentido descendente muy similar en parámetros rítmicos, melódicos y armónicos a la mencionada obra de Chopin, con una expresiva apoyatura en parte fuerte en ambos casos tras las anacrusas, otro punto en común bastante reseñable.

A musical score for 'Malinconia, Ninfa gentile' by Bellini. The score consists of two staves. The top staff is for the voice, indicated by a soprano clef, and the bottom staff is for the piano, indicated by a bass clef. The key signature is three flats, and the time signature is common time. Measure 10 is shown, starting with a dynamic 'mf'. The vocal line features eighth-note patterns with grace notes. The piano accompaniment provides harmonic support with sustained notes and eighth-note chords. The dynamic changes to 'pp' in the later part of the measure.

Figura 8. Bellini, *Malinconia, Ninfa gentile* (c. 1824)

Figura 9. Chopin, *Mazurka Op. 17 nº 2* (1833)

Por su parte, el texto, procedente de la colección *Poesie Campestre* (1789), pertenece a Ippolito Pindemonte, y hace referencia a la temática pastoril por medio de los consabidos tópicos del *beatus ille* y el *locus amoenus*, en un contexto, en efecto, melancólico, como el mismo nombre de la ninfa a quien se alude, al que contribuye la aparición de la tonalidad menor:

Malinconia, ninfa gentile
La vita mia consacro a te
I tuoi piaceri chi tiene a vile
A' piacer veri nato non è
Fonti e colline chiesi agli dei
M'udiro alfine, pago io vivrò
Né mai quel fonte coi desir miei
Né mai quel monte trapasserò
Trapasserò, né mai, né mai
Co' desir miei trapasserò
Né mai, né mai trapasserò
No, no, mai.

Fue esta mazurka, tal vez inspirada en la música de Bellini, la elegida, mucho de después de la muerte de ambos compositores (Bellini, 1835; Chopin, 1849), por Pauline Viardot-García para su *Tortolilla triste* en 1857, de texto anónimo y evidente aliento melancólico y tonalidad menor, que nunca fue editada ni publicada en francés, como todas las demás, con texto de Pomey. Obsérvese, de hecho, esta obra no posee traducción francesa manuscrita debajo del texto español como las mazurkas publicadas en francés (véase anexo) y que ha sido publicada, recientemente en Estados Unidos por Patricia Kleinman (2023).

CONCLUSIONES

De este modo, las primeras mazurkas de Pauline Viardot-García con texto en español fueron cantadas mucho antes de su primera publicación en Francia (1864-1866). Tal vez,

en el mundo de hoy cueste comprender el maridaje de géneros tan alejados geográficamente (Polonia-España-Italia), de extremo a extremo de Europa, que, sin embargo, se complementaron a la perfección en la era de la cultura decimonónica, cuya difusión principal fue motivada por el auge del ferrocarril (Figes, 2020). De hecho, más allá del mestizaje de la música popular polaca con influencias de la ópera belcantista y el texto en español, se descubre el fenómeno de la identidad cosmopolita en todo su esplendor, porque la alternancia de canto lírico y música popular era habitual en cualquier escenario de la época, como demuestran correspondencia y hemeroteca.

La propia Viardot-García aprovechó el éxito de la música española durante su prolongada carrera lírica antes y después de su viaje a España: «En la lección de música, intercaló algunas canciones españolas de su padre, tales como el *Bagelito*, *Jaleo* etc. Su pronunciación española es muy pura y clara en extremo, y la gracia y naturalidad con que la dijo, la valieron entusiastas aplausos de los concurrentes» («Paulina García-Viardot en el Liceo. Primera representación del *Barbero de Sevilla*», *La Iberia musical*, 22-V-1842: 4).

Y, muchos años después, en 1856, durante una afortunada temporada operística en Londres, que compartió con Sebastián de Iradier, a quien conociese, precisamente, en la primavera de 1842 en Madrid, podemos observar la misma tendencia: el maridaje de la música popular con el género lírico:

Ayer por la tarde, Lady Overstone dio un gran concierto en la mansión familiar en Carlton-Gardens. La *réunion*, tan selecta como numerosa, fue concurrida por un gran círculo de aristocracia y gente de moda [...] *Air español: Juanita*, de Yradier, y también el *duetto Sì, la stanchezza [m'oppriime]*, de *Il trovatore* (*The Morning Herald*, 28-VI-1856: 2).

Las noticias de tal fenómeno llegaban posteriormente a España, donde se reflejaba con orgullo la huella de la música española en el extranjero, irradiada, en buena parte, desde la capital francesa, epicentro operístico decimonónico: «al cantar la Nartier-Didiée últimamente en París el papel de Rosina en *El barbero de Sevilla* ha introducido en la escena de la lección de música una canción española, sacada del numeroso repertorio de las que tiene escritas Sebastián Iradier» (J. de Granda, *Heraldo de Madrid*, 18-XI-1857: 4).

Por tanto, la influencia del viaje a España de Pauline Viardot-García fue enorme y, de hecho, mientras en Madrid y Granada cantó canciones españolas de su padre y hermana, no fue hasta 1845 cuando empezó a anotar en el mencionado cuaderno sus propias canciones españolas junto a las mazurkas hispánicas de Chopin¹⁷ y otras obras de su repertorio.

El recuerdo de su paso por España seguía inmarcesible a los ochenta años de la dama, en 1901, cuando la visitase el músico venezolano Reynaldo Hahn, quien recogió el interesante testimonio de un nuevo caso de maridaje entre ópera y música popular española a los pies de la mismísima Alhambra:

«¡Me han dicho que es usted español!» Y aquí que se pone a hablar un andaluz pegadizo con una agilidad y una pureza de acento extraordinarias. «¡Ey!, me dice ella, ¿es que no soy española? ¿No he hablado yo español toda mi vida? Con mi padre, mis hermanas, mis hijas». Además, Mme Viardot ha tenido siempre reputación de políglota; habla todas las lenguas, entiende el ruso... Ella me contó que, en Granada,

¹⁷ Han sido grabadas, por primera vez, en versión íntegra, en el disco *L'Andalousie au cœur* (2023), <https://bit.ly/3QWwFGR>, en un proyecto liderado por Andrés Moreno-Mengíbar, Francisco Soriano y Miguel López, que fue presentado en 2021 en la FJM.

donde había cantado *Norma*, el público entusiasta, después de la representación, había reclamado a gritos las canciones españolas, ¡y fue necesario que ella y uno de sus compañeros hicieran llevar un piano al escenario para cantar, con el atuendo druídico, *vitos y peteneras!* (Hahn, 2022: 18).

Por tanto, las mazurkas *hispánicas* de Chopin/Viardot-García demuestran esta hibridación de géneros en el seno de la música romántica, ya no solo entre música culta y popular, sino entre manifestaciones artísticas dispares entre sí, como la canción española y la mazurka polaca, en el vasto crisol de la época, que inspiró interesantes reflexiones en el seno de la estética operística del momento, como acerca del *couleur locale*:

Hablamos en la mesa sobre el color local. Meyerbeer dijo con razón que ello se aferra a un no sé qué ajeno a la observación exacta de usos y costumbres: «¿quién es más pleno que Schiller, dijo [Meyerbeer], que Schiller en su *Guillaume Tell*? Y, sin embargo, nunca había visto nada de Suiza». Meyerbeer es un maestro en esto: *Les huguenots*, *Robert [le diable]*, etc. (Delacroix, 1883: 345).¹⁸

De este modo, la reciente publicación de la *Tortolilla triste* (Kleinman, 2023) y otras publicaciones relacionadas con la figura de Pauline Viardot-García —Kleinman, 2023; Wettlaufer, 2021; Perdices de Blas y Ramos Gorostiza, 2021; Sánchez-Rodríguez, 2021; Kendall-Davies, 2012—, demuestra el permanente interés de la Academia por la cultura hispánica a través de esta fascinante mujer, testigo de casi un siglo entero, de Lorenzo Da Ponte en Nueva York a Ígor Stravinski en París.

BIBLIOGRAFÍA

- Correspondance de George Sand (1812-1876)* (1883), Paris, Calmann Lévy, III.
- Correspondance de Frédéric Chopin* (1981), Bronislas Edouard Sydow (ed.), Hermann, II-III.
- DELACROIX, Eugène (1883), *Journal*, Paris, Plon-Nourrit et Cie., III.
- EIGELDINGER, Jean Jacques (1994), «Placing Chopin», en John Rink y Jim Samson (eds.), *Chopin Studies 2*, Cambridge, Cambridge University Press.
- EIGELDINGER, Jean Jacques (2006), *Chopin vu par ses élèves*, Paris, Fayard.
- EIGELDINGER, Jean Jacques (2013), *Chopin, âme de les salons parisiens*, Paris, Fayard.
- FIGES, Orlando (2020), *Los europeos*, Madrid, Taurus.
- FRIANG, Michèle (2008), *Pauline Viardot au miroir de sa correspondance*, Paris, Hermann.
- FRAGA, Fernando (2018), *Rossini y España*, Madrid, Fórcola Ediciones.
- GAVOTY, Bernard (1986), *Chopin*, Buenos Aires, Javier Vergara editor.
- GRANDJARD, Henri y Alexandre ZVIGUILSKY (1972), *Lettres inédites de Tourguenev à Pauline viardot et sa famille*, Paris, Éditions L'âge d'homme.
- HAHN, Reynaldo (2022), *Journal, 1890-1945*, Paris, Coédition Gallimard – BNF Editions.
- HAMBURGER, Klára, (1992), «Liszt et Pauline Viardot (dans l'optique de sept lettres inédites)», *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 34, pp. 187-202.
- HEITMANN, Christin (2023), *Pauline Viardot. Systematisch-bibliographisches Werkverzeichnis (VWV)*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, seit 2012, Online-Datenbank <https://www.pauline-viardot.de/Werkverzeichnis.htm> (21.02.2023).
- HILLER, Ferdinand (1868), *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Leipzig, H. Mendelsson.

¹⁸ Anotación de Delacroix en su *Journal* (24-XII-1853), «cena en casa de Buloz» [director de la *Revue des deux mondes*].

- HILLER, Ferdinand (1880), *Künstlerleben*, Cologne, M. DuMont-Schauburg.
- Journal des débats*, 1839.
- KALLBERG, Jeffrey (1985), «Chopin's Last Style», *Journal of the American Musicological Society*, 38.2.
- KENDALL-DAVIES, Barbara (2012), *The life and work of Pauline Viardot García*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2 vols.
- KLEINMAN, Patricia (2023), *13 Mazurkas by Frédéric Chopin, arranged by Pauline Viardot-García (C124)*, Fayetteville AR, ClarNan Editions.
- KLEINMAN, Patricia (2023), «Las exploraciones estéticas de la compositora Pauline Viardot», *Revista Argentina de Musicología*, 24.1, pp. 60-77.
- Leipzig Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1847.
- MAGUIRE, Simon y Mary Ann SMART (2002), «Bellini», en *Grove Dictionary of Music and Musicians*, London, McMillan.
- MARIX-SPIRE, Thérèse (1959), *Lettres inédites de George Sand et Pauline Viardot*, Paris, Nouvelles éditions Latines.
- MORENO MENGÍBAR, Andrés (2018), *Los García. Una familia para el canto*, Sevilla, Centro de Estudios Andaluces.
- PERDICES DE BLAS, Luis y José Luis RAMOS GOROSTIZA (2021), «El éxito empresarial de la familia García-Malibran-Viardot. Los casos de Manuel García y Pauline Viardot», *Studium*, 27.
- Pest-Ofner Zeitung*, X-1858 (9 Année).
- PRECIADO-ARANZA, Gonzalo (2023), *La jota aragonesa en el ballet*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses.
- RADOMSKI, James (2007), «Letters from Manuel Patricio García to Pauline Viardot-García», *Inter-American Music Review*, 17.1-2, pp. 237-255.
- Revue et Gazette musicale de Paris*, 1848-1864.
- ROSEN, Charles (1998), *The romantic generation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- SAMSON, Jim (2001), *The Cambridge Companion to Chopin*, New York, Cambridge University Press.
- SAND, George (1873), *Impressions et souvenirs*, Paris, M. Lévy.
- SÁNCHEZ RODRÍGUEZ, Virginia (2022), «“To better perform my duties as a dame patronesse”: Pauline Viardot-García’s philanthropic work», *Fontes Artis Musicae*, 9.2, pp. 82-100.
- SHUSTER, Carolyne (1989), «Six Mazurkas de Frédéric Chopin transcrives pour chant et piano par Pauline Viardot», *Revue de Musicologie*, 75, pp. 265-283.
- TOMASZEWSKIM, Mieczysław (1999-2000), *Fryderyka Chopina Dzieła Wszystkie*. PR2 (programas de radio) en <https://nifc.pl/>.
- VELA, Marta (2022), *La jota, aragonesa y cosmopolita*, Zaragoza, Pregunta.
- VELA, Marta (2023), *Jotas cosmopolitas de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- VELA, Marta (2024), *La jota, aragonesa y liberal*, Zaragoza, Pregunta.
- VIARDOT-GARCÍA, Pauline, [Collections of songs]: autograph manuscript scores, MS Mus 264, [97], Box 5.
- WETTLAUFER, Alexandra (2021), «At Home [and] Abroad: Cosmopolitanism as Political Practice in George Sand and Pauline Viardot-Garcia», *Dix-Neuf*, 25 (3-4), pp. 300-318.
- Wiener Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1847.

ANEXOS

A continuación, se transcriben los textos de las mazurkas *hispánicas* de Chopin/Viardot-García, según el manuscrito aludido anteriormente, junto a la primera página de cada una:

josef grande

P.

De que sientes que quiera darme las manos de un her *o por que te*
Quis a me daras de que no me queria la mano de tu hermano que me lo queria

reunite

Blan - ta lleva as - ca - da mi pa - sion *que sientes que quisieras darme las manos de tu hermano que con los ojos*
te me queria blan - da sin mas que te lleva *lleva de tu hermano que te queria tu maestro que te lleva*

Jemblante lleva carita mi pa - sion *Ay de mi!* *Ay de mi!* *Ay de mi!*

te me queria te me queria te me queria

- Ay de ti! De que sientes que quiera darme las manos de tu hermano que sientes que

Figura 10. Chopin/Viardot-García, *De qué sirve que yo quiera* (1846). MS Mus 264

Texto de Juan Antonio de Iza Zamácola

De qué sirve que yo quiera,
disimular mi dolor,
si en los ojos verdes y el semblante
llevó escrita mi pasión.

¡Ay de mí! ¡Ay de mí! ¡Ay de mí!

De qué sirve que yo quiera
disimular mi dolor,
si en los ojos verdes y el semblante,
llevo escrita mi pasión.

Que te tuve en mis brazos
yo soñé, ¡ay!,

Lo que reí dormido,
despierto lloré,
¡Ay, ay!
Lo que reí dormido,
despierto lloré,
Ayyyyy.

De qué sirve que yo quiera
disimular mi dolor,
si en los ojos verdes y el semblante,
llevo escrita mi pasión.

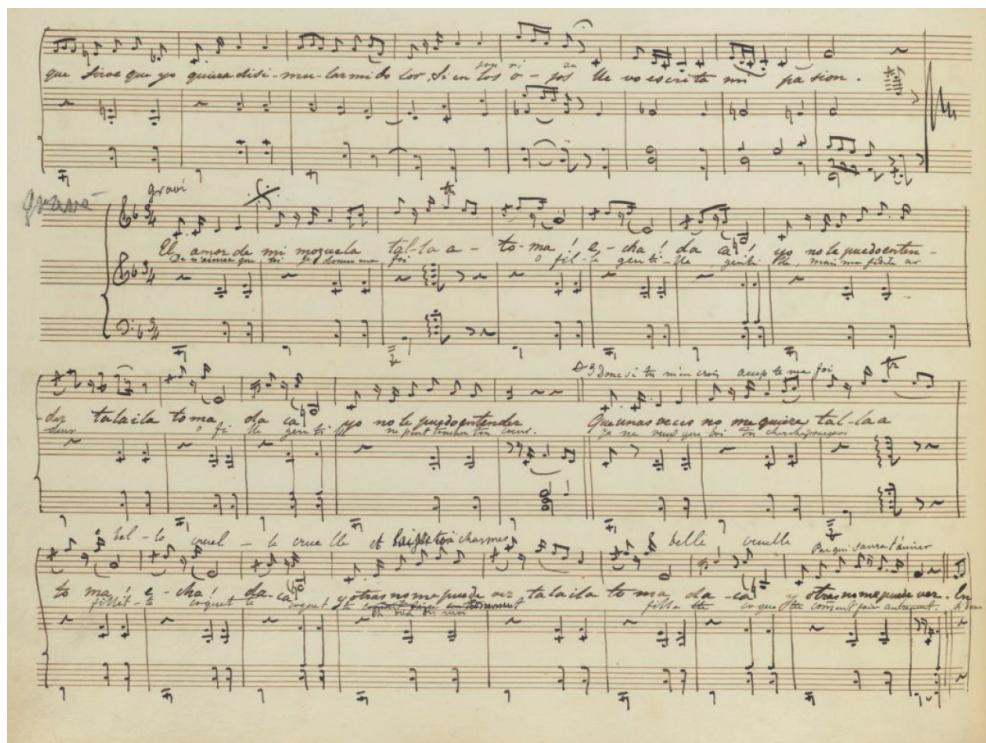


Figura 11. Chopin/Viardot-García, *El amor de mi mozuela* (1846). MS Mus 264

Texto de Juan Antonio de Iza Zamácola

El amor de mi mozuela,
¡talla atomá! ¡Echa! ¡Daca!
Yo no le puedo entender,
talaila, toma, daca.
Que unas veces no me quiere,
¡talla atomá! ¡Echa! ¡Daca!
Y otras no me puede ver.
Talaila, toma, daca

Y otras no me puede ver.

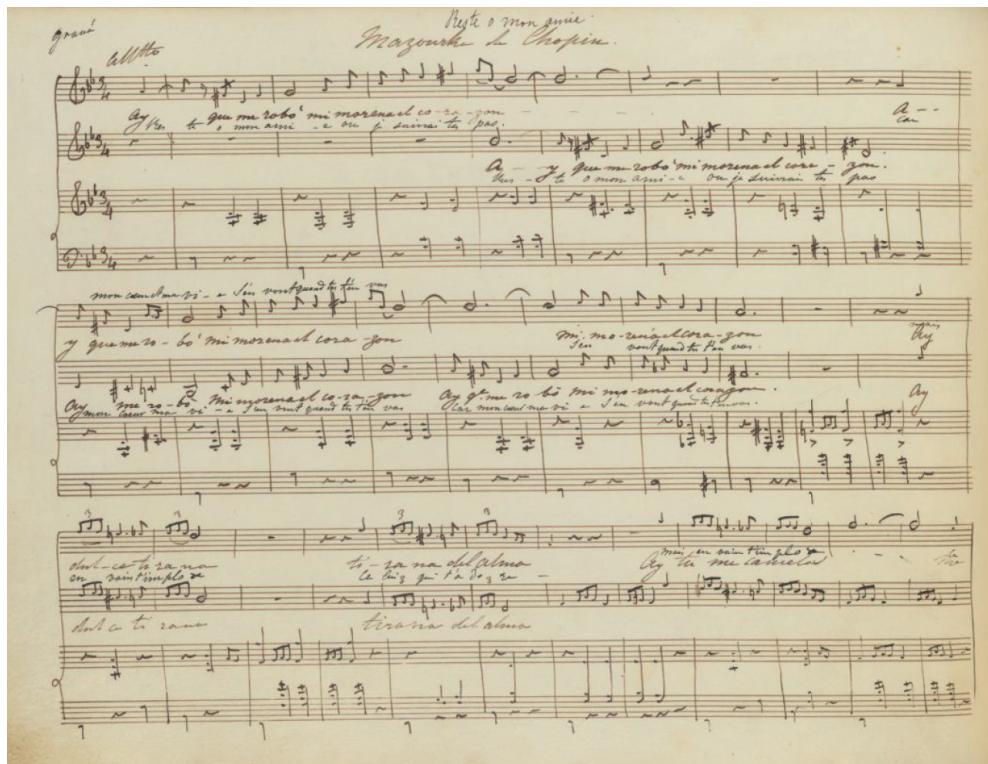
En todas partes te pones,
a publicar tu querer,
y si me vieras en la horca,
me tirarás de los pies.

El amor de mi mozuela,
¡talla atoma! ¡Echa! ¡Daca!
Yo no le puedo entender,
talaila, toma, daca.
Que unas veces no me quiere,
¡talla atoma! ¡Echa! ¡Daca!
Y otras no me puede ver.
Talaila, toma, daca.
Y otras no me puede ver.

Yo como de lo que como
y bebo de lo que me dan,
pero masco algunas cosas
que no las puedo tragar.

El amor de mi mozuela,
¡talla atoma! ¡Echa! ¡Daca!
Yo no le puedo entender,
talaila, toma, daca.
Que unas veces no me quiere,
¡Talla atoma! ¡Echa! ¡Daca!
Y otras no me puede ver.
Talaila, toma, daca
Y otras no me puede ver.
Talla toma.

Arregladas y cantadas en St. Petersburgo, 1846 [*sic* en español]

Figura 12. Chopin/Viardot-García, *Ay, que me robó mi morena el corazón*. MS Mus 264*Texto anónimo*

Ay, que me robó
mi morena el corazón.
Ay, dulce tirana,
tirana del alma,
Ay, tú me camelas,
me robas el alma.
Que eres la más chula,
que hay en toda España.
Ay, que me robó
mi morena el corazón.
Ay, que me robó
mi morena el corazón

[sin fecha]

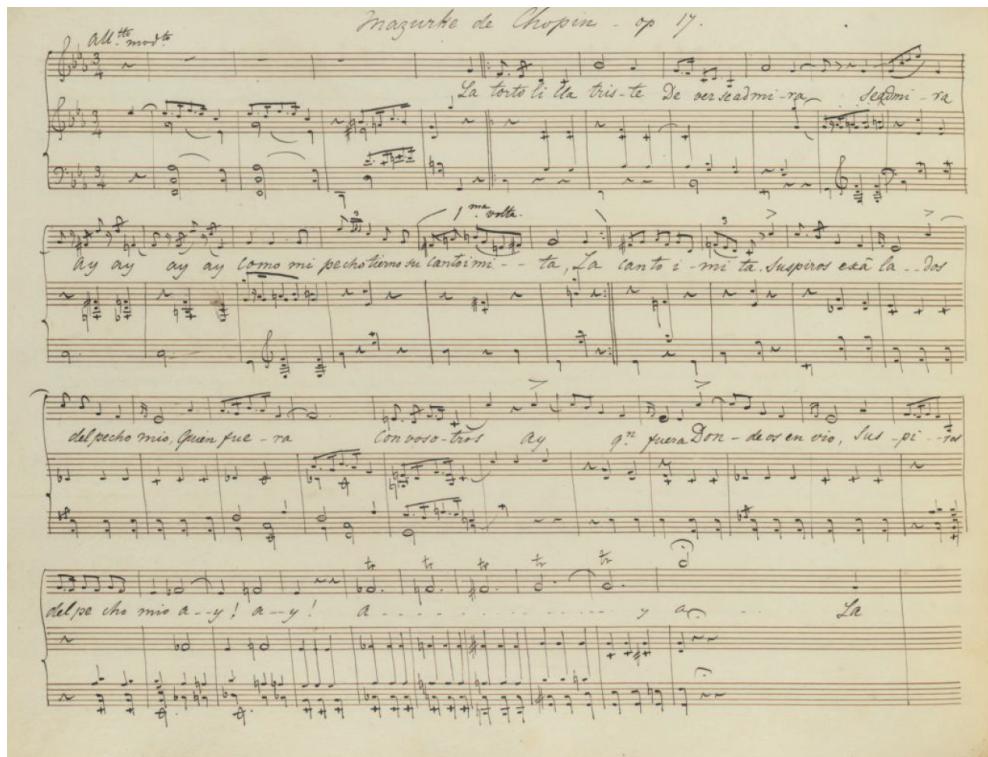


Figura 13. Chopin/Viardot-García, *La tortolilla triste* (1857). MS Mus 264

Texto anónimo

La tortilla triste
de ver se admira,
se admira ay, ay, ay, ay,
como mi pecho tierno,
su canto imita.
Suspiros exhalados
del pecho mío
quién fuera con vosotros,
ay, quién fuera donde os envío,
suspiros del pecho mío,
ay, ay, ay, ay.

La tortolilla triste
de ver se admira,
se admira ay, ay, ay, ay,
como mi pecho tierno.
su canto imita.

Courtavenel, 28 de junio de 1857

Figura 14. Chopin/Viardot-García, *Me mandas que te olvide* (1857). MS Mus 264

Texto de Juan Antonio de Iza Zamácola

Me mandas que te olvide,
no sé si sabré.
Mas tratando contigo,
de ti aprenderé.

Vaya, vamos, calle usted.
Vamos, dale, dejate usted.

Haces por no mirarme
la vista gorda,
siquieres olvidarme,
quién te lo estorba.

Yo no sé qué demonios
los dos tenemos,
cuanto más regañamos
más nos queremos.

La, la, la....

Me mandas que te olvide,
no sé si sabré.
Mas tratando contigo,
de ti aprenderé.

Ah...

Yo no sé qué demonios
los dos tenemos,
cuanto más regañamos,
más nos queremos.

Ah...

Courtavenel, 16 de julio de 1857

