

El *Wiener Klangstil* a través de oídos españoles. Tomás Bretón y la música en Viena, 1882-1883*

The *Wiener Klangstil* through Spanish Ears. Tomás Bretón and Music in Vienna, 1882-1883

PABLO L. RODRÍGUEZ**

Resumen

Se contextualizan en este artículo las impresiones de Tomás Bretón (1850-1923) acerca de sus experiencias musicales vienesas, entre octubre de 1882 y abril de 1883. El compositor español residió esos meses en Viena becado por la Academia de Bellas Artes y asistió a numerosas funciones en la Kaiserliche-Königliche Hofoper (Ópera Imperial de Viena) junto a conciertos de la Wiener Singverein (Asociación vienesa de canto), los Wiener Philharmoniker (Orquesta Filarmónica de Viena), la Orquesta Strauss y el Cuarteto Hellmesberger. Las observaciones de Bretón, documentadas en sus diarios privados, no sólo denotan un profundo conocimiento musical como compositor —estaba componiendo en esos meses su Sinfonía N° 2 en mi bemol mayor—, sino también como director de orquesta, pues ya entonces había interpretado varias obras de Beethoven con la orquesta de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Los comentarios del compositor salmantino ejemplifican la inclusión de la noción moderna de ‘interpretación musical’ en el discurso de la época y explican, desde la perspectiva de su recepción española, muchos detalles del estilo sonoro vienes; el llamado Wiener Klangstil. Además de atender a cuestiones relacionadas con la internacionalización, la movilidad y la circulación de la música, este estudio pretende mostrar la importancia de la circulación de las prácticas musicales a la hora de reenfocar la historia musical hacia una vertiente más sonora y performativa.

Palabras clave

Interpretación musical, Música en Viena, Wiener Klangstil, Tomás Bretón, Circulación de prácticas musicales.

Abstract

This article contextualizes the impressions of Tomás Bretón (1850-1923) in his diary about his Viennese musical experiences, between October 1882 and April 1883. The Spanish composer lived in Vienna for those months with a scholarship from the Academia de Bellas Artes and he attended numerous performances at the Kaiserliche-Königliche Hofoper alongside concerts by the Wiener Singverein, the Vienna Philharmonic, the Strauss Orchestra and the Hellmesberger Quartet. Breton’s comments, documented in his private diaries, not only denote a

* Este artículo forma parte de los resultados de los proyectos de investigación “Europeización e internacionalización de la historiografía española en el largo siglo XX (EIHE)” (PID2019-105646RB-I00), “La música como interpretación en España: historia y recepción (1730-1930)” (PID2019-105718GB-I00) y “Espacios, géneros y públicos de la música en Madrid, siglos XVII-XX (MadMusic)” (H2019/HUM-5731).

** Universidad de La Rioja. Dirección de correo electrónico: pablo.rodriguez@unirioja.es. Número de ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5799-6193>.

profound musical knowledge, as a composer who was then writing his Symphony N° 2 in E flat major, but also as an important conductor who had already performed several Beethoven works with the orchestra of the Sociedad de Conciertos de Madrid. His comments exemplify the inclusion of the modern concept of 'musical interpretation' in the discourse of the time, but also explain many details of the Viennese sound tradition, the so-called Wiener Klangstil. In addition to addressing issues related to the internationalization, mobility and circulation of music, this study aims to show the importance of the circulation of musical practices when it comes to refocusing musical history towards a more sonorous and performative way.

Keywords

Musical interpretation, Music in Viena, Wiener Klangstil, Tomás Bretón, Circulation of musical practices.

* * * * *

El 25 de febrero de 1883, el compositor Tomás Bretón (1850-1923) escribió en su diario que había redescubierto la *Sinfonía Eroica* de Beethoven.¹ El músico salmantino, que residía temporalmente en Viena becado por la Academia de Bellas Artes, acababa de asistir al séptimo concierto de suscripción de esa temporada de la Filarmónica de Viena en la Sala Dorada del *Musikverein*, la célebre sala de la Asociación de Amigos de la Música, donde Wilhelm Jahn (1835-1900) había dirigido una impresionante versión de esa obra.² *Esta [sinfonía] la he oído en Madrid repetidas veces, la he estudiado también; a pesar de esto vi ayer que no la conocía, creía yo que no era la Eroica de las más salientes y hoy me prueban estos señores austriacos que es la mejor de las que he oído*, aseguraba Bretón. Prosigue, a continuación, con una hiperbólica escalada de elogios hacia la obra de Beethoven que sitúa por encima de Dante y Miguel Ángel: *¡La partitura excede a todo lo escrito, pintado y esculpido en el mundo desde que es mundo!* Y comenta con pasión lo escuchado la noche anterior: *¡Pobres de nosotros!, en Madrid no podemos sospechar qué es la Sinfonía Eroica ¡ni con mucho! qué diferencia de interpretación y ejecución, es tanta, tanta, tanta que la obra queda allí completamente transformada.*³

En su libro *La música en España en el siglo XIX*, Juan José Carreras utilizó este testimonio de Bretón para ejemplificar la inclusión de la no-

¹ BRETÓN, T., *Diario (1881-1888)*, (ed. Jacinto Torres Mulas), tomo I (1881-1884), Madrid, Fundación Caja de Madrid, 1995, p. 224. El compositor salmantino redactó, entre mayo de 1881 y diciembre de 1888, un diario íntimo en cuatro tomos con más de setecientas páginas que se ha conservado en su archivo personal en poder de la familia. A juzgar por algunas anotaciones parece encaminado a la preparación de unas memorias que nunca llegó a realizar; por ejemplo, el tercer libro se encabeza como *Continuación de mis memorias*. Para una primera descripción del mismo, véase TORRES, J., "El diario de memorias inédito de Tomás Bretón", *Revista de Musicología*, 14/1-2, 1991, pp. 439-447.

² Sobre la biografía de Tomás Bretón, véase SÁNCHEZ, V., *Tomás Bretón: un músico de la Restauración*, Madrid, ICCMU, 2002.

³ BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, pp. 224-225.

ción moderna de “interpretación musical” en el discurso público.⁴ Un concepto que se generalizó durante ese siglo, especialmente en el ámbito germano, y como resultado de la separación temporal y geográfica entre la figura del compositor y la del intérprete.⁵ Fueron años en los que creció la necesidad de explicar las obras musicales en relación con su realización sonora. Y cuando surgió la edición de intérprete o *Interpretationsausgabe*, especialmente para ciertas composiciones canónicas de Bach y Beethoven.⁶ Un aspecto que impulsó, además, el protagonismo de los intérpretes frente a los compositores durante la segunda mitad de ese siglo. Lo comprobamos en el ensayo de Hugo Riemann, de 1879, donde atribuye al auge del virtuosismo el cambio de foco del compositor hacia el intérprete en las últimas décadas.⁷ Y también en una famosa frase, llena de ironía, que escribe el director de orquesta Hans von Bülow en una carta de 1884 dirigida al empresario Hermann Wolff: *La misión de Brahms es producir; la mía (re)producir: es decir, dos letras más. ¡Suficiente para la ambición más desatada!*⁸

Pero las diferencias que percibió Bretón en esa *Eroica* del *Musikverein*, de 1883, también están relacionadas con la tradición sonora que imperaba en Viena, que el músico español examina a partir de sus conocimientos de la tradición española, italiana y francesa: *Las trompas le prestan una grandeza que no puede comprender nadie sin oírlo*, asegura.⁹ Recuerda, a renglón seguido, la impresión que produjo en Madrid el famoso trompista francés François Brémond (1844-1925), el más influyente intérprete y profesor de ese instrumento, tanto desde el atril de las orquestas de la *Société des Concerts du Conservatoire* y la *Opéra-Comique* como desde su aula en el *Conservatoire* de París.¹⁰ Y sentencia pomposamente:

⁴ CARRERAS, J. J. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5. *La música en la España del siglo XIX*, Madrid-México, Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 72.

⁵ DANUSER, H., “Execution Interpretation Performance. The History of a Terminological Conflict”, en De Assis, P. (ed.), *Experimental Affinities of Music*, Leuven, Leuven University Press, 2015, pp. 177-196.

⁶ HINRICHSEN, H.-J., “Was heißt ‘Interpretation’ im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs”, en Bacciagaluppi, C., Brotbeck, R. y Gerhard, A. (eds), *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbsterleugnung. Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert* (= Musikforschung der Hochschule der Künste Bern), Schliengen, 2009, pp. 13-25.

⁷ RIEMANN, H., “Das Ueberhandnehmen des musikalischen Virtuositenthums”, en *Die Grenzboten: Zeitschrift für Politik, Literatur und Kunst*, 38/4, 1879, pp. 364-373.

⁸ Citado en HINRICHSEN, H.-J., *Musikalische Interpretation. Hans von Bülow* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 46), Stuttgart, 1999, p. 228.

⁹ BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, p. 224.

¹⁰ SNEDEKER, J. L., “Brémond, François”, *Grove Music Online*, 2001, <https://www.oxfordmusiconline-com.umbra1.unirioja.es/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000003927>, (fecha de consulta: 1-III-2022). Véase además RECHE ANTÓN, J., *El quartet de trompes de l’Orchestra Pau Casals (1920-1937)*, Tesis doctoral dirigida por el Dr. Joaquim Rabaseda, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2017, disponible en línea en <https://www.tdx.cat/handle/10803/565570#page=1>.

*Reconozco ahora, como comprendía entonces, que dominaba completamente el difícil instrumento y que posee un mecanismo acabado, pero si entonces me parecía su sonido un poco débil, ahora comprendo que en comparación al de estos no es siquiera sonido de trompa; no hay palabras para elogiarlos dignamente por el sonido y por la ejecución, es una revelación, es otra cosa, es otro instrumento.*¹¹

Ciertamente lo era, pues la Filarmónica de Viena había desarrollado su propia versión: la llamada trompa vienesa. En las próximas páginas trataré de ofrecer una lectura contextualizada del diario vienés de Bretón como ejemplo de la importancia de la internacionalización y la movilidad en el moderno desarrollo del concepto de interpretación musical. Una pequeña aportación al estudio de la tradición sonora vienesa, conocida como *Wiener Klangstil*, a través de los oídos españoles del compositor salmantino.

La primera visita a Viena de Bretón, de octubre de 1882 a abril de 1883, ha sido estudiada en la monografía de Víctor Sánchez, de 2002.¹² En diez páginas, Sánchez documenta esa visita a partir de las opiniones del compositor vertidas en su diario vienés, que se centran en su relación con la ópera y, especialmente, con Wagner. En aquellos meses, Bretón tuvo la oportunidad de ver representaciones de todas las óperas de Wagner en la Ópera Imperial, desde *El holandés errante* hasta *El ocaso de los dioses*, con la excepción de *Tristán e Isolda*, que curiosamente no se estrenó en Viena hasta octubre de 1883, y de *Sigfrido*, para la que no pudo conseguir una entrada. También desarrolló una compleja relación de amor y odio hacia ese compositor que coincidió con la noticia de su inesperada muerte, en febrero de 1883. Pero, al mismo tiempo, admiró el *Orfeo y Eurídice* de Gluck, y varias óperas de Mozart. Su segunda y última visita a Viena, en octubre de 1889, fue una fugaz estancia relacionada con el interés de la Ópera Imperial por representar su ópera *Los amantes de Teruel*, cuyo estreno tuvo lugar exactamente dos años más tarde, aunque sin la presencia del compositor. Sobre esa segunda visita, y todo lo relacionado con la recepción de esa ópera de Bretón en Viena, ha publicado Andrea Harrandt dos estudios en 2002. Uno más general en español, en las actas del Congreso de la Sociedad Española de Musicología, de 2000,¹³ y otro algo más centrado en la ópera, en el *Festschrift* dedicado a Leopold M. Kantner.¹⁴

¹¹ BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, p. 224.

¹² SÁNCHEZ, V., *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, pp. 106-115.

¹³ HARRANDT, A., "Tomás Bretón y Viena. Un ejemplo de recepción de la música española en Austria en el s. XIX", en Lolo, B. (coord.), *Campos interdisciplinares de la musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Barcelona, 25-28 octubre 2000)*, Madrid, Sociedad Española de Musicología, 2002, vol. 1, pp. 141-151.

¹⁴ HARRANDT, A., "Musikalisch ist Spanien heute noch eine italienische Provinz'. Zur Wiener Erstaufführung einer Oper von Tomas Breton", en *Studien zur Musikwissenschaft*, 2002, 49. Bd., *Festschrift Leopold M. Kantner zum 70. Geburtstag*, 2002, pp. 165-172.

Harrandt, al igual que Sánchez, se centra en los comentarios de Bretón en su diario acerca de la ópera. Si la musicóloga austríaca ahonda en los aspectos productivos y en la problemática recepción vienesa de *Los amantes de Teruel*, el musicólogo español profundiza en su *Segunda sinfonía*, la principal obra compuesta por Bretón durante los seis meses de su primera estancia en la capital austríaca para cumplir con su beca. Esta obra, por otra parte, estuvo profundamente influenciada por su reconsideración de la *Eroica* beethoveniana, según Sánchez.¹⁵ Pero ninguno de los investigadores toma en consideración los testimonios del salmantino acerca de la vida musical vienesa en esos seis meses más allá de la ópera o las influencias en su sinfonía. Harrandt va un poco más lejos al considerar los contactos personales que hizo el compositor en su primera visita.¹⁶ Y señala cómo, en las últimas semanas de su estancia, visitó y conoció al pianista y profesor Anton Door, al compositor Adalbert von Goldschmidt, al amigo vienés de Wagner, Josef Standhartner, e incluso mantuvo un encuentro con el violinista y profesor Joseph Hellmesberger padre, que además de *concertino* de la orquesta de la Ópera Imperial y la Filarmónica de Viena, lideraba el principal cuarteto de cuerda de la ciudad que había sucedido al legendario Cuarteto Schuppanzigh.¹⁷

Bretón mantuvo una intensa actividad asistiendo a funciones de ópera y conciertos en Viena, tanto en la antigua *Kaiserliche-Königliche Hofoper* como en el *Musikverein*. También visitó el *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* (Conservatorio de la Sociedad de Amigos de la Música) de la ciudad, en sus últimos días, e incluso acudió esporádicamente a misa en la Capilla del Palacio Imperial, en donde escuchó a los Niños Cantores de Viena en una misa de Cherubini y otra de Schubert. En la tabla 1 se resumen todos los conciertos y óperas a los que asistió, entre el 18 de octubre de 1882 y el 6 de abril de 1883, cuya información se ha cotejado con la documentación de los archivos tanto de la actual *Wiener Staatsoper* (Ópera Estatal, heredera de la Imperial), como de la Filarmónica y la Sociedad de Amigos de la Música de Viena.¹⁸

¹⁵ SÁNCHEZ, V., *Tomás Bretón...*, *op. cit.*, pp. 115-119.

¹⁶ HARRANDT, A., "Tomás Bretón y Viena...", *op. cit.*, p. 146.

¹⁷ PROSL, R. M., *Die Hellmesberger: Hundert Jahre aus dem Leben einer Wiener Musikerfamilie*, Viena, Gerlach & Wiedling, 1947.

¹⁸ Fuentes: BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, pp. 173-267; Ópera Imperial: <https://archiv.wienerstaatsoper.at/performances/page/72-75>, (fecha de consulta: 1-III-2022); Filarmónica de Viena: <https://www.wienerphilharmoniker.at/de/konzert-archiv>, (fecha de consulta: 1-III-2022), y Wiener Singverein: <https://www.singverein.at/archiv/124/saison-wiener-singverein.htm>, (fecha de consulta: 1-III-2022).

Königliche Hofoper (Ópera Imperial):
(Desde el 18 de octubre de 1882 hasta el 6 de abril de 1883 en orden cronológico): <i>Lohengrin</i> (Wagner), <i>La valquiria</i> (Wagner), <i>Los maestros cantores</i> (Wagner), <i>Mefistófeles</i> (Boito), <i>Orfeo y Euridice</i> (Gluck), <i>La flauta mágica</i> (Mozart), <i>Tannhäuser</i> (Wagner), <i>El holandés errante</i> (Wagner), <i>Così fan tutte</i> (Mozart), <i>El oro de Rin</i> (Wagner), <i>Ocaso de los dioses</i> (Wagner), <i>El profeta</i> (Meyerbeer), <i>El tributo de Zamora</i> (Gounod), <i>Las alegres comadres de Windsor</i> (Nicolai), <i>Orfeo y Euridice</i> (Gluck), <i>Don Giovanni</i> (Mozart), <i>Carmen</i> (Bizet), <i>Manfred</i> (Schumann), <i>Idomeneo</i> (Mozart), <i>El rapto en el serrallo</i> (Mozart), <i>Las bodas de Figaro</i> (Mozart), <i>Réquiem</i> (Mozart).
Musikverein (Asociación de Amigos de la Música) - Goldener Saal (Sala Dorada):
Filarmónica de Viena conciertos de abono, Dir. Wilhelm Jahn (ocho conciertos, desde 12 de noviembre de 1882 al 11 de marzo de 1883): sinfonías <i>Segunda</i> , <i>Tercera</i> , <i>Quinta</i> , <i>Séptima</i> , <i>Octava</i> y <i>Novena</i> de Beethoven, <i>Primera</i> de Schumann, <i>Tercera</i> de Mendelssohn, <i>Quinta</i> de Spohr, <i>Sexta</i> de Bruckner (Adagio & Scherzo), aparte de una sinfonía de Haydn (¿Nº 84?) y la sinfonía <i>Júpiter</i> de Mozart.
Asociación Vienesa de Canto, Dir. Wilhelm Gericke (actuaciones desde el 5 de noviembre de 1882 hasta el 20 de marzo de 1883): <i>Judas Macabeo</i> de Handel, <i>Las estaciones</i> de Haydn, <i>Canto de las parcas</i> de Brahms, <i>Réquiem</i> de Berlioz.
Conciertos de la Orquesta Strauss. Dos actuaciones Dir. Eduard Strauss (12 de noviembre de 1882) & Dir. Johann Strauss hijo (26 de noviembre de 1882).
Kleine Musikvereinsaal (Asociación de Amigos de la Música - Sala pequeña):
Hellmesberger-Quartett, temporada de cuatro conciertos de cámara: obras de Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Spohr, Zellner, Brahms y Saint-Saëns.

Tabla 1. Funciones de ópera y conciertos a los que asistió Bretón en Viena entre octubre de 1882 y abril de 1883.

Ya en su primera visita a la Ópera Imperial, el 18 de octubre de 1882, para asistir a una función de *Lohengrin*, Bretón se sorprendió del nivel de la orquesta en general y destacó, particularmente, la calidad de la madera y de las trompas:

Es la mejor que hasta ahora he oído. La cuerda es admirable y los instrumentos deben ser muy ricos, a juzgar por el dulce sonido que producen. La madera es, si cabe, superior sobre todo lo que para mí era más nuevo, esto es: oboes, corno [inglés], fagotes y clarinete bajo; las trompas, otra cosa completamente de lo que estamos acostumbrados a oír, así en España como en Italia; el resto, en relación.¹⁹

Pocos días más tarde, el 1 de noviembre, y tras escuchar una representación de *Orfeo y Euridice* de Gluck, el compositor se admiraba de la dinámica: *La orquesta hace unos matices, unas delicadezas que me desesperan porque dudo que pueda nunca conseguirlas en mi patria.²⁰* El 7 de noviembre

¹⁹ BRETÓN, T., *Diario...*, op. cit., p. 175.

²⁰ *Ibidem*, p. 181.

prosigue en sus valoraciones, tras escuchar *Tannhäuser*, con comentarios acerca de la transparencia y los problemas que genera la potente sonoridad de las trompas:

*La sinfonía me llamó la atención por la claridad (...) Las trompas en el conjunto resultaban también sumamente fuertes, produciendo muy mal efecto, porque siendo, generalmente, sus notas intermedias molestan a las principales.*²¹

Cinco días más tarde, en el primer concierto de la temporada de abono de la Filarmónica de Viena en el *Musikverein*, que entonces como hoy estaba integrada por una selección de los mejores miembros de la orquesta de la Ópera Imperial (hoy Estatal), Bretón escuchó la *Suite núm. 1, op. 113*, de Franz Lachner, un compositor bávaro, que había sido el promotor del primer proyecto para fundar esa orquesta, en 1833.²² El español juzga lo escuchado:

*La ejecutaron de una manera imponderable; sobre todo la cuerda hace unos matices de los que nosotros no tenemos idea; ¡qué pp tan pianos!, ¡qué claridad y precisión en los más rápidos y difíciles pasajes; asombrado en fin!*²³

Todos esos comentarios pueden relacionarse con el llamado *Wiener Klangstil*, el estilo sonoro particular que desarrollaron las orquestas vienesas a lo largo del siglo XIX y que se mantiene en la actualidad.²⁴ Una forma autóctona de tocar que anteponía el refinamiento y la sensibilidad frente a la perfección formal y el virtuosismo. Gregor Widholm ha aclarado que sus raíces estilísticas se encuentran en las reglas interpretativas del clasicismo vienés intercaladas con la influencia del romanticismo alemán.²⁵ Pero el *Wiener Klangstil* se apoya, además, en diferentes variantes propias de algunos instrumentos de la orquesta, que son precisamente los destacados por Bretón en sus comentarios, como el oboe vienés y la trompa de válvulas.²⁶ Conviene recordar que el término *Wiener Klangstil*

²¹ *Ibidem*, p. 185.

²² HARRANDT, A., "Franz Lachner - Komponist zwischen den Zeiten", en Harrantdt, A. y Wolfgang Partsch, E. (ed.), *Vergessene Komponisten des Biedermeier. Wissenschaftliche Tagung 9. bis 11. Oktober 1998 Ruprechtshofen* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikwissenschaft, 38), Tutzing, Verlegt Bei Hans Schneider, 2000, pp. 43-51.

²³ BRETÓN, T., *Diario...*, op. cit., p. 186.

²⁴ BERTSCH, G., *Wiener Klangstil - Mythos oder Realität? Ergebnisse der Hörstudie, Hören Sie Wienerisch? zur Erkennbarkeit des Wiener Klangstils in musikalischen Beispielen*, (Tesis de Habilitación), Viena, *Schriftenreihe des Instituts für Wiener Klangstil (Musikalische Akustik) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* 5, 2003.

²⁵ WIDHOLM, G., "Wiener Klangstil", en Flotzinger, R. (ed.), *Österreichisches Musiklexikon*, vol. 5, Viena, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2006, pp. 2.653-2.654.

²⁶ SONNECK, G. y WIDHOLM, G., "On the sound of horns and oboes - typical properties of Viennese orchestras", en Melka, A. and Stepánek, J. y Otcenášek, Z., *Speech - Music - Hearing, Proceedings of the 32nd Czech Conference on Acoustics*, Praga, 1995, pp. 139-142.

fue interesadamente acuñado por Hans Sittner, en 1966, para bautizar y justificar el proyecto de un instituto de investigación sobre acústica musical y estilo sonoro vienés adscrito a la *Universität für Musik und darstellende Kunst Wien* (Universidad de la música y las artes escénicas de Viena).²⁷ En los años sucesivos, ese instituto emprendió una serie de estudios monográficos, como el publicado por Hans Hadamowsky, en 1973, acerca del estilo vienés de los instrumentos de viento o *Wiener Bläserstil*.²⁸ Y derivó, a partir de 1980, en un centro focalizado en el estudio de las características organológicas, técnicas y acústicas de los denominados oboe vienés y trompa vienesa, aunque también acerca del timbal vienés con su característico tono producido por el uso de una membrana de piel de cabra.²⁹

Los estudios sobre el oboe vienés lo comparan con su homólogo francés, presente en todas las orquestas del resto del mundo. Deriva del oboe alemán del siglo XVIII y cuenta con un color tonal más variado y expresivo, como resultado de contar con más armónicos, pero también con un timbre más claro que se fusiona mejor con el sonido de la orquesta y le aporta una tintura sonora distintiva.³⁰ Mucho más relevante es el sonido de la trompa vienesa, que tanto impresionó a Bretón. A diferencia de las orquestas de otras latitudes, este instrumento no derivó en la trompa doble con pistones, en los años finales del siglo XIX, y mantuvo el mecanismo antiguo de válvulas rotativas. Precisamente este mecanismo les confiere un *legato* muy característico, aunque a Bretón le impresionó más su sonoridad. Es el resultado de disponer de una mayor extensión de tubo y diámetro, que permite sostener mejor el sonido, y disponer de más armónicos. Widholm aclara que la trompa vienesa se caracteriza por una amplia *dinámica espectral* que permite al instrumentista cambiar más fácilmente el color del instrumento. Pero también dispone de mayor potencia sonora que su homóloga francesa y son capaces de cubrir en fortísimo a otros instrumentos, lo que explica el comentario crítico del compositor salmantino acerca del *Tannhäuser* que escuchó.³¹

²⁷ <https://www.mdw.ac.at/iwk/>, (fecha de consulta: 1-III-2022). Este no es el lugar para un examen crítico de la historia del término *Wiener Klangstil*, pero su origen está también relacionado con la construcción de la imagen de Viena como capital musical, tras la Segunda Guerra Mundial y el restablecimiento de Austria como un Estado independiente y democrático, en 1955. Sobre este tema, véase NUSSBAUMER, M., *Musikstadt Wien. Die Konstruktion eines Images*, Viena, Edition Parabasen, 2007.

²⁸ HADAMOWSKY, H., *Die Klang- und Musiziertradition der Wiener Bläuerschule* (3 vols.), Viena, autoedición, 1973.

²⁹ Véase la página web del Institut für Musikalische Akustik Wiener Klangstil: <https://iwk.mdw.ac.at/?PageId=74> (fecha de consulta: 1-III-2022).

³⁰ WIDHOLM, G., "Die Wiener Oboe als Teil eines spezifischen orchestralen Klangkonzeptes", en Fürst, P. W., *Zur Situation der Musiker in Österreich. Referate der Musik-Symposien im Scholss Schlosshof 1989-1993*, Viena, Institut für Wiener Klangstil, 1994, p. 169-176.

³¹ WIDHOLM, G., "Das Wiener Horn - ein Instrument des 19. Jahrhunderts als erste Wahl in Orchestern des 21. Jahrhunderts", en von Steiger, A., Allenbach, D. y Skamletz, M., *Das Saxhorn*.

Un aspecto reiterado en los comentarios de Bretón es la precisión dinámica de la cuerda vienesa. Aquí no existe ninguna variante instrumental autóctona, aunque sí una tradición sonora distintiva apoyada en el *legato*. El director de orquesta Bruno Walter, a quien según su propio testimonio una primera audición de la Filarmónica de Viena cambió su vida en 1897, lo define como una mezcla de belleza y serenidad: *Nunca había escuchado tal hermosura, esa calma en el sonido, esa especie de glissando en el vibrato*.³² Pero quizá sea Eduard Hanslick quien mejor ha explicado ese refinamiento, dentro de su historia de la vida concertística en Viena de 1869, al oponer la forma de tocar de dos violinistas relacionados con la escuela austríaca: Joseph Joachim, cuya grandeza y pericia técnica se convirtió en prototipo de lo alemán, y Joseph Hellmesberger padre, que destacaba por su elegancia y emotividad.³³ Para Hanslick, el primero era eminentemente masculino, mientras el segundo resultaba más femenino y, con el tiempo, este estereotipo se convirtió en un lugar común para diferenciar lo alemán de lo austriaco. Bretón conoció personalmente a Hellmesberger padre en el Conservatorio de la ciudad y asistió a su temporada de música de cámara en el *Kleine Musikvereinsaal*. Tras escuchar su interpretación al frente del Cuarteto Hellmesberger del *Quinteto para cuerda en do mayor, op. 29* de Beethoven, el 23 de noviembre de 1882, comenta con cierta indecisión lo siguiente:

*Hellmesberger tiene excepcionales condiciones de sonido, afinación, mecanismo y delicadeza. Alguna vez me parecía si no es amanerado, pero aun siendo esto así, vale nada al lado de sus méritos.*³⁴

Su comentario concuerda con el *toque tierno, con predilección por lo elegiaco y el encanto poético* que describe Hanslick. Y también podemos leer similares objeciones relacionadas con un sonido *que bordea el susurro, un dulce sentimentalismo* y un abuso del *rubato*.³⁵

El músico salmantino, decidido a obtener una imagen completa de la música vienesa del momento, también asistió a dos conciertos de la famosa Orquesta Strauss en el *Musikverein*. Conciertos populares donde, según comenta,

Adolphe Sax' Blechblasinstrumente im Kontext ihrer Zeit. Romantic Brass Symposium 3, Schliegen, Argus, Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 13, 2020, pp. 223-244.

³² HURWITZ, D., "So klingt Wien": Conductors, Orchestras, and Vibrato in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries", *Music and Letters*, 93/1, 2012, pp. 29-60.

³³ HANSLICK, E., *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Viena, W. Braumüller, 1869. Citado en MERLIN, C., *Le philharmonique de Vienne, biographie d'un orchestre*, Paris, Buchet, Chastel, 2017, pp. 40-44.

³⁴ BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, p. 190.

³⁵ MERLIN, CH., *Le philharmonique de Vienne...*, *op. cit.*, p. 44.

*no hay seriedad ninguna, unos toman helados, otros conversan, otros pasean, otros escuchan también y el célebre Eduard Strauss representa y baila. Es un dolor ver prostituido un local tan rico y bello y es una estafa completa.*³⁶

En el primero, el 12 de noviembre, escuchó un programa muy variado que incluyó, además de la obertura de *Mignon* de Ambroise Thomas o un fragmento sinfónico de *Parsifal* de Wagner, varias polcas de Eduard y vales de Johann Strauss hijo. Bretón estaba muy interesado en escuchar la famosa forma vienesa de hacer el vals. Pero la dirección amanerada y mediocre del violinista lo hizo imposible, según sus palabras:

*Siguió una polca [de Eduard Strauss] tan tonta como él y en ella no hicieron nada, absolutamente nada de particular, es decir: él tomó el violín y bailó, así como quien no puede menos de moverse, inflado por el ritmo; ¡por Dios, es esto serio! veremos a ver los vales. Siguió un vals de su hermano y tampoco hizo nada, nada, pero nada de los que en Madrid tanto se cacarea que hacen; nada de herir la segunda parte del compás, nada, nada si no es el oso, con el violín, la carita y las monadas.*³⁷

Esa particularidad autóctona de tocar el vals, con el característico arrastre en el acompañamiento (los vieneses lo llaman *schlepp*), que adelanta el segundo tiempo y retrasa el tercero, lo pudo escuchar Bretón en otro concierto de la Orquesta Strauss dirigida por Johann Strauss hijo, el 26 de diciembre.³⁸ En su comentario destaca *Reminiscencias de la vieja y nueva Viena*, un famoso popurrí, de 1877, sobre temas propios y de Johann Strauss padre, que fue destruido por Eduard Strauss en el incendio del archivo familiar, en 1907.³⁹ *Dirigiendo* [Johann Strauss hijo] *se nota la diferencia de ritmo en los vales, que no es otra cosa, sino precipitar la segunda parte del compás, muy poco, pero lo bastante para darle gracia.*⁴⁰ Además de lo dicho, Bretón tuvo la oportunidad de visitar a Eduard Strauss, el 16 de abril de 1883, poco antes de abandonar Viena. Conoció de cerca las particularidades de la orquesta familiar y le animó a visitar España. El pequeño de los Strauss se interesó por su música y el compositor salmantino le ofreció su *Bolero*, que acababa de escribir y que años después incluyó en sus *Escenas andaluzas*. *Se me ofreció sumamente cortés, concluyó su narración.*⁴¹

³⁶ BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, p. 187.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Sobre las características autóctonas del vals vienes, véase GABLER, F. J., *Wiener Walzer: Vergleiche der traditionellen lokalen und internationalen Walzerbegleitung*, Viena, Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, 1998.

³⁹ Sobre el fenómeno Strauss, véase MAILER, F., *Phänomen Strauss. Wiener Walzergeiger bezaubern Welt*, Naxos Books, 2014. Y sobre Eduard Strauss, véase BAILEY, L., *Eduard Strauss: The Third and of the Strauss Family*, Viena, Hollitzer Verlag, 2017.

⁴⁰ BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, p. 192.

⁴¹ *Ibidem*, p. 264.

El comentario más reiterado de Bretón acerca del sonido de la orquesta vienesa se circunscribe a las trompas. Casi en cada ópera o concierto encontramos alguna referencia suya al instrumento. Según Bretón, el 30 de noviembre fueron precisamente las trompas las que salvaron la función de *El cazador furtivo: El famoso coro de cazadores, que lo cantaron muy mal; en cambio, las trompas lo ejecutaron muy bien.*⁴² De *Las estaciones* de Haydn, que escuchó el 10 de diciembre en el segundo concierto del *Wiener Singverein*, recuerda lo siguiente:

Tiene el Oratorio muchas cosas bellas, pero la más admirable es el coro de la caza ["Die Hasen aus dem Lager auf" del Otoño], ¡qué noble, ¡qué enérgico, qué bullicioso! y cómo lo ejecutaron las trompas, ¡aquello era una verdadera ilusión para nosotros!, qué cantidad de sonido y ¡¡¡qué sonido!!!⁴³

No obstante, su comentario es más interesante cuando se refiere a obras que ya conocía, como las sinfonías de Beethoven. De la *Segunda sinfonía* comenta, el 17 de diciembre, el mal día del primer trompista de la Filarmónica de Viena, que hizo mal

todas las veces que suena el mi agudo, ¡ya con tono de mi ya con el de la! En todas partes cuecen habas, me dije al oírlo y lamentarlo; lo que no hay en todas partes es un público tan serio como éste, que haciéndose cargo de la inmensa dificultad del instrumento, tolera faltas como ésta que no es en mano de nadie el evitar.⁴⁴

Y de la *Quinta sinfonía*, el 31 de diciembre, admiró el grandioso movimiento final: *Pero ¡qué matices tan justos y bellos!, ¡qué trompas en toda la obra, qué grandeza la imprimen!; salí entusiasmadísimo.⁴⁵*

El referido comentario de la *Eroica*, del 25 de febrero de 1883, es uno de los más detallados de todo el diario vienés y requiere un análisis pormenorizado. Para empezar, las trompas son destacadas en el *finale*, un tema con variaciones que Beethoven energiza en la variación final (la décima) con una imagen triunfante apoyada en el fortísimo de las tres trompas. Este pasaje en mi bemol mayor es uno de los más emblemáticos para reconocer el característico sonido de la trompa vienesa en los estudios de *Wiener Klangstil*. Precisamente, fue utilizado por Matthias Bertsch, en 2001, dentro de una famosa encuesta, entre un millar de personas con formación musical (incluidos los directores Zubin Mehta y Seiji Ozawa), encaminada a demostrar la percepción de los signos sonoros distintivos de las orquestas vienesas a través de las grabaciones.⁴⁶ *Las trompas le prestan*

⁴² *Ibidem*, p. 192.

⁴³ *Ibidem*, p. 194.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 196.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 202.

⁴⁶ BERTSCH, M., "Wiener Klangstil...", *op. cit.* Véase además BERTSCH, M., "Is there a typical orchestra signature in Vienna, Austria?", en *Proceedings of ISMA '2001*, vol. 2, Perugia, 2001, pp. 285-288.

una grandeza que no puede comprender nadie sin oírlo, se convence Bretón al comentar el movimiento final. Prosigue con una comparación con la tradición francesa, que focaliza en François Brémond, para concluir con una hipérbole castiza:

Tengo la completa seguridad de que si el público madrileño oye esta sinfonía como aquí la hemos oído hoy, provoca un conflicto, sin la menor exageración; creo que espera a los trompistas y les hace una manifestación loca, que los tritura, que los magulla, que los besa, que se los come, que obligan al Rey a hacerlos ministros. En fin, que hace todas las locuras que el entusiasmo de un pueblo es capaz de hacer.⁴⁷

El comentario de la *Eroica* ahonda, además, en otras cuestiones interpretativas que llamaron la atención del compositor español, como las variaciones de *tempo*. Esta sinfonía se había programado tan sólo en cuatro ocasiones, en la Sociedad de Conciertos de Madrid, desde que fuese estrenada en España por Barbieri, en marzo de 1868.⁴⁸ Pero Bretón tenía claras esas diferencias en cada uno de los cuatro movimientos de la obra y también las dificultades asociadas con esa sinfonía:

El primero lo llevan aquí bastante más despacio, con lo cual varía de carácter; el segundo lo llevan más deprisa, con lo cual es una verdadera marcha fúnebre, pero de un héroe, por supuesto; hay un período después de la frase en do mayor que en Madrid se arrastra, se arrastra y al público le pesa, le pesa, todo hijo de la interpretación. Tal como aquí lo ejecutan ¡que grandeza, qué sentimiento! El scherzo es otro portento, ¡qué pianísimo y qué trompas, qué sonido qué bravura!, ¡qué allegro! Por último, el final excede, si puede exceder a sus tiempos hermanos.⁴⁹

La insistencia en un *tempo* más lento en los movimientos rápidos la destaca también al comentar la referida interpretación vienesa de la *Quinta sinfonía*, del 31 de diciembre, que fue la tercera sinfonía beethoveniana más interpretada en la Sociedad de Conciertos de Madrid, desde su estreno por Barbieri, en abril de 1867, por detrás de la *Pastoral* y la *Séptima*.⁵⁰

El primer tiempo lo llevaron muchísimo más despacio, pero muchísimo más despacio que lo he oído siempre en Madrid y si en el primer momento me sorprendió desagradablemente, después entendí que esta debe ser su justa interpretación. El segundo, por el contrario, me pareció un si no es más movido y el scherzo un allegro no exagerado, el final grandioso, pero ¡qué matices tan justos y bellos!⁵¹

⁴⁷ BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, p. 225.

⁴⁸ Sobre la recepción de las sinfonías de Beethoven en Madrid, véase CARRERAS, J. J. (ed.), *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, 5. *La música en la España ...*, *op. cit.*, pp. 494-503. Véase además LÓPEZ GÓMEZ, F. M., "Las sinfonías de Beethoven en España (1840-1903)", en Capdepón Verdú, P. y Pastor Comín, J. J., *Beethoven desde España. Estudios interdisciplinarios y recepción musical*, Valencia, Tirant lo Blanch, 2021.

⁴⁹ BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, p. 225.

⁵⁰ LÓPEZ GÓMEZ, F. M., "Las sinfonías de Beethoven en España...", *op. cit.*

⁵¹ BRETÓN, T., *Diario...*, *op. cit.*, p. 202.

En su comentario de la interpretación de la *Octava sinfonía* de Beethoven, del 12 de noviembre, el compositor salmantino se muestra mucho más crítico. Se trata de una de las sinfonías beethovenianas menos habituales en Madrid, pues tan sólo fue programada una vez en la Sociedad de Conciertos de Madrid, tras su estreno en marzo de 1872, y fue durante la etapa del propio Bretón como director artístico (1885-1891). *¡Me llevé chasco!, no hicieron tanto como yo esperaba, sentencia el español,*

las trompas, premiosas en el menuet y mal al fin en el trio, no obstante que Jahn retuvo un poco el tiempo; el público no dijo nada; en Madrid hubieran silbado al primer trompa por un la que hizo mal, por la intemperancia de nuestro público no tendremos nunca buenas trompas.⁵²

Llama la atención la concesión que hace al papel interpretativo del director Wilhelm Jahn. De hecho, le atribuye, acto seguido, una idea que salvó la interpretación de la obra:

Lo que me sorprendió extraordinariamente fue el diverso aire que dio Jahn al delicioso scherzando y lo sobrios que en el mismo son de matices. Que aquí la tradición e interpretación exacta se conserva, es indudable y que a este tiempo, es decir: mucho más deprisa que yo lo he oído siempre, es mucho más bello, pero trabajo costará variarlo en Madrid. El final lo tocaron muy bien y muy vivo; el primer tiempo lo encontramos falto de brío.⁵³

Bretón era muy consciente de las diferencias interpretativas de esta música entre Madrid y Viena, y de la diferente influencia del público en cada ciudad. Pero, obviamente, destaca la autoridad de la orquesta vienesa, a la que atribuye una tradición interpretativa más “auténtica” y cercana al compositor. Lo expresa con mayor claridad en la *Novena sinfonía* que escuchó, el 8 de abril, en el *Musikverein* bajo la dirección de Hans Richter (1843-1916):

Cuánto he gozado oyéndola, sólo yo lo sé y en Viena, casi en el mismo local donde él la estrenó, ejecutada quizá por hijos de quien la estrenaron, con la tradición directa del maestro seguramente, pues Richter ha podido oírla y la habrá oído al mismo que la dirigió en su estreno. ¡Quién me quita ya esta impresión y esta interpretación!

El comentario es intuitivo, pues Richter no pudo conocer a Michael Umlauf, que estrenó la *Novena*, en 1824. Pero tampoco es exagerado, si tenemos en cuenta que al menos dos músicos que participaron en ese estreno, el trompista Eduard Lewy y el fagotista Theobald Hürth, fueron después fundadores de la Filarmónica de Viena, en 1842.⁵⁴ En todo caso,

⁵² *Ibidem*, p. 186.

⁵³ *Ibidem*, pp. 186-187.

⁵⁴ MERLIN, CH., *Le philharmonique de Vienne...*, op. cit., p. 25.

se trataba de la primera interpretación que Bretón escuchaba completa de esta obra, que en la Sociedad de Conciertos de Madrid no había llegado a interpretarse hasta abril de 1882, cuando ya residía en Italia, aunque reconoce haber escuchado en Roma una versión mediocre del *scherzo*.

La crónica de sus impresiones vuelve a ser muy detallada, pues en esta ocasión acude al *Musikverein* con la partitura de la obra: *Abrió la partitura y me puse a escuchar con la ansiedad mayor quizá que nunca he tenido*.⁵⁵ Le impresionó, de entrada, que Richter dirigiese de memoria:

Me sorprendió que en la tribuna del director no había atril (...) Un aplauso horroroso le acogió, hubo de saludar tres veces o cuatro ante la consistencia del aplauso, que iba sin duda dirigido a la hombrada de dirigir de memoria la Novena sinfonía.

E inicia sus comentarios reconociendo la dificultad de ofrecer un juicio definitivo de una obra tan importante, que juzga a priori como la obra más grande, valiente y atrevida de Beethoven. El primer movimiento es *el mejor de todas las obras de Beethoven (...) es claro, puro, fácil de entender; ¡estupendo!* El segundo, el *scherzo*, lo juzga colosal, aunque se le hizo largo y *eso que no hicieron una repetición (que apunté en la partitura), pero como novedad y disposición responde a la grandeza del primero*. El movimiento lento le volvió a parecer colosal y admirable. *Y llegamos el colmo de la obra*, admite al llegar al movimiento coral que cierra la sinfonía. Reconoce que el tema de la alegría es portentoso, pero añade: *No a título de juicio, sino como impresión, apuntaré que mientras lo hace la orquesta, me parece cada vez mejor, que cuando lo canta el bajo me parece pobre y cuando el coro no me hace rico*, que juzga escrito en un tono muy agudo. Y, antes de explayarse en loas al compositor, precisa:

Encuentro dicha sinfonía la obra musical más grande que he oído, ni en mi vida pienso oír, sin hacerme olvidar por eso las maravillas de su Sexta, Quinta y sobre todo su Tercera sinfonía.

Pero el compositor español, que años más tarde se relacionó con Wilhelm Jahn y Hans Richter en relación con el estreno en la Ópera Imperial de *Los amantes de Teruel*, y era capaz de leer y hablar algo de alemán, no comprendió lo que había detrás de esa *Novena* beethoveniana. En abril de 1882, la relación entre Richter y la orquesta vienesa se hizo añicos tras un duro enfrentamiento con su asamblea por la programación de la *Primera sinfonía* de Brahms que la orquesta no quería volver a tocar.⁵⁶ El director reconoció que no se sentía ni

⁵⁵ BRETÓN, T., *Diario...*, op. cit., pp. 253-254.

⁵⁶ Para todo lo relacionado con la historia de la orquesta en estos años, véase HELLSBERG, C., *Demokratie der Könige. Die Geschichte der Wiener Philharmoniker*, Zürich, Schweizer Verlagshaus Schott, 1992, pp. 242-255.

física ni moralmente en condiciones de seguir dirigiendo y dimitió. La respuesta oficial del conjunto vienés mostró su legendaria autosuficiencia: *El presidente declara que poco importa saber quién dirige el concierto, dado que esta orquesta educa a todos sus directores.*⁵⁷ Pero la prensa vienesa terminó del lado de Richter y la orquesta necesitó buscar un sustituto con urgencia. Sorprendentemente se barajó el nombre de Brahms, aunque al final se optó por ofrecer el puesto al director musical de la Ópera Imperial, Wilhelm Jahn. La solución transitoria se tornó ideal, pues el director de ópera fue capaz de hilvanar una atractiva programación sinfónica centrada en Beethoven, mostró la misma solvencia sobre el podio que en el foso y tuvo la generosidad de renunciar a un estipendio extra por su sobrecarga de trabajo. Pero Jahn se tomó ese periodo al frente de la Filarmónica como una interinidad y trató de que Richter volviera. Lo consiguió, en primer lugar, en febrero de 1883, durante el concierto memorial por Wagner en que Jahn dirigió la *Eroica* y Richter la marcha fúnebre de Sigfrido de *El ocaso de los dioses*. Y su plan cristalizó, al final de la temporada, con un segundo homenaje a Wagner con la referida *Novena* beethoveniana. Ese aplauso horroroso que acogió a Richter sobre el escenario del *Musikverein*, según Bretón, y que el compositor español atribuyó a su osadía de dirigir la obra de memoria, escenificó, en realidad, su reconciliación con la orquesta y el público vienés.

A la vista de todo lo indicado, resulta indudable la importancia del diario de Tomás Bretón para ahondar en el estilo sonoro de la música en Viena, entre 1882 y 1883. Se trata de un ejemplo del uso del moderno concepto de “interpretación musical”, pero también de una lectura en clave española de las particularidades relacionadas con el *tempo*, la dinámica y la tímbrica de los instrumentistas y conjuntos vieneses de la época. Y que no sólo permite ahondar en cuestiones relacionadas con la internacionalización o la circulación de música y músicos, sino además en la circulación de prácticas musicales que no sólo incluyen cuestiones relacionadas con el repertorio, sino también con la organología. Al mismo tiempo, sobresalen abundantes cuestiones relacionadas con la diversidad musical de culturas urbanas tan diferentes como Madrid y Viena, en relación con un mismo repertorio que ambas compartían como las sinfonías de Beethoven.

No cabe duda de que Bretón regresó de Viena con múltiples impresiones que cambiaron su forma de concebir el sonido orquestal y la

⁵⁷ *Historisches Archiv der Wiener Philharmoniker* (Archivo Histórico de la Filarmónica de Viena), A-Pr-005-08/6, citado en HELLSBERG, C., *Demokratie der Könige...*, op. cit., p. 246.

interpretación de múltiples composiciones que escuchó. Lo reconoció, el 17 de abril de 1883, en su despedida de la ciudad:

¡Adiós Viena! Tu atmósfera, tu luz son contrarias a los ojos de un meridional; el carácter de tus habitantes contrario también al de un español y peor, por consiguiente; tu hospitalidad, horrible, no hay que esperar nada de ella; tienes para nosotros grandes, insuperables inconvenientes, pero tu música marcha a la cabeza del arte en el mundo, mantienes la gloriosa tradición de tu historia; viendo a tus habitantes cree uno ver a aquellos eminentes maestros que murieron, si bien sus obras vivirán eternamente. Yo creo haber conocido a Beethoven al que tanto veneraba y apenas conocía... no sólo creo haber entrado en él, sino hasta creo haberlo visto por los cariñosos recuerdos que con tan religioso cuidado conservas y esto bastaría para que nunca olvidara mi estancia en tu seno.⁵⁸

⁵⁸ BRETÓN, T., *Diario...*, op. cit., p. 265.