



# EL ÉXITO EMPRESARIAL DE LA FAMILIA GARCÍA-MALIBRAN-VIARDOT: LOS CASOS DE MANUEL GARCÍA Y PAULINE VIARDOT

## *The Business Success of the García-Malibran-Viardot Family: The Cases of Manuel García and Pauline Viardot*

Luis PERDICES DE BLAS  
José Luis RAMOS GOROSTIZA  
Universidad Complutense de Madrid

*perdices@ccee.ucm.es*  
*ramos@ccee.ucm.es*

*Resumen.* Los García fueron la más importante y exitosa dinastía operística del siglo XIX. Sus miembros (Manuel García, María Malibrán, Pauline Viardot y Manuel Patricio Rodríguez) no sólo fueron grandes intérpretes, sino que también se dedicaron a la enseñanza, la popularización de la ópera y la composición. Tanto Manuel García como su hija Pauline fueron quienes más desarrollaron su vocación multidisciplinar, viviendo grandes cambios socioeconómicos en el mundo musical. Dichos cambios, unidos a un alto nivel de exigencia formativa y profesional, acabaron situando al cantante operístico muy por delante del compositor o el instrumentista en cuanto a fama y ganancias. Por ello, anteponer el canto a la composición o a la interpretación pianística se convirtió claramente en la mejor opción tanto para el padre como para la hija.

*Palabras clave:* Manuel García, Pauline Viardot-García, ópera, siglo XIX, negocios.

*Abstract.* The Garcías were the most important and successful opera dynasty of the 19th century. Its members (Manuel García, María Malibrán, Pauline Viardot and Manuel Patricio Rodríguez) were not only great performers, but also dedicated themselves to teaching, the popularization of opera and composition. Both Manuel García and his daughter Pauline, those who most developed a multidisciplinary vocation, experienced great socioeconomic changes in the musical world. These changes, together with a high level of training and professional demand, would end up placing the operatic singer far ahead of the composer or instrumentalist in terms of fame and earnings. Therefore, putting singing before composition or piano performance clearly became the best option for both father and daughter.

*Keywords:* Manuel García, Pauline Viardot-García, opera, 19<sup>th</sup> century, business.

## 1. INTRODUCCIÓN

El sevillano Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez, conocido como Manuel García (1775-1832), fue una de las figuras más importantes y singulares del panorama musical europeo del primer tercio del siglo XIX.<sup>1</sup> Su propia vida es ya de por sí una apasionante novela, pero su principal seña de identidad es haber conseguido aunar, con un alto nivel de excelencia, diversas facetas relacionadas con el mundo de la ópera.

En primer lugar, fue un cantante famoso, admirado por la versatilidad y calidad de su voz, al que se puede considerar iniciador de la escuela belcantista. Amigo y tenor preferido de Rossini, éste le encomendó el estreno de una de sus obras maestras, *Il barbiere di Siviglia*, en el papel del conde Almaviva, y también el de *Otello*. Del mismo modo, fueron célebres sus interpretaciones en las óperas de Mozart, que contribuyó a difundir.

En segundo lugar, fue también un destacado director musical y empresario. En este terreno, llevó la ópera italiana al Nuevo Mundo y contribuyó a poner las bases de la cultura operística en la ciudad de Nueva York.<sup>2</sup> Asimismo, su nombre está asociado a los comienzos de la moda hispana en la Europa del romanticismo, que daría lugar a obras como *Carmen* de Bizet.

En tercer lugar, fue compositor de óperas de éxito internacional, como la ópera bufa *Il califfo di Bagdad* o la tragedia lírica *La mort du Tasse*. De hecho, a media que sus obras se han ido redescubriendo desde finales del siglo XX (tonadillas, canciones, operetas, y óperas españolas, italianas o francesas), ha llegado a ser valorado como uno de los más destacados compositores españoles de su época, «moderno, audaz y cosmopolita». Dichas obras combinaban con habilidad distintas tradiciones musicales: «legado mozartiano, *bel canto* italiano, ópera francesa, pintoresquismo romántico, estereotipos castizos (en especial andalucistas) y exotismos coloniales.»<sup>3</sup>

En cuarto lugar, fue uno de los más reputados maestros de canto del siglo XIX (con fama de severo y exigente) e hizo una notable contribución a la didáctica musical. Así, en 1824, tras fundar en Londres una academia de canto, publicó sus *Exercises and method for singing*, que fueron posteriormente el origen del *Traité complet de l'art du chant* (1840 y 1847) de su hijo Manuel Patricio, hoy considerado uno de los mejores métodos de técnica vocal de la historia<sup>4</sup>.

Pero, ante todo —en quinto lugar— Manuel García fue el patriarca de la más importante dinastía operística del siglo XIX, cuyos miembros no sólo fueron grandes intérpretes, sino que también se dedicaron a la enseñanza, la divulgación y la

---

<sup>1</sup> Sobre Manuel García y su obra destacan la gran biografía de Radomsky (2006) y los trabajos editados por Romero y Moreno (2006). Malvern (1958) hizo un relato novelado y divulgativo de la familia García.

<sup>2</sup> En el barco que le condujo a Nueva York coincidió con el también empresario y reformador socialista Robert Owen, que se dirigía a Indiana a desarrollar su proyecto de sociedad utópica bajo el nombre de *New Harmony* (Radomsky, 2002: 195). A las representaciones operísticas neoyorkinas asistirían Lorenzo da Ponte, el libretista de Mozart, y también el que fuera rey de España, José Bonaparte.

<sup>3</sup> Alonso (2009: 2-3).

<sup>4</sup> Díaz Marroquín y Villoria (2012).

composición. En efecto, como señala Orlando Figes, «en la industria de la ópera había muchas familias [...] de cantantes, bailarines o instrumentistas, que recorrían juntas los teatros de Europa. Pero, de todas ellas, la de los García fue la de más talento, la más prolífica y la que mayor éxito alcanzó.»<sup>5</sup>

Del matrimonio de Manuel con la actriz, cantante y bailarina Manuela Morales (1777-1836) nacería Josefa Ruiz-García (1803-1850), quien cantó en distintas ciudades europeas e hizo varias giras americanas en compañía de su marido, el violinista y director de orquesta Rafael Ruiz. No obstante, quienes alcanzaron mayor fama fueron los tres hijos que Manuel tuvo con su amante Joaquina Briones (1780-1864), también una cantante ampliamente reconocida en los escenarios de París, Milán, Londres, Nueva York o México.

Todos ellos unieron capacidad de trabajo, perseverancia y buenas dotes artísticas a las excelentes y duras enseñanzas de su padre. La más famosa de los tres vástagos fue sin duda la legendaria mezzosoprano María Malibran (1808-1836), probablemente la primera *diva* moderna, un auténtico personaje de culto que en su breve carrera —truncada por su caída de un caballo— conquistó de forma unánime a crítica y público en Europa y América.<sup>6</sup> Sus méritos fueron sus casi tres octavas de registro vocal, unas grandes dotes dramáticas, una enorme versatilidad (desde la ópera bufa a los papeles trágicos), y un amplio repertorio (de Mozart a Donizetti, pasando por Rossini, Bellini o Meyerbeer).<sup>7</sup>

El hijo mayor, Manuel Patricio Rodríguez García (1805-1906), barítono en sus comienzos, interesado por la astronomía y la navegación, y participante en la invasión francesa de Argelia en 1830, acabó siendo un célebre profesor de canto en la *Royal Academy of Music* de Londres durante casi medio siglo, entre 1848 y 1895. Publicó en dos volúmenes un magnífico tratado de técnica vocal —al que ya se ha aludido— y algunas de sus alumnas, como Mathilde Marchesi o Jenny Lind, llegaron a situarse entre las mejores cantantes internacionales del momento. Además, en 1854 inventó el laringoscopio —presentado al año siguiente en la Royal Society of Science—, un elogiado instrumento que permitía observar el interior de la laringe y las cuerdas vocales en movimiento.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Figes (2020: 40). La relevancia de la saga de los García dio incluso lugar a una revista específica, *Cahiers Ivan Tourguénev, Pauline Viardot, Maria Malibran*, para analizar el mundo cultural relacionado con María y Pauline. Véase la reseña de Siemens (1979).

<sup>6</sup> Sassoon (2006: 329). María tomó el apellido con el que llegaría a ser conocida tras casarse en 1826 con el banquero francés François Eugène Malibran. Después, sin embargo, se enamoraría del violinista belga Charles de Bériot.

<sup>7</sup> Burkholder, Grout y Palisca (2019: 826), Williams (2011: 154). Sobre la famosísima Malibran existen múltiples trabajos, empezando por el de su amiga la condesa María de las Mercedes Santa Cruz (1840), que incluyó cartas de la cantante y recuerdos sobre ella. Entre las biografías cabe citar, por ejemplo, las de Fitzlyon (1987) en inglés, Giazotto (1986) en italiano, Pougin (2015) en francés, o Reparaz *et al.* (1976) en español. A un nivel más divulgativo, la figura de María también ha sido recogida, como ejemplo de una de las mujeres españolas más destacadas de la historia, en obras como las de Madariaga (1975), Álvarez (2003) o Larionoff y Pestellini (1953), entre otros.

<sup>8</sup> Radomski (2005: 27-28). Sobre el laringoscopio, Fernández González (2006).

La hija menor, Pauline Viardot-García (1821-1910), de cuyo nacimiento se han cumplido ya 200 años, fue también una figura fascinante y polifacética: excelente pianista en sus primeros años (alumna de Liszt), pudo haber desarrollado una exitosa carrera como concertista,<sup>9</sup> sin embargo, contando con una buena técnica vocal, tras la temprana muerte de su hermana María tomó su relevo y se convirtió en una brillante mezzosoprano.<sup>10</sup> Fue además una compositora capaz y, una vez retirada de la escena, llegó a ser también una prestigiosa profesora de canto. Casada con el empresario teatral e hispanista Louis Viardot y estrechamente unida al escritor Iván Turguénev,<sup>11</sup> fue la introductora del repertorio operístico italiano en Rusia y dio a conocer la música rusa en Occidente. Contribuyó asimismo a acrecentar el interés por lo español que se vivió en toda Europa. Culta, inquieta, viajera y cosmopolita, durante su larga e intensa vida conoció a muchos de los músicos más notables del siglo XIX (como Liszt, Brahms, Clara y Robert Schumann, Chopin, Berlioz, Fauré, Gounod o Massenet, entre otros), pero también se relacionó con destacados personajes del ámbito literario, como George Sand, Alfred de Musset o Charles Dickens.<sup>12</sup> Como creadora, compuso muchas canciones en español, francés, ruso y alemán, además de música de cámara y pequeñas operas de salón, como *Le dernier sorcier* (1867). Sus composiciones fueron sinceramente alabadas, entre otros, por Chopin, Liszt o Clara Schumann.<sup>13</sup>

Tanto Manuel García como su hija Pauline fueron los dos miembros de la saga que más desarrollaron su vocación multidisciplinar ejerciendo como cantantes, compositores, maestros de canto y divulgadores de la ópera. Ambos —pero más aún Pauline— vivieron una radical transformación socioeconómica del mundo musical. Estos importantes cambios, unidos a una alta exigencia profesional, acabaron situando al cantante operístico muy por delante del compositor en fama y ganancias, con lo que anteponer el canto a la composición o a la interpretación pianística se convirtió claramente en la mejor opción tanto para el padre como para la hija. Esto es precisamente lo que se intentará mostrar en este trabajo.

La estructura del ensayo es la siguiente. En el próximo epígrafe se realiza una contextualización, aludiendo a los cambios socioeconómicos en el mundo musical que permitieron a los García desplegar una exitosa carrera profesional orientada a un amplio

---

<sup>9</sup> Kendall-Davies (2005: xxiv-xxv).

<sup>10</sup> En términos actuales, sería una contralto parecida seguramente a una cantante como Kathleen Ferrier, y en todo caso muy diferente del tipo de mezzosoprano que representaba su hermana María. En su amplio repertorio se contaban autores como Rossini, Bellini y Donizetti, pero también Glinka, Gluck o Meyerbeer.

<sup>11</sup> Según Orlando Figes (2020: 147), las cartas de Turguénev a Pauline “tenían el tono alegre y coqueto propio solo de la persona enamorada que sabe que sus sentimientos son correspondidos”. Sin embargo, aunque Turguénev dejara constancia de su pasión por Pauline, no está comprobado que fueran amantes.

<sup>12</sup> Fernández Bueno (2011: 112). Sobre la relación de Pauline con distintos compositores puede consultarse la obra en dos volúmenes de Kendall-Davies (2013), que dedica a la cuestión hasta ocho capítulos.

<sup>13</sup> Nunca se atrevió a componer sinfonías, conciertos o grandes óperas por falta de confianza. Había estudiado con el gran Anton Reicha, pero sin llegar a abordar el contrapunto o la orquestación. En su época, la mujer estaba relegada al canto o al piano —como intérprete o profesora— pero se la excluía por completo de la composición y sólo recibía nociones básicas de armonía. Pauline nunca publicitó sus composiciones y hasta la década de 1880 ni siquiera pensó en hacer valer sus derechos de autora (Figes, 2020: 334-336, 338).

mercado internacional cada vez más integrado. A continuación, se aborda el otro fundamento del éxito de los cantantes de ópera, y en particular de los García: el talento natural desarrollado mediante un prolongado, duro y disciplinado aprendizaje. Y en el último apartado, con datos concretos, se analizará el fulgurante ascenso de los cantantes de ópera en cuanto a protagonismo e ingresos, así como su consiguiente posicionamiento profesional por encima de los compositores. Por último, el trabajo se cerrará con una sección dedicada a conclusiones.

## **2. CAMBIOS SOCIOECONÓMICOS EN EL MUNDO MUSICAL Y CARRERAS PROFESIONALES ORIENTADAS AL MERCADO INTERNACIONAL**

Una de las tendencias que acabó de definirse a comienzos del siglo XIX es la desvinculación de los músicos del mecenazgo de la Iglesia o la Corte para pasar a ser directamente dependientes del público: es decir, el ‘artesano’ al servicio de la aristocracia o el estamento eclesiástico dio paso definitivamente al ‘artista libre’<sup>14</sup>. Pero lo que está detrás de este hecho, y lo que realmente transformó la vida musical europea, fue el progresivo surgimiento de una próspera clase media urbana ligada al comercio, la industria y las finanzas, que se convirtió en la demandante fundamental de música, tanto para su escucha pública como para su interpretación en el ámbito doméstico:

[En el romanticismo] la música se convierte en posesión exclusiva de la burguesía. No solamente las orquestas se trasladan [...] de los castillos y palacios a las salas de concierto que llena [el público burgués], sino que también la música de cámara encuentra su hogar, en vez de en los salones aristocráticos, en los hogares burgueses. Los amplios estratos sociales que participan de modo siempre creciente en las reuniones musicales exigen no obstante una música más fácil, más sugestiva y menos complicada. Esta exigencia favorece de antemano la aparición de formas más breves, más recreativas y más variadas, pero conduce al mismo tiempo a la división de la producción en una música seria [destinada a intérpretes profesionales] y otra de entretenimiento [...] destinada al público, [haciéndose] una distinción incluso entre las distintas categorías de público.<sup>15</sup>

No obstante, conviene matizar aquí que la práctica musical en ambientes domésticos privados —no necesariamente relacionados con la aristocracia— venía ya siendo corriente en toda la Europa moderna prácticamente desde el establecimiento de las

---

<sup>14</sup> Mozart ha sido considerado un hito fundamental en este paso (Elias, 1991: 38-51). Sin embargo, como señala Scherer (2004: 197), dicha transición fue en realidad mucho más gradual de lo que habitualmente se piensa: habría empezado ya a apuntarse en algunos compositores anteriores a Mozart, y tardaría luego tiempo en consolidarse plenamente. Por otra parte, hay que tener presente que, aunque sea habitual, puede resultar simplista clasificar la música en función de dicotomías como la que, supuestamente, separaría la aristocracia de la alta burguesía y a ambas de la Iglesia: en la Europa del Antiguo Régimen todos los órdenes sociales escuchaban y aprendían de la interpretación del repertorio musical sacro, y en los países protestantes, además, se daba una participación directa de los asistentes en la interpretación de dicho repertorio gracias a la impresión de cantorales.

<sup>15</sup> Hauser (1998: 241-242).

primeras imprentas.<sup>16</sup> Con todo, en el romanticismo dicha práctica musical doméstica se generalizaría aún más.

Además de la multiplicación recitales, conciertos y representaciones operísticas —que dieron lugar al aumento de salas, orquestas y compañías—, apareció también un amplio mercado para la práctica musical en los hogares, con el piano como gran protagonista.<sup>17</sup> Esta práctica doméstica se apoyó, por un lado, en la mejora de la enseñanza y la apreciación musical (gracias a la extensión de las clases a domicilio, el surgimiento de los conservatorios, la creación de festivales, clubs de canto y sociedades filarmónicas, o la consolidación del periodismo y la crítica musical). Por otro lado, también se vio favorecida tanto por la proliferación de tiendas de música, como por las innovaciones técnicas que permitieron la fabricación de instrumentos más asequibles y la publicación de un torrente de música impresa a precios reducidos (canciones, piezas breves, arreglos, transcripciones, etc.)<sup>18</sup>

En definitiva, surgieron mercados más amplios y diversificados para los músicos que les abrieron la puerta a nuevas oportunidades de ingresos (venta a editores de partituras y arreglos, enseñanza en conservatorios, organización de conciertos y veladas musicales, etc.), así como la posibilidad de cierta especialización. No obstante, en el caso concreto de la expansión de la edición musical, ésta tardó en repercutir plenamente en los ingresos de los compositores: los derechos de autor sólo protegían sus obras desde finales del siglo XVIII en Francia e Inglaterra (permitiéndoles cobrar *royalties* por sus partituras y por los distintos montajes de sus obras). Pero en países como Italia, Alemania o Austria la legislación para proteger y controlar sus creaciones (reproducciones, transcripciones, reducciones, etc.) no comenzó a desarrollarse hasta la década de 1840.<sup>19</sup>

En este panorama, la ópera —que ya venía siendo la actividad estelar en la vida musical europea—, se convirtió en un gran negocio, con las grandes figuras del canto como reclamo principal. En la primera mitad del siglo XIX vivió una época dorada con la construcción de numerosos teatros, en su mayoría administrados por empresarios privados. La ópera no sólo se convirtió en un importante acontecimiento social para las

---

<sup>16</sup> Véase Einstein (1949).

<sup>17</sup> Antes existían instrumentos domésticos «de tecla», pero el pianoforte resultó ser la auténtica aportación romántica al repertorio musical doméstico.

<sup>18</sup> Burkholder, Grout y Palisca (2019: 723-724). La combinación de nuevas tecnologías, innovaciones empresariales y métodos mejorados de fabricación revolucionó la producción de todo tipo de instrumentos (pianos, arpas, instrumentos de metal, percusión, etc.), que además experimentaron importantes mejoras en su diseño. Por ejemplo, en el caso del piano los mayores fabricantes sólo producían en 1770 unos veinte al año; en 1800 la empresa John Broadwood & Sons producía ya cerca de cuatrocientos; y en 1850, esta misma empresa usaba motores de vapor y técnicas de producción en masa para fabricar más de dos mil anuales. Por otra parte, el número de almacenes de música aumentó de forma notable (en Londres, por ejemplo, pasó de 30 en 1794 a 150 en 1824) y las editoriales musicales imprimieron, gracias a la litografía, una desbordante cantidad de partituras a precios económicos y con elaboradas ilustraciones que las hacían más atractivas (Burkholder, Grout y Palisca, 2019: 739, 742-744).

<sup>19</sup> Scherer (2004: 166-180). En Francia fue en 1793 cuando se estableció una legislación para proteger la propiedad de los compositores sobre su obra; y en Inglaterra fue a partir de 1777, tras clarificarse la aplicación específica a la música impresa de una ley general de 1709, al hilo de una solicitud de Johann Christian Bach. Anteriormente, los compositores sólo podían aspirar a la concesión de un privilegio real relativamente poco efectivo en la práctica.

clases medias y altas donde lucir rango y dejarse ver, sino que trascendió al ámbito popular a través de adaptaciones para voz y piano, parodias burlescas para espectáculos de marionetas, melodías para organillos y orquestas de café, etc.<sup>20</sup> También hubo notables innovaciones para aumentar su atractivo: en París, a comienzos de la década de 1830, de la mano del empresario Louis Véron, la financiación del banquero Alejandro Aguado<sup>21</sup> y la música de Giacomo Meyerbeer, surgiría la *grand opéra* en cinco actos, que incluía ballet y coros en escena, una nutrida orquesta, escenografía y vestuarios suntuosos, y efectos técnicos espectaculares. Es decir, la unión de magnificencia, lujo y espectáculo, en un auténtico despliegue de luz, color y movimiento que dominaría la escena hasta el triunfo de la concepción wagneriana. Por otra parte, se abandonaron los temas mitológicos y clásicos para dar paso a dramas históricos más cercanos, y, enseguida, a episodios relacionados con la vida burguesa o con la literatura realista contemporánea (*La traviata*, *Manon Lescaut*, *La Bohème*, etc.). Al mismo tiempo, empezó a cuidarse con esmero la publicidad y el marketing, manteniendo una estrecha relación con editores de música, periodistas y agentes. Por ejemplo, se comenzaron a pagar menciones en la prensa y reseñas favorables en revistas como la *Revue et Gazette Musicale de Paris*; se invitaba a los críticos a comidas, ofreciéndoles palcos y pases gratuitos; y se contrataba una claqué estratégicamente situada entre el público.<sup>22</sup> Asimismo, la amplia reproducción de partituras con arreglos para voz y piano o para distintos instrumentos —impresas en grandes tiradas a precios económicos gracias a la litografía—, permitieron popularizar las arias de ópera en salones, salas de baile y tabernas, proporcionando también material para las bandas de los parques y los músicos callejeros.<sup>23</sup>

Ya en la segunda mitad del siglo XIX, la ópera se acabó convirtiendo en el «primer medio cultural europeo con verdadero carácter global»: en todos los rincones del mundo se fueron abriendo teatros de ópera al estilo europeo, desde El Cairo o Argel a Manaos en Brasil, pasando por Calcuta, Shanghái o Hanói. Estos majestuosos edificios se erigieron como un símbolo del estatus de la ciudad.<sup>24</sup>

Otro de los cambios fundamentales fue la revolución en los transportes y las comunicaciones, que impulsó la circulación internacional de la música y la consolidación de un extenso mercado de ámbito europeo. Más allá de la sustancial mejora de las carreteras y de un servicio de correos regular, rápido y fiable, el elemento clave acabaría siendo el desarrollo del ferrocarril, que redujo significativamente tiempos y costes de desplazamiento, favoreciendo de forma importante la movilidad de los músicos. Por un lado, el ferrocarril permitió que el público de provincias pudiera acceder a los espectáculos de las grandes ciudades, pero, por otro lado —y al mismo tiempo—, hizo

---

<sup>20</sup> Burkholder, Grout y Palisca (2019: 815-816).

<sup>21</sup> Alejandro María Aguado (1784-1842), marqués de las Marismas del Guadalquivir, fue una figura muy influyente en la ópera parisina en la década de 1830 (Figes, 2020: 49-52).

<sup>22</sup> La claqué era un grupo de personas a las que se pagaba para aplaudir en las salas de ópera y teatro. Se trataba de mostrar aprobación en momentos claves del espectáculo para así contribuir a su éxito.

<sup>23</sup> Figes (2020: 114-124). Hubo una reacción frente a la ópera ‘comercial’ y ‘vulgar’, que se movía por los ideales del dinero y no del arte, tanto en Reino Unido como en Francia y Alemania. En este último caso, dicha reacción la capitaneó la *Neue Zeitschrift für Musik* fundada por Schuman en 1834 (pp. 136-137).

<sup>24</sup> Figes (2020: 497-498).

que los propios músicos pudieran llegar a un público más amplio en sus viajes, estableciendo contactos con otros artistas, aprovechando oportunidades lejos de casa y reduciendo el riesgo de audiencias locales poco receptivas. Permitió incluso salir de gira a compañías *enteras* de ópera: cantantes, orquesta, coro y escenografía.<sup>25</sup>

Para 1853, existía ya una comunidad cultural europea muy bien consolidada en el ámbito musical: compositores e intérpretes estaban «en estrecho contacto y seguían los viajes, los conciertos, las opiniones críticas y las nuevas composiciones de sus colegas.»<sup>26</sup> Se desplazaban frecuentemente de una ciudad a otra, relacionándose entre sí, cruzando libremente fronteras y disfrutando de un espíritu internacional, con el francés como lengua franca.<sup>27</sup> No obstante, en Alemania o Francia aún no se había alcanzado el asombroso ritmo de construcción ferroviaria que tendría lugar durante las décadas de 1850 y 1860.

Los García, cosmopolitas y políglotas, aprovecharon al máximo el nuevo contexto que se fue definiendo en el mundo musical para desarrollar sus exitosas carreras internacionales, residiendo en diferentes capitales europeas según los vaivenes de la política y las cambiantes oportunidades. Como todos los solistas vocales, pasaron buena parte de su vida realizando giras y se desplazaron allí donde podían obtener mejores ingresos.

En el caso de Manuel, el patriarca, la anterior afirmación es sobre todo cierta para la segunda mitad de su carrera, una vez consagrado como tenor.<sup>28</sup> De hecho, «perteneció a la primera generación de cantantes profesionales que fueron autónomos de cualquier mecenazgo —por parte del Estado, de la Iglesia o de la aristocracia— y que dependió del mercado para ganarse la vida.»<sup>29</sup> Es más, uno de sus principales biógrafos apunta que «desde su llegada a París, parecían importarle más los aplausos en el escenario que los comentarios en los periódicos, y al parecer fue ésta la tónica a lo largo de toda su carrera. Para él, divertir al público era lo fundamental, el objetivo de la música; la reflexión sesuda de las críticas era algo secundario.»<sup>30</sup> Como empresario y cantante, se movió ya por toda Europa antes de la era del ferrocarril y se vio atraído por la riqueza de ciudades del Nuevo Mundo, como Nueva York, adonde en 1825 llevó su compañía de ópera italiana, de la que entonces formaban parte su segunda mujer, Joaquina Briones, y sus hijos María y Manuel Patricio. El carácter arriesgado y aventurero de estos largos viajes se reveló claramente en el asalto que sufrieron en México a manos de unos bandidos.

---

<sup>25</sup> Scherer (2004: 153-154). Figes (2020: 67-71, 496).

<sup>26</sup> MacDonald (2019: 11-14). Este autor se centra en analizar las frecuentes interacciones —durante 1853— entre Schumann, Brahms, Berlioz, Liszt, Wagner y Joachim, y se refiere sobre todo al ámbito geográfico constituido por las ciudades alemanas, suizas y holandesas, aunque también con alusiones a París y Londres.

<sup>27</sup> MacDonald (2019: 12-13).

<sup>28</sup> Como se apuntará más adelante en el texto, para la primera mitad de su carrera (su viaje a París y el posterior traslado de la familia a Italia) resultó también decisiva la búsqueda del aprendizaje de una mejor técnica vocal.

<sup>29</sup> Figes (2020: 41).

<sup>30</sup> Radmosky (2002: 106).

Lo cierto es que, en un mundo musical dinámico, en constante cambio, el innovador Manuel García se adaptó desarrollando diferentes ‘productos operísticos’: la composición (precursor del romanticismo y creador de óperas en español, italiano y francés para públicos diferentes), la divulgación de Rossini y Mozart, la interpretación vocal (en italiano), la dirección musical, y la pedagogía. Tanta variedad o dispersión pudo llevarle a una forma acelerada de componer, aunque el principal problema también pudo ser que su ‘exilio’ le separó de *lo español*, que era lo que verdaderamente dominaba.<sup>31</sup> En cualquier caso, le interesó más el público que los críticos, pero siempre ofreciendo obras con cierta originalidad. En su libreto de *El poeta calculista* (1805) no se criticaba el ganar dinero y tener éxito, sino la forma de hacerlo (contentando al público con composiciones demasiado trilladas y estereotipadas). En definitiva, como apunta Radmosky sobre su faceta interpretativa, García supo «ganarse al público», algo que también sería válido para el resto de su producción artística.<sup>32</sup>

Pauline, durante sus casi treinta años como cantante profesional —entre 1836 y 1862—, realizó constantes y largas giras por los escenarios más importantes de Europa y Rusia. Éstas aún se hicieron más necesarias para mantener su carrera cuando su caché empezó a declinar a partir de 1855. Normalmente iba acompañada por su marido Louis Viardot, representante y empresario teatral muy bien relacionado, que era quien negociaba los contratos en sus aspectos formales. Pero en 1857-58 hizo una gira sola mostrando buenas habilidades de gestión, que a la vez fue un claro ejemplo de lo intensos y agotadores que resultaban los continuos viajes facilitados por el ferrocarril: primero Varsovia, luego un recorrido por Alemania (Berlín, Weimar, Leipzig y Colonia), a continuación, Londres y otras ciudades como Birmingham y, finalmente, Budapest. En la primavera de 1859 recorrió más de treinta ciudades inglesas y Dublín, superando las setenta actuaciones, y terminó exitosamente el año en París con veinte representaciones del *Orfeo* de Gluck, arreglado por Berlioz.<sup>33</sup>

Por supuesto, los otros dos hermanos, Manuel Patricio y —en especial— María, también viajaron incesantemente por Europa y América durante sus más breves, pero intensas, carreras profesionales. Como se verá en el próximo apartado, una excelente formación musical y en idiomas permitió a todos ellos moverse con facilidad en el competitivo panorama internacional de la ópera durante la primera mitad del siglo XIX.

### 3. LA FÓRMULA DEL ÉXITO: TALENTO NATURAL E INVERSIÓN EN CAPITAL HUMANO

Como se ha señalado en la introducción, los miembros de la familia García estuvieron dotados de sobrado talento para la música en sus múltiples facetas. Pero este talento tenía que ser cultivado y tratado metódicamente para poder competir en el mercado internacional, que en el siglo XIX abarcaba principalmente Europa Occidental y Estados Unidos. Es decir, Manuel García y su prole fueron conscientes de sus aptitudes musicales,

---

<sup>31</sup> Radmosky (2002: 303).

<sup>32</sup> Radmosky (2002: 270).

<sup>33</sup> Figs (2020: 282-284).

pero también de la importancia de la inversión en capital humano con el fin de desarrollarlas y alcanzar el éxito. En concreto, invirtieron tiempo y esfuerzo en la educación de sus voces y en el dominio de algún instrumento musical: valoraron hasta tal punto tales inversiones, que compaginaron las diferentes facetas de su actividad artística con la pedagogía, sobre todo cuando decayeron sus cualidades vocales.<sup>34</sup>

En cualquier caso, para empezar a desenvolverse en un mundo globalizado se requerían no sólo buenas vías de comunicación, sino también el dominio de diferentes lenguas. Así, la Malibran hablaba español, francés, italiano, inglés y alemán,<sup>35</sup> mientras que la Viardot se expresaba con fluidez en español, francés, italiano y alemán. Pauline aprendió asimismo a leer griego y latín, y más tarde se interesó por el ruso de la mano de su amigo Iván Turguénev, lo que le permitió, además, ganarse con mayor facilidad al público de Moscú y San Petersburgo.

Gracias a este dominio de distintas lenguas, las dos hermanas trazaron también una tupida red de amistad con lo más granado de los literatos, artistas y músicos europeos del momento. Pauline, por ejemplo, que vivió en diferentes capitales europeas, contó con la amistad de George Sand, Alfred de Musset, Charles Dickens, Liszt, Brahms, Schumann, Chopin o Berlioz, entre otros muchos.<sup>36</sup> Además, apoyó siempre a los nuevos creadores: así, por ejemplo, casi todos los músicos franceses del momento pasaron por las veladas musicales que organizaba los jueves por la tarde tras su vuelta a París en 1871: Gounod, Saint-Saëns, Fauré, Lalo, Bizet, Massenet y Franck. Por su parte, María —como apuntó Salvador Madariaga— se mimetizaba siempre fácilmente con la sociedad local allí donde iba, lo que hacía que en Italia fuera una italiana, en Francia una francesa, y en Inglaterra una inglesa.<sup>37</sup>

Pero si bien el aprendizaje de idiomas era necesario, la buena formación musical era absolutamente imprescindible, como intuyó desde muy pronto Manuel García. Nacido en un barrio pobre de Sevilla y teniendo como padre a un humilde zapatero, parece que, de niño, se inició musicalmente en la Catedral de Sevilla, aunque no se descarta que también se beneficiase de la tradición musical de la Iglesia de San Salvador. En cualquier caso, lo cierto es que en su ciudad natal recibió «una educación conservadora de tradición clásica», que compaginó con «el espíritu de la música popular andaluza.»<sup>38</sup>

Ante la desoladora vida musical hispalense, García se trasladó primero a Cádiz y luego a Madrid y Málaga. En este periodo, que abarca de 1791 a 1807, se labró ya una sólida reputación de tenor, director musical y compositor. En 1805 estrenó su obra *El poeta calculista*, que incluía el polo «Yo que soy contrabandista», una pieza que se haría muy popular y le ayudaría a propagar el ‘sonido español’ por la Europa de principios del

---

<sup>34</sup> La técnica vocal no equivale a la «potencia», sino a la destreza en la administración de los recursos, que es precisamente lo que debió de aprender García en Italia y lo que después caracterizó a la «escuela de García» como desarrollo del *bel canto* italiano.

<sup>35</sup> Ferris (1890:12).

<sup>36</sup> Fernández Bueno (2011: 112).

<sup>37</sup> Madariaga (1975: 217).

<sup>38</sup> Radomsky (2002: 22).

XIX. Es decir, la fama le vino por una canción que años más tarde George Sand consideraría todo un símbolo de la libertad personal «tan proclamada por el romanticismo», y que era un «patrimonio inalienable y reivindicado por todo artista del pasado y del presente.»<sup>39</sup>

A pesar de sus logros —no exentos de dificultades con su compañía teatral y con las autoridades que gestionaban la vida cultural madrileña—, sus ambiciones eran más elevadas y el escenario musical español se le quedaba pequeño. Por tanto, decidió dejar de buscar el mecenazgo del Estado o de la aristocracia (como el de la duquesa de Osuna, que no mostró demasiada generosidad con el cantante), y abandonó su tierra natal para ganarse la vida en el mercado internacional, dependiendo principalmente de la recaudación de la taquilla.

Así, en 1807 solicitó al ministro Pedro Ceballos un pasaporte para ir a Francia y a la península itálica, alegando el deseo —tan común en otros viajeros de la Ilustración— de «adquirir en su profesión nuevos conocimientos que le [constituyeran] más útil y benemérito a su patria.»<sup>40</sup> Conseguido el permiso, se trasladó a París y en febrero de 1808 debutó en la Ópera Buffa. Pero parece que su voz estaba todavía poco pulida. De hecho, hasta que no se marchó a estudiar a Italia no «desarrolló la potente voz» que llegó a caracterizarle y que fue tan admirada años más tarde por los críticos y el público en general.<sup>41</sup> De este modo, no se dejó cegar por el éxito del reestreno de *El poeta calculista* el 15 de marzo de 1809, que cautivó al público parisino con el sonido exótico de Andalucía. Es decir, sabía que tenía que seguir aprendiendo para encontrar un lugar destacado en la escenografía europea.<sup>42</sup> Una técnica vocal sana era el único camino posible hacia una carrera larga y exitosa. En el caso de Manuel García, sus defectos vocales durante sus primeras etapas parecen haber sido evidentes, limitando sus posibilidades en comparación con el potencial que alcanzaría posteriormente. De hecho, las reseñas poco entusiastas recibidas en Francia acerca de posibles defectos (o vicios) vocales en su emisión de las coloraturas, habrían contribuido a su decisión de mejorar su formación en Italia, donde el maestro Giovanni Anzani le ayudaría (a él y también a sus hijos mayores) a superar estas limitaciones.<sup>43</sup>

Al emprender su viaje a Italia, en 1809, García era plenamente consciente de sus fortalezas:

Su aprendizaje de contrapunto, teclado y violín en Sevilla lo habían dotado de una musicalidad inconfundible en sus composiciones, el sello de un estilo propio, además de flexibilidad, precisión y exactitud en la entonación. Estas características tempranas no le abandonarían nunca. [Y] García no olvidó la importancia de su rigurosa educación. En 1811, en Nápoles, comenzó a educar a sus hijos María y Manuel con el mismo método

---

<sup>39</sup> Radomsky (2002: 81).

<sup>40</sup> Carta fechada en Madrid, 29 de marzo de 1807, Archivo Histórico Nacional, sección Estado, legajo 5358-2, reproducida por Radomsky (2002: 92).

<sup>41</sup> Radomsky (2002: 104).

<sup>42</sup> Radomsky (2002: 107).

<sup>43</sup> Véase Díaz Marroquín (2007).

de aprendizaje de música, contratando para ello a los mejores profesores de piano y teoría.<sup>44</sup>

Pero Manuel también era consciente de sus debilidades, lo que resulta aún más importante e interesante:

García buscaba en Italia algo desconocido para él: clases sistemáticas de técnica vocal, producción del sonido, resonancia y técnicas para la proyección de la voz. Italia, cuna del *bel canto*, le aportó también la técnica de este estilo interpretativo. García poseía una gran teatralidad, pero su canto tendía a ser tosco y a veces áspero. Necesitaba refinar su forma de cantar para poder llegar a ser un artista de proyección internacional capaz de interpretar papeles *belcantísticos*. El maestro que le enseñó los secretos de la escuela italiana del siglo XVIII fue el tenor Giovanni Anzani, ya bastante mayor y que tuvo su momento de esplendor en los años setenta y ochenta. Este duro profesor, temido por los más famosos *castrati*, era todo lo que García necesitaba. No solamente le sirvió para desarrollar su voz hasta conseguir su máxima amplitud, sino que fue una base sobre la que asentar su prodigioso sistema pedagógico para la educación vocal que, aún hoy, continúa dando sus frutos. Hay que recordar que cuando García comenzó a desarrollar su voz y dotarla de fuerza tenía ya 36 años. En el siglo XX se oyen frecuentemente quejas sobre la conveniencia de forzar una voz demasiado joven. La educación de García se basó, primero, en sus estudios musicales, experiencia teatral, en cantar en recintos pequeños con pequeñas orquestas en España [...] Sólo cuando había adquirido suficiente confianza musical y teatral, se dedicó a desarrollar su voz. Quizás fue sólo coincidencia, pero el momento era el adecuado.<sup>45</sup>

Su meticulosa formación en Italia fue una inversión que le proporcionó rendimientos inmediatos. Entre ellos cabe destacar que Rossini le eligiera, en 1816, para el estreno en Roma de *Il barbiere di Siviglia*, en el papel del conde Almaviva. Además, a partir de esta fecha su éxito en París y Londres se acrecentó cantando óperas de Mozart, Rossini y algunas composiciones propias. Asimismo, en el periodo de plenitud de su voz, entre 1819 y 1823, fundó el *Cercle* de la rue de Richelieu en París (1822), que pretendía mostrar a los jóvenes artistas la experiencia de la interpretación en un sentido amplio. Desde una mirada cultural abierta que iba más allá de la ópera, García «reconocía la interacción entre las artes y deseaba establecer un foro en el que se estimulase esta interacción. [Por eso] concibió el *Cercle* como parte de la formación de sus estudiantes.»<sup>46</sup>

---

<sup>44</sup> Radomsky (2002: 112-113).

<sup>45</sup> Radomsky (2002: 113). Esta afirmación de Radomsky debe ser matizada: parece que la voz de Manuel García andaba sobrada de “fuerza” desde su juventud, pero la convertía en tensión muscular, articulando las coloraturas mediante artificios “de garganta”, en lugar de liberar la laringe mediante el control de la respiración. La fuerza muscular, el cantar intuitivamente sin técnica precisa, resultaba más característica del repertorio popular español que de la tradición belcantista italiana, la cual aprendería después García con el maestro Anzani.

<sup>46</sup> Radomsky (2002: 164).

Más tarde, en 1824, durante una de sus estancias en Londres, fundó también una escuela de canto:

Bajo la guía del maestro, los estudiantes se beneficiaban de un apretado programa que incluía no sólo el aprendizaje de las técnicas vocales, sino también de interpretación y actuación. La musicalidad era esencial para García. No era suficiente el hecho de desarrollar una voz hermosa. Se esperaba de los estudiantes que fuesen capaces de leer música de forma precisa, de improvisar, de desarrollar el sentido de la afinación, y de interpretar correctamente tanto en solos como en conjuntos. Desde el principio era habitual que interpretaran en público. Además de esta primera academia para principiantes, abrió otra para profesionales.<sup>47</sup>

Precisamente, para este proyecto pedagógico londinense publicó 1824 sus *Exercises and Method for Singing*, cuyo valor actual reside, en palabras de Radomsky, en que «son una muestra clara de la técnica de improvisación de García, al haber transcrito todas las posibilidades de embellecer una línea melódica.»<sup>48</sup> Esta singular técnica de la improvisación fue una de las claves de su éxito con el público en los diversos escenarios en los que actuó, tanto en Europa como en América.

García estuvo detrás del gran éxito de afamados cantantes como Adolphe Nourrit y Henriette Méric-Lalande, quienes aprendieron con él a sacar partido de sus voces y cualidades interpretativas. Pero sus mayores ‘obras maestras’ fueron sus hijas, María y Pauline, a quien su madre acabó de formar tras la muerte de Manuel. Las dos hermanas —María más apasionada y Pauline con mayor dominio de sí misma— se sometieron al severo método pedagógico de su padre, que incidía en el esfuerzo, la paciencia, la aludida improvisación y la musicalidad. María se quejó mucho de tan severa disciplina, lo que pudo ser uno de los motivos que la llevó a su desafortunado matrimonio con el banquero neoyorkino de origen francés Eugène Malibran.<sup>49</sup> En cualquier caso, según García, para empezar a aprender a cantar había que asentar unos sólidos fundamentos previos:

Antes de que sus hijas comenzasen a estudiar canto, habían estudiado piano, pero no con cualquiera, sino con los mejores maestros disponibles. María comenzó sus estudios a los 5 ó 6 años en Nápoles con Ferdinand Hérold y Auguste Panseron, y Pauline, a una edad similar, comenzó a tomar lecciones en México con Marcos Vega, el organista de la

---

<sup>47</sup> Radomsky (2002: 178).

<sup>48</sup> Radomsky (2002: 179).

<sup>49</sup> María —que era igual de temperamental que su padre— tuvo frecuentes enfrentamientos con él. En cambio, Pauline «aseguraría años más tarde que a ella sólo le había pegado una vez, y con razón» (Figes, 2020: 32). Madariaga (1975: 211) sostiene que el banquero Malibran no le dio a su mujer «ni amor, ni riqueza, ni posición social», pero sí un sonoro nombre que «ella iba a hacer universal e inmortal: la Malibran». En cualquier caso, María obtuvo más provecho de su estricto padre que de su primer marido.

catedral; después estudiaría contrapunto, fuga y composición en París con Reicha, y piano con Franz Liszt y Frédéric Chopin.<sup>50</sup>

La Malibran murió joven como consecuencia de un desafortunado accidente ecuestre que la acabó de consagrar como un icono del romanticismo. Por tanto, no tuvo oportunidad de desarrollar otras inquietudes musicales más allá del canto. Pero su longeva hermana Pauline, consciente de la importancia de la educación en los cantantes, ejerció la enseñanza —como su padre— cuando se retiró de los escenarios, alcanzando en esta labor un notable prestigio internacional, con alumnas tan destacadas como la gran contralto wagneriana Marianne Brandt o la soprano Margarethe Siems, que estrenaría varias óperas de Richard Strauss. Entre otros lugares, Pauline enseñó en Baden-Baden, Londres y Bougival, en las cercanías de París.<sup>51</sup> No obstante, quien más sobresalió en esta faceta docente fue su hermano mayor, Manuel Patricio, con el que tuvo una buena sintonía e intercambió pareceres en materias pedagógicas.

Si uno de los grandes logros de Manuel García en cuanto a la formación de la voz y la interpretación fueron sus dos hijas, María y Pauline, su gran frustración en ambas facetas fue su hijo, que nunca logró despegar internacionalmente como barítono. No obstante, Manuel Patricio, aun fracasando como cantante, se convirtió en el gran pedagogo musical europeo de la segunda mitad del siglo XIX. Es cierto que el padre tuvo influencia en las concepciones pedagógicas del hijo, pero también mantuvieron grandes discrepancias. El temperamento apasionado del progenitor no encajó nunca con el más reflexivo y científico de su vástago.

Manuel Patricio impartió docencia en dos prestigiosas instituciones: el Conservatorio de París (1847-1850) y la Royal Academy of Music de Londres (1848-1895). Su *Tratado completo del arte del canto* (1840 y 1847) superó con creces al de su padre: era más completo por incluir toda clase de precisas observaciones sobre las características y el funcionamiento de la voz. Por si esto fuera poco, como se ha apuntado en la introducción, en 1854 Manuel Patricio inventó el laringoscopio —presentado al año siguiente en la Royal Society of Science—, un ingenioso instrumento que sería la base de una nueva especialidad médica, la laringología, y que convertiría a su creador en el primer

---

<sup>50</sup> Radomsky (2002: 171).

<sup>51</sup> Baden-Baden era una ciudad cercana a la frontera francesa y bien comunicada. Formaba parte de la red de balnearios continentales y era un centro turístico europeo de moda. En definitiva, era «una ciudad internacional de perspectivas cosmopolitas y actitudes liberales» (Figes, 2020: 325). La villa que se compró la Viardot en Baden-Baden se convirtió pronto en el centro de la comunidad musical de esa ciudad: «La reina de Holanda, el gran duque y la gran duquesa de Baden, la gran duquesa de Rusia, Elena Pávlovna, y hasta la emperatriz francesa, Eugenia, acudían a escuchar a la anfitriona cantar acompañada de Clara Schumann, Johannes Brahms y Nikolái y Anton Rubinstein, entre otros músicos, incluidos algunos alumnos de Pauline, que de este modo pasaban por la experiencia de actuar en público» (Figes, 2020: 336). Después de Baden-Baden, Pauline se trasladó a Londres, donde atrajo alumnos —no tan buenos como los de Baden— gracias a su fama como cantante y a la ayuda de su hermano, que a la sazón era «uno de los maestros del *bel canto* más solicitado de Europa» (Figes, 2020: 411). En efecto, Manuel Patricio le derivó muchos de sus propios alumnos y así pudo sostener su maltrecha economía afectada por la guerra franco-prusiana. Finalmente, se asentó en las cercanías de París, en donde continuaría enseñando.

científico de la voz.<sup>52</sup> También tuvo, como su padre, alumnos aventajados que triunfaron en el mundo lírico, como Mathilde Marchesi, Jenny Lind, Erminia Frezzolini, Charles Santley, Julius Stockhausen, Johanna Wagner y Johannes Messchaert. Finalmente, algunos descendientes de Manuel Patricio siguieron la tradición familiar, tanto artística como pedagógica.<sup>53</sup>

En suma, la inversión en educación musical fue imprescindible para los miembros del clan familiar de los García. Gracias a ella, Manuel, María y Pauline pudieron aprovechar su talento natural y triunfar como cantantes, obteniendo ingresos más altos incluso que los propios compositores, tal como se expone en el siguiente epígrafe.

#### 4. EL AUGE DE LOS CANTANTES DE ÓPERA

Durante el siglo XIX, con el ascenso de la clase media burguesa, se elevó notablemente el estatus socioeconómico de los músicos.<sup>54</sup> Aunque los mejores solistas vocales, especialmente los *castrati*, venían ya siendo los mejor remunerados entre los músicos del siglo XVIII, en la primera mitad del siglo XIX las cantantes de ópera pasaron a ocupar indiscutiblemente la cúspide del mundo musical.<sup>55</sup> Y ello tanto en consideración social como en términos de ganancias, muy por encima no sólo de libretistas o instrumentistas, sino incluso de los grandes compositores. Sólo algunos sobresalientes virtuosos como Paganini o Liszt llegaron a alcanzar cotas similares.<sup>56</sup>

Respecto al primer aspecto, la fama, muchas *prime donne* de la época romántica (Giuditta Pasta, Angelica Catalani, Giulia Grisi, Henriette Sonntag, Jenny Lind, etc.) se convirtieron en auténticos iconos culturales. Eran deslumbrantes *divas* de enorme popularidad similar a la de las actuales superestrellas del pop. El público acudía a escucharlas, a verlas lucir su talento y, por tanto, la música desempeñaba hasta cierto punto un papel secundario. De todas ellas fue María Malibran la que logró el mayor reconocimiento, recorriendo los escenarios de Inglaterra, Francia, Italia y América entre legiones de admiradores, y convirtiéndose en un mito tras su temprana muerte con

---

<sup>52</sup> Fernández González (2006: 899).

<sup>53</sup> Gustave García (1837-1925), hijo de Manuel Patricio, fue actor, cantante y autor de tres libros de técnica vocal e interpretativa (1880, 1910, 1914). Albert García (1875-1946), hijo de Gustave, estudió técnica vocal con su tía-abuela Pauline Viardot, llegando a ser un reconocido barítono; además, reeditó el tratado de canto de su abuelo en 1924 (Radomski, 2005: 26).

<sup>54</sup> Scherer (2004: 96).

<sup>55</sup> Según Scherer (2004: 97), un *castrato* como Farinelli ganaba al año unas treinta y cinco veces más que un artesano inglés de la época. En el Londres de finales del siglo XVIII, los cantantes de ópera principales ganaban unas 1.500 libras al año (Milhous, 1993: 81). Ello se fue incrementando en la capital inglesa a comienzos del siglo XIX: la *prima donna* Brigida Banti ganó 1.700 libras en la temporada de 1800-1801, mientras que en esa misma temporada un compositor como Francesco Bianchi ingresó 400 libras. Para 1806-1807 Angelica Catalani cobró ya 2.500 libras, que en 1807-1808 pasaron a ser 5.250 libras más primas (Milhous, 1993: 76-77).

<sup>56</sup> González Mira (2021: 237), por ejemplo, destaca que desde de muy pronto Liszt se convirtió en “una máquina de recaudar”: el primer giro que realizó a su madre con solo dieciséis años, tras el fallecimiento de su padre en 1827, fue de 100.000 francos. Pronto se convertiría en el concertista mejor pagado de Europa, una figura de culto que levantaba pasiones, del mismo modo que anteriormente había hecho Paganini.

veintiocho años.<sup>57</sup> De hecho, como apunta Sassoon, «su imagen se vio acrecentada por innumerables anécdotas sobre su amabilidad y su carácter próximo a la santidad.»<sup>58</sup> Pauline, sin llegar a despertar tanta conmoción, siguió una senda similar a la de su hermana, y tras su debut en 1836 —con quince años— comenzó un ascenso imparable que llegaría a su cenit aproximadamente diez años después, aunque seguiría en activo a bastante buen nivel hasta 1862.<sup>59</sup> Pero mucho antes, a comienzos del siglo XIX, el padre de ambas, Manuel García, ya había sido considerado un tenor estelar en la Europa del momento.

El elevado estatus social de los cantantes, unido a su decisivo papel a la hora de que una obra fracasase o tuviese éxito, les permitió tener incluso capacidad para modificar lo escrito por los compositores, a veces sin contar con su aprobación expresa. Malibran, por ejemplo, escribió versiones ornamentadas de arias conocidas, con frecuencia para su venta impresa.<sup>60</sup> Pero Rossini, en concreto, consideraba que Malibran siempre mejoraba sus creaciones y no sólo en lo meramente musical o vocal. De hecho, el público cada vez fue valorando más la capacidad dramática de las primeras figuras del canto operístico, es decir, sus dotes de actuación sobre el escenario.<sup>61</sup> Por otra parte, muchos compositores ya escribían pensando en las cualidades vocales específicas de las *divas* del momento.<sup>62</sup>

En cuanto al segundo aspecto, la retribución económica, la posición preeminente de los cantantes también era indiscutible, con Londres como el mejor mercado operístico respecto a la posibilidad de ganancias. Por ejemplo, Sassoon apunta que «Rossini recibió en Roma 400 escudos por el estreno en 1816 de *El barbero de Sevilla* [...], mientras que el célebre tenor español Manuel García [...] [recibió] mil doscientos.»<sup>63</sup> Sin duda, se trata de una diferencia notable de retribución. Pero tras haber fracasado en Roma el año anterior con *Torvaldo e Dorliska*, Rossini sabía que necesitaba a un reconocido tenor para asegurar el éxito de *Il barbiere*, y no dudó en recurrir a García, al que había conocido previamente en Nápoles.<sup>64</sup> Como se ha dicho anteriormente, el triunfo exigía ante todo buenos cantantes, que al final tenían un papel absolutamente determinante en la recepción de una nueva ópera por parte del público.

Por otra parte, Donald Sassoon ilustra este mismo hecho con varias comparativas:

---

<sup>57</sup> Burkholder, Grout y Palisca (2019: 826)

<sup>58</sup> Sassoon (2006: 329).

<sup>59</sup> Figes (2020: 45).

<sup>60</sup> Burkholder, Grout y Palisca (2019: 826). Williams (2011: 154). Los anexos al libro de Díaz Marroquín y Villoria (2012) reproducen algunas arias ornamentadas según la ejecución que llevaban a cabo Manuel García y la propia María Malibran. Los originales contienen algunos errores que esta edición corrige y explica.

<sup>61</sup> Williams (2011: 147-148, 154).

<sup>62</sup> Gable-Wilson (2005:145).

<sup>63</sup> Sassoon (2006: 325).

<sup>64</sup> Radomsky (2002: 119).

En 1829, *Le Courier du Théâtre* se quejaba de que María Malibran había recibido 1.400 francos por un único concierto benéfico, con lo que ese año sus ganancias se elevaron a 94.000 francos. Para hacernos una idea de la enormidad de esta suma, tal vez baste señalar que, en un restaurante del París de la época, podía tomarse una comida económica por menos de un franco, y que, en 1824, al trasladarse la familia de Víctor Hugo a la calle Vaugirard, el escritor pagaba 625 francos al año [...] Otra forma de apreciarlo es señalar que con sus ganancias de ese año [...] podría haber comprado el cuadro del Louvre [...] el *Retrato de Mona Lisa*.<sup>65</sup>

Si tenemos en cuenta los puntos de comparación recogidos en el fragmento anterior, algunos datos adicionales pueden servir para abundar en lo señalado. Tras triunfar en París, aunque todavía muy lejos de su cenit, la Malibran empezó a cobrar 800 francos por noche en la década de 1820.<sup>66</sup> Pero ya a principios de la década siguiente ingresó 1.000 libras (unos 25.370 francos) por doce actuaciones en el Covent Garden londinense, lo que venía a significar 2.114 francos por actuación.<sup>67</sup> Y poco antes de morir, en 1836, firmó un contrato con el duque de Visconti, director de La Scala, que le hubiera llevado a cantar 185 representaciones en Milán por 450.000 francos, es decir, unos 2.432 francos por representación.<sup>68</sup> Mientras tanto, un gran compositor como Vincenzo Bellini (1801-1835), con una trayectoria de éxitos como *Il Pirata* (1827) o *Norma* (1831), cobraba al final de su carrera 16.000 francos por una ópera que normalmente le llevaba varios años escribir, y por la que recibía un único pago. Es preciso señalar que en la Italia de la época aún no podía beneficiarse de la protección de derechos de autor y cobrar por los distintos montajes de sus obras, así como por los arreglos de sus partituras, que circulaban en numerosas ediciones no autorizadas o ‘piratas’. Compárese todo esto con los citados 94.000 francos ingresados por la Malibran en un solo año (1829) y sobran más comentarios.<sup>69</sup>

Por propia experiencia familiar, Pauline Viardot sabía que la carrera de una reputada cantante de ópera permitía obtener grandes ingresos, pero también se percataba de que sólo estaría en su apogeo durante unos pocos años. Por tanto, había que aprovecharlos muy bien: como otras *divas* de la época, siempre intentaba maximizar sus ganancias en la dura negociación de sus giras. Rechazaba sin vacilación cualquier propuesta económica que no resultara lo suficientemente buena para la profesional altamente cualificada que ella misma se consideraba, al combinar excepcionales cualidades vocales, amplios conocimientos musicales, dominio de idiomas, capacidad actoral, y habilidades sociales para relacionarse con los círculos artísticos y la buena sociedad de las capitales europeas.<sup>70</sup> Era consciente de que sólo existía *una* Viardot, aunque hubiera un numeroso público dispuesto a pagar por verla; o, en otras palabras,

---

<sup>65</sup> Sassoon (2006: 328).

<sup>66</sup> Ferris (1892: 21).

<sup>67</sup> Figes (2020: 39).

<sup>68</sup> Heron-Allen (1894: 5).

<sup>69</sup> Figes (2020: 130).

<sup>70</sup> Gable-Wilson (2005: 156).

había una ‘oferta’ fija, insustituible y extremadamente limitada, enfrentada a una gran ‘demanda’, lo que necesariamente debía dar lugar a unos elevados ingresos, que los economistas llaman rentas de escasez. Considerando sus ingresos como el auténtico indicador de su valía como artista, y desde una gran confianza en sí misma, Pauline se permitió rechazar —por ejemplo— la fabulosa cifra de 106.000 francos por cuarenta actuaciones en Londres en 1847 (2.650 francos por actuación); también exigió 20.000 francos por cantar *Don Pasquale* en Viena en 1843, lo que escandalizó al compositor Gaetano Donizetti con relación a sus propios honorarios, considerando que la cifra solicitada era un requerimiento mercenario y vulgar. En la misma línea, su amiga George Sand la acusaba de estar obsesionada con el dinero.<sup>71</sup>

En general, las ganancias monetarias de una *prima donna* de primer nivel durante la primera mitad del siglo XIX llegaron a doblar los ingresos del diplomático mejor pagado (aproximadamente, unas 24.000 libras anuales de media en valores reales de 1800). Pero, además, recibían todo tipo de regalos a lo largo de la temporada (joyas, oro, pieles, etc.) que incrementaban aún más sus ingresos totales, a veces incluso duplicándolos. Aunque es cierto que tenían gastos importantes (viajes, servicio, vestuario, etc.), estaban en cualquier caso extraordinariamente bien pagadas bajo cualquier punto de vista.<sup>72</sup> Las cantidades que cobraban resultaban absolutamente inconcebibles para la gente común, igual que sucede hoy con los futbolistas más famosos o las estrellas del pop.

Ya se ha comentado antes el caso de María Malibran, pero pueden añadirse otros ejemplos de los abultados ingresos anuales de las grandes sopranos decimonónicas, que en general se fueron incrementando de manera sostenida a medida que iba avanzando el siglo. Tomando siempre cantidades equivalentes en dólares del año 1900, Giuditta Pasta (1798-1865) llegó a ganar 1.120.000 dólares por temporada, Henrietta Sontag (1805-1854) 1.600.000, y Jenny Lind (1820-1887) 11.394.560.<sup>73</sup> Por otra parte, las retribuciones por actuación que estas estrellas recibían en sus giras por América fueron también creciendo considerablemente hasta hacerse bastante mayores que en Europa: por ejemplo, al final de su carrera, Adelina Patti (1843-1919) recibía entre 2.500 y 3.000 dólares por representación en Europa, mientras que en los Estados Unidos cobraba unos 5.000 dólares<sup>74</sup>. Si ahora comparamos lo que ganaba anualmente en términos corrientes, hacia 1820, un obrero manufacturero británico (41,74 libras) o un ingeniero cualificado (326,43 libras), con las 14.000 libras que ingresó Giuditta Pasta esa misma temporada por su regreso a los escenarios, podemos hacernos una idea del verdadero orden de magnitud de esta astronómica cifra.<sup>75</sup>

Al contrario de las figuras del canto que, como Malibran o Viardot, podían empezar a ganar importantes sumas a edad temprana, los pocos grandes compositores operísticos que conseguían cuajar una trayectoria de éxitos y una reputación consolidada (como

---

<sup>71</sup> Figes (2020: 150-152).

<sup>72</sup> Gable-Wilson (2005: 143-144).

<sup>73</sup> Gable-Wilson (2005: 166).

<sup>74</sup> Gable-Wilson, 2005: 153-154).

<sup>75</sup> Lindert y Williamson (1983: 4). Gable-Wilson (2005: 145-146).

Rossini, Meyerbeer, Bellini o Donizetti) sólo recibían unos honorarios significativamente mayores al final de sus carreras. Pero no hay que olvidar que la mayoría de las nuevas óperas fracasaban y, por tanto, gran parte de los creadores no llegaban a tener nunca unos ingresos relevantes. Además, a menudo estaban sometidos a la presión de los plazos de estreno y se enfrentaban a duras cláusulas de incumplimiento.<sup>76</sup> Por otra parte, se halla la cuestión de los derechos de autor: los exitosos Rossini y Meyerbeer, por ejemplo, se instalaron precisamente en Francia porque este país había sido pionero a finales del siglo XVIII en el reconocimiento de derechos de autor, consolidando la aplicación efectiva de esta legislación hacia mediados del siglo XIX.<sup>77</sup> Quizá por ello, ambos estuvieron también —con diferencia— entre los compositores más acaudalados de la primera mitad del siglo XIX. Pero en cierto modo fueron casos excepcionales.

El alemán Giacomo Meyerbeer (1791-1864), en concreto, obtuvo considerables ingresos por las tres obras que consiguió representar en vida en la Ópera de París, *Robert le diable* (1831), *Les Huguenots* (1836) y *Le Prophète* (1849).<sup>78</sup> Por ejemplo, por las 381 representaciones de la segunda recibió 45.075 francos en concepto de *royalties*, a los que sumó 24.000 francos de su editor. En total, durante el periodo 1831-1864 tuvo unos ingresos de aproximadamente 200.000 francos, derivados tanto de las representaciones de las tres citadas óperas como de la publicación de sus partituras; en términos de poder de compra, ello equivaldría a unos 800.000 euros en el París de 2015.<sup>79</sup>

En cuanto al italiano Gioachino Rossini (1792-1868), ocupa la primera posición (con 47.071 libras en términos reales) en una lista de compositores elaborada por F.M. Scherer y ordenada según el valor de los bienes inmobiliarios dejados al morir (la lista no incluye a Meyerbeer por falta de datos fiables al respecto). Rossini, que pudo retirarse a los treinta y ocho años, está a una considerable distancia del segundo, Muzio Clementi (29.472 libras), que más que un compositor fue básicamente un empresario constructor de pianos y un editor musical. Otros grandes compositores operísticos de la época, como Donizetti (4.976 libras) o Bellini (1.006 libras), se sitúan ya muy lejos de Rossini, claramente superados por aclamados ‘virtuosos’ como Paganini (19.935 libras).<sup>80</sup>

---

<sup>76</sup> Scherer (2004: 98-99).

<sup>77</sup> En 1854 Napoleón III extendería la protección hasta treinta años después de la muerte del creador, y más tarde, en 1866, hasta cincuenta años. La protección de derechos de autor convirtió las partituras operísticas en una forma de capital, uniendo estrechamente a compositores y editores como Verdi y Ricordi. En la práctica, esta legislación haría también que la producción de los compositores descendiera: Verdi, que compuso 24 óperas entre 1839 y 1859, sólo compondría 5 entre 1860 y 1893 (en Italia el sistema *copyright* llegó en torno a 1860). De hecho, tras la protección de los derechos de autor, en vez de cobrar una tarifa única por ópera —lo que obligaba a los compositores a trabajar a destajo—, pudieron cobrar *royalties* por los distintos montajes de sus óperas, así como por la edición de los arreglos de sus partituras.

<sup>78</sup> *L'Africaine* (1865) se representó ya póstumamente. Meyerbeer se había establecido en París tras el éxito de *Il crociato in Egitto*, representada en el Théâtre Italien.

<sup>79</sup> Albinsson (2021: 195).

<sup>80</sup> Scherer (2004: 105). Verdi, que triunfaría plenamente ya en la segunda mitad del siglo XIX, dejaría propiedades inmobiliarias por valor de 15.766 libras (en términos reales). El cuadro de Scherer también muestra que los compositores “independientes” del siglo XIX, que trabajaban para el mercado atendiendo a los cambios en los gustos, acababan dejando un mayor patrimonio que aquellos de sus predecesores del siglo XVIII que habían dependido de un noble o de la iglesia.

## 5. CONCLUSIÓN: ¿COMPONER O CANTAR?

Tras todo lo expuesto hasta aquí, queda claro que para aquellos que, como Manuel García o su hija Pauline Viardot, podían desenvolverse razonablemente bien tanto en la composición (Manuel, Pauline), la interpretación pianística (Pauline) o en el canto operístico, la elección era obvia: durante los dos primeros tercios del siglo XIX, tanto en términos de reconocimiento social como de ganancias pecuniarias, los cantantes estuvieron muy por delante de cualquier otra actividad musical.

Manuel demostró dotes indiscutibles como compositor audaz, sabiendo adaptarse a distintos públicos, temáticas y estilos, combinando con habilidad diversas tradiciones musicales, y cosechando algunos éxitos internacionales reseñables. Tonadillas como *El majo y la maja* o *La declaración*, la ópera-monólogo *El poeta calculista*, y óperas como *Don Chisciotte*, *Il Califfo di Bagdad* o *La mort du Tasse* son buena muestra de ello. El propio Rossini le consideró un compositor de talento que podría haberse situado entre los primeros de su generación si se hubiera dedicado a ello decididamente.<sup>81</sup> En cuanto a Pauline, bajo el magisterio de Liszt llegó a ser una excelente pianista que pudo haber continuado su incipiente carrera como concertista. Además, tenía unas buenas cualidades como compositora, tal como reconocieron —en referencia a sus canciones, música de cámara y pequeñas óperas de salón— Chopin, Liszt o Clara Schumann, entre otros.

Sin embargo, para quienes —como Manuel y Pauline— se manejaban con soltura en varios idiomas y tenían buenas aptitudes vocales y una sólida técnica (adquirida mediante un trabajo de formación duro, sistemático y disciplinado), los cambios socioeconómicos ocurridos en el mundo de la música abrían grandísimas posibilidades de fama y dinero, pues permitían desarrollar una exitosa carrera profesional como cantantes de ópera en un dinámico mercado internacional. Nada que ver con lo que podía obtenerse dedicándose a la composición o a la interpretación instrumental en conciertos.

Es cierto que Pauline, por el mero hecho de ser mujer, tenía prácticamente ‘vetado’ el mundo profesional de la composición de grandes géneros, aunque no así el del piano; lo mismo les ocurrió a Clara Schumann o Fanny Mendelssohn. Pero, en cualquier caso, la elección de desarrollar una carrera operística como cantante hubiera sido la más lógica incluso en circunstancias favorables para la creación musical femenina.

Con todo lo anteriormente señalado, no se niega que pudiera haber otros motivos adicionales, artísticos o personales, a la hora de especializarse y decidirse por el canto, dejando de lado la composición o la interpretación pianística. Pero, sin duda, los motivos económicos tuvieron un peso importante.<sup>82</sup> Del mismo modo, fueron los considerables ingresos una de las razones fundamentales de que, una vez perdidas con la edad las

---

<sup>81</sup> Radomsky (2005: 25).

<sup>82</sup> En cualquier caso, dicho peso no fue absolutamente determinante, pues el elemento vocacional en la exigente profesión de cantante es fundamental. Los García atravesaron periodos de abundancia, pero también de escasez y hasta de ruina económica, pero ninguna de estas dificultades les hizo renunciar a su carrera como cantantes, que tenía un componente extremadamente vocacional.

cualidades vocales, Manuel y Pauline optaran por las clases de canto, como también hizo Manuel Patricio.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBINSSON, Staffan (2021) «Avoiding silent opera: the ‘grand’ performing right at work in nineteenth century Paris», *European Journal of Law and Economics*, 51: 183-200.
- ALONSO, Celsa (2009) «Manuel García (1775-1832)», *Semblanzas de Compositores Españoles*, 13: 124-128. Fundación Juan March. Publicación digital: <https://recursos.march.es/web/musica/publicaciones/semblanzas/ebook/semblanzas-de-compositores-fundacion-juan-march.pdf>
- ÁLVAREZ GARCÍA, María Teresa (2003) *Ellas mismas: mujeres que han hecho historia contra viento y marea*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- BURKHOLDER, J. Peter, GROUT, Donald J., PALISCA, Claude V. (2019) *Historia de la Música Occidental*. Madrid, Alianza. (9ª ed.)
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía (2007) «Técnica dramática y retórica de las pasiones en el *Traité complet de l'art du chant* de Manuel (Patricio) García», *Anuario musical (CSIC)*, 62: 271-290.
- DÍAZ MARROQUÍN, Lucía, y VILLORIA, Mario (2012) *La práctica del canto según Manuel García*. Madrid, CSIC.
- EINSTEIN, Alfred (1949) *The Italian Madrigal*, 3 vols. Princeton, N. J., Princeton University Press.
- ELIAS, Norbert (1991) *Mozart. Sociología de un genio*. Barcelona, Península.
- FERNÁNDEZ BUENO, Aida (2011) «La multiculturalidad europea: espacio vital de I. Turguénev», *Revista de Filología Románica*, Anejo VII\_107-114.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Secundino (2006) «Manuel P. García y la historia del laringoscopio», *Anales de la Real Academia Nacional de Medicina*, 123/4: 897-911.
- FERRIS, George T. (1892) *Great singers: Malibran to Titiens*. New York, D. Appleton.
- FIGES, Orlando (2020) *Los europeos. Tres vidas y el nacimiento de la cultura cosmopolita*. Barcelona, Taurus.
- FITZLYON, April (1987) *Maria Malibran: diva of the romantic age*. London, Souvenir Press.
- GABLE-WILSON, Sonia R. (2005) *Let freedom sing! Four African-american concert singers in nineteenth-century America*. Tesis Doctoral, Universidad de Florida.

- GIAZOTTO, Remo (1986) *Maria Malibran, 1808-1836: una vita nei nomi de Rossini e Bellini*. Torino, ERI.
- GONZÁLEZ MIRA, Pedro (2021) *Historia de la gran música para piano*. Madrid, Berenice.
- HAUSER, Arnold (1998) *Historia social de la literatura y el arte. Vol.2: Desde el Rococó hasta la época del cine*. Madrid, Debate.
- HERON-ALLEN, Edward (1894) *A contribution towards an accurate biography of Charles Auguste de Bériot and Maria Felicita Malibran-Garcia: extracted from the correspondence of the former*. London, Heron-Allen.
- KENDALL-DAVIES, Barbara (2012) *The life and work of Pauline Viardot Garcia*. 2 vols. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing.
- LARIONOFF, P., PESTELLINI, F., (1953) *María Malibran y su época*, Barcelona: Juventud.
- LINDERT, Peter H., y WILLIAMSON, Jeffrey (1983) «English Workers' Living Standards During the Industrial Revolution: A New Look», *The Economic History Review*, 36/1: 1-25.
- MACDONALD, Hugh (2019) *Música en 1853. La biografía de un año*. Barcelona, Acantilado.
- MADARIAGA, Salvador de (1975) *Mujeres españolas*. Madrid, Espasa-Calpe. 2ª ed.
- MALVERN, Gladys (1958) *The great Garcías*. New York, Longmans, Green.
- MILHOUS, Judith (1993) «Opera Salaries in Eighteenth-Century London», *Journal of the American Musicological Society*, 46/1: 26-83.
- POUGIN, Arthur (2015) *Marie Malibran: histoire d'une cantatrice*. Paris, Éd. Ligarán.
- RADOMSKI, James (2002) *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales.
- RADOMSKI, Teresa (2005) «Manuel [Patricio] García (1805-1906): a bicentenary reflection», *Australian Voice*, 11, pp. 25-41.
- REPARAZ, Carmen de *et al.* (1976) *María Malibran, 1808-1836: estudio biográfico*. Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia.
- ROMERO FERRER, Alberto, y MORENO MENGIBAR, Andrés, eds., (2006) *Manuel García: de la tonadilla escénica a la ópera española (1775-1832)*. Cádiz, Universidad de Cádiz.
- SANTA CRUZ Y MONTALVO, María (1840) *Memoirs and letters of Madame Malibran*. Philadelphia, Carey and Hart.
- SASSOON, Donald (2006) *Cultura: el patrimonio común de los europeos*. Barcelona, Crítica.

- SCHERER, F. M. (2004) *Quarter notes and bank notes: the economics of music composition in the eighteenth and nineteenth centuries*. Princeton, N. J., Princeton University Press.
- SIEMENS, Lothar (1979) Book Review: «Cahiers Ivan Tourguéniev, Pauline Viardot, María Malibran», *Revista de Musicología*, 2/2: 393–394.
- WILLIAMS, Simon (2011) «Romantic Opera and the Virtuoso», en Walter Bernhart, ed., *World and Music Studies: Essays on Performativity and on Surveying the Field*. Leiden y Boston, Brill: 143-156.