
LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS MUSICALES ZARAGOZANAS EN LA
ESPAÑA DE LA RESTAURACIÓN (1883-1924): un estudio de la sociedad,
cultura y actualidad artística locales

Begoña Gimeno Arlanzón

Tesis Doctoral
Universidad de Zaragoza

<http://zaguan.unizar.es>

TDR-UZ [Tesis Doctorales en Red Universidad de Zaragoza]



Biblioteca
Universitaria

Universidad Zaragoza

**LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS MUSICALES
ZARAGOZANAS EN LA ESPAÑA DE LA
RESTAURACIÓN (1883-1924):
un estudio de la sociedad, cultura y
actualidad artística locales**

Begoña Gimeno Arlanzón

Tesis Doctoral - febrero 2010

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

*LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS MUSICALES
ZARAGOZANAS EN LA ESPAÑA DE LA RESTAURACIÓN
(1883-1924):
un estudio de la sociedad, cultura y actualidad artística
locales*

Begoña Gimeno Arlanzón



UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia
de la Ciencia

Área de Biblioteconomía y Documentación

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA DOCUMENTACIÓN E
HISTORIA DE LA CIENCIA

ÁREA DE BIBLIOTECONOMÍA Y DOCUMENTACIÓN

***LAS PUBLICACIONES PERIÓDICAS MUSICALES ZARAGOZANAS
EN LA ESPAÑA DE LA RESTAURACIÓN (1883-1924): un estudio
de la sociedad, cultura y actualidad artística locales***

Tesis doctoral para optar al grado de doctora por la Universidad
de Zaragoza, realizada por

Begoña Gimeno Arlanzón

Directores:

Dr. D. Antonio Ezquerro Esteban (Consejo Superior de Investigaciones
Científicas. Institución “Milá i Fontanals”, Departamento de Musicología,
Barcelona)

Dr.^a D.^a Esperanza Velasco de la Peña (Universidad de Zaragoza,
Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia,
Área de Biblioteconomía y Documentación)

Zaragoza, febrero de 2010

*A Petri, mi madre, que ha estado conmigo de una manera especial
acompañándome a lo largo de este trabajo*

AGRADECIMIENTOS

Quiero dejar constancia de mi agradecimiento, en primer lugar, a mis directores: a la Dra. Esperanza Velasco, por su cálida acogida en el Área de Biblioteconomía y Documentación, su magisterio docente, los consejos y ayuda prestada durante este trabajo de investigación, así como su gran disponibilidad en todo momento; y al Dr. Antonio Ezquerro, que me enseñó a adentrarme en el campo de la investigación desde mi primer trabajo para la obtención del DEA, infatigable en su tarea de dirección, quien me ha proporcionado innumerables aportaciones y documentación, al tiempo que me ha instruido, constantemente, en la importancia y necesidad de reflexionar sobre la información recogida en el cometido de la labor investigadora. De ambos he recibido el apoyo, ánimo, y confianza necesarios para que esta tesis llegase a término.

También a quienes me han proporcionado tan amablemente todo cuanto necesité en mis labores de búsqueda y reproducción desde sus centros de trabajo: especialmente por su interés y persistencia a Alicia García y José M^a Soto (“Sala Barbieri” de la Biblioteca Nacional); a C. José Gosálvez (entonces en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid); a Alberto Cabeza (Biblioteca de Humanidades “María Moliner”, de la Universidad de Zaragoza); del mismo modo, a Ramón Abad y Chema Pérez Rabinal, por sus desvelos en proporcionarme lo que fue difícil de encontrar y a Hugo Valdivielso (Biblioteca General Universitaria de Zaragoza); a Luis Torres Freixinet (Archivo Municipal de Zaragoza); a José Luis Marquina (Instituto Bibliográfico Aragonés), por su ayuda; a la directora del “Museo Fournier” de Álava, Itxiar Ruiz de Erentzun, por su ágil y generosa colaboración; y a la responsable del “Museu da Imprensa” de Oporto (Portugal) .

De manera personal, a Isidoro Miguel, archivero-bibliotecario del Cabildo Metropolitano de Zaragoza; a Eloy Fernández Clemente, quien enseguida me

desplegó un sinfín de contactos, entre ellos el valioso encuentro con Vicente Martínez Tejero; a José Luis Calvo Carilla, que me proporcionó copias de ejemplares inaccesibles durante los años que ha permanecido en obras el edificio que alberga a la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza; a Luis Roy Sinusía, que me sacó de dudas en un momento de gran incertidumbre y con quien mantuve una conversación telefónica muy agradable; a Rubén Oliver, que me envió fotografías que jamás había imaginado conseguir; y a mis amigos Antonio Bayona y Julián Gómez, que me prestaron imágenes y pusieron a mi disposición el “Archivo Pilar Bayona” –patrimonio cultural zaragozano lamentablemente ubicado en Madrid–, que con tanto celo han construido y en el que siguen trabajando incansablemente.

A Carmen Peña, profesora en la Universidad de Zaragoza y amiga, le debo sus sabios consejos y su capacidad de escucha para conmigo en momentos de incertidumbre y preocupación, a lo largo de los seis años que he estado empleada en este trabajo doctoral.

A Cristina Martínez de Vega, por su paciencia para soportar mis exigencias y por su buen hacer en la maquetación de este trabajo.

Por último, agradezco a la Universidad de Zaragoza y al Área de Biblioteconomía y Documentación, del Departamento de Ciencias de la Documentación e Historia de la Ciencia, el hacer posible la presentación de esta tesis.

Debes afirmar la verdad sólo porque y en cuanto la conoces, no porque otro la conozca: sin el propio examen no debes afirmar ni negar cosa alguna.

Karl Christian Friedrich Kraus (*1781; †1832)

SUMARIO

Sumario	pág.
0. INTRODUCCIÓN.	1
0.1 Razones para la elección del tema: justificación en el marco espacio-temporal y delimitación	3
0.2 Estado de la cuestión.....	12
0.3 Objetivos	16
0.4 Corpus del análisis	17
0.5 Metodología	20
0.6 Corpus documental: tipología y procedencia de las fuentes	24
0.7 Organización y estructura	25
 CAPÍTULO 1. Contexto histórico, político, socio-económico cultural y artístico a nivel nacional y local	 29
1.1 Introducción histórica	31
1.2 Situación política	36
1.3 Marco socio-económico	40
1.4 Educación y cultura	48
1.4.1 Prensa y Restauración	54
1.5 Aproximación al ambiente cultural y artístico-musical	57
1.5.1 Funciones de la música en la sociedad de la época	60
1.6 Cronología de hechos históricos, sociales y culturales en Aragón y Zaragoza durante la Restauración borbónica ...	68
 CAPÍTULO 2. El hecho musical en Zaragoza	 81
2.1 Características generales y propias	83
2.2 Factores para una descripción del hecho musical zaragozano	92

	pág.
CAPÍTULO 3. Análisis descriptivo del repertorio hemero- gráfico	131
3.1 Revistas específicamente musicales	139
3.1.1 <i>Gaceta Musical</i>	139
3.1.2 <i>El Telón</i>	143
3.1.3 <i>El Correo Musical</i>	146
3.1.4 <i>Aragón Artístico</i>	150
3.1.5 <i>Repertorio Sacro-Musical</i>	152
3.1.6 <i>El Centenario</i>	156
3.1.7 <i>El Bretoniano</i>	158
3.2 Revistas culturales con noticias musicales	161
3.2.1 <i>El Trovador del Ebro</i>	161
3.2.2 <i>Revista de Aragón</i>	174
3.2.3 <i>El Fígaro Aragonés</i>	178
3.2.4 <i>El Chiquero</i>	187
3.2.5 <i>España Ilustrada</i>	190
3.2.6 <i>Vida Española</i>	192
3.2.7 <i>Juventud</i>	193
3.2.8 Otras revistas	194
3.2.8.1 <i>El Enano</i>	194
3.2.8.2 <i>Zaragoza Cómica</i>	196
3.2.8.3 <i>El Cobete</i>	198
3.2.8.4 <i>Aragón Ilustrado</i>	198
3.2.8.5 <i>Lealtad</i>	200

	pág.
3.2.8.6 <i>Athenaeum</i>	201
3.2.8.7 <i>Pluma Aragonesa</i>	203
CAPÍTULO 4. Análisis de la prensa musical zaragozana de la época	207
4.1 Introducción al estudio y análisis	209
4.2 La prensa musical como objeto de estudio	215
4.2.1 Biografía y estudio crítico-reflexivo de las publicaciones musicales	234
4.2.2 Un acercamiento a la tríada prensa femenina-música-educación de las mujeres	307
CAPÍTULO 5. Panorama musical en Zaragoza a través del estudio de la información que ofrecen las fuentes	321
5.1 Almacenes de música y constructores de instrumentos.....	323
5.2 El consumo musical en la sociedad zaragozana: lugares, sociedades, repertorios, intérpretes	331
5.3 La Enseñanza musical	365
5.4 La actividad en los teatros: crítica, estrenos, géneros, directores	382
5.4.1 Breves apuntes sobre la creación musical	402
CAPÍTULO 6. Los impresos musicales en Zaragoza: suplementos de publicaciones periódicas y edición independiente de partituras	405
6.1 Breve introducción histórica a los impresos musicales en Zaragoza	407
6.2 Técnicas utilizadas para la estampación de notación musical: de Europa a Zaragoza, del siglo XV al XIX	410

	pág.
6.3 La litografía y sus diferentes técnicas como herramienta para imprimir música	424
6.3.1 Su expansión: Europa, España, Zaragoza	432
6.3.2 Zaragoza y sus talleres: algunos datos biográficos y procedimientos utilizados	435
6.3.3 Producción musical de litógrafos, dibujantes, grabadores y editores	453
CAPÍTULO 7. Análisis de la música impresa incluida en las publicaciones periódicas	493
7.1 Sobre los autores y las obras publicadas	498
7.1.1 Estudio crítico y analítico del contenido	529
7.2 Análisis formal, técnico y estilístico de tres obras: <i>Leonor</i> , <i>Emulación</i> y <i>La Tristeza</i>	540
7.2.1 <i>Leonor</i> , <i>Gavota para piano</i> , por José Orós	540
7.2.2 <i>Emulación</i> , <i>Capricho-nocturno para piano</i> , por Ruperto Ruiz de Velasco	546
7.2.3 <i>La Tristeza</i> , <i>Romanza fantástica</i> , por Domingo Olleta	553
CONCLUSIONES	571
BIBLIOGRAFÍA	585
Introducción	587
A. Repertorio hemerográfico	588
B. Fuentes y Bibliografía	594
Listado de siglas y abreviaturas	619
ÍNDICE DE FIGURAS	625
ÍNDICE DE TABLAS	647
ÍNDICE DE GRÁFICOS	651
ÍNDICE ONOMÁSTICO	655

0. INTRODUCCIÓN

01. RAZONES PARA LA ELECCIÓN DEL TEMA: JUSTIFICACIÓN EN EL MARCO ESPACIO-TEMPORAL Y DELIMITACIÓN

El estudio de la música, de sus protagonistas, de su práctica y difusión, del público como receptor de modas y corrientes estilísticas, todo ello en su entorno social y artístico a través de las publicaciones periódicas musicales zaragozanas, es lo que se ofrece en este trabajo, dentro del ámbito cronológico que su título determina como un rico y fiel testimonio del panorama cultural zaragozano. Existen razones y necesidades de ubicar puntualmente algunos elementos del estudio en un contexto socio-cultural geográfico más amplio que el meramente local –para una más óptima identificación del hecho musical zaragozano en este “segundo Romanticismo”–, si bien la aparición de estas referencias a lo largo de los contenidos quedan justificadas y se sitúan en un segundo plano, de manera periférica al centro de la investigación.

Este centro lo constituye fundamentalmente el análisis de las publicaciones que integran el repertorio hemerográfico reunido y la música que en ellas se editó, así como el mundo de la edición musical zaragozana en las fechas que nos ocupan.

Ha sido tan sólo al inicio de la década de 1990 cuando se ha comenzado a investigar, estudiar y dar a conocer, de una manera más o menos sistemática, la música española del siglo XIX, constituyéndose el hecho en una de

de las nuevas tendencias de investigación, y esta tesis pretende ser una aportación a este panorama actual de los estudios en Musicología y, asimismo, contribuir a que la historiografía que se va poco a poco actualizando sobre el tema deje de ser principalmente la historiografía musical sobre Madrid o Barcelona –no al menos como únicas referencias casi exclusivas–. En este caso, las líneas esenciales de este trabajo se centran en dar a conocer y analizar parte de esa música española –puesto que se trata de un patrimonio emanado desde Zaragoza y cuya difusión se conocerá a través de su estudio– y que el análisis de la prensa musical ofrece.

La acotación cronológica para el ya establecido tema de la investigación viene dada por la propia aparición de las primeras publicaciones periódicas musicales en la ciudad, coincidiendo en el tiempo con la expansión y proliferación de este tipo de revistas en la mayor parte de ciudades españolas. Las fechas significativas de la mayor producción editorial zaragozana corresponden a la década de 1880, si bien no podía faltar un pequeño estudio descriptivo y crítico de la revista *El Trovador del Ebro* (v. cap. 3 y 4), que, aunque iniciada poco después del comienzo del Sexenio Revolucionario, en 1869, es representativa –y primera en Zaragoza, hasta donde he podido saber– de un sistema de comercio y edición musical común en otras ciudades españolas: la publicación de *suplementos* musicales –partituras– en periódicos y revistas como regalo a los suscriptores. Por otro lado, también se constituye en el único ejemplo en Zaragoza de prensa femenina, al estilo de las cabeceras que habían aparecido en otras provincias ya en décadas anteriores, y que el subtítulo indica claramente: *semanario dedicado al bello sexo*.



Fig. 0.1 Portada de *El Trovador del Ebro* (Imprenta de Manuel Ventura; tipografía de Calisto Ariño)

LA ROSA DE ORO
POLKA
para Piano por
D. MELCHOR VELA

LIT. CASANOVA ZARAGOZA

LA ROSA DE ORO

INTRODUCCION
NYRE. POLKA

M F ff RALL P MF F ff

The image is a black and white lithograph for a piano polka. At the top, the title 'LA ROSA DE ORO' is written in a decorative, cursive font. Below it, 'POLKA' is printed in bold, followed by 'para Piano por D. MELCHOR VELA'. The central illustration depicts a woman in a long, light-colored dress sitting and playing a harp. To her right is a large, ornate vase overflowing with flowers. The name 'LIT. CASANOVA ZARAGOZA' is printed on a banner above the vase. Below the illustration, the word 'LA ROSA DE ORO' is written in a large, highly decorative, gothic-style font. At the bottom, there are two staves of musical notation. The first staff is labeled 'INTRODUCCION' and 'NYRE. POLKA'. It includes dynamic markings 'M F', 'ff', and 'RALL'. The second staff continues the musical notation with dynamic markings 'P', 'M F', 'F', and 'ff'.

Fig. 0.2 Polka para piano de Melchor Vela, de la litografía de E. Casanova, para la revista

A partir del final de la Restauración, o inicio de la dictadura de Primo de Rivera (1923) –período considerado de crisis de la monarquía con su consiguiente caída al proclamarse la II República–, se entra, por un lado, en una parte de la historia de la que no resultaría difícil encontrar documentación, más cercana a nuestros días y conocida, así como presumiblemente conservada en archivos y bibliotecas. Y por otro, como estilo artístico ya no será “Romanticismo” musical lo que sigue a estos primeros años del siglo XX, diferenciándose de otras artes en las que hubo secuencias más breves y diferenciadas de corrientes estilísticas. Queda abierto este período, pues, a próximas investigaciones y la presente a nuevos datos y reflexiones. A partir de esto, y por tanto, el límite se establece con la fecha de publicación del último número conocido de *El Bretoniano* (enero de 1924) si hablamos de revistas especializadas, a la que se añade *Pluma Aragonesa* (1924), si lo hacemos de revistas culturales que insertaban suplementos musicales. De este modo, y haciendo coincidir mis intereses con el período que comprende la Restauración monárquica, desde la llegada de Alfonso XII hasta el golpe de Estado del general Primo de Rivera, la investigación abarca un ciclo de nuestra historia de casi cincuenta años.



Fig. 0.3 Cabecera de *El Bretoniano*

The image displays the title page of a musical score for a piano nocturne. At the top center, there is a decorative illustration of a woman in a long, patterned dress holding a child. The illustration is framed by ornate, symmetrical scrollwork. Below the illustration, the title "NOCTURNO" is written in a bold, serif font on the left, and the composer's name "S. AZARA" is on the right. The musical score itself is written on ten staves. The first staff begins with the tempo marking "Adagio." and a dynamic marking "P". The score includes various performance instructions such as "cresc.", "dim.", "cresc.", "dim.", "Foco più mosso", "cresc.", "dim.", "Tempo", and "accel.". The notation is in a single system, with treble and bass clefs used throughout. The entire page is enclosed in a decorative border.

Fig. 0.4 Portada del *Nocturno* para piano de Salvador Azara, realizada mediante técnica autográfica
(*Pluma Aragonesa*, año I, nº 1, 21 de diciembre de 1924)

Imprescindible, por otro lado, resulta definir el tipo de público o suscriptores de estas publicaciones: una burguesía zaragozana y demás clases acomodadas ávidas de acceder a una cultura reservada hasta entonces a la aristocracia se suscribirán a ellas. Se verá que, por circunstancias socio-culturales y estrategias comerciales, los editores y propietarios contaban con la suscripción de una gran parte de público femenino perteneciente a las clases mencionadas.

La materia requiere ser tratada desde un ángulo diferente al que se observa en otros estudios que han realizado algunos autores interesados en áreas diferentes de la cultura aragonesa: esto es así porque, en primer lugar, la música en sí misma difiere de las otras artes –conlleva una necesidad inherente de ser interpretada para conocerse, requiere del factor tiempo para su reproducción y disfrute– y en segundo lugar, y por ello, la metodología de su investigación, dado que se aparta en este sentido de cualquier estudio, no debería basarse en el análisis meramente teórico ni fundamentarse únicamente en datos y reflexiones.

De otro modo, un proceso de búsqueda de información en esta área supone para los investigadores de la música una gran dificultad en cuanto a la consulta de fuentes; por un lado la dispersión, mala conservación en muchos casos, desaparición de documentos en otros, tareas inacabadas de catalogación –existen todavía ficheros manuales en los que no es posible hacer búsquedas por materias, ni siquiera lugar de edición–, o la falta de actualización de catálogos y el difícil acceso a algunas fuentes originales, hacen de la recogida de material una labor ingente y exhaustiva. Si bien hay que decir que se ha hecho un gran avance en los últimos años al respecto, y que, aún así, se echa de menos que en esta comunidad aragonesa todavía no se disponga de un Archivo o Centro de Documentación Musical que reúna el patrimonio cultural aragonés, comprometido con su catalogación y conservación, lo que hace difícil la búsqueda y reunión de documentos, además de que, con toda seguridad, sería la institución idónea para recibir colecciones privadas y legados o donaciones que se ubicarían, concentrados, en el mismo espacio físico y que de otra manera resultan difíciles de conocer.

Teniendo en cuenta el mayor o menor alcance de suscripciones fuera de la provincia y en cuanto a la mencionada dispersión de fuentes primarias, puede resultar ilustrativo el hecho de que algunas de las partituras editadas como suplementos musicales junto a las revistas zaragozanas, se hayan encontrado tanto en la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza, como en la de la Universidad de Navarra, en la del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid –donaciones de colecciones particulares en los dos casos–, Biblioteca Nacional (Sala Barbieri) o incluidas en el catálogo –confeccionado por Vega García-Ferrer (1996)– del Archivo Musical del Convento de Nuestra Señora del Carmen, carmelitas calzadas, en Granada –se desconoce la procedencia de este fondo y tan extraña ubicación–. Las partituras eran “coleccionables” y tenían como función ser interpretadas, por lo que en pocos casos se mantienen junto al ejemplar de la revista –entre el repertorio localizado sólo la *Gaceta Musical* conserva conjuntamente dos de ellas–, dado que se editaban en pliegos sueltos para facilitar, así, su ejecución y la posibilidad de encuadernarlas posteriormente. De la misma manera, algunos de los números de las revistas, diferentes de los conservados en fondos de centros locales, también se han encontrado fuera de Zaragoza.

Por otro lado se dan varias circunstancias ajenas a lo apuntado anteriormente y que responden a una serie de factores de otra naturaleza, que dificultan la labor de la que se habla y que inciden en la dispersión y desaparición de documentos. La música del siglo XIX y principios del XX no ha recibido una particular atención ni ha suscitado un especial interés –no como la de épocas anteriores–, ni se ha puesto cuidado en su custodia hasta hace escasamente unos veinte años: en primer lugar por ser la más reciente y la que más tarde se ha empezado a estudiar en el campo de la Musicología –siempre es necesaria cierta distancia para una perspectiva en el tiempo–; en segundo lugar, hay que tener en cuenta que esta música se practicaba pero no era objeto de estudio –de un modo que indujera a reflexión–, sino que tenía como finalidad su interpretación, se producía y se desechaba, tiene la cualidad de música efímera y viene a estar caracterizada por ser una música “de consumo”, escrita no para la posteridad sino

para el momento, por lo que, presumiblemente, se puede pensar que se ha perdido gran parte de lo que se publicó. Es, pues, un cúmulo de factores lo que dificulta la tarea para su conocimiento y posterior análisis.

A esto se añade el obligado rastreo de registros en la Propiedad Intelectual y las leyes, decretos y reglamentos publicados sobre la misma en el siglo XIX (1879, 1880 y 1896), pero cuyos resultados no son los esperados: el cumplimiento de los mismos supuso numerosas complicaciones para autores y editores, no en todos los casos se entregaron los ejemplares destinados a las bibliotecas de provincias o a la Escuela Nacional de Música y Declamación –hoy Real Conservatorio Superior de Música de Madrid– y no todas las partituras en las que figura el sello de “depositado” se depositaron realmente. Aun cuando un documento tan importante como el *Boletín del Registro de la Propiedad Intelectual* –iniciado en 1885– resulta de gran utilidad, no hay que olvidar que se falseaban las fechas de edición para cumplir los plazos obligados de inscripción, lo que dificulta la datación exacta de los documentos.

Las razones que justifican la elección del tema vienen dadas, en primer lugar, por las recientes tendencias de investigación en Musicología, que se exponen más adelante, dirigidas al patrimonio musical decimonónico; en segundo lugar, por el hecho de haberse iniciado el estudio de la prensa musical desde un margen amplio y general y, en tercer lugar, porque hasta la fecha no se ha realizado acercamiento alguno a las líneas anteriores respecto a la música y la prensa específicamente zaragozanas, salvo lo abordado en mi trabajo de investigación para el DEA (Gimeno, 2005 y 2006), en un enclave de cierta relevancia nacional, situada la ciudad a medio camino entre Madrid y Barcelona, y en las principales vías de comunicación del país.

La pretensión de unos estudios con un enfoque delimitado en un marco local, crea la posibilidad razonable de aportar aspectos desconocidos que puedan sumar a lo ya estudiado de una manera global y de suponer cierta representatividad, cierto grado de conclusiones significativas y cierto atractivo del que difícilmente podría hacer gala un estudio con límites geográficos más amplios.

0.2 ESTADO DE LA CUESTIÓN

El interés científico de este estudio lo marca una de las direcciones que ha tomado en los últimos años la Musicología, campo de estudios en que se inserta: el hasta hace poco siempre presente desdén o infravaloración hacia el período decimonónico –ya comentado suficientemente en estudios recientes–, se ha ido desvaneciendo, gracias en parte al interés de algunos estudiosos y, en parte, a causas naturales de las características del período histórico ya expuestas, y se ha comenzado a valorar el patrimonio musical hispano, sobre el que ya proliferan estudios serios y minuciosos. Sin embargo harán falta varios años para cubrirlo y llegar a un conocimiento concluyente producto de hipótesis y tesis, por lo que sigue constituyendo un asunto del máximo interés científico: por un lado, la música decimonónica, y por otro, las revistas musicales –como uno de los caminos para llegar a aquélla–.

El primer estudio de entre los de carácter general que he podido localizar sobre hemerografía musical se debe a Gutiérrez Espada (1976) en un trabajo para su tesina, presentada en la Escuela Oficial de Periodismo de Madrid en 1975 y titulado “La joven prensa musical”, si bien el período cronológico que cubre abarca las fechas entre 1959 y 1975 y las publicaciones que trata son dirigidas a la juventud española. Y el siguiente que me consta es la tesis de Jacinto Torres Mulas titulada *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990): estudio crítico-bibliográfico y repertorio general*, presentada en la Universidad Complutense de Madrid en 1991. A este trabajo se suman las publicaciones posteriores del mismo autor que amplían la investigación y análisis del tema tratado, si bien giran alrededor del mismo asunto. Esta tesis de Jacinto Torres significará, de algún modo, un estudio pionero en el tema de la prensa musical española, a partir de cuyo trabajo se abre un campo casi enteramente por explorar y en el que se pueden atomizar las posibles y venideras exploraciones en el ámbito “de provincias” para quien asuma adentrarse en ellas.

Por otro lado, Sobrino (1993) aborda el mismo tema con una breve contribución desde un enfoque en el que plantea directrices para la elaboración de vaciados e índices informáticos de este tipo de revistas.

No se han continuado las investigaciones con carácter general, dada la dificultad de estudiar tan ampliamente el tema.

La escasa bibliografía existente se dirige ya a estudios parciales, bien con perspectivas locales, bien centrados en una revista concreta en la que se trata específicamente algún aspecto en particular o bien en ese aspecto particular en la prensa, como puede ser el caso de la crítica musical en la *Gaceta Musical de Madrid* por Pidal Fernández (1998) –aunque referido a fechas anteriores a la Restauración– o, sirva también como ejemplo, el órgano en la prensa musical del siglo XIX, que aborda Alonso Fernández (1995).

Entre los ejemplos de las diferentes perspectivas figura la aportación de Joana Crespí dedicada a las publicaciones periódicas musicales decimonónicas en Cataluña (Crespí, 1999), en una monografía que recoge las actas del Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación (AIBM), titulado *Ponencias españolas e hispano-americanas*. El contenido del trabajo lo constituye un repertorio de revistas producto de consultas realizadas en bibliotecas de Barcelona y la Biblioteca Nacional de España. La autora añade revistas no musicales pero interesantes por sus noticias de música folklórica. La información se presenta muy detallada, incluyendo la localización de las colecciones y la bibliografía donde los ejemplares aparecen repertoriados, además de un resumen final con datos estadísticos de los elementos que caracterizan a las revistas.

También contamos con estudios dedicados a revistas de Granada, Madrid, La Habana y Ciudad de México (Vargas, 2002), aunque correspondientes a fechas anteriores a las que aquí interesan; de Cádiz, en un artículo de la misma autora (Vargas, 2008), que titula “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de «La Moda» de Cádiz”; de Montevideo (Fornaro et al., 2007); y, por último, de Jaén, en una investigación de Sánchez López (2003). En todos ellos, aun cuando no siempre se trata de revistas especializadas, se atiende al campo de la edición musical proveniente de la prensa, géneros musicales en particular, actividad teatral u otros aspectos. No hay que olvidar que, hasta la guerra de 1898 con los EE.UU., Cuba, Puerto Rico, Filipinas y otras islas del Pacífico eran parte de España, ni tam-

poco, a los efectos, la estrecha relación que ésta mantenía con los países iberoamericanos en general.

A ello se suma la contribución de Giménez Rodríguez (2006), con un artículo sobre Felipe Pedrell y su relación con la revista *La Alhambra*, quien investiga actualmente en la línea de las revistas musicales decimonónicas dentro del contexto del patrimonio musical andaluz, para lo que se ha creado recientemente un grupo de investigadores en torno a la Universidad de Granada.

Finalmente, y dentro de este mismo grupo de estudios y análisis de revistas es obligado citar las recientes aportaciones españolas al *Répertoire International de la Presse Musicale* (RIPM), una de las más importantes empresas bibliográficas cooperativas para la investigación musical actual, junto al RISM, RILM y RIDIM¹. El RIPM recoge un índice retrospectivo de revistas musicales entre 1800 y 1950, en una base de datos accesible en línea, actualmente con unos 500.000 registros, que se actualiza cada seis meses, pertenecientes a revistas de diecinueve países. Esperanza Berrocal y Belén Vargas² participan con unos estudios muy completos de seis publicaciones decimonónicas, cuatro de ellas madrileñas y las dos restantes de Barcelona.

Dentro de los límites cronológicos que aquí interesan y, en este caso, de autores aragoneses, se han publicado también algunos artículos sobre metodologías de la investigación en prensa: Benítez Marco (1989) ofrece pautas al respecto para el estudio del espectáculo operístico en el diario zaragozano *El Eco de Aragón*, aunque resulta significativo que el perfil de la autora se refiere al campo de la filología hispánica; y en un marco temporal anterior, Sánchez Ibáñez (1989) para el estudio de la actividad artística zaragozana en el semanario *La Aurora*.

¹ Répertoire International des Sources Musicales, Répertoire International de Littérature Musicale y Répertoire International d'Iconographie Musicale, respectivamente. En el RIPM colaboran musicólogos de Alemania, Austria, Bélgica, Canadá, Dinamarca, EE.UU., España, Francia, Gran Bretaña, Hungría, Italia, Holanda, Noruega, Polonia, Portugal, Rumania, Rusia, Suecia y República checa. Hasta el momento, España tiene secciones iberoamericanas en Chile y México.

² Las introducciones y descripciones íntegras de las revistas se pueden leer en: <http://www.ripm.org/titles_indexed.php5#SPANISH%20ES>. [Consulta: 6 de septiembre de 2008].

El presente trabajo pretende, pues, de manera minuciosa, cubrir el campo de las revistas musicales publicadas en la ciudad de Zaragoza, para lo que de manera no tan exhaustiva se describen y analizan otras que abordan aspectos más generales de la cultura y espectáculos locales, y que se hacen necesarias para completar como producto del estudio un resultado más concluyente en el campo de lo que fue el hecho musical en el período de la Restauración.

El resultado de la investigación bibliográfica anteriormente descrita viene a significar un material de trabajo de referencia para esta investigación –aun cuando en ocasiones los objetos de estudio corresponden a décadas del siglo XIX diferentes de las aquí delimitadas o alguna revista no es propiamente musical–, en cuanto a la importancia de la prensa “de provincias” y dirigido al estudio científico de la música española decimonónica.

Con frecuencia, y como se ha dicho, se elaboran estudios sobre revistas no dedicadas por entero a la música sino que abordan contenidos literarios o artísticos en general, pero que ofrecen información de gran importancia para la materia musicológica, y la tratan con un grado de relevancia e interés que las hacen objeto imprescindible para el investigador, más aún cuando nos ofrecen colecciones de partituras con las que poder analizar y concluir tanto modas del momento como autores, calidad compositiva, difusión, recepción y un largo etcétera. Así se demuestra en las estudiadas de manera colateral en el capítulo dedicado al análisis de la prensa musical.

A partir de la relación cultural –a veces de emulación y competencia– ya estudiada entre centro –Madrid, “Villa y Corte”– y periferia –Sevilla, Bilbao, Cádiz, La Coruña o, no tanto en cuanto a su influencia, Barcelona–, con una mayor actividad mercantil e industrial de estas ciudades portuarias, habría que destacar la importancia de la vida musical en Zaragoza y, por tanto el interés de su estudio para Aragón. En el desarrollo del hecho musical tuvo mucho que ver su situación estratégica en la geografía peninsular, de paso y parada obligada entre las grandes ciudades; asimismo fue punto neurálgico en el desarrollo industrial y, con él, el avance en comunicaciones y transportes. Ejemplo de ello puede ser la circulación de compañías de ópera y zarzuela

que incluían a la ciudad formando parte de sus principales rutas –de Madrid a Barcelona o viceversa, desde Valencia, si comenzaba en Baleares, hacia el norte de la península, o hacia el noroeste–; en otras ocasiones se aprovechaba a formar nuevas compañías o “re-formar” con artistas, músicos o intérpretes que residían o eran de Zaragoza, o bien en otras se presentaba la necesidad de reforzar la nómina de profesores o cantantes que traía la compañía. Heilbron (2001) demuestra cómo, incluso, localidades de menor importancia como Calatayud, tuvieron una actividad lírico-teatral insospechada, siendo ciudad de parada obligada entre Madrid y Barcelona o Zaragoza y Madrid.

0.3 OBJETIVOS

El principal objetivo que da sentido y justifica esta investigación es realizar un estudio crítico-analítico de la prensa musical zaragozana –y, colateralmente, noticias musicales que aparecen en otras publicaciones periódicas culturales–, sus condiciones de creación, edición y demás aspectos que se verán más adelante, es decir, tanto en su forma como en su contenido. Esto lleva implícito su previa localización, reunión e inventario como primer cometido. Con ello se pretende conocer la realidad musical zaragozana en sus numerosos y variados componentes, para lo que se parte directamente de las fuentes y no de ideas prefijadas o ya establecidas.

El segundo de los objetivos principales es hacer posible la difusión del patrimonio histórico-artístico y cultural zaragozano en el que la música es protagonista, en un período histórico con más sombras que luces hasta el momento –como por otro lado ocurre con lo que todavía no se ha investigado–. Se persigue con ello dar a conocer la producción musical en esta etapa.

Y en tercer lugar, se trata de contribuir con la aportación de los resultados a una nueva visión de la música en Zaragoza, en un marco cronológico reciente de nuestra historia, con el uso y planteamiento de nuevas perspectivas de trabajo que permiten ampliar el conocimiento que actualmente, y de una manera generalizada, se tiene sobre el tema.

Como objetivo específico y que acompaña a los principales, se pretende estudiar el contexto socio-cultural a nivel local y, en segundo plano, nacio-

nal, en que aparecen estas revistas, así como la música y los músicos, protagonistas de esta etapa de nuestra historia.

El sólo hecho de abordar los diferentes títulos encontrados genera una ramificación y amplitud de campos a estudiar que se aproxima a lo que se denomina Estudios Culturales. De la misma manera resulta insoslayable la presencia constante de un componente sociológico enorme, que hace fundamental su análisis: la propia naturaleza de la época y la música que en ella se generó lo hacen inherente al tema tratado. Sin embargo, el área de interés se centra en la música en Zaragoza y sus condicionantes propiamente musicales, siempre estableciendo comparaciones con otras ciudades que se constituyen en testimonios referenciales. Se va, pues, más allá de los meros criterios sociológicos y se ha perseguido en todo momento llegar a la música misma.

0.4 CORPUS DEL ANÁLISIS

En el campo de la Musicología, cualquier análisis que se pretenda conllevar necesariamente la conversión de la teoría en experiencia vivida, o aún más, la experimentación a través de la práctica del hecho sonoro antecede a cualquier conclusión teórica. Claro está que, en el caso de composiciones para orquesta u otras agrupaciones, obligadamente habría que contar con medios como las reducciones, adaptaciones y demás arreglos para piano, que hacen posible el conocimiento de esa música yendo más allá de la imagen sonora que puede ofrecer su lectura y audición interna.

La música escrita que se nos ofrece a través de la prensa, fundamentalmente para piano, o piano y voz –en algún caso se añade la flauta–, ha de ser interpretada; se trata de ejemplos sonoros plasmados en papel que no se escuchan si no son interpretados. Como sostiene González Valle (1980: 457), “serían dudosos cuantos métodos haya de proceder la ciencia con el arte musical si la investigación no parte de la experiencia sonora ni se dirige directamente a ella”.

Partiendo del material documental primario –prensa musical, cultural y de espectáculos, edición de partituras, conferencias y demás actividades plasmadas en publicaciones–, las investigaciones y observaciones realizadas nos lle-

van a conocer el hecho musical en Zaragoza a través de las publicaciones periódicas especializadas en esta rama del arte, no menospreciando para ello los contenidos que ofrecen otras revistas no exclusivamente especializadas, si bien éstas no son estudiadas de manera tan exhaustiva.

Asimismo, el indispensable estudio de la prensa diaria revela aspectos importantes como la recepción de autores, obras y tendencias –lo que se ha llegado a conocer por artículos, gacetillas o sueltos y noticias en la prensa examinada–, a través de los espectáculos cotidianos en la ciudad, repertorios, por tanto los gustos dominantes, precios de actuaciones, horarios, lugares, o tipo de público –en algunos periódicos, y siguiendo las costumbres de la época, se llegan a publicar listados con los apellidos de las familias que se habían abonado a la temporada de ópera, lo que ilustra la relevancia social que envolvía a la vida musical en las ciudades–, así como la vida profesional y reconocimiento social de los músicos en la época delimitada.

Partiendo de esos mismos contenidos quedan diseñadas las líneas de investigación: el análisis de la prensa musical como fuente de información y como objeto de estudio, la enseñanza musical, tanto pública como privada, y su repercusión, la propia actividad musical zaragozana que engloba otras líneas como el asociacionismo y sociedades culturales, teatro lírico y compañías de ópera y zarzuela, géneros musicales, intérpretes, producción de música impresa, el campo de la edición musical, profesionalismo *versus* dilettantismo, repertorios y gustos de la época, la crítica musical y su evolución, y factores sociológicos que determinan algunas situaciones referenciales en el ámbito de la música y los músicos. Estas líneas conforman lo que constituye el corpus del análisis, que conllevan uno sociológico, el propiamente musical y el musicológico, al que se llega a través de los anteriores.

El estudio y observación de estos contenidos revelan una verdadera y abundante actividad musical protagonizada tanto por profesionales como por aficionados, y que unas veces evidencia y revela creaciones que no envidian las de compositores de renombre, y otras, música de gran sencillez para el entretenimiento y consumo, de fácil éxito entre la sociedad burguesa y aficionada.

Tanto el estudio de esa actividad musical y cultural, como el de las propias sociedades –de conciertos, de cuartetos, corales, ateneos, casinos– y compañías teatrales –de ópera o de teatro lírico: zarzuela, revista, opereta–, se hace posible en este caso a través de la documentación y análisis de las revistas localizadas y demás noticias en la prensa diaria local que se ha consultado, como una herramienta más para el investigador.

Otro género que forma parte de la investigación y examen es la música religiosa, con publicaciones especializadas, que también se integra en la colección de revistas que se estudia. Del mismo modo, forma parte del conjunto la música autóctona popular, con rasgos específicamente aragoneses.

En síntesis, el corpus del análisis viene a estar constituido, en primer lugar, por el examen de las publicaciones que constituyen el repertorio hemerográfico, lo que lleva al conocimiento de diferentes aspectos del hecho musical zaragozano: la enseñanza, asociaciones y agrupaciones musicales y su evolución, los géneros –ópera, zarzuela, sinfonismo, música de cámara, religiosa, doméstica o *de salón*–, el lugar importante que ocupa la música para piano, las compañías lírico-teatrales, la respuesta del público y las modas, las influencias extranjeras o la actividad de músicos de instituciones religiosas en el ámbito civil.

En segundo lugar, otro bloque importante de ese corpus lo constituye la edición de partituras –con el consiguiente aprovisionamiento o suministro, variado y novedoso, de obras “de creación”–, su repercusión en el desarrollo de la música, el comercio de literatura musical, los talleres de impresores zaragozanos que se dedicaron a esta labor de especial factura y las técnicas de grabado, tipográficas, litográficas, etc. utilizadas, es decir, sus procedimientos de grabado y estampación.

Por último, y en la misma categoría de relevancia, figura el análisis propiamente musical de esas partituras pertenecientes a las publicaciones periódicas, lo que da una visión de la *creación* musical y sus autores en la capital de la provincia, para lo que se tiene presente la producción en otras ciudades de referencia.

Los análisis y conclusiones que aquí se presentan, pretenden formar parte de la tan necesaria y ya comenzada revisión historiográfica de nuestra música.

ca. Resulta imprescindible la refutación de aquellas erróneas constataciones sobre la falta de originalidad, calidad y creación en la producción musical del período estudiado, tanto la española respecto a Europa como la de autores zaragozanos –o establecidos en la ciudad– respecto a otras provincias, opiniones que se han mantenido hasta hace muy poco tiempo. Algunas de esas cualidades negativas no dejan de ser tópicos transmitidos a lo largo de varias décadas y que llenan una concepción heredada y asumida, sin perspectiva ni reflexión, de la música y los músicos.

En definitiva, se trata de descubrir y analizar la vida musical zaragozana del último cuarto del siglo XIX y principios del XX, y la propia música, por lo que cuanto aquí se trata responderá a las siguientes cuestiones referidas al período cronológico que arranca con la Restauración borbónica, y que suponen el marco de la investigación: cabe plantearse qué lugar, en un sentido cualitativo, ocupa Zaragoza en la publicación de revistas musicales; si se puede hablar de “calidad” en cuanto a sus colaboradores y protagonistas; qué repertorios se interpretaban y escuchaban en Zaragoza; o si la ciudad se hizo eco de los avances técnicos que contribuyeron al desarrollo y expansión de la edición musical, y en qué medida; del mismo modo sabremos si hubo músicos, intérpretes y compositores de la talla de otras grandes ciudades españolas, y aun extranjeras; si incidió la enseñanza oficial y reglada en el desarrollo de la ejecución musical y, si lo hizo, en qué medida; o si por el contrario, la calidad de ésta se debe a la enseñanza privada; a qué tipo de público van dirigidas las revistas y sus contenidos, etc.

0.5 METODOLOGÍA

En el planteamiento inicial de elaboración de la tesis, y una vez realizada la localización de títulos de revistas y ejemplares de las mismas, a través de una búsqueda de fuentes documentales –primer paso para emprender una labor de este tipo–, se ha optado por comenzar con una investigación bibliográfica para obtener una perspectiva global de lo publicado sobre el tema hasta el momento. En este aspecto es obligado discernir lo que supone un

verdadero estado de la cuestión y la documentación que lo envuelve: forman parte de ésta los ya numerosos trabajos referidos al estudio de la música española en el siglo XIX –entre otros, los de Victoria Alemany, Celsa Alonso, Ramón Barce, Emilio Casares, Francesc Cortès, M^a Encina Cortizo, Antonio Ezquerro, Antonio Gallego, Luis Gracia Iberní, María Nagore, Manuel Sancho, Ramón Sobrino, Mariano Vázquez Tur, Ana Vega Toscano o Celestino Yáñez–. De igual modo forman parte los estudios sobre edición musical y comercio –Antonio Gallego, M^a Carmen García Mallo, C. José Gosálvez³ y Rogelio Villar–, o los que tratan la prensa femenina romántica –Blasina Cantizano, Joaquina Labajo, Inmaculada Jiménez Morell, Isabel Marrades, Carmen Simón Palmer–. También los que se ocupan de la prensa aragonesa resultan útiles y necesarios para completar una visión previa desde una óptica amplia –José Luis Calvo Carilla, M^a Pilar Celma, Carlos Forcadell, Eloy Fernández, Luis Germán Zubero o Alberto Serrano Dolader–.

De otra manera, los estudios realizados sobre música del siglo XIX y primeras décadas del XX son necesariamente obras de referencia y, al mismo tiempo, imprescindibles, dado que aun no siendo pertinentes en cuanto a la propia prensa periódica, sin embargo se refieren a los contenidos que en ella se tratan y al hecho musical en sí mismo en la España de esta época: asociacionismo, sinfonismo, edición, espectáculos, enseñanza, aspectos sociales y políticos –entre ellos, las desamortizaciones– y su incidencia en la vida musical y cultural, debates entre músicos y/o historiógrafos, las capillas eclesiásticas, géneros musicales heredados y propios, y una larga lista de materias y asuntos.

El siguiente proyecto a llevar a cabo tras la localización de revistas y la investigación bibliográfica ha sido confeccionar un sumario para ordenar los contenidos, lo que facilitaría el trabajo posterior y la clasificación del repertorio bibliográfico obtenido, además de contar con una mayor claridad en el momento de proyectar los diferentes cometidos.

³ Su monografía sobre la edición musical española publicada en 1995, y que abarca desde los principios hasta el inicio de la Guerra Civil española, supone una herramienta de gran ayuda, entre otras cosas, para la datación de partituras.

El criterio para la elaboración de ese sumario fue discernir lo que sería el centro de la investigación –cuatro últimos capítulos: la prensa musical zaragozana, el panorama musical zaragozano como resultado del análisis de la anterior, impresores y edición, y análisis de las partituras– y lo que desde un lugar periférico resulta un complemento necesario –tres primeros capítulos: contextualización, descripción del hecho musical zaragozano y estudio descriptivo del repertorio hemerográfico aportado, previo a su análisis–.

A continuación, y siguiendo una lógica de estructuración de tareas que además resultase práctica, se hizo necesaria la realización de un inventario de fuentes primarias o material de investigación para proceder más tarde a un primer examen y evaluación de las mismas, estableciendo, a partir de ese primer estudio, una jerarquía de las revistas y, de ese modo, hacer posible una exploración sistemática. Todo esto facilitó un posterior análisis a fondo y pormenorizado del que se derivan pequeñas conclusiones expuestas a lo largo del texto y que, tras una visión general y ya completa, han dado lugar a las conclusiones generales y sólidas que reflejan las aportaciones y resultados finales del trabajo.

Son varios los procedimientos metodológicos que se han seguido y se pueden observar a lo largo del texto: descriptivo y analítico en gran parte, comparativo, deductivo y, muy puntualmente, inductivo.

La búsqueda de material ha sido una tarea ingente y de imprescindible paciencia; el uso de las fuentes tanto primarias como secundarias ha requerido una organización sistemática, ordenada y tan completa como ha sido posible, para lo que se ha adoptado un sistema clasificadorio con criterios cronológicos para una utilización óptima de las mismas, de uso propio. Se ha optado por la digitalización personal y total de fuentes primarias, es decir, todas las revistas y sus partituras, además de otros documentos como conferencias, pequeños tratados o métodos: no sólo serviría para disponer de un almacenamiento de gran utilidad, sino también para contar con la posibilidad de insertar imágenes que ilustrasen el texto, pudiendo así concretar desde un principio el tipo de formato, archivo y cuanto pudiera ser de conveniencia.

En cuanto al apartado de Bibliografía que figura al final, se ha preferido confeccionar separadamente un primer listado que reuniera el repertorio hemerográfico, y un segundo con la bibliografía citada y consultada, para, en primer lugar, obtener un más rápido conocimiento de aquellas fuentes por parte del lector y, en segundo lugar, por su naturaleza de material de primera mano estrechamente relacionado con el objeto principal de investigación, en su calidad de publicaciones periódicas; en este primer listado también se incluye la prensa diaria local de la que se ha extraído información. Así, queda bien diferenciado del segundo grupo, que contiene una tipología documental variada.

Para ofrecer las referencias, se ha seguido el sistema de descripción que presenta la norma ISO-690:1987 para documentos impresos –de la que es equivalente la UNE 50-104-94–, e ISO-692:1997 para documentos electrónicos, siempre teniendo en cuenta que lo que estas normas ofrecen respecto a puntuación y diferenciación tipográfica es sólo orientativo, no formando parte de la norma en sí. El listado, presentado por orden alfabético del primer elemento, reúne tanto la bibliografía consultada y citada en el texto, como la consultada aunque no referenciada en citas, pero que ha sido útil o necesaria de un modo u otro.

Una cuestión diferente pero relacionada con lo anterior es el sistema utilizado para la correspondencia entre referencias bibliográficas y citas, para el que se ha elegido el conocido como “autor-fecha” o Harvard. Las razones que justifican esta elección son fundamentalmente de tipo práctico, así como por el hecho de ser un sistema utilizado tradicionalmente en los campos de las Ciencias Sociales y Naturales. Aun cuando solamente es obligatorio citar la página en caso de tratarse de una cita textual del autor, en algunas ocasiones se ha optado por hacerlo también cuando se ha considerado que podría resultar aclaratorio y útil para el lector.

Asimismo, se ha considerado obligado y de gran utilidad ofrecer un índice de figuras, otro de tablas y otro de gráficos, en los que se pueda buscar fácilmente cualquiera de ellos. Del mismo modo, un índice onomástico que localice los nombres aparecidos a lo largo del cuerpo de texto, así como en

notas al pie y en pies de imagen, resulta una herramienta práctica y eficaz en la búsqueda de personajes.

Entre las dificultades encontradas, principalmente la ya destacada al principio de esta introducción sobre el proceso de búsqueda de fuentes primarias –dispersión, desaparición, conservación–, hay que señalar o añadir otro aspecto, ya mencionado con otros matices, que tendría origen en el concepto que culturalmente se tiene de la música: con demasiada frecuencia se le suele considerar una más de las artes en un sentido demasiado generalizado, lo que dificulta la recuperación de documentos en lo que debería estar definido más concretamente y así resulta que en inventarios, búsquedas por materia, etc. aparecen clasificados estos documentos o indizados dentro de estudios sobre prensa en general, o artística o literaria, o incluso en cultura y sociedad, es decir, ni siquiera como arte y menos como música.

0.6 CORPUS DOCUMENTAL: TIPOLOGÍA Y PROCEDENCIA DE LAS FUENTES

Las fuentes documentales sobre el tema que se investiga son de orden periodístico, historiográfico y producción académica, fundamentalmente. Su tipología comprende: revistas, prensa histórica –periódica y diaria–, artículos de revistas, monografías, capítulos de monografías, actas de congresos, ponencias y comunicaciones, tesis doctorales y trabajos para la obtención del DEA o antiguas memorias de licenciatura, ediciones críticas de partituras, bibliografías impresas y en formato electrónico, inventarios y catálogos, catálogos de exposiciones, directorios, entrevistas, conferencias históricas publicadas, legislación, normas, enciclopedias y diccionarios especializados, correspondencia, grabaciones sonoras y programas de mano de conciertos.

Siendo zaragozanas las revistas que se constituyen en objeto de este estudio, se han visitado y/o consultado los fondos de los siguientes centros fuera de la ciudad: Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), Biblioteca Nacional de España –Sala de Publicaciones periódicas y Sala Barbieri–, Hemeroteca Municipal de Madrid, Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, Archivo

“Pilar Bayona” (Madrid), Biblioteca de Cataluña, Biblioteca del Departamento de Musicología de la Institución “Milá i Fontanals” del CSIC (Barcelona), Centro Aragonés (Barcelona) y Biblioteca de la Universidad de Navarra (Pamplona).

Y en Zaragoza: Archivo de Música de las Catedrales, Biblioteca General Universitaria, Biblioteca de Humanidades “María Moliner”, Archivo-Hemeroteca Municipal, Archivo Histórico Provincial, Archivo y Biblioteca “Ildefonso Manuel Gil” de la Diputación Provincial de Zaragoza –que contiene los fondos de la Biblioteca Central, del Casino Principal y Casino Mercantil, y Biblioteca de la Institución “Fernando el Católico”–, Instituto Bibliográfico Aragonés, Biblioteca Pública de Zaragoza, Biblioteca “José Sinués”, Biblioteca del Real Seminario de San Carlos y Biblioteca del Ateneo zaragozano.

Otros fondos se consultaron a través de bases de datos, catálogos colectivos y bibliografías, entre otros el Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas (CCPP), de la BN de España y el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español (CCPB), en el que Aragón viene colaborando desde 1989, o la Bibliografía Musical Española (BIME), en soporte CD-ROM.

Únicamente en un caso, parte de los fondos encontrados proviene directamente de una colección particular, la del bibliófilo aragonés Vicente Martínez Tejero, donada al Gobierno de Aragón en el momento en que me ofreció sus fondos pero todavía en su haber, lo que supuso un incremento de la cantidad de números publicados sobre los que previamente se habían localizado para, concretamente, la revista *Aragón Artístico*.

0.7 ORGANIZACIÓN Y ESTRUCTURA

El criterio fundamental que se ha seguido para el articulado de los capítulos es el referente a los propios contenidos, siempre teniendo en cuenta, para su estructuración, la comodidad del lector en cuanto a una visión clara y conocimiento de aquéllos.

El corpus de la tesis se articula en siete capítulos. En primer lugar se presenta el referido a un contexto que reúne varios aspectos: histórico, político,

socio-económico y cultural, para ubicar al lector en el período elegido, descendiendo del ámbito nacional al local zaragozano.

En segundo lugar, se ofrece una breve descripción del hecho musical en Zaragoza, con el objetivo de dar a conocer la situación de la música y los músicos, características y factores que comprenden ese acontecer de la vida musical. De carácter descriptivo, la razón de ser de este capítulo es introducir al lector en lo dicho de cara al posterior análisis y conclusiones derivadas de la ulterior investigación de las revistas, lo que se presenta en los tres capítulos siguientes.

Un tercer capítulo describe el conjunto de revistas que se estudian, diferenciando en tres apartados las propiamente musicales, las dedicadas a cuestiones culturales en general –pero que resultan interesantes por la cantidad y tratamiento de noticias musicales y espectáculos–, y “otras revistas”. Tanto en un grupo como en otros, se da el hecho de que algunas editaban suplementos musicales con la revista, y otras no. De cualquier manera, el tratamiento descriptivo y crítico de las publicaciones especializadas se ha realizado de manera más exhaustiva. La presentación de este capítulo como precedente en el orden al que se ocupa del análisis de contenidos de la prensa a estudiar, responde a una mayor comodidad para el lector, en cuanto a que he considerado más útil y eficaz ofrecer previamente un análisis descriptivo de las revistas para su conocimiento y familiarización con cada una de ellas, necesario para el posterior examen de sus contenidos. Por otro lado, este criterio también evita una excesiva abundancia de datos materiales que informarían necesariamente de cada revista a estudiar en el capítulo siguiente. El repertorio de publicaciones periódicas que aquí se presenta está sujeto a modificaciones si en adelante se hallasen nuevos títulos.


Una vez conocido el repertorio, se dedica el cuarto capítulo al análisis de la prensa musical zaragozana del período delimitado, no sólo como fuente de información sino también como objeto de estudio: tanto sus contenidos –se atiende a la publicidad, noticias, crítica musical, crónicas, compositores, teóricos, una valoración crítica de las partituras que se insertaban–, como su

evolución y factura –directores, propietarios, redacción, colaboradores, suscriptores, vicisitudes, cambios, desaparición, etc.–.

Un quinto capítulo contiene la exposición del panorama musical zaragozano, exclusivamente a partir de las nuevas aportaciones que se han extraído de la investigación de la prensa, lo que le confiere cualidad de relevancia. Los enunciados de los subapartados, como medio para clasificar los asuntos tratados, se presentan escuetos y sobrios si se tiene en cuenta que los contenidos de unos y otros están estrechamente interrelacionados entre sí, dado que lo que este quinto capítulo propone es una nueva visión de los numerosos y variados aspectos que conforman el panorama musical zaragozano.

Tratándose de un tema falto de investigación y, por tanto, desconocido en gran parte, el sexto gran apartado se dedica por entero al campo de la impresión y edición musical en Zaragoza, como algo específico y especializado. Así, se presenta la ocasión de abordar en su totalidad tanto los impresores dedicados a esta labor, como las diferentes técnicas –de grabado, litográficas y demás– utilizadas para su posterior estampación, con una presentación de tablas que ilustran los talleres entonces en funcionamiento y su producción.

Considerando que el análisis de la propia música es lo que constituye la base de un acercamiento a la Musicología, y ante la cantidad ingente de partituras publicadas a través de las revistas, el séptimo capítulo contiene una mirada a los autores y sus obras, con un estudio crítico-reflexivo sobre la producción en general y el análisis de una selección de éstas, en particular, incluyendo tablas y gráficos como herramienta rápida para visualizar y conocer resultados en cuanto a formas musicales, autores, estrenos, ediciones originales y adaptaciones o arreglos, y otros asuntos de gran interés para una investigación concluyente en el campo de la producción musical circunscrita al área local.

Finalmente, a todo este corpus se suman las Conclusiones, Bibliografía, un Listado de siglas y abreviaturas y los cuatro índices mencionados –de localización de figuras, tablas, gráficos, y onomástico– 

**CAPÍTULO 1. CONTEXTO HISTÓRICO, POLÍTICO,
SOCIO-ECONÓMICO Y CULTURAL
A NIVEL NACIONAL Y LOCAL**

1.1 INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

Los acontecimientos históricos acompañan siempre a cualquier aproximación analítica de manifestaciones artísticas, y este estudio se ocupa de una de ellas: la música. Resulta imprescindible un repaso de aquéllos a lo largo del período que se describe para entender dentro de un marco contextualizado el fenómeno musical y aun sus precedentes anteriores a la Restauración borbónica.

Es frecuente en estudios históricos emplear una periodización de la Restauración que abarca desde la vuelta de los borbones al trono con Alfonso XII en 1874 (30 de diciembre) hasta el inicio del reinado de Alfonso XIII en 1902; otros autores –los menos– ponen límite al período en la crisis constitucional de 1917; sin embargo, se admiten prolongaciones dependiendo de los ámbitos de estudio o diversas consideraciones sobre el reinado del último monarca: aquí se opta por acotar el período –al igual que en otros muchos estudios– coincidiendo en la historia con el golpe militar de Miguel Primo de Rivera en 1923 y la crisis final de la monarquía, conforme al fin de una etapa coherente en cuanto a la relevancia y pertinencia de la prensa musical zaragozana –último número de *El Bretoniano*, 1924–, sumando de esta manera un total de cincuenta años.

Los movimientos políticos y sociales que se sucedieron a lo largo del siglo XIX fueron numerosos, extremadamente cambiantes y de muy variados signos, dando como resultado entre otros una inestabilidad que inevitablemente

incidió y afectó a la actividad musical y, por tanto, a su producción. Un breve repaso cuantitativo a los hechos que jalonan este período nos da una idea de ello: dos revoluciones –de 1820 y 1868–, tres guerras carlistas (1832, 1848, 1872), cinco desamortizaciones –siendo de mayor relevancia las de Juan Álvarez Mendizábal (1836), de Baldomero Espartero (1841) y de Pascual Madoz (1855), tercera, cuarta y quinta en la historia de España–⁴, el Concordato (1851) de la Santa Sede –que devino en una situación desastrosa para la música en el ámbito eclesiástico–, los reinados de siete monarcas –Carlos IV, Fernando VII, José I, Isabel II, Amadeo I, Alfonso XII y Alfonso XIII ya en 1902–, tres regencias –de M^a Cristina de Borbón, Espartero y M^a Cristina de Habsburgo–, cinco constituciones, un gobierno provisional, una república (1873), y la dictadura de Primo de Rivera ya en el siglo XX, para acabar con la proclamación de la II República, que supone el exilio del último monarca.

Por otro lado, se vivió el comienzo de una industrialización –tardía respecto a otros países europeos–, el desarrollo del ferrocarril y su repercusión en el campo de las comunicaciones, el nacimiento hacia 1830 y posterior consolidación del movimiento obrero durante la Restauración, o las guerras de Cuba y Filipinas provocando el fin de las colonias de ultramar –Cuba, Puerto Rico y, en el Pacífico, las islas Filipinas, Carolinas, Marianas y Palaos– y el desastre que estas pérdidas supusieron, no tanto desde una perspectiva económica como política y social⁵, al que seguiría una etapa de consiguiente regeneracionismo.

⁴ Aunque la historiografía se ha ocupado más de la de Mendizábal, la de mayor importancia y repercusión para la música en el ámbito eclesiástico y su enseñanza fue la última desamortización, que discurrió con interrupciones aunque no cesaron las ventas de bienes hasta el final del siglo.

⁵ Las diversas apreciaciones del desastre finisecular no son coincidentes en cuanto a sus repercusiones económicas: parece que desde la perspectiva de un revisionismo historiográfico reciente, se considera que el fin del conflicto desembocó en un ciclo expansivo de la economía a principios del nuevo siglo. Si bien es cierto que la pérdida de mercados privilegiados afectó a la industria –especialmente a Cataluña y País Vasco– y a la agricultura, no es menos cierto que la repatriación de capitales que se invirtieron en la península o las necesarias reformas fiscales que la situación propició, sanearon la Hacienda e impulsaron la economía hasta su recuperación, obteniendo un superávit en la primera década del siglo XX no conocido anteriormente, aunque manteniéndose siempre España en un lugar distanciado de los países más desarrollados.

A propósito de las islas Carolinas y como ejemplo de acontecimientos de la actualidad nacional –en otras ocasiones, local– que quedan reflejados en la producción musical, valga la factura ex profeso de dos obras para piano debidas a los zaragozanos Florencio Lafita Laurencena⁶ (Fig. 1.1) y Tomás Adiego Navarro⁷ (Fig. 1.2a y 1.2b): el paso-doble *Carolinas*, dedicado “Al Excmo. Sr.

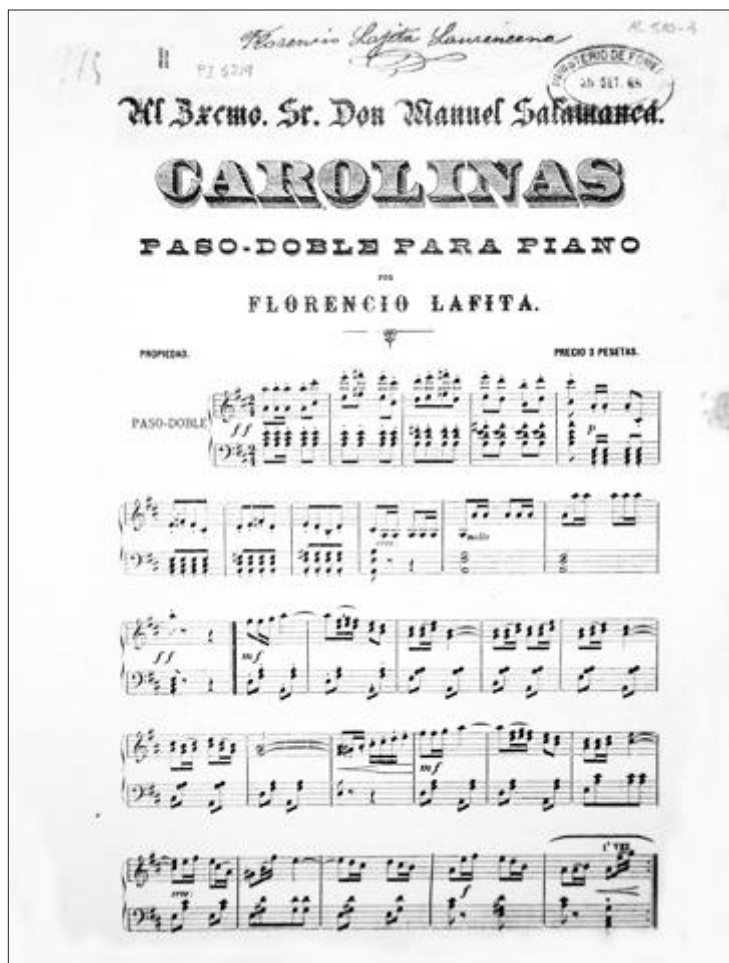


Fig. 1.1 Imagen del paso-doble de Florencio Lafita, primera página. Aunque no aparece la firma, corresponde sin duda al litógrafo Félix Villagrasa

⁶ Florencio Lafita fue, por aquellos años, director de los conciertos del café La Iberia y profesor de música en el Colegio de San Felipe.

⁷ Guitarrista y director de rondallas, colaboró en la difusión de la música popular. También del taller de Félix Villagrasa salieron su tango *Gitanilla* para canto y piano, y su mazurka *Fidela*, para piano.

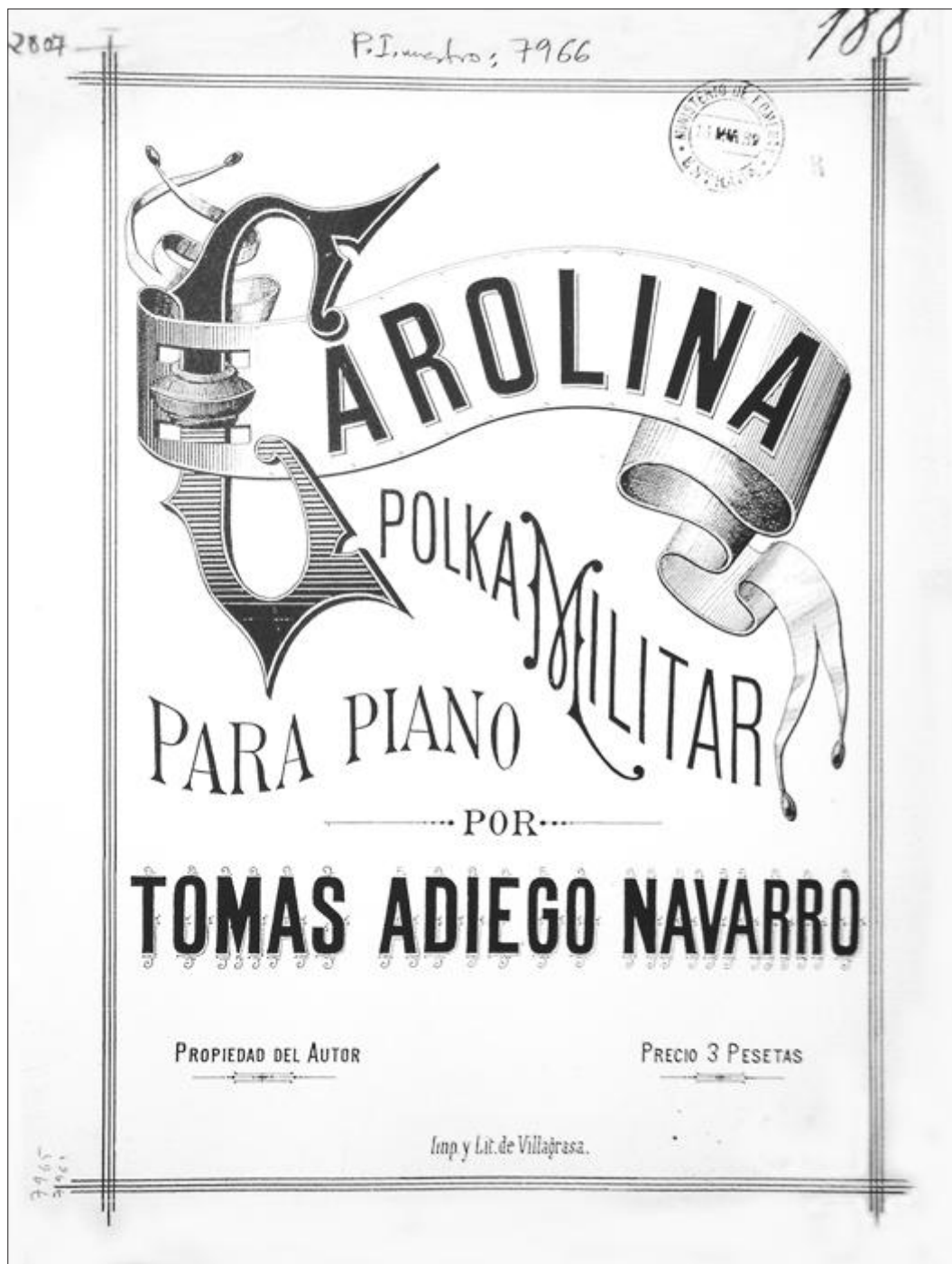


Fig. 1.2a Portada de la polka de Tomás Adiego,
debida al taller de F. Villagrassa

The image shows the first page of a musical score for a piece titled "CAROLINA". At the top, the name "Tomás Adiego Navarro" is written in a cursive script. Below it, the title "CAROLINA" is printed in large, bold, serif capital letters. Underneath the title, it says "POLKA MILITAR PARA PIANO" and "POR TOMÁS ADIEGO NAVARRO". A dedication follows: "Dedicada a su distinguido discípulo y amigo D. FELIPE LA RIPA." To the right of the title, there is a small letter "R". The score itself begins with an "INTRODUCCION" section, followed by the main "POLKA" section marked "mf". The music is written for piano on a grand staff with treble and bass clefs. The piece is in 2/4 time and features a variety of rhythmic patterns and melodic lines. At the bottom of the page, there are two first endings marked "1.ª VEZ" and "2.ª VEZ". A circular library stamp is visible in the upper right corner of the score area.

Fig. 1.2b Primera página de música impresa de *Carolina*

Don Manuel Salamanca” (1885), y la polka militar *Carolina*, “Dedicada á su distinguido discípulo y amigo D. Felipe Larripa” (1889c), respectivamente⁸.

Varios musicólogos coinciden en achacar a tal sinfín de cambios políticos la precariedad del estado de la música en esta centuria. Sin embargo, y aunque la etapa que se aborda aquí se define por un ambiente político nacional y local algo más favorable que el que le precede, y que abarca a partir del último tercio del siglo, se manifestará la evidencia de verdaderos esfuerzos y lucha por la reafirmación y remodelación que habitualmente siguen a períodos de crisis y que se adentran en los comienzos del siglo XX.

1.2 SITUACIÓN POLÍTICA

Ya dentro del marco temporal de esta investigación, una breve cronología política reúne: la proclamación de Alfonso XII (diciembre de 1874), que reinará hasta octubre de 1885 con un jefe de gobierno conservador –Antonio Cánovas– y dos liberales –Práxedes M. Sagasta y José Posada–, dando fin a la Primera República española; el fin de la tercera guerra carlista (febrero de 1876); la promulgación de la que sería quinta Constitución española (junio de 1876); un sufragio restringido (enero de 1878); primera etapa liberal de la

⁸ La primera, con sello del Ministerio de Fomento, lleva fecha de 25 de septiembre de 1885, “[s.l.: s.n.]” en el catálogo de la Biblioteca Nacional, pero he comparado esta obra con la mazurka *Mi alma*, de José Orós que, entre otras piezas, la revista *Gaceta Musical* (1883-1885?) editada e impresa por F. Villagrasa regaló a sus suscriptores, y se aprecia claramente la misma escritura, composición, caracteres musicales, reguladores de dinámica, tipos de letras mayúsculas y otros detalles en una y otra; con lo que, incluso, es posible que, además de proceder de la imprenta de Villagrasa, formase parte de la colección. En la segunda, también registrada, figura la fecha de 14 de marzo de 1889, [Zaragoza]: Imp. y Lit. de Villagrasa. La Biblioteca Nacional data la polka de T. Adiego en 1888, tomando la fecha de publicación, a su vez, de *La música en el Boletín de la Propiedad intelectual* –publicación dirigida por Nieves Iglesias, 1997–, documento que, en ocasiones, no resulta del todo fiable, dado que ante la obligación para editores de cumplir plazos, no siempre la fecha del registro coincidía con la de su publicación; en esta polka se ve una sugerencia alegórica junto al último acorde mediante la palabra “cañón”, lo que, añadido al carácter militar de la polka, despeja, presumiblemente, cualquier duda sobre la intención del título. En agosto de 1885, Alemania había exigido derechos de soberanía sobre este archipiélago provocando un conflicto internacional, que el Papa León XIII resolvió continuando España con la soberanía de Las Carolinas –después de 1898 se cederían a Alemania junto con las Marianas y Palaos–. Encontramos otros autores nacionales que compusieron diversas formas musicales para piano dedicadas a estas islas en el mismo año: Enriqueta Ventura (pasodoble), Antonio Mateos (tanda de valeses) o Enrique Ferrer (polka), ésta con un título más enfático, “¡Vivan Las Carolinas españolas!”.

Restauración (noviembre de 1881 a diciembre de 1884); muerte de Alfonso XII (octubre de 1885) y regencia de M^a Cristina de Habsburgo (hasta febrero de 1902); promulgación de la Ley de Asociaciones y de Prensa (1887); sufragio universal masculino (junio de 1890, el femenino no llegaría hasta 1933); pérdida de las colonias de ultramar tras la guerra hispano-norteamericana (1898); creación del Ministerio de Instrucción Pública (1899); reinado de Alfonso XIII (febrero de 1902 a abril de 1931); la Semana Trágica (1909); la Guerra de Marruecos (1909-1927); el Protectorado español en Marruecos (1912-1956); la crisis de 1917 –conflicto militar, político y social–; el desastre de Annual (1921); la dictadura militar de Primo de Rivera (septiembre de 1923 hasta enero de 1930) en plena crisis de la Restauración; y el fin del reinado de Alfonso XIII, con la proclamación de la Segunda República española (abril de 1931).

La base jurídica del nuevo sistema político de la Restauración fue la Constitución de 1876, durante la que se desarrolla a partir de 1885 un período de alternancia entre conservadores y liberales acompañada, ésta, de fuerzas políticas menores como carlistas, republicanos, nacionalistas o socialistas.

Durante la Restauración, aun cuando algunos estudiosos dan por hecho que ésta supuso una etapa de estabilidad política que permitió cierto desarrollo económico al país y en la que llegó a su plenitud la burguesía española, es un hecho que el régimen fue fundamentalmente oligárquico y caciquil⁹; en la oposición estaban los partidos republicanos, socialistas, católicos, sindicalistas, obreros y regionalistas, con escasa o nula capacidad para renovar el régimen. La Restauración desembocará en un estado de crisis política y social a nivel nacional en el cambio al siglo XX.

Aunque sobre aspectos históricos de la Restauración en general ya existe una amplia bibliografía, sin embargo se hace necesario recordar que se produjeron marcadas diferencias entre los distintos territorios geográficos en cuanto a política, economía, sociedad y cultura.

⁹ El regeneracionista aragonés Joaquín Costa (*Monzón –Huesca–, 1846; †Graus –Huesca–, 1911) escribió en 1902 sobre este asunto en *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*, donde denuncia la corrupción del sistema político de la Restauración, en el que el caciquismo había impedido la auténtica democracia.

En lo que respecta a Zaragoza, los avatares políticos de esta etapa de la historia de España, ya expuestos, tuvieron su marco propio en la ciudad: de aquéllos se derivan una fuerte presencia y desarrollo del movimiento obrero, sus agrupaciones sindicales con núcleos anarquistas y socialistas –seguidores de Bakunin y Marx, respectivamente–, además de republicanos, grandes tensiones sociales y problemas económicos y una crisis de la agricultura aragonesa a finales del siglo XIX, consecuencia de presiones fiscales y nuevos países que competían en la producción de cereal –Rusia, Argentina o Turquía–. Todo ello dio lugar a una emigración que supuso un desequilibrio demográfico mayor todavía del que había previamente, ocasionando una mayor concentración de población en las ciudades o urbanización –destacando Zaragoza– y una propiedad agrícola mal repartida, consecuencias de una escasa infraestructura de transportes o la insuficiencia de regadíos. Hasta principios del siguiente siglo no se podrá hablar de desarrollo agrícola en Aragón.

Una muy breve cronología de hechos destacables señala la celebración del II Congreso Obrero de la Federación Española de la AIT; la aprobación en 1883 del primer proyecto de Estatuto de Autonomía por el Partido Republicano Democrático Liberal; la creación de la Cámara de Comercio e Industria de Zaragoza en 1886 –de la que fue presidente Basilio Paraíso entre 1893 y 1919–; la instalación del primer cinematógrafo en 1896¹⁰; la concesión del Premio Nobel de Fisiología y Medicina, en 1906, a Santiago Ramón y Cajal; tiene lugar la Exposición Hispano-Francesa en 1908 –que organizó el mismo Basilio Paraíso–, conmemorativa de los Sitios de Zaragoza; se aprueba la Ley de Riegos del Alto Aragón en 1915 –cuyo planteamiento ya había esbozado Joaquín Costa en sus propuestas hidráulicas–, y se inaugura la tan esperada línea del ferrocarril internacional de Canfranc ya en 1928, que supondría la apertura de vías de comunicación con Francia.

¹⁰ La primera proyección pública de imágenes en movimiento tuvo lugar el 28 de junio de 1896, en el Teatro Principal. En el mes de septiembre, Eduardo Jimeno Correas abrió el primer salón estable para la proyección de películas, ubicado en el Paseo de la Independencia. Entre la amplia bibliografía de Agustín Sánchez Vidal sobre la historia del cine, y sobre realizadores y cineastas aragoneses, se encuentra la monografía escrita en 1994 *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*.



Fig. 1.3 Cartel del “Cine Parlante” de Ignacio Coyne Lapetra, ubicado en la calle de San Miguel, poco después de 1905.
En él se aprecia una variada programación
(boceto de F. García, litografía de Eduardo Portabella)



Fig. 1.4 Cartel de la Exposición Hispano-Francesa, conmemorativa de los Sitios, en los terrenos de la Huerta de Santa Engracia

1.3 MARCO SOCIO-ECONÓMICO

Tres fueron los sectores privilegiados: el clero, la nobleza y la burguesía. Crecen las clases medias y se experimenta un mayor incremento a principios del siglo XX; se verá en este período cómo la intelectualidad y los proyectos reformistas proceden de estas clases medias. La burguesía, por otro lado, ejercerá el control de la economía y la política. Y la Iglesia lo hará de la enseñanza, de forma más acentuada en el cambio de siglo: más de un tercio de las escuelas primarias y el 80% de las secundarias funcionan bajo su control, aunque las zonas urbanas se caracterizarán por un cierto anticlericalismo. La nobleza, siendo una clase atractiva para la burguesía y a quien ésta emulará, se aburguesa, en el sentido de que desea compartir las aficiones y entretenimientos propios de la nueva clase social surgida del cambio al nuevo régimen.

El campesinado y el proletariado urbano, creciente al calor de la tardía industrialización –y más tardía aún en Aragón– conforman otro estrato social, el de las clases trabajadoras. La legislación laboral de principios del nuevo siglo supondrá una mejora para la clase obrera, mejora hacia la que se habían iniciado ya esfuerzos al comenzar los intentos de regeneración del país en su doble vertiente política y educativa. En el marco de ese regeneracionismo se trató de liquidar el caciquismo, se puso en marcha un reformismo social, una democratización de la vida política, se quiso limitar el poder de la Iglesia, potenciar y mejorar la educación, y progresar y prosperar en todo aquello que había sido causa de atraso y retraso en la modernización del país.

En el plano económico y social¹¹ destacan, en Aragón, la primacía de la dimensión agrícola, con una buena e histórica producción harinera –la de Tardienta tomará auge con la industrialización de Huesca, o la “Harinera Solans” desde 1910– y una importante industria azucarera-remolachera y alcoholera –“Azucarera de Aragón”, 1893–, excepto durante los años de crisis agraria finisecular, más concentrada en Zaragoza y su provincia; los problemas de regadíos –en lo que tan activamente trabajó el aragonés, ya men-

¹¹ La bibliografía aragonesa sobre este asunto se ha ampliado notoriamente en los últimos años. Los numerosos trabajos de Eloy Fernández, Carlos Forcadell, Luis Germán o José A. Ferrer, individualmente y en colaboración, satisfacen cualquier necesidad de información.

cionado, Joaquín Costa–; la industria metalúrgica, hidroeléctrica y minera –sociedad “Minas y ferrocarriles de Utrillas”, 1900–, junto con la implantación y desarrollo del ferrocarril y, posteriormente, el uso de la electricidad –“Eléctricas Reunidas de Zaragoza”, 1911–; o la creación, en 1926, de la “Confederación Hidrográfica del Ebro”. La lentitud del proceso de industrialización en Aragón en el período de la Restauración se dejará sentir hasta principios del siglo XX, en que tendrá lugar el desarrollo de las nuevas energías. Del mismo modo, cierto desequilibrio y desigualdad caracterizan el proceso de evolución en esta región.

La favorecedora situación geográfica del territorio aragonés, sin embargo, incentivó la instalación de fábricas extranjeras; a esto se añade la apertura de líneas de ferrocarril y otras nuevas vías de comunicación con otras ciudades y Francia, que facilitaban no sólo el comercio interior¹² y en menor medida el exterior, sino también el intercambio cultural; a esto va ligada la plenitud que alcanza hacia 1875 el uso del telégrafo –la red del telégrafo eléctrico se había inaugurado en 1854, comunicando Zaragoza con Barcelona, tras lo cual se fue extendiendo la red por Aragón–. Entre otras repercusiones, estos avances incidirán en el incremento de posibilidades para distribuir, intercambiar y hacer llegar la prensa periódica con el consiguiente aumento de suscriptores en las décadas que se analizan, además de la destacable ampliación de colaboraciones por parte de corresponsales.

Entre las líneas que se fueron implantando, tuvo gran efecto –y todavía es tema de conflicto en la actualidad– la construcción del tren que atravesando los Pirineos llegaba hasta Canfranc¹³, como futura vía de comunicación con Francia, y que suscitó un debate protagonizando las páginas de la prensa

¹² También el río Ebro sirvió de medio de transporte para la madera de los valles del Pirineo oriental hasta entrado el siglo XX, lo que se hacía con enormes balsas denominadas navatas y almadías. En tiempos anteriores se había utilizado para bajar cargas de aceite, vino o lanas y cereales y otros productos, según la estación del año.

¹³ La cronología de esta línea es harto amplia y no carente de complicaciones: en 1853 ya se reivindicó una salida a Francia desde Zaragoza a través del Manifiesto “Los aragoneses a la Nación española”; en 1864 el tren llegó hasta Huesca, en 1880 se firmó el Convenio Hispano-francés, en 1882 se realizó la concesión del ferrocarril, en 1883 el tren llegaba a Jaca, en 1888 se iniciaron las obras del tramo a Canfranc y, tras una larga lista de dificultades, se inauguró la línea Zaragoza-Canfranc en 1922.

local durante un tiempo prolongado. El acontecimiento quedó reflejado incluso en el título de una polka del zaragozano de adopción Agustín Pérez Soriano (Fig. 1.5a) –de origen navarro, a quien se conocerá más adelante–, titulada *De Zaragoza á Canfranc*. La partitura presenta la firma manuscrita del autor y fecha de 30 de septiembre de 1880 –el Convenio Hispano-francés se había firmado el 16 de julio y pasarían dos años hasta la concesión del ferrocarril–. Asimismo, en la portada aparece un sello de Faustino Bernareggi, editor, en calle del Coso, 72, que por entonces tenía establecimiento en Zaragoza. Musicalmente, la obra contiene alegorías con indicaciones de texto en los pasajes musicales, comenzando con un trémolo de fusas que imitan el sonido del “silbato de la máquina” que anuncia la salida del tren; otros trémolos suponen la representación figurada de la “entrada de la máquina en el túnel”; una doble barra separa la polka de un *Tiempo de Jota* y, a la vez, *Canto de Victoria*, cuyo texto dice:

Con ayuda de los bravos
con ayuda de los bravos
y la Virgen del Pilar
tendrán los aragoneses
Ferro-Carril á Canfranc.
Ferro-Carril á Canfranc
con ayuda de los bravos

Se trata de una cuarteta octosílaba de romance, con rima asonante en *-á*. En el último sistema de pentagramas y con un tempo *Vivo y enérgico*, una nota al pie indica la “Entrada de la máquina en Francia”: con acompañamiento acórdico, registros amplios y *ff*, se escuchan en este final cuatro compases donde el autor hace un claro guiño a *La Marsellesa*, y que cadencian en un final apoteósico (Fig. 1.5b).

Otras líneas importantes fueron las que unían Zaragoza con Barcelona y Zaragoza con Pamplona, ambas inauguradas en septiembre de 1861. La inau-

Mp 2865 32

DE ZARAGOZA Á CANFRANC

POLKA CARACTERÍSTICA

—POR—

A. PÉREZ SORIANO.

PROPIEDAD DEPOSITADO.

INTRODUCCIÓN

(1) *Respiro*
pp
hasta la entrada de la música
marcha del tren: crescendo y acelerando poco á poco
meno staccato

hasta la entrada de la Polka

cres. *meno* *sf*

subito *ritard.*

(1) La duración del silbio queda á voluntad del ejecutante

Zaragoza 20 de Set. de 1850

A. Pérez Soriano

FAUSTINO BERNAREGGI
EDITOR
CALLE
DEL COSO 72
ZARAGOZA

Fig. 1.5a Comienzo de la polka *De Zaragoza á Canfranc*, de Agustín Pérez Soriano, editada por Faustino Bernareggi, establecido en la zaragozana calle del Coso, nº 72, en esos años



Fig. 1.5b Evocación de *La Marsellesa* en los compases finales de la pieza

guración de la primera en Zaragoza, el 16 de septiembre –y en Barcelona el día 15–, estuvo acompañada de una gran fiesta ciudadana con numerosos y variados actos programados para el acontecimiento, entre ellos la actuación, ante la presencia del rey consorte Francisco de Asís, de los coros de Clavé –que se quedaron en la ciudad para cantar aquellos días en el Teatro Principal antes de su vuelta a Barcelona–, y de los coros de niñas del zaragozano Hospicio de la Misericordia, que cantaron un “himno alusivo” dirigidos por Elías Anadón –cantante, profesor de piano y director de la Capilla Ambulante, según menciona Antonio Lozano (1994 [1895]: 78-79), además de organista del Santo Hospital de Nuestra Señora de Gracia, según Ramón Borobia Cetina¹⁴–, tal y como se lee en la revista madrileña *El Museo Universal* (nº 39, 29 de septiembre de 1861, pp. 309-311).

¹⁴ En el prólogo a una selección –realizada por Ramón Borobia, discípulo de Antonio Lozano– de obras cantadas a lo largo de más de dos siglos por el Coro de Devotos de la Virgen del Pilar, compuestas todas por los directores del coro, maestros de capilla y maestros de música zaragozanos. Esta selección es el principal contenido de *Archivo Musical*

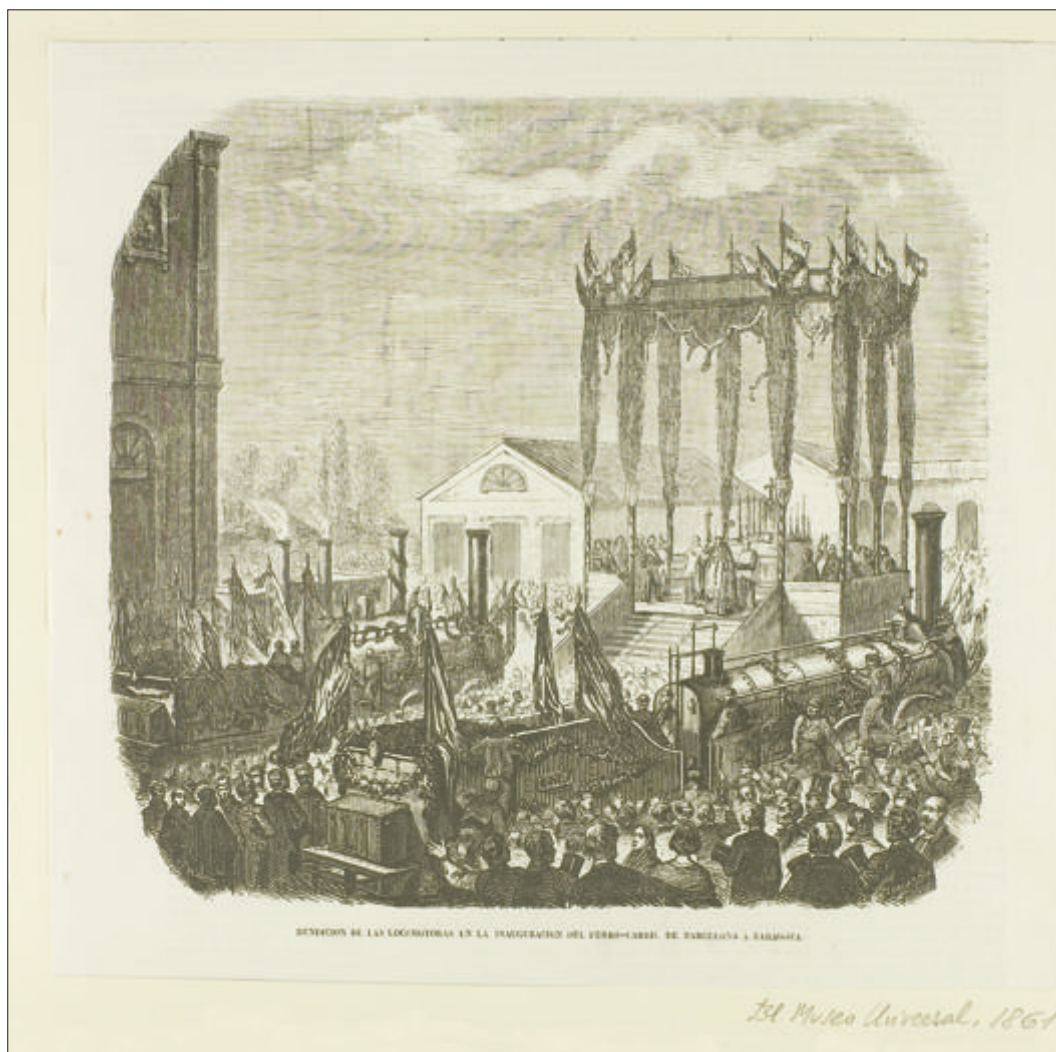


Fig. 1.6 Bendición de las locomotoras en la inauguración del ferro-carril de Barcelona a Zaragoza (Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza/Archivo Municipal, sign. AMZ_4-2_0904). Esta xilografía se publicó en *El Museo Universal* (Madrid, nº 39, 22 de septiembre de 1861, p. 310). El mismo 16 de septiembre, Aragón quedaba comunicada con Navarra por la línea Zaragoza-Pamplona

Religioso antiguo y contemporáneo de la Santísima Virgen del Pilar. R. Borobia fue director de la Banda Municipal y profesor de Solfeo y Canto en el Hospicio Provincial, además de organista del Pilar y de la iglesia de San Pablo, profesor de la Escuela de Música de Zaragoza y, más tarde, director del Conservatorio de la ciudad.

Tres años más tarde llega a Casetas la línea que hace el recorrido Madrid-Zaragoza-Alicante y que enlaza con Barcelona.

En esta década de 1860, Zaragoza quedará unida con el centro, el Mediterráneo y el norte de la península por medio del ferrocarril. Así pues, encontramos al inicio de la etapa que aquí se estudia una Zaragoza con numerosas conexiones, unas consolidadas y otras en proyecto o sólo comenzadas, a través de las que se hace posible una red de correspondientes y de distribución de prensa musical nada desdeñable.

En otro orden de cosas, la burguesía zaragozana, a través de sus vínculos con los poderes político y económico, consiguió gran protagonismo en el ámbito nacional durante el cambio al siglo XX. En el último cuarto de siglo triunfaría la burguesía liberal y la mentalidad positivista sustituirá al Romanticismo.

Entre 1910 y 1913 se sitúa un período de bonanza en Aragón, con una población mayoritariamente agraria excepto en Zaragoza, aunque en los años posteriores se dará una pérdida del poder adquisitivo, una gran agitación y conflictividad social protagonizada por el movimiento obrero –de gran peso en Aragón– e intensificada por una crisis de desabastecimiento y otros problemas que, de manera generalizada en el país, la I Guerra Mundial trajo consigo: si, en principio, se produjo cierto desarrollo económico en España al abastecer las necesidades de algunos países en guerra, los salarios no se incrementaron en proporción a la subida de precios que causó la demanda internacional, lo que propició el empobrecimiento de las clases trabajadoras; a falta de soluciones por parte del gobierno para la crisis de abastecimiento –con reformas fiscales que no se aceptaron–, la agitación social estaba servida.

Destacable fue, también, la organización política de un afianzado y firme movimiento obrero aragonés iniciado en 1854, su actividad en la Primera y Segunda Internacional, y posteriores federaciones y recomposición del movimiento. A esto se añade una sólida implantación de la CNT (1910) y del anarcosindicalismo, con una presencia y compromiso reseñables que no se dieron en otras muchas regiones.

En cuanto a datos demográficos, y según los que ofrece la Dirección General del Instituto Geográfico y Estadístico, al principio del período, en 1877, había en España 16,6 millones de habitantes, que se incrementan a 21,3 en 1920 y a 23,5 millones en 1930, hacia el final de la dictadura. En lo que respecta a Aragón y en relación a la totalidad de habitantes del país, hay que decir que el peso de su población se redujo al 4,9% en el año 1900, con 891.281 habitantes, habiendo supuesto un 5,7 a mitad del siglo XIX; según indica Germán Zubero (1988), Aragón y Navarra tuvieron las tasas más bajas de crecimiento demográfico durante la segunda mitad del siglo XIX.

En lo que respecta a Zaragoza, según informa Domínguez Cabrejas (1989), en 1877 la población en el interior de la ciudad ascendía a 67.428 habitantes, la población de hecho del término municipal era de 84.575, y la de la provincia, excluida la capital, era de 311.365 –durante la epidemia de cólera morbo de 1855, Zaragoza fue de las provincias más castigadas, al igual que en el rebrote de 1865, con una pérdida de 18.045 habitantes, y en 1885 con 13.526 defunciones–; diez años más tarde, en 1887, las cifras para los mismos parámetros son 72.589 en el interior de la ciudad, 92.407 en el término municipal y 320.704 en la provincia, excluida la capital. En 1900 las cifras son de 74.321, 99.118 y 320.554, respectivamente. Zaragoza despega, pues, en su crecimiento, bien entrada la segunda mitad del siglo XIX.

A propósito de la epidemia de cólera, resulta curiosa la nota que aparece en la *Gaceta Musical de Madrid*, dirigida por Hilarión Eslava, donde se da noticia en las “Crónicas de provincias” de la función que se dio en Zaragoza el 28 de febrero para “dar gracias al Altísimo por preservarles del azote del cólera, en la iglesia de San Cayetano”, donde se escuchó para la ocasión una

Misa de [Luigi] Cherubini [†1842] y *Te-Deum* de H. Eslava, dirigidas por el Sr. [Valentín] Metón y ejecutadas por los profesores de las dos Capillas de Música de las Catedrales, entre ellos los artistas del Teatro Principal Sres. Santos, Aznar y Di-Franco, que contribuyeron con sus talentos¹⁵.

¹⁵ *Gaceta Musical de Madrid*, año I, nº 6, 11 de marzo 1855, p. 47.

Otro varapalo que sacudió a la población fue la fuerte epidemia de gripe en 1918.

1.4 EDUCACIÓN Y CULTURA

Tras los datos anteriores, son de obligada mención las tasas de analfabetismo correspondientes a la población española y aragonesa: esta variable aparece en los censos españoles oficiales desde 1860, y las estadísticas de 1877 reflejan un índice medio bruto del 72,01% de habitantes en España que no sabían leer ni escribir; las de 1887 indican un 68%; y en las de 1900 había disminuido tímidamente al 63,78% –frente al 18% de Francia o 26,8 de Italia–; para 1910 los datos reflejan un 59,35 y en 1920 disminuyen al 52,23%. Dicho de otro modo, las cifras de habitantes alfabetizados se incrementa del 24,5% en 1877 –completan el porcentaje los que sólo saben leer– al 33,4% en el cambio de siglo. Aragón, con un 67,9% de población analfabeta en el censo de 1877 estaba, junto con Galicia, Andalucía oriental, Extremadura, Castilla la Nueva y Cataluña –exceptuando Barcelona–, entre las regiones que alcanzaban entre un 60 y 75% de población que no sabía leer ni escribir, con una mayor tasa de analfabetismo para todas las regiones en mujeres que en hombres, y significativas diferencias entre el ámbito rural y el urbano. Este porcentaje se sitúa a mitad de camino entre las tasas más extremas del país en uno y otro sentido: Vascongadas y Castilla la Vieja, las de menor cantidad de población analfabeta, y Murcia, Canarias y Andalucía en el extremo contrario¹⁶.

Sin olvidar que el asunto de nuestro interés gira en torno a la prensa musical, con esta situación podemos imaginar la escasa clientela zaragozana que se suscribiría a la prensa especializada –objeto de este estudio–, perteneciente a las clases acomodadas, presumiblemente el mismo público burgués que asistía a teatros, salas de conciertos o actividades artísticas en sociedades culturales, es decir, una minoría ilustrada.

¹⁶ Los datos han sido extraídos del *Anuario estadístico de España*, correspondiente al año 1915. Existen diferencias apenas nada significativas entre unas fuentes y otras, pero la situación de tan elevadas tasas de analfabetismo resulta común a todas ellas. .

Es reseñable la creación, en esta etapa, de bibliotecas populares, o sea, las creadas o apoyadas por asociaciones, casinos, círculos, ateneos y demás sociedades para el fomento de la lectura. Entre éstas se distinguen tres tipos diferenciados atendiendo al origen de su fundación o financiación: las de asociaciones obreras, las de iniciativa de la clase burguesa y las creadas por el poder público –destinadas a escuelas y entidades públicas como hospitales, hospicios, cuarteles militares o cárceles–¹⁷.

En estas décadas y hasta la I Guerra Mundial, se acrecienta el grado de escolarización en la capital, pasando del 50% al 70%; con ello aumenta, también, el número de escuelas, aunque el esfuerzo por alfabetizar a la población resulta a todas luces escaso y pobre de medios.

Por otro lado, la “Ley Moyano” o *Ley de Instrucción Pública* de 9 de septiembre de 1857 –comentados detalladamente sus contenidos por Bernad Royo (1979)–, con sucesivas modificaciones a lo largo de casi ochenta años, supuso, en su prolongada vigencia, otro intento de acabar con el analfabetismo existente acercando la cultura a todos los ciudadanos españoles –sólo la Primera Enseñanza Elemental sería obligatoria para todos–, aunque algunos propósitos no llegaron a aplicarse o se pusieron en marcha medio siglo después. Aun cuando, entre otras reformas, establecía la obligatoriedad de la escuela para el sexo femenino, no deja de sorprender la absoluta carencia de comentarios o reflexiones entre estudiosos a propósito de las diferencias en la educación y formación de niños y niñas, relacionadas con el reparto de roles sociales y el derecho a la cultura, cuyas consecuencias llegan, clara y tristemente, hasta nuestros días: en su artículo 5º del Título I, Sección 1ª, la Ley reemplazaba en la Primera Enseñanza Superior –niños entre 6 y 9 años– las materias de Agricultura, Industria, Comercio, Geometría, Dibujo lineal, Agrimensura, Física e Historia natural, dirigidas a niños, por las de Labores propias del sexo, Dibujo –aplicado a las mismas labores– y Nociones de higiene doméstica si se trataba de niñas. Lamentablemente, no parecen reseñables datos de este tipo sino en los llamados Estudios de Género.

¹⁷ Para esta exposición se ha seguido la información que ofrece el estudio sobre la educación en la España contemporánea realizado en 1994 por varios autores en colaboración, y dirigido por Buenaventura Delgado Criado.

En esta formación diferenciada para el sexo femenino se advierte, tras las numerosas epidemias sufridas y una precaria salud generalizada, el afán decimonónico por la higiene¹⁸, que se canalizó dirigiendo las tareas de la mujer hacia la crianza y cuidado de hijos sanos; más tarde desembocaría en la moda del *sport* a principios del siglo XX, reflejada en las numerosas publicaciones de prensa que se hacían eco de aquél en sus páginas.

Desde finales del siglo XIX y durante el reinado de Alfonso XIII, se van transformando algunos niveles de enseñanza –como en otros países, al hilo de la industrialización–, y se introduce la formación técnica y profesional en el ámbito de la educación –participando en ello el interés de empresarios e industriales, y coincidiendo con el final del control de la enseñanza por parte de la Iglesia en el ámbito nacional–. Así, aparecen en Zaragoza la Escuela de Comercio, en 1887, y la Escuela de Artes y Oficios, que lo haría en 1895.

En cuanto a la música, ésta estuvo fuera del sistema educativo durante muchos años, como ciencia y como arte –recuérdese que formaba parte del *Quadrivium* durante la Edad Media y se estudió en la Universidad hasta finales del siglo XVIII–, pasó desapercibida para políticos, gobernantes e intelectuales hasta muy tarde. La cátedra de Música de la Universidad de Salamanca fue suprimida en 1792, a través de una Provisión Real aprobada por Carlos IV; desde 1778, Manuel José Doyagüe sustituía a Juan Antonio de Aragüés, titular de la cátedra, pero aquél no llegó a ser catedrático puesto que Aragüés murió en 1793 y la cátedra de Música se había suprimido un año antes. García Fraile (2004) es quien proporciona los nuevos datos que corrigen la información hasta el momento conocida sobre el histórico asunto (véase también Martín Moreno, 2005).

Los avatares que rodean la enseñanza musical tuvieron su repercusión en la práctica y ambiente artístico musical: por un lado, “reaparece” con la creación de las cátedras de música de las Escuelas Normales en 1878, aunque

¹⁸ Todavía se pueden encontrar reminiscencias de este concepto de “higiene” decimonónico en los contenidos, generalizadamente obsoletos, de la 2ª ed. rev. de la *Lista de encabezamientos de materia para las bibliotecas públicas*, de 1993, actualmente de uso en los estudios de Biblioteconomía y Documentación, a falta de ediciones actualizadas.

sólo en Madrid y mucho más tarde en provincias, para la instrucción primaria. Y por otro, en cuanto a la enseñanza especializada de la música con fines profesionales en Aragón –en España esto no ocurrió en el ámbito civil hasta la apertura del *Real Conservatorio de Música y Declamación* en 1830, más tarde *Escuela Nacional de Música*–, hay que decir que son varios los factores, algunos de carácter general para todo el país, que llevaron a la situación en que se encontró la provincia zaragozana hasta la creación de la *Escuela de Música de Zaragoza* en 1890. Mientras, sólo existía la posibilidad de aprender en las capillas catedralicias, lo que, entre otras cosas, significa que las mujeres sólo accederían a su formación a través de la enseñanza privada –obviamente, quienes se lo pudieran costear–.

Las desamortizaciones y el Concordato de 1851, más adelante detalladas, afectaron intensamente a la música y a su enseñanza. La actividad laboral de los músicos de las capillas catedralicias fuera de éstas –incluso como profesores músicos de orquestas de teatros– procede de la situación precaria que se produjo ya en los primeros años del siglo, con el reinado de José Bonaparte y la Guerra de la Independencia y, más tarde, las desamortizaciones eclesiásticas. A esto se añade, por las mismas fechas y mismo origen, el empeoramiento de la situación en el ámbito de la enseñanza musical, dependiente hasta entonces de la que se impartía en las capillas como casi únicos centros de formación –otros fueron la *Escuela de Santa Cecilia*, algunos colegios de segunda enseñanza y academias privadas–. A partir de ahí, se puede decir que llega casi hasta nuestros días la deficiente educación musical y formación cultural que debiera poseer cualquier músico. Las quejas al respecto se manifestarán a lo largo de todo el siglo, y la prensa musical será un sitio para ello, a la vez que un testimonio para cualquier investigación. Muchos de los compositores e intérpretes zaragozanos que conoceremos más adelante se habían formado con los maestros de capilla que ejercían en la ciudad.

De otro modo, respecto al pensamiento pedagógico se distinguen básicamente tres corrientes: la católica –en manos de órdenes religiosas–, la liberal y la laica: ésta última había hecho su aparición durante el Sexenio Revolucionario en 1868, y una vez asentados los principios de la Constitución de 1876 inicia, esta vez con éxito, el establecimiento de una red de escuelas lai-

cas, aunque las medidas represivas del gobierno en 1896 llevarán a la crisis esta práctica del laicismo en la enseñanza, práctica de la que en Zaragoza queda como testimonio la creación de la *Sociedad Protectora de la Enseñanza Laica*, en 1885 (Delgado, 1994).

En medio del nuevo clima “restaurador” se sitúa el nacimiento, en 1876, de la Institución Libre de Enseñanza (ILE), fundada por un grupo de profesores, entre ellos Joaquín Costa, separados de su ejercicio mediante el decreto del ministro Orovio el año anterior. La ILE se dedicó a la educación universitaria pero, más tarde, también a la primaria y secundaria, lo que supondría novísimos horizontes en la formación, con un sistema educativo no estatal y aconfesional, y un compromiso de renovación y regeneración del país llevado a la práctica, poniendo empeño asimismo en la formación de las mujeres. Una de las iniciativas de esta institución, la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas (JAE), creada en 1907 –al frente de ella estuvo el aragonés S. Ramón y Cajal–, representó la aspiración de promocionar la investigación científica, con una apertura al exterior a través de su política de becas para ampliar estudios e investigar fuera de España. Supuestamente, los becados volverían y revertiría su formación en el ejercicio de su actividad profesional. Más tarde, ya en 1939, los centros, laboratorios y locales de la disuelta JAE pasaron a formar parte del recién creado Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), mediante la Ley de 24 de noviembre.

También por la música se preocuparon y ocuparon los institucionistas y seguidores del krausismo, incluida como estuvo en el pensamiento estético del mismo K. Ch. F. Kraus. Entre los músicos que se adhirieron a los principios del krausismo y la ILE figuran F. A. Barbieri, R. Carnicer, R. Chapí, J. Inzenga, F. Pedrell, J. Subirá y Mariano Vázquez, participando en algunas de sus actividades (Sánchez de Andrés, 2007). Mucho tendrá que ver el desarrollo de la música nacional, en el que existe el compromiso moral y social del músico, en este entorno de reforma y regeneración, pero se trata de un nacionalismo musical amplio con vocación universal. En este contexto artístico se enmarca el movimiento de asociacionismo musical, más fuerte que en la primera mitad de siglo y que se verá detenidamente en el siguiente capítulo.

tulo. Algunos investigadores apuntan este asociacionismo como seguidor del espíritu institucionista (Sánchez de Andrés, *op. cit.*) y contando con su apoyo en un marco de “sociabilidad aplicado al arte”. Desde otro ángulo (Gallego Gallego, 1991), la perspectiva contempla como causas las necesidades de defender los intereses de músicos respecto de empresarios, editores, ante la carencia de ingresos fuera de temporadas teatrales o la inexistencia de pensiones al término de la vida laboral. La primera postura, sin duda, se relaciona con un componente más teórico y utópico propio del institucionismo y krausismo, al que seguiría posteriormente una reacción positivista. Lo que es claro es que el asociacionismo del que tanto ya se ha escrito tiene una doble vertiente: una se refiere a sociedades difusoras y divulgadoras de la música –para los demás–, y otra como protectora de intereses profesionales –para los propios músicos y sus precariedades–. Cuando menos, ambas resultan totalmente contrastantes y divergentes.

España, pues, experimenta en estos años un nuevo impulso cultural, en el que se enmarca una nueva función social que la Universidad confiere a las enseñanzas superiores, desconocida hasta entonces.

Respecto a Aragón, se puede hablar de una intensa actividad en el ámbito universitario, aunque las posibilidades de acceder a este nivel de estudios estaban limitadas a unas minorías, las que se lo podían permitir. Lo pone de manifiesto el florecimiento de investigadores, eruditos e intelectuales en estas décadas –J. Costa, M. Asín y Palacios, S. Ramón y Cajal, J. Ribera, María Moliner, G. García-Arista, M. Baselga, L. Ram de Viu y una larga lista de personajes–. También la universidad intentó llevar a cabo su espíritu de reforma, dependiendo del “turnismo” político, del gobierno de uno u otro partido.

En medio de este esplendor, nace a iniciativa de la Universidad de Oviedo, en el curso 1898/1899 la llamada “Extensión universitaria” –denominada así en 1911–, en principio con la intención de solidarizarse con el proletariado y trabajar por el acercamiento de la cultura a la clase obrera. La Universidad de Zaragoza no fue menos –algunas opusieron resistencia a tal novedad–, e inició sus cursos en 1895, pero no faltan autores que critican los contenidos, demasiado elitistas, de las conferencias y cursos que, con ánimo



Fig. 1.7 Universidad de Zaragoza entre los años 1910 y 1912, edificio ubicado en la Plaza de la Magdalena, donde hoy se encuentra el IES “Pedro de Luna” (Archivo Fotográfico del AMZ, sign. 04844, procedente de la fototipia Thomas)

de divulgación científica y cultural, se impartieron en este contexto de extensión universitaria. Entre los profesores que colaboraron figuran Luis Mendiábal, Patricio Borobio, Bruno Solano, Eduardo Ibarra, Julián Ribera, Luis Octavio de Toledo y Félix Cerrada.

Otras medidas tomadas para la difusión de la cultura, originadas por el krausismo e institucionismo, fueron la creación de la Residencia de Estudiantes o las Misiones Pedagógicas. La censura ejercida por la dictadura acabará, sin embargo, con este crecimiento cultural, llegando a extinguirse los organismos e iniciativas mencionadas con la llegada de la Guerra Civil.

1.4.1 Prensa y Restauración

Hay que señalar que, en medio de este contexto, la prensa vivió un destacado desarrollo y expansión, debido más que a la mejora de la instrucción pública –lenta y tardía respecto a otros países de Europa–, al incremento de inversiones en el sector, a los avances técnicos e industriales acompañados de una segunda revolución industrial y, en definitiva, al empuje que la bur-



Fig. 1.8 Colocación de la primera piedra de la Facultad de Medicina y Ciencias en 1887, y que sería obra del arquitecto Ricardo Magdalena (Col. de planos, estampas y grabados del AMZ, sign. 0845). Hoy, el edificio alberga el Paraninfo y Biblioteca General de la Universidad, y salas de exposiciones



Fig. 1.9 Estampa donde se observa la Facultad de Medicina y Ciencias desde la Puerta de Santa Engracia. Inaugurada en 1893, la verja de hierro que rodeaba el edificio, y diseñada por el mismo arquitecto, desapareció en 1904¹⁹

¹⁹ Imagen tomada de la web de la Universidad de Zaragoza. Disponible en: <<http://wzr.uni-zar.es/uz/difusion/zaragoza/FOTOS%20ZARAGOZA/PARANINFO%20ANTIGUO.jpg>>. [Consulta: 9 de diciembre de 2008].

guesía, interesadamente, le confirió. En un ambiente de estancamiento industrial y escasos medios, se puede destacar el interés de algunos impresores zaragozanos en modernizarse e industrializarse, deseosos de adquirir novedades en cuanto a maquinaria y demás utensilios que les permitieran competir en esta industria, sin interés comercial en un principio, ahora –sin dejar de ser artesana– con fines de obtener beneficios económicos y formando parte del mundo empresarial del momento. Todavía para la edición de música impresa las dificultades eran mayores, pues la maquinaria era más específica y especializada.

No hay que dejar de tener en cuenta, para una amplia contextualización de la prensa, los vaivenes que se mantuvieron durante el “turnismo” entre conservadores y liberales durante la Restauración, que se prolongarán hasta el intento regeneracionista del conservador Francisco Silvela en 1899, y durante el cual salió a la luz legislación diversa sobre libertad de imprenta. Esta legislación no afectaría a la prensa cultural, de modo que no sería la censura quien acabase con algunas publicaciones del período, aunque sí le tocó el turno a alguna prensa satírica que escasamente se hacía eco de intereses musicales.

A este nuevo instrumento que supuso la prensa, se sumó en el último tercio del siglo la Iglesia, que, habiendo ostentado el papel de comunicadora en exclusiva durante muchas décadas, no podía perder el tren del más destacado medio de comunicación del siglo. Al margen de publicaciones de intenciones educativas, moralizantes, evangelizadoras, etc., se podrán conocer algunos títulos locales dedicados a la música sacra, coincidiendo con el incremento editorial a nivel nacional.

En esta etapa de desarrollo y evolución ya no predominan las publicaciones de índole política, surgen numerosas iniciativas empresariales que amplían el campo temático en un afán de llegar a un nuevo público; es entonces cuando aparece el nuevo uso y concepción de la publicidad, con innovaciones en el diseño gráfico, estrategias de captación en el mensaje y como elemento que ofrece la posibilidad de reportar beneficios económicos.

No habrá cambios significativos en las décadas siguientes, sino en cuanto a la aparición y consolidación de otros medios como la radio o el cinematógrafo.

Sin embargo y al margen de lo expuesto, durante la Restauración, la prensa experimentó fuertes medidas de control bajo diversos marcos legislativos: como una más de las contradicciones de la burguesía, muy interesada en semejante instrumento de poder, unas veces editores y periodistas gozarán de libertad de prensa y otras padecerán sus cortapisas, en una alternancia proveniente del ritmo de cambios de partidos y gobiernos. Durante los primeros años de la monarquía restaurada, la legislación para prensa fue fundamentalmente represiva, incluyendo la “Ley de Romero Robledo” (1879) o *Ley de Imprenta* –depósito previo de ejemplares, necesaria autorización para nuevas publicaciones, definición de delitos de imprenta y sanciones, establecimiento de Tribunales y Fiscales de Imprenta–, aunque en menor grado de represión ésta que las anteriores; de hecho se registra una disminución de publicaciones. Sin embargo, se dará un incremento notable de nuevos títulos al amparo del nuevo marco jurídico, tras la promulgación de la nueva *Ley española de Policía de Imprenta* (1883), probablemente la más liberal de todas las dictadas y vigente, parcialmente, hasta la de 1966 –aunque sin efecto durante la dictadura de Primo de Rivera–.

Si bien es cierto que a las revistas que aquí se estudian no afectaría tanto la censura, sí repercutieron la obligatoria entrega de ejemplares, depósitos, las nuevas consideraciones y perfiles de las figuras de director, propietario y administrador y otras disposiciones de las diversas leyes y decretos promulgados.

1.5 APROXIMACIÓN AL AMBIENTE CULTURAL Y ARTÍSTICO-MUSICAL

En el último tercio del siglo había irrumpido la recepción del darwinismo y el positivismo, producto de la confluencia de naturalismo y neokantismo, en parte como reacción al carácter metafísico del racionalismo antropológico krausista. Como antecedente lejano en el tiempo, entre los cambios que trajo consigo el inicio del Sexenio Revolucionario, se cuenta un breve renacimiento cultural y científico, coincidiendo no en vano con la libertad de prensa instaurada en 1868. Desde entonces, los acontecimientos políticos y

sociales no habían supuesto caldo de cultivo alguno para el desarrollo cultural en el país.

Así pues, el comienzo del siglo XX se caracteriza por la entrada de nuevas corrientes científicas, culturales y artísticas en un contexto de apertura, aunque el comienzo de la I Guerra Mundial dificultó su desarrollo, y se acabaría frustrando con la crisis política y social que desembocó en la dictadura de Primo de Rivera.

En Aragón, es destacable la mejora de infraestructuras para el avance cultural –fundamentalmente localizadas en Zaragoza– y su desarrollo durante el reinado de Alfonso XIII: una transformación de la enseñanza según las necesidades que imponía la industrialización, una gran actividad universitaria, el incremento cualitativo y cuantitativo en el sector periodístico, personajes de relevancia tanto en la pintura –Ramón A. Acín, Mariano Barbasán, Juan J. Gárate, Pablo Gargallo, Marcelino Unceta–, como en la escultura –Pablo Serrano, Pablo Gargallo–, o la arquitectura –Ricardo Magdalena, Félix Navarro–, en el nuevo arte del cine –Eduardo Jimeno Correas, Segundo de Chomón– o en el nacimiento de sociedades musicales –la Sección de Música (1898) del Ateneo, incorporada durante la tercera etapa de éste (1898-1908), la Filarmónica (1906), la Bretoniana (1912)–, todo ello, da muestras de gran parte del desarrollo de la cultura y las artes aragonesas. A esto se añade una larga lista de intelectuales del ámbito universitario, catedráticos y demás profesores, ateneístas de una época concreta algunos de ellos, protagonistas activos de círculos y sociedades culturales.

Iniciado el Romanticismo con la vuelta de los exiliados en la década de 1830 –aunque, en realidad, ya había comenzado algo antes–, el período que se estudia se enmarca de lleno en el segundo Romanticismo musical (Casares, 1995a), segundo respecto a Europa, también llamado por algunos *Neorromanticismo*. Con una estética creativa que se reparte en géneros varios, un estilo muy propio aportará al patrimonio nacional una producción específica y diferenciada, singular, no valorada suficientemente en el momento ni aun posteriormente. La diferencia de estilos en la música española no hace mejores en cuanto a calidad a unos u otros, y la romántica,

pese al difícil entorno y situación no presentes en otras etapas de la historia, no es menos que la música de siglos anteriores.

No hay que olvidar que en el siglo XIX, y antes también, la música española estuvo de moda entre artistas extranjeros –poetas, escritores, pintores, músicos–, significando un poderoso referente en la creación de muchos de ellos. Por un lado, ha quedado testimonio en la literatura de viajes decimonónica –o en simples cuadernos de notas sobre la estancia de estos viajeros en España– y, por otro, lo demuestran las composiciones de músicos como Verdi (*Il Trovatore*, *Ernani*), Rimsky-Korsakov (*Capricho español*), Bizet (*Carmen*), Gevaert (*Fantasia sobre motivos españoles*), Ketten (*Serenata española*), Glinka (*Una noche en Madrid*, *Capricho brillante para gran orquesta sobre la Jota aragonesa*), Mahler –utiliza el tema de esta misma jota en su tercera Sinfonía–, Liszt (*Rapsodia española*), Chabrier (*España*, rapsodia), Lalo (*Sinfonía española*), Gottschalk (*La Jota aragonesa*, *Caprice espagnol*), Saint-Saëns (*Jota aragonesa*), Massenet (óperas *El Cid* y *Don Quichotte*), Ravel (*Rapsodia española para orquesta*, ópera cómica *La hora española*), Debussy (*Madrid*, *Chanson espagnole*), y tantos otros. Algunas de las obras simplemente utilizan temas clásicos de la literatura o la tradición española pero con el estilo compositivo propio del autor, y en otras se distingue la utilización de elementos y parámetros con rasgos españolistas, propios y absolutamente singulares de nuestra música. Vemos, también, entre estas obras el impacto que causó la jota aragonesa y el florecimiento de ésta en el siglo XIX.

Al lado de las obras de grandes géneros como la ópera, zarzuela, música sinfónica, de cámara, música sacra –aun con las crisis y polémicas alrededor de algunos de los géneros–, el romanticismo musical ha dado una ingente cantidad de literatura de salón. Por otro lado, al calor de una preocupación por recuperar el patrimonio musical español y hacia la elaboración de una historia de nuestra música, nace la Musicología en este siglo XIX, en lo que colaboraron con ahínco B. Saldoni, M. Hilarión Eslava, V. Metón, M. Soriano Fuertes, M. Asenjo Barbieri, H. Prádanos, J. M^a Esperanza y Sola, F. Pedrell y Antonio Lozano.

1.5.1 Funciones de la música en la sociedad de la época

Dentro de una función principalmente de consumo en lo que al siglo XIX se refiere, de entretenimiento y con carácter lúdico, atendiendo al espacio donde se interpretaba la música se puede establecer una correlación, según se trate de uno u otro tipo, entre la música que se oía en ellos y a quién iba destinada, por tanto la función de ésta.

En un recorrido por estos géneros y espacios, la realidad social y musical se distribuye entre música lírico-teatral, música de salón, orfeonística o coral, sinfónica, camerística, religiosa y militar. La ópera, una fuerte expansión de la zarzuela y el teatro lírico en general, fueron los grandes protagonistas del incremento de la vida musical en este período.

Destinada la primera a los coliseos pero no sólo a ellos, algunas representaciones tuvieron su lugar en sociedades culturales como los casinos, ateneos, otros círculos, e incluso salones privados. En esta época se utilizaron para estos géneros los zaragozanos Teatro Principal –reinaugurado tras el incendio de 1778 en 1799, y estudiado ampliamente junto a otros por Martínez Herranz (2003)–, Teatro Variedades (1853-1873), Teatro Novedades (1864-1992), el Lope de Vega (1869-1986), Teatro Pignatelli (1878-1914), “Prado aragonés” (1880) o Teatro Goya (1882-1893), el Circo (1887-1962), el Teatro del Gran Casino de la Exposición Hispano-francesa (1908), el de La Parisiana (1910) –después, Teatro Argensola–, el Salón Variedades (1899) –que programó zarzuela a partir de 1910– o el Gran Salón La Alhambra –anunciado por la revista *El Bretoniano* (año VII, nº 7, mayo de 1915).

En los círculos y sociedades también se daban conciertos en los que principalmente se escuchaba repertorios “de salón”, pero donde esta música predominó fue en los grandes cafés como el de La Iberia, Ambos Mundos, Moderno, Mattosi, París, Café Nuevo-París, Gran Café Central y de nuevo los salones privados burgueses, añadiéndose un carácter ornamental al lúdico y un afán de lucimiento por parte de las mujeres de la casa, ávidas de agradar y entretener con sus ejecuciones al piano o con su voz. Algunos de los cafés se convertirían en décadas posteriores en lugar de baile y variedades, llegado el furor de ambos. Tanto en los salones como en los cafés y sociedades



Fig. 1.10 Exterior del Teatro Pignatelli, obra del arquitecto Félix Navarro, situado en el Paseo de la Independencia (donde actualmente se levanta el edificio de Correos). Con un aforo entre 1900 y 2000 espectadores, en él se celebraron conciertos, bailes, discursos y parodias de mítines políticos

se interpretaba la música más romántica, la de pequeñas formas, poco trascendente. Aun así, se distinguirán básicamente dos niveles de dificultad y destino de esa música para piano: virtuosístico o de concierto, y otro sencillo, para diletantes “aspirantes” a pianistas.

Aunque es sabido que el arpa en el período romántico fue, junto con el piano, instrumento habitual y de moda en los salones, así como que su estudio formó parte de la educación musical femenina –todavía hoy son escasísimos los intérpretes masculinos de este instrumento–, en lo que respecta a Zaragoza no he conocido noticias de su presencia –únicamente aparece, hasta donde he podido saber, en la partitura manuscrita de la *Segunda Suite*

para Orquesta de Salvador Azara²⁰ (Ezquerro, 1990)—: ni reseñas de conciertos en prensa, ni, por tanto, repertorios, ni publicidad de su comercio en revistas, ni acontecimientos sociales donde se mencione el arpa. Tal vez este hecho va ligado a su ausencia como asignatura en el primer centro de enseñanza musical que tuvo Zaragoza, la Escuela de Música (1890), y que continuó siendo así hasta la inauguración del Conservatorio de Música en 1933, en cuyo claustro de profesores figura para las clases de arpa la profesora Pilar Viñao: según se lee en un artículo de *Aragón: revista gráfica de cultura aragonesa* (nº 99, 1933, p. 241), a propósito de la apertura del primer curso oficial (1933/34) del “Conservatorio Aragonés de Música y Declamación”, el claustro estaba “compuesto por los señores Azara, Borobia, Zubiría, Vázquez, Salvador, Tabuena, Aráiz, Laclaustra, Aula, Perales, Garrido, Pallás, Arqué[d], Tello y la profesora de arpa señorita Pilar Viñao [Ducha]”. Tras las investigaciones de Rubén Lorenzo (2007: 16) sobre la enseñanza musical en Zaragoza, se sabe que este Conservatorio había nacido de la fusión de la antigua “Escuela de Música” (1890) y el “Conservatorio Aragonés de Música y Declamación”, que había abierto sus clases en febrero de 1932, ubicado en la c/ Méndez Núñez, nº 38, y que no había obtenido reconocimiento oficial durante su breve andadura.

En otro orden de cosas, la actividad de orfeones y sociedades o agrupaciones corales —dirigida y protagonizada por la clase obrera—, reviste principalmente un carácter popular entre aficionados de este movimiento coral y un fuerte componente sociológico junto al musical. María Nagore (1995, 1998, 2001) estudia la música coral en España durante el siglo XIX, y sus orígenes europeos amplia y detalladamente. La situación de persecución y prohibición de organizaciones obreras, no permitidas hasta 1881 y legalizadas en 1887 bajo los gobiernos de Sagasta, se dejará sentir y se verá reflejada en cierto modo en las formaciones y desapariciones de orfeones y agrupaciones corales, constituidas precisamente por grupos principalmente obreros y clases populares o de bajo estrato social. En un marco de cierta estabilidad

²⁰ Esta partitura orquestal forma parte del legado “Salvador Azara y Serrano (1886-1934)”, que se conserva en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza.

y espíritu asociativo durante la Restauración, va a destacar la proyección y utilidad social y cultural del orfeonismo, teniendo en cuenta el interés romántico por la cultura popular y el folklore, con unos sentimientos, en el caso de Aragón, fuertemente regionalistas. Los primeros coros y orfeones solían estar vinculados a grupos políticos –la Sociedad Coral *La Coronilla* (1863) tendría dificultades con las autoridades municipales en el desarrollo de su actividad–; en la última veintena del siglo, de nuevo recuperado el orfeonismo tras una etapa de recesión en los años del Sexenio Revolucionario, en Zaragoza se formaron hasta cuatro, entre ellos el del Casino Artístico-Comercial y el del Casino Republicano Federal. Otros grupos se vinculaban a iglesias locales y colaboraban en funciones religiosas solemnes –con gran número de voces e instrumentos–. También en Aragón, como en otros territorios, hacia el cambio de siglo se crearían orfeones católicos, ligados a los círculos católicos de obreros. El repertorio era, sobre todo, variado: desde bailes coreados, escenas corales, también aquí piezas de salón, fragmentos operísticos y de zarzuela, hasta obras sinfónico-corales, canciones populares armonizadas, piezas religiosas o escenas corales. Se puede imaginar que, con el tiempo y el desarrollo de estas agrupaciones, el público que disfrutaba de ellas llegó a ser variopinto, así como los lugares donde actuaban o los acontecimientos que requerían de sus interpretaciones. También en su evolución pasaron de ejecutar obras sencillas y populares en un principio, a un repertorio de mayor dificultad de interpretación y efectismo. Habitualmente compuestos estos grupos por voces graves, el orfeón de Zaragoza no parece que amplió su plantilla con tiples hasta 1900. A veces se intercalaban obras instrumentales, participando pequeñas orquestas y bandas –las había municipales, de hospicios– en una ejecución mixta.

En cuanto a la música sinfónica y de cámara, agrupadas aquí las dos por sus dificultades para hacerse sitio, evidentemente la función de una y otra era prácticamente la misma, pero no los espacios en que se llevaron a cabo, por razones obvias. La diferencia de exigencias para su interpretación se relaciona con la prácticamente inexistente falta de apoyos y subvenciones. La música debía ser rentable para los músicos, y la sinfónica no se sostenía fácilmente sin ayudas. Aun así se produjeron iniciativas que quedan refleja-

das en la prensa de la época y el éxito que éstas iban teniendo, empezando sus actuaciones también en grandes cafés –al final de la década de 1860– y otros salones, hasta ocupar algún teatro. Finalmente, se crearía la *Sociedad Filarmónica de Zaragoza* en 1906, de carácter profesional, celebrando conciertos con repertorio enteramente “clásico” para sus socios, con un interés predominante en sus inicios por la música de cámara.

Por otro lado, los músicos que en Zaragoza formaron parte de agrupaciones camerísticas –cuartetos, quintetos, sextetos por excelencia–, tenían más bien como principal finalidad, en los primeros años, facilitar el consumo de repertorio, contribuyendo así a su supervivencia y éxito entre el público, de lo que estaba de moda y que éste reclamaba, suponiendo el grueso de sus repertorios la música de salón o las adaptaciones y arreglos de obras de gran popularidad, siendo las “reinas” las llamadas “Sinfonías” u oberturas de ópera –generalmente no completas, sino sólo secciones o movimientos aislados–, o bien algunos números exitosos de zarzuela y otras adaptaciones, todo ello sin contar con los autores de las obras originales en estos arreglos. La verdadera música de cámara, cuya función sería difundir la Clásica y la del primer Romanticismo, tuvo muy tímidas apariciones y de corta vida.

De una manera breve y sintética, los hechos importantes que incidieron en la decadencia y crisis de la música religiosa se resumen en: la desamortización eclesiástica de Mendizábal en 1836 –que supuso el despido de cientos de músicos de las capillas, sobreviviendo con actuaciones en cafés y teatros o impartiendo clases privadas–; una producción musical mermada por falta de medios y, por tanto, con nefastas repercusiones en su interpretación; el Concordato de la Santa Sede en 1851, que fija las relaciones entre Iglesia y Estado Liberal –por el que la Iglesia acepta la venta de bienes y a cambio acata la dotación del Estado para el clero, causando serias dificultades, y se reduce el número de integrantes de las capillas catedralicias y dependientes de los cabildos, a quienes se les exige la condición de clérigos–; y, por último, la quinta desamortización en la historia de España, la de Madoz en 1855, bajo la cual las ventas de bienes no cesaron hasta finales de siglo (Casares, 1995a). Además de la posibilidad de escucharse en las iglesias –catedrales,



Fig. 1.11 Programa de mano de un concierto de la pianista Ángeles Sirvent, celebrado por la *Sociedad Filarmónica* en la temporada de 1906-1907, en el Salón de Conciertos de la *Escuela de Música* (Tip. de Julián Sanz)

colegiales o parroquiales—, la música sacra salía a la calle para las procesiones en fechas señaladas.

Como ejemplos del mencionado pluriempleo de los maestros de capilla, sirvan el de El Pilar en Zaragoza, Hilario Prádanos, que en su posterior destino como beneficiado en la catedral de Valladolid dirigió una escuela de música para niños de escasos recursos, con carácter benéfico (Virgili, 1995: 380); o el también maestro de capilla de La Seo zaragozana, Domingo Olleta, que formó parte de la orquesta del Teatro Principal, y el Maestro de Capilla Benigno S. Cariñena, que tuvo que renunciar a tal puesto por no ordenarse sacerdote y que actuaría como pianista en las sesiones musicales del Liceo de Zaragoza.



Fig. 1.12 Kiosco de la música, en el Parque de Recreo de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, más tarde trasladado a la actual Plaza de los Sitios y actualmente en el Parque Primo de Rivera, también llamado Parque Grande

Por último, la música militar también formó parte de la vida musical de la sociedad de la Restauración. Además de funciones tales como la provisión de música para actos oficiales del ejército, estuvo presente en los conciertos públicos para la sociedad civil con carácter de ocio y entretenimiento, celebrados en lugares tales como parques públicos –concretamente, los kioscos–, pero también los grandes cafés, donde se podía escuchar a músicos de diversos Regimientos militares y de sus guarniciones en la ciudad. Aunque tuvieron su origen varios siglos antes, es en el XIX cuando las bandas militares organizan sus repertorios de música y establecen sus funciones. A partir de la Real Orden de 6 de agosto de 1875, queda reglamentada la organización de bandas militares en España, recién restaurada la monarquía (Fernández de la Torre, 2000).

Una trayectoria sintética describe el recorrido de esta música desde que el Ejército mantuviera estrechos vínculos con determinados estamentos como la nobleza y la Iglesia durante los siglos XVII y XVIII, pasando por los comienzos del siglo XIX, en que se advierte su presencia en las casas burguesas además de los salones de nobles. Parece que esto último no ocurrió sólo en el resto de Europa, sino también en España, según sostiene Mena Calvo (1998, 1999), a juzgar por el repertorio existente de obras e instrumentaciones para guitarra, clave, arpa, flauta y pequeñas formaciones camerísticas. Ya avanzado el siglo, participarán en conciertos públicos y acontecimientos sociales de solemnidad, incluidos los de carácter religioso, todavía en el marco de su tradicional y estrecha relación con la Iglesia, hasta, finalmente, participar en las sesiones musicales de algunos grandes cafés urbanos.

A finales de este siglo XIX y principios del XX la música militar amplía su repertorio introduciendo elementos populares y se incluyen, además de marchas y el repertorio que tradicionalmente abarcaba, oberturas de ópera, fragmentos de zarzuela, pasodobles, jotas y otras formas bailables, mezcladas con piezas patrióticas. También se incrementó en estas fechas su elenco instrumental, a partir de la invención y evolución de algunos instrumentos de viento-metal, creando en su conjunto una sonoridad y timbre típicas de estas agrupaciones. Existen numerosos ejemplos de su participación en la vida artística y musical de la sociedad zaragozana, así como de las dificultades y

penosa situación económica de estos músicos, que se conocen por el eco que de ello se hizo la prensa y que se verán más adelante.

1.6. CRONOLOGÍA DE HECHOS HISTÓRICOS, SOCIALES Y CULTURALES EN ARAGÓN Y ZARAGOZA DURANTE LA RESTAURACIÓN BORBÓNICA

La siguiente tabla²¹ presenta los hechos y los acontecimientos destacados de ámbitos que describe el enunciado, agrupados en dos columnas claramente diferenciadas en base a su contenido.

²¹ Para la elaboración de esta cronología, he utilizado el contenido de *Breviario de Historia de Aragón* (CAI, 2001), excepto para algunos acontecimientos culturales y los relativos al área musical. (Z= Zaragoza; H= Huesca; T= Teruel).

Tabla 1. Cronología de hechos históricos, políticos, sociales y culturales en Aragón y Zaragoza durante la Restauración borbónica

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1875	<ul style="list-style-type: none"> • Banco de Crédito (Z) 	
1876	<ul style="list-style-type: none"> • Caja de Ahorros y Monte de Piedad (Z) 	<ul style="list-style-type: none"> • Se inicia la publicación de la <i>Biblioteca de Escritores Aragoneses</i>
1878		<ul style="list-style-type: none"> • Estreno del drama <i>Alfonso el Batallador</i>, de Gerónimo Borao • <i>Revista de Aragón</i> • Se inaugura el Teatro Pignatelli (Z) • Se instala en Zaragoza el editor de música y profesor Faustino Bernareggi
1879	<ul style="list-style-type: none"> • Ley Española de Imprenta 	
1880	<ul style="list-style-type: none"> • Primera comunicación telefónica entre Zaragoza y Barcelona 	<ul style="list-style-type: none"> • Escuela Superior de Comercio (Z) • Ateneo zaragozano (2ª etapa) • Inauguración del salón de baile zaragozano Prado Aragonés (posteriormente, Teatro Goya)
1881	<ul style="list-style-type: none"> • Se inaugura el Café Ambos Mundos (Z) 	<ul style="list-style-type: none"> • Nace el escultor Pablo Gargallo (Maella, Zaragoza)
1882	<ul style="list-style-type: none"> • Se inician las obras de la línea de ferrocarril Zaragoza -Pau • Semanario <i>El Pirineo aragonés</i> (Jaca, Huesca) 	<ul style="list-style-type: none"> • Facultad de Ciencias (Z) • Inauguración del Teatro Goya (Z)
1883	<ul style="list-style-type: none"> • Constitución Federal del Estado Aragonés • Ley Española de Policía de Imprenta 	<ul style="list-style-type: none"> • Periódico oscene <i>Iris de Paz</i> • Revista <i>Gaceta Musical</i>

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1884	<ul style="list-style-type: none"> • Visita de Alfonso XII a Zaragoza 	<ul style="list-style-type: none"> • El zaragozano Teodoro Ballo gana el primer premio de violín en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid
1885	<ul style="list-style-type: none"> • Epidemia de cólera • Motín popular contra los impuestos de consumos (H) • Muere Alfonso XII: regencia de M^a Cristina de Habsburgo • II Exposición Aragonesa • Primera línea de tranvías (Z) 	<ul style="list-style-type: none"> • Muere el pintor Eduardo López del Plano • Se estrena la <i>Gran Misa</i> del compositor y musicógrafo A. Lozano • Nace la Sociedad de Conciertos a Grande Orquesta (Z) • Medalla de oro en la Exposición Aragonesa para el <i>Prontuario de Harmonía</i> de A. Lozano
1886	<ul style="list-style-type: none"> • Cámara de Comercio e Industria (Z) • III Congreso de la Federación Tipográfica Española (Z) 	<ul style="list-style-type: none"> • Revista <i>El Figaro Aragonés</i> • Revista <i>La Ilustración Zaragozana</i> • Nace Salvador Azara, Maestro de Capilla de la Seo • <i>Gaceta literaria aragonesa</i> • Primer “Orfeón Zaragozano” • Muere Benigno S. Cariñena, maestro de capilla del Pilar y director de la Sociedad de Conciertos

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1887	<ul style="list-style-type: none"> • Central telefónica (Z) 	<ul style="list-style-type: none"> • Revista <i>El Chiquero</i> • Revista <i>El Telón</i> • Inauguración del zaragozano Teatro Circo (proyecto de Ricardo Magdalena)
1888		<ul style="list-style-type: none"> • Nacen el pintor y escultor Ramón Acín (Huesca) y Benjamín Jarnés (Codo, Zaragoza) • Revista <i>Aragón Artístico</i> • Revista <i>El Correo Musical</i> • Estreno de las zarzuelas <i>La bruja</i>, (Chapí), <i>Marina</i> (Arrieta) y <i>Cuba libre</i> (Fdez. Caballero) (Z) • Revista <i>La Ilustración Aragonesa</i>
1889		<ul style="list-style-type: none"> • Muere Rafael Navarro, pianista, director de orquesta y organista del Pilar • Se crea la Sociedad de Cuartetos de Zaragoza (Reglamento, 1890)

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1890	<ul style="list-style-type: none"> • Ingresan en la UGT las dos primeras agrupaciones obreras: Sociedad de Obreros Canteros de Zaragoza y la del Arte de Imprimir • Se celebra el V Congreso Nacional Tipográfico (Z) 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Zaragoza artística, monumental e histórica</i>, de Anselmo y Pedro Gascón de Gotor • <i>Los males de la patria</i>, de Lucas Mallada • Conferencias musicales teórico-prácticas por R. Ruiz de Velasco en el Ateneo zaragozano • Conferencia sobre <i>La Jota Aragonesa</i> por A. Pérez Soriano en el Ateneo zaragozano • Se crea la Escuela de Música de Zaragoza • La <i>Gran Salve solemne</i> de A. Lozano es premiada en la Exposición Internacional de Bolonia (Italia)
1891	<ul style="list-style-type: none"> • Luis Franco y López, elegido jefe del partido conservador • Huelga general en Zaragoza (jornada laboral de ocho horas para algunos colectivos) • Liga de Contribuyentes de Ribagorza, fundada por J. Costa 	<ul style="list-style-type: none"> • Revista <i>Miscelánea turolense</i>
1892		<ul style="list-style-type: none"> • Conferencia sobre <i>Mozart y sus obras</i> por J. Joaquín Oña en el Ateneo zaragozano • Conferencia teórico práctica sobre la <i>Historia del quartetto</i> por Antonio Lozano en el Ateneo zaragozano

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1893	<ul style="list-style-type: none"> • Creación de la “Azucarera de Aragón” (Z) • <i>El Rebelde</i>, primer ejemplo de prensa obrera aragonesa 	<ul style="list-style-type: none"> • Facultad de Medicina y Ciencias de la Universidad de Zaragoza (arquitecto Ricardo Magdalena), primera reconocida oficialmente en España • Derribo de la Torre Nueva (Z) • Revista <i>Semanario Ilustrado</i> • I Juegos Florales contemporáneos de Aragón, en Calatayud • Mueren la escritora Pilar Sinués y el pintor Bernardino Montañés
1894		<ul style="list-style-type: none"> • “Orfeón Zaragoza” • Nace Julio Bravo, médico, escritor y director de cine (Z)
1895	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Heraldo de Aragón</i> • <i>El Comunista</i> 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza desde el siglo XVI hasta nuestros días</i>, de Antonio Lozano • Escuela de Artes y Oficios (Z) • Muere Domingo Olleta, maestro de capilla zaragozano de La Seo
1896		<ul style="list-style-type: none"> • Primer salón de cine en Aragón, de Eduardo Jimeno (Z) • Se proyecta <i>Desfile del Regimiento de Castillejos</i>, de E. Jimeno, película aragonesa más antigua conocida • Muere Francisco Zapater, erudito zaragozano


	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1897	<ul style="list-style-type: none"> • Sociedad Española del Acumulador Tudor (Z), primera empresa multinacional instalada en Aragón 	<ul style="list-style-type: none"> • Muere Ruperto Ruiz de Velasco, compositor, pianista y musicógrafo • Nace la pianista zaragozana Pilar Bayona • <i>Preludio Sinfónico</i> de J. F. Agüeras
1898	<ul style="list-style-type: none"> • Auge de la industria azucarera en Aragón 	<ul style="list-style-type: none"> • Nace José Camón Aznar, historiador (Z) • Visita de Pablo Picasso por el Bajo Aragón • <i>Colectivismo agrario</i>, de J. Costa • Se inaugura la Sección de Música del Ateneo zaragozano
1899		<ul style="list-style-type: none"> • Muere Bruno Solano, químico • Se estrena la ópera <i>Pelayo</i> (o <i>Página Goda</i>), de E. Viscasillas y letra de L. Ram de Viu
1900	<ul style="list-style-type: none"> • Partido republicano Unión Nacional (Joaquín Costa y Basilio Paraíso) • Sociedad Minas y Ferrocarriles de Utrillas 	<ul style="list-style-type: none"> • Nace Luis Buñuel (Calanda, Teruel) • Nace María Moliner, lexicógrafa (Paniza, Zaragoza) • Muere Cosme Blasco, historiador y cronista zaragozano • Muere Mariano Royo, impulsor y primer director de la Junta del Canal Imperial • <i>Revista de Aragón</i>

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1901	<ul style="list-style-type: none"> • <i>El Noticiero</i>, diario católico conservador 	<ul style="list-style-type: none"> • Nace Ramón José Sender (Chalamera, Huesca) • Revista <i>Repertorio Sacro-Musical</i>
1902	<ul style="list-style-type: none"> • Reinado de Alfonso XIII 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Oligarquía y caciquismo</i>, de J. Costa
1903	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Motu Proprio</i> de Pío X (reformas para la Música Sacra) 	<ul style="list-style-type: none"> • Muere Eusebio Blasco, periodista y comediógrafo zaragozano
1904		<ul style="list-style-type: none"> • Sociedad Fotográfica Aragonesa
1905	<ul style="list-style-type: none"> • Caja de Ahorros y Préstamos de la Inmaculada Concepción (Z) • Mutua de Accidentes de Zaragoza 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Los héroes del Sitio de Zaragoza</i>, película producida y dirigida por Segundo de Chomón • Muere Marcelino de Unceta, pintor, ilustrador gráfico y cartelista zaragozano
1906	<ul style="list-style-type: none"> • Alfonso XIII inaugura el Canal de Aragón y Cataluña 	<ul style="list-style-type: none"> • S. Ramón y Cajal, premio Nobel de Medicina • Se crea la Sociedad Filarmónica de Zaragoza
1907		<ul style="list-style-type: none"> • I Congreso Hispánico Internacional sobre la Guerra de la Independencia (Z)

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1908	<ul style="list-style-type: none"> • Exposición Hispano-Francesa 	<ul style="list-style-type: none"> • Nacen el pianista Luis Galve (Z), el escultor Pablo Serrano (Griyllén, Teruel) y el ensayista y catedrático Pedro Lain Entralgo (Urrea de Gaén, Teruel) • Se estrena la versión operística del Episodio Nacional <i>Zaragoza</i>, con la asistencia de B. Pérez Galdós • Revista <i>El Centenario</i> • Muere Antonio Lozano, maestro de capilla del Pilar • Juan Francisco Agüeras es nombrado maestro de capilla del Pilar
1909		<ul style="list-style-type: none"> • Muere el compositor, profesor y director zaragozano Elías Villarreal
1910	<ul style="list-style-type: none"> • Banco Zaragozano y Banco de Aragón 	<ul style="list-style-type: none"> • Muere el arquitecto Ricardo Magdalena • Inauguración del Teatro La Parisiana, del arquitecto Félix Navarro (Z)
1911	<ul style="list-style-type: none"> • Eléctricas Reunidas de Zaragoza • Varias huelgas obreras en Zaragoza, dos de ellas generales 	<ul style="list-style-type: none"> • Muere Joaquín Costa en Graus (Huesca) • Muere el arquitecto Félix Navarro

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1912		<ul style="list-style-type: none"> • Muere Ignacio Coyne, fotógrafo y director de cine • Nace Ildefonso Manuel Gil, escritor • Revista <i>El Bretoniano</i>, órgano de la Asociación Bretoniana de Zaragoza
1913	<ul style="list-style-type: none"> • Se aprueba el Proyecto de Riegos del Alto Aragón • Congreso Nacional de Riegos, en Zaragoza 	
1914	<ul style="list-style-type: none"> • Asamblea constituyente del Partido Republicano Autónomo Aragonés 	<ul style="list-style-type: none"> • Joaquín Sorolla visita el Alto Aragón • J. F. Agüeras abandona el puesto de maestro de capilla en el Pilar e ingresa en la Cartuja de "Aula Dei", cerca de Zaragoza
1915		<ul style="list-style-type: none"> • Derribo del Teatro Pignatelli (Z) • Nace en Huesca la Sociedad Musical (de música de cámara)
1916		<ul style="list-style-type: none"> • Mariano de Cavia, periodista zaragozano, elegido miembro de la Real Academia Española de la Lengua • Mueren Dionisio Lasuén, pintor y escultor, y Joaquín Dicenta, dramaturgo
1917	<ul style="list-style-type: none"> • Zaragoza, segunda ciudad de España en número de jornadas perdidas por huelga 	<ul style="list-style-type: none"> • Unión Regionalista Aragonesa, en Barcelona: Revista aragonesa <i>El Ebro</i> • Cabaret Real Concert (futura Sala Oasis), en Zaragoza

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1918	<ul style="list-style-type: none"> • Triunfo republicano en Zaragoza, en las elecciones generales • Primer centro provincial de la Asociación Nacional de Propagandistas Católicos (Z) • Zaragoza, primera ciudad de España en número de jornadas perdidas por huelga • Epidemia de gripe (10.000 muertos en Aragón) 	<ul style="list-style-type: none"> • Agrupación Artística Aragonesa (Z)
1920	<ul style="list-style-type: none"> • Sublevación anarquista en el Cuartel del Carmen (Z) • Partido Republicano de Aragón • Muere el abogado, foralista y político republicano Joaquín Gil Berges 	<ul style="list-style-type: none"> • II Congreso de Historia de la Corona de Aragón (H)
1921	<ul style="list-style-type: none"> • Muere Matías Pastor, dirigente y fundador del socialismo aragonés 	<ul style="list-style-type: none"> • Nace Miguel Labordeta, poeta y dramaturgo (Z) • Revista <i>Athenaeum</i> • Se estrena el Miserere de S. Azara en La Seo zaragozana
1922	<ul style="list-style-type: none"> • La CNT se retira de la III Internacional • Inauguración de la línea férrea Zaragoza-Canfranc 	<ul style="list-style-type: none"> • Revista anarcosindicalista <i>Cultura y Acción</i>

	Historia y Sociedad	Cultura y Música
1923	<ul style="list-style-type: none">• Asesinato del cardenal Juan Soldevila en Zaragoza, por dos anarquistas del grupo “Los Solidarios”• Golpe de Estado del general Miguel Primo de Rivera	<ul style="list-style-type: none">• Nace Fernando Lázaro Carreter (Magallón, Zaragoza), filólogo• Debuta en Nueva York el tenor Miguel Fleita• Conferencia de Albert Einstein en la Universidad de Zaragoza sobre la Teoría de la Relatividad 

CAPÍTULO 2. EL HECHO MUSICAL
EN ZARAGOZA

2.1 CARACTERÍSTICAS GENERALES Y PROPIAS²²

Las principales características de la música en este siglo, comunes al resto del territorio español, ofrecen un panorama de esta corriente romántica. Algunas ideas generales están tomadas de Gallego Gallego (1979), De Persia (1991), Zaldívar (1991), Lécouyer (1994), Casares (1995a) y Alonso González (1998), quienes coinciden entre sí en varios de los elementos definitorios. A través del estudio local, en este caso, de Zaragoza, se establece una relación cultural entre el centro o principales ciudades –Madrid, Barcelona– y la “periferia” o provincias restantes.

En primer lugar, hacia el final del siglo XIX y en un contexto regeneracionista, la música fue vehículo para dar rienda suelta a sentimientos y valores nacionalistas, aun cuando la música que aquí se analizará se orienta al entretenimiento y diversión en su mayor parte y escasamente a dar muestras de virtuosismo interpretativo, intención presente, por otro lado, en sólo una pequeña parte del total del repertorio.

²² Sin intención de desarrollar el contenido que encierra el enunciado de este capítulo de carácter introductorio, la realidad del hecho musical ofrece un panorama de ese acontecer que aquí se delimita temporalmente a la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX en Zaragoza, y que necesariamente se conocerá más adelante de forma más amplia, tras el análisis de la prensa que se estudia, proporcionando información hasta el momento desconocida y dando lugar, por tanto, a primeras y novedosas conclusiones, imprescindibles para concretar el ambiente musical de la ciudad y, en el mismo plano, su actividad artística. Por otro lado, estas conclusiones pueden sentar las bases de futuros estudios centrados de forma más específica en cada uno de los aspectos a investigar.

El período de la Restauración borbónica coincide con la segunda etapa del nacionalismo musical, enmarcado entre finales del siglo XIX y principios del XX: se trata de un nacionalismo regeneracionista musical que demandaba la asociación o fusión de lo popular y lo culto, lo popular y lo nacional –estilización del folklore–, si bien esto, en la práctica, ya se había iniciado en décadas anteriores. En realidad y en los casos que se verán en cuanto a creación, se trata de meras canciones o temas populares armonizados. Será en los albores del siglo XX cuando se dé un nuevo nacionalismo musical.

En Zaragoza hubo una vertiente protagonizada por un “baturrismo” en las letras –estudiado por Calvo Carilla (1989) a propósito de la prensa literaria– y en la música, que fue vía de expresión de una burguesía intelectual zaragozana regionalista y, también entre otras reacciones, que se debió a un intento de dignificación de lo aragonés ante patrones aplicados desde otras regiones, a través de lo popular, lo propio, lo singular y lo culto.

Un gran marco de actuación serán las rondallas y agrupaciones típicamente aragonesas, además de una notable producción de jotas aragonesas, tanto para piano como las incluidas en zarzuelas o escritas para otros instrumentos.

En segundo lugar, para comprender la ya debatida polémica a lo largo del siglo XIX entre ópera y zarzuela, y que abarcará hasta la segunda década del siguiente –Gracia Iberní (1997) estudia estas controversias–, y la ópera como base del nacionalismo musical español, es necesario remitirse someramente a algunas décadas anteriores al período cronológico que se estudia.

Según el compositor, musicógrafo, historiador y crítico Emilio Cotarelo y Mori, la zarzuela –canto y texto hablado– había decaído en favor de la ópera italiana a principios del siglo XX; Peña y Goñi argumenta el furor del modelo rossiniano hasta la década de 1830, al que le siguen Bellini, Mercadante, Donizetti y Verdi –cuyas obras y arreglos de las mismas ocuparán gran parte del repertorio en la actividad musical tanto zaragozana, como de otras ciudades–; a esto se suma el posterior impulso de la zarzuela, coincidiendo todo ello con los intentos de una ópera nacional. Más tarde, es la zarzuela la que eclipsa a la ópera española. A mitad de siglo va apareciendo la zarzuela “restaurada” –en dos actos–, y la “grande” –en tres–. En la década de 1880 lle-

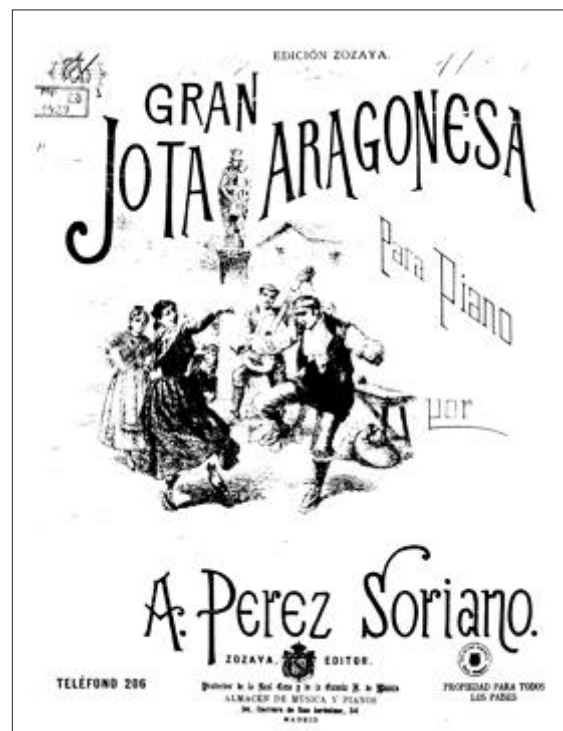


Fig. 2.1 Jotas para piano por Ruperto Ruiz de Velasco [1895] y Agustín Pérez Soriano [1893]

garán el “género chico”, que define a la sociedad de la Restauración, y el teatro “por horas” –fórmula que en Zaragoza introdujo el entonces empresario Enrique Zopetti y que utilizó por vez primera el Teatro Goya–.

En esta década se incrementa y vuelve a cobrar fuerza el susodicho debate, esta vez en el contexto de revalorización de la zarzuela y la apreciación por parte de los españoles de la música de compositores nacionales, así como del recién llegado género chico. Finalmente, la zarzuela decaerá definitivamente a principios del siglo XX.

Causas de unos y otros predomios fueron la falta de infraestructuras serias, la escasa calidad de las óperas estrenadas –salvo excepciones– según la historiografía actual, la zarzuela como género alternativo, o una falta de identidad política y social a finales de siglo para una base nacionalista autóctona. De hecho, y respecto a la actualidad historiográfica, esas producciones para la representación escénica se concebían como literatura “de consumo”, para ser producidas, escenificadas y escuchadas en breve plazo, y ser enseguida reemplazadas por nuevos títulos, cotidianeidad que daba al género un carácter efímero, no muy acorde –al menos, no necesariamente– con los actuales criterios y exigencias de calidad.

Uno de los personajes que hicieron campaña a favor de la ópera nacional en los años del Sexenio Revolucionario fue el salmantino Tomás Bretón (*1850; †1923), quien proponía la inspiración en la música popular y criticaba la música italiana dominante en algunas provincias, tildándolas de no estar al día en la actualidad musical (Giménez Rodríguez, 2006: 127).

Otro defensor, Luis Espinosa de los Monteros, diría en 1897²³ –citando a Hernando, Oudrid, Gaztambide, Barbieri y Arrieta, entre otros– que “muchas de sus zarzuelas pueden competir con algunas óperas extranjeras”, a propósito del renacimiento de la zarzuela y reivindicando la ópera española. A través de numerosos comentarios como éste, se insiste en la creación de una ópera española pero no imitando la de músicos extranjeros, sino la que sería “genuinamente española” –en esto fue fundamental la obra de Felipe Pedrell

²³ *Nuevo Mundo*, año IV, nº 175, 12 de mayo de 1897, p. 12.

Por nuestra música (1891), verdadero manifiesto del nacionalismo musical español²⁴–, inspirada en las antiguas tonadillas, los cantos populares etc., a la que pertenece el drama lírico nacional –según el mismo Espinosa de los Monteros–. Manrique de Lara dirá que la acción puede ser más rica en la zarzuela que en la ópera, refiriéndose a la italiana, al no tener que someterse ineludiblemente y constantemente a la melodía, es decir, con sus partes habladas²⁵.

También hay que recordar que en los casos de ópera española se observa la gran influencia del género italiano, además del wagneriano, aunque éste tenga más en común con la zarzuela en cuanto a la parte dramática literaria. Sin duda hay más obras maestras de zarzuela que de ópera española. De hecho, la zarzuela vino a ser la “ópera española” entre la década de 1880 y principios del siglo XX.

Otra característica a tener en cuenta es la influencia y dominio del influjo italiano. Si éste se generalizó en primer término a principios del siglo XVIII, convirtiéndose en una constante a partir de entonces, en 1799 se publicó una disposición oficial para que en ningún teatro de ópera de España se pudiera representar ni cantar piezas que no estuvieran en castellano, y debían estar ejecutadas por actores y actrices nacionales o naturalizados en el Reino, Real Orden que se derogaría en 1821. Se trata de una clara medida proteccionista hacia la creación nacional, propia, en detrimento de la producción foránea o extranjera–aun cuando las obras representadas en adelante siguieron siendo de autores italianos en gran parte–. En la primera fecha, en España había un Gobierno Provisional –paréntesis entre la política anterior y posterior de Godoy–, durante el reinado de Carlos IV, violinista aficionado y amante de la música –nacido en Italia (!)–; y la derogación de la prohibición corresponde al período del Trienio Liberal (1820-23), durante el que se

²⁴ La UAB y el Institut de Documentació i d'Investigació Musicològiques “Josep Ricart i Matas” reeditaron en 1991 en edición facsímil de la de Barcelona (1891) este manifiesto de Felipe Pedrell.

²⁵ Sobre zarzuela, remito al lector a los numerosos trabajos de Roger Alier, Antonio Álvarez Cañibano, Ramón Barce, Francesc Bonastre, Emilio Casares, Francesc Cortès, M^a Encina Cortizo, Vicente Galbis, Rafael Lamas, Antoine Le Duc, Andrés Ruiz Tarazona y Ángel Vázquez Millares, entre otros.

desarticuló el Antiguo Régimen y se rescató la Constitución de 1812, acatada esta vez por Fernando VII, período de libertades y luchas entre moderados y liberales más reformistas.

Se instaló este influjo italiano de nuevo y con más vigor en la cultura y hacer musical a partir de que la regente M^a Cristina de Borbón (1833-1840), de origen italiano y gran aficionada a la música, apoyara la música italiana; aunque estuviera presente con gran fuerza hasta mediado el siglo, no dejaría de interpretarse –en obras originales o formando parte del extenso repertorio de arreglos–, y de ser protagonista de pasiones filarmónicas entre profesionales y aficionados durante las décadas siguientes –hasta el punto de traducirse al italiano algunas óperas de autores españoles para ser representadas (!), como fue el caso de *Los amantes de Teruel* de Tomás Bretón, estrenada en el Teatro Español de Madrid–.

En Zaragoza no sería diferente, y las programaciones teatrales de las temporadas de ópera italiana alternan con compañías de zarzuela todavía en las décadas de 1880 y 1890. Otras influencias a tener en cuenta son la francesa, en la opereta española, desde la *Opéra comique*, o la centroeuropea, que penetró tiempo atrás, visible y audible en los bailes o danzas que forman el repertorio de la creación pianística de salón.

Por otro lado, la decadencia de la música religiosa supondrá un antes y un después, marcada por las dificultades y escasez de recursos: en la década de 1880, la música religiosa gira hacia una serie de elementos en un contexto de cambio no sin cierto declive por la permanente falta de medios, elementos tales como la aplicación de la corriente cecilianista que corría por Europa –el estilo palestriniano contrarrestaría las influencias operísticas en la Iglesia–, por tanto una mayor sencillez y sobriedad musicales, un incremento en la producción de obras solísticas –seguramente por influjo operístico–, la recuperación de la polifonía clásica del siglo XVI y un menor uso de ornamentación, entre otros. Estos movimientos de reforma anteriores al *Motu Proprio* han sido estudiados por Nagore (2004).

Entre la música ligada a las catedrales de Zaragoza en esta época, contamos con la producción de Valentín Metón, Benigno Cariñena, Elías Anadón,

Francisco Anel, Hilario Prádanos, Antonio Lozano, Elías Villarreal, Nicolás Ledesma, Domingo Olleta, Miguel Arnaudas, Francisco Agüeras y Mateo Lorente, quienes forman parte de una larga lista de maestros de capilla y organistas de las iglesias zaragozanas²⁶. A través de Francisco Agüeras (*1876; †1936) y la música de su entorno, Ezquerro (1990) y González Valle, González Marín y Ezquerro (1999) estudian el floreciente ambiente musical zaragozano de la época.

Es todavía una realidad, lamentablemente, que en buena parte de los archivos catedralicios del país, queda por hacer la tarea de catalogación de obras pertenecientes a los siglos XIX y XX, tarea que facilitaría la investigación y posteriores estudios sobre este período de la música religiosa en España, de los que se podría concluir mejor las líneas estilísticas de creación y producción musical.

Será en 1903 cuando Pío X escriba en su *Motu Proprio*²⁷ las reformas que se debían acatar en cuanto a la música sagrada, y cuyas líneas principales no son sino lo que ya se venía aplicando en la práctica musical religiosa del último tercio del siglo XIX: el restablecimiento del canto gregoriano y la polifonía clásica del siglo XVI, especialmente de la escuela romana; en la música moderna no se permitirían reminiscencias teatrales –eso sí, propias del siglo XIX– ni nada profano; los textos deberían ser en latín y los prescritos para la liturgia; quedaban prohibidos los salmos de concierto; quedan excluidas del coro o la capilla musical las mujeres; sería necesaria licencia del Ordinario para la participación de instrumentos diferentes del órgano, y en ningún modo se aceptaba el uso del piano y otros instrumentos “fragorosos y ligeros”, así como las bandas, sólo admitidas en procesiones que salieran de la iglesia; por último, se ordenaba el restablecimiento de las *Scholae cantorum*.

²⁶ Para un amplio conocimiento de la música en Zaragoza hasta 1895, remito al lector a la *Memoria* que Antonio Lozano escribió en esa misma fecha, de la que existe una 3ª edición, con una introducción y estudio a cargo de Antonio Ezquerro Esteban, además de un epistolario que reúne una colección de cartas de Lozano a Pedrell. La obra reúne información sobre la música religiosa, popular y dramática desde el siglo XVI.

²⁷ Se puede leer el texto completo en: <http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/motu_proprio/documents/hf_p-x_motu-proprio_19031122_sollicitudini_sp.html>. [Consulta: 13 agosto 2008].

Respecto al nuevo impulso del canto gregoriano, es un hecho que incidió notablemente la llegada de los monjes benedictinos de Solesmes, instalados en 1880 en el monasterio de Silos, y toda la labor realizada en pro del antiguo canto llano o gregoriano. Buena parte de los numerosos manuales de este canto que se conservan entre los fondos de la pequeña biblioteca²⁸ del Archivo de las Catedrales de Zaragoza, seguramente responden a una visión de esta restauración decimonónica del gregoriano. Pero la línea reformista vaticana a este respecto aparece con anterioridad, ya Hilarión Eslava tuvo mucho que ver en ello (a través de la colección de la *Lyra Sacro-Hispana*, 1869), y el movimiento que, en cierto modo, se “oficializó” en el seno del I Congreso Católico Nacional (Madrid, 1899), ya llevaba muchos años funcionando en España y en otros países de Europa.

En otro orden de cosas, junto a un claro y constatado predominio del piano –en la enseñanza, evolución del instrumento, comercio y venta, edición de partituras, asequibilidad para las burguesías–, se evidencia la lamentable situación para la música de cámara y sinfónica, tanto en el aspecto interpretativo y de difusión como creativo, sin protección oficial ni apoyos que ayudasen a su evolución y consolidación; a ello se suma su relación con la dificultad y coste de la edición musical de estos géneros. Esto no significa que no se dieran aportaciones de gran valor artístico en la creación camerística y sinfónica (Sobrino, 1995), aunque ni uno ni otro fueron géneros asentados con solidez.

En Zaragoza destacan Domingo Olleta –procedente del ámbito eclesiástico y elogiado por José M^a Esperanza y Sola, Hilarión Eslava, Baltasar Saldoni y Ruperto Chapí–, Hilario Prádanos y Antonio Lozano; y en el ámbito civil se pueden nombrar unos pocos que escribieran utilizando buenos conocimientos de orquestación, como Ruperto Ruiz de Velasco o Agustín Pérez Soriano, ambos con gran producción zarzuelística. Hay que tener en cuenta

²⁸ La mayor parte del fondo de esta pequeña biblioteca auxiliar del Archivo procede de la biblioteca personal de Gregorio Arciniega, maestro de capilla de La Seo zaragozana durante el segundo tercio del siglo XX.

que la mayor parte del repertorio de música civil abarca pequeñas formas y se dedica principalmente al instrumento romántico por excelencia: el piano.

El piano de salón y de concierto (Vázquez Tur, 1991), los géneros pianísticos en este período (Salas Villar, 2005) o los salones como espacio musical (Alonso González, 1993) forman parte de una ya numerosa lista de asuntos que se vienen abordando en los últimos años, y que poco a poco amplían el conocimiento de nuestro Romanticismo musical español.

Por último, la difusa línea que separaba el profesionalismo y el diletantismo fue una constante a lo largo del siglo XIX, que desaparecería al tomar fuerza y consolidarse la opción de la enseñanza profesional a principios del siglo XX. La participación de las clases altas y burguesía en actos de sociedad, en los que era imprescindible ofrecer interpretaciones musicales por parte de los anfitriones –aquí es donde las damas hacen gala de sus facultades de carácter ornamental–, da sentido a unas pretensiones de lucimiento en un ambiente lúdico para el que no era necesaria una preparación altamente técnica ni interpretativa.

La profusión de aficionados incidió en el desarrollo de la edición musical para difundir la música de moda, destinando gran parte de las publicaciones a la música que se interpretaba en los salones y en otro importante espacio, en realidad el único “democrático” junto con los salones de baile con sesiones públicas: los cafés.

El afán generalizado de hacer asequible la música a estos intérpretes –en los salones, fundamentalmente intérpretes femeninas–, pasa, incluso, por difundir un fácil aprendizaje del lenguaje musical y su práctica, tal y como vemos en muchos prólogos e introducciones de los métodos que entonces se publicaban y se adoptaban para la enseñanza oficial, junto a otros confeccionados para un adiestramiento verdaderamente profesional: métodos que prometían sencillez y brevedad para adquirir cierto dominio del instrumento, “sin aburrimiento”, procurando los autores “allanar el camino” del discípulo para no encontrar obstáculos en sus progresos, para aprender “en poco tiempo el solfeo y el piano”. Aunque esta táctica para atraer posibles clientes está ya presente en los primeros tratados teóricos musicales del siglo

XVI. También recientemente se está abordando este campo de la metodología y didáctica instrumental (Vega Toscano, 1998; Alemany, 2006²⁹) a través de tratados y métodos conservados en diferentes archivos y conservatorios. Por otro lado y al margen del aprendizaje, se publicaban numerosas ediciones “fáciles” o “facilitadas” en tonalidades con escasas alteraciones y sencillas de tocar.

Para sostener la mencionada separación algo confusa o no muy delineada entre aficionados y profesionales, baste comprobar que en algunas notas de la prensa zaragozana de la época, se hablaba de un “joven” o “buen aficionado” para referirse a alguien que no había consolidado su reputación como músico si no había cosechado cierta cantidad de éxitos.

2.2 FACTORES PARA UNA DESCRIPCIÓN DEL HECHO MUSICAL ZARAGOZANO

Una descripción del “hecho musical” que se anunciaba al comienzo de este capítulo, comprende *factores* tales como el ASOCIACIONISMO MUSICAL –Sociedades de Conciertos, de Cuartetos, otras agrupaciones instrumentales y sociedades corales u orfeonísticas–; los LUGARES DE REFERENCIA de actuaciones que conllevan la propia evolución y desarrollo de los géneros: teatros, salones, cafés, sedes de sociedades culturales y de recreo, iglesias y catedrales; la CREACIÓN MUSICAL –práctica y teórica–; los diferentes GÉNEROS MUSICALES que se dieron en mayor o menor medida y repertorio –unos heredados y otros propios, entre los que se cuentan la ópera, la zarzuela, música religiosa, sinfónica, de cámara, popular, doméstica y de salón–; la ENSEÑANZA MUSICAL en los ámbitos académico y privado; la INTERPRETACIÓN; el impacto del SINFONISMO romántico y su incidencia en orquestas y agrupaciones; la CONSTRUCCIÓN DE INSTRUMENTOS y los almacenes de música –que sólo se han podido conocer a través de la publicidad en prensa y anuarios locales, y que se abordará en el capítulo correspondiente–; la EDICIÓN MUSICAL y, finalmente, los

²⁹ Victoria Alemany aborda en su tesis doctoral la metodología y didáctica del piano en la Valencia de la época.

gustos o MODAS MUSICALES. Todos ellos trazan un perfil representativo de la situación de la música en Zaragoza.

Por tanto, se puede observar que la plasmación del acontecer musical comprende una larga lista de materias y aspectos, muchos de ellos estrechamente relacionados entre sí.

- En primer lugar, el ASOCIACIONISMO en el ámbito musical significó un recurso para salir del desvalimiento del músico y de su situación social de desamparo, tras los efectos de las desamortizaciones y la falta de apoyo de las instituciones y gobierno. Iniciado el fenómeno asociacionista, en general, en la década de 1840 y tras el cambio de régimen político –autorizado por la Real Orden de 28 de febrero de 1839, se mantendrá el espíritu asociacionista durante todo el siglo–, algunos ejemplos ilustran el avance y proliferación de estos círculos y sociedades –unos exclusivamente musicales y otros ligados a otras actividades artísticas y culturales–, al principio en las grandes ciudades, y no mucho más tarde, en el resto: Ateneo Científico y Literario (Madrid, 1835), Liceo Artístico y Literario –con Sección de Música– (Madrid, 1837), Liceo Artístico y Literario de Sevilla (1838), Liceo de Granada (1839), Academia Filarmónica Matritense (1840), Liceo Artístico y Literario de Zaragoza –con Sección de Música– (6 de junio de 1840), Museo Lírico, Literario y Artístico (Madrid, 1841), Liceo de Salamanca (1841), Liceo de Valladolid (1842), Gimnasio Musical de Madrid (1843), Liceo de Valencia (1843), Liceo Artístico y Literario de Almería (1843), Museu Lírico-dramático de Valencia (1848), Círculo Mallorquín (1851), Liceo Artístico y Literario de Córdoba (1854), Ateneo Zaragozano (1864). A ello habría que añadir la creación de casinos, las Sociedades Económicas de Amigos del País, y tantas otras.

Pero el afianzamiento del moderantismo provocaría el declive y freno de la actividad de estas sociedades –los liceos se mantuvieron muy pocos años y con una considerablemente débil actividad musical–, incluso la desaparición de muchas de ellas –el Real Decreto de los Teatros del Reino en 1849 obligaba a pagar en concepto de derechos de licencia una contribución de entre 300 y 500 reales a todas las asociaciones que organizaban espectácu-

los y conciertos públicos (Lécouyer, 1994)–. Algunas de estas y otras sociedades reaparecerían años después.

Coincide en varias ciudades el hecho de que algunas sociedades filarmónicas, u otras de conciertos, tienen su origen en esa actividad de los grupos de aficionados que organizaban conciertos públicos en las sedes de las sociedades mencionadas, aficionados y también profesionales que acabaron haciendo realidad sus proyectos y convirtiéndolos, años más tarde, en sociedades constituidas, dotadas de estatutos y reglamentos.

El Liceo Zaragozano (1841) desaparecerá pronto, como el resto de liceos en otras ciudades. Pero según anuncia *El Eco de Aragón* en 1869 (20 de noviembre), se iba a crear un nuevo Liceo en la ciudad, “semejante al que se formó hace algunos años en el salón de Novedades”. El Reglamento (*ibíd.*, 3 de diciembre) de la sociedad del Liceo Zaragozano tenía por objeto, entre otros,

proporcionar á sus individuos, familias y relacionados agradables veladas, teniendo lugar en sus agradables salones funciones dramáticas, conciertos vocales é instrumentales y lectura de poesías.

Algunos miembros de su Junta directiva³⁰, y a veces todos los socios, actuaron en las funciones que se celebraban. Se puede considerar asegurada la publicidad en ese periódico de las sesiones del Liceo y las consabidas buenas críticas de las funciones a través de las invitaciones que la Redacción de *El Eco de Aragón* recibía –incluida la inauguración, en 16 de diciembre de 1869– para asistir³¹. Tal hecho entre sociedades y prensa era habitual en la época.

³⁰ Estuvo formada por Enrique Zamora, César Bassols, Manuel Castellón, Arturo Bandragen, Francisco de López Trasierra, Santiago Bassols, Mariano Cuber, Claudio Palazuelo, Federico Navarro, Severo Díaz Reynes y Juan Salas.

³¹ Al principio tuvo la secretaría en el Teatro de Variedades –“entrando por la calle de Contamina”– y, más tarde, en enero del año siguiente, la sede se trasladó al Teatro Lope de Vega (enero de 1870), realizando allí sus funciones, de donde tuvo nuevamente que trasladarse dos meses después, y debido al incremento de socios, al de Novedades.

A la función de inauguración corresponde el siguiente programa³²:

- 1º. Sinfonía á telón corrido por la banda militar del regimiento de África, colocada en el escenario
- 2º. Lectura de poesías alusivas
- 3º. La graciosa comedia de Serra titulada *D. Tomás*
- 4º. En el entreacto primero, lectura de otra poesía y fantasía al piano, ejecutada por el señor [Agustín] Pérez [Soriano]
- Y 5º. Otra pieza musical en el segundo entreacto de violín [Melchor Vela] y piano

Por lo que vemos, estos dos músicos, que coinciden en las sesiones del nuevo Liceo Zaragozano (1869) –por cuyas funciones sabemos que Vela era violinista y pianista, además de compositor–, ya habían coincidido en los primeros conciertos que se dieron en la ciudad hacia el año 1867 y que menciona Antonio Lozano (1994 [1895]), y también los dos parecen ser los únicos que publicaron composiciones en la revista *El Trovador del Ebro* (cfr. cap. 3) a finales de 1869.

En la sesión del 15 de febrero siguiente, el programa estuvo compuesto por la Sinfonía de *Zampa* –es decir, la obertura de la ópera del francés [Louis Joseph Ferdinand] Hèrold (*París, 1791; †*Ibíd.*, 1833), estrenada en París en 1831, de gran éxito entre el público–, interpretada con orquesta, piano y armonium bajo la dirección de Manuel Franco; una *Fantasia* sobre motivos de *Fausto*, de Gounod, interpretada por la niña Adelita Martos al piano; el Aria de bajo de *Atila*, de Verdi, cantada y tocada al piano por Elías Anadón³³; la *Gran marcha de las Antorchas*, de Meyerbeer, al piano a cuatro manos

³² Las poesías alusivas fueron de los señores Pineda y Tello entre otros; en la comedia de Serra participaron las señoritas Corral y Catalau [sic], y los señores Cuber, Castellón y Bassols; las poesías del 4º número fueron de Serra y Gerónimo Vicén; el intérprete de la fantasía –no se dice cuál ni de quién– al piano fue Agustín Pérez Soriano; y en el 5º número tocaron Agustín Pérez y Melchor Vela, a quienes se volvió a escuchar en sucesivas sesiones de la sociedad.

³³ Cantante, profesor de piano y director de la Capilla Ambulante.

por los señores [Manuel de] Galí y [Cosme?] Hernández; y un Cuarteto de Beethoven, en lo que a música se refiere. También se representó una comedia de Rubí. De Manuel de Galí se conserva en la Biblioteca Nacional una única obra para piano –Capricho-Mazurka titulado *Sensitiva*– editada en Zaragoza, sin pie de imprenta, supuestamente de las fechas en que se encontraba en la ciudad; otras obras de salón para piano –tandas de valeses, mazurkas, un nocturno, un vals brillante–, aparecen publicadas en Madrid con fechas supuestamente posteriores, entre 1874 y 1879, con el editor Antonio Romero, Andrés Vidal (hijo) y Nicolás Toledo.

The image shows two pages from a musical score. The left page is the title page, featuring the text: 'N° 117', 'COLLECTION MUSICALE DES BONS AUTEURS.', 'F. HÉROLD', 'OUVERTURE DE ZAMPA', 'POUR PIANO'. Below this, it says 'Édition des BONS AUTEURS, 14, Rue des Saints-Pères, Paris.' The right page is the first page of the piano reduction, titled 'OUVERTURE DE ZAMPA F. HÉROLD' and 'Révisé par AUG. ZURFLUH'. It contains musical notation for piano, including a tempo marking 'Alf vivace ed brillante. J. 124' and dynamic markings like 'ff' and 'p'. The page number '2' is visible at the top left of the musical page.

Fig. 2.2 Portada y primera página de una reducción para piano en edición francesa, por el editor y compositor Auguste Zurfluh, de la Obertura (“Sinfonía”) de la ópera *Zampa*, de L. J. F. Hèrold

En otra sesión posterior del Liceo, ya en el Teatro de Novedades (17 de marzo de 1870), Elías Villarreal acompaña al piano a Concha Lacambra en un aria de tiple de *Linda de Chamounix*, de Donizetti; la Sinfonía de *Guillermo Tell*, de Rossini, es interpretada por la banda militar del Regimiento de Infantería Cádiz –del que formaba parte el músico mayor anteriormente mencionado Manuel de Galí–. Estos repertorios, en su conjunto, confirman la colaboración de instrumentistas profesionales, la participación de socios que cantaban, recitaban poesía o participaban en comedias, y las habituales bandas militares.

Otra de las sociedades culturales fue el Ateneo Zaragozano (v. Soria Andreu, 1993). El primero se creó en 1864 y se mantuvo hasta 1872; el “Científico, Literario y Artístico” nació en 1880 y desapareció en 1896 –en Santa Cruz, 8; Coso, 116; y Cinegio, 3–, con socios mayoritariamente republicanos; y en su tercer renacimiento, el “Ateneo de Zaragoza” (1898-1908) se posicionó del lado del regeneracionismo y mostró rasgos modernistas, aunque de un regionalismo moderado. La creación de la Sección de Música tuvo lugar en 1890, y dado que es un tema apenas estudiado hasta la fecha, considero relevante poder aportar datos al respecto. Entre todas las creaciones de instituciones culturales y los apoyos oficiales ofrecidos al inicio de la Restauración y años después, una vez más la Música no tiene cabida, y no es por falta de afición de los zaragozanos a este arte –la actitud intensamente centralista del Estado sería una de las causas–.

Alla memoria del gran poeta GIOSUÈ CARDUCCI

*Al Ateneo Zaragozano con destino á su
Biblioteca
El antiguo Presidente de la Sección
de Música
E. Viscasillas
Barcelona 23 Mayo 1913*

Elegia

(Nello stile italiano)

PER

GRAN ORCHESTRA

DI

Giosuè Carducci

EDOARDO VISCASILLAS

Op. 79

Composta in occasione della morte del insigne professore dell' Università di Bologna

Febbraio 1907

Deposta a norma dei trattati internazionali.
Proprietà per tutti paesi.




Fig. 2.3a Partitura de Eduardo Viscasillas perteneciente a la Biblioteca del actual Ateneo. En la dedicatoria se lee: “Al Ateneo Zaragozano con destino á su Biblioteca El antiguo Presidente de la Sección de Música E. Viscasillas Barcelona 23 Mayo 1913”

RIDUZIONE
PER
PIANO-FORTE

Elegia

E. VISCASILLAS
Op. 79

Moderato marcato

Viol. Cor. Tramb.

PIANO FORTE

Molto meno tranquillo assai.

Viol. Arpe. Viol.

Fl. Ob. Cl. Viol. Fag. Cl. Viol.

Viol. Ob. Fag. Cl. Fag. Cor. Viol. Ob. Tramb. Viol.

affret. cresc. piu affret. ancora

piu ff rit molto fff a tempo p tranquillo

Fig. 2.3b Reducción para piano-forte de la *Elegía* [nello stile italiano]

Elegía

GRAN ORCHESTRA E. VISCASILLAS

Moderato maestoso (Rit. no. 2)

Imprenta, Fotograbado y Relieves
 « VIUDA DE LUIS TASSO »
 Arco del Teatro, 21 y 23.—Barcelona

Fig. 2.3c Partitura orquestal de la misma obra del autor, de la imprenta barcelonesa de la Vda. de Luis Tasso

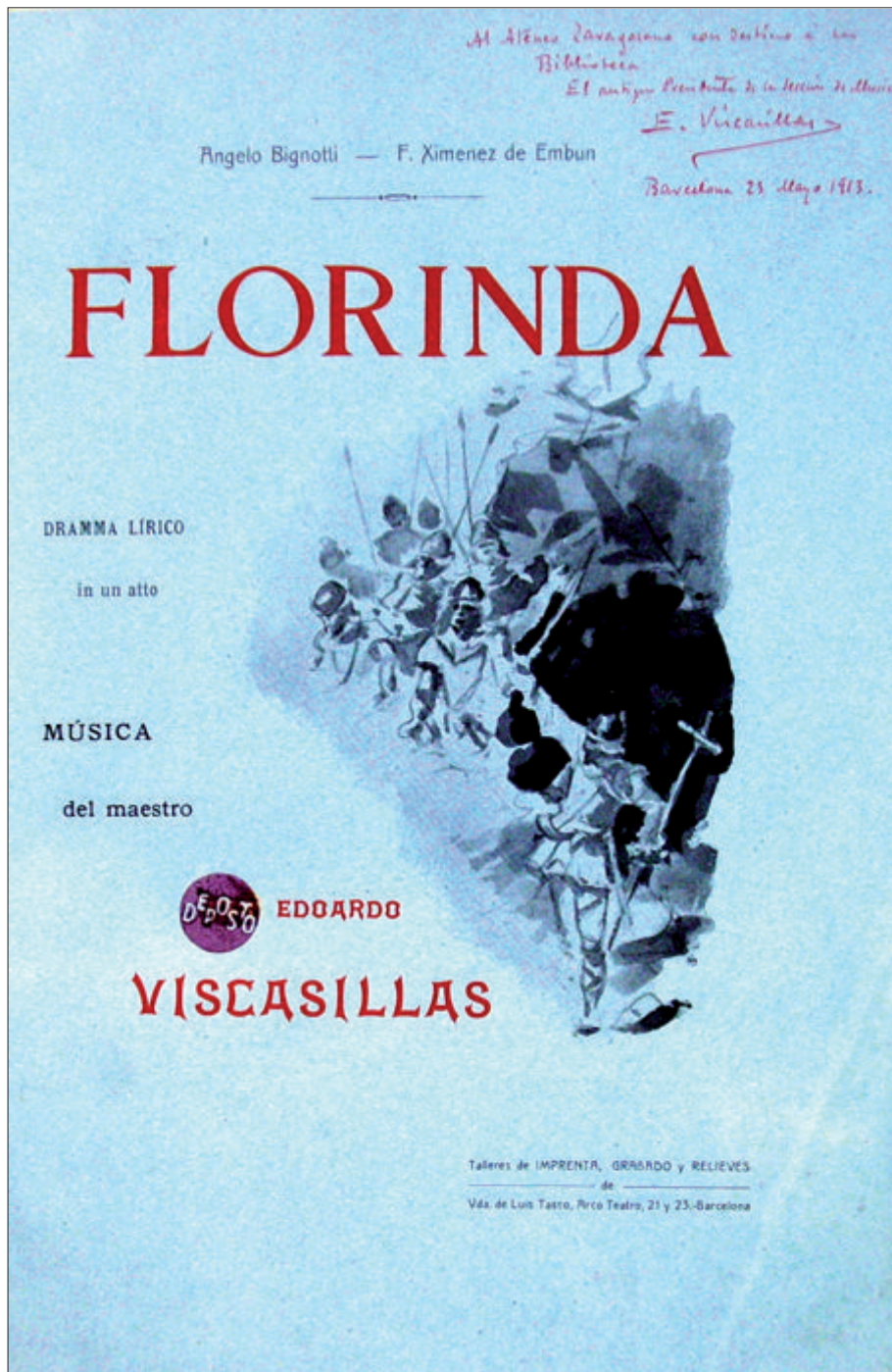


Fig. 2.4 Portada del drama en un acto de E. Viscasillas,
con la misma dedicatoria y de la misma imprenta

Tal vez el Ateneo sea uno de los ejemplos entre sociedades en las que la música tuvo lugar de manera algo más sólida: allí se celebraron varias conferencias teórico-prácticas alrededor de 1890, a imitación de las grandes capitales españolas, sobre “La música en España” –Ruperto Ruiz de Velasco–, “La Jota aragonesa” –Agustín Pérez Soriano–, la “Importancia de las sociedades corales” –Antonio Lozano–, la titulada “Mozart y sus obras” –José Joaquín Oña– y sobre la “Historia del cuartetto” –también a cargo de Antonio Lozano–, ésta en el Círculo Mercantil, Agrícola e Industrial de Zaragoza.



Fig. 2.5 La conferencia de Ruiz de Velasco sobre “La Música en España”, inauguró las “Sesiones musicales” del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Zaragoza el 15 de abril de 1890. El documento, del Establ.º Tipo-litográfico de F. Villagrasa (1890), incluye ejemplos musicales

Este movimiento e interés por reflexionar sobre la música, sobre su historia, los clásicos centroeuropeos, las raíces del folklore propio, en Zaragoza surge ahora por primera vez, coincidiendo con el auge generalizado de la musicografía y los inicios de la Musicología en España. Lozano desarrollaría una gran labor al respecto a nivel local y, del mismo modo, colaboró y aportó material y trabajo considerables para las tareas de recopilación de su colega Felipe Pedrell, con quien mantuvo una relación de admiración y respeto mutuos.

* Sociedades de Conciertos y sinfonismo. Durante la década de 1860, en el segundo Romanticismo europeo, iniciado con la revolución industrial de 1848, es cuando en España empieza a tener lugar la música sinfónica. Se ha relacionado el inicio del sinfonismo romántico con la madrileña Sociedad Artístico Musical de Socorros Mutuos, nacida en 1860. Hay que decir que abundaban más las interpretaciones de Auber, Meyerbeer o Thomas, cercanos en el tiempo, que los clásicos universales o Berlioz, según afirma R. Sobrino (1995). Era el momento en que empezaban –al principio tímidamente– a conocerse y comenzaba a difundirse su música: Haydn, Mozart, Beethoven, o el ya romántico Mendelssohn, principalmente.

Tanto en Madrid como en Barcelona se crearon Sociedades de Conciertos en 1866, y sólo un año más tarde se creó en Zaragoza lo que sería un primer intento: un grupo de músicos que actuaban en el café La Iberia, organizado y dirigido por Rafael Navarro, quien hacía arreglos para septimino del repertorio entonces de moda³⁴. Pero no es hasta 1885 cuando se crea una *Sociedad de Conciertos á Grande Orquesta*, “a iniciativa de un profesor forastero”, según cuenta Antonio Lozano (*op. cit.*: 131-132), y estuvo dirigida por Benigno Cariñena y Rafael Navarro, que lo hicieron al frente de sesenta profesores.

Sobrino (1995) recoge el repertorio clásico-romántico europeo y de autores españoles interpretado por la *Sociedad de Conciertos* de Madrid, aten-

³⁴ Según A. Lozano, los integrantes de esta primera manifestación como género de concierto –de música instrumental–, novedoso en Zaragoza, fueron Rafael Navarro (director y pianista), Joaquín Romeo (primer violín), Melchor Vela (segundo violín), Manuel Pérez (viola), Félix García (contrabajo) y Elías Villarreal (*armonium*).

diendo a una clasificación por géneros y en el período que va desde la creación de la Sociedad, en 1866, hasta su desintegración en 1903, lo que puede ilustrarnos sobre la música orquestal española y servir de referencia y modelo, como sin duda lo fue para la actividad de la Sociedad zaragozana.

Autores presentes en el repertorio a lo largo de sus dos temporadas y con un total de ocho conciertos, fueron: Adolf Charles Adam, Daniel François Esprit Auber, Antonio Bazzini, Georges Bizet, Ruperto Chapí, Alphons Czibulka, Jules-Laurent Duprato, Gaspar Espinosa, Jules Godefroid, Juan Goula, Charles Gounod, Franz Joseph Haydn, el zaragozano Juan Iglesias, Marco Aurelio Marliani, Félix Mendelssohn, Giacomo Meyerbeer, Domingo Olleta, Napoleón Henri Reber, Gioacchino Rossini, Franz von Suppé, Ambroise Thomas, Henry Vieuxtemp, el también zaragozano Eduardo Viscasillas y Richard Wagner.

Entre las obras se cuentan oberturas –o “sinfonías”–, movimientos de sinfonías, polonesas de concierto, marchas, gavotas, caprichos, arreglos de cuartetos, serenatas, baladas, polonesas, piezas de carácter y demás “pinturas sonoras”. Los conciertos solían constar de tres partes, con tres números en cada una de ellas: si bien ofrecían gran cantidad de música, la programación era variada y consistía en obras o fragmentos más bien breves, ya que la intencionalidad era la de “entretener” a un público apenas acostumbrado a la música escénica y lograr que no decayera el interés. Por otro lado, estas programaciones abrían una vía pedagógica a través de la que se iba educando el gusto y la cultura musical de los asistentes ofreciendo una actualidad europea y española, hasta entonces más bien centralizada. Con la información que proporciona Antonio Lozano (*op. cit*), se puede seguir esas preferencias del público y, tal vez, las pretensiones de la propia Sociedad de Conciertos, ya que se ha podido conocer la insistencia en las programaciones de las obras de Auber, Iglesias, Chapí, Rossini, Meyerbeer, Godefroid, Mendelssohn, Marliani, Bazzini, Goula y Espinosa: algunas piezas se convertían con el tiempo en lo que hoy se denominaría “grandes éxitos”. Esto, de otro modo, se relaciona con la necesidad de repetición –a otro nivel, recurso omnipresente en el arte de la composición– de una obra musical para su mejor conocimiento e, incluso, disfrute.

Además de numerosos autores españoles, una referencia significativa que ofrecen estos repertorios y los de otras ciudades es el inicio del wagnerismo en España –en la década de 1870–, representándose en Madrid la primera obra completa, *Rienzi*, en 1876. Aunque es obligado decir que Josep Anselm Clavé ya introdujo al compositor en nuestro país, parece ser que aún no se sabe ciertamente si en 1860 (Obertura de *Tannhäuser*), 1861 (“Coro de los peregrinos”) o 1862 (“Marcha triunfal” de *Tannhäuser*), pero es seguro que fue a través de los coros de Clavé (Mota, 1995; *Cfr.* Nagore, 1995: 456).

En Zaragoza se representó por vez primera *Tannhäuser* en el Teatro Principal dentro de la temporada de ópera de 1911 –once años después de la primera vez que se escuchó la obra en Madrid–, la noche del 22 de abril, con la participación de “la artista Graviella Paretto”. La ópera se había estrenado en el Teatro Real de Dresde la noche del 19 de octubre de 1845, y se conoció en París en 1851. El cronista del periódico semanal *Lealtad* (nº 10, 30 abr. 1911, p. 11) que firma como “Un abonado”, dice al respecto: “[...] sólo Dios sabe cómo y cuándo serán conocidas en Zaragoza las obras posteriores del genialísimo maestro de Bayreuth”. En cuanto a la interpretación, escribe:

[...] fue deficientísima. Como muy bien la calificaba un mi amigo, aquello fue una lectura con sus tropezones correspondientes. No sobresalió nadie, excepción de la orquesta, aunque se resentía de falta de ensayos. De la dirección artística, peor es meneallo.

Aunque ya era conocida del público en 1891 la “Gran Marcha” de *Tannhäuser* –es decir, la “Marcha de los invitados” del acto II–, al menos cuando la interpretó en septiembre de ese año la Sociedad de Conciertos de Madrid en el zaragozano Teatro Circo, dirigida por Luigi Mancinelli. Un cronista dice haber sido ésta la primera vez en que “han sonado en Zaragoza los acordes de Wagner”.

Respecto a la situación y entorno de los instrumentistas, Gallego Gallego (1992: 130-132) se refiere a Madrid al hablar de las orquestas españolas durante la Restauración con estas palabras:

Los músicos de estas orquestas son todos pluriempleados [...], trabajan en la Banda Municipal, en la de Alabarderos, en la de cualquier regimiento, o en capillas, orquestas y orquestitas de teatros y otros lugares de espectáculos públicos, e incluso en oficinas.

También la situación en Zaragoza ofrece ejemplos similares entre los músicos, incluso, de algunos maestros de capilla que, además de sus obligaciones para con la Iglesia, actuaban en las orquestas de los principales teatros de la ciudad.

Como noticia curiosa y única en el género, en el *Diario de Zaragoza* (“Crónica del día”) aparece con fecha de 23 de noviembre de 1889, la actuación en el Teatro Goya de la *Orquesta de Señoras húngaras*, durante los días 21 y 22 de ese mes, dirigida por el maestro Pappsdorf. El cronista informa de que el público hizo repetir “muchos números de su ameno programa”, sin decir en qué consistía. Según Myers (1994), quien estudia las orquestas femeninas europeas entre 1870 y 1920, estas orquestas eran ambulantes e independientes, y llegaron a ser numerosas en las últimas décadas del siglo XIX. En una publicación semanal alemana, *Der Artist*, que funcionaba como agencia de empleo internacional, aparece alguna orquesta femenina de origen español en el apartado “Damen-Kapellen”. Margaret Myers llega a la conclusión, a través de su investigación, de que el nivel de estas orquestas era alto, generalmente; también que el repertorio era común a otras orquestas –Mozart, Beethoven, Rossini, Wagner, Verdi, Strauss o Waldteufel–, incluyendo entre los géneros canciones sin letra, selecciones y arreglos de sinfonías, óperas y operetas, también de movimientos de obras sinfónicas, incluso de conciertos y cuartetos, bailes, marchas y folklore estilizado.

En el caso de la orquesta citada, es de suponer que se les contrataría aprovechando su paso por la ciudad, ya que al parecer lo habitual eran contratos de temporada, de entre tres y seis meses.

Sin embargo, también L. Green (2001) aporta información sobre mujeres instrumentistas orquestales para las mismas décadas, aunque no tanto en el ámbito europeo como norteamericano: la causa de su nacimiento –aplicable a nues-

tro continente—parece ser la incorporación de los conciertos a la actividad cultural y social, por un lado, y la imposibilidad por parte de las instrumentistas de acceder a las orquestas masculinas existentes —a la “falta de feminidad”, desde la óptica masculina y patriarcal, que mostraba una mujer que tocara algo diferente al arpa, se sumaba la competencia laboral en un mercado para hombres—. Ciertamente, una orquesta exclusivamente compuesta por mujeres suponía una “atracción” para el público, y en el caso de las europeas, según afirma Myers, incluso era moneda corriente por parte de aquéllas soportar ciertas demandas de servicios sexuales por parte del público tras las actuaciones.

* Sociedad de Cuartetos: la de Madrid nace en 1863 —dirigida por Jesús de Monasterio—, la de Granada es de 1871, la de Barcelona se crea en 1872 y en Bilbao en 1884. En Zaragoza es en 1890 —Reglamento de marzo—, según Antonio Lozano, pero el diario *El Eco de Aragón* deja claro la creación de una Sociedad de Cuartetos que dio su primer concierto en el café de La Iberia la tarde del lunes, 26 de abril de 1869: se deben contemplar tanto esta iniciativa como las de algunas otras ciudades, como los primeros intentos de agrupaciones musicales, de los que ya se ha hablado, sin reglamento y constituidas más bien de manera oficiosa.

La creada en 1890, estuvo formada por Teodoro Ballo, director y primer violín, Manuel Cuartero, segundo violín, José Tremps, viola, Juan Laclaustra, violonchelo y el pianista Santiago Carvajal. También estuvo dirigida la Sociedad por el pianista y compositor Agustín Pérez Soriano. Entre las obras interpretadas figuran cuartetos de Haydn y Beethoven, otras obras de Mendelssohn, y arreglos sobre motivos de óperas de Vincenzo di Meglio, Suppé, Rossini, el propio Pérez Soriano, Gounod, Apolinar Brull, Iglesias y Pedro Miguel Marqués.

* En cuanto a Sociedades Filarmónicas, las de San Sebastián (1840), Barcelona (1844), Las Palmas de Gran Canaria, Sevilla y Pamplona (1845), Bilbao (1852) y Málaga (1869), fueron anteriores a la de Zaragoza³⁵, que se

³⁵ El presidente de la Junta fue Paulino Savirón; y el Comité técnico lo componían Mariano Baselga, Mariano Lafiguera y José M^a Royo; en el Comité administrativo figuran Luis Ibarra, Roberto Soteras y Ángel y Eugenio López-Tudela (*Diario de Zaragoza*, 19 de enero de 1906).

creó bastante más tarde, en 1906; posteriores fueron la de Oviedo (1907) y la de Madrid, fundada en 1901.

La abundante programación conservada deja ver claramente el interés predominante por la música de cámara en los inicios de esta Sociedad zaragozana, sin interrupción en su actividad hasta nuestros días, a excepción del período que abarca la Guerra Civil.



Fig. 2.6 Portada y repertorio del programa de concierto interpretado por Pilar Bayona, a los diez años de edad, con el cuarteto formado por T. Ballo, J. Orós, J. Tremps y Andolz, en el tercer año de la Sociedad

* Las Sociedades corales y orfeones –tema abordado por Nagore (1995, 1998, 2001), Bagüés (1987), Aviñoa (2001), o Carbonell, en su tesis³⁶–, tenían un carácter principalmente moralizador e instructivo en sus inicios, de la mano de Josep Anselm Clavé, y estaban constituidas por obreros de las clases populares urbanas, con una gran capacidad de organización y actividad que, frecuentemente, suscitaría el recelo y temor de las autoridades: muestra de ello en Zaragoza, entre otras negativas, sería la prohibición del gobernador provincial de una procesión pública para recibir a la coral a su vuelta del festival de Barcelona. El fenómeno coral así organizado se había introducido en el territorio nacional al hilo de la llegada de la industrialización en nuestro país, al comienzo de la segunda mitad del siglo XIX en Cataluña y una década más tarde en otras ciudades.

En Zaragoza, la Sociedad coral denominada “La Coronilla”³⁷ se había creado en 1863, siendo de las más tempranas en la península, después de los coros claverianos. Durante esta época y aun décadas más tarde, en numerosas ocasiones se alude a la *Coronilla de Aragón* para evocar el territorio formado por la Corona de Aragón en tiempos de Jaime I o Alfonso X. A los integrantes de la primera confederación de republicanos españoles (1869), se les llamaba “los de la «Coronilla de Aragón»”. Otro ejemplo es la utilización de tal nombre para una Sociedad de diligencias con tracción animal que desde 1843 hacía el recorrido Zaragoza-Valencia, Barcelona-Valencia y también Barcelona-Madrid, tal vez entre otros. Uno de los rasgos del aragonesismo propio de la segunda mitad del siglo XIX, que nace de la primera bur-

³⁶ Jaume Carbonell i Guberna dedicó su tesis doctoral, presentada en 1994, a Josep Anselm Clavé y las sociedades corales en Cataluña, siendo Clavé, junto con Juan Tolosa, los iniciadores e impulsores del orfeonismo en España. Los otros autores tratan el asunto a nivel de territorio español y, en la actualidad, son varios los trabajos que abordan el tema a nivel local.

³⁷ La denominación “La Coronilla” hace alusión a la antigua Corona de Aragón, cuando la componían los reinos de Aragón, Valencia, Mallorca y el condado de Barcelona, con sus territorios asociados. Tan sólo hacía siglo y medio que los reinos que componían la corona habían perdido sus fueros y privilegios –y Derecho civil y fronteras arancelarias–, tras la victoria de Felipe V en la Guerra de Sucesión y mediante los Decretos de Nueva Planta. Tal vez en el inicio del Sexenio revolucionario y más tarde también, el nombre de la agrupación tuviera una intención reivindicativa, sobre todo en contextos republicanos y federales.

guesía capitalista, es la mitificación romántica de los orígenes del reino; también se relaciona con el federalismo republicano que se dio poco más adelante, con ideas pactistas que se proyectarían de forma especial en la evocación de los antiguos Estados de la Corona de Aragón.



Fig. 2.7 Relación de banderas y pendones enviados a la Sociedad coral uterpense La Coronilla, documento que ésta presentó al Ayuntamiento zaragozano en su petición de un pendón para asistir al festival de Barcelona en 1864, al que fue invitada

De carácter cultural y popular, la Sociedad “La Coronilla” parece ser la primera creada fuera de Cataluña siguiendo el ejemplo de Clavé. Su director, al menos en los inicios, fue Agustín Puigsech, y su actividad principal consistió en celebraciones de bailes coreados, conciertos, serenatas nocturnas –como la ofrecida al mismo Clavé en su visita a Zaragoza– y la participación en algunos

festivales –el primero, el celebrado en Barcelona el año siguiente a su creación, en junio de 1864, según *El Museo Universal*³⁸–. Los resultados del aprendizaje y ensayos serían la compensación al esfuerzo de sus socios, trabajadores dedicados a la música en el tiempo libre que sus jornadas laborales les dejaban; según se lee en un legajo con fecha de 22 de marzo de 1864, nació con el objeto de “educar á las clases populares [y] ennoblecer su corazón por el cultivo de las bellas artes”³⁹. Entre su repertorio figuraban algunas piezas de Josep Anselm Clavé, valeses, jotas, “americanas”, schotis; las piezas coreadas se solían alternar con la colaboración de una numerosa orquesta formada por profesores de algunos teatros de la ciudad, que como en el caso ya expuesto del sinfonismo, procurarían variedad en el repertorio para evitar que varios cantos corales seguidos no cansaran al público. En una crónica ilustrativa del diario *El Correo de Aragón* (19 de noviembre de 1864) se dice, a propósito de la visita a Zaragoza de los colegas catalanes:

Según habíamos anunciado, anoche á las diez y media tuvo lugar bajo los balcones de la casa fonda de Las Cuatro Naciones [calle de D. Jaime] la serenata con que la sociedad coral La Coronilla había acordado obsequiar al Sr. D. José Anselmo Clavé. Los coristas agrupados bajo su pendón cantaron muy bonitas piezas que merecieron la aprobación del público significada con nutridos aplausos, y la orquesta nutrida de gran número de profesores de ambos teatros [Principal y Variedades] ejecutó perfectamente bajo la dirección de D. Narciso López, director de la de Variedades, algunas piezas del más escogido repertorio.

Pero la falta de apoyo de la corporación municipal a esta sociedad fue una constante casi desde sus inicios, en lo que mucho tuvo que ver una serie de temores, ya mencionados, de naturaleza política por parte de las instituciones

³⁸ *El Museo Universal*, año VIII, nº 25, 19 de junio de 1864, pp. 197-198. Disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/89142841091403039665679/204028_005.pdf>. [Consulta: 21 de julio de 2009].

³⁹ Caja 143, expte. 200/1864, sección “General e indiferente” de Gobernación, Archivo-Hemeroteca Municipal de Zaragoza.

municipales, siendo disuelta finalmente en diciembre de 1864. Al año siguiente resurgiría con otro nombre. Tras una etapa de recesión generalizada para el orfeonismo, éste experimentó una recuperación y expansión en la década de 1880. Pedro Retana, Martín Mallén Olleta, José Orós, José Espeita, Enrique Bergua y Blas Laborda fueron directores del “Orfeón zaragozano” en esta nueva etapa. Les seguirían más tarde en esta labor, Ramón Borobia y Ramón Salvador.

Nagore (1995: 457) ofrece un dato interesante sobre la inclusión de mujeres en las sociedades y orfeones, a veces se les permitía formar parte como socias y otras sólo participaban en los coros: en Zaragoza fue el “Orfeón Zaragozano” en el año 1900 el que incluyó por primera vez voces femeninas, habiéndose dado en la década anterior los primeros ejemplos en otras ciudades.

- En otro orden de cosas, los LUGARES DE REFERENCIA de actuaciones musicales como espacios para el desarrollo de la música en este período suponen un elemento relevante: los teatros –enumerados los zaragozanos en el primer capítulo–, los salones privados de la aristocracia y las diferentes burguesías –también salones públicos y semipúblicos, de instituciones culturales tales como ateneos, liceos y casinos–, los cafés o cafés-concierto, algunos colegios de primera y segunda enseñanza –donde se mezclaban conciertos de alumnos con colaboraciones de intérpretes de cierto prestigio y reconocimiento locales–, y las iglesias y catedrales en el ámbito de las celebraciones religiosas o instituciones como el Hospicio Provincial, dan cuenta de la actividad musical en la ciudad.

Dependiendo de ese espacio y de la evolución cronológica a él ligada, la música responde a unos géneros u otros: así, los teatros principalmente ofrecían música en la que necesariamente estaba presente la orquesta –ópera, zarzuela, operetas, bailes populares–, aun cuando durante varias décadas de este siglo XIX continuó la costumbre de intermediar obras teatrales a cargo de unos pocos instrumentistas y bailadores mediante obras de pequeño formato. Es un hecho significativo que en Zaragoza prolifera la construcción de teatros en la segunda mitad de siglo. A la actividad en algunos locales teatrales se añaden las celebraciones de algunas sociedades de baile, que tendrían su expansión y auge en la década de 1880: allí se interpretaba reper-

torio de bailables que empieza a aparecer publicado en suplementos musicales de revistas, composiciones de autores locales, originales para piano o en arreglos; o bien números exitosos de zarzuelas, arreglados para piano, también de músicos locales. Asimismo, se celebraron sesiones de baile en la Casa o Palacio de Zaporta, incluso en algunas zonas rurales estas reuniones musicales tenían lugar en las sedes de las sociedades filarmónicas correspondientes. Un ejemplo es la noticia que aparece en la prensa zaragozana sobre la Sociedad Filarmónica de Pina de Ebro: “La villa de Pina tiene una Sociedad Filarmónica, quiere dar bailes coreados durante Carnavales, la dirige el acreditado profesor D. José Amézaga”⁴⁰.

Respecto al comportamiento habitual del público en los teatros durante las representaciones de ópera, las palabras de Manuel Walls⁴¹ en una crónica de finales del siglo XIX ilustran al respecto; en un contexto en el que se muestra contrario al italianismo en la ópera, afirma que el público “no hace gran caso” de la música, y escribe:

[...] la mayoría de los palcos y butacas se ocupan á mitad de la función, á la que no se atiende, si acaso, hasta después de haber escudriñado la concurrencia con impertinentes y gemelos, de cambiar saludos y sonrisas, y también después de un ratito de palique con los vecinos, convirtiendo el teatro en una tertulia con acompañamiento de ópera⁴².

Asimismo, indica que en los teatros extranjeros sólo se ilumina durante las representaciones el escenario, algo que evitaría la situación anterior e invitaría al público a la atención hacia la música.

⁴⁰ *El Eco de Aragón*, año VII, 23 de febrero de 1870.

⁴¹ Manuel Walls y Merino fue jurista y diplomático. Secretario de la Embajada española en Londres (1899), en Washington (1914), y Ministro plenipotenciario de España en Chile (1922), tradujo –entre otras obras– una *Historia de la Música Antigua* de Paul Cesari (1891). Producto de sus estancias en Manila, Walls es autor de *La música popular de Filipinas* (1892), con prólogo de A. Peña y Goñi, obra muy admirada por los estudiosos del folklore.

⁴² “Aspiraciones a la ópera nacional”. *Revista contemporánea*, año XXI, nº 468, 30 de abril, 1895, p. 161.

En un deseo de la burguesía de ascender socialmente a través de la cultura, e imitando a la aristocracia, en los salones domésticos predominaba la música para piano, piano a cuatro manos, o voz y piano; algunas veces piano y violín y, ocasionalmente, guitarra o arpa, dándose en gran abundancia las pequeñas formas y, por otro lado, formas “muy románticas”: danzas centroeuropeas, abundancia de arreglos de fantasías y temas de ópera, de partes de zarzuela que habían obtenido una gran acogida por parte del público, y algunas canciones; todo ello en un ambiente altamente diletante por parte tanto de intérpretes como del público asistente.

Los cafés-concierto, como punto de encuentro con actuaciones musicales, tuvieron su época de esplendor a finales de la década de 1870, perdurando hasta el cambio de siglo; siguiendo las afirmaciones de Antonio Lozano en su *Memoria histórico crítica* (1994 [1895]: 132), estos conciertos en cafés se iniciaron a raíz de la afición que despertó el grupo de músicos dirigido por Rafael Navarro y que celebró el primero en Zaragoza en el año 1867, en el Café de la Iberia –en Independencia 23-25-27, con capacidad para cien mesas en su interior, y entre 180 y 200 en el jardín–. En seguida hubo conciertos en la mayor parte de los cafés de la ciudad, y las palabras de Lozano avalan la “buena música” que allí se hacía.

Por otro lado, fueron germen de posteriores sociedades instrumentales y, además de constituir un recurso económico, profesional y social para los músicos en general, junto a las clases particulares, también éste era un espacio para los pianistas, formando tríos, cuartetos y sextetos, en los que se solía añadir como instrumento de moda el armonio; en ocasiones, el violín era el instrumento principal. Estos pianistas –también algún violinista– eran los directores de estas agrupaciones –Benigno Cariñena, Elías Villarreal, Rafael Navarro, Teodoro Ballo, Agustín Pérez Soriano, Enrique Malumbres, Pascual Armengol, José Anadón, Florencio Lafita, José M^a Moneva, Martín Mallén Olleta–, y a veces también dirigían las orquestas de los teatros o, de otro modo, fueron figuras relevantes en la enseñanza privada y después en la Escuela de Música. Se interpretaba desde música militar a cargo de bandas de diferentes regimientos –incursión que duró hasta

la década de 1880–, hasta los consabidos arreglos de ópera y zarzuela o adaptaciones de música sinfónica, bailes populares –jotas, seguidillas, etc.–, consolidándose hacia el final del siglo las agrupaciones con repertorio camerístico original. Estos grandes espacios, los cafés, fueron lugares comunes en otras ciudades y supusieron un vehículo de difusión de gran cantidad de música; en el cambio de siglo y con la fuerza de los movimientos regionalistas a nivel nacional, las rondallas serían otro de los géneros y agrupaciones presentes en los cafés, locales que seguirán con bastante protagonismo hasta bien entrado el siglo XX. A ello se añade, en formato de solista, la guitarra: Tárrega y, más tarde, sus discípulos, impulsaron su presencia dentro y fuera de España.

Finalmente, otros lugares fueron las ubicaciones de las diferentes sociedades culturales, literario-musicales algunas de ellas y de recreo.

- En cuanto a la CREACIÓN compositiva y tratados teóricos, es algo que se abordará más adelante, tras la visión que ofrece el análisis de la prensa en el capítulo correspondiente, junto al asunto de los instrumentos y almacenes de música u otros cuyo estudio sólo puede originarse a partir de ese análisis.

En un trabajo de recopilación de registros de partituras en el *Boletín de la Propiedad Intelectual*, dirigido por Nieves Iglesias y elaborado por un equipo (Iglesias, 1997), se presentan más de 10.000 obras registradas entre 1847 y 1915; entre los mismos, cuarenta y cuatro corresponden a obras impresas o editadas en Zaragoza –las normas para registrar partituras imponían que apareciera el impresor y no el editor–, obras que reúnen siete impresores zaragozanos y un editor, Faustino Bernareggi. Anteriormente a esta publicación y a propósito de la producción musical, Vázquez Tur (1991) investiga la formación de los compositores del siglo XIX sobre una muestra de 364, y presenta un catálogo de más de dos mil obras de autores de este siglo: esta cifra y las anteriores aumentarían considerablemente si salieran a la luz los repertorios locales de las distintas provincias españolas, desconocidos a falta de una investigación sistematizada (véase también Vázquez Tur, 1988). De cualquier modo, se verá más adelante que la producción local fue bastante más amplia.



Figs. 2.8 Café Ambos Mundos, a principios del siglo XX



Figs. 2.8a En la imagen de interior se muestra un pequeño escenario



Fig. 2.9 Café Moderno, abierto desde 1886

• También los GÉNEROS MUSICALES están presentes a lo largo de esta exposición. Sin embargo es obligado destacar, además de los ya tratados, la importancia de la música popular como patrimonio que aporta señas de identidad a una nación, como instrumento de una historiografía musical en el contexto decimonónico con tintes nacionalistas de reformismo musical o regeneracionismo finisecular: Antonio Lozano (*op. cit.*) dedica unas páginas a la música popular en su *Memoria* escrita en 1895 y prologada, a partir de su segunda edición, por Felipe Pedrell; en ella se extiende sobre los cantos y danzas aragoneses, citando como autores e intérpretes de composiciones basadas en ellos a Justo Blasco, Ruperto Ruiz de Velasco, Santiago Lapuente, Ángel Sola, Justo Sostre, Ramón Miedes, Miguel López Moliner, José Orós, Tomás Adiego, Agustín Monforte y el “Royo del Rabal”, reuniendo pianistas, guitarristas, cantadores y agrupaciones como rondallas, que según dice Lozano “ejecutan [...] no solamente los cantos populares, si que también gran

número de obra *di camera* y de concierto” (Lozano, *op. cit.*: 13). Asimismo, el maestro de capilla de La Seo Miguel Arnaudás publicó en 1927, tras una labor ingente de recopilación de folklore aragonés, una *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*, en el que se recogen canciones infanti-

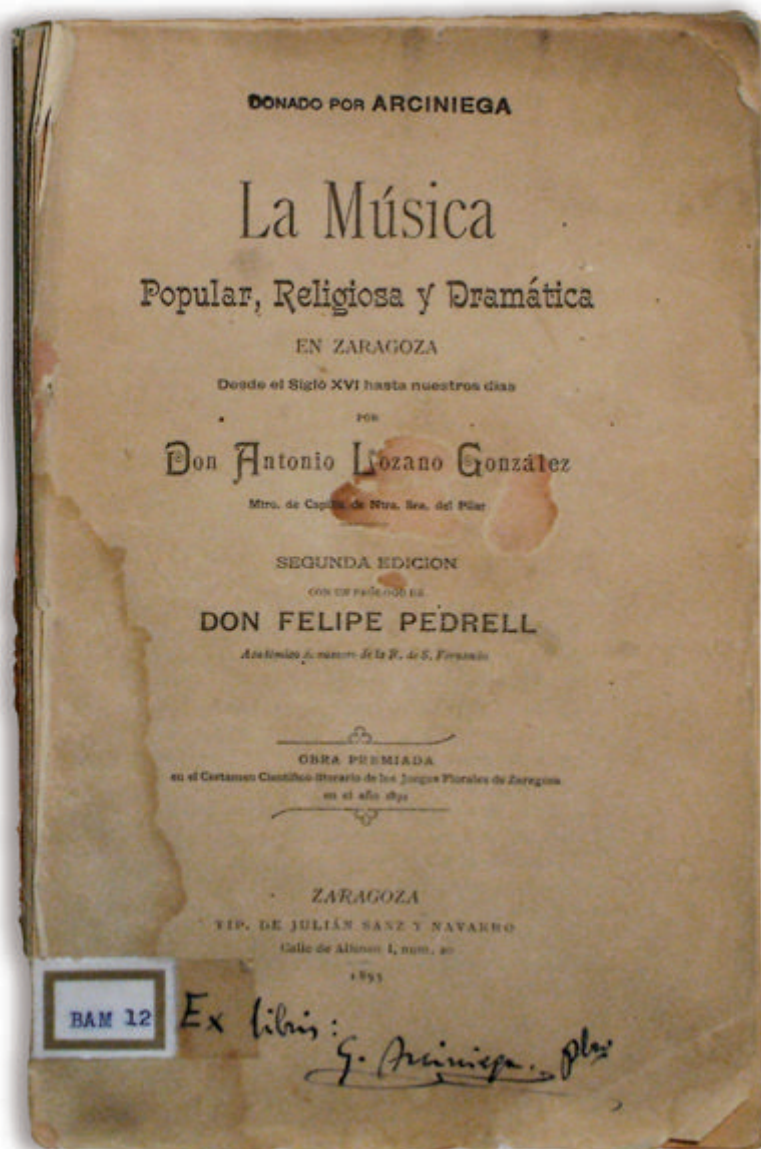


Fig. 2.10 Ejemplar de la obra de Antonio Lozano (1895), de la imprenta de Julián Sanz, y propiedad de Gregorio Arciniega. En la actualidad forma parte de la biblioteca que se conserva en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza

les, jotas, boleros, albadas, seguidillas, romances, villancicos, etc., clasificados en cantos religiosos, profanos y varios, y ordenados por partidos judiciales: el cancionero reúne un total de 266 melodías tradicionales aragonesas.

Felipe Pedrell empleó más de treinta años en recoger material para su cancionero, para lo que iba recopilando por las distintas provincias lo que se hubiera publicado sobre folklore y los cantos y bailes de cada región que alguien hubiera estado interesado en recoger, prometiendo su publicación (Giménez, 2006). El mismo tipo de demandas hizo Pedrell a Antonio Lozano en cuanto a música religiosa para recoger información, además de otras sobre autores y partituras, esta vez para sus diferentes trabajos como musicógrafo –*Diccionario técnico de la música* (1894), *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles* (1897) y otros–, según se desprende de las 36 cartas que éste le envió a aquél y que incluye Antonio Ezquerro como “Epistolario” en la edición ya citada, a partir de la de 1895.

- En cuanto a la ENSEÑANZA MUSICAL, el panorama en Zaragoza es similar al de otras destacadas ciudades “de provincias”, no sin unas características propias que perfilan la educación y formación de los músicos. A partir de la década de 1870 se da una proliferación de profesores que imparten clases particulares, academias, alguna institución como el Hospicio Provincial, colegios que incluyen lecciones musicales, las reducidas escuelas catedralicias y, finalmente, la creación de una “Escuela de Música” en 1890 como única y primera posibilidad de enseñanza oficial, aunque sin validez académica hasta 1933. El inicio de este centro de estudios se produjo tardíamente en comparación no ya con el de Madrid –el Real Decreto por el que se fundó es de junio de 1830, si bien las clases comenzaron el 1 de enero del siguiente año–, sino con otras ciudades de la llamada “periferia”.

La Casa de Zaporta o Patio de la Infanta fue centro de instrucción y recreo y Casino monárquico en los años anteriores a 1880, donde se celebraron veladas y fiestas literarias, conciertos y bailes. Después de 1879 el Casino desapareció de la Casa de la Infanta, y ésta pasó a manos de una comunidad religiosa, según se lee en la *Guía-Anuario de Zaragoza para el año bisiesto de 1880* (1879). Finalmente, la Escuela de Música se instalaría allí como primera ubica-

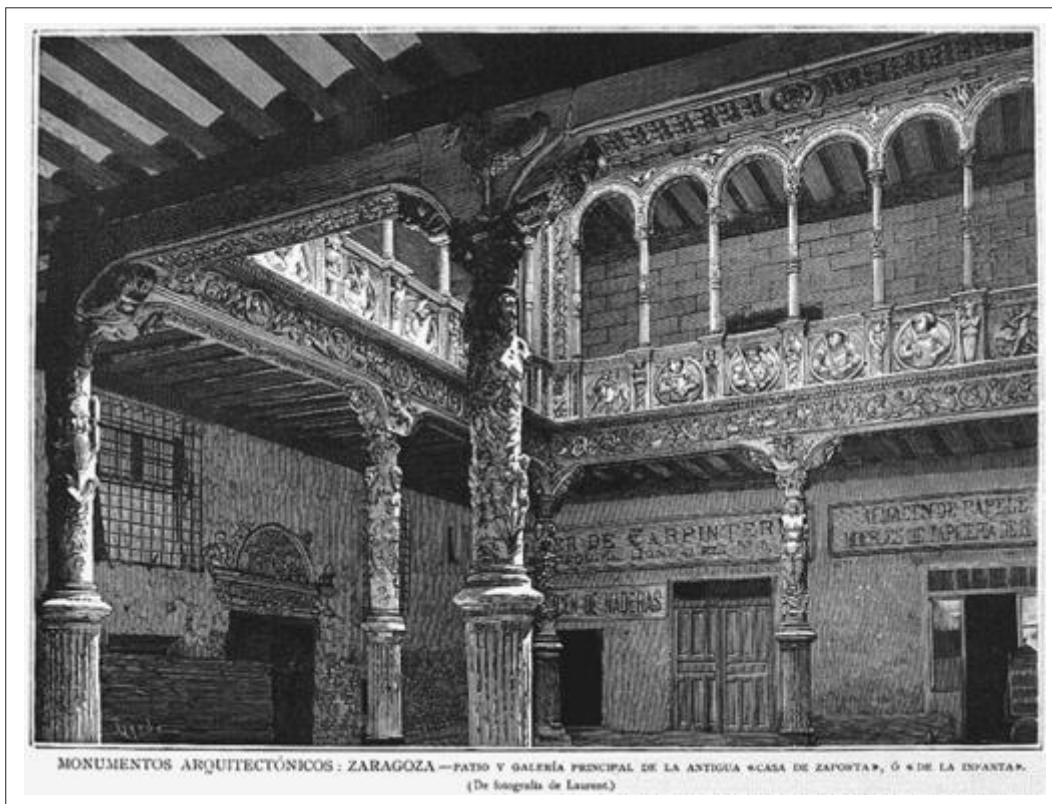


Fig. 2.11 Grabado del Patio de la infanta o Casa de Zaporta, donde se ubicó la Escuela de Música. En la parte baja se había instalado la carpintería que provocó el incendio en 1894

ción, auspiciada por el Ayuntamiento y la Diputación Provincial y a iniciativa de Ruperto Ruiz de Velasco⁴³, apoyado por Antonio Lozano. Del acontecimiento escribe Pedro Gascón de Gotor (1887)⁴⁴ lo siguiente:

Verdaderamente que en una población donde la calidad y número de los habitantes es grande, donde las artes e industrias tienen su asiento y la literatura se cultiva, se impone nece-

⁴³ Catedrático de la Universidad de Zaragoza, compositor, musicógrafo, director de la orquesta del Teatro Principal durante algunos años, autor de un estudio crítico descriptivo sobre la jota y, antes de ser director de la Escuela, fue director de la revista *Aragón Artístico* (1888-1890).

⁴⁴ Ver “B. Fuentes y Bibliografía”.

sariamente la creación de un establecimiento de enseñanza musical al que la juventud acuda con la misma afición a educar el oído, a excitar las pasiones del alma, el entusiasmo del corazón e inclinar la voluntad al bien [...]

Los numerosos cambios de domicilio a lo largo de tres décadas dan idea de la escasa contribución por parte de organismos e instituciones para su sostenimiento y evolución, a pesar del eco social que experimentó y lo necesario de su existencia, icono de la enseñanza musical ya en esas fechas como en el resto de ciudades españolas. Varios fueron los domicilios de la Escuela: la Casa de la Infanta, en calle san Jorge (1890); el piso principal de la casa del marqués de Bobadilla –Mauricio de Bobadilla y Escribá de Romaní– en la calle Espoz y Mina (1895-1906); el palacio del Marqués de Ayerbe, en la calle del Pilar (1906-1908); el Gran Casino, en el edificio de la Exposición Hispano-Francesa de 1908; en la calle Méndez Núñez, nº 34, en 1911 y después en la calle Blancas, nº 7, dirección ésta última inmediatamente anterior a las que ha tenido ya en las últimas décadas.

Entre los profesores de aquella Escuela figuran Teodoro Ballo –de violín–, director artístico de *El Correo Musical* hasta el nº 16 (1888), Faustino Bernareggi –secretario y profesor de Piano y Lenguas–, Cosme Hernández –de Piano–, Elías Villarreal –de Órgano y Piano–, Ruperto Ruiz de Velasco –de Piano, Canto y Estética–, Antonio Lozano –vicedirector y profesor de Armonía y Composición–, Carmen Torres –de Piano–, Luis Calahorrano –de Solfeo, profesor de Viola en el Teatro Principal– y Santiago Carvajal –fagotista, pianista en la Sociedad de Cuartetos zaragozana y profesor de Solfeo en la Escuela–.

Algunos de ellos provienen de las capillas eclesiásticas de la ciudad –son sus maestros de capilla u organistas titulares– o bien son discípulos, a su vez, de aquéllos. Si los recortes en las capillas musicales habían dañado la transmisión del oficio de músico, si las subvenciones para las bellas artes no llegaban a la música, y si se tiene en cuenta que el único centro estatal autorizado de enseñanza civil en España era el conservatorio madrileño fundado por la regente M^{ta} Cristina en 1830 –“Escuela Nacional de Música” en estas fechas–, se puede valorar en este contexto el gran acontecimiento que supuso la creación de esta

“Escuela de Música” en Zaragoza, con no pocas materias a impartir, y que en 1933 devendría en el “Conservatorio Profesional de Música”, al fusionarse con el “Conservatorio Aragonés de Música y Declamación” –en la calle Méndez Núñez, nº 38–, creado éste el 7 de enero de 1932 y dirigido por Salvador Azara, maestro de capilla de La Seo, profesor de Armonía y Composición en ese centro desde su constitución. No por evidente se puede obviar la anterior situación de las mujeres que quisieran acceder a la cultura musical en la ciudad, cuyo único recurso hasta entonces habían sido las clases de carácter privado⁴⁵.

Otros centros en donde se podían recibir clases de música, según cuenta A. Lozano, eran la “Escuela de Santa Cecilia”, el Hospicio Provincial –dentro de la tradición de los “ospedali” italianos, donde se cuidaba especialmente la enseñanza a los niños huérfanos de los instrumentos de cuerda–, cuyas clases de solfeo, piano, violín, violonchelo, contrabajo e instrumentos de banda costeaba para los asilados la Diputación desde principios de la década de 1890, o algunos colegios de segunda enseñanza para solfeo y piano y academias privadas. Más adelante, en las primeras décadas del siglo siguiente, se introduciría la enseñanza de la música en las Escuelas Normales de Zaragoza para maestros, de cuyo claustro formó parte Miguel Arnaudas, autor junto con Manuel Soler del *Tratado de música para las Escuelas Normales*, numerosas veces editado en distintas ciudades.

- También la EDICIÓN MUSICAL en Zaragoza experimentó un gran auge, a través de los suplementos publicados en revistas –destinados a aficionados y, a veces, de mayor nivel técnico-interpretativo, a modo de “coleccionable”–, y ocasionado también por la demanda de música impresa originada por la actividad de escuelas de música y conservatorios –música impresa pero también métodos y tratados o manuales–.

⁴⁵ Cuando sólo existía como único centro de educación musical estatal el Conservatorio de Madrid, Hilarión Eslava propuso un plan según el cual habría una escuela en cada ciudad donde hubiera catedral, dependiendo estas escuelas del Conservatorio Nacional, quien propondría su plan de estudios; en este plan adjudicaba 18 plazas, por lo menos, para alumnos. El dato significativo es el del reparto: doce varones y seis “hembras”, en el que deja claro que era suficiente con la mitad de las plazas para las denominadas con este término, por otro lado, habitual en el lenguaje de la época. Véase *Gaceta Musical de Madrid*, órgano de la sociedad *El Orfeo Español* (18 de febrero de 1855).

Se puede considerar un hecho la influencia que el gusto del público, con escasa formación musical, ejercía en la creación compositiva –repercutiendo en una mayor producción de música de salón para satisfacer gustos y modas de un público aficionado–, junto con aspectos como la necesidad económica de los propios compositores o el no menos presente de las dificultades de los editores musicales, quienes no contando con ayudas que apoyasen la escasa rentabilidad de sus trabajos se debían a esos gustos, lo que entronca a su vez con la asequibilidad de las propias obras publicadas.

La mayor parte de música editada en esta segunda mitad de siglo lo fue para ser interpretada en el ámbito doméstico, en salones y cafés. Algunos talleres hicieron posible la edición de tratados teóricos, manuales o “pron-tuarios” para ser usados en la enseñanza.

En un menor porcentaje, se observa en la música impresa de estas décadas cierta intención didáctica, visible en algunas obras románticas y de pequeño formato dedicadas, algunas de ellas, por el autor a sus, mayoritariamente, discípulas: esto suponía para los músicos un recurso o una forma más de obtener algunos ingresos e, incluso, posicionarse socialmente a través de relaciones con las clases altas y, en ocasiones, aristocráticas, a las que pertenecían las discípulas.

Por último, resulta interesante conocer los avatares que encierra la Legislación para espectáculos, y que concierne a autores e intérpretes, así como la de prensa.

Al comienzo de la monarquía restaurada y poco después, ya en el marco constitucional mencionado, se redactaron y entraron en vigor diversos proyectos de ley, decretos y leyes de imprenta y de prensa:

- Decreto de 29 de enero de 1875 –licencia necesaria del Ministerio de la Gobernación para publicar, censura gubernativa, depósito previo de ejemplares–;
- Real Decreto de 31 de diciembre de ese mismo año –equivalente a una ley de prensa–;
- proclamación de la libertad de prensa en el artículo 13 de la Constitución;

- Ley de Prensa de 7 de enero de 1879 –enumeración de delitos, penas de suspensión de publicaciones, secuestro y multa ante esos delitos, obligación de un depósito previo–;
- Ley de Propiedad Intelectual de 10 de enero de 1879 y su Reglamento, de 3 de septiembre de 1880 –depósito de tres ejemplares de cada obra: en la Biblioteca Provincial, en el Ministerio de Fomento y en la Biblioteca Nacional;
- Decreto de 14 de febrero de 1881 –indulto para periódicos con penas de suspensión y a escritores–;
- Proyecto de Ley sobre Imprenta de 1882 –que fue retirado–;
- otro Proyecto de Ley de enero de 1883 y, finalmente
- Ley de Policía de Imprenta de 26 de julio de 1883: de corte liberal, terminó con los delitos de imprenta y estuvo vigente no en su totalidad hasta la de Prensa e Imprenta de 1966, con la salvedad de los años de dictadura de Primo de Rivera.

Aun cuando esta numerosa y cambiante legislación no afectaría demasiado a la prensa que nos compete, sí resultan documentos pertinentes al objeto de este trabajo los todavía entonces vigentes

- Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro Español de 1849,
- asimismo, el Decreto Orgánico de los Teatros (28 de julio de 1852), ya durante la Restauración,
- la Ley de Propiedad Intelectual de 10 de enero de 1879 –en otro capítulo se verá cómo afectaba a compositores, autores, actores e intérpretes–,
- el Reglamento de Policía de Espectáculos (RD de 2 de agosto de 1886),
- la legislación para el Conservatorio de Música de Madrid y su Reglamento (Decreto de 11 de septiembre de 1911).

A modo de exégesis y tras estos datos meramente informativos, conviene dejar constancia de las consecuencias que los vaivenes entre censuras y

libertades, producto de grandes conflictos y constantes cambios políticos, trajeron tanto al ámbito de la prensa periódica como al de los espectáculos y, más concretamente, de la música.

El proceso de registro en el *Boletín de la Propiedad Intelectual* era complicado: la ley que lo regulaba exigía depositar tres ejemplares –anteriormente sólo dos– de la obra musical a registrar, para reconocer los derechos legales sobre ella. Estos ejemplares tenían que distribuirse entre la biblioteca provincial de la capital en cuestión, la Biblioteca Nacional y la sede del Registro Central –Ministerio de Instrucción Pública–, quien los cedía, ya en la década de 1880, a la Escuela Nacional de Música y Declamación, antiguo Conservatorio.

En ciudades que no fueran Madrid o Barcelona, este cumplimiento era, más bien, deficiente, al no haber tanta producción ni un servicio tan bien organizado como en aquéllas. Todavía después de registrar la obra se recogía un resguardo provisional para, después, efectuar el registro definitivo en la oficina central de Madrid, y ya ésta expedía un título intercambiable por los sucesivos propietarios de los derechos. Hay obras con el correspondiente distintivo en su portada, “Propiedad” o “Depositado”, que no se encuentran en el Registro: esto quiere decir que no todas las que lo llevan debieron registrarse. Todo este asunto lo han estudiado a fondo Gosálvez Lara (1995: 93-97, 113-114) e Iglesias Martínez (1999: 137-153).

En Zaragoza, fue a partir de 1896 cuando, mediante Real Decreto de 4 de diciembre, se hizo realidad esta obligación –entre 1897 y 1902, y entre 1913 y 1946– de presentar todos los impresores un ejemplar de obras científicas, literarias o artísticas en las bibliotecas provinciales, lo que, por otro lado, beneficia actualmente a la investigación en lo que a música impresa se refiere: en la Biblioteca General Universitaria se conservan varias partituras de la época. Sin embargo, y por las dificultades expresadas anteriormente, no ocurre lo mismo con lo publicado en el Decreto de 1875.

De otro modo, también los diferentes períodos de censura incidían en la libertad de expresión en cuanto a reivindicaciones o críticas de corte social y político, intrínsecos a los debates entre músicos, publicados en prensa periódica, así como demandas y exigencias a las instituciones pertinentes

que, de una manera u otra, deberían implicarse en las reiteradas denuncias para la defensa y protección de la Música.

En otro orden de cosas, al analizar la legislación sobre la propiedad intelectual –que no artística como en otros países europeos– a través de la Ley de 10 de enero de 1879 y del Reglamento de 3 de septiembre de 1880, vemos que, según el artículo 96º de éste, al optar por el cobro del porcentaje del producto de las entradas, incluido el abono –primera opción–, y aumento de precios, los devengos para el autor sobre la recaudación eran los siguientes:

- un 50 %: arreglos –reducciones, adaptaciones–;
- un 3 %: obras instrumentales tales como una gran sinfonía o fantasías en tres o más movimientos, es decir, obras sinfónicas de gran extensión;
- pero un 1 %: una obertura original o fragmentos de las anteriores, o un divertimiento de baile original en un acto, género español o extranjero;
- el resto: según dimensiones e importancia artística.

La otra opción para la empresa consistía en acordar con el autor un tanto alzado por representación. Para las ejecuciones musicales de entrada libre no era necesario el pago de derechos de propiedad, pero se necesitaba un permiso del propietario. Sin embargo, mediante una modificación del artículo 96º del capítulo que se refiere a los “Derechos de representaciones de las obras dramáticas y musicales” (R. D. de 4 de agosto de 1888), se anuló la necesidad de permiso para las bandas, funciones religiosas, actos militares, serenatas y solemnidades civiles con asistencia gratuita. Los cafés-teatros, liceos, casinos y sociedades también debían pagar a los propietarios o autores de las obras.

A manera de conclusión, de todo ello se deduce la gran cantidad de arreglos, en detrimento de obras originales, que llenaban los programas de concierto –dado que los autores cobraban en este caso el 50 %–.

Mientras que para el género lírico-dramático, el autor devengaba:

- el 3 % por las obras en un acto,
- el 7 % por obras en dos actos,
- el 10 % por obras en 3 actos.
- las tres primeras representaciones de un estreno –obligatorias si no rechazaba el público la obra– suponían el doble en cualquier caso.

Esto coincide claramente con el desarrollo de la zarzuela grande –en tres actos y de hasta 16 números musicales–. Las programaciones y la propia producción creativa, pues, respondían a varios intereses: de los empresarios teatrales, de los autores y de alguien que tenía la última palabra: el público, a cuya demanda en cierto modo se debían los dos anteriores: los gustos del momento respondían a programas ligeros y variados. Este asunto podría llevar también a sospechar posibles presiones por parte de los empresarios teatrales y demás intermediarios.

Es decir, que la legislación y la economía tuvieron gran parte de protagonismo en el cambio de tendencias en cuanto a la creación y producción musical, es un hecho: la nueva reglamentación de la música como actividad profesional desde el ámbito civil llegó, por tanto, a regularizar la producción como actividad económica, entendiéndose la música más como una actividad empresarial que artística.

No obstante, da la impresión de que, frente a unos empresarios corporativistas –recuérdese el Real Decreto Orgánico de los Teatros del Reino y Reglamento del Teatro Español de 1849, que ya favorecía a los empresarios de compañías lírico-dramáticas– y “manipuladores” de los contenidos musicales –selecciones incompletas, modificaciones o cortes para hacer más breves las piezas que, en virtud de dicha manipulación, podían pasar a convertirse en mera música de circunstancias o de puro entretenimiento–, los músicos y compositores tenían sus propias quejas. Una muestra de estas quejas a empresarios, en un período anterior, es la que se lee en la diligencia siguiente, con fecha de 17 de mayo de 1855, procedente del consistorio zaragozano:

El Sr. Larraz dijo: que supuesto hoy debía subastarse el arriendo del Teatro cómico [Teatro Principal] de esta ciudad [Zaragoza], deseaba se tratase de corregir el abuso que hacen los Empresarios de alterar á su arbitrio los precios de la diversión aumentándolos á los que les acomoda sin ninguna autorización⁴⁶.

Respecto a lo que concierne a la prensa, el 30 de enero de 1875 aparecía en la *Gaceta de Madrid* un decreto regulando el ejercicio de la libertad de imprenta –que así se denominaba entonces–, respondiendo a las condiciones en que se encontraba la prensa periódica; en un escrito con fecha de 31 de diciembre de ese mismo año y siendo Presidente del Consejo de Ministros Antonio Cánovas del Castillo, éste hacía referencia a las “numerosas leyes y reformas dentro y fuera de España” en una petición dirigida a Alfonso XII para regular por ley el ejercicio del derecho a escribir, y ese mismo día 1º de enero se publica un Real Decreto⁴⁷


dictando reglas para reprimir los abusos que en el ejercicio de la libertad de imprenta cometan los periódicos y creando Tribunales especiales para la aplicación de las penas en que aquellos puedan incurrir.

Posteriormente, el Ministerio de la Gobernación publica en la *Gaceta de Madrid* un Real Decreto con fecha de 1 de marzo de 1882 y otro de 25 de diciembre, en los que Alfonso XII autorizaba al Ministro de la Gobernación “para presentar á las Córtes un proyecto de ley sobre el ejercicio de la libertad de imprenta”: en el primero se derogaban las leyes y disposiciones anteriores emanadas del Poder ejecutivo que se opusieran a lo dispuesto en la presente, y en el segundo eran objeto de reforma el “carácter autoritario y espíritu contrario al precepto constitucional” de la Ley de 7 de enero de 1879.

⁴⁶ Archivo Municipal de Zaragoza, caja 07789, 40-7, arm.21, legº 7, nº13.

⁴⁷ *Gaceta de Madrid*, 1 de enero de 1876.

Estos vaivenes de represiones y libertades se verán reflejados en la prensa de la época, diaria y periódica: aun cuando en 1888 la que estaba en vigor era la Ley de Policía de Imprenta, es ilustrativo el suelto que aparece en la sección “Buzón” de *El Correo Musical*⁴⁸, a propósito de un amigo de la revista, a quien Guillermo Álvarez le dedica su vals para piano *Pensamiento*, y que remite desde Madrid, donde entonces residía:

Nuestro particular amigo y jóven poeta aragonés, D. Benigno Pallol [Bianchi], nos escribe desde la Cárcel-Modelo de Madrid, donde se halla extinguiendo condena por un artículo que se le antojó al señor fiscal, que contenía escitaciones encubiertas á la rebelión. Es triste la misión del periodista en España donde en vez de pan que premie el talento y los mil obstáculos de tan espinosa senda, solo encuentra el frío lecho del presidio con que la hipocresía de los hombres castiga á los malvados. De todas veras sentimos el percance de nuestro amigo 

⁴⁸ *El Correo Musical*, nº 9, 30 de junio de 1888, p. 72.

**CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DESCRIPTIVO
DEL REPERTORIO HEMEROGRÁFICO**

El presente repertorio reúne las publicaciones periódicas que se estudian pormenorizadamente en el siguiente capítulo, de las que aquí se hace un análisis meramente descriptivo. Se ha optado por presentar en primer lugar y en orden cronológico de aparición, las consideradas revistas musicales, y seguidamente, y por el mismo criterio cronológico, las que resultan de gran interés por sus contenidos sobre música –reseñas, noticias de espectáculos, de intérpretes, repertorios, crítica, etc.–, ofreciendo un testimonio de gran valor sobre el hecho musical para el período objeto de este estudio. Por otro lado, se añade el hecho de que algunas de este último tipo de publicaciones también ofrecían suplementos musicales a sus suscriptores, aunque de manera más bien irregular o sin compromiso de salir a la luz de forma periódica.

En el primer grupo figuran *Gaceta Musical* (1883), *El Telón* (1887), *El Correo Musical* (1888), *Aragón Artístico* (1888), *Repertorio Sacro Musical* (1901), *El Centenario* (1908) y *El Bretoniano* (1912), lo que hace un total de siete revistas musicales, cuatro de ellas con partituras impresas entre sus páginas.

El segundo lo constituyen, considerando su relevancia para el tema tratado, *El Trovador del Ebro* (1869) –con suplementos musicales–, *Revista de Aragón* (1878), *El Fígaro Aragonés* (1886), *El Chiquero* (1887), *España Ilustrada* (1893), *Vida Española* (1913) y *Juventud* (1914), de las que se incluye una reseña biográfica y un estudio, en algunos casos.

Forman un subgrupo con el mismo criterio de interés que el anterior las revistas de las que, proporcionando información sobre espectáculos y actividades musicales, intérpretes o compositores –nada desdeñables para la investigación musical–, no se ha podido reunir una cantidad considerable de números publicados; a esto se suma su calidad de efímeras, en algunos casos, o bien resulta escaso el material que aportan para este estudio, por lo que no son tratadas con el mismo nivel de descripción que las anteriores. Así, este subgrupo lo componen *El Enano* (1883), *Zaragoza Cómica* (2ª época, 1884), *El Cobete* (1892), *Aragón Ilustrado* (1899), *Lealtad* (1911), *Athenaeum* (1921) y *Pluma Aragonesa* (1924), esta última con reproducción de algunas partituras. Todas ellas hacen un total de veintiuna publicaciones periódicas.

● **Justificación de un modelo de ficha descriptiva hemerográfica**

A falta de una fuente principal hemerográfica que reúna y ofrezca datos o noticias sobre los títulos existentes, he confeccionado una relación de las publicaciones a estudiar, partiendo de un modelo de ficha que incluye la selección de una serie de campos descriptivos, con los elementos que se ha considerado suficientes, adecuados y necesarios para ofrecer el perfil de cada revista, siendo al mismo tiempo los más significativos para una identificación satisfactoria, y habida cuenta de que se trata de prensa especializada, y de una época también con características concretas. Los datos que ofrecen las fichas presuponen cierto nivel de análisis previo de cada revista, y son una herramienta de utilidad, asimismo, para su posterior estudio. Estos elementos se reúnen en las siguientes áreas: de identificación de la cabecera, cronología, datos técnicos, administrativos, profesionales, de contenido y, por último, de localización, siguiendo la división que propone González Quesada (2001).

Para ello me he inspirado en los modelos presentados por Torres (1991b), Crespí (1999) y González Quesada (*op. cit.*), en sus respectivos trabajos; este último crea un marco general de descripción hemerográfica bastante exhaustivo, susceptible de ser adaptado para la prensa especializada.

En otro orden de cosas, la reciente publicación de Iglesias y Lozano (2008), a quienes se añade la colaboración de catorce responsables más⁴⁹, significa un gran avance en el campo de la catalogación descriptiva normalizada –única y exclusivamente para música del siglo XIX–, aunque el subtítulo reza “una herramienta para su descripción bibliográfica”. Y, si bien su objetivo es el de confeccionar registros bibliográficos para una catalogación que va más allá de la tradicional, ofreciendo una información exhaustiva que suponga un reflejo de lo que se hacía en la época, los ejemplos presentados en el capítulo destinado a revistas decimonónicas de contenido musical y suplementos musicales han sido, asimismo, una referencia para elaborar las fichas.

La información está extraída indistintamente de diferentes fuentes documentales, así como de diversas partes de los originales, dado que los datos se encuentran tanto en la portada como en la cabecera o incluso en su interior, así como en la última página.

Los datos cronológicos presentan casi siempre dificultades: la aparición de una nueva revista se solía anunciar a bombo y platillo, pero no ocurría lo mismo con su desaparición o cese: esto provoca la, lamentablemente frecuente, falta de información acerca de cualquiera de las revistas en cuanto a si el último número conocido es realmente el último publicado, lo que se une a la incertidumbre creada por otros motivos sobre ejemplares posteriores existentes. En algún caso la conclusión al respecto se constituye en hipótesis, pero no existen elementos fidedignos que avalen su cese. Algunos estudiosos de prensa especializada han comprobado que en esta época, el hecho de anunciar y prometer mejoras –a veces espectaculares, incluso–

⁴⁹ La Biblioteca Nacional es responsable de la publicación de esta monografía en la que colaboran Begoña Aragonese, Félix Ariel, Josu Arístegui, M^a Cruz Carretero, M^a José Cepeda, Arrate Gallart, Sebastián Losa, Sara Morán, Manuel Pajuelo, Lidia Pausá, Susana Rodríguez, Belén Ruiz, José M^a Soto como autor de la bibliografía y Miguel Toribio.

podía significar la probable desaparición de la revista –entre otros, Fernández Sanz (1995) estudia estos avatares–: éste parece ser el caso, entre las que se presentan, de *El Trovador del Ebro* o *El Correo Musical*, así como la *Gaceta Musical* que, con su nueva “Sección Infantil”, impone precios independientes para suscribirse a la sección. Hay que incluir en este apartado el hecho de que uno de los rasgos característicos de la prensa en esta época lo constituye su carácter efímero, ofreciendo una realidad en la que no era poco frecuente que una revista no pasara de su primer número: tal vez *El Centenario* es uno de estos casos.

La información sobre el formato, a partir del tamaño, puede no ser del todo precisa en algunos casos, ya que hay que contar con el mal estado de los ejemplares o el uso de guillotinas para la encuadernación de colecciones, que es como se presentan algunos títulos localizados, aunque se ha intentado la mayor precisión al respecto. Partiendo del tamaño del papel impreso, he seguido los datos que ofrece José Martínez de Sousa (2004: 435) en su *Diccionario de Bibliología y ciencias afines* para denominar los formatos, y que se apoyan, a su vez, en Javier Lasso de la Vega, considerando principalmente la altura –dado que no se trata de revistas con proporciones poco frecuentes–, aunque también la descripción contiene de forma implícita el número de dobleces por pliego.

Seguramente el número de suscripciones desde el extranjero o ultramar eran escasas –los precios también se indicaban para estos lejanos lugares–; sin embargo, el hecho de presentar esta clasificación para los precios, hace pensar que algunos lectores interesados habría. Una muestra de ello la ofrece la última página del primer número de *El Fígaro Aragonés* (11 de octubre de 1886), donde la propia revista se publicita, en la que figuran suscripciones desde La Habana, París, San Juan de Puerto Rico y Concepción (Chile). Si bien ya no vuelven a aparecer en los siguientes números, debidos a los talleres de Félix Villagrasa.

Conocer los puntos de venta o suscripción es altamente interesante y útil para un seguimiento del entorno, relaciones o protagonistas de la empresa y saber, así, algo que de otra manera no sería posible.

Por otro lado, los nombres de figuras como propietario, editor e, incluso, director, no siempre están claramente proporcionados: no sería muy científico dar por cierta una información al respecto que, más bien, pudiera ser una deducción hipotética, por lo que se ha preferido no escribir nombre alguno en caso de duda.

En cuanto a los talleres de imprenta, en las revistas que publicaban suplementos de música impresa, a nivel de territorio nacional, los responsables de las partituras no coincidían necesariamente con los de la propia revista, y así ocurre en el caso de Zaragoza, con la excepción de las editadas por Félix Villagrasa: las técnicas de una y otra impresión son diferentes⁵⁰, y con ello las prensas y demás materiales utilizados en cada procedimiento, así como la necesidad de especialistas en el arte de grabar y/o imprimir o, imprescindible, en el arte de la música misma. En este campo de descripción, los sucesivos cambios de domicilio o los cambios de imprenta en una misma publicación significan, también, una buena herramienta para seguir la biografía, o parte de ella, de algunos talleres, incluso la trayectoria de la revista, si añadimos los cambios de propiedad o de editor.

El equipo de redactores también es difícil de conocer en cada caso, por lo que ante la falta de evidencias he preferido no ofrecer datos que provendrían de resultados no precisamente firmes. Evidentemente, no ocurre así con los colaboradores.

Respecto a los suplementos musicales o partituras, hay que decir que, habitualmente, se anuncia su aparición en el interior de la revista; sin embargo existen casos en que se promete su próxima publicación y, o bien no se han conservado o localizado, o bien no se llegaron a publicar. Ante la duda, se deja con interrogante.

La publicidad insertada también da una idea de la posible situación económica o recursos de la empresa implicada en la publicación: de otro modo, no se han conservado en esta ciudad archivos que contengan fuentes docu-

⁵⁰ En el capítulo correspondiente se trata ampliamente de las artes gráficas utilizadas.

mentales sobre ninguna de las imprentas correspondientes a las revistas que se estudian, ni datos administrativos, ni materiales, ni otros que pudieran arrojar algo de luz⁵¹. En cuanto a tarifas publicitarias, del mero análisis de la documentación que se ha conservado –las propias revistas y, en su caso, partituras–, no se puede llegar a conocer los supuestos ingresos que generarían, ya que suele aparecer –y ni siquiera frecuentemente– la información de “precios convencionales”, como era costumbre, o bien, como es el caso de *Repertorio Sacro Musical*, “á precios económicos”. Únicamente *El Fígaro Aragonés* (1886), de entre todas, anuncia en la última página de su primer número los precios detalladamente. Paradójicamente, después de esto y el cambio que se produjo en la revista, no insertó publicidad alguna.

Sólo en dos ocasiones he podido conocer el número de ejemplares de tirada ordinaria: es el caso de *El Bretoniano* y *El Chiquero*.

Por último, se especifica la localización⁵² de números de cada revista y de partituras, en su caso, ya que, exceptuando la *Gaceta Musical* y *El Correo*

⁵¹ Los herederos de la Imprenta Blasco donaron, hace ya algo más de dos años, lo suficiente para que el Ayuntamiento zaragozano se comprometiera a llevar a cabo un proyectado “Museo de las Artes gráficas” en la ciudad, con el que ilustrar la historia de la imprenta en Zaragoza, pero a día de hoy todo sigue guardado y encerrado en un local abandonado y no se ha iniciado movimiento alguno al respecto.

⁵² Correspondencia de las siglas utilizadas en el campo de *localización* (las que empiezan por “E:” son siglas normalizadas pertenecientes al listado internacional elaborado por RISM: *RISM-Bibliothekssigel. Gesamtverzeichnis. Bearbeitet von der Zentralredaktion in den Ländergruppen des RISM*. Munich, G. Henle Verlag –Kassel-Basel-London-New York–; Bärenreiter, 1999, disponible en: <http://rism.ub.uni-frankfurt.de/engl/esigel_neu.htm>:

E: Mba: Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

E: CALs: Archivo de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud

E: Zac: Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza

AMZ: Archivo-Hemeroteca Municipal de Zaragoza

BATZ: Biblioteca del Ateneo de Zaragoza

BDPZ: Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza

E: Zfm: Biblioteca General Universitaria de Zaragoza

E: Zu: Biblioteca de Humanidades “María Moliner” (Univ. Zaragoza)

BJS: Biblioteca “José Sinués” de Ibercaja

E: Mn: Biblioteca Nacional de España

E: Mc: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid

BUN: Biblioteca de la Universidad de Navarra

HMM: Hemeroteca Municipal de Madrid

IBA: Instituto Bibliográfico Aragonés

Musical, el resto, como se ha dicho, no conservan una cosa y otra en la misma ubicación.

3.1 REVISTAS ESPECÍFICAMENTE MUSICALES

3.1.1 *Gaceta Musical*

<i>Título:</i>	Gaceta Musical
<i>Subtítulo:</i>	Periódico decenal; Periódico literario, artístico, teatral y recreativo (desde 1884) ⁵³
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 ([20 abr.]1883) - ¿año III, (1885)?
<i>Periodicidad:</i>	Trimensual
<i>Números conocidos:</i>	Los números conservados, incompletos y sin paginar, no permiten conocer el dato
<i>Formato:</i>	Folio (4 p.: il.; 33 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	0,20 ptas. [1883]; 0,25 ptas.; núm. atrasado, 0'30 ptas.
<i>Precio de la suscripción:</i>	Zaragoza, un trimestre: 2 ptas.; fuera, un trimestre: 2'50 ptas.
<i>Puntos de suscripción:</i>	En la imp. y lit. de F. Villagrasa; en la librería de Cecilio Gasca, plaza de La Seo, nº 2
<i>Fundador:</i>	Rafael Fuster y Las
<i>Propietario:</i>	Félix Villagrasa
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	Rafael Fuster y Las (Coso, nº 170, 3º); Rafael Fuster y Camprovín (San Jorge, nº 7, entlo.)
<i>Redacción -Administración:</i>	
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Establecimiento tipo-litográfico de F. Villagrasa (1884); Imprenta y Litografía de Félix Villagrasa / en Porches del Paseo, nº 16 (1885)

⁵³ La especificación de la fecha se debe a Lola Hernández, et al. (1998).

- Colaboradores:* Celestino Alonso, Elías Anadón, Pascual Armengol, Baldomero Berbiela, Rafael Berbiela, Rafael Fuster y Camprovín, Ambrosio Gimeno, Cosme Hernández, Domingo Hernando, Florencio Lafita, Joaquín Liso y Torres, Santiago Lorda, Antonio Llubes, Estanislao Maestre, Florencio Mainar, Valentín Marín y Carbonell, Eladio Núñez, Juan Resa, Ruperto Ruiz de Velasco, Leandro Salvach, Luis Sanz, Cayo Serrano, Cosimo Sgroi, Elías Villarreal, Agustín Yanguas
- Suplementos:* Partituras
- Publicidad:* Sí
- Contenido:* Artículos literarios, artículos sobre música, poesía, noticias generales, sobre géneros musicales, revista de teatro, sección infantil, miscelánea, correspondencia
- Observaciones:* Los ejemplares localizados, correspondientes a 1884 y a 1885, están incompletos, sin numeración, sin fecha y sin paginación. A partir de alguna fecha, los trabajos literarios debían enviarse a Rafael Fuster y Las (Coso, nº 170, 3º) o al centro de suscripciones (Francisco Pardina, en Coso, nº 116); y, a partir del núm. 2, la correspondencia administrativa a Ignacio Agudo (c/ [Mateo] Flandro, nº 10 y 39, 2º) o al centro de suscripciones y anuncios⁵⁴
- Localización:* E: Zfm: revista, (1884), (1885) y dos partituras; E: Zac: diez partituras

⁵⁴ Según se lee en la revista *Artes Gráficas* (año II, nº 8, mayo de 1934). Firma el texto Francisco Pardina Cavero.



Fig. 3.1 Portada de *Gaceta Musical*.
No existe fecha de publicación ni número en el ejemplar



LA VERDAD

PRECIO FIJO



Carrica, núm. 4. Contamina, 18. Torre Nueva 39.

Artículos negros diversos

MERINOS negros de lana pura y color garantido á precios sin competencia. Capuchas negras, Tamis, vueltas, muselinas, granadinas, para mantillas. Mantillas de blonda y velos.

FAYAS NEGRAS LEGÍTIMAS DE LYON

Inmenso surtido en satenes, percales, cretonas é indianas novedad, para vestidos de señora.

SECCION ESPECIAL PARA GUANTES.—CONFECCION DE CAMISAS A LA MEDIDA.

La Madrileña.

PLAZA DE S. FELIPE, 13.—ZARAGOZA.

Chocolates, cafés y tés de Matias Lopez y Lopez
MADRID.—ESCORIAL.

ITALIANAS. Pastas superiores de Sémola.
SOPAS EXTRANJERAS. Variado surtido en este ramo.

CONSERVAS alimenticias. Mostazas, Pepinillos, variantes, Champignons, Champignons blancos, Trufas del Perigord, etc.

Langosta al natural, Lubina, Calasres, Lamprea, Truchas, Anchoas, Sardinas de Asturias y de Nantes, etc., etc.

Carne de los Estados Unidos.
Sachichon de pollo, jamón y lengua.
Pimientos dulces, Guisantes, Pasta fina de tomate, etc., Melocotón, Piñas de la Habana y de Mejico, etc.

CARAMELOS de Carlos Prast y otros artículos de confiteria de este acreditado establecimiento.

GALLETAS inglesas y de Viñas.

VINOS FINOS, aguardientes y liciores.—Mazamilla especial casco azul.—Jerez, varios tipos.—Burdeos blancos y tintos.—Sicilia id. id.

Campagne, Vinda Clicquot.
» T. Roederer.
» Meot Chandon.
» Albert Rogron.
(marca *El Cañon*)

Cognac vieux, Cognac fine Champagne.
Id. gran Champagne de 30 años.
Id., id., del año 1830.
Rhum de la Jamaica.
Anisete Marie Brizard et Roger.
Licor del Pino, etc.

AZÚCARES, ALMIDON INGLÉS, TÉ SOUCHONG de la Compañia anglo-Rusa y otros artículos.

ULTRAMARINOS

de Antonio Mozas

Plaza del Pueblo, núm. 2 (antigua del Carmen)

Se ha recibido vino de mesa. Aljartir á 2 reales botella, devolviendo el casco; tambien hay otras clases de vinos y liciores á precios muy ventajosos.

OBRAS

DE

J. Liso y Torres.

	PRECIO.	
	Ptas.	Cts.
<i>Agustina de Aragon</i> , paso doble	1	
<i>Bello corazon</i> , Polka	1	
<i>Los ojos de una cubana</i> , Polka	1	50
<i>Sota de oros</i> , (3.ª edicion) Polka	1	50
<i>Yvonaucia</i> , Polka militar	1	50
<i>La Aragonesa</i> , Mazurka	1	50
<i>Corazon de oro</i> , tanda de Valses	2	50
<i>De Aragon al Paraiso</i> , gran jota verdadera aragonesa, contiene 18 variaciones y 6 cantos caracteristicos	2	50

MÚSICA PARA BANDURRIA.

Precioso album que contiene siete piezas bailables y una *Jota Aragonesa* para baile y concierto

	1	50
--	---	----

Dirigirse á Don FRANCISCO RIPALDA.
CONSTITUCION. 34. PAMPLONA.

Fig. 3.2 Contraportada en la que se publicitan algunas de las obras de Joaquín Liso y Torres, y que vendía el editor Francisco Ripalda en Pamplona

3.1.2 *El Telón*

<i>Título:</i>	El Telón
<i>Subtítulo:</i>	Periódico satírico, literario é ilustrado
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 ([abr.] 1887) - 1887?
<i>Periodicidad:</i>	Trimensual
<i>Números conocidos:</i>	2, 3
<i>Formato:</i>	4.º maquilla (8 p.: il.; 31 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	10 cts.; núm. atrasado, 20 cts.
<i>Precio de la suscripción:</i>	
<i>Puntos de venta:</i>	
<i>Propietario:</i>	
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	
<i>Redacción -Administración:</i>	Coso, nº 94, 3º
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Tip. y Lit. de Félix Villagrasa / en Independencia, nº 16
<i>Colaboradores:</i>	M. G. Cano, S. Carneades, Desiderio Ibá- ñez Blasco, David Pardo y Gil, Rodríguez, E. Sainz, M. Tesa
<i>Suplementos:</i>	¿?
<i>Publicidad:</i>	Sí
<i>Contenido:</i>	Artículos literarios, poesías, caricaturas, artí- culos biográficos, revista de teatros (loca- les), pasatiempos
<i>Observaciones:</i>	M. Ramírez firma los grabados de las portadas
<i>Localización:</i>	E: Mn: nº 2-3



**Fig. 3.3 Retrato de la tiple valenciana Encarnación Fabra⁵⁵
(nº 3, mayo de 1887)**

⁵⁵ Encarnación Fabra perfeccionó sus estudios en París con el tenor Lorenzo Pagans y el compositor Charles Louis Ambroise Thomas y, más tarde, con el barítono Pietro Farvaro.

EL TELON. 7

Es preciso que lo creas
¡Te hacen falta pelaconas!

DAVID PARDO GIL.

EPIGRAMAS.

Consultó con don Alejo
Cierta labriego un oído;
Dijole el doctor, Querido
Boto el timpano aqui veo.
El enfermo que era un bruto,
Fue corriendo á su mujer
Y exclamó: quieres saber
Que tengo el pífano rotot

Pidiéndole á un labrador
Voto para una elección,
Pregunto el muy socarron;
«Y para quién es señori»
«No sabes para Jovita.»
Contesto el interrogado.
Y dijo al instante airado
¡No voto á una Señorita!

M. RAMIREZ

TELONAZOS.

En cierto teatro lírico, poco antes de empezar la función el avisador se presentó en el proscenio, en actitud de dirigir la palabra al público, siendo recibido como de costumbre, con murmullos por la platea, con silbidos por el paraiso.

El buen hombre, que era nuevo en el oficio, se perturbó y dijo:
—Respetable público: por indisposición del primer acto, se suprime el aria del segundo baritono.

Diálogo entre un tenor y un dilettante.
—En todas partes, dice el primero, desempeño el papel de protagonista.
—¿De veras?
—Sí: en el Roberto el diablo hago de Roberto, y en el Profeta de Profeta.
—¿Y en el Tributo de Zamora?
—Toma, de Zamora.

Solución al rompe-cabezas del segundo número, ZARAGOZA.

Solución á la fuga de vocales.

Mozo sin amor, es viña;
mozo enamorado, cepa;
mozo entre dichos, es pasa;
mozo que no es mozo, leña.
Pues quiero, tanto á mi niña,
que á pesar de la conseja,
he sido y seré gustoso,
cepa, viña, pasa y leña.

Solución al acertijo del número anterior, EL BILLAR.

Zaragoza. Tip. y Lit. de F. Villagras. Independencia, 10.

EL TELON.

Periódico satírico, literario é ilustrado, se publica tres veces al mes, contiene artículos y poesías de acreditados literatos y caricaturas de acertados dibujantes:

Horas de despacho, de once á una.
Toda la correspondencia se dirigirá á la redacción y administración; Coso, número 94, piso 3.º

PRECIOS DE VENTA.

Número corriente. . . 10 cénts.
Id. atrasado. . . . 20 id.

A los señores corresponsales, se les envían las liquidaciones á fin de mes y se suspende el paquete á los que no hayan satisfecho el importe de su cuenta, el día 9 del mes siguiente.

CAFÉ ARAGONÉS

Cante flamenco, bailes mímicos y cancan, todas las noches de ocho y media á doce.

Entrada un real. Se abona en gasto

LA NAVARRA

Ultramarinos de Vicente Ferrer Rico.

Se compran los duros viejos y se cambia toda clase de moneda y billetes del reino y extranjeros.

ESCUELAS PIAS, NÚM. 48.

VINOS DE COSUENDA.

Clases de primera: Vino tinto seco á 18 reales decálitro, vino blanco dulce á 26 reales, por cantidad á 24. Vinos de Jerez á 5 reales botella; por docenas á 4 y 1/2, todo ello verdad: Diríjase Escuelas Pias, 2, antigua casa de las Monjas.

Alfonso I, BAZAR ALEMÁN, núm. 3,
y
Alfonso I, RELOJERÍA, núm. 26.

Objetos de fantasía para regalos en metal blanco, bronce, cristal y porcelana.
Relojes de plata, acero y níquel para señora y caballero. Id. de sobremesa, cuadros reguladores y ojos de Bony.—Desperdadores—Inmenso surtido en cadenas.

VENTA Á PLAZOS SEMANALES.
FRANCISCO JUDERÍAS

Fig. 3.4 La octava y última página se dedicaba a la “Sección de anuncios”, pero la publicidad comenzaba ya en la anterior

3.1.3 *El Correo Musical*

<i>Título:</i>	El Correo Musical
<i>Subtítulo:</i>	Revista literaria, artística, teatral, de modas y recreativa
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (10 abr. 1888) - ¿año I, nº 21 (30 oct. 1888)?
<i>Periodicidad:</i>	Trimensual
<i>Números conocidos:</i>	1-14, 16-21
<i>Formato:</i>	4.º marquilla (8 p.: il.; 32 cm); paginación continua
<i>Precio del ejemplar:</i>	0'50 ptas.; núm. atrasado, 1 pta.
<i>Precio de la suscripción:</i>	Zaragoza, un mes: 1 pta.; fuera, tres meses: 3 ptas.
<i>Puntos de venta:</i>	
<i>Fundador:</i>	Valentín Marqueta
<i>Propietario:</i>	Félix Villagrasa, núms. 1-16; Valentín Marqueta, a partir del núm. 17
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	Valentín Marqueta (literario) y Teodoro Ballo (artístico), núms. 1-16; Eladio Núñez Herranz (literario) y Teodoro Ballo (artístico), núms. 17 y 18; Eladio Núñez (literario) y un "Jurado especial" (artístico), a partir del núm. 19
<i>Redacción -Administración:</i>	Porches del Paseo, nº 16; Coso, nº 96 y 98
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Tip. y lit. de Félix Villagrasa / en Porches del Paseo, nº 16, núms. 1-16; Imp. y Lit. de Santos / en Coso, nº 96 y 98, y Lit. del Comercio [de F. Merino Guerra y Bacque], responsable de las partituras, a partir del núm. 17
<i>Colaboradores:</i>	Tomás Adiego, Ignacio Agudo, Celestino

- Alonso, Antonio Álvarez, José M. Alvira, Eduardo Amigó, José Anadón, Felipe Aparicio, José Aparicio de Saravia, Juan Pedro Barcelona, Justo Blasco, Roberto Bueno, Rafael Castro, Manuel Curros Enríquez, Manuel Díaz de Arcaya, Carlos Fernández, Gregorio García-Arista, Blanca de Guzmán, José Híjar, Amalia Latorre, Santiago Lorda, Antonio Lozano, Rafael Lucas Martínez, Enrique Malumbres, Martín Mallén Olleta, José Menéndez, Luis Montestruc, Ruperto Moreno, Rafael Navarro, Eladio Núñez Herranz, Antonio Octavio de Toledo, David Pardo, Agustín Peiró, Agustín Pérez Soriano, Manuel Pineda, José M. Ruiz (dibujante), Ruperto Ruiz de Velasco, Antonio Sancho (dibujante), Agustín Yanguas, Eloísa Yanguas
- Suplementos:* Partituras (en cada número), pliegos de dibujos para bordados y patrones para el corte (una vez al mes)
- Publicidad / tarifas:* Sí / a precios convencionales
- Contenido:* Noticias musicales (locales, nacionales y del extranjero), artículos literarios, poemas, artículos sobre música, biografías de músicos, efemérides, anécdotas, moda y entretenimiento, cultura y sociedad, correspondencia
- Observaciones:* Faltan las pp. 11-14 y la partitura correspondientes al núm. 2, en el que, supuestamente, se habría regalado una polka titulada *Mascarita*, de José Híjar
- Localización:* E: Zfm: revista y partituras nº 1-14, 16-21; E: Mc: partitura nº 15⁵⁶

⁵⁶ Se trata de la polka para piano *Manín*, de Martín Mallén Olleta, penúltima de la Imprenta y Litografía de Félix Villagrasa.



Fig. 3.5 Portada del primer número de *El Correo Musical* (10 de abril de 1888), del editor-propietario-impresor Félix Villagrasa

AL DISTINGUIDO PROFESOR MI QUERIDO AMIGO
TEODORO BALLO
LA BELLA AURORA
POLKA PARA PIANO
POR M. ARNAUDAS.

INTRODUCCION

POLKA

pp eco *mf* *1ª vez* *2ª vez* **FIN**

Fig. 3.6 Entre los suplementos musicales que la revista regalaba a los suscriptores se encuentra esta Polka de Miguel Arnaudas (nº 9, 30 de junio), ejemplo de pulcritud y muestra de recursos de la litografía de Félix Villagrasa

3.1.4 Aragón Artístico

<i>Título:</i>	Aragón Artístico
<i>Subtítulo:</i>	Revista musical y literaria
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (10 oct. 1888) - año III, nº 63 (30 jun. 1890)
<i>Periodicidad:</i>	Trimensual
<i>Números conocidos:</i>	1-63
<i>Formato:</i>	Folio marquilla (8 p.: il.; 34 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	1 real; núm. atrasado, dos reales
<i>Precio de la suscripción:</i>	Trimestre, 9 reales
<i>Puntos de venta:</i>	
<i>Propietario:</i>	Félix Villagrasa
<i>Editor:</i>	Félix Villagrasa
<i>Director:</i>	Ruperto Ruiz de Velasco
<i>Redacción -Administración:</i>	Independencia, nº 16
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Establecimiento tipo-litográfico de F. Villagrasa / en Independencia, nº 16
<i>Colaboradores:</i>	***, A., José M ^a Alvira, <i>Becuardo</i> , V. B. [Victorina Bridoux] de Domínguez, R. C., <i>Canta-llano</i> , Máximo de Capa, Gregorio Domínguez de Castro, D., C. E., Florencio Escudero, Carlos Frontaura, I., J., V. M. Jerez, F. L., Alejandro Larrubiera, Rafael Lucas Martínez, Juan Millán, Vicente Mora, José Joaquín Oña, David Pardo Gil, Agustín Peiró, <i>Pentágrama</i> , Josefa Pujol de Collado, R., Ramón Rico, Salvador Rodríguez, Ruperto Ruiz de Velasco, <i>Semifusa</i> , V., Jesús Villanova Monclús, Uzod Yalec
<i>Suplementos:</i>	En cada número, dos partituras, una de ellas coleccionable para el “Álbum musical”

- Publicidad:* En los núms. 13 a 36, y sólo musical
- Contenido:* Artículos de historia y teoría musical, literarios, de costumbres, biografías, crónicas teatrales, locales y nacionales, sobre ópera y zarzuela, conferencias por entregas, grabados, publicidad únicamente musical
- Localización:* UN: revista, nº 1-45; E: Zac: partituras; RABASF: revista, nº 1-45 y partituras; BAZ: revista, nº 1-9, 11-19, 21-29, 32-44, 46-50, 52-55; colección particular, revista completa

A MI DISTINGUIDO AMIGO Y PROFESOR D. JUAN GELABERT GORDIOLA

MARINA

GAVOTA PARA PIANO
POR R. RUIZ DE VELASCO.

INTRODUCCION

GAVOTA

pp

pp

loco

trist

The image shows a page of a musical score. At the top, it is dedicated to 'A MI DISTINGUIDO AMIGO Y PROFESOR D. JUAN GELABERT GORDIOLA'. The title 'MARINA' is in large, bold, serif letters. Below it, it says 'GAVOTA PARA PIANO POR R. RUIZ DE VELASCO.' The score is written for piano, with a treble and bass clef. It starts with an 'INTRODUCCION' section, followed by the 'GAVOTA' section. The Gavota section begins with a piano (pp) dynamic marking. The music is in 2/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplet markings. The score is arranged in a standard two-staff format with a grand staff (treble and bass clefs) and includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'pp' and 'loco'.

Fig. 3.7 Cabecera e inicio de la gavota para piano *Marina*, de Ruperto Ruiz de Velasco, dedicada a su “distinguido amigo y profesor D. Juan Gelabert Gordiola” (Año I, núm. 1, 10 de octubre de 1888). Se había estrenado años atrás en “El Jardín de La Iberia” e interpretado en los teatros Principal y Pignatelli, pero se publicó por primera vez para esta ocasión, en versión de arreglo para piano

3.1.5 Repertorio Sacro Musical

<i>Título:</i>	Repertorio Sacro Musical
<i>Subtítulo:</i>	Publicación dedicada principalmente á las Parroquias, Conventos, Seminarios y Colegios
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (15 en. 1901) - año IV (15 nov. ? 1904)
<i>Periodicidad:</i>	Mensual (el día 15 de cada mes)
<i>Números conocidos:</i>	[4] (1901); 13-14, 16, 19-21, 23-24 (1902); 25-36 (1903); 37, [39], [41-43], 46-47 (1904)
<i>Formato:</i>	Medio pliego en folio más un pliego en 4.º, 4 + 8 p., 32 x 22 cm; a partir del año II (15 en. 1902), 4 + 10 p., 32 cm x 22 cm
<i>Precio del ejemplar:</i>	España: 1'50 pts; extranjero: 2 pts.
<i>Precio de la suscripción:</i>	España, semestre: 6 ptas., un año: 10 ptas.; extranjero, un año: 15 ptas. El pago se pedía en libranzas del Giro mutuo o letras de fácil cobro
<i>Puntos de la suscripción:</i>	En casa de Ramón Borobia: c/ de Santiago, nº 11 y 13, pral.
<i>Propietario:</i>	
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	Antonio Lozano (pbro.), Miguel Arnaudas (pbro.), Elías Villarreal y Ramón Borobia
<i>Redacción -Administración:</i>	Miguel Arnaudas, en plaza de la Seo, nº 11, pral.
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Imp. de la Vda. de C. Ariño / en Coso, nº 100; Tip. de Emilio Casañal (a partir de junio 1904) / en Coso, nº 100
<i>Colaboradores:</i>	Francisco Agüeras, Miguel Arnaudas, Enrique Barrera, Justo Blasco, Ramón

Bonet, R. Borobia, Manuel Chulvi, Teodoro Echegoyen, Pablo Hernández, Buenaventura Íñiguez, Ildefonso Jimeno de Lerma, Antonio Lozano, Manuel Martínez Posse, Bernabé Mingote, Eduardo Moco-roa, José Moreno, Mariano Neira, Federico Olmeda, José Perpiñán, Emilio Serrano, Manuel Soler, Celestino Vila de Forns, Elías Villarreal

Suplementos: El contenido de la revista en su totalidad es música impresa

Publicidad / tarifas: Principalmente musical / “a precios económicos”

Contenido: El folio utilizado como cubierta contiene la portada, sumario, advertencias y publicidad; el pliego interior (4.º) contiene música impresa, principalmente para órgano solo, o para una, dos o tres voces y órgano

Observaciones: Según la propia revista, se usó el “procedimiento del grabado en planchas y de la litografía”. Los ejemplares mantienen los pliegos de música intonsos. Índice anual de obras publicadas. Algunas obras se conservan incompletas.

Localización: E: Zac: nº [4], 13, 14, 20-24, 26, 30, 32, 34, 36, 47; E: Mc: nº 16; E: CALs: nº (16), 19, (20), 25, 33, 37, 43, 44



Fig. 3.8 Portada del nº 13, correspondiente al año II, 15 de enero de 1902

OBRAS DIDÁCTICAS DEL MAESTRO D. A. LOZANO

	Ptas.
Teoría y práctica del Solfeo.—Método completo dividido en tres partes, de texto en varios centros de enseñanza, y dispuesto de manera que, al finalizar la primera parte puede empezarse el estudio del piano. Con la tercera parte se da un apéndice que contiene, sobre otras materias de perfeccionamiento, explicación y ejemplos de la equivalencia entre la notación antigua y la moderna.	
Cada parte.	4
Toda la obra.	10
Protección de la Harmonía, (2ª edición).—Contiene la teoría de tan importante asignatura musical, con ejemplos y minuciosa explicación de todos los procedimientos harmónicos.	
Precio de cada ejemplar en rústica.	224
Idem en encuadernado.	4
Música popular, religiosa y dramática, desde el siglo XVI, hasta nuestros días.—Memoria presentada en los Juegos Florales de Zaragoza en 1884.	

DISPONIBLE

MÚSICA, INSTRUMENTOS Y PIANOS DE ALQUILER
DE
JULIÁN RIVERA
SUCESOR DE ROMEO
Coso, 72 y Sitios, 2
ZARAGOZA
(Casi frente al Teatro Principal)

DISPONIBLE

INCHAURBE HERMANOS

CONSTRUCTORES DE ÓRGANOS
**CARRILLO, NÚM. 7
ZARAGOZA**

Construcción de toda clase de órganos para Catedrales, Parroquias, Conventos, Salones y Escuelas de música, según los últimos adelantos. Arreglos, desmontes y afinaciones de los mismos.

DISPONIBLE

FÁBRICA DE PIANOS Y ALMACÉN DE MÚSICA
DE LA
Viuda de Pio Perales
DON JAIME I, NÚM. 31

NUEVOS MODELOS Á CUERDAS CRUZADAS
con marco completo resistente á todos los climas

MODELO
Gran cola y media cola á cuerdas cruzadas
con marco de hierro, máquina doble repetición

↔ ZARAGOZA ↔

Fig. 3.9 Página de publicidad, en la que se anuncian obras musicales, constructores y almacenes de música

3.1.6 *El Centenario*

<i>Título:</i>	El Centenario
<i>Subtítulo:</i>	Órgano del “Orfeón Zaragozano”
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (1 mar. 1908) - ¿año I, (1 mar. 1908)?
<i>Periodicidad:</i>	Quincenal
<i>Números conocidos:</i>	1
<i>Formato:</i>	Folio (4 p.: il.; 33 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	
<i>Precio de la suscripción:</i>	
<i>Puntos de venta:</i>	
<i>Propietario:</i>	
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	
<i>Redacción -Administración:</i>	En c/ san Miguel, nº 4, pral. (Comisión ejecutiva de la Junta de <i>El Centenario</i>)
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Tip. de Emilio Casañal / en Coso, nº 100
<i>Colaboradores:</i>	Sólo aparecen la Redacción y Jorge Roqués
<i>Suplementos:</i>	¿?
<i>Publicidad:</i>	No
<i>Contenido:</i>	Acontecimientos festivos locales, sobre un personaje histórico zaragozano, poesía, espectáculos, noticias musicales
<i>Observaciones:</i>	El periódico se funda con el fin de hacer propaganda a una “Gran Fiesta Aragonesa” para conmemorar el Centenario de los Sitios, celebrando uno o varios conciertos en los que debían intervenir guitarras y bandurrias de toda la región, constituyendo una sola rondalla. El órgano del Orfeón tenía intención de publicar

las partituras que se debían interpretar en el/los concierto/s, incluyendo canto a dos voces. Según la cabecera, *El Centenario* se dedicaría a “arte, música, sport, fiestas, literatura, industria”.

Localización: HMM⁵⁷: nº 1



Fig. 3.10
Portada
del nº 1 de
El Centenario

⁵⁷ La referencia de la localización me fue proporcionada amablemente por Jacinto Torres, a través de la cual me fue posible conocer el ejemplar.

3.1.7 El Bretoniano

<i>Título:</i>	El Bretoniano
<i>Subtítulo:</i>	Órgano de la Asociación Bretoniana de Zaragoza. Arte aragonés, arte español
<i>Periodicidad:</i>	Irregular (con intención de salir a la luz semanalmente)
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (dic. 1912) - ¿año XIII, nº 13 (en. 1924)?
<i>Números conocidos:</i>	4-7, 12-13
<i>Formato:</i>	4.º maquilla (18-42 p.: il.; [núms. 4-7] 31 cm; [núms. 12-13]; 24 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	Publicación gratuita. En el núm. 5 (marzo 1914) se solicita, para recibirlo, “una subvención o donativo de una peseta por número”
<i>Puntos de suscripción:</i>	[Marzo de 1914:] Casa de D. Cecilio Gasca, librero, plaza de la Constitución, nº 33; casa de D. Agustín Allué, librero, calle de D. Jaime I, nº 8; casa de D. Pascual Pérez, librero, calle de Alfonso I, nº 23; casa de D. Santiago Comín, lotería, calle del Coso, nº 82
<i>Propietario:</i>	[Asociación Bretoniana de Zaragoza?]
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	Tomás Urbano Lanaspá, <i>Minúsculo</i> ; Teodoro Iriarte, núm. 6 y siguientes
<i>Redacción -Administración:</i>	Paseo de la Independencia, nº 29; Coso, nº 154
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Imp. y fotograbado de Mariano G. [onzález] Capapé / en Independencia, nº 29; Tip. Octavio, Félez y C ^a (núm. 13)
<i>Colaboradores:</i>	Francisco Agüeras, Miguel Allué Salvador,

Ricardo Ambrós, Andrés Araiz, Miguel Arnaudas, Luis Aula, Tomás Bretón, Ernesto Burgos, D. C., Alejo Cuartero, Héctor Cuevas, *Dakassan*, Lorenzo Enciso, Eugenio Entío, Emilio Ester Rubira, Aureliano Falcón, Juan Fernández Amador de los Ríos, Roberto de Galain, *Jobane de Garay* (Víctor Broqués Roger), Veremundo García (trad.), Gregorio Garrido, Auguste Gérardin, Pedro Goldáraz, Hilario Heredero Pardos, Vincent d'Indy, Teodoro Iriarte, Antonio Lacierva, Pierre Lalo, César Lapuente, Pablo Luna [Vallés], Consuelo Martecharles, Balbino Orensan, Francisco Palá Mediano, Mariano de Pano, Fernando Perales, E. Pérez, Gregorio Ramos Matute, Javier Reinoso, Francisco Rivas y Jordán de Urriés (conde de la Salceda), Arturo Romaní de Céspedes, Jorge Roqués, Ambrosio Ruste, Camille Saint-Saëns, Ramón Salvador, Joaquín Sánchez Colao, José M^a Sánchez Ventura, Ricardo Sasera (trad.), Manuel Tabuena, Tomás Urbano, José Vázquez, Tomás Ximénez de Embún, R. Yves

- Suplementos:* No (una partitura en el nº 2)
Publicidad: Sí
Tirada: 2000 ejemplares: 978 suscriptores en España y 16 en el extranjero (datos estadísticos para el año 1913)
Contenido: Biografías, crónicas musicales, teatrales, de conferencias, crítica musical, historia

de la música, géneros, epistolarios, arte, zarzuela, folclore, actualidad concertística, necrológicas, poesía

Observaciones: En cada año desde su inicio se publicaron los siguientes núms.: año I, nº 1 (dic. 1912); año II, nº 2 (?), nº 3 (abr. 1913), nº 4 (oct. 1913); año III, nº 5 (marzo 1914), nº 6 (jun. 1914); año IV, nº 7 (mayo 1915); año IX, nº 12 (dic. 1921); año XI, nº 13 (en. 1924)

Localización: E: Zfm: nº 4-7; IBA: nº 12-13



Fig. 3.11 Portada del nº 13 (año XI, enero de 1924), extraordinario dedicado a homenajear la memoria de T. Bretón, tras su fallecimiento el 2 de diciembre anterior

3.2 REVISTAS CULTURALES CON NOTICIAS MUSICALES

Aunque excede los límites cronológicos propuestos en esta tesis, *El Trovador del Ebro: semanario dedicado al bello sexo*, reúne una serie de características que la hacen interesante, atractiva y digna de ser incluida. Las dos partituras de Melchor Vela y Agustín Pérez Soriano que los lectores recibieron –hoy conservadas en la Biblioteca Nacional– se constituyen en las más antiguas cronológicamente (1869) publicadas en revistas zaragozanas, entre el total del conjunto que se ha podido reunir. Tampoco es desdeñable la aportación que suponen las crónicas locales de salones y teatros.

3.2.1 *El Trovador del Ebro*

<i>Título:</i>	Trovador del Ebro
<i>Subtítulo:</i>	Semanario dedicado al bello sexo
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (8 jul. 1869) - ¿año I, nº 23 (24 dic. 1869)?
<i>Periodicidad:</i>	Semanal (se publicaba los jueves)
<i>Núms. editados - conocidos:</i>	3, 10, 11, 22, incompletos (la prensa local publicó el contenido de los sumarios de los 23 números)
<i>Formato:</i>	4.º marquilla (8 p.: il.; 32 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	
<i>Puntos de suscripción:</i>	
<i>Puntos de venta:</i>	
<i>Propietario:</i>	Juan Cervera Bachiller
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	
<i>Redacción -Administración:</i>	Coso, 102
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Imp. de Manuel Ventura ⁵⁸ / en calle del Temple, nº 9; Tip. de Calisto Ariño ⁵⁹ / en

⁵⁸ Según el catálogo de la BN, pero en el nº 22 de la revista figura la Tipografía de Calixto Ariño.

⁵⁹ Él siempre escribió y firmó su nombre como “Calisto”.

- calle de San Jorge, nº 10; Lit. de Enrique Casanova y Cos (partituras y grabados)
- Colaboradores:* Joaquín Asensio de Alcántara, Adeline Eugenie de Bell-Ville, María Borao, Óscar Camps y Soler, Juan Cervera Bachiller, Manuel Díaz Laviña, Waldo Ferrer, Constantino Gil, Joaquín Gimeno, María de la Concepción Gimeno de Flaquer, Alfonso Karr, Rogelia León, Carlos Mestre, Julio Monreal, A. Opisso, Modesta Periu, Lorenzo Pineda, Facundo Rivas, José F. Sanmartín, Gabriel Serrano Magdalena, R. Sostre, Manuel Tello, Ramón Tello. Presumiblemente: [Pedro Antonio de] Alarcón, [Ventura Ruiz] Aguilera, [Víctor] Balaguer, [Ramón de] Campoamor, [Carlos] Frontaura, J. Eugenio Hartzenbusch, [Ángela] Grassi, [Carolina] Coronado, [Faus-tina] Sáez de Melgas [i.e. Melgar], Fernán Caballero [Cecilia Böhl de Faber], [Gertrudis] Gómez de Avellaneda, [M^a del Pilar] Sinués de Marco
- Suplementos:* Partituras, pliegos para bordados y figurines
- Publicidad:* No
- Contenido:* Artículos literarios, instructivos y didácticos, crónicas de salones y teatros (desde el núm. 14), poemas, relatos, charadas
- Observaciones:* A partir del núm. 23 (24 dic. 1869) desaparecen las noticias sobre la revista, publicadas hasta entonces por los periódicos zaragozanos *El Eco de Aragón* (incluye sumarios) y *El Grito aragonés*

Localización: E: Mn: nº (3), (10), (11), (22). En el AMZ hubo ejemplares hasta hace pocos años, en la actualidad desaparecidos



Fig. 3.12 Grabado de figurines para *El Trovador del Ebro*, firmado “Litog^a. de E. Casanova. Zarag^a” (nº 10, septiembre de 1869, p. 4)

Es en la década de 1840 cuando empieza a aparecer la expresión “bello sexo” en títulos y subtítulos de revistas femeninas. *El Iris del bello sexo*, “dedicado al bello sexo”, *Gacetín del bello sexo*, *El defensor del bello sexo*, *El pensil del bello sexo*⁶⁰, son algunos ejemplos. La prensa femenina trataba temas de literatura, educación, música, teatro y modas, principalmente. Y éste cons-

⁶⁰ Carmen Simón Palmer presentó en 1995 un estudio sobre revistas españolas femeninas del siglo XIX, ofreciendo un repertorio de las consagradas exclusivamente a la mujer, editadas en España y escritas en castellano. Otros autores/as han estudiado este asunto desde una perspectiva histórico-crítica (Elorza, 1975; Marrades, 1978; Roig, 1989; Jiménez, 1992; Cantizano, 2004), iniciando, en algunos casos, e incrementando, en otros, las aportaciones sobre este tema.

tituye el primer ejemplo de prensa femenina –o más “explícitamente dedicada a las mujeres”, como dice Jiménez (1992)– en Zaragoza, siguiendo la línea del fenómeno que surgió en esos años, y que ofrece partituras a sus lectoras mediante este nuevo, entonces, sistema de edición musical.

El Trovador del Ebro aparece en un momento político en el que hay un Gobierno Provisional (1868-1870) y una nueva Constitución (junio de 1869); entre los nuevos derechos se publica un Real Decreto de Libertad de Imprenta (23 de octubre de 1868), “sin depósito, sin editor y sin penalidad especial”⁶¹, que anulaba la censura previa y que estuvo vigente hasta el fin del Sexenio Revolucionario (1874); anteriormente a este decreto hubo ejemplos de revistas de este tipo, en otras provincias, que vivieron dificultades para su publicación, “perseguidas” por los fiscales de imprenta, que emitían periódicamente informes.

El resto del repertorio son publicaciones periódicas filarmónicas o culturales en las que también se ofrecen suplementos musicales y presentan estrategias comerciales para la captación de público femenino, además del masculino.

Los orígenes de este tipo de prensa datan de la década de 1820, en que el periodismo francés ya había iniciado lo que se llamaría “prensa de modas y de salones”, principio de la prensa femenina o dedicada a las mujeres –aunque la especializada en moda con figurines ya existía en el siglo anterior–. En España esto ocurre dos décadas más tarde, al comienzo del período isabelino. Los grabados de figurines, por ejemplo, además de las partituras, son un claro signo del público suscriptor al que iba destinada la revista, la alta sociedad, la que se vestía por encargo pagando altos precios a modistos y modistas, como una manera de demostrar su poder adquisitivo –ya que a otro público no le interesarían en absoluto los figurines ni patrones–. Otro contenido que caracterizaba a esta prensa era la poesía, con la que ocurre lo mismo en cuanto al público interesado: mujeres de posición distinguida.

⁶¹ Así figuraba en el “Manifiesto de la Junta Revolucionaria de Zaragoza” en 1868, publicado en la *Gazeta de Madrid* de octubre de ese año. Se trataba de un derecho ilegible que el Estado no debía recortar en modo alguno.

Antes del apogeo o crecimiento, en 1822 había salido a la luz el *Periódico de las Damas* en Madrid –con artículos de moral y didácticos, instrucción de la mujer para el matrimonio y figurines para seguir la moda francesa–, y en 1833 el *Correo de las Damas*, también en Madrid (Elorza, 1975). Estos ejemplos ya han sido estudiados desde diferentes perspectivas: el feminismo, la literatura y la moda femenina.

No se puede afirmar, pero, seguramente, el escaso mercado fue el principal motivo de la corta existencia de *El Trovador del Ebro* (julio-diciembre, 1869).

En un legajo del Archivo Municipal⁶² de Zaragoza, fechado en el año 1869, se lee que el Ayuntamiento zaragozano propone a las Cortes la República –levantamiento republicano en 1869, en la sección “Varios”–. En este año se pedía desde Zaragoza la autonomía de los municipios y la descentralización de la Administración; los vecinos de la ciudad pedían el matrimonio civil entre otras reformas, y se crea una sociedad para defender los intereses de las clases trabajadoras. *El Trovador del Ebro* nació en el año siguiente a la Revolución o “Sexenio Democrático”, un período en el que hubo más o menos agitación en unas regiones y otras, dependiendo de cómo actuaran sus Juntas Revolucionarias. Al triunfar la Revolución, la Iglesia fue acusada de haber formado parte del Régimen Liberal anterior –período isabelino– y acomodarse con ese gobierno, por lo que no estaba preparada para los cambios sociales y políticos. Se instauró la libertad de prensa, la libertad de asociación y la libertad religiosa o confesional –a lo que la Iglesia intentó oponerse sin resultado–, se expulsaron a los jesuitas en varias ciudades, se cerraron conventos e iglesias, hubo un resurgimiento y gran avance del anticlericalismo y se llegaron a prohibir los actos públicos del culto religioso. En Zaragoza, el arzobispo Manuel García Gil tomó el asunto con calma y ordenó al clero no sublevarse.

No eran buenos tiempos para la prensa religiosa ni la edición de música a través de publicaciones: mediado el siglo sí había habido revistas o colecciones de obras de música sacra –las ya citadas de Hilarión Eslava y otros–,

⁶² Se ha seguido la información ofrecida por Enrique Bernad (1979: 454).

pero se da un salto al último cuarto de siglo en cuanto a la reaparición de las mismas y el incremento finisecular coincide con el de la prensa periódica general.

El avance y progreso social y cultural que supuso el Sexenio terminó con la Restauración de la monarquía borbónica.

Según se lee en la cabecera de *El Trovador del Ebro*, se hace cargo del semanario la Imprenta de Manuel Ventura y se publicaba los jueves.

Su propietario, Juan Cervera Bachiller⁶³, fue poeta y escritor, autor de varios artículos en *La Ilustración española y americana* en las décadas de 1870 y 1880, así como del libro *Creencias y supersticiones* (Madrid: Imp. de La Riva, 1883). En la línea estilística e ideológica de otros colaboradores de la revista como Juan E. Hartzenbusch, el costumbrista Carlos Frontaura o Julio Nombela, participaba del espíritu nacionalista que miraba hacia la Edad Media y su épica, propio de un romanticismo tradicionalista. Su título no hace honor a la música ni es una revista propiamente musical, sino destinada al “bello sexo”; el perfil de su director es fundamentalmente literario –“trovar”: inventar o crear literariamente, si bien los trovadores creaban textos y música–.

De *El Trovador del Ebro* se han conservado pocas páginas aunque suficientes para deducir de su trato a las mujeres un posicionamiento progresista y defensor de sus derechos, lo que quizás contrasta con el ya mencionado perfil tradicionalista de su propietario, al menos como poeta, y de algunos de sus colaboradores; quizás para lograr buen éxito comercial no quedaba otro remedio que apuntarse a los recién inaugurados avances en el campo de las reivindicaciones femeninas, un filón en esos años, al menos en

⁶³ Escribió un poema con la guerra civil carlista como motivo central, “A los mártires de la libertad”, en el que en esa mirada hacia el pasado medieval español alude a la figura del trovador para compararlo con el dolor de la guerra: “como se calla el laúd / cuando se muere el trovador” (*La Ilustración española y americana: museo universal: periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles*, año XX, núm. 12, 30 de marzo de 1876, p. 218); en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional se pueden ver, actualmente, hasta un total de 67 ejemplares, disponibles en la siguiente dirección: <http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora.exe?fn=select;collection=cabeceras_internet;query=id:0000000166;xslt=header-details;lang>. [Consulta: 23 de agosto de 2008].

otras ciudades: la Redacción de *El Trovador del Ebro* recibe una carta de Víctor Hugo (nº 3, 22 de julio de 1869):

“HAUTEVILLE HOUSE: 7 Julio 1869

Hombre y mujer se llaman humanidad. Misma vida, derechos iguales.

Buen suceso á EL TROVADOR DEL EBRO”

Víctor Hugo”.

Es posible que el título elegido se inspire en el trovador D. Manrique de Lara, uno de los protagonistas de la narración romántica que recoge Joaquín Tomeo en 1859, que dio nombre al Torreón de la Aljafería, “Torre del Trovador”, y cuyo argumento utilizó Verdi a partir del drama titulado *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez, para la ópera del mismo nombre –estrenada en Roma en 1853–. También existe un apropósito lírico en verso, en un acto, titulado *El Trovador de Belchite*, con música de Ruperto Ruiz de Velasco y letra de Juan Colom, estrenado en el Teatro Principal de Zaragoza en 1884 y escrita para el tenor Juan B. Rihuet; tuvo gran éxito en los teatros de otras ciudades.



Fig. 3.13 “Parte de apuntar” de *El Trovador de Belchite*, manuscrita, arreglo del propio Ruiz de Velasco, procedente de la biblioteca del editor Enrique Arregui⁶⁴

⁶⁴ La parte de apuntar es una partitura característica del género zarzuela: las partes instrumentales no tienen por qué estar reducidas para piano, puede ser para otro instrumento de registro grave; a veces se indican las entradas de otro instrumento.

O tal vez, y simplemente, la del trovador fuera una figura que formaba parte de una constante en la obra poética de Juan Cervera y otros contemporáneos suyos: la vuelta al pasado que ensalzaba los valores épicos medievales españoles, en este caso al Aragón del siglo XV. Por otro lado, numerosos ejemplos históricos y literarios pueden demostrar esta constante en la relación del territorio aragonés con los trovadores.

Al principio, la revista estuvo “acogida” en las oficinas de la redacción del diario *El Grito aragonés*, mientras buscaban local propio –según se lee en la primera página de su primer número–.

Del escaso material localizado se infiere que seguía las costumbres o características de la prensa femenina de primera mitad de siglo: suplementos musicales, artículos “instructivos” en un tono literario educativo y didáctico para las damas, ausencia de publicidad, charadas y acertijos en sus páginas finales, formato reducido en 4.º impreso en pliego –del que salían ocho páginas–, a dos columnas e ilustraciones que en su mayor parte solían ser reproducciones de otras revistas. En el caso que nos ocupa, esto último no es así, y se sabe que tanto los dibujos como las partituras –con lo que de dificultoso resulta el proceso de realización de éstas– proceden de la Litografía de Enrique Casanova⁶⁵.

Del “schotisk”-polka titulado *Mi agonía* (año I, nº 3, 22 de julio de 1869), pieza para piano de Agustín Pérez Soriano, se dice en *El Eco de Aragón*: “elegantemente litografiada y original del aplaudido profesor don Agustín Pérez”, que entonces contaba veintitrés años de edad. En *El Imparcial aragonés* (nº 200, 10 de agosto de 1869) se dice que las piezas de música para piano “son escritas expresamente para este periódico [El Trovador], por varios distinguidos profesores”.

Sobre Melchor Vela, el otro autor de las dos partituras conservadas, he podido saber, gracias a la tesis de Oswaldo da Veiga Jardim Neto, presentada en la Universidad de Hong-Kong (2003), que este compositor es el autor de un *Hymno a Macau* (Macao, 1896), escrito durante su estancia en Shangai.

⁶⁵ Mencionada por Antonio Lozano como una de las tres que principalmente se distinguían en Zaragoza para imprimir música, junto con la de Félix Villagrasa y Eduardo Portabella.

The image shows a page of a musical score for piano. At the top, the title "Mi Agonia" is written in a large, decorative, gothic-style font. To the left of the title, the text reads "EL TROVADOR DEL EBRO" and "PERIODICO SEMANAL DE Modas y Literatura". To the right, it says "SCHOTISK=POLKA" and "POR D. AGUSTIN PEREZ". In the center, there is a decorative emblem featuring a lyre, a guitar, and other musical instruments. Below the title and emblem, the musical score is written on six staves. The first staff is the treble clef, and the second is the bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the end of the piece, there are two sections of text: "à la f hasta fin y después aquí" and "D. C. à la f hasta fin". The entire page is framed by a decorative border.

Fig. 3.14 Partitura para piano *Mi agonía*, de Agustín Pérez Soriano, dibujada y litografiada por E. Casanova, de gran sencillez interpretativa

También escribió allí la marcha *The Shanghai Jubilee*. Varios años antes de actuar como pianista en los conciertos del “Club de Recreio” de aquella ciudad, había participado en los primeros conciertos del zaragozano Café La Iberia (1867) como segundo violinista, según cuenta Antonio Lozano (*op. cit.*); pero Melchor Vela no aparece en el listado de “profesores educados en Zaragoza” que da a conocer el mismo Lozano en su *Memoria*, lo que indica que no se había formado musicalmente en Zaragoza y, posiblemente, no fuera zaragozano; se pierde su rastro sin noticia alguna de él durante las décadas de 1870 y 1880, y sabemos que se instaló en Shangai a final de siglo, o quizás antes.

De 1884 data su *Plegaria*, compuesta ya en Shangai, para canto con acompañamiento de cuarteto de cuerda⁶⁶, de la que el autor también escribió un arreglo para canto y acompañamiento de piano, y una versión para piano solo. De una gran delicadeza y sensibilidad, algunos pasajes presentan unas tensiones armónicas que demuestran un gran dominio del lenguaje, de la polifonía y, en otros fragmentos, del contrapunto. Los periódicos españoles *El Globo*, *La Época* y *El Siglo futuro: diario católico*, informan en su edición de 25 de abril de 1916, y con el mismo telégrafo, del fallecimiento en Florencia de “el famoso músico español” Melchor Vela, donde residía desde hacía varios años y “en donde se había granjeado la admiración y las simpatías del mundo musical”. Hipotéticamente se trata del mismo Melchor Vela, ya que, a pesar de que notifican su muerte “a los sesenta años de edad”, pudiera ser un error de cifras y que falleciera a los setenta; también se sabe –a través de la tesis de Oswaldo da Vega citada– que se casó con una cantante italiana de ópera, por lo que bien pudiera haber terminado sus días en Italia, tras su fructífera estancia en Shangai.

Otro ejemplo de músicos que viajaron y se establecieron en colonias, en este caso españolas, es el del maestro de capilla en la catedral de Manila, Remigio Ozcoz Calahorra, navarro de origen, pianista y violonchelista del Teatro de la Zarzuela y del Real de Madrid.

⁶⁶ Esta partitura manuscrita se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. A la amabilidad y gentileza de C. José Gosálvez debo su reproducción. El texto es de Leopoldo de Alba Salcedo, nombrado en 1884 Ministro Plenipotenciario de España en China.



Fig. 3.15 *Plegaria* de Melchor Vela (Shangai, 1884), originalmente para canto y cuarteto de cuerda, en sus versiones de arreglo para canto y piano, y piano solo

La pieza de Melchor Vela que publica *El Trovador del Ebro* es una polka para piano, *La rosa de oro*, de la que, en esta ocasión, dice *El Eco de Aragón*: “lindísima polka debida al joven é inteligente músico don Melchor Vela”, con cuatro temas diferentes y que se debería a una primera etapa de los comienzos de su carrera compositiva, como en el caso de Pérez Soriano (v. fig. 02).

Parece ser el único periódico literario de la capital, según se dice en la revista, a propósito de un Liceo que se iba a abrir en la capital.

Juan Cervera Bachiller contaba con la colaboración de 17 firmas femeninas (!) y 35 masculinas, algo inusual –tal vez, único– en la historia periodística zaragozana.

La información contenida en el diario zaragozano *El Eco de Aragón* a partir del 2 de julio de 1869, es de gran valor para un mayor conocimiento de la revista. En sus páginas se ofrecen los sumarios desde su inicio a medida que la Redacción del periódico los va recibiendo remitidos por sus colegas. Igualmente, se tiene noticia del primer número antes de su publicación:

[Recibido el] prospecto de El Trovador del Ebro, periódico de modas y literatura [...] y que aparecerá el 8 de julio próximo. Regalará á sus suscriptoras un pliego mensual de bordados y figurines y piezas de música para el piano” (*El Eco de Aragón*, 2ª época, año VI, 2 de julio de 1869).

Respecto a su aparición se dice en el mismo periódico, con fecha de 11 de julio:

Nada tendría que envidiar a las mejores [publicaciones] de su género tanto por su parte inmaterial que es inmejorable, como por la literaria [...]. Hora era ya de que Zaragoza contase con un periódico que dedicándose exclusivamente á la defensa del ser más bello de la creación, déjase a un lado a las arduas cuestiones políticas para entrar de lleno en el lugar doméstico, que es donde se disfrutan los verdaderos encantos de la vida.

También anuncia la aparición de *El Trovador* el periódico *El Grito aragonés: diario liberal independiente* (27 de junio): “se va a publicar un semana-

rio dedicado únicamente al bello sexo, con el título de *El Trovador del Ebro*. Será de modas, literatura, ciencias y artes”.

Respecto a redactores y colaboradores, “junto a los modestos nombres de algunos jóvenes escritores amigos nuestros”, cuentan con [Pedro Antonio de] Alarcón, [Ventura Ruiz] Aguilera, [María] Borao, [Víctor] Balaguer, [Ramón de] Campoamor, [Carlos] Frontaura, J. Eugenio Hartzenbusch y algunos otros, “y los de las célebres escritoras señoras [Ángela] Grassi, [Carolina] Coronado, [Faustina] Sáez de Melgas [i.e. Melgar], Fernán Caballero [Cecilia Böhl de Faber], [Gertrudis] Gómez de Avellaneda, [M^a del Pilar] Sinués de Marco, etc.”. Algunos de ellos son “clásicos” en el campo de la literatura decimonónica, otras representativas de la poesía y prosa románticas, y varias de ellas aparecen en revistas madrileñas de gran tirada.

A estas firmas se añaden, según los sumarios, Ramón Tello, Manuel Díaz Laviña, Julio Monreal, Lorenzo Pineda, Adeline Eugenie de Bell-Ville –a cargo de la “Revista de modas”–, Rogelia León, el propio Juan Cervera Bachiller, Joaquín Gimeno, Concepción Gimeno de Flaquer, Constantino Gil, Manuel Tello, A. Opisso, Facundo Rivas, Óscar Camps y Soler, Modesta Periu, Waldo Ferrer, Alfonso Karr, María Borao, R. Sostre, Carlos Mestre y José F. Sanmartín. Ya a finales de año, aparecen Gabriel Serrano Magdalena, Joaquín Asensio de Alcántara y cada vez más colaboraciones de su propietario, Juan Cervera, tal vez indicativo de cierta falta de colaboradores⁶⁷. Ciertamente, algunos de ellos eran verdaderamente jóvenes, incluso no habían llegado a cumplir los veinte años.

Con el nº 23, anunciado en *El Eco de Aragón* el 24 de diciembre, se acaban las noticias de esta revista, aunque todavía en diciembre de ese año, la revista seguía siendo “única en su género” y se dice que había sabido captarse “las simpatías del público ilustrado”.

⁶⁷ Entre estos colaboradores, el zaragozano Constantino Gil era poeta, escribió comedias, género chico y algunas novelas; Rogelia León y Modesta Periu, también zaragozanas, fueron republicanas –se habla de ellas más adelante–; Concepción Gimeno –nacida en Alcañiz– llegó a fundar sus propias revistas; María Borao, hermana de Gerónimo Borao, no llegó a ser muy conocida por su poesía. El resto no son significativos e hicieron sus colaboraciones, algunos de ellos, desde fuera de Zaragoza.

En el último número de la revista se dan a conocer las reformas que promete *El Trovador*...para el 1 de enero de 1870, muy posiblemente síntoma de su próxima desaparición. Sus colegas de *El Eco* las hacen llegar a su público diciendo que consistirán, nada menos que, en:

Repartir con cada número un pliego en folio de ocho columnas de las mejores novelas empezando por los *Natchez*, la *Atala*, el *René*, etc. de Chateaubriand; se sortearán todos los meses dos décimos de lotería nacional; cada número con una carpeta-faja de colores con anuncios de comercio de telas, bisuterías, modistas, peluquería, perfumería, etc. Todo además de magníficos figurines de modas de París, pliegos de dibujos labores y patrones á cargo del reputado dibujante E. Casanova; [...] problemas de ajedrez, etc. y una ilustrada sección literaria compuesta de brillantes artículos científicos, filosóficos, literarios, biográficos, cuentos, leyendas, novelas, poesías, anécdotas, curiosidades, lecciones de tocador, crónicas de salones y teatros; lecciones sobre toda clase de labores en oro, tela [...]; revistas de modas á cargo de ilustradas corresponsales extranjeras y nacionales, etc., etc.

El “dibujante E. Casanova” no es otro que la misma persona que acabamos de ver en su faceta de litógrafo, muestra de su habilidad artística, es decir, era quien dibujaba sobre la piedra litográfica –o en el *pelure*– para estampar posteriormente.

No se dice nada de nuevos suplementos musicales, y tal vez el complicado sistema por entonces de su reproducción, diera al traste con la voluntad de sus responsables de publicar partituras asiduamente.

3.2.2 *Revista de Aragón*

Título: Revista de Aragón
Subtítulo: Semanario de Ciencias, Literatura y Artes;
 Semanario de Ciencias, Letras, Artes e intereses generales, desde el nº 15 (20 abr. 1979); Ciencias, Letras, Artes e inte-

	reses generales, a partir de 1880
<i>Periodicidad:</i>	Semanal; quincenal, desde 1880
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (6 oct. 1878) - año III, nº 10 (30 mayo 1880); 2ª época, año III, nº 1-2 (junio 1880) - año IV, nº 11 (10 dic. 1880)
<i>Núms. editados - conocidos:</i>	1-13 (1878); 1-51 (1879); 1-10 (1880); 1-11 (2ª época, 1880)
<i>Formato:</i>	8 p.; 12 p. (1880); 16 p. (1880)
<i>Precio del ejemplar:</i>	
<i>Puntos de suscripción:</i>	En Zaragoza: 8 reales, un trimestre; 15 reales, un semestre; 28 reales, un año. En Madrid y provincias: 10 reales, un trimestre; 18 reales, un semestre; 32 reales, un año
<i>Puntos de venta:</i>	En Zaragoza: en la Administración; en el almacén de papel de la Bandera Española (Coso, nº 62); en las librerías de la vda. de Heredia, Julián Sanz (en enero y febrero de 1879), [José] Bedera, Francés y Menéndez. En Huesca: librería de D. Jacobo M ^a Pérez. En Teruel: en la Administración de <i>El Turolense</i> . En Madrid: librería de D. Mariano Murillo (Alcalá, nº 18)
<i>Propietario:</i>	
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	Baldomero Mediano y Ruiz; Mariano de Cavia (desde marzo de 1879)
<i>Redacción -Administración:</i>	En c/ de San Félix, nº 2, bajo; en c/ del Pino, nº 2, 2º, desde marzo de 1879; en c/ de Torres secas, nº 5, pral., en abril de 1880
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Imp. del Hospicio; Imp. y Librería de

Julián Sanz (núms. 1-7 del año II), a partir del siguiente número (9 de marzo), sigue la Imp. del Hospicio

Colaboradores: Domingo Alcalde y Prieto, Joaquín Arnau, Vicente Blas y Cortés, Julio Bernal (Pbro.), Julio Bielsa, Eusebio Blasco, Cosme Blasco y Val, Gerónimo Borao, Manuel Camo, Mariano de Cavia, Pilar de Cavia, Juan Clemente Cavero, Bienvenido Comín, Pablo Gil y Gil, Constantino Gil y Luengo, Concepción Gimeno, Joaquín Gimeno y Vizarra, Antonio Hernández Fajarnés, Clemente Herranz, Mario de Lasala, Gregorio Martínez Gómez, Joaquín Marton, José M^a Matheu y Aybar, Luis Antón Miralles, Mariano Mondría, Joaquín M^a Moner, Julio Monreal, Pablo Nougues, Pablo Ordás y Sabau, Agustín Paraíso, Agustín Peiró, José Manuel Piernas, Antonio J. Pou y Ordinas, José Puente y Villanúa, Germán Salinas, Mariano Sánchez Muñoz, Faustino Sancho y Gil, Pedro Sañudo Autran, José Eduardo Sellent, M^a del Pilar Sinués, José M^a Uguet, Martín Villar, Tomás Ximénez de Embún

Suplementos: No

Publicidad: Sí

Tarifas publicitarias: A precios convencionales en la última página de la revista. En la cubierta: una página entera, 60 reales; media página, 30 reales; cuarto de página, 16 reales; octavo de página, 8 reales. Descuentos a suscriptores y por inserción repetida de los anuncios

Contenido: Estudios críticos, cuentos, cuentos batu-
rros, prosa poética, novelas por entregas,
poesías, sección fija de libros remitidos a
la Redacción, crónicas semanales, actuali-
dad cultural, biografías, conferencias, tra-
ducciones de relatos, cuestiones sociales

Localización: BGU (E: Zfm); HMM; IBA



Fig. 3.16 Cabecera de la *Revista de Aragón*

Entre sus colaboradores se cuentan, pues, algunos fundadores del Ateneo Científico, Literario y Artístico –José Manuel Piernas, Mario de Lasala y Faustino Sancho y Gil–, escritores, novelistas costumbristas, tres escritoras –Concepción Gimeno, Pilar Sinués y Pilar de Cavia–, sobre las que ya se han hecho abundantes estudios desde otros campos, el literario y los estudios de género⁶⁸. De las crónicas de espectáculos se hacen cargo Mariano de Cavia,

⁶⁸ V. las referencias bibliográficas incluidas en la nota 60 de este capítulo y la nota 122 del apartado 4.2.2, en capítulo 4.

Saldubio y *Cojuelo*. Era frecuente que, en algún momento de la historia de las revistas musicales, compartieran la autoría de la crítica escritores y músicos y, anteriormente, incluso, sólo escritores.

3.2.3 *El Fígaro Aragonés*

<i>Título:</i>	El Fígaro Aragonés
<i>Subtítulo:</i>	Periódico científico, literario é ilustrado (nº 1); Periódico decenal, literario, festivo, ilustrado (desde el nº 2)
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (11 oct. 1886) - ¿año II, nº 12 (10 feb. 1887)?
<i>Periodicidad:</i>	Quincenal; decenal, a partir del núm. 2
<i>Números conocidos:</i>	1-6, 12
<i>Formato:</i>	4.º marquilla (8 p.: il.; 31 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	Desde el núm 2: un número, 10 cts.; un número atrasado 25 cts. A corresponsales y vendedores: un número 7 cts.
<i>Precio de la suscripción</i> ⁶⁹ :	Zaragoza: trimestre 1'25 ptas., semestre 2'50 ptas., año 5 ptas. Provincias: semestre 3'50 ptas., año 6 ptas. Extranjero y ultramar: año 8'50 ptas. Desde el núm. 2: Zaragoza: trimestre 1'25 ptas., semestre 2'25 ptas., año 4 ptas. Provincias: semestre 2'25 ptas., año 4 ptas. Extranjero y ultramar: año 7 ptas. Desde el nº 4: Zaragoza: trimestre 1'50 ptas., semestre 2'75 ptas., año, 5 ptas. Provincias: semestre 2'75 ptas., año 5 ptas. Extranjero y ultramar: año 9 ptas.

⁶⁹ Desde el nº 4, los precios de suscripción suben –no los de ejemplares sueltos–, a causa de los “bastantes gastos” que iba a originar la pieza musical que una vez al mes recibirían en adelante los suscriptores. La revista amenaza a éstos con no recibir la pieza si no abonan la diferencia que se aplica sin previo aviso en este cuarto número.

- Puntos de venta:*
- Propietario:*
- Editor:*
- Director:* Ramón Blasco (desde el núm. 2)
- Redacción:* C/ Cuatro de Agosto, nº 5 (Imprenta);
Porches del Paseo, nº 16 (desde el núm.
2); San Valero, nº 11, pral. (núm. 12)
- Administración:* Mariano Ramón, en c/ Casta Álvarez, nº
66 y 68 (desde el núm. 2); San Valero, nº
11, pral. (núm. 12)
- Imprenta / domicilio:* Tip. de Emilio Casañal y C^a (núm. 1); Tip.
y Lit. de Félix Villagrasa (desde el núm.
2); Tip. de Comas Hnos. (núm. 12, feb.
1887)
- Colaboradores*⁷⁰: Antonio Aínza, *Allegro*, A. Atelf, A. F.,
Ramón Blasco, Carlos Cano, [Francisco
Ramón] Cilla, Florentino Díaz, F., Antonio
Fernández, Valentín Gómez, Desiderio
Ibáñez Blasco, J. Inza, Fernando Luis Juliet
de Elizalde, Nicolás Lavedán, Jorge Lebel,
Matías Manjón, *Manolito*, Eduardo Martín
Serra, Martín Martínez, R. Moros, César
Ortiz, Ceferino Palencia, Benigno Pallol,
David Pardo Gil, *Pataleo Carcavijas*, Juan
Robles, Macario Royo, Mariano Royo,
Tomás Torres Guerrero, Marcos Zapata
- Suplementos:* Sólo se menciona, en el primer número,
la intención de publicar suplementos
musicales, así como de ofrecer “cromos”
(láminas cromolitográficas) extraordina-

⁷⁰ En esta revista puede verse una abundancia, entre sus colaboradores, del uso de seudónimos, así como otros ejemplos de nombres jocosos.

	rios a precio de 30 cts., realizados por Cilla y <i>Mecachis</i> [Eduardo S. Hermúa] desde Madrid, directores artísticos de la revista en su inicio
<i>Publicidad:</i>	No
<i>Tarifas publicitarias:</i>	En el núm. 1: tamaño 6 x 4, 1'50 pesetas; 8 x 6, 2'50; 20 x 12, 6'50 pesetas. Media plana, 10 pesetas; plana entera, 15 pesetas
<i>Contenido:</i>	Poesías, artículos costumbristas, viñetas, caricaturas, grabados, dibujos de tipos (personajes), noticias de espectáculos locales (desde el núm. 2), humor
<i>Localización:</i>	BN (E: Mn)

El nombre de la revista evoca al diario francés *Le Figaro*, fundado en 1825, y a su vez inspirado en el personaje de las comedias de Pierre-Augustin de Beaumarchais, de las que dos fueron llevadas a la ópera por Mozart –*Le nozze di Figaro*– y Rossini –*Il Barbiere di Siviglia*–; pero el título de la revista no tiene connotaciones musicales sino, más bien, literarias, a juzgar por su perfil y como indica su propio subtítulo, si bien es cierto que se ocupó de espectáculos musicales al tomar la responsabilidad el editor-impresor Félix Villagrasa a partir del segundo número.

Su primer número se debe a la Tipografía de Emilio Casañal y C^ª –en la calle Cuatro de Agosto, nº 5–. En la portada se lee como subtítulo *Periódico científico, literario é ilustrado*, sin embargo en la última página de este mismo número aparece *Periódico científico, Filosófico, Moral, Jocos, Ilustrado*. En él prometen suplementos con dibujos, poesías, “artículos festivos” y “bellísimas composiciones musicales de reputados géneos en la música”: todas las promesas eran pocas –“publicidad engañosa” se denominaría en la actualidad– para atraer inicialmente a un público que asegurase el éxito desde los comienzos.

Pero a partir del segundo número se presenta Ramón Blasco como director y la imprenta del litógrafo Félix Villagrasa se hace cargo de la revista, y esta vez



Fig. 3.17 Portada del primer y único número de la Tipografía de Emilio Casañal (11 de octubre de 1886), dedicada al actor dramático y director, nacido en Cuenca y afincado en Madrid, Ceferino Palencia, caricaturizado por Francisco Ramón Cilla

el subtítulo es *Periódico decenal, literario, festivo, ilustrado*, con puntos de suscripción en Zaragoza, provincias, extranjero y ultramar. Ahora aparece una sección de “Espectáculos” de los teatros Principal, Pignatelli, Lope de Vega y Goya, interesante para recabar información que refleja la vida musical zaragozana. La Dirección y Redacción están en el domicilio del taller de Villagrasa, por primera vez en la carrera profesional del impresor –tal vez fuera, también, el propietario de la revista–. Se trata de otra publicación decenal.

No he podido conocer quién es el iniciador de la revista, pero queda claro que tenía relaciones en el ámbito periodístico madrileño, a juzgar por los colaboradores que aparecen en el primer número y por la promesa de ofrecer en el siguiente cromolitografías de los caricaturistas Cilla y *Mecachis*, dos grandes dibujantes establecidos en Madrid; al primero se debe la portada del nº 1 (11 de octubre de 1886), que presenta una caricatura del escritor y director de teatro Ceferino Palencia (*Fuente de Pedro Naharro –Cuenca–, 1859; †Madrid, 1928). Francisco Ramón Cilla (*Cáceres, 1859; †Salamanca, 1937), colaboró en la revista *Madrid Cómic* (1880-1923), *Madrid político* y en *Madrid petit* (1891), junto a grandes literatos de la, entonces, actualidad madrileña. Al dibujante Eduardo Sáenz Hermúa (*Madrid, 1859; †*Ibid.*, 1898), que utilizaba el seudónimo *Mecachis*, se le considera uno de los inventores del cómic español: fue fundador y director del semanario humorístico madrileño *La caricatura* (1884), de la revista *Valencia Cómic* (1889) y de *Blanco y Negro* (Madrid, 1891).

Tras el cambio de imprenta y, posiblemente, de director, no vuelven a aparecer colaboraciones de Cilla o *Mecachis*, ni cromolitografía alguna, ni los anunciados “trabajos literarios de aplaudidos autores madrileños”, ni las prometidas “bellísimas composiciones musicales de reputados génios en la música” que formarían parte de un “bonito album” de regalo, junto con artículos festivos de los mejores literatos y artísticos dibujos de artistas españoles y extranjeros. Sin embargo, resulta curiosa la indudable imitación de portadas que se puede observar en la fig. 3.18: la caricatura de *Madrid Cómic* se debe a Cilla, y cuando éste ya no colaboraba en *El Fígaro Aragonés*, a partir del segundo número, las portadas toman otra apariencia:



Fig. 3.18 Portada de *Madrid Cómico* (año V, nº 132, 29 de agosto de 1885), caricatura de Cilla, y portada de *El Figaro Aragonés* (año I, nº 6, 10 de diciembre de 1886,), caricatura de Macario Royo

Presumiblemente, algún desacuerdo acabó con la dirección y edición de la revista en su brevísima primera etapa: evidentemente el *Figaro* no resultaba muy *Aragonés*. Son significativas las palabras con que se anuncia la propia publicación en su segundo número, tras el cambio: “Se publica los días 1, 10 y 20 de cada mes con artículos y poesías de distinguidos escritores Aragoneses [sic.]”. También al escribir “y viñetas y caricaturas de aventajados dibujantes”, dejaban claro que en Aragón o Zaragoza los había capaces y cualificados sin necesidad de acudir a los madrileños Cilla o *Mecachis*. Quienes se quedan con la revista desde el nº 2, reniegan –por la disputa que fuera– de lo madrileño –escritores, caricaturistas...–.

Nicolás Lavedán y Macario Royo firman en adelante los dibujos. Entre los colaboradores se encuentra el zaragozano de Ainzón, Marcos Zapata, letrista de *El anillo de hierro*, zarzuela o drama lírico del sintonista Pedro Miguel Marqués, en tres actos, estrenada en 1878 en el madrileño Teatro de la Zarzuela, y de quien nada se dice –el interés, en este caso, es literario–.

Otro de los cambios se refleja en los precios de la revista. Desde el nº 2 éstos se abaratan: disminuyeron los precios de la suscripción trimestral, semestral y anual, así como también los precios anteriormente establecidos para suscripciones desde el extranjero, y para los ejemplares, que, supuestamente se vendían en ultramar, además de salir a la luz decenalmente, es decir, tres veces al mes en lugar de dos, que había sido lo proyectado inicialmente.

Pero a partir del nº 4 se anuncia una subida de precios, debida a la inclusión de una partitura que se recibiría mensualmente, aunque no parece que esto se llevase a cabo, y en el nº 12 cambia la imprenta responsable de la publicación, esta vez a “Comas Hnos.”, con un nuevo abaratamiento de los precios: o a Villagrasa no le rentaba el negocio o hubo desacuerdos y el mismo director decidió el cambio. De cualquier manera no se han encontrado más números después del duodécimo.

La revista presenta un contenido principalmente literario, con poemas, pequeños artículos de costumbres, gacetillas sobre moda, humoradas, crónicas de compañías dramáticas y espectáculos circenses en los teatros, poemas, epigramas y una extraña y sorprendente sección de anuncios en verso, que firma David Pardo y Gil. Como ejemplo, se presenta el siguiente:

Botas Suizas, superiores
Cosidas en el infierno
–Suelen producir calores
En el rigor del invierno⁷¹

También en verso se contestaba a las propuestas de colaboraciones espontáneas en la sección “Correo”. Así contestan al Sr. D.T.F., de Barcelona:

Aquello de las retretas
son unos versos muy flojos,
que necesitan muletas
porque resultan muy cojos⁷²

⁷¹ *El Fígaro Aragonés*, año I, nº 2, 1 de noviembre de 1886, p. 6.

⁷² *El Fígaro Aragonés*, año I, nº 4, 20 de noviembre de 1886, p. 7.

Obsérvese la candidez de este tipo de publicidad hilarante –incluso fuera de contexto, lo que todavía aporta mayor contraste–, que busca el guiño al cliente, en un empleo de unas técnicas de mercado realmente muy rudimentarias –particularmente vistas a ojos de hoy–, aunque, seguramente, eficaces.

El ambiente en los cafés sigue siendo el de conciertos interpretados por pequeñas agrupaciones, algo de lo que el público que quería escuchar música podía disfrutar por el precio habitual de una simple consumición –a menudo, la más económica de entre las muchas posibles–, y que le diferenciaba del público que se podía costear un abono en los principales teatros de la ciudad. El sexteto que dirigía el pianista y compositor José Anadón daba sus conciertos en el Café Ambos Mundos, que, junto con el de La Iberia eran los dos que se distinguían en esas fechas de 1887. También las bandas militares actuaban por entonces, de las que se quejarían en la Redacción de *Aragón Artístico* poco tiempo después.

Sería en el Teatro Lope de Vega, convertido en estas fechas en salón de baile, donde dio un concierto el compositor y guitarrista Francisco Tárrega, en el marco de una de sus giras; también allí actuaba el septimino que dirigía Tomás Adiego, con Ruiz de Velasco como pianista. Por otro lado, en los teatros Goya y Pignatelli se celebraban los bailes de las sociedades “La Diva” y “La Mascarita”, respectivamente. Algunas de las obras de Ruiz de Velasco y otros compositores se estrenaron en este tipo de bailes de sociedad –también los públicos se celebraban en estos teatros–. Algunas de dichas obras fueron publicadas posteriormente como suplementos en las revistas que se estudian, resultando una atracción para los suscriptores por el éxito obtenido en su momento.



Fig. 3.19 En el nº 5 (1 de diciembre de 1886), la caricatura del escritor aragonés Marcos Zapata se debe a Macario Rovo. A partir del nº 2, *El Fígaro Aragonés* salió de los talleres de Félix Villagrasa

3.2.4 *El Chiquero*⁷³

<i>Título:</i>	El Chiquero
<i>Subtítulo:</i>	Revista de toros, teatros, noticias y anuncios; Revista de toros, teatros y demás espectáculos, desde el núm. 27
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (2 abr. 1887) -
<i>Periodicidad:</i>	Semanal
<i>Números conocidos:</i>	1-18, 20-22, 24, 26-29, 31, 33-34, 38, 41, 43-46, 48, 50-52, 596 [en línea]
<i>Formato:</i>	Folio marquilla (8 p.: il.; 35 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	5 cts.
<i>Precio de la suscripción:</i>	Zaragoza: 6 meses, 4 reales; 12 meses 7 reales. Fuera: 6 meses, 6 reales; 12 meses, 11 reales
<i>Puntos de venta:</i>	
<i>Propietario:</i>	Martín Santos Alié
<i>Editor:</i>	Martín Santos Alié
<i>Director:</i>	Martín Santos Alié
<i>Redacción - Administración:</i>	En Coso, nº 96 y 98, bajo; [en C/ Romero; en C/ D. Jaime, nº 47]
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Imp. y Lit. de Santos Hermanos [Martín y Francisco] / en Coso, nº 96 y 98, bajo; Imp. de Nadal / en D. Jaime, nº 47, bajo (núm. 596)
<i>Colaboradores:</i>	Entre otros: R. Alonso, Francisco Calderón, Juan Cano (El Canito), <i>Corajes</i> , <i>Frascuelo</i> , <i>Jindama</i> , Santiago Lorda, Rafael Lucas Martínez, M., M.A.C.,

⁷³ Descripción física basada en los ejemplares de 1887. Una primera época abarca desde el 2 de abril de 1887 al 8 de marzo de 1943; pero a partir de su segunda época, que arranca a continuación, el 15 de marzo de ese mismo año con el núm. 2958, no he podido saber si se ha producido interrupción alguna hasta hoy, que sigue en curso.

	<i>Macacafú</i> , V. Marín y Carbonell, Mariano Martínez Fernández, R. A., <i>Relance</i> , Pedro Romero, <i>El Tato</i> , <i>el Tío-Hurón</i> , M. del Toro y Herrero, <i>Trompa</i> , Marcelino de Unceta, Carlos Verger, Julio Vicente (El Portugués), Fiacro Yráizoz
<i>Suplementos:</i>	No
<i>Publicidad:</i>	Sí
<i>Tirada:</i>	2000 ejemplares: 50 suscriptores en España y 2 en el extranjero (estadística de 1914); 1500 ejemplares (1921); 3000 ejemplares (1930)
<i>Tarifas publicitarias:</i>	A precios convencionales
<i>Contenido:</i>	Artículos literarios, taurinos, noticias y crónicas de teatros y espectáculos (locales, nacionales y extranjeros), poemas
<i>Observaciones:</i>	No se conserva completa, por lo que no es posible conocer posibles interrupciones. Actualmente sigue en curso
<i>Localización:</i>	HMM: nº 1; BN (E: Mn)

El Chiquero aparece en la fuente que cita Germán Zubero (1979) como periódico “independiente” en cuanto a opinión política, y “de espectáculos” respecto al asunto; tenía –según la *Estadística de prensa periódica en España*, publicada en Madrid en 1914 y referida al año 1913– una tirada ordinaria de dos mil ejemplares, con cincuenta suscriptores en España y dos en el extranjero. La publicada en 1922, sin embargo, muestra un dato diferente para la misma revista: mil quinientos ejemplares de tirada ordinaria. Y según las cifras correspondientes a 1930, la tirada de *El Chiquero* es de tres mil ejemplares, siendo seis los que se remiten a países de habla castellana y treinta y uno a países de habla extranjera.

EL CHIQUERO



REVISTA DE TOROS, TEATROS, NOTICIAS Y ANUNCIOS

AÑO I. Zarag. ^a 2 Abril 1887	PRECIO DE SUSCRICION Zaragoza 4 meses 4 reales. Fuera " " " " 6 " " " " " " " " 8 " " " " " " " " 10 " " " " " " " " 12 " " FRENTE ADELANTADO	PROPIETARIO Y DIRECTOR Martín Santos. Redacción y Administración: Calle 56 y 58, bajo. Número sueldo 3 reales	La correspondencia se dirigirá al director del periódico. El impreso de las suscripciones se cobrará en ardo de contante. Fuera. Anuncios á precio convenido. pido.
		NÚM. 1. Zarag. ^a 2 Abril 1887	

Quelcos propósitos.

Solo el título de nuestro periódico constituye ya por sí un programa, que podría relevárnos de explicar nuestra misión en la prensa.

Conocida de todos la importancia que tiene en nuestra patria y que adquiere en esta ciudad el espectáculo taurino tenemos la pretensión de fomentarlo con nuestros escritos y servir de guía á los aficionados, con los conocimientos que nos ha proporcionado de un lado la experiencia y de otro las mejores fuentes del arte del toro.

Desligados de todo compromiso, emitiremos siempre con toda imparcialidad nuestro juicio acerca de todo lo que es objeto de las revistas de toros, pero jamás incurrirémos en defecto de templanza ni en falta de comedimiento.

Persuadidos íntimamente de los deberes del público aficionado, los defendémos con tenaz siendo fiscal incesante de la conducta de las empresas y del comportamiento de los lidiadores y dirigiéndoles elogios ó censuras, según merezcan unas u otras; lo mismo que á los ganaderos, asistentes de plaza y autoridades que presidieren.

*A criterio tan justo y á norma tan racional se ajustaran las revistas que insertáramos en **El Chiquero**, el cual, para satisfacer cuanto antes la curiosidad pública, saldrá á la venta todos los domingos inmediatamente después de la corrida; no limitándose á esto sino publicando también toda clase de noticias taurinas, telegramas-resúmenes que lleguen con oportunidad de las corridas celebradas en otras plazas y revistas detalladas de las que se hubieren verificado en alguna antelación. Para llenar completamente este servicio tenemos activos é inteligentes correspondientes en Madrid y provincias.*

Con objeto de dar mayor amabilidad á esta publicación y como prueba de que no están ruidadas sino hermanadas la fiesta taurina y la cultura é ilustración del pueblo, nos ocuparemos asimismo en las exposiciones teatrales y en toda clase de manifestaciones de la literatura, con el acierto que nuestras fuerzas nos permitan.

*Como cumplimos nuestras promesas lo dirán los números sucesivos de **El Chiquero** y el público cuyo favor esperamos obtener.*

La Redacción.

La cortésia es una ley que se cumple en el periodismo con más gusto que en la de imprenta.

EL CHIQUERO, obediente á las prescripciones de aquélla, saluda á sus colegas locales al entablar relaciones de amistad con la prensa de Zaragoza y á los periodistas de fuera al solicitar el cambio con ellos.

MOSAICO TAURINO.

Para las novilladas que han de verificarse en los días festivos, sucesivos á la corrida de Pascua, la Empresa cuenta con ganado de la acreditada ganadería de Colomer de D. Felice Gómez, de la Jarambela de D. Gregorio Melena y de las de Navero y de la tierra, de los Brea, Urdá de Espoz y Misa (antes Carrigón), Ripollán y Pello y Camp.^a, cuyos toros serán esquilados por novilleros, entre los cuales figuran los conocidos y aplaudidos diestros Joseito, Manchón, Almenro y Chuchó, estando también en ajuste con el Eslizano, Fabrice, Bebe y Costoso.

Por lo que se ve, la próxima temporada taurina, promete corresponder á la suelta asistencia que este público presta á las fiestas de toros.

No dudemos que numerosa concurrencia compensará los deseos del empresario de esta Plaza de toros Sr. Gab. Id. en lo de satisfacer completamente á los aficionados.

El día 28 debió empezar en la Audiencia de Sevilla, la vista de la causa instruida, contra el joven espada Manuel García, (El Hipartero) por denuncia al Jefe de Instrucción del distrito de San Roman.

Fig. 3.20 Portada del nº 1 (2 de abril de 1887) de *El Chiquero*, propiedad del impresor Martín Santos. El dibujo de la cabecera está firmado por Marcelino de Unceta, afamado pintor zaragozano y destacado como cartelista taurino

De la misma fuente y como elementos de comparación, se sabe que otra revista zaragozana de la misma periodicidad, asunto y precio, *Seda y Oro*, tenía una tirada de sólo quinientos ejemplares: la diferencia es notable.

Además de la sección “Teatros”, tampoco se sabe quién escribía en esta revista los sueltos, muy interesantes en todos los números, con noticias internacionales, nacionales y locales, relacionadas con el mundo musical.

3.2.5 *España Ilustrada*

<i>Título:</i>	España Ilustrada
<i>Subtítulo:</i>	Revista mensual de bellas artes, literatura, ciencias, arqueología, actualidades y noticias
<i>Inicio-final:</i>	2ª época, año I, nº 1 (30 abr. 1893) - ¿?
<i>Periodicidad:</i>	Mensual; quincenal, desde nov. de 1893
<i>Números conocidos:</i>	1, 4, 10, 12, 18
<i>Formato:</i>	4.º marquilla (il.; 27 cm); paginación continua
<i>Precio del ejemplar:</i>	20 cts.
<i>Precio de la suscripción:</i>	Zaragoza: año, 4 ptas. Provincias: año, 4'60 ptas. Ultramar: año, 8 ptas. Extranjero: año, 12 ptas.
<i>Puntos de venta:</i>	
<i>Propietario:</i>	
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	Anselmo Gascón de Gotor (C/ del Pilar, nº 19)
<i>Redacción - Administración:</i>	
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Tip. de A[ntonio]. Sabater
<i>Colaboradores:</i>	Entre otros: Federico Andrés, Salvador Gisbert (ilustr.), Anselmo Gascón de Gotor, Pedro Gascón de Gotor

Suplementos: No
Publicidad: Sí
Contenido: Apuntes biográficos, actualidad musical, arquitectura zaragozana, noticias locales de sociedad, recortes de la *Revista de París*

Observaciones: Es continuación de *Semanario Ilustrado: revista española de bellas artes, literatura, ciencias, arqueología y actualidades*, 1ª época, año I, nº 1 (1 en. 1893) - año I, nº 12 (25 mar. 1893); éste de la Tip. de Mariano Salas

Localización: BN (E: Mn), BGU (E: Zfm)



Fig. 3.21 Imagen de Manuel Viscasillas, violinista zaragozano, hijo del músico Eduardo Viscasillas, a la edad de 11 años. El artículo biográfico lo firma P. Gascón de Gotor (2ª época, año I, nº 4)

3.2.6 *Vida Española*

<i>Título:</i>	Vida Española
<i>Subtítulo:</i>	Revista ilustrada: ciencia, arte, literatura e información
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (21 dic. 1913) - ¿?
<i>Periodicidad:</i>	Quincenal
<i>Números conocidos:</i>	(el material conservado está sin paginar)
<i>Formato:</i>	4.º marquilla (il; 26 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	13 cts.; 15 cts.
<i>Precio de la suscripción:</i>	
<i>Puntos de venta:</i>	
<i>Propietario:</i>	
<i>Editor:</i>	
<i>Director:</i>	
<i>Redacción - Administración:</i>	En Plaza de San Braulio, nº 9, entlo.
<i>Imprenta / domicilio:</i>	
<i>Colaboradores:</i>	<i>Euzkadi</i> , Cándido (ilustr.), entre otros
<i>Suplementos:</i>	¿?
<i>Publicidad:</i>	Sí
<i>Contenido:</i>	Sección literaria, espectáculos, programación y crítica de compañías en los teatros y salones zaragozanos, así como de compañías ecuestres, sobre el Orfeón Zaragozano, Sección gráfica (retratos de artistas), reseñas de actuaciones musicales de la “Asociación Bretoniana”
<i>Observaciones:</i>	Se proponen información de provincias
<i>Localización:</i>	BJS

3.2.7 *Juventud*

<i>Título:</i>	Juventud
<i>Subtítulo:</i>	Revista semanal ilustrada
<i>Inicio-final:</i>	Año I, nº 1 (8 mar. 1914) - ¿año III, nº 136 (24 dic. 1916)?
<i>Periodicidad:</i>	Semanal
<i>Números conocidos:</i>	1-136
<i>Formato</i> ⁷⁴ :	4.º maquilla (14-36 p.: il.; 28 cm)
<i>Precio del ejemplar:</i>	15 cts.
<i>Precio de la suscripción:</i>	un mes, 2 reales
<i>Puntos de venta o suscripción:</i>	
<i>Propietario:</i>	
<i>Editor:</i>	[Heraldo de Aragón ¿?]
<i>Director:</i>	[Juan José Lorente]
<i>Redacción - Administración:</i>	
<i>Imprenta / domicilio:</i>	Imp de Heraldo de Aragón; Imp. y fotograbado del Heraldo de Aragón / en Coso, nº 74 y 100
<i>Colaboradores</i> ⁷⁵ :	Eduardo Andicoberry, M. Berdejo Casañal, <i>Betis</i> , Dámaso Castejón, M. Castro R., Lorenzo del Fresno, Claudio Frollo, Pedro Galán, Fausto Gavín, Agustín Herrera, J. Liso y Torres, M., F. Martínez Yagües, <i>Minúsculo</i> [Tomás Urbano Lanaspal], Roberto R. Abadía, Pablo M. Sánchez, Guillermo de Torre y Molina, Luis Torres, Augusto Vivero

⁷⁴ Los ejemplares que he podido observar, tanto en la Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza como en la Biblioteca Nacional, se conservan encuadernados.

⁷⁵ Todos son firmantes de artículos en las secciones “Arte”, “Espectáculos” y “Crónicas teatrales”.

<i>Suplementos:</i>	No
<i>Publicidad:</i>	Sí
<i>Contenido:</i>	Noticias de espectáculos, biografías de músicos, actualidad artística, artículos de sociedad, actualidad, deportes, cuentos, sección literaria, artículos de opinión, arte
<i>Localización:</i>	BN (E: Mn); BDPZ: colección completa

Juventud nace como suplemento dominical del diario *Heraldo de Aragón*. Con fotografías en blanco y negro y, después, en color para sus portadas, éstas ilustraban personajes de la vida política, artística y del sector del comercio o la industria, lo que demuestra su interés variopinto en una temática diversa. Son abundantes, a lo largo de sus tres años de vida, las noticias, crónicas y, sobre todo, biografías de quienes entonces eran jóvenes promesas de la interpretación musical en Zaragoza.

3.2.8 Otras revistas

Por último, constituyen un subgrupo de este apartado las revistas mencionadas al inicio de este capítulo como relevantes por su contenido para la investigación pero que otras circunstancias ya expuestas hacen que merezcan ser tratadas de forma diferente, en un nivel de descripción menos detallado:

3.2.8.1 *El Enano: revista cómica minúscula*

Su aparición se inicia con fecha de 7 de marzo de 1883. De la imprenta y litografía del ya conocido Félix Villagrasa, se publicaba dos veces por semana. De sólo 4 páginas y en formato folio, sólo he podido conocer el primer número, cuyo precio era de 5 cts. La última de sus páginas estaba ocupada por publicidad. *El Enano* aportaba noticias y críticas sobre la compañía de zarzuela de esa temporada en el Teatro Principal, a la que se tilda de “plaga” similar a la que los egipcios sufrieron “en tiempos de los Faraones”. Se añaden al contenido artículos literarios y poemas, algunos sueltos y se inicia un

Arte

ASOCIACION BRETONIANA

La vida musical española, que aun no hace muchos años aparecía completamente muerta en el cultivo de la música de cámara, encuéntrase hoy en un estado de pujante desarrollo merced a la intensa corriente de afición que a este género lírico han sabido traer y acrecentar las Filarmónicas, logrando de poco tiempo a esta parte, la inclusión de las ciudades españolas que cuentan con estas sociedades musicales en las *tournees* artísticas de los más famosos cuartetos extranjeros; despertando con la presencia en

como desinterés, se dedican por afición a este difícilísimo aspecto de la música logrando interpretaciones ajustadas de éxito muy satisfactorio.

Las vimos el lunes pasado en la Asociación Bretoniana ejecutando un programa formado con el *lira en re* de Mendelssohn, el *en mi bemol* de Beethoven y la *Sonata Primavera* del mismo compositor.

Pilarín Bayona tuvo un triunfo personalísimo en la parte de piano de la obra mendelssohniana y las tres ejecutantes supieron exteriorizar todo el vigor del sentimiento romántico que se encierra en las páginas de esta apasionada composición.

Aquellos estados del espíritu complejo de



El concierto de la Bretoniana. — Señoritas Constanca Comín, Pilar Bayona, Isabel y Cecilia Ballo, que obtuvieron un resonante triunfo en dicho concierto. (Fot. Preudental.)

nuestra patria de estas entidades, por un lado la mayor afición del público al cuarteto, forma la más pura y noble de la música, por otro el plausible deseo de imitación a cuyo calor han surgido en España distintas agrupaciones dedicadas a la interpretación de música de cámara formadas por jóvenes entusiastas de esta sugestiva modalidad del arte musical.

Zaragoza no se ha quedado atrás en este interesante movimiento artístico y así cuenta hoy con un *cuarteto* formado por jóvenes y lindas señoritas que se llaman Constanca Comín, Cecilia e Isabel Ballo y Pilarín Bayona, cuatro bellísimas paisanas nuestras que con tanto cariño

Beethoven, sencillos, graciosos, humorísticos y firmemente emocionales, que viven espléndidos en todas las obras de su primera época, a la cual pertenecen las dos ejecutadas en el concierto del lunes, tuvieron justa y esmerada dición a través del arte exquisito de estas bellas intérpretes, de fino temperamento y bien orientada intuición artística.

El público fué pródigo en ovaciones merecidísimas y, como dice muy bien un cronista local, ha sido la fiesta bretoniana del lunes, un señalado triunfo del feminismo.

Fausto Gavín.

Fig. 3.22 Retrato fotográfico de las componentes de un cuarteto de jóvenes y grandes intérpretes zaragozanas del concierto de cámara celebrado por la "Asociación Bretoniana", género ya consolidado a principios del siglo XX: las hermanas Ballo, Pilar Bayona y Constanca Comín, con obras de F. Mendelssohn y L. van Beethoven

folletín por entregas, al uso en la época, con intención de continuar. Probablemente sea uno de esos casos en que la revista se estrenó y desapareció tirando sólo un número.



Fig. 3.23 Cabecera de *El Enano*, de la imprenta de F. Villagrasa (nº 1, 7 de marzo de 1883)

3.2.8.2 Zaragoza Cómica

Sin subtítulo que indique su dedicación, esta revista presumiblemente se publicaba cada quince días. De sus ocho páginas, las dos centrales presentan caricaturas y en la última se imprimía la publicidad. Sólo se conoce algún número de su segunda época, iniciada ésta en febrero de 1884. De la Tipografía de Ramón Miedes, no ha sido posible saber los nombres de su director, editor ni propietario, como tampoco la fecha de su cese. La portada del nº 2 (7 de marzo de 1884) contiene una caricatura realizada por T. Pamplona, donde se ve al músico Ruperto Ruiz de Velasco, compositor, musicógrafo, director de la orquesta del Teatro Principal, profesor en la Universidad de Zaragoza y director de la Escuela de Música que se inauguraría en 1890, donde impartió clases de Piano, Canto y Estética musical.

Además de artículos literarios, relatos y poemas, la revista se ocupaba de los espectáculos teatrales y musicales de la ciudad.



Fig. 3.24 Caricatura de Ruperto Ruiz de Velasco (nº 2, 7 de marzo de 1884).
En el atril, la partitura de la mazurka para piano *Ausencia*,
de la imprenta de Félix Villagrasa y editada en febrero de ese mismo año
por Faustino Bernareggi

3.2.8.3 *El Cobete: periódico satírico*

Se publicaba los domingos. Comenzó su andadura el 21 de febrero de 1892 y cesó ese mismo año: según Hernández et al. (1998), el nº 6, de 27 de marzo, fue el último. En la Hemeroteca Municipal de Madrid, donde se conservan algunos ejemplares, no hay noticia de su desaparición. De la Imprenta de Blasco y Andrés –Tomás Blasco Benito y Santos Andrés–, la Redacción y Administración se ubicaba en la calle Mayor, nº 47. Dos años antes estos mismos impresores eran los responsables de otra revista satírica fundada por el periodista y escritor republicano federalista Juan Pedro Barcelona, *Juan Palomo: semanario satírico*, que tampoco se prolongó más allá de unos meses, concretamente de abril a junio de 1890. Cada número suelto de *El Cobete* se vendía a 5 cts., y el atrasado a 25 cts. La revista dedicaba una sección fija a “Espectáculos” de ámbito local que firmaba *El Polvorista*, además de sátira y crítica mordaz política y social.

3.2.8.4 *Aragón Ilustrado: semanario artístico-literario*

Su primer número data del 1 de enero de 1899, y cesó, presumiblemente, el 8 de abril, cuatro meses después, reuniendo un total de trece números. En 4.º maquilla, a un precio de 15 cts. el ejemplar y número atrasado a 25 cts., este semanario se dedicaba al arte y la literatura principalmente, como el propio subtítulo indica, pero entre su criterio de lo “artístico” no se encontraba la música como una más de las artes, y es poco lo que dedicaron a ella. Los responsables de la Imprenta y fotograbado, Soteras y Monforte, con su taller en Independencia, nº 29, eran también los propietarios, y su director fue el poeta y publicista –con una producción abundante en baturradas⁷⁶–, Alberto Casañal Shakerly. Contaba la revista para sus ilustraciones con pintores de renombre en Zaragoza, como Juan José Gárate, Joaquín Pallarés o Julio Vila Prades, el caricaturista Ibáñez, y varios fotógrafos, utilizando técnicas de fotograbado y fototipia. Entre sus colaboradores figuran Mariano

⁷⁶ El término “baturrismo”, que tanto se utiliza en algunos estudios, no está aceptado por la Real Academia Española de la Lengua.

Baselga, Juan Moneva, Joaquín Costa, Pedro Mata, José Gascón y Marín, Juan Fabián, Luis Royo Villanova, Manuel de Lasala, Antonio Teixeira, Antonio Mompeón Motos, Mariano Berdejo y el mismo Alberto Casañal, entre otros.

PÁGINA GODA

Ensayo lírico dramático, letra de un ilustre poeta aragonés, música de D. Eduardo Viscasillas

«Página Goda» drama lírico estrenado en el Teatro Principal, la noche del 4 de Enero, fue un triunfo para D. Eduardo Viscasillas, que dio una prueba más de inspiración y de talento.

al poeta, autor del libro, ningún recuerdo grato ha podido dejarse el estreno de «Página Goda» y se comprende.

El temperamento artístico de «Rafael Sánchez» (así rezaban los cartones) está en pugna con el gusto del público y mal puede conocer el teatro, quien por razón de ideas y tendencias, dignas del mayor respeto, hace mucho tiempo que no pisa un escenario.

Oración ha de presentárennos de elogiar las envidiables dotes artísticas del poeta. Hoy, nuestra felicitación, ya especialmente dirigida al señor Viscasillas, notabilísimo compositor a quien los aplausos alcanzados la noche del estreno, debe servir de estímulo, para emprender obras de mayor importancia. Méritos sobrados tiene para ello, y reconociéndolo así, Aragón le estrema le anima a la lucha, a la vez que le envía una entusiasta enhorabuena y un cordial abrazo.

D. Eduardo Viscasillas.

ESCENA I
Españarrios, siervos, godas, mujeres y niños

INTRODUCCION

Coro. Señor que en Guadalete mostraste justiciero tu cólera divina, tu santa indignación, mira a la España entera presa de tu enemigo postrada y abatida pidiéndote perdón

(Suena un adabi. lejano; el coro se levanta; un arabador contesta con su adabi desde lo más alto del escarpado sendero.)

Del árabe inhumano libera este pátrio suelo, su despotismo enfrena, reprime su impiedad; vuelve al hogar cristiano, la paz y la ventura, la santa independencia, la angusta libertad.

(Dirigiéndose a la Virgen.)

Y tú, madre amorosa que en el calvario un día, probaste la amargura del caliz del dolor, detén el brazo airado del Dios de las batallas, por el amor que tienes al hijo de tu amor. El día, ya declina; vámonos ya, el cielo nuestra causa protegerá.

(Salen por el foro.)

Las primeras compases de la obra.

Fig. 3.25 Fragmento inicial de la ópera *Página Goda* (otras veces *Pelayo*) del compositor y diplomático zaragozano Eduardo Viscasillas, libreto de Luis Ram de Viu (año I, nº 4, 21 de enero de 1899).

La obra se había estrenado en el Teatro Principal tres días antes de publicarse la revista, siendo Viscasillas en estas fechas presidente de la Sección de Música del Ateneo Zaragozano

3.2.8.5 *Lealtad: semanario ilustrado*

Periódico semanal conservador y católico, órgano de expresión del grupo Juventudes Conservadoras –rama juvenil del partido conservador de Antonio Maura–, presidido por el médico Ricardo Horno Alcorta. De esta revista también se extraen datos útiles para confeccionar un panorama musical en la ciudad a principios de la segunda década del nuevo siglo, a través de las columnas dedicadas a espectáculos lírico-teatrales y musicales, con una crítica que empieza a conformarse como tal. Iniciada el 26 de febrero de 1911 con su primer número, cesó al acabar el año 1915, el 29 de diciembre, con una interrupción entre el 15 de junio de 1913 y el 7 de marzo de 1915. Calvo Carilla (1989: 157-159) dedica unas páginas a este semanario en su estudio sobre el Modernismo literario en Aragón. De la imprenta de Emilio Casañal, pasará más tarde a ser responsabilidad de La Académica, en la calle del Temple, nº 20. El contenido abarcaba desde información local y nacional, crónicas literarias, artículos festivos, crítica taurina, asuntos sociales, espectáculos –“Notas teatrales”, sobre ópera, zarzuela, “Arte y artistas”–, hasta el interés por la agricultura y secciones varias. La Dirección y Redacción se ubicaba en la Plaza de San Braulio, nº 9, principal –la misma dirección que para la revista *Vida Española*–. Insertaba publicidad y cada número constaba de 16 páginas.

Revista principalmente literaria en sus comienzos, en su segundo año cubre ampliamente intereses políticos hasta hacerlo de forma exclusiva, y esta dedicación será la misma cuando haga su reaparición en marzo de 1915. Las “Notas teatrales” sobre ópera y zarzuela en los teatros zaragozanos vienen firmadas por el cronista “Miguel Ángel”, a la sazón, José María Espinosa de los Monteros, escritor que participó con colaboraciones literarias en varias revistas locales y en crónicas de salones y fiestas, de lo que se presupone una relación de aficionado con la música, caso que se repite en algunas otras revistas y diarios de estos años; a él le sigue, un poco más tarde y en el mismo cometido, “Un abonado”. Varios de los jóvenes que forman parte del grupo de escritores, algunos de ellos estudiantes, seguirán colaborando en *Juventud*, y pocos seguirían después de algunos años con su dedicación a las letras. Conservadurismo, regionalismo y cierto regeneracionismo aragonés caracterizan el perfil de *Lealtad*.


3.2.8.6 *Athenaeum: ciencia, poesía y arte*

Fue una publicación mensual, en 4.º marquilla, y con un número de páginas irregular que oscila entre 16 y 52. Nacida en enero de 1921, en el primer trimestre de 1923 cambió el subtítulo por *Revista de cultura general*, y en el cuarto de 1924, desapareció. Había comenzado con una periodicidad mensual y, más tarde, pasó a ser trimestral. Su director, Luis del Valle, quien utilizaba el seudónimo *Suly Veya* –formado con las letras de su nombre y apellido–, era catedrático de Derecho en la Universidad de Zaragoza y, más tarde, decano de la misma, aunque también se dedicó a la creación literaria, dejando una pequeña producción poética. Sus colaboradores forman una larga lista de escritores, poetas, artistas, profesores, protagonistas, en definitiva, de la intelectualidad zaragozana. Entre su dedicación al arte, con predominio de la poesía, se encuentran varios artículos biográficos y retratos de músicos aragoneses de actualidad en aquellos años. Además, incluía secciones que contenían cuentos, crónicas, y dedicadas a crítica y política.

Luis del Valle era un zaragozano ocupado y preocupado por la política agraria como problema a nivel no sólo regional, sino nacional, al mismo tiempo que por los conflictos con Marruecos o la crisis de la democracia. Puesta la atención en temas diversos de interés cultural, político y social, las fotografías de sus portadas –o en páginas interiores, otras veces– retratan a personajes que muestran esta diversidad, enmarcados en orlas modernistas: en ellas aparecen el escritor Mariano de Cavia, Santa Teresa, las pianistas Pilar Bayona y Pilar Arnal, el maestro de capilla Salvador Azara, Tomás Bretón –con motivo de su reciente fallecimiento–, Emilia Pardo Bazán o Rubén Darío. Entre sus colaboradores destacan: Concha Espina, José Sinués y Urbiola, Mariano Baselga, Alberto Casañal, Pedro Galán Bergua, Rafael Pamplona, Fernando Castán Palomar, *Phonos* y *J[usto]*. Blasco, estos dos últimos firmantes de extensas biografías de músicos aragoneses. Ocasionalmente escribieron para *Athenaeum* Azorín, Unamuno, Ramón Gómez de la Serna y su hermano Julio.

Claramente regionalista poco tiempo después de salir a la luz, la revista ofrece estudios sobre el folklore de la región, su literatura, sus paisajes, la arquitectura, arte y todo lo que fuera tradición aragonesa. Seis meses des-

MÚSICOS ARAGONESES



SALVADOR AZARA
MAESTRO DE CAPILLA DE LA SEO

El Miserere del maestro Azara, inspirada y meritoria composición musical que se ejecutará por primera vez en el templo de La Seo, encierra múltiples manifestaciones de belleza dentro del carácter litúrgico que exige una composición de este género. Junto al clamoroso e invocativo *Miserere mei Deus*, destacan: el delicioso encanto poético del *Audisti meo*, el lúgubre sollozo del *Tibi soli*, la delicadeza evocativa del *Amplius tara me*, y la enérgica solemnidad del *Quoniam si voluisses*.

Las muy inspiradas frases de la obra unen a su fuerza, puramente melódica, la de un ritmo libre, exento de restricciones métricas, que señala en el autor una influencia plausible del canto gregoriano.

El trabajo armónico está acertada y respetuosamente orientado en el sentido que determina la historia de la polifonía, pero el autor lo mira a través de cuantas tolerancias permite la escuela moderna.

Por último, la fuga doble con que termina el Miserere justifica suficientemente que el modernismo de la obra no es ofrendar extrañezas, hijas de la moda, demandando el triunfo de un personalismo original, sino más bien avanzar según el camino iniciado por los reconocidos siempre como maestros de la música, obedeciendo al impulso de facultades expresivas, muy desarrolladas por el tecnicismo que posee el autor.

J. BLASCO.

TIP. LA ACADÉMICA.—CINEGIO, 3, ZARAGOZA

Fig. 3.26 Página de la revista *Athenaeum* dedicada al maestro de capilla de La Seo, Salvador Azara (*1886;†1934), a propósito del próximo estreno de su *Miserere*

pués de su inicio, en el mes de julio, la publicación anuncia una nueva orientación “ eminentemente feminista ” y no “ desde la exquisita galantería de su espíritu delicado de Revista de Arte ”, sino con un “ fuerte sentido de la justicia ”, algo que no se llevará a cabo a lo largo de la publicación. Calvo Carilla (1989: 207) reseña en las páginas dedicadas a esta revista la existencia de una zarzuela –en un documento de la Sociedad de Autores, aparece como “ pequeño poema ”–, en verso y cuyo libreto se debe a Luis del Valle y la música al violinista Teodoro Ballo, titulada *Éxtasis de amor*, no localizada.

3.2.8.7 Pluma Aragonesa: revista gráfico-literaria

Nació el 21 de diciembre de 1924, dirigida por Ernesto Burgos, y cesa con su sexto número, que vio la luz el 1 de marzo de 1925. De la dirección artística era responsable el pintor Martín R. Durbán, y su redactor-jefe era Pablo Cistué de Castro, con domicilio para la Redacción en el Paseo de Sagasta, nº 19. En la librería de Cecilio Gasca se ubicaba el centro de suscripción. De las Industrias gráficas de Alfredo Uriarte, la revista se publicaba quincenalmente, y entre sus páginas habría, presumiblemente, algunas partituras: sólo se ha localizado un *Nocturno* de Salvador Azara⁷⁷, “ dibujado ” por Codín Hermanos. Forman parte de su contenido secciones dedicadas a noticias y crónicas de sociedad, actualidad, información teatral, deportes, poemas y artículos literarios, cuentos baturros o secciones dedicadas a la tauromaquia; en todo ello colaboran el mismo Ernesto Burgos –con poemas–, Ángel Abad Tárdez, coplero de jotas aragonesas, Emilio Alfaro Laporta, Gil Bel, [Gil] Comín Gargallo, Emilio Ester, A. Fernández Marrero, Gregorio García-Arista, Gregorio García Oliván, M^a Luisa Ibargüen, Teodoro Iriarte –ex-director de *El Bretoniano*–, Tomás Iriarte, Mary Moreno y Fernández de Gil, Emilio Ostalé-Tudela, Emilio Palomo –desde Madrid–, Enrique Pérez Pardo, Arturo Romani,

⁷⁷ Este *Nocturno* se conserva en la Biblioteca Nacional, pero no ha sido posible consultar el resto de piezas musicales, si las hubo, entre los fondos de la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza. Agradezco al profesor José Luis Calvo Carilla su amabilidad e interés al proporcionarme una copia de los números siguientes al primero de la revista *Pluma Aragonesa*, sólo conservados en la Biblioteca General Universitaria, pero inaccesible ésta durante todo el tiempo que se ha mantenido cerrada al público por obras en el edificio Paraninfo.

José Ruiz Borao, José María Sánchez Ventura, “El tímido caballero”, y Vicente Uriel Lahuerta. También esta revista se hacía eco entre sus intereses literarios de personajes destacados de la música en Zaragoza.


Pluma Aragonesa fue una revista conservadora y casticista, según la misma publicó partituras de valsos, pasodobles y otras formas musicales 



Fig. 3.27 Dos retratos de la pianista Pilar Bayona: portada de *Pluma Aragonesa* (año I, nº 1, 21 de diciembre de 1924)



Fig. 3.27a Página de *Athenaeum*
(año III, enero-febrero-marzo de 1923, p. 54)

CAPÍTULO 4. ANÁLISIS DE LA PRENSA MUSICAL
ZARAGOZANA

4.1 INTRODUCCIÓN AL ESTUDIO Y ANÁLISIS⁷⁸

Las revistas musicales en sentido estricto aparecen en primer lugar en la primera mitad del siglo XVIII en Alemania, solamente, y en la segunda mitad en Francia, Países Bajos, Austria e Inglaterra; todas ellas serían para un público determinado, aficionado y culto⁷⁹; por un lado, estas primeras revistas musicales, parten del enciclopedismo academicista y, por otro, de la tradición de semanarios de corte instructivo y moralizante.

Los antecedentes de este tipo de publicación no son otros que las reseñas de actuaciones musicales y listados o recopilaciones de representaciones, fundamentalmente operísticas, aparecidas en la prensa diaria general o en la periódica de interés cultural, a veces literario –con suplementos donde se dedicaba un espacio a la crítica literaria de los libretos–, existentes en el siglo anterior al XIX. En España son precedentes, además, los grandes debates entre teóricos que aparecían en prensa todavía no especializada. Poco a poco y a través del tiempo fue naciendo la necesidad de un lugar concreto

⁷⁸ Dada la complejidad y heterogeneidad del fondo documental manejado y su dispersión en el tiempo, en este capítulo me limitaré a aportar determinadas noticias o datos biográficos de los protagonistas que puedan aparecer, únicamente con vistas a ilustrar o argumentar el discurso que se vaya planteando. En este sentido, no pretendo ser exhaustiva en el aporte de datos o nombres, sino, más bien, contextualizar.

⁷⁹ Sobre el estudio de los orígenes e historia de la prensa musical y la cultural con noticias musicales, véase la voz “Periodicals” en *New Grove Dictionary*, con bibliografía para el apartado de “España” de J. Torres Mulas e I. Susaeta Llobart.

y exclusivo donde se reflejase la vida musical de una localidad, incluso de hacerla extensiva al propio país y al extranjero, y esto en España y alguna de sus colonias ocurrirá en el siglo XIX.

De entre las españolas, según las últimas investigaciones al respecto, la primera revista surgió en La Habana, en 1812, con el título *El Filarmónico mensual: cartilla para aprender música*, fundada por José Boloña. Le siguen *La Lira de Apolo* (Barcelona, 1817), que sólo contenía partituras de arreglos de óperas; *El indicador de los espectáculos y el buen gusto* (Madrid, 1822), con una extraña periodicidad diaria; *El Nuevo Anfión* (Madrid, 1830) y otras, principalmente madrileñas o barcelonesas. Ya en 1836, *El Apolo habanero* (La Habana) reunía análisis de obras, contenidos sobre ópera, autores, compositores, representaciones, etc. Pero la primera con verdadera significación sería *La Iberia Musical y Literaria* (Madrid, 1842), fundada por Mariano Soriano Fuertes y dirigida por Joaquín Espín y Guillén, dos compositores, musicógrafos, y figuras importantes de la vida musical madrileña y, en el caso de Soriano, también barcelonesa. Después de varias revistas de breve duración y de la aparición de alguna no madrileña, también marcó un hito la *Gaceta Musical de Madrid* (1855), dirigida por H. Eslava y desaparecida en diciembre del año siguiente; quizá la más importante hasta el momento, cuyo principal contenido era la crítica musical: además de no faltar noticias y crónicas musicales incluía escritos de corte musicológico e historiográfico, debates sobre metodología pedagógica y una defensa de la ópera nacional, tema del gran debate de mitad de siglo (Torres, 1993). Ya en la década de 1860, en *La España Musical* (1866) se escriben pequeños ensayos sobre las óperas de Richard Wagner y sobre poemas sinfónicos de Franz Liszt; o en el *Almanaque musical* (1868), artículos de Felipe Pedrell –verdadero padre del nacionalismo musical español y, en competencia con Barbieri tras los primeros apasionados intentos de Mariano Soriano Fuertes e Hilarión Eslava, primer musicólogo interesado en la historia musical española y en rescatar su patrimonio desde una perspectiva más equilibrada e internacional–, y también sobre Wagner.

Una articulación social y cultural más idónea para el desarrollo y evolución de la prensa musical entre las de carácter cultural, se hace patente en la segunda mitad del siglo, con el ascenso y estabilización de la burguesía

en cuanto a poder económico y social, a lo que se añade la proliferación de sociedades musicales de profesionales y de aficionados, así como el avance tecnológico en materia de producción industrial periodística –nuevas prensas, mayores tiradas, mejores y más ilustraciones–.

En Zaragoza no se podrá disfrutar de contenidos de interés hasta la década de 1880. Ciudad de provincias que reúne un hecho musical a lo largo de su historia decimonónica algo más ralentizado que en el resto, no se puso en marcha en cuanto a la edición de revistas musicales hasta algo más tarde que en las grandes ciudades. Aun con las diferencias constatadas, la importancia de la prensa especializada para estudiar la música en la época que nos ocupa radica en constituirse en referente importante de la creación musical a nivel local, por cuanto significó en su momento, además, un verdadero aumento de la producción y, considerada ésta como parte de toda una nación, será una referencia real de la actividad y creación musicales, lo que junto con otros análisis de otras provincias definirán el papel que jugaba España en el contexto europeo de la época. En este caso, el material recogido y analizado ofrece la posibilidad de establecer unas bases firmes y documentadas para una historia de la vida musical zaragozana en las fechas estudiadas, en tanto en cuanto son varias las publicaciones a estudiar y se pueden contrastar las fuentes, disminuyendo la posible parcialidad y completando, así, la información que sirve para extraer conclusiones. De cualquier modo, la música publicada responde en su mayor parte al gusto del público a lo largo de las fechas que se estudian.

Si la prensa propiamente musical se presenta interesante para la Musicología, no lo es menos otro tipo de publicaciones periódicas centradas en la cultura –de arte, literatura–, la tauromaquia, o las de interés social pero que conocían y abordaban el gusto del público por la música; en muchos casos hemos visto que la prensa no específicamente musical editaba partituras entre sus páginas y daban buena cuenta de las actividades y/o noticias musicales de la ciudad y de fuera de la ciudad.

La década de 1880, como se ha dicho, va a ser la de los años en que mayor proliferación de prensa musical se conoce en la ciudad y de los que mayor cantidad de testimonios, por tanto, se han recogido. La fecha de ini-

cio de la *Gaceta Musical* (1883) se corresponde con la fecha a partir de la cual se multiplican las cabeceras –coincidiendo con la Ley de Imprenta–, en un momento en que se entra ya en una fase de progresiva industrialización, sin dejar de ser la mayoría de ellas de pequeñas empresas familiares. Por otro lado, es un hecho que las revistas especializadas contribuyeron con su labor periodística a que la cultura musical ganase consideración social, así como a su revitalización y desarrollo a nivel local. Más adelante se pueden ver algunos logros de las publicaciones al respecto.

Suele tratarse de iniciativas que o acaban siendo deficitarias, o bien no reportaban beneficios económicos considerables: se podría decir que era un asunto más bien vocacional, al menos en el ámbito local zaragozano. Cuantos más suscriptores –de ahí los proyectos hacia un amplio público–, más asegurada estaría la pervivencia de la revista, siendo la de la suscripción, por definición, una estrategia comercial que evitaba riesgos; aquí se presenta el hecho de regalar suplementos musicales –a veces patrones de bordados o láminas de figurines–, sólo a los suscriptores, como una táctica más para procurarse mayor cantidad de clientes. Ese amplio público también significaba la posibilidad de mantener un bajo precio de venta, al que contribuía indudablemente la inserción de publicidad. Si, tan generalizadamente en la época, se hacía gala de los bajos precios del ejemplar o la suscripción, esto era debido a la reciente y novedosa maquinaria de las prensas, avances en la tipografía, en los procesos de ilustración, que permitían abaratar los costes con una mayor producción e incremento de las tiradas, al calor de la llegada de la industrialización a esta manufactura, aun cuando persistía cierta industria artesanal.

Dentro de un contexto social, cultural y económico de la Zaragoza de entonces, se puede considerar una verdadera aventura –y casi en cualquier ciudad que no fuera Madrid o Barcelona– las iniciativas y puesta en marcha de cualquier revista especializada en música, dadas las cifras de población y sus características –recuérdese los 67.000 habitantes en el interior de la ciudad al comienzo de la Restauración y un 68 % de analfabetismo, mayor en áreas rurales–, a pesar de contar con suscriptores de fuera de la provincia y

con un público muy aficionado tradicionalmente a los teatros y espectáculos operísticos o lírico-dramáticos: no dejaba de suponer un riesgo y, de hecho, se puede ver el carácter ampliamente altruista de las empresas que acometieron estos proyectos. La corta vida de algunas de las iniciativas y/o su escasa difusión se debe en gran parte a la escasez de recursos económicos en estas fechas: si en el siglo anterior los editores e impresores habían recibido cierto proteccionismo en forma de ayudas, privilegios y exclusividad, ahora ninguna institución concedía apoyo alguno a estos profesionales. El fin del Antiguo Régimen y los cambios hacia un mercado con nuevas características que se conformaban según los inicios de una economía capitalista, transformaron el mundo de la edición.

De todas las publicaciones se tenía conocimiento previamente a la presente investigación –siquiera constan en el inventario que elaboran Hernández et al. (1998), a excepción de *Repertorio Sacro Musical*–, pero muchos de los ejemplares no se conocían, y algunos títulos tampoco, en parte por no estar localizados ni conservados en Zaragoza, y en parte por no haberse realizado trabajo alguno en el campo musical a través de lo que estas publicaciones ofrecen: es el caso de *El Trovador del Ebro* –de la que en algún momento hubo ejemplares en la Hemeroteca Municipal de Zaragoza–, *El Telón* –desconocida localmente–, los números 45 a 63 de *Aragón Artístico* –que he llegado a conocer sólo a través de la colección particular del bibliófilo aragonés Vicente Martínez Tejero–, la revista de música sacra y litúrgica *Repertorio Sacro Musical* –que no aparece en catálogos, inventarios ni otras fuentes–, *El Centenario* –mencionada por Jacinto Torres (1991b) en su estudio bibliográfico de publicaciones periódicas musicales en España, cuyo único ejemplar de la revista se conserva en la Hemeroteca Municipal de Madrid– o algunos números de *El Bretoniano*, que adquirió en subasta el Instituto Bibliográfico Aragonés.

El verdadero acontecimiento que supone reunir las partituras que algunas revistas regalaban a los suscriptores, merece mención aparte. Puesto que se insertaban en hojas independientes formando un cuadernillo coleccionable, su dispersión es enorme y, excepto en los casos de la *Gaceta Musical* –si

bien sólo dos partituras de un total de once se conservan junto a las páginas de la publicación seriada— y *El Correo Musical*—aunque una de ellas se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid—, todas las partituras se han localizado lejos de la revista correspondiente. Hay que destacar que bien por desconocimiento, bien por falta de una factura que sería de desear en la confección de catálogos, en ningún caso se referencia la existencia de suplementos musicales mediante un enlace en el registro de la revista, o en dirección contraria, en el de la partitura una referencia a la revista; esto, en el caso de las partituras que aparecen en inventarios o catalogadas, que no es lo habitual, salvo en la Biblioteca Nacional o centros especializados.

La relevancia de las composiciones publicadas reside en el testimonio que suponen para una reconstrucción de la producción local, y para la propia historiografía, ya que en su mayor parte son obra de compositores zaragozanos o asentados en la ciudad y, en ocasiones, de algunos que tuvieron de un modo u otro relación con Zaragoza. El destino de estas partituras no era otro que el de poder ser interpretadas en el ámbito doméstico, donde habitualmente las damas de la casa serían protagonistas del entretenimiento que debían a sus invitados como anfitrionas en las reuniones sociales que en ella se celebraban: así, las escritas para canto y piano o piano solo, —originales o adaptaciones— era lo más atractivo y asequible para los aficionados o, como se les denominaba en la época, *dilettanti*. Asequible en una doble vertiente: en primer lugar por la existencia generalizada de este instrumento en los hogares burgueses, y, en segundo lugar, las obras para tríos, cuartetos y, más aún, orquesta, no hubieran sido rentables en el comercio de la edición musical por sus altos costes, dada la dificultad que entrañaba su grabado e impresión, a lo que se añade la falta de posibles clientes.

Dentro de este repertorio se distinguen varios géneros: por un lado, algunas de las obras fueron escritas ex profeso para el momento, es decir, para su publicación en la revista; otras ya estaban publicadas y se aprovechaban cambiando la portada en la que se incluía el nombre de la revista; en otros casos se dirigían al afán de este público por cantar lo que oían interpretar a los divos famosos en los teatros, con un acompañamiento al piano en el

papel de la orquesta para disfrutar los números de más éxito y de gran respuesta por parte del público entre las óperas y zarzuelas de moda. La idea de constituir un álbum que reuniera todas las obras publicadas –generalmente un álbum anual– en forma de “coleccionable”, tiene que ver con reunir, asimismo, la música de moda en aquel momento; no se trata de música “histórica” ni “clásica” o de décadas anteriores, sino “actual”.

De otro modo, la edición de los suplementos musicales ofrecidos en las revistas tenía un triple objetivo: animar a los jóvenes talentos –constituía una vía para dar a conocer sus composiciones–, cumplir las expectativas del público ampliando, a su vez, el número de suscriptores, y ampliar el mercado editorial del impresor-editor, ya que de esta manera se generaba demanda con la edición de estas obras que también vendían independientemente del ejemplar de la revista, aunque a otro precio. Asimismo, y dentro de esta estrategia comercial, los propios impresores y/o editores utilizaban la revista para publicitar sus trabajos musicales en pequeños catálogos.

El estudio se centra principalmente en los aspectos musicales, por ser el tema de esta investigación, y no tanto en los literarios u otros que acompañan a las publicaciones en sus contenidos, reminiscencia de los orígenes de éstas, mezclados con lo relativo al arte y espectáculo en general, con una mayor o menor constancia a lo largo de la Restauración.

Se ha optado por plantear un análisis dual o bipartito. En primer lugar, el de la prensa propiamente musical como objeto de estudio y, en segundo lugar, el de todo el conjunto de publicaciones reunidas, como fuente de información. El objetivo final es el examen de toda esa información o contenido y el planteamiento de las conclusiones que de él se derivan.

4.2 LA PRENSA MUSICAL COMO OBJETO DE ESTUDIO

Para establecer la propia metodología de este apartado, me he basado en la consulta de modelos y pautas de Marrast (1975), Sánchez Ibáñez (1989) y Crespí (1999). Se parte del hecho de que todas las publicaciones son zaragozanas, y no aparece, por tanto, el lugar de edición en la tabla que resume los datos de las mismas (tabla 2).

En primer lugar, el número de revistas especializadas –siete– no es nada desdeñable; y las catorce restantes ofrecen contenidos musicales reiterada y ampliamente, a tener en cuenta para la presente investigación. Si en el censo que elaboró J. Torres en 1991 de revistas musicales pertenecientes al s. XIX aparecen más de ciento cincuenta en el territorio español, es de suponer que investigados los fondos a nivel provincial aparecerían muchas más, dado que solamente en Zaragoza ya se cuenta con un total de siete revistas especializadas mientras que en aquel listado elaborado a nivel nacional aparecían como impresas en Zaragoza dos, dejando siempre la posibilidad abierta de que aparezcan más y aun teniendo en cuenta que nunca será definitivo el número de títulos encontrados.

La aventura de “la especialización dentro de la especialización” –algo que se daría avanzada la época de desarrollo de esta prensa–, es decir, la existencia de revistas dedicadas a la zarzuela, a la ópera, al avance y desarrollo de los instrumentos musicales al calor del desarrollo tecnológico y científico –en otros países–, a la actividad coral u orfeonismo, u otros asuntos, no tuvo lugar en Zaragoza. Sólo se observa la que fue órgano del “Orfeón Zaragozano”, *El Centenario*, con un único número, y cuyo objetivo era defender la vida musical de las masas corales. Únicamente puede ser paradigma de lo dicho, siendo un género, la dedicada a música religiosa, *Repertorio Sacro Musical*, que persistiría durante casi cuatro años, aunque también se puede considerar como colección de partituras publicada por entregas y con periodicidad regular, adquirible mediante suscripción o pago de ejemplares sueltos.

De las tres publicadas por asociaciones, dos son del grupo de las específicamente musicales: *El Centenario* (1908) y *El Bretoniano* (1912).

La primera de ellas, ya mencionada, fue órgano del “Orfeón Zaragozano”, ejemplo de las vinculadas al fenómeno orfeonístico y sociedades o agrupaciones corales, de gran protagonismo entre la clase obrera –aunque ya no tan exclusivamente en estas fechas– y que solían ser órgano de alguna asociación. Otros ejemplos de esta proliferación comenzada a finales de siglo son *Álbum artístic*, *El Orfeón Español*, *Catalunya nova* o *El Eco de Euterpe*.

Publicaciones repertoriadas	Específicamente musicales	No especializadas con noticias musicales	De sociedades o asociaciones	Propiedad de editores musicales	Propiedad de impresores	Gratuitas
21	7	14	3	3(?)	5	1

De Música religiosa	Periodicidad	Duración	Con partituras	Con contenido literario	Décadas de aparición
1	bisemanal.....1	1 año o menos.....12	6	17	1860-18691
	semanal ⁸⁰7	entre 1 y 2 años.....3			1870-18791
	trimensual.....5	entre 2 y 3 años.....1			1880-18898
	quincenal.....5	entre 3 y 4 años.....2			1890-18993
	mensual.....2	4 años.....1 (<i>Athenaeum</i>)			1900-19092
	irregular.....1	11 años.....1 (<i>El Bretoniano</i>)			1910-19194
		más de 40 años.....1 (<i>El Chiquero</i>)			1920-1924 ⁸¹2

Tabla 2. Resumen informativo del repertorio de publicaciones

⁸⁰ Dos de ellas pasaron de semanales a quincenales. En ambos casos se ha tomado como criterio de clasificación el período más largo en que la revista se mantuvo en esa periodicidad.

⁸¹ No se han tenido en cuenta las que aparecieron después de 1924, por sobrepasar la acotación cronológica de este estudio. Pero también son interesantes en esta década, por sus noticias y crítica musical, revistas como *Aragón* (octubre de 1925), editada por el Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), y *Agrupación* (abril de 1927).

La segunda, *El Bretoniano*, era órgano de expresión de la “Asociación Bretoniana de Zaragoza”, revista de gran irregularidad y única publicación gratuita. Aunque insertaba bastante publicidad, a partir del nº 5 se pide un donativo de una peseta por número y sigue apareciendo “Publicación gratuita” en sus portadas.



Fig. 4.1 Portada del nº 5 de *El Bretoniano* (año III, marzo de 1914), dedicada al violinista y compositor catalán Juan Manén

En ambos casos, *El Centenario* y *El Bretoniano*, la libertad de expresión para la prensa significaba la posibilidad de manifestar opiniones a través de un órgano propio.

Respecto a revistas cuyos propietarios pertenecieran al mundo de la edición musical –tan peculiar a lo largo del siglo XIX y principios del XX–, tras un arduo trabajo de investigación se ha podido llegar a la siguiente tesis: la figura de editor que presentan tanto Casares (1995a) como Gosálvez (1995) sólo se da en Zaragoza en las personas de Faustino Bernareggi y Julián Rivera, el primero catalán de origen y con establecimiento de venta de pianos en la capital aragonesa desde 1878 –profesor de Piano, Canto e Italiano en la Escuela de Música desde 1890 hasta su fallecimiento en 1919, y académico de la de Bellas Artes de San Luis–; el segundo, turiasonense –de Tarazona (Zaragoza)–, además de almacenista y profesor, fue compositor⁸² y formaba parte de la orquesta del Teatro Principal en 1889. Era habitual que este tipo de personajes compaginaran su actividad en la edición musical con la de almacenistas, tal y como describe Gosálvez (*op. cit.*), siendo propietarios de establecimientos donde se vendían o alquilaban instrumentos y obras musicales, impresas o manuscritas –durante algunas décadas incluso se copiaban para su venta–, como se cumple en los dos editores mencionados. También era frecuente el hecho de que procedieran directamente del mundo de la música, a veces de la enseñanza –Gosálvez (*ibíd.*: 46)–, como se ha visto, o, más excepcionalmente, incluso de la composición.

Sin embargo, y una vez más, los trabajos de ambos estudiosos se basan en la realidad de Madrid y Barcelona, donde se concentraba la actividad editorial en el sentido moderno del concepto aplicado al último tercio del siglo, pero en Zaragoza será diferente: en primer lugar, no se da el fenómeno de

⁸² Según A. Lozano (*op. cit.*), Julián Rivera había compuesto dos Misas de Gloria, dos de *Requiem*, varias Salves, motetes y flores, además de un “crecido número en fantasías y baillables”, y algunas pequeñas zarzuelas para colegios y sociedades. El original y copias de la titulada *El secreto de la peña* fueron destruidos por el incendio de la Casa de la Infanta en 1894, de lo que se deduce que aquél alcanzó al almacén de instrumentos y música del editor, situado en el mismo edificio que la Escuela de Música, ya que la posibilidad de una única copia entre los fondos de la Escuela resulta remota.



Fig. 4.2 Valses titulados *Sauterelle*, publicados en *Aragón Artístico* (año II, nº 16, 10 de marzo de 1889) por F. Villagrasa. La obra de Julián Rivera ya era conocida del público zaragozano porque habían sido interpretados en más de una ocasión por la orquesta del Teatro Principal, de la que el músico-editor-almacenista formaba parte

revistas vinculadas o dependientes, en mayor o menor medida, de casas editoriales como tales o de venta de instrumentos y partituras, que sí se dio en otras ciudades, una vez alcanzado cierto desarrollo de este tipo de prensa.

En segundo lugar, si resulta complejo definir el perfil del editor a lo largo del siglo XIX –una figura cuyas funciones se delinearán y tomarán forma más claramente al comenzar el siglo XX–, más lo es tratándose de la actividad en una ciudad de provincias. Hasta entonces, la figura de editor va unida a la de impresor e, incluso, librero –valga como ejemplo el zaragozano Julián Sanz [y Navarro]–. Según recoge en su estudio sobre la edición Martínez Martín (2002), en las estadísticas tanto de 1879 como de 1889, no aparece ningún editor censado como tal en Zaragoza –muchos lo hacían como impresores en el apartado de “Artes gráficas”–. De hecho, algunos compositores zaragozanos publicaron varias de sus obras con editores madrileños o barceloneses que, a su vez, trabajaban con calcógrafos o litógrafos de esas ciudades. Asimismo, y aunque la figura del editor hacia el final del siglo XIX estaba definida fiscal y jurídicamente en sus funciones, en la práctica todavía seguía vinculada a las características de etapas anteriores, y no se definiría claramente en todos los sentidos hasta comienzos del siglo siguiente.

Será éste el caso de Félix Villagrasa. Las características que conforman el perfil de este personaje local reúnen tanto la actividad de impresor –especializado en obras musicales–, como propietario de algunas revistas del último tercio decimonónico –al menos tres, posiblemente más– y editor, tanto de publicaciones periódicas como de partituras en las que nunca firma como tal, pero que incluso vendía sueltas en su taller de imprenta y litografía, sin llegar a tener un comercio abierto para la edición y venta de música impresa, ni tampoco almacén de instrumentos. De un modo u otro sería Villagrasa el “Casimiro Martín” o “Antonio Romero” –de la primera generación de editores, mediado el siglo– de Zaragoza, sin equipararse en manera alguna cuantitativamente. También gestionaría los derechos de los compositores: a veces los compraba y otras veces la propiedad de las partituras era del compositor, como aparece en las portadas de algunas de ellas en un caso y otro. Es decir, no tuvo propiamente una editorial pero los músicos acudían a él

para publicar sus obras. Era el caso del impresor que actuaba en relación directa con el compositor, pero nunca ocupado ni pre-ocupado por la parte comercial, sino por la artesana. Más tarde, colaboraría con editores como Bernareggi o Julián Rivera.

Un asunto diferente es el que trata del editor literario, responsable intelectual y, frecuentemente, de la dirección y la gestión económica de la revista, personaje que no supone relevancia alguna en este estudio. Sería el caso de Rafael Fuster –*Gaceta Musical*–, Valentín Marqueta –*El Correo Musical*–, Luis del Valle –*Athenaeum*– u otros.

Entre las revistas que se estudian figuran tres impresores-propietarios: el zaragozano Martín Santos (*El Chiquero*, 1887), la imprenta de Soteras y Monforte (*Aragón Ilustrado*, 1899) y el propio Félix Villagrasa, ligado por completo a la música y que merece mención aparte. Villagrasa destaca con tres revistas de las que, con total seguridad, fue propietario, y posiblemente también lo fuera de *El Telón* y *El Fígaro Aragonés*, si bien llegan a sumar un total de seis las que salieron de su imprenta: *El Enano* (1883), *Gaceta Musical* (1883-1885), *El Fígaro Aragonés* (1886-1887), *El Telón* (1887), *El Correo Musical* (1888) y *Aragón Artístico* (1888-1890), siendo cuatro de ellas musicales. De cualquier modo y sea como fuere, el hecho ofrece la oportunidad de seguir de cerca el desarrollo profesional y empresarial del impresor⁸³ y litógrafo, así como la evolución de esta prensa especializada entre los años 1883 y 1890.

En el ámbito zaragozano y en las fechas que se estudian, no se trata de grandes empresas sino de talleres más bien de carácter artesanal aunque con algunas innovaciones técnicas y en el contexto de una industrialización todavía algo limitada; son talleres individuales o de estructura familiar, a veces con la vivienda en el mismo edificio. La especialización en el seno de las publicaciones periódicas, como en el caso ya visto de Villagrasa, constituyó un recurso para salir adelante en medio de los cambios –sociales, políticos, de mercado, avances técnicos, demanda cultural– que iban surgiendo a lo

⁸³ El capítulo 5 contiene un estudio amplio sobre este impresor.

largo del siglo. Este tipógrafo, además de destacar con las publicaciones periódicas musicales, es el que más volumen de música impresa publicó, independientemente de algunos trabajos para periódicos diarios locales.

La única revista de música religiosa es *Repertorio Sacro Musical* y, como su título indica, se dedicaba a ofrecer un repertorio de obras a una, dos o tres voces y órgano, más las de órgano solo.



Gráfico 1

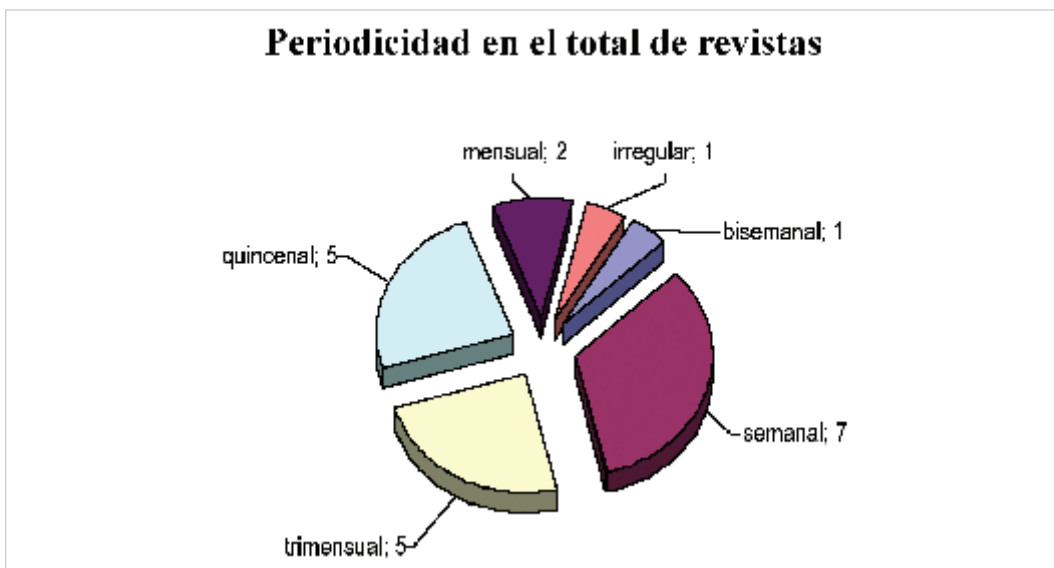


Gráfico 2

Entre las cabeceras musicales, la periodicidad que más se da es, con diferencia, la trimensual: las cuatro que muestra el Gráfico 1 se deben a Félix Villagrasa, y tres de ellas contenían partituras en todos los números –en *Aragón Artístico* se incluían dos, una de ellas formaría parte de un “Álbum musical”–, lo que demuestra un gran volumen de trabajo por parte de redactores, colaboradores, grabadores y demás operarios de la imprenta. No resultaría fácil tener preparadas las partituras correspondientes, además de la revista, en los diez días que separaban a un número del siguiente. A éstas se añadiría la quinta publicación del mismo impresor –a partir del segundo número–, trimensual o, lo que es lo mismo, decenal, *El Fígaro Aragonés*, entre las culturales con noticias musicales: se puede decir que esta periodicidad marca el estilo o ritmo de trabajo para sus publicaciones, siendo la más corta entre las musicales.

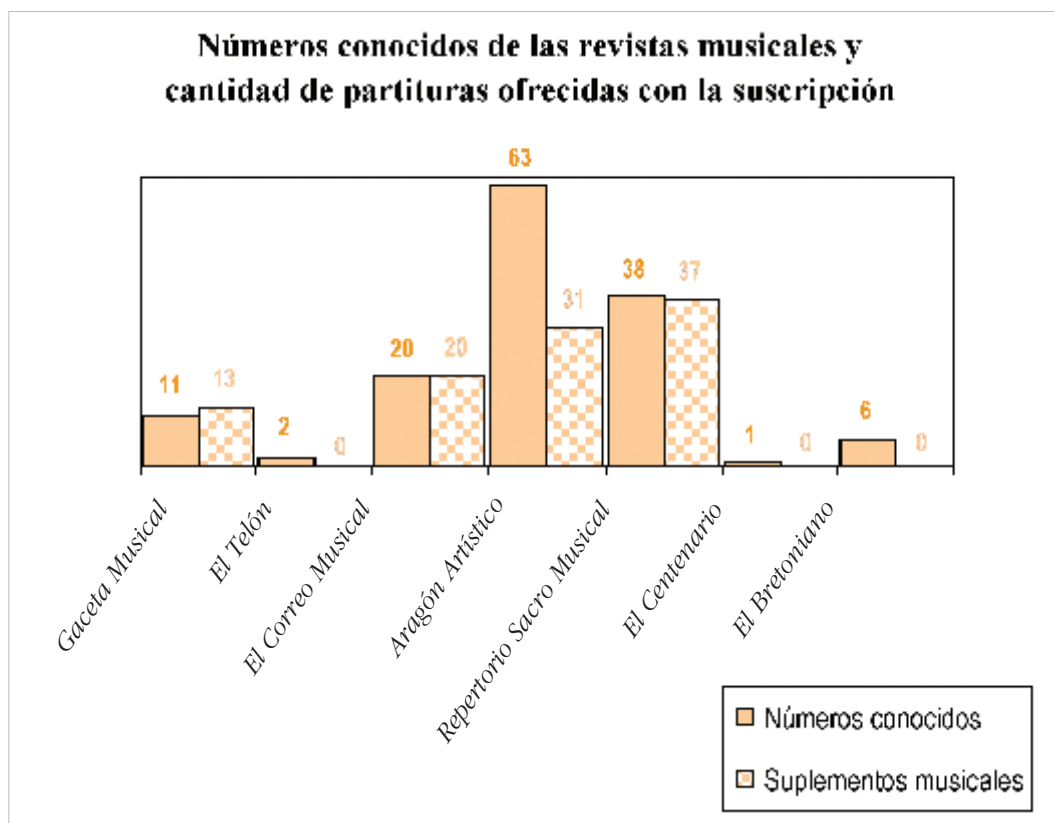


Gráfico 3⁸⁴

⁸⁴ En el caso de *El Correo Musical*, aunque se publicaron, presumiblemente, veintiún números, el nº 15 no se ha encontrado.

Aunque la mayor abundancia de números conservados corresponde a *Aragón Artístico* y *Repertorio Sacro Musical* –ésta sin texto–, hay que señalar que los seis números de *El Bretoniano* reúnen un total de 188 páginas –llegando a contener hasta un total de 54 en el nº 12–, lo que equivaldría a 23 números de cualquier revista trimensual de Villagrasa, la periodicidad más destacada y que tenía ocho páginas invariablemente. No obstante, *El Bretoniano* fue irregular no sólo en sus apariciones, sino en la cantidad de contenidos, ya que como la Redacción explica, la vida de la revista

va encadenada a la de Bretón; es decir, que mientras el insigne maestro exista y la nueva generación de compositores aragoneses, y en general, españoles, vigorosa y pujante continúe dando prueba de su talento y sus progresos (ejemplo son en Zaragoza [Luis] Aula y [Salvador] Azara) [...], *El Bretoniano*, en períodos más o menos regulares, y siempre que una causa imprevista no se oponga a nuestra voluntad, reaparecerá con su bagaje de impresiones y de informes musicales para contribuir, siquiera sea modestamente, al fomento del Arte⁸⁵.

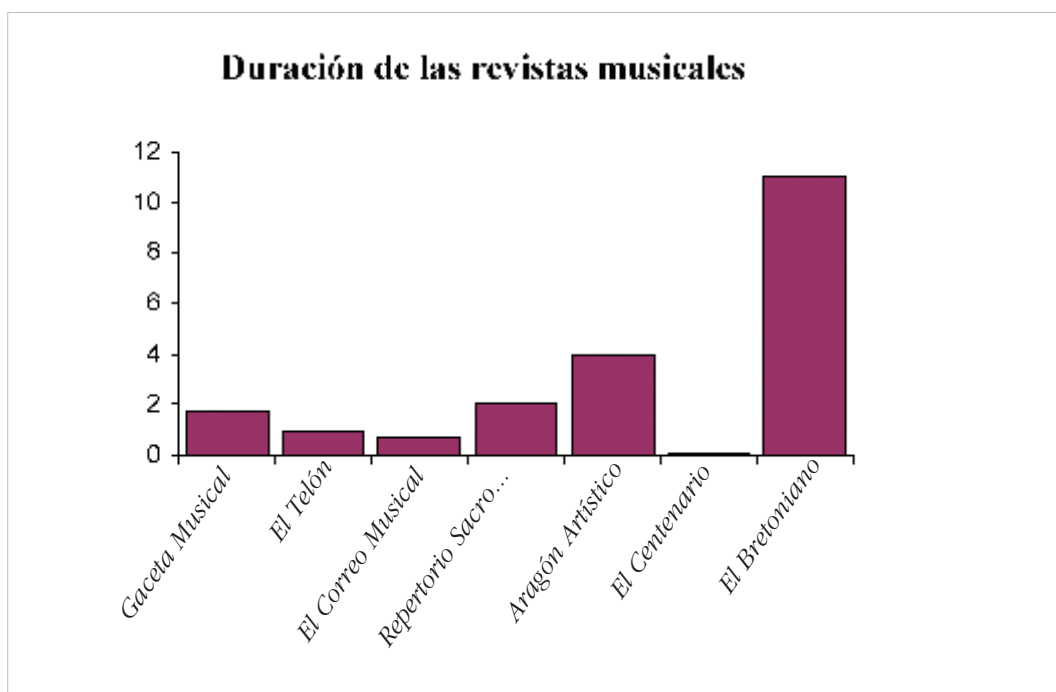


Gráfico 4

⁸⁵ “Crónica”. *El Bretoniano*, año IX, nº 12, diciembre de 1921, p. 1.

También se justifica su irregularidad en el nº 12 (año IX, diciembre de 1921) afirmando que “nos es forzoso esperar el desarrollo de los acontecimientos como base de información y motivo para reaparecer en el estadio periodístico, enalteciendo la labor de los grandes músicos”. Con su último número aparecido en enero de 1924, a propósito del fallecimiento de Tomás Bretón en el mes de diciembre anterior, se cumplen 11 años de publicación, siendo la más longeva, aunque ofrece información muy concentrada en momentos concretos pero distanciados en el tiempo.

De las seis revistas que ofrecen partituras, cuatro son musicales, y obedecen a dos estilos diferentes: tres de ellas pertenecen a la imprenta de Villagrasa –*Gaceta Musical* (1883), *El Correo Musical* (1888) y *Aragón Artístico* (1888) y, quizás *El Fígaro Aragonés*⁸⁶ (1886)–, con características comunes ya presentadas; y la cuarta –*Repertorio Sacro Musical* (1901)– supone la única muestra de publicación de música religiosa, además como único contenido, en ocho páginas al principio y en diez a partir del segundo año: esta vez es la viuda de Calixto Ariño la responsable de la impresión y, desde mediado el año 1904, la tipografía de Emilio Casañal. Las otras dos –*El Trovador del Ebro* (1869) y *Pluma Aragonesa* (1924)– eran, la primera, prototipo de prensa femenina y la segunda, ejemplo de modernismo literario en Zaragoza.

En *El Fígaro Aragonés* se produce una subida de precio aplicada en su cuarto número, “justificada” por la aparición de una partitura que mensualmente iban a recibir los suscriptores. Estas partituras, si se publicaron, no se han localizado, aunque en los sumarios siguientes no aparece ningún título de pieza musical, ni comentario alguno en las páginas de la revista, con lo que probablemente no se llegase a cumplir con lo prometido. Incluso en el nº 6 (10 de diciembre de 1886, p. 7) se anuncia para el siguiente, como número extraordinario al precio de 15 cts., una pieza de Juan Colás, director de la banda del Regimiento del Rey, consistente en unos lanceros –baile de

⁸⁶ No se ha encontrado el número que, supuestamente, incluiría *El carnaval* de Juan Colás, músico mayor del Regimiento de Infantería “Inmemorial del Rey” núm. 1.

figuras parecido al rigodón—, pero este número de la revista no se ha encontrado. Sin embargo, existen unos lanceros para piano de Juan Colás, titulados *El carnaval*, de la imprenta de Félix Villagrasa, con fecha de registro de entrada en el Ministerio de Fomento de 3 de marzo de 1887: posiblemente, dada la cercanía de fechas, se trate de los mismos, habida cuenta de que además Villagrasa acostumbraba a regalar ejemplares a los autores de las composiciones que se publicaban en sus revistas.



Fig. 4. 3a Portada de la partitura de Juan Colás, dedicada a su amigo Ruperto Ruiz de Velasco

The image shows the first page of a musical score for 'EL CARNAVAL' by Juan Colàs. At the top, there is a handwritten signature 'J. Colàs'. Below it, the title 'EL CARNAVAL' is printed in large, bold letters, followed by 'Lancers para piano' and 'POR JUAN COLÀS'. The composer's name 'JUAN COLÀS' is prominently displayed. Below the name, there is a dedication: 'Músico mayor del Reg.^{to} Inf.^a Inmemorial del Rey Num.^o 1. Dedicados à mi amigo RUPERTO RUIZ DE VELASCO.' The score is marked 'Es propiedad' and 'Precio 2 Pesetas'. The music is written for piano, with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score consists of six systems of music, each with a treble and bass clef. The first system is labeled 'N.º 1.' and includes a library stamp from the 'MINISTERIO DE FOMENTO' with the text 'BIBLIOTECA DE LA ENTPROM.' and 'N.º 1.'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, f, loco), articulation (accents), and performance instructions like 'D. C.', '3 veces mas', and 'y CODA'.

Fig. 4. 3b Primera página de los lancers de Juan Colàs

Gran cantidad de ellas tienen contenido literario, uno de los temas que, junto al político, social o económico, eran de interés para un público heterogéneo según sus inquietudes. Por otro lado, el carácter misceláneo en sus contenidos, aseguraba y garantizaba un abanico más amplio de clientes para su mercado, ofreciendo aspectos artísticos en general, incluyendo poesía o narraciones breves, noticias de actividad teatral no exclusivamente musical y otros asuntos. Esto lo vemos en los propios títulos y subtítulos de las revistas: ejemplos de españolas son *La Iberia Musical y Literaria* (1842), *Gaceta Musical y Literaria de España* (1843), *España Musical, Artística y Literaria* (1854), *Almanaque musical y de teatros* (1868), *El Herald de las artes, las letras y los espectáculos* (1871), *Notas musicales y literarias* (1882) y *La España Artística* (1888); o, en el caso de las aragonesas: *Gaceta Musical: periódico literario, artístico, teatral y recreativo* (1883), *Aragón Artístico: revista musical y literaria* (1888) y otras que, como musicales, ya se han mencionado.

Vemos, pues, que la poesía, narrativa breve o por entregas, relatos, escritos satíricos o jocosos, anécdotas costumbristas en prosa o verso llenaban las páginas de revistas que en su subtítulo se denominaban “de literatura” o “literaria”, siendo una de las materias que más interesaba como acercamiento a la cultura del momento e, incluso, a la de siglos atrás.

El de los “tipos” fue un fenómeno, subgénero del costumbrismo iniciado a principios del XIX y consolidado en la década de 1840 en Aragón, presente mediante ilustraciones en *El Fígaro Aragonés* y *El Telón*. Los tipos retrataban la sociedad contemporánea. Aragón sería prolífico en el costumbrismo de la década de 1870, y lo seguimos viendo en la prensa de la década siguiente, cuando ya prospera el regionalismo. Se trataba de captar tipos a través de los cuales se analizaba la sociedad, si bien las ilustraciones describían tanto tipos como aspectos sociales.



Fig. 4.4 Ilustración de Macario Royo⁸⁷ en la contraportada del nº 3 de *El Figaro Aragonés* (10 de noviembre de 1886)



Fig. 4.5 El ejemplo muestra, esta vez, la intención de reflejar aspectos sociales, en un dibujo de Nicolás Lavedán (*ibíd.*, pp. 4-5)

⁸⁷ M. Royo colaboró con sus dibujos en la publicación de Eduardo Jesús Taboada, *Mesa revuelta. Apuntes de Alcañiz*, publicada en 1898 por las prensas del diario republicano *La Derecha*.

En cuanto a las décadas de aparición, se observa la recesión en la economía y mundo editorial de la década de 1890, con una caída en el número de cabeceras respecto a la de 1880.

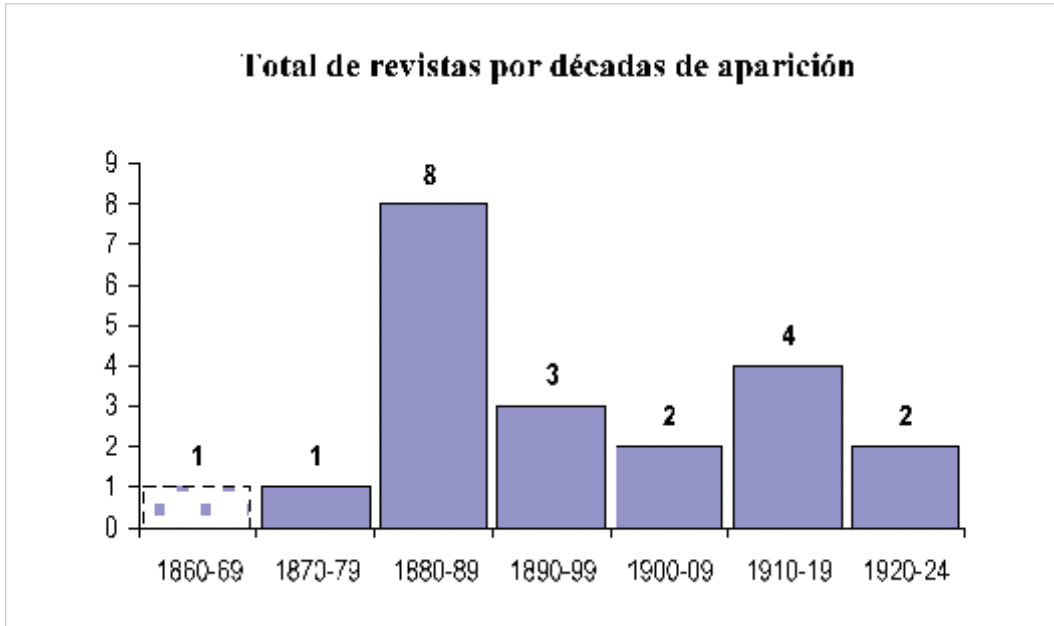


Gráfico 5

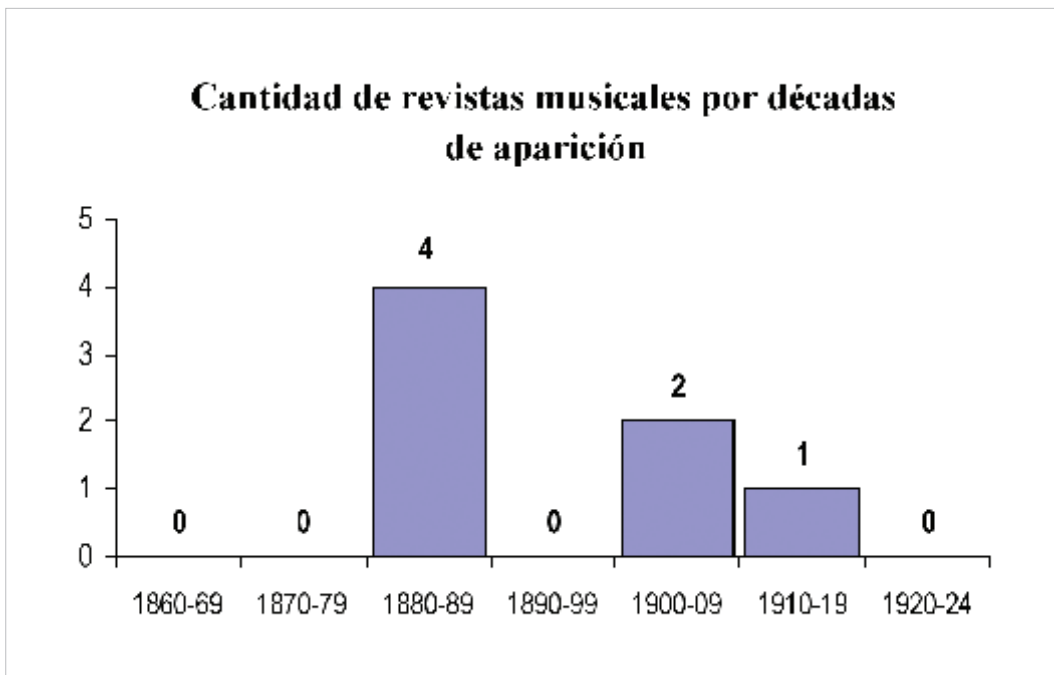


Gráfico 6

En ambos gráficos destacan las cifras correspondientes a la década de 1880-1889 –período anterior, todavía, a la inestabilidad económica y política que provocarían las guerras finiseculares–: en estos años se da un incremento del número de publicaciones a nivel nacional, así como una mayor estabilidad de las mismas, algo que coincide con el hecho periodístico especializado en Zaragoza. Hay que señalar que, en lo que concierne a la edición de revistas en general, también se observan los resultados de unas mayores posibilidades tipográficas en las publicaciones de este período.

En lo que respecta a las revistas musicales, las cuatro de estas fechas son de la imprenta de Félix Villagrasa: además de la introducción de nuevas tecnologías para estas fechas –el III Congreso de la Federación Tipográfica Española se celebró en la ciudad en 1886– y los factores que rodean a la producción, el factor social y cultural inciden en este incremento. Son los años en que en Zaragoza hubo más inquietud musical: una suerte de “despertar” entre unos cuantos músicos y personajes de la burguesía intelectual; más relación y, por tanto, afán de emulación, con las grandes ciudades; una serie de iniciativas entre las que se llevaría a cabo, finalmente, la apertura de la Escuela de Música, o la cierta proliferación de academias y clases privadas, entre otros acontecimientos, que hicieron que se incrementara el interés por la actualidad musical y por la adquisición de revistas y partituras. No hay que soslayar la labor de colaboradores y directores, sobre todo de *Aragón Artístico* –como se verá más adelante–, como artífices de los cambios que se produjeron en estos años en la ciudad.

Entre otros hechos socio-musicales que acompañan la aparición de las revistas en esta década, vehículo de esa inquietud musical, se cuentan: la apertura de algunos salones de baile –varias de las partituras publicadas se escribieron ex profeso para la ocasión–, apertura de cafés-concierto, creación de sociedades culturales, inauguración de teatros –que ofrecían una gran actividad musical–, el nacimiento de la Sociedad de Conciertos (1885), del primer Orfeón “Zaragozano” (1885/1886) y de la Sociedad de Cuartetos (1889). Podría decirse que revistas y sociedad se retroalimentaban mutuamente.

Las fechas en que aparece *El Bretoniano* responden a otra época en la vida social y cultural de la ciudad, que a partir de 1900 y en las artes litera-

rias, principalmente, se calificará de “modernista”. Algunos de los proyectos anteriores, después de cobrar vida, habían desaparecido para entonces y otros nuevos estaban en marcha: se había creado otra escuela de música además de la ya citada, la de “Santa Cecilia” (1892), el “Orfeón Zaragoza” (1894), la Sección de Música del Ateneo (1897), la Sociedad Filarmónica (1906), se constituye el “Cuarteto Ballo” en el mismo año –o quinteto, con el pianista Santiago Carvajal–; la Escuela de Música tenía un elevado número de alumnos y había implantado en el curso 1911-1912 clases de perfeccionamiento a cargo de Joaquín Zubiría –discípulo de Dámaso Zabalza en Madrid–, lo que da cuenta de un más elevado nivel de enseñanza.



Fig. 4.6 Programa de mano del primer concierto de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, celebrado en los salones de la Escuela de Música por el “Cuarteto Ballo” más el pianista Santiago Carvajal (diseño gráfico modernista de la Tipografía de Julián Sanz)

Tendencias que jalonan este período son el regeneracionismo –que había aflorado hacia 1890–, un afán y espíritu de novedad, reivindicación de un nuevo orden social o un sentir aragonésista –que veremos explícitamente en *El Bretoniano*–. Los protagonistas de estas revistas y algunas anteriores, forman parte de la burguesía intelectual zaragozana: periodistas, artistas, escritores, profesores de universidad, médicos, juristas o diplomáticos.

Por otro lado –y ya presentes nuevos entretenimientos como el cinematógrafo o el deporte–, el nuevo siglo trajo consigo la conformación, poco a poco, de un nuevo ambiente musical, y en la música del momento se abrían paso el cuplé, las *varietés*, la canción ligera o el tango. Pero tampoco al respecto hubo iniciativas periodísticas, ni de corte popular siquiera: el único ejemplo de estas décadas, *El Bretoniano*, seguía dirigiéndose a un sector del público interesado en la música “seria” o “culta”.

4.2.1 Biografía y estudio crítico-reflexivo de las publicaciones musicales

*** *Gaceta Musical: periódico literario, artístico, teatral y recreativo (20 abril 1883 - 1885?)***

El término “Gaceta” se había utilizado en la primera mitad de siglo para la prensa musical el doble de veces que “Revista”, aunque después la tendencia se invirtió (Torres, 1993). Anteriores a ésta se habían publicado *Gaceta Musical de Madrid* (Madrid, 1855); *La Gaceta Musical Barcelonesa* (Barcelona, 1861), *Gaceta Musical de Madrid* (Madrid, 1865-1878) y *Revista y Gaceta Musical* (Madrid, 1867).

Las suscripciones a esta publicación decenal se hacían en la Imprenta y Litografía del periódico –F. Villagrasa, en Independencia, 16– y en la librería de Cecilio Gasca –además, impresor y editor–. No parece que tuviera difusión fuera del ámbito local, al menos no consta movimiento de correspondientes entre el escaso material conservado.

De su fundador y director, Rafael Fuster y Las, se sabe que fue un impulsor de la cultura, en general, y la música, en particular, aunque no hay otras

referencias a él en la vida musical zaragozana. Murió en 1885 y, quizás, éste fue el último año de vida también de la revista, aunque le sucedió su, seguramente, hijo, Rafael Fuster y Camprovín, periodista distinguido, masón perteneciente a la logia de los “Caballeros de la noche”, profesor de primera enseñanza y director de un acreditado colegio de Zaragoza, según el cronista Domingo Gascón y Guimbao –a quien se debe un *Compendio de la historia de Aragón y Zaragoza para uso de las escuelas de primera enseñanza*, publicado en 1884 e impreso por F. Villagrasa, y que se publicita en la *Gaceta*–: de ahí, sin duda, la novedad del suplemento dedicado “a la niñez”, a falta de un periódico de este tipo en la ciudad. Probablemente el cambio no supuso ninguna “mejora”, como la publicación pretendía, en este giro de intereses de la nueva dirección.

Félix Villagrasa, su impresor y propietario, no indicaba entonces, ni en la portada ni en ninguna otra página, la fecha del número de la revista, tan sólo se ha encontrado una portada con la fecha impresa de 1885 como toda información, con lo que tampoco se sabe a qué páginas ni números corresponde el material conservado. En cambio, en las portadas de las partituras sí aparecen las fechas correspondientes a los años –ni información del mes, ni del número de revista– en que se publicaron como suplementos musicales: 1883, 1884 y 1885. No se sabe, pues, con exactitud, cuál sería el último de entre los números conocidos, ni, por tanto, cuándo cesó.

Uno de los anuncios que aparece en la página última, destinada a publicidad, muestra un catálogo de obras de J. Liso y Torres que se podían adquirir en una dirección de Pamplona⁸⁸. También es autor de la polka para piano que se anuncia en la revista *Blanco y Negro*⁸⁹, titulada *¡A todos, o a ninguno!*,

⁸⁸ *Agustina de Aragón* (paso doble), *Bello corazón* (polka), *Los ojos de una cubana* (polka), *Sota de oros* (polka, 3ª ed.), *Numancia* (polka militar, suplemento de la *Gaceta Musical*), *La Aragonesa* (mazurka), *Corazón de oro* (tanda de valsos, suplemento de la *Gaceta Musical*), *De Aragón al Paraíso* (“gran jota verdadera aragonesa, con 18 variaciones y 6 cantos característicos”). Y para bandurria: “Precios album que contiene siete piezas bailables y una *Jota Aragonesa* para baile y concierto”. Para obtenerlas había que dirigirse a Don Francisco Ripalda, en Constitución, 34, Pamplona.

⁸⁹ Año II, 30 de octubre de 1892, p. 16.

y que se vendía a 1,50 ptas. el ejemplar en el almacén de música de Rivera y Compañía –en Independencia, nº 10–; y de *La Baturra*, Jota Aragonesa para piano con cantares de Baltasar González (Bilbao: L. E. Dotésio, 1894).

Sin duda, el reciente ferrocarril que unía las dos ciudades incrementó la relación entre ambas a través de varios intercambios: entre casas de música, comercio de instrumentos, demanda a fabricantes navarros, organeros a quienes se recurría desde Zaragoza, o la presencia de corresponsales de revistas.

La Madrileña.

PLAZA DE S. FELIPE, 13.—ZARAGOZA.

Chocolates, cafés y tés de Matias Lopez y Lopez
MADRID.—ESCORIAL.

ITALIANAS. Pastas superiores de Sémola.
SOPAS EXTRANJERAS. Variado surtido en este ramo.

CONSERVAS alimenticias, Mostazas, Pepinillos, variantes, Champignons, Champignons blancos, Trufas del Perigord, etc.

Langosta al natural, Lubina, Calamares, Lamprea, Truchas, Anchoas, Sardinias de Asturias y de Nantes, etc., etc.

Carnes de los Estados Unidos.
Sálichichén de pollo, jamón y lengua.
Pimientos dulces, Guisantes, Pasta fina de tomate, etc., Melocotón, Piñas de la Habana y de Mejico, etc.

CARAMELOS de Carlos Prast y otros artículos de confitería de este acreditado establecimiento.

GALLETAS inglesas y de Viñas.

VINOS FINOS, aguardientes y licores.—Mazamilla especial casco azul.—Jerez, varios tipos.—Burdeos blancos y tintos.—Sicilia id. id.

Champagne. Vinu Cicoquot.
" T. Roederer.
" Moet Chandon.
" Albert Rogron.
(marca El Cañon.)

Cognac vieux. Cognac fine Champagne.
Id. gran Champagne de 30 años.
Id., id., del año 1830.
Rhum de la Jamaïque.
Anisete Marie Brizard et Roger.
Licor del Pino, etc.

AZÚCARER. ALMIDON INGLÉS, TÉ SOUCHONG
de la Compañía anglo-Rusa y otros artículos.

ULTRAMARINOS
de Antonio Mozas
Plaza del Pueblo, núm. 2 (antigua del Cármen)

Se ha recibido vino de mesa Alpartir á 2 reales botella, devolviendo el casco; tambien hay otras clases de vinos y licores á precios muy ventajosos.

OBRAS
DE
J. Liso y Torres.

	PRECIO.	
	Ptas.	Cts.
<i>Agustina de Aragon</i> , paso doble	1	
<i>Bello corazon</i> , Polka	1	
<i>Los ojos de una cabana</i> , Polka	1	50
<i>Sola de oro</i> , (3.ª edicion) Polka	1	50
<i>Yvonnacia</i> , Polka militar	1	50
<i>La Aragonesa</i> , Mazurka	1	50
<i>Corazon de oro</i> , tanda de Valses	2	50
<i>De Aragon al Paraiso</i> , gran jota verdadera aragonesa, contiene 18 variaciones y 6 cantos caracteristicos.	2	50

MÚSICA PARA BANDURRIA.

Precioso album que contiene siete piezas bailables y una *Jota Aragonesa* para baile y concierto

	1	50
--	---	----

Dirigirse á Don FRANCISCO RIPALDA,
CONSTITUCION, 34. PAMPLONA.

Fig. 4.7 Catálogo de obras de Liso y Torres en la contraportada de la *Gaceta Musical* (1883c)

Esto responde al hecho generalizado de que los editores –en Zaragoza, más los impresores que los editores–, acostumbraban a difundir sus propios productos de manera publicitaria –catálogos de obras publicadas y de próxima aparición–, con direcciones de venta del autor de la obra, de un almacén o de la Administración de la revista. Véase otro ejemplo en la fig. 4.9, donde se publicitan en *Repertorio Sacro Musical* las obras de Antonio



Fig. 4.8 El baturro Joaquín Liso y Torres, “popularísimo en Donostiya” [sic.], según la revista *Juventud* (año I, nº 19, 1914, p. 7)

Lozano, Miguel Arnaudas, Elías Villarreal, Ramón Borobia –los cuatro directores⁹⁰ de la revista– y Domingo Olleta.

Además de compositor, Liso y Torres se encargaba de la venta, como corresponsal en Magallón, de la revista *El Correo Musical* (1888). Parece que las partituras las seleccionaría Rafael Fuster y Las, que es a quien había que dirigirlas, junto con los artículos. En cambio lo relativo a la administración estaba a cargo de Ignacio Agudo –músico zaragozano, escribió música escénica y sinfónica, religiosa, bailables y música para piano, y director de la Banda Municipal de Zaragoza y primer clarinete del Teatro Principal–.

⁹⁰ Maestro de capilla del Pilar, *id.* de La Seo, organista de la parroquia de San Pablo y director del “Orfeón Zaragozano”, respectivamente.

OBRAS RELIGIOSAS DEL MAESTRO D. A. LOZANO	
A una voz y órgano.	
Bendita sea tu pureza.	150
Bene Pastor.	150
A dos voces y órgano.	
Ave María.	250
Geniteri, en <i>al bened.</i>	2
A tres voces y órgano.	
Cánticos al Sagrado Corazón de Jesús.	3
Salve.	3
Villancico.	250
Geniteri, en <i>fa</i> á tres ó cuatro voces.	150
Letanía en versos.	3

Obras del maestro D. M. Arnaudas	
Ptas.	
Salve, en <i>sol</i> á dos voces y órgano.	2
Bendita sea tu pureza, á una voz y órgano.	150
Plegaria á la Santísima Virgen, á solo de tenor y órgano.	2
En publicación.	
Despedida á la Santísima Virgen, á 3 voces y órgano.	3
Salve en <i>do</i> , á 3 voces y órgano.	3
Ó salutaris, motete á una voz y órgano.	3
Misa breve, á 3 voces y órgano.	3
Villancico, núm. 2, á 3 voces y órgano.	3
Colección de cantos y tonadas populares de Aragón, número 1.—Otra premiada con diploma especial de honor en los Juegos Florales de Zaragoza, en 1900.	
Id. núm. 2.—Otra premiada en los Juegos Florales de Zaragoza, en 1901.	

Obras del maestro D. E. Villarreal	
DISPONIBLE	
Letrilla á la Santísima Virgen, con letra también para San Luis Gonzaga, 2 pesetas.	
EN PUBLICACIÓN	
Villancico á una voz y órgano.	3
Salve á tres voces y órgano.	3
Coro á la Santísima Virgen.	3
Letrillas á la Virgen de los Dolores á dos voces y órgano.	3
Dolores de la Santísima Virgen á tres ó cuatro voces y órgano.	3
Salve carnelliana á una voz y órgano.	3
Gozos á Nuestra Señora del Carmen á tres voces y órgano.	3
De venta en los almacenes de música de D. Julián Rivera y de la Sra. Viuda de Perales, Zaragoza.	

Fig. 4.9 Publicidad de obras religiosas impresas –publicadas y “en publicación”– y manuscritas (*Repertorio Sacro Musical*, año II, nº 13, 15 de enero de 1902, pp. 9-10), de R. Borobia, D. Olleta, A. Lozano, M. Arnaudas y E. Villarreal

Obras Religiosas del maestro D. Ramón Borobia	
Marcha dedicada á Santa Cecilia.	2 pesetas.
OBRAS MANUSCRITAS	
Miserere solemne á cuatro voces con reducción de órgano.	20 pesetas
Misa solemne á cuatro voces con reducción de órgano.	20
Salve solemne para coro con reducción de piano	20
Juego de versos cortos por los ocho tonos del canto llano para órgano.	15
Colección de cien versos cortos y fáciles, para órgano, en octavo tono propio para Tercias y Completas.	25
De venta en casa del autor, San Pablo, 32 y 34, Zaragoza, y en los almacenes de música de esta capital.	
Taller de Mármoles	
DE	
JOAQUÍN BELTRÁN	
Calle de la Torre-Nueva, número 23	
ZARAGOZA	
Especialidad en trabajos de Iglesias, lápidas y todo lo concerniente á esta industria.	
Música religiosa del maestro Don Domingo Olleta	
	Pesetas
Invocatoria del Oficio de Difuntos, á cuatro voces y grande orguista.	6.50
Domine, no la ferariz sup. —Núm. 105 Oficio de Difuntos, á 4 v.	6.50
Letras para el Oficio de Difuntos, á 4 v.	8.00
Libera me. —Responso de difuntos, á 4 v.	8
Salve, en <i>fa</i> , á cinco voces y órgano.	2.50
Quisiera Virgen María. —Dixit et Maria Santísima, á cinco voces con órgano y órgano.	2.50
Bendita sea tu pureza. —Dixit et Maria Santísima.	2.50
Responso con partes, sacras de la misa de	4
Cánticos al Sagrado Corazón de Jesús, á una, dos ó cinco voces y órgano.	5
Despedida con partes sacras de los mismos.	4.00
Gozos á Nuestra Señora del Carmen, á dos voces y órgano.	2
Gran juego de versos para órgano, por los ocho tonos.	8
Los pedidos á D.ª Generosa Cerdá y Olleta, Coto, 84, cuarto, Zaragoza.	
<small>Nota. —Adviértase en algunos de quienes puse en su edición de voces y órgano, que, con arreglo á las voces tienen 26 compases de espesa sin sea de diez, al principio.</small>	

En la revista *Gaceta Musical* ya aparece como colaborador Eladio Núñez: de ahí posiblemente que poco después continuara en la siguiente revista de Villagrasa, *El Correo musical*, en la que también fue colaborador y, cuando Villagrasa cede la propiedad a Marqueta, aquél pasa a ser director literario. Llama la atención la estrategia económica que se deduce de la nueva “Sección Infantil” de la *Gaceta*, a la que dedican un pliego y para la cual se admiten suscripciones “para esta sección” por un precio de 5 pts. anuales –el pago sería anticipado por semestres–, que se entiende serían añadidas a las 8 pts. anuales que costaba la revista: podría ser un indicativo de apuros económicos. Otros dos colaboradores importantes en la vida musical zaragozana fueron Ruiz de Velasco –que entonces era un joven de 25 años– y Elías Villarreal, como autores de obras para piano.

Por los pocos sumarios conservados, la revista trataba la música escénica representada en los teatros locales, los estrenos, noticias generales, formas musicales –la jota, el fandango–, misceláneas y algún contenido literario en prosa y verso. Por tanto, forma parte de las que compartían lo musical con otros contenidos, algo propio de la época. Entre las páginas recuperadas, no hay ninguna que contenga texto alguno, sólo partituras y portadas con sumarios –y el comienzo de la nueva “Sección infantil”–, por lo que no es posible analizar más contenidos. Lo más valioso de la *Gaceta Musical* –y, en su momento, atractivo para los lectores–, son las partituras conservadas, dos de ellas en la Biblioteca General Universitaria de Zaragoza, y un total de diez en el Archivo de Música de las Catedrales, recogidas en la tabla 3: gracias a las portadas de las partituras, se sabe a qué año corresponden, lo que no ocurre con las de la propia revista.

Tabla 3. Autores y obras en la *Gaceta Musical* (Zaragoza: Imprenta y Litografía de Félix Villagrasa, 1883-1885)

Autor	Obra	Año
Estanislao Maestre	<i>Nostalgia</i> : balada para canto y piano	1883
Joaquín Liso y Torres	<i>Agustina de Aragón</i> : pasodoble para piano	1883

Autor	Obra	Año
–	<i>Corazón de oro</i> : tanda de valeses. Arreglados para piano por Ramón Salvador Morales ⁹¹	s.a.
I. A. Fondevila	<i>Primavera</i> : mazurka para piano	1883
Enrique Malumbres	<i>Wals para piano</i>	1883
J. Lissar	<i>La flamencomanía</i> : danza para piano	1883
Ruperto Ruiz de Velasco	<i>De noche</i> : mazurka para piano	1883
Juan Laclaustra	Pequeña polonesa <i>para piano</i>	1883
Juan Resa	<i>La ingrata</i> : polka para piano	1883
Antonio Llubes	<i>Agitación</i> : polka para piano	1883
José Anadón	<i>Mi alma</i> : mazurka de salón para piano	s.a.
¿?	<i>Numancia</i> : polka militar	s.a.
S. Enciso	<i>Los hijos de Aragón</i> : pasodoble para piano	1884
Melchor Bordoy ⁹²	<i>Morena pero graciosa</i> : mazurka para piano	¿?
Agustín Pérez Soriano	<i>Mazurka</i> para piano	¿?
José Sigler	<i>Saudades</i> , polka	¿?

⁹¹ He optado por tratarla como obra de J. Liso y Torres y no como del arreglista, ya que se trata de una facilitación para hacerla accesible, y no de un arreglo que se convierte en una obra nueva.

⁹² Esta partitura y las dos siguientes no se han encontrado, sólo se tiene noticia de ellas a través de los sumarios de la propia publicación. José Sigler fue compositor de género chico y zarzuela grande, además de barítono. Es co-autor de la humorada escénica *Miss Hisipí*, estrenada en 1892, junto con José M^a Alvira, colaborador de *El Correo musical*.

*** *El Telón* (1 abril 1887 - ¿?)**

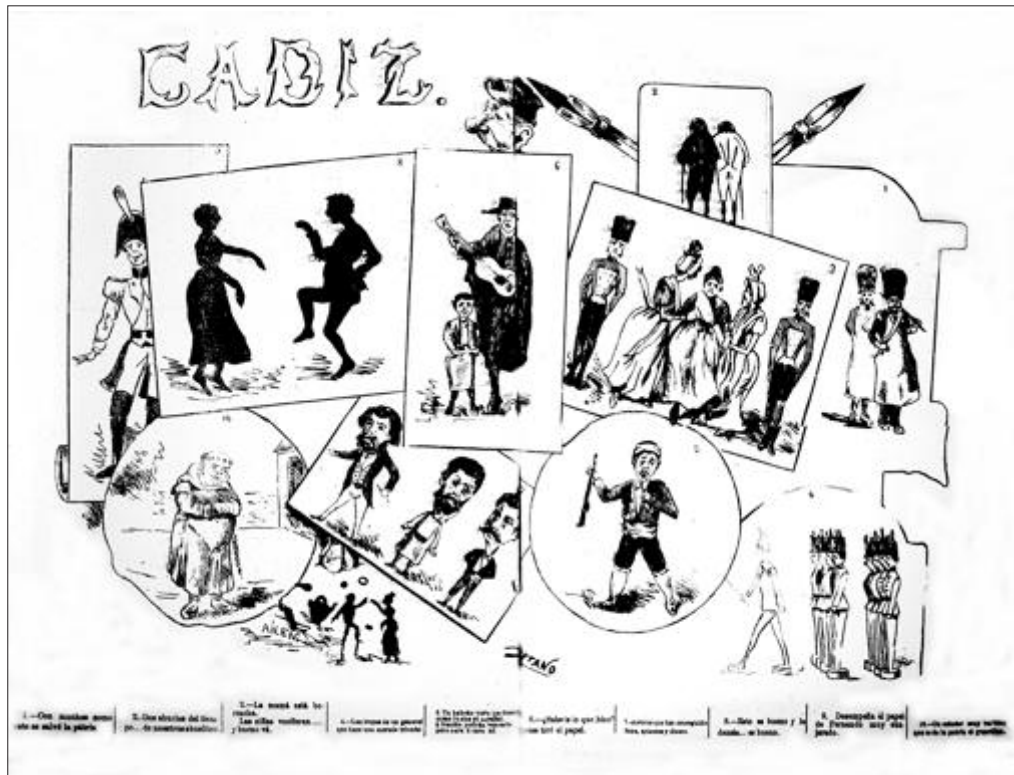
Se trata de una publicación decenal que salió a la luz el 1 de abril de 1887, y de la que se conocen los números segundo y tercero, conservados en la Biblioteca Nacional; se desconoce, por tanto, la fecha de su cese. Cada ejemplar consta de ocho páginas, a doble columna, con el formato que utilizaba su impresor, Félix Villagrasa –esta vez cambia la “Imprenta y Litografía” por “Tipografía y Litografía”– en todas las que se imprimieron en su taller: no consta que se dedicase a otra publicación hasta el año siguiente, por lo que bien pudieron tirarse más números de *El Telón* que los que se han conservado.

Entre poemas, otras colaboraciones literarias, sueltos, pasatiempos variados y algún artículo humorístico, destacan sus crónicas de teatros, dedicadas solamente a representaciones líricas en los coliseos locales, y en las que se daba cuenta también de los estrenos. Esta sección titulada “Revista de teatros” era la prioridad entre sus contenidos, comenzando la publicación con ella o bien con las biografías de los personajes del ámbito interpretativo, a quienes dedicaban su portada con un retrato. Casi dos páginas de publicidad variopinta –ultramarinos, licores, mármoles, vinos, algún grabador, corsés “extranjeros y del país”, fotografía artística o máquinas de coser– cerraba la publicación: ningún asunto relacionado con la música aparecía en estas páginas publicitarias.

De entre las pocas revistas ilustradas, *El Telón* exhibe en sus páginas centrales una muestra caricaturesca que ilustra personajes de *La Gran vía*, en el nº 2, y *Cádiz*, en el nº 3 (v. fig. 4.10), que en esos momentos se representaban en el Teatro Principal zaragozano.

En esta publicación no hay nota alguna de la Redacción ni he podido saber quién hubo detrás de ella, únicamente aparece Villagrasa como litógrafo: resulta significativo el hecho de que la Redacción/Administración tuviera su domicilio en el Coso, nº 94, cuando en el resto de revistas de Villagrasa figura como domicilio de aquélla el de la propia imprenta, Independencia, 16 –otras veces, “Porches del Paseo, 16”–.

Entre sus colaboradores figura S. Carneades, quien probablemente utilizó el nombre del filósofo griego como seudónimo. También escribe el poeta



**Fig. 4.10 Ilustración alusiva a la zarzuela *Cádiz*
(F. Chueca y J. Valverde/J. de Burgos)**

David Pardo y Gil, a quien se verá también al año siguiente en *El Correo Musical* y en *Aragón Artístico*, y que había colaborado el año anterior en *El Fíguro Aragonés*, casualmente todas ellas del impresor Villagrasa.

Parece que los responsables de esta revista llevaban idea de publicar un álbum –de música o de grabados–, según se lee en el apartado de “Correspondencia”, donde a “M. D.”, de Valencia, se le dice que “se publicará en el álbum que preparamos”. Las portadas de los números conservados están dedicadas a Encarnación Fabra y Almerinda Soler di Franco, dos triples que coincidieron numerosas veces a lo largo de su carrera; en esta ocasión, habían actuado en Zaragoza en la misma compañía del tenor y empresario Eduardo G. Berges, en la temporada de 1887-1888, con las zarzuelas *El relámpago* —F.A. Barbieri/F. Camprodón–, *El grumete* –E. Arrieta/A. García



Fig. 4.11 Retrato de la tiple aragonesa Almerinda Soler, en la portada del nº 2 de *El Telón* (6 de mayo de 1887)

Gutiérrez-, *Manolito el rayo* –opereta cómica arreglada de la versión original alemana de F. von Suppé-, *El Juramento* y *Catalina* –ambas de J. Gaztambide/L. Olona–, según las crónicas “con gran éxito” en el Teatro Principal. También con la compañía del Sr. Soler, Encarnación Fabra intervino en *El Hermano Baltasar*, de Ruperto Chapí y en *La Gran Vía*, por las mismas fechas, con gran éxito también. Esta cantante estrenó, también de Chapí, en el madrileño Teatro de la Zarzuela *La Bruja* y *El rey que rabió*, en la temporada de 1887-1888 y en 1891, respectivamente.

En la primera portada de *El Telón* –desconocida–, se publicaba el retrato del tenor Eduardo Berges. En esta revista firmaba las reseñas teatrales E. Sainz, de quien no he podido encontrar información alguna. Por otro lado, las portadas conocidas muestran cierta precariedad en el apartado concreto de la ilustración por parte del taller de Villagrasa, en comparación con otros trabajos anteriores, como se ha podido ver en *El Fígaro Aragonés*: tal vez, en esas fechas, no contase con un buen colaborador.

La revista incluye ilustraciones caricaturescas en las páginas centrales, a propósito de las obras que se representaban en los teatros de la ciudad y a cargo de Serrano y Rodríguez.

Por la “Correspondencia”, se sabe que esta publicación tenía corresponsales para vender la revista en Madrid, Valencia, Toledo, Logroño, Valladolid y Tudela (Navarra). Femenino o no, *El Telón* se dirigía a un público aparentemente instruido y, ciertamente, aficionado a la música, interesado y seguidor de la actualidad musical local: no presenta contenidos que pudieran atraer a profesionales o algo más que diletantes.

Por otro lado, no hay precios de suscripción ni referencia alguna a esta forma de gestionar la venta –sólo aparece el precio del número corriente y del atrasado–, con lo que tal vez no fue un buen proyecto y la revista resultase deficitaria, o, cuando menos, no se valió de un sistema que protegía al empresario periodístico.

Ante el reducido número de ejemplares encontrados, resulta difícil obtener una visión más amplia de conjunto.

*** *El Correo Musical: revista literaria, artística, teatral, de modas y recreativa* (10 abril 1888 - 30 octubre 1888)⁹³.**

Salió a la luz el 10 de abril de 1888 y no se han encontrado más ejemplares más allá del número 21, correspondiente al 30 de octubre del mismo año. También esta publicación es de la “Tipografía y Litografía” de Félix Villagrasa, por tanto a doble columna y con ocho páginas, correspondientes a cada pliego en 4.º.



Fig. 4.12 Cabecera de *El Correo Musical*, ejemplar impreso en los talleres de Félix Villagrasa, su primer propietario

Propiedad del impresor, la revista tuvo como directores en su primera etapa (nº 1-16) a Valentín Marqueta, director literario, y al violinista Teodoro Ballo como director artístico: éste se encargaría hasta el cambio de propiedad de la selección de partituras que se admitían para publicar como suplementos musicales con cada número.

Su subtítulo describe en sí mismo el abanico de contenidos que la Redacción deja claros en su declaración de intenciones:

⁹³ Para un más amplio conocimiento sobre esta revista, véase mi estudio (Gimeno, 2006) dedicado al análisis de su inicio, evolución y desaparición, dentro del contexto cultural y musical zaragozano de la época (Gimeno, 2005). Un análisis formal, técnico y estilístico de todas las partituras que acompañaban a la revista, se encuentra en el trabajo de investigación realizado para la obtención del DEA (Universidad de Valencia, 2004).

Dar una publicación que facilite la adquisición de composiciones musicales, de notables trabajos literarios, de las innovaciones de las modas, y que regale, además, dibujos para bordados y colecciones de patrones para el corte, todo por una peseta mensual, trabajo no es muy fácil que digamos⁹⁴.

De estas líneas se desprende el tipo de público al que se dirigía la revista: en buena parte femenino, de clase acomodada, interesado en la música, literatura, actualidad teatral, y el arte en general –también la pintura tiene su lugar en la publicación–. Además de partituras con periodicidad decenal, se daban pliegos de dibujos para bordados –algunos de la mano del pintor Mariano Cerezo– y patrones para las suscriptoras, una vez al mes. Más de seis décadas después de la publicación del que se considera primer semanario dedicado a las modas, *El Periódico de las Damas* (1822), se sigue cumpliendo con el mismo objetivo, cubrir los intereses de las lectoras con las novedades de moda francesa –el primer modelo fue el *Journal des Dames et des Modes*, París, 1789-1839–, a su vez contenido principal de las primeras revistas dirigidas a las mujeres.

En el caso de *El Correo Musical* y en cuanto a contenidos musicales, se cubren más intereses que los meramente locales, como demuestra la amplitud geográfica de noticias y reseñas musicales, por un lado, y también la distribución y difusión: en su cuarto número la revista ya contaba con corresponsales en distintas localidades de la provincia de Zaragoza (Tarazona, Calatayud, Cariñena, Ateca, Brea y Monterde), en Teruel, en las localidades catalanas de Gerona e Igualada, en las tres provincias del País Vasco (Bilbao, Vitoria y San Sebastián) y en Navarra (Tudela y Alsasua), en La Rioja (Logroño y Alfaro), e incluso en las más lejanas Valladolid o Alicante, buena parte de ellas presentes ya en el nº 3; más tarde se suma Madrid⁹⁵. Entre los escritos musicales, la revista publica artículos de teoría musical, de carácter más o menos científico –sobre la formación de la escala y la historia de la

⁹⁴ Nº 1, 10 de abril de 1888, p. 1.

⁹⁵ “Correspondencia administrativa”, nº 4, 10 de mayo de 1888, p. 32.

acústica, sobre las vibraciones de los sonidos–, que más bien parecen artículos no elaborados para la ocasión, sino opúsculos por entregas que se aprovechaban en ocasiones para cumplir en lo que venían a ser compromisos con publicaciones periódicas de este tipo, y que estaban destinados a otro tipo de lectores, diferentes de la mayoría de los que se suscribieran a *El Correo Musical*.

También un notable intercambio con otras revistas pone de manifiesto el gran alcance de *El Correo* en sus primeros meses, del mismo modo que se muestra la conexión de la Redacción con la actualidad de otras ciudades: recibió visitas en su Redacción de *El Norte de Castilla* y *La Opinión*, de Valladolid, *El Porvenir de Avilés*, *El Comercio de Linares* o *La Revista de Alcoy*, la *Gazzetta Musicale di Milano*, *La Ilustración de la mujer* de Barcelona, *El complutense* de Alcalá de Henares y *Las Noticias* de Sevilla.

De su primer director literario, más tarde propietario, he podido saber que se trataba de un joven periodista que cuatro años antes, en 1884, era todavía estudiante de la Universidad Literaria de Zaragoza: pertenecía al recién constituido Comité Provincial de Zaragoza, perteneciente a la Juventud Nacional Republicana, y del que formaba parte como uno de los dos secretarios –en *El Globo*, 29 de mayo de 1884, aparece como Valentín Marqueta y Morales, por lo que no cabe duda alguna–; uno de los vocales del mismo comité era Rafael Lucas Martínez, otro periodista que colaboró en *El Correo Musical* –eran, pues, colegas–. Marqueta fue militante del republicanismo radical zorrillista –Ruiz Zorrilla protagonizó varios levantamientos contra la monarquía y fue fundador del Partido Republicano Progresista (1880-1903)–.

Después de que *El Correo Musical* desapareciera, y en el mismo año de 1888, Valentín Marqueta se fue a Buenos Aires, donde intentó constituir un Partido Republicano Revolucionario, pero en 1896 estaba de vuelta en España: en esta fecha es director del *Diario Mercantil* de Zaragoza, y allí publica un artículo denunciando el trabajo que hacen los filibusteros⁹⁶ en Filipinas. Por

⁹⁶ Según la segunda acepción del término en el *Diccionario de la Lengua Española* (Real Academia), filibustero era un “hombre que trabajaba por la emancipación de las que fueron provincias ultramarinas de España”, en desuso desde 1900.

ello se le reclamó en Madrid para dar cuentas al Gobierno de lo que sabía sobre el asunto, debiendo presentarse ante Cánovas para dar explicaciones (*La Época*, 23 de agosto; *La Iberia*, 23 de agosto; *El Imparcial*, 23 de agosto y *La correspondencia de España*, 24 de agosto). En otra noticia de *El Imparcial*, cinco días después, se refieren a Marqueta como “distinguido periodista”: seguramente tenía buenas relaciones con ese periódico, del que se inserta un artículo en *El Correo Musical* titulado “La Misa de Letamendi” (*El Correo Musical*, año I, nº 17, p. 131): se trata de la *Misa de Réquiem* de José de Letamendi Manjarrés (*1828; †1897), escrita en 1888, en la que incluyó su *Dies Irae* compuesto el año anterior, y que se estrenó el 13 de septiembre de ese mismo año en el Real Monasterio de El Escorial. Letamendi fue uno de los diez miembros que formaron parte de la delegación española del Patronato del Festival de Bayreuth. Médico, escritor, pintor, filólogo, compositor, ensayista y político, como wagneriano escribió diversos artículos en la revista de Wagner *Bayreuthner Blätter*; anteriores a la misa mencionada, siendo el primer escritor extranjero que colaboraba en ella. También compuso música de salón, aunque su actividad musical abarca tan sólo seis años, de 1884 a 1890.

Para esas fechas de 1896 en que Marqueta regresó a España, el que fuera fundador y director literario de la revista, había residido en varias repúblicas americanas –Brasil, Venezuela, Cuba y México–. En 1898 volvió a Buenos Aires, fundó allí el periódico *El Infierno* (1901) y fue uno de los que crearon en 1903 la Liga Republicana Española (García, 2001: 257). En 1905 ya estaba de vuelta en España, puesto que en *El Globo* (23 de mayo de 1905) se publica una carta de Joaquín Costa dirigida “al Sr. Valentín Marqueta y demás republicanos de Leciñena”, en la que se muestra de acuerdo en las críticas de éstos a la política social y económica del recién estrenado siglo XX. Por último, a través de un *Boletín de la Asociación de Labradores de Zaragoza* (año XIX, nº 185, 15 de enero de 1919), en “Sesión ordinaria del 5 de noviembre de 1918”, el Presidente dio cuenta del fallecimiento en Leciñena del “antiguo socio y procurador de la Junta general D. Valentín Marqueta”.

La revista cuenta con casi treinta colaboradores, entre los que destacan como músicos Tomás Adiego, José M^a Alvira, José Anadón, José Híjar,

Antonio Lozano, Enrique Malumbres, Martín Mallén Olleta, Justo Blasco, Agustín Pérez Soriano y Ruperto Ruiz de Velasco, todos ellos activos a nivel local y residentes en Zaragoza, o de origen aragonés, de cualquier modo muy vinculados con la ciudad: algunos colaboran con artículos y otros sólo con sus composiciones; entre los periodistas y literatos firman Juan Pedro Barcelona, Rafael Castro, David Pardo y Gil, Gregorio García-Arista, Santiago Lorda, Rafael Lucas Martínez, Antonio Octavio de Toledo, Agustín Peiró –además de periodista, dibujante e impresor– y Luis Montestruc, todos ellos nombres muy conocidos del periodismo aragonés y autores locales. Es, de todas, la que más contenido literario presenta, y, a partir del cambio de propiedad y dirección, éste se torna de escasa calidad.

En otras líneas de la declaración de intenciones, los responsables de la revista –seguramente el director literario y fundador, Valentín Marqueta–, hacen saber que son amigos los que colaboran y se comprometen desde un primer momento, según se dice, desinteresadamente –se sabe que quien fue director artístico hasta el nº 18, Teodoro Ballo, no cobraba por encargarse de la dirección artística–, siendo aquéllos “lo mejor que en esta capital se encierra así en las letras como en la música”; del mismo modo dice la Redacción que “no tenemos otro título dentro del arte que el de admiradores y apasionadísimos”. Se trataba, pues, de aficionados a la música, interesados en el arte y personajes “bien relacionados” en el ámbito cultural de la ciudad.

Lo que parece ser que ocurrió más tarde es que, al irse Villagrasa, Marqueta se fue quedando sin esos amigos, y los últimos números son una muestra del arte de firmar bajo diferentes seudónimos lo que Valentín Marqueta, casi en soledad, escribía para la revista: después del nº 16 y a partir del cambio de propiedad de Villagrasa a Marqueta, parece que la empresa se desmoronó. No se sabe el motivo ni las circunstancias de la marcha de Marqueta a Argentina –ruina empresarial o hipotéticos motivos políticos–, pero sí es observable que este periodista –recuérdese su temprana militancia en el republicanismo radical–, responsable literario de *El Correo Musical*, se muestra cauteloso a lo largo de la publicación, sin rasgo alguno de su filiación política, más bien se diría que se trata de una revista incluso tradicio-

nalista, nada comprometida, en absoluto crítica, de contenidos literarios empalagosos, las más de las veces, y donde las escasísimas colaboraciones femeninas no son sino, más bien, ñoñas. Seguramente, Marqueta no estaba en situación de correr riesgo alguno si quería prosperar en su recién iniciada carrera periodística.

En la segunda etapa de la revista, con el cambio de propiedad, Eladio Núñez pasó a ser el director literario, un periodista que había venido colaborando con varios artículos, y fue “un jurado especial” el que se encargó de la selección de partituras que regalaban a los suscriptores, jurado que en ningún momento se da a conocer. A esto se suma el cúmulo, a partir de entonces, de artículos procedentes de otros periódicos –*El Imparcial*– y la falta explícita de colaboradores. También los recursos gráficos de la música impresa son de menor calidad, debidos ahora a la Litografía del Comercio: al parecer no disponían de un experto que corrigiera las partituras antes de estamparlas, ni del propio compositor, a juzgar por los resultados. Valentín Marqueta recurrió para el resto de la publicación en esta segunda etapa de la revista a la “Imprenta y Litografía de [Martín] Santos”, con taller en Coso, 96 y 98.

Destaca el interés de la revista por la ópera, si bien ésta ya había sido objeto de debate en las primeras revistas aparecidas en la primera mitad del siglo –incluso algunas concentraron sus contenidos en este asunto–, dedicando un artículo por entregas sobre la ópera española, lo que resulta algo trasnochado: quizá tuvieron la intención de emular a las iniciativas de décadas anteriores en otras revistas de la corte y villa, porque, de otro modo, era un literato, Eladio Núñez, quien escribe al respecto, partidario todavía del empeño de aportar soluciones al debate de “la ópera nacional”. También él se encarga, a veces, de las críticas a la compañía de ópera que actuaba en el momento en el Teatro Principal; el autor, que no era músico, se confiesa “profano en el sublime arte musical”.

En una ocasión, la revista –a través de Valentín Marqueta– se erige en defensora a ultranza de los “profesores músicos” de la ciudad, denunciando las necesidades tanto de aprecio y cultivo de la música como de protección

para aquéllos; defiende a los músicos de bandas militares que actúan en cafés por lo escaso de sus sueldos pero solicitan que dejen la oportunidad de tocar en esos locales al resto de profesores músicos; también se arremeterá en *Aragón Artístico* contra las bandas de los regimientos, por “estruendosos” y por quitar oportunidades a los demás profesionales, teniendo ya los primeros un sustento seguro.

Quizás el artículo que más destaca en toda la revista es el escrito por el compositor y discípulo de Ruiz de Velasco, José M^a Alvira, titulado “Músicos y cantantes”⁹⁷, en el que defiende y reivindica –como una de las soluciones a la “actual” decadencia del arte del canto, no sólo en España–, además de una base sólida de conocimientos del lenguaje necesaria para un cantante y cualquier músico que se precie de ello, la existencia de unos buenos maestros que se dediquen a la enseñanza. Y denuncia la apatía de las autoridades locales ante el arte y el progreso, ante las necesarias ayudas y subvenciones “al que vale”. Alvira fue de los zaragozanos que ampliaron estudios en Madrid y se afincaron allí.

No había más secciones fijas, dentro de su variado contenido, que las “Advertencias” y el “Buzón”, en el que se reunían varios sueltos y gacetillas a modo de noticias principalmente musicales y de actualidad. El resto estaba constituido por artículos de fondo sobre música –ópera, música francesa, artículos teóricos y pedagógicos, sobre autores y representaciones–, biografías, efemérides, anécdotas, poemas y artículos literarios, de interés cultural y social, modas y entretenimiento.

Otro intento para atraer y seducir al público fue la pretendida y nunca realizada incorporación de una agencia de contratación para músicos, anunciada en el nº 10 de la revista, por el “deseo de emular a los mejores periódicos extranjeros” para facilitar la formación de compañías “así de canto como de verso”, al mismo tiempo que conseguirían trabajo los artistas “sin contrata”, que presumiblemente fue iniciativa del co-fundador y director literario, Valentín Marqueta.

⁹⁷ *El Correo Musical*, nº 12, 30 de julio de 1888, pp. 90-92.

La única ilustración que contiene la revista es la dedicada al maestro de capilla de La Seo, Domingo Olleta, con un retrato a toda página, firmado por “Baldomero”, en su nº 13 (10 de agosto de 1888, p. 97), aunque habían prometido una serie que incluiría los de los maestros de capilla del Pilar Benigno Cariñena y Antonio Lozano, que no llegan a aparecer.

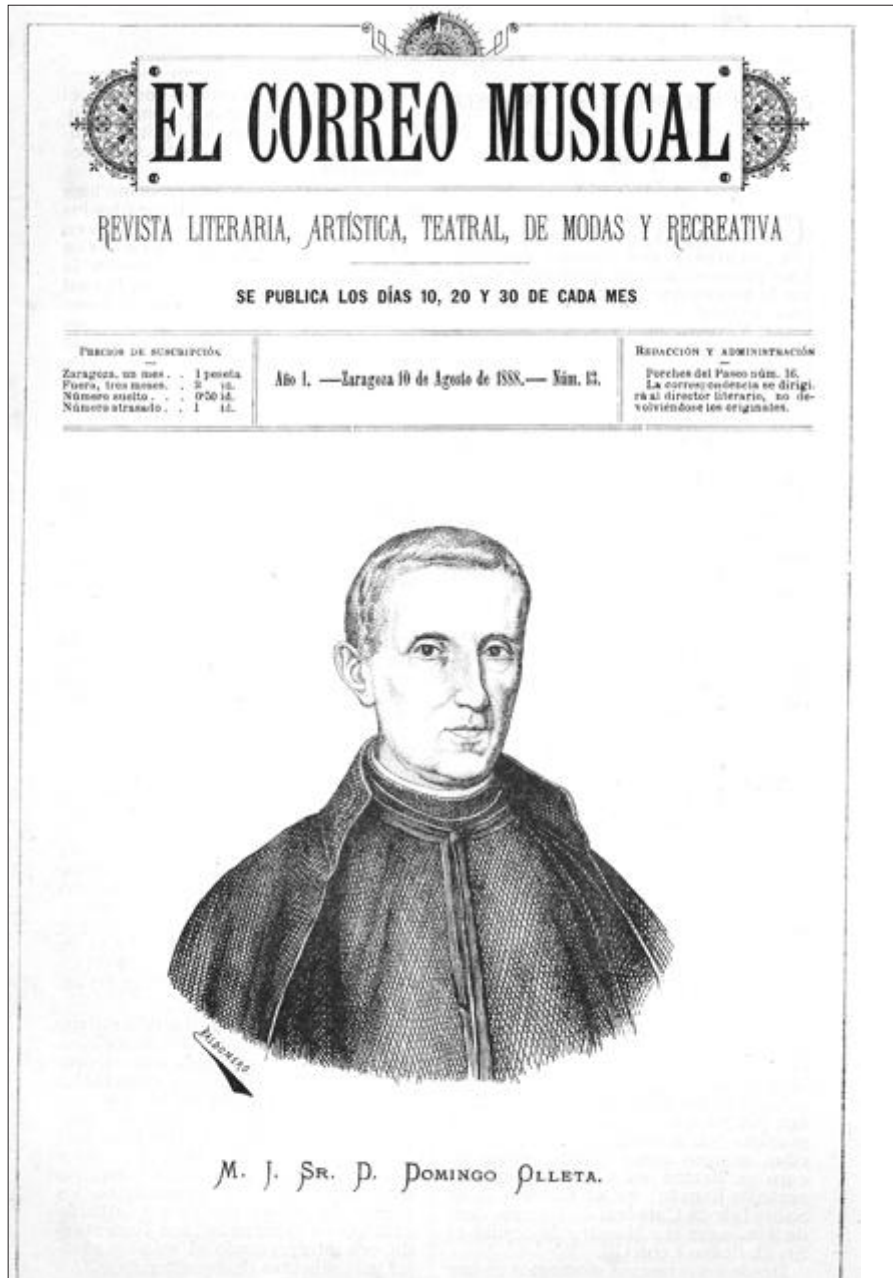


Fig. 4.13 Retrato de Domingo Olleta (*Zaragoza, 1819; †Ibíd., 1895)

Los precios de venta y lo obtenido mediante la publicidad constituirían la financiación del periódico, frente a unos gastos de administración, redacción, imprenta e intereses del capital invertido. Cualquier demora en las suscripciones o disminución del número de lectores podían provocar el déficit: a esto se añade la aparición el 10 de octubre de ese año, 1888, de la nueva revista *Aragón Artístico*, de la litografía de Villagrasa, dedicada por entero a la música: parece que *El Correo Musical* desapareció con el número de 30 de octubre como último. En ese breve plazo de tiempo hasta final de año, Marqueta embarcó hacia Buenos Aires.

**Tabla 4. Autores y obras en *El Correo Musical*
(Zaragoza: Tipografía y Litografía de Félix Villagrasa;
Litografía del Comercio, a partir del nº 17, 1888)**

Autor	Obra	Localización y fecha
José Anadón	<i>Gaudencia</i> : mazurka p. piano	nº 1, 10 abr.
José Híjar	<i>Mascarita</i> : polka p. piano ⁹⁸	nº 2, 20 abr.
Enrique Malumbres	<i>Tango</i> en la zarzuela <i>Lo de mi pueblo</i> (I)	nº 3, 30 abr.
–	<i>Tango</i> en la zarzuela <i>Lo de mi pueblo</i> (II)	nº 4, 10 mayo
Alfonso Lacasa	<i>¡A los toros!</i> : pasodoble torero	nº 5, 20 mayo
Pablo Navarro	<i>Pilar</i> : mazurka p. piano	nº 6, 30 mayo
Elías Villarreal	<i>Sol de oro</i> : mazurka p. piano	nº 7, 10 jun.
José Híjar	<i>Recuerdo</i> : gavota p. piano	nº 8, 20 jun.
Miguel Arnaudas	<i>La bella Aurora</i> : polka p. piano	nº 9, 30 jun.
Guillermo Álvarez	<i>Pensamiento</i> : vals p. piano	nº 10, 10 jul.

⁹⁸ Esta polka de José Híjar no se ha encontrado. “La Mascarita” era el nombre de una sociedad de baile existente en ese año de 1888, que organizaba bailes en el Teatro Pignatelli.

Autor	Obra	Localización y fecha
José M ^a Alvira	<i>Pequeño scherzo</i> p. piano	nº 11, 20 jul.
José Orós	<i>Leonor</i> : gavota p. piano	nº 12, 30 jul.
Justo Blasco	<i>Meditación</i> p. piano	nº 13, 10 ag.
Ignacio Agudo	<i>Georgina</i> : mazurka p. piano	nº 14, 20 ag.
Martín Mallén Olleta	<i>Manín</i> : polka p. piano	nº 15, 30 ag.
Mateo Lorente	<i>Gavota</i> p. piano	nº 16, 10 sept.
Martín Mallén Olleta	<i>Matilde</i> : mazurka p. piano	nº 17, 20 sept.
José M ^a Ruiz	<i>Un brindis al Josef</i>	nº 18, 30 sept.
José Orós	Introducción y Vals en la zarzuela <i>A las penas...capuchones</i>	nº 19, 10 oct.
Joaquín Liso y Torres	<i>Los rapsodas</i> : tanda de valeses p. piano	nº 20, 20 oct.
Antonio Álvarez	<i>Proceso</i> : polka p. piano	nº 21, 30 oct.

• **Hipótesis acerca del cambio de propiedad de *El Correo Musical*:**

Supuestamente, Valentín Marqueta sería el socio capitalista de la empresa, de la que era co-propietario. Villagrasa accedería a asociarse con él –si bien siempre había trabajado solo–, tal vez para sanear de alguna manera su economía empresarial o, simplemente, obtener un apoyo financiero en esta nueva iniciativa, para la que contaba con experiencias anteriores como litógrafo, tanto en periódicos diarios de interés general como en prensa musical –*El Diario de la mañana: periódico popular de intereses morales y materiales* (1880), *El Enano: revista cómica minúscula* (1883), *Gaceta Musical* (1883), *El Intransigente: diario católico tradicionalista* (1884), *Aragón Político* (1886), *El Fígaro Aragonés: periódico científico, literario é ilustrado* (1886) o *El Telón: periódico satírico, literario é ilustrado* (1887)–.

Los reiterados avisos por parte de Marqueta a suscriptores morosos –rayando, a veces, en la grosería y la amenaza pública– demuestran el interés de éste por una solvencia económica y, a la vez, ponen de manifiesto el inminente déficit de la empresa. Habiéndolos anteriores, valga como muestra el siguiente ejemplo:

Los señores suscriptores de fuera de la capital que se hallen en descubierto con la Administración, se servirán remitir el importe de sus suscripciones durante la presente semana, ó dejaremos de remitirles el periódico y su nombre aparecerá en la lista que vamos á publicar de *suscriptores morosos* [sic.]⁹⁹

Paradójicamente, son las últimas líneas impresas que se conocen de *El Correo Musical*.

Pero las razones de la ruptura entre los dos propietarios –uno de ellos impresor-litógrafo y el otro periodista y director literario– podrían tener una triple vertiente: la económica, la puramente “intelectual” –referida ésta a los contenidos de la revista y los intereses del público– o la que atañe a los propios proyectos profesionales de Villagrasa; cabe pensar que este litógrafo quiso evitar males mayores y se comprometiera con la nueva revista musical *Aragón Artístico* (nº 1, 30 de octubre), abandonando a su suerte al periodista, o que Marqueta ya tuviera pensado emigrar a Buenos Aires, e intentó dejar la empresa libre de deudas, de ahí los apremios a los suscriptores (?).

De la labor gratuita del director artístico, el violinista Teodoro Ballo, y de la aportación altruista de los colaboradores “amigos”, se deduce que tal vez Villagrasa no contase con suficientes recursos, ni técnicos ni humanos –Marqueta se quejará del retraso en la publicación de los ejemplares “por causas ajenas” a la suya–, ni le resultase rentable su trabajo. En tal caso, la iniciativa habría sido del propietario impresor (?).

Por otro lado, los numerosos cambios producidos en la revista a partir de la ruptura serían sólo consecuencia de la misma y no su causa: se reducen

⁹⁹ *El Correo Musical*, nº 21, 30 de octubre de 1888, p. 168.

los colaboradores notablemente y, prácticamente, se reparten la tarea entre el propio Marqueta –que firma bajo diferentes seudónimos un gran porcentaje de los textos– y Eladio Núñez Herranz, nuevo director literario; aparecen artículos “prestados” de otras revistas; abunda lo literario en detrimento de lo musical –tal vez los colaboradores en música habían ido tras Villagrasa–; se insertan poemas y escritos no elaborados para la ocasión; abundan las crónicas de teatros madrileños –sobre todo en los últimos números, merced a un nuevo colaborador afincado en Madrid, *Severo Aragonés*–, prestando especial atención a las noticias procedentes de la capital; y reaparecen los artículos de modas debidos a *Stella*, supuestamente desde París¹⁰⁰, quien sólo había colaborado en el primer número –si es que existió tal personaje–. Entre los nuevos colaboradores que, sin duda, tuvo que buscar Marqueta, figura Leoncio Moya, notable periodista pero conocido por sus crónicas y revistas de tauromaquia, lo que, junto con el resto de hechos y observaciones, da un idea de las necesidades y entorno literario del nuevo propietario de *El Correo Musical*. Asimismo, se advierte de pronto la aparición de las mujeres colaboradoras, presentes en todas las portadas pero ausentes en el interior de la revista hasta estos últimos números: Aurelia Mateo de Alonso, Eloísa Yanguas o Amalia Latorre.

También cabe pensar que Villagrasa no compartiera con su joven socio el aspecto intelectual ni comercial de la iniciativa empresarial, además de que el litógrafo se rodeaba de más y mejores músicos, como los hechos, anteriores y posteriores, lo demuestran. A Marqueta no se le conoce interés alguno posterior por la música. Asimismo, resulta evidente la inexperiencia como empresario de Valentín Marqueta –cuatro años antes era todavía estudiante de la Universidad–, frente a la maestría atribuible a Villagrasa.

¹⁰⁰ Tanto por la relación que se tenía o se quería tener con París, capital de la moda y la cultura entonces, es interesante saber que la combinación de trenes que en 1888 hacían el viaje de Zaragoza a París y viceversa, tardaba ochenta y seis horas; con ello hay que pensar que era así tanto para viajeros como para cualquier correo. Esta información está extraída de la Memoria de la Cámara Oficial del Comercio y de la Industria de Zaragoza, publicada por la Tip. de Emilio Casañal y Compañía en 1888.

Si hacemos caso de las palabras de Marqueta, fue él quien pidió quedarse por entero con la propiedad de *El Correo*:

[...] no ha encontrado [el fundador, V. Marqueta] otra solución mejor que adquirir por completo su dominio sobre el periódico, en vez de una parte como antes tenía, y poder remediar con mano segura todos cuantos abusos se cometan por nuestros dependientes con los señores suscriptores y anunciantes¹⁰¹.

Pero también es cierto que la nueva revista de Villagrasa, *Aragón Artístico*, salió a la luz el 10 de octubre siguiente, es decir, en el plazo aproximado de un mes –contando con el retraso que se menciona en la publicación de *El Correo Musical*– se produce la ruptura y Villagrasa se hace cargo de una revista en la que hará gala de su pericia, con más recursos litográficos, mejor calidad de la música publicada y de los contenidos en general, y sin retraso alguno en la publicación, de periodicidad igualmente decenal. Con toda seguridad tuvo que emprender el nuevo proyecto antes de dejar su compromiso con la anterior.

Lo más admisible, aun desconociendo de qué manera pudieron coincidir algunos de los hechos, sería concluir que Villagrasa fue consciente, antes que su socio, de la falta de rentabilidad de la revista y vendió sabiamente su parte a Marqueta; éste se quedó hasta experimentar inevitablemente el naufragio de la empresa y, finalmente y muy posiblemente sin solventar las deudas –no se le conoce relación posterior con Zaragoza, ni profesional ni de otro tipo, sino en Leciñena–, tomó un barco que le llevó a Argentina, donde ejerció libremente su militancia republicana.

*** *Aragón Artístico: revista musical y literaria* (10 oct. 1888 - 30 jun. 1890)**

También ésta es una publicación decenal, del “Establecimiento Tipo-Litográfico” –esta vez–, de Félix Villagrasa, que salió por primera vez el 10

¹⁰¹ “Al público”, nº 17, 20 de septiembre, p. 129.

de octubre de 1888, y cuyo último número es de 30 de junio de 1890, lo que reúne un total de sesenta y tres entregas. Por primera y única vez, Villagrasa aparece como editor –nunca antes se había pronunciado como tal–, anunciando que la Redacción y Administración está en la dirección de su establecimiento, Independencia, 16.

El subtítulo, *Revista musical y literaria*, indica la influencia que tenían los contenidos literarios en las publicaciones culturales respecto al interés del



Fig. 4.14 Portada de *Aragón Artístico* (año I, nº 3, 30 de octubre 1888), dedicada a la cantante Adelina Patti, la “joven Malibran”

público. Sin embargo, son escasas las colaboraciones exclusivamente literarias, y éstas eran de temática musical, si bien en los últimos números, aumenta paulatinamente el porcentaje de artículos y narraciones que nada tienen que ver con la música.

Siendo la revista más ilustrada entre todas –se había hecho “un contrato especial” con una “respetable casa”–, la distribución de sus ocho páginas, esta vez a tres columnas, se organiza de la siguiente manera: portada ilustrada, dos páginas de texto, dos de grabados –a doble y a toda página–, dos de texto y contraportada con grabado y, en muy pocas ocasiones, con publicidad –principalmente de obras musicales–. A esto se añade un suplemento musical en cada número y otras páginas de música “claramente grabada en tamaño pequeño” –en 22 cm–, original –no arreglada– y bailable, que formarían parte de un coleccionable *Álbum musical*, y que se podría encuadernar al finalizar cada año de publicación. La música del álbum de bailables no se ha encontrado¹⁰² –algo en cierto modo comprensible, ya que los destinatarios separarían enseguida las partituras del resto de la revista, y posiblemente esos tomos formen parte de la colección heredada de algún particular–.

La revista tuvo tres cabeceras, la segunda, incorporada en el nº 10 (10 de enero de 1889) se debe al pintor zaragozano Joaquín Pallarés Allustante, formado en Zaragoza, Madrid, París y Roma; y la tercera, en el nº 20 (20 de abril de 1889) al arquitecto, dibujante y pintor paisajista catalán Jaume Pahissa (*1846; †1928), padre del célebre compositor, crítico y musicógrafo Jaume Pahissa Jó. En las dos aparecen dibujos emblemáticos como el puente de piedra sobre el Ebro, la basílica del Pilar al fondo, el blasón aragonés –con el árbol de Sobrarbe, la cruz de Íñigo Arista, la cruz de San Jorge cantonada con cuatro cabezas de moro, que representa la toma de Huesca, y las barras de Aragón–, y alusiones alegóricas a la música y la literatura, en la primera, y casi los mismos motivos en la segunda –se añade en ésta la torre de San Pablo y el escudo de Zaragoza–.

¹⁰² Únicamente se conserva una de las partituras del álbum en la Biblioteca de Catalunya: corresponde a una mazurka para piano de Ruiz de Velasco, titulada *España*, que ocupa cuatro páginas y en la que se lee “Regalo á los Suscriptores del Aragón Artístico”.



A TAL PÚBLICO TAL CONCIERTO.

Fig. 4.15 Uno de los grabados (xilografía) en las páginas interiores de la revista, titulado “A tal público, tal concierto” (año I, nº 2, 20 de octubre de 1888. p. 5)



Fig. 4.16a Cabecera de *Aragón Artístico*, correspondiente al nº 7 (10 de octubre de 1888)



Fig. 4.16b Primer cambio en el nº 16 (10 de marzo de 1889)



Fig. 4.16c Cabecera del nº 20 (20 de abril de 1889), última conocida y que continuaba en el nº 63 (30 de junio de 1890), último conocido

Según un suelto de la revista (nº 29, 20 de octubre de 1889, p. 7), y por otro párrafo en uno de los primeros números, el director de *Aragón Artístico* es Ruperto Ruiz de Velasco (*Calahorra -La Rioja-, 1858; †Zaragoza, 1897) y a él se debe, también, la iniciativa de su creación:

El amigo de la mujer, periódico ilustrado de México, publica en su último número el retrato y biografía de D. Ruperto Ruiz de Velasco director del ARAGÓN ARTÍSTICO. Agradecemos muy de veras la deferencia y las lisonjeras palabras que nos dedica el colega de México.

Se trata de un personaje relevante de la vida musical zaragozana: un joven, de treinta años, riojano de origen, afincado en Zaragoza desde los dieciséis años, entonces profesor auxiliar numerario en la cátedra de Griego de la Universidad de Zaragoza –más tarde, catedrático–, que fue compositor de zarzuelas, bailables, revistas, música de salón; crítico musical del *Diario de Avisos* y musicógrafo –*Cantos populares de España. La Jota Aragonesa: estudio crítico-descriptivo sobre su música*, (febrero de 1892)¹⁰³–; impartió varias conferencias, aprendiz de violinista, profesor de Piano, Canto y Estética en la Escuela de Música dos años después, a quien también se debe la iniciativa de su creación junto con Antonio Lozano –y primer director de la misma–, tras cesar la revista. El periodista Luis Montestruc le llamará “maestro de moda” y “director de todas las empresas musicales” en la biografía que aparece en las *Celebridades musicales...* de Pedrell (*op. cit.*); asimismo, también cuenta que “las casas Zozaya y Romero publicaron algunas de sus obras solicitándolas no pocas veces”, lo que da una idea de su éxito no sólo en Zaragoza; Luis Montestruc informa de que Calixto Ariño le ayudó “provocando ocasiones de lucimiento” –tal vez conoció a este impresor, editor y periodista zaragozano a través de su relación como musicógrafo con el mencionado *Diario de Avisos*, del que Ariño fue fundador–. Entre sus actividades también se cuenta la dirección de la orquesta del Teatro Principal como titu-

¹⁰³ Un ejemplar del manuscrito se conserva en la Biblioteca Nacional (“legado Barbieri”), firmado en Zaragoza, en febrero de 1892. El documento es propiedad de F. A. Barbieri, a quien se lo debió regalar Justo Blasco, quien firma al pie en la anteportada.

lar, en lo que obtuvo gran éxito. Antonio Lozano recoge en su *Memoria* la abundante producción lírica del director de *Aragón Artístico*.



Fig. 4.17 Retrato del director de *Aragón Artístico*, Ruperto Ruiz de Velasco, en la portada a él dedicada (año II, nº 10, 10 de enero de 1889)

Entre los colaboradores figuran el propio Ruiz de Velasco, José M^a Alvira –compositor, director de orquesta y discípulo del anterior–; Agustín Peiró¹⁰⁴, que colabora con escritos literarios relacionados con la música; el poeta líri-

¹⁰⁴ Periodista, dibujante e impresor –hijo de Mariano Peiró–, amigo de Félix Villagrasa, fue ateneísta y académico de la de San Luis. Colaborador en varios periódicos y revistas locales, fundó el semanario satírico *El Chin-Chin* y fue uno de los más prolíficos escritores de cuentos aragoneses.

co-dramático y que fuera director de *El Diario de Zaragoza* Rafael Lucas Martínez, también sobre música; David Pardo Gil –desde Madrid– con una presencia mayoritaria de envíos junto con Gregorio Domínguez de Castro¹⁰⁵, *Semifusa* y Juan Millán –también desde Madrid–, la escritora Josefa Pujol de Collado –desde Madrid, que había colaborado también con biografías en *La Ilustración de la mujer*, fundada en 1872 por la aragonesa Concepción Gimeno y Gil–, José Joaquín Oña¹⁰⁶ –quien sería presidente de la Sección de Bellas Artes del Ateneo en 1892–; también figuran curiosos seudónimos “musicales” como *Cantallano*, *Becquadro* o *Pentágrama* [sic].

Los objetivos de la revista quedan muy claros en su declaración de intenciones al comienzo de la misma:

EL ARAGÓN ARTÍSTICO [...] se propone exclusivamente fomentar las aficiones artísticas, dando amena lectura y relacionada con las artes, regalando música correctamente editada y cuidadosamente elegida y abriendo vasto campo á los profesores músicos, pues, en sus columnas, han de encontrar siempre sitio para la defensa de su clase y en nuestra redacción apoyo para la publicación de sus obras.

¹⁰⁵ Gregorio Domínguez de Castro (*1825; †1901) era un capitán de Infantería con grandes inquietudes culturales, destinado en 1873 a Monzón (Huesca) y luego a Zaragoza, a donde había venido desde Santa Cruz de Tenerife, donde había dirigido el periódico canario *El Veterano*. Viudo desde 1862 de la escritora Victorina Bridoux (*1835; †1862), se ocupó de publicar las obras de ésta después de su muerte, algunas de ellas en Zaragoza (1890) en la imprenta de Emilio Casañal. Todo indica que tenía sólidos conocimientos musicales: tanto sus artículos en *Aragón Artístico* como su anterior obra anunciada en 1872 en la revista *El amigo del país*, de Santa Cruz de Tenerife, *La clave. Principios teórico elementales de música*, lo corroboran. Éste y otros datos los proporciona Alonso (1940) en su libro sobre la escritora y poetisa Victorina Bridoux, disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/MDC&CISOPTR=44170&CISOBBOX=1&REC=3>. [Consulta: 18 de agosto de 2009]. En los números 38 y 39 de *Aragón Artístico* (año II, 20 y 30 de octubre de 1889) se publica una leyenda escrita por su esposa (†1862), Victorina Bridoux, titulada “Las violetas del amor”, firmada “V. B. de Domínguez”.

¹⁰⁶ En 1892 dio en el Ateneo zaragozano una conferencia teórico-práctica titulada *Mozart y sus obras* –biografía y estudio crítico de su obra–, en la que intervino un trío de violín, piano y violonchelo.

Según la Redacción, la revista se dirige a un público de aficionados a estudios artísticos: entre los contenidos hay varios artículos dedicados al arte, principalmente la pintura, y varios sobre estética.

La revista muestra una vertebración bastante regular: se mantiene el “Sumario” en todos los números y son secciones fijas “Nuestra música” –donde se da cuenta de la partitura editada–, “Álbum musical” –también se anuncia elailable en cada número, todos de Ruiz de Velasco–, “Explicación de los grabados”; la “Sección de noticias” –locales, de otras ciudades de España y, en su segundo año, de algunas de Europa, a raíz de recibir e intercambiar prensa con otros colegas– y la de “Espectáculos” fluctúan, dependiendo la segunda de que coincidieran las fechas con la temporada de ópera y/o zarzuela para poder hacer la crónica, o con conciertos en la ciudad. Unas “Crónicas teatrales” comienzan a cargo de Juan Millán desde Madrid, haciendo revista del género tanto dramático como lírico-dramático, y se mantienen durante todo el primer año de vida de la revista; después las retoma el poeta y escritor David Pardo Gil, también desde Madrid.



Fig. 4.18 La cantante Lillian Russell [Helen Louise Leonard] (*1860?; †1922), muy popular en Estados Unidos, destacó en el género de la opereta

Son escasos los números que no comienzan con una biografía –al estilo de las revistas de la época–, coincidente con el personaje retratado mediante grabado en la portada. Entre los músicos a quienes se les dedica la portada se encuentran Charles Gounod, [Charles Louis] Ambroise Thomas, Ruiz de Velasco, la actriz y cantante estadounidense Lillian Russell, Pablo Sarasate, la soprano Adelina Patti, Mozart, Gluck, Antonio Lozano, Vicente Peydró –director de la compañía de zarzuela del zaragozano Teatro Principal en la temporada 1888-1889–; el violinista Andrés Fortuny; el compositor, pianista y director catalán Francisco Laporta; el maestro de capilla y renombrado sinfonista Domingo Olleta; Ramón Roig –violinista, compositor y director de la banda del Regimiento de “La Lealtad” por entonces–; el tenor Julián Gayarre y el niño zaragozano Manuel Viscasillas, llamado el “nuevo Monasterio” y “nuevo Sarasate”, violinista e hijo del compositor y diplomático Eduardo Viscasillas. De él publicó *La Ilustración española y americana*, tres meses antes, una biografía por Gascón de Gotor, y un retrato, a propósito del éxito obtenido cuando no había cumplido aún los ocho años de edad.

La sección “Originales recibidos” sólo aparece en los primeros números y, esporádicamente, después de cumplir el primer año de la publicación. En ella se contesta a los autores de las composiciones musicales y artículos, propuestos bajo seudónimo, y se acepta o rechaza el original recibido; en ocasiones, las respuestas incluyen comentarios y se llegan a sugerir o recomendar modificaciones:

ALÁ JEK.– La melodía es bonita, está bien desarrollada y es de efecto, indudablemente. ¿Porque en el compas 10 no escribe usted en vez del acorde de 7.^a disminuida, un retardo con la sexta? El sí bemol sería de muy buen efecto de ese modo. Corrija unas faltillas que hay en los compases 12, 24, 32 y 38, que es cosa fácil y quedará muy bien. Mándela corregida y SE PUBLICARÁ.

Se dice en la presentación de esta sección que el autor de la partitura que se publicase recibiría veinticinco ejemplares, “edición especial”, de la misma.

Se podría decir que no son pocos los artículos de fondo, de carácter argumentativo y con partes expositivas. Es en éstos donde la revista presenta



Fig. 4.19 Retrato de Manuel Viscasillas en una portada de *Aragón Artístico* (año III, nº 51, 30 [sic] de febrero de 1890), y en *La Ilustración española y americana* (año XXXIII, nº 44, 30 de noviembre de 1889, p. 328)

varias reivindicaciones a lo largo de su andadura: que no actúen las bandas militares en los cafés –uno de los logros de la publicación–; que se incorpore el “Concierto” en las fiestas del Pilar; concretamente al Ayuntamiento, que se cree una banda municipal; la fundación de una Sociedad Filarmónica, para potenciar la existencia de instrumentistas de arco –al parecer, en decadencia– y de viento, y difundir la educación musical, con una sociedad formada por los músicos e instrumentistas que hay en Zaragoza –hasta siete años después no se crearía una Sociedad Filarmónica en la ciudad–; que se organice debidamente la orquesta del Teatro Principal, con motivo de las nuevas obligaciones para el empresario que la va a tomar en arriendo en la temporada 1889-1890, de manera que ofrezca seguridad y continuidad a los profesores que la formen, una vez más pidiendo protección a los músicos de Zaragoza.

Otros contenidos interesantes, algunos a lo largo de varios números, completan las páginas de *Aragón Artístico*: artículos dedicados a “La música en Zaragoza” –con reseñas de conciertos–, la “Ópera en el Teatro Principal”, sobre historia de la música –origen de los signos musicales, origen de la música, organología–, sobre intérpretes –cantantes, instrumentistas y directores–, monográficos dedicados al análisis de composiciones –de Haydn, Chapí, Echegaray, Antonio Lozano, José M^a Alvira–, veladas literario-musicales, otros son de corte teórico; y, con cierto tinte musicológico, se publica por entregas un estudio sobre el pasado, presente y porvenir de la zarzuela, en el que Rafael Lucas incluye una entrevista a Chapí en su visita a Zaragoza el año anterior para ensayar *La Bruja*.

Entre otros artículos a destacar, cabe señalar el de Gregorio Domínguez de Castro proponiendo la necesidad de crear una Sociedad Filarmónica, en el que llega a desarrollar las que serían sus bases, sugiriendo el objetivo de la misma –ya mencionado–, su organización –con clases teóricas y prácticas, conciertos para los abonados, conciertos públicos y un periódico propio–, sobre los socios –numerarios, artísticos y honorarios– y una detallada exposición sobre sus fondos –cuotas según tipos de socios y demás asuntos de gestión–. Un párrafo ilustra muy explícitamente un problema, diríase que, inherente a la tierra aragonesa y las iniciativas o proyectos culturales:

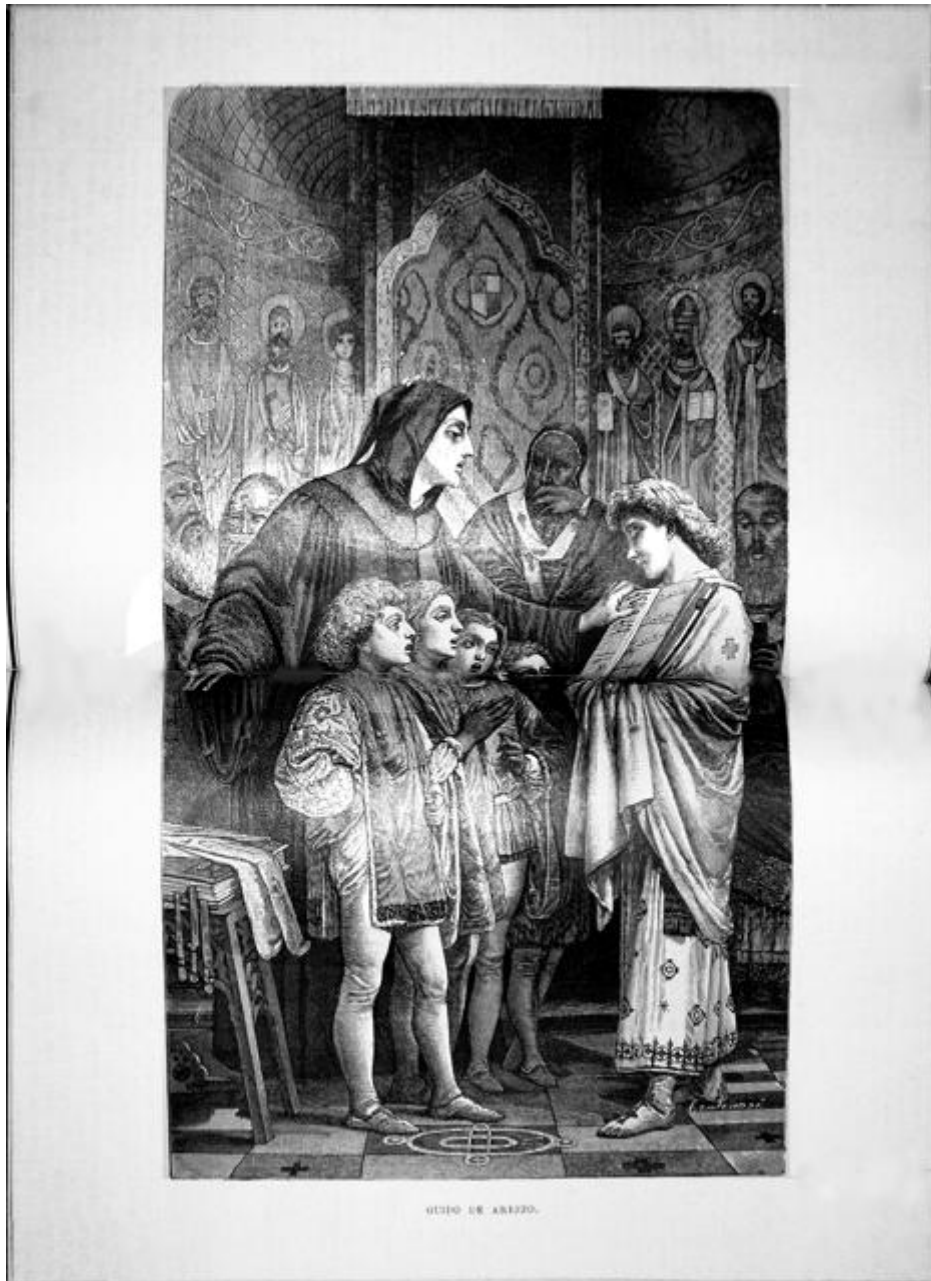


Fig. 4.20 Retrato a doble página del benedictino del siglo X Guido d'Arezzo, quien dio nombre a las notas de la escala, ensayando con su método de canto ante el Papa Juan XIX. Un redactor escribe la biografía del músico¹⁰⁷. El autor del grabado es el milanés Giuseppe Bertini

¹⁰⁷ Se publicó también a finales del siglo XIX este mismo grabado en la revista católica *La Hormiga de oro* (Barcelona, 1884) a toda página, y en *La Ilustración española y americana* (año XXVII, nº 7, 22 de febrero de 1883) se inserta un grabado del cuadro, expuesto en el vestíbulo de la Villa Ponti, en Varese.

Con deseo y voluntad independiente y agena en absoluto á toda influencia política, debe intentarse su instalación, sin que puedan entorpecer los trabajos que se emprendan las controversias de los que se hallan dotados de carácter atrabiliario, cuyo espíritu matematiza siempre todo aquello que no salió de su iniciativa, ó no haya merecido su prévia consulta y aprobación¹⁰⁸.

También se distingue, por interesante, el escrito biográfico de Olleta debido a Ruiz de Velasco en su faceta de musicógrafo (año II, nº 37, 10 de octubre de 1889, pp. 2-3).

Y, aunque Villagrasa la publicase de manera independiente¹⁰⁹ en un folleto de treinta y dos páginas, la conferencia musical teórico-práctica que pronunció Ruperto Ruiz de Velasco en el Ateneo Científico-Literario y Artístico la noche del 15 de abril de 1890, y que inauguraba las sesiones musicales del centro, titulada “La música en España”, también apareció en *Aragón Artístico*, en siete entregas, ocupando los números 56 a 62, penúltimo de la revista, en donde Villagrasa incluye ejemplos de música impresa. Tras una exposición de la música teórica y práctica a lo largo de los siglos, en medio de una actualidad musical, el conferenciante ensalza la música religiosa como “la que más se presta á la perfección”. Ilustró su texto interpretando al piano algunas obras para órgano de Valentín Metón –maestro de capilla del Pilar– y de Olleta –“regenerador de las obras sacras”–; repasando el clasicismo, interpretó la tercera sonata del maestro de capilla aragonés Nicolás Ledesma, para evidenciar el sello clasicista de éste. En un contexto nacional y de cantos populares, se valió de algunos fragmentos de canciones de Sebastián Iradier –“el que mejor copió y expresó el gracejo, la soltura y, á la

¹⁰⁸ Gregorio Domínguez de Castro: “¿Tendrá eco?”. *Aragón Artístico*, año II, nº 25, 10 de junio de 1889, pp. 2-3.

¹⁰⁹ En el Archivo-Hemeroteca Municipal de Zaragoza se conserva un ejemplar. El que figura en el catálogo de la Biblioteca de Catalunya está firmado por el autor y con dedicatória a Antonio Picó, sin duda el que fuera profesor de solfeo y piano, compartiendo espacio con Enrique Malumbres en una academia de pintura zaragozana, la de Manuel Viñado. El documento se publicó en 1890, mismo año en que se celebró la conferencia.

vez, la fogosidad de nuestros cantos populares”–, para lo que eligió *Lola* y *El banderillero*, lo que refleja sus intereses y gustos musicales.

8 ARAGÓN ARTÍSTICO

CONFERENCIA MUSICAL TEÓRICO-PRACTICA

dada en el Ateneo científico literario y artístico de Zaragoza la noche del día 15 de Abril de 1890
por D. Ruperto Ruiz de Velasco

(continuación)


En el 2.º número del mismo tono está reflejado el carácter señador y fantástico del insigne maestro aragonés.

Allegretto grazioso



Si me dejara llevar del entusiasmo que me produce siempre todo lo que de Olleta procede, no acabaría en toda la noche de haceros oír fragmentos de sus obras. Pero seáme lícito terminar los ejemplos de su música con el núm. 3 del 8.º tono que es modelo en el género de *imitación*.


Andantino



Al lado del elemento religioso, existe en nuestra historia musical, otro también clásico que, aunque de carácter profano, fué cultivado por muchos organistas y maestros de Capilla. Las muestras de este elemento os harán comprender, indudablemente, los progresos rápidos de la música en España á principios y mediados del siglo XIX.


Escuchad un tiempo de la tercera Sonata de un organista y maestro de Capilla que nació en Aragón y terminó sus días en Bilbao, de D. Nicolás Ledesma; y si conocéis la música clásica, si apreciáis las bellezas de las obras de Mozart y Beethoven, podréis convenceros del sello especial de esta música que, en unión á los temas con *variaciones* y otras obras, estuvo en boga y se tocó muchísimo en España á mediados de nuestro siglo.

Andante



No puedo resistir á la tentación de haceros conocer el *andante* de esta obra que es de corte elegantísimo y delicado.

Allegro



Vista la tendencia á lo clásico que existe en nuestra música, demostrado el sabor especial de las obras españolas de carácter serio, réstame agregar á estos elementos uno muy poderoso, el que servirá para dar á nuestras obras verdadero carácter nacional: el elemento popular rico en nuestra Patria como en ninguna.

Bien quisiera ejecutar nuestro cantos populares íntegros; pero desisto de ello porque ni un piano es el instrumento más apropiado para darles su verdadero carácter, ni su ejecución se ajusta á los límites de una conferencia de esta índole.

Pero, para demostrar lo que antes indicaba, ejecutaré alguna de las canciones del maestro Fradier que fué, en mi concepto, el que mejor copió y expresó el gracejo, la soltura y, á la vez, la fogosidad de nuestros cantos populares.

Oíd una.

LOLA


All.º vivace



Escuchad otra típicamente española. *El banderillero*.

EL BANDERILLERO

Vivace 8^{mas}



(Coccolini)

Administración: Independencia, 16, Félix Villagrasa, Editor. Insértese ó no, no se devuelve ningún original
Establecimiento Tipo-litográfico de F. Villagrasa, Independencia, 16, Zaragoza.

Fig. 4.21 Fragmento de la conferencia teórico-práctica de Ruiz de Velasco, publicada por entregas en *Aragón Artístico* (año II, nº 61, 10 de junio de 1890, p. 8)

El resto son artículos de costumbres, relatos literarios, leyendas, anécdotas, crítica de arte, y noticias en formato de gacetillas y sueltos.

A partir del nº 25 se observa un incremento de contenido literario, empiezan a aparecer firmantes desconocidos que se esconden bajo iniciales, crónicas de conciertos veraniegos desde San Sebastián, y mayor cantidad de relatos ajenos a lo musical. Será desde Madrid, a partir del nº 37 hasta el final, desde donde David Pardo envía sus “Crónicas madrileñas”; algún artículo “prestado” del semanario barcelonés *La Ilustración ibérica* –con la que existe cierto parecido por la portada, los grabados y las tres columnas por página como novedad en las tiradas de Villagrasa–, otra crónica musical “prestada” del Diario de avisos, hacia el nº 50 aparecen nuevos colaboradores y, en los últimos números no hay crónicas locales, sólo las madrileñas y escritos y relatos literarios, haciendo honor ahora al subtítulo de la revista. Casualmente, en los cuatro o cinco últimos se incorporan Jesús Villanova Monclús y Alejandro Larrubiera, dos amigos de David Pardo que también escriben desde Madrid. Sobre los artículos “prestados”, ya publicados en otras revistas, hay que señalar que a partir de 1879 proliferaron los artículos insertados procedentes de otros periódicos o revistas, con la cita correspondiente: la Ley de Propiedad Intelectual de ese año (10 de enero), en su artículo 31, permitía reproducir escritos y telegramas insertos en “publicaciones periódicas” si en los de origen no se expresaba lo contrario.

Al margen de tratarse de traducciones, a cargo de José M^a Alvira, son interesantes los artículos tomados de la *Gazzeta musicale di Milano* sobre crítica de arte, revista que se recibía en la Redacción.

Al cumplirse un año de la publicación, en *Aragón Artístico* se reciben ánimos y felicitaciones del resto de España y del extranjero, y se ven cumplidas las expectativas de éxito y suscripciones.

Tal vez, de alguna forma, se relacione con la desaparición de la revista la idea de crear una Escuela de Música, que se anuncia en el nº 52 (año III, 10 de marzo de 1890, pp. 2-3), y continúa en el 53. Idea que se atribuye no explícitamente a Ruiz de Velasco:

Parece que se agita en Zaragoza la idea de crear una Escuela ó Conservatorio de música y parece también que la persona que ha concebido el pensamiento y que proyecta ponerlo en práctica es tal, que por sí sola hace esperar la realización de la empresa tan conveniente y necesaria hoy á todo pueblo culto.

Muy probablemente, Ruiz de Velasco no estuvo al final tan entregado a la revista debido a sus nuevas ocupaciones: sin duda, la apertura de la Escuela de Música y el proceso previo de su creación, siendo él el primer director de la misma, le impidieron mantener sus intereses hacia *Aragón Artístico*.

**Tabla 5. Autores y obras en *Aragón Artístico*
(Zaragoza: Establecimiento Tipo-Litográfico de Félix Villagrasa,
10 de octubre de 1888-30 de junio de 1890)¹¹⁰**

Autor	Obra	Localización y fecha
R. Ruiz de Velasco	<i>Marina: gavota p. piano</i>	nº 1, 10 oct. /88
José M ^a Alvira	<i>Crepúsculo: romanza p. tiple o tenor, con acompañamiento de piano</i>	nº 2, 20 oct. /88
Agustín Pérez Soriano	<i>Fantasia fácil p. piano sobre motivos del Poliuto de Donizetti</i>	nº 3, 30 oct. /88
Domingo Hernando	<i>Tanda de valeses</i>	nº 4, 10 nov. /88
	(cont.)	nº 5, 20 nov./88
	(concl.)	nº 6, 30 nov. 1888
Dámaso Zabalza	<i>Alegría aragonesa: capricho p. piano</i>	nº 7, 10 dic. /88
	(concl.)	nº 8, 20 dic. /88

¹¹⁰ Al no haberse encontrado las partituras, no se incluyen los bailables que aparecían en cada número para formar el álbum.

Autor	Obra	Localización y fecha
Joaquín Liso y Torres	<i>Homenaje a Lanuza: mazurka de salón</i>	nº 9, 30 dic. /88
	(concl.)	nº 10, 10 en. /89
R. Ruiz de Velasco	<i>Lukumí: tango p. piano</i>	nº 11, 20 en. /89
Vicente Peydró	<i>Gavota: p. piano</i>	nº 12, 30 en. /89
	(concl.)	nº 13, 10 feb. /89
R. Ruiz de Velasco	<i>Emulación: capricho-nocturno p. piano</i>	nº 14, 20 feb. /89
Ramón Roig	<i>María: mazurka p. piano</i>	nº 15, 28 feb. /89
Julián Rivera García	<i>Sauterelle: valse</i>	nº 16, 10 marzo /89
	(cont.)	nº 17, 20 marzo /89
	(concl.)	nº 18, 30 marzo /89
R. Ruiz de Velasco	<i>Julia: Nocturno fácil p. piano</i>	nº 19, 10 abr. /89
Antonio Lozano	<i>Ave María: del Solemne Rosario, a solo de contralto con acomp. de piano</i>	nº 20, 20 abr. /89
	(concl.)	nº 21, 30 abr. /89
Ramón Roig	<i>Serenata: p. violonchelo o violín y piano</i>	nº 22, 10 mayo /89
	(concl.)	nº 23, 20 mayo /89
Francisco Laporta	<i>Recuerdos: melodía p. canto y piano</i>	nº 24, 30 mayo /89
	(concl.)	nº 25, 10 jun. /89
Ramón Rico	<i>Nocturno: p. piano</i>	nº 26, 20 jun. /89

Autor	Obra	Localización y fecha
	(concl.)	nº 27, 30 jun. /89
J. Serván	<i>María: polka p. piano</i>	nº 28, 10 jul. /89
	(concl.)	nº 29, 20 jul. /89
Ángel Pereda y Matud	<i>¡Un recuerdo): tanda de valeses</i>	nº 30, 30 jul. /89
	(cont.)	nº 31, 10 ag. /89
	(cont.)	nº 32, 20 ag. /89
	(concl.)	nº 33, 30 ag. /89
Miguel Arnaudas	<i>Capricho: p. flauta y piano</i>	nº 34, 10 sep. /89
	(cont.)	nº 35, 20 sep. /89
	(concl.)	nº 36, 30, sep. /89
Domingo Olleta	<i>Tristeza: romanza fantástica p. piano</i>	nº 37, 10 oct. /89
Vicente Zurrón	<i>Serenata española, ob. 14</i>	nº 38, 20 oct. /89
	(concl.)	nº 39, 30 oct. /89
Ramón Roig	<i>Polonesa de concierto</i>	nº 40, 10 nov. /89
	(cont.)	nº 41, 20 nov. /89
	(cont.)	nº 42, 30 nov. /89
	(concl.)	nº 43, 10 dic. /89
Concha Sierra	<i>El dengue: tanda de valeses</i>	nº 44, 20 dic. /89
	(concl.)	nº 45, 30 dic. /89
Vicente Zurrón	<i>Adiós al verano: melodía-estudio, ob. 12</i>	nº 46, 10 en. /90
	(cont.)	nº 47, 20 en. /90

Autor	Obra	Localización y fecha
	(concl.)	nº 48, 30 en. /90
Martín Davoise	<i>Ayes del alma: melodía p. canto y piano</i>	nº 49, 10 feb. /90
	(concl.)	nº 50, 20 feb. /90
Horacio Oña	<i>¡¡¡Araceli!!!: tanda de valeses p. piano</i>	nº 51, 30 feb. /90
	(cont.)	nº 52, 10 mar. /90
	(concl.)	nº 53, 20 mar. /90
Ángel Pereda	<i>Lealtad: gavota p. piano</i>	nº 54, 30 mar. /90
	(concl.)	nº 55, 10 abr. /90
Pedro J. Giménez	<i>Ecos del alma: nocturno p. piano</i>	nº 56, 20 abr. /90
	(concl.)	nº 57, 30 abr. /90
Julián Rivera	<i>Cocoded: mazurka¹¹¹</i>	nº 58, 10 mayo /90
Pedro L. Basail	<i>¡Si volverá!: romanza p. canto y piano</i>	nº 59, 20 mayo /90
	(concl.)	nº 60, 30 mayo /90
Martín Mallén Olleta	<i>Manín: polka p. piano</i>	nº 61, 10 jun. /90
	(concl.)	nº 62, 20 jun. /90
R. Ruiz de Velasco	<i>Coqueta: mazurka p. piano</i>	nº 63, 30 jun. /90

¹¹¹ Esta mazurka no se ha encontrado.

De cualquier modo, dejar constancia del resto de partituras puede dar una idea más amplia de los autores y obras que se publicaron y que constituirían el Álbum de bailables, a pesar de no haber localizado ningún ejemplar, salvo el ya mencionado¹¹². De Ruiz de Velasco: la mazurka *España*, la polka *Pilar*, la tanda de valeses a cuatro manos *Adelaida*, el schotis *¡Qué bonito!*, la mazurka *Velay*, la mazurka a cuatro manos *Madre e hija*, la polka *Elvira*, un rigodón titulado *¡Alfaro! dos minutos*, la mazurka *Mi lira*, la tanda de valeses *Eduardo*, la polka *Aprés*, una mazurka titulada *1889*, el tango *Año nuevo*, el schotis *¡Último baile?*, la danza *Cachita* y el schotis a cuatro manos *Inspiración* –con el que finaliza el *Álbum de Bailables de Ruiz de Velasco* del segundo año–.

Se inicia, en el tercer año, otro *Álbum de música*, esta vez con el *Método teórico-práctico completo de Solfeo progresivo* de Blas Laborda, que sería profesor y director de la Escuela de Música de Zaragoza, y no se tiene más noticia, según los sumarios de la revista, de otras publicaciones relativas al álbum. El motivo que la Redacción argumenta para editar este método aparece al comienzo del nº 46 (año III, 10 de enero de 1890):

Atendiendo al desarrollo que los estudios musicales han tomado entre nosotros y á los méritos especiales del método de solfeo [...]. Empezamos con la [obra] del Sr. Laborda seguros de hacer un bien á la propaganda de los estudios musicales que, afortunadamente, van avanzando rápidamente en España.

Además de que la segunda y tercera partes se imprimieron en 1892 –con 68 y 75 páginas–, resulta evidente que la primera –con un total de 102 páginas– no se terminaría de publicar en el álbum de *Aragón Artístico*. El autor dedicó el Método a José Salamero, “que tanto protege á la juventud estudiosa”, presbítero nacido en Graus (Huesca), periodista, escritor, carlista y, entre otras cosas, tío de Joaquín Costa.

¹¹² La mazurka *España* (v. nota 102).



Fig. 4.22 Portada del *Método teórico-práctico completo de Solfeo* de Blas Laborda y primera página de la primera parte, autografiadas por el autor, fechadas en 1890 y procedentes de la Tipo-Litografía de F. Villagrasa. El sello de la Escuela de “Santa Cecilia” (abajo) indica que se seguiría el método en este centro





Fig. 4.23 En la segunda y tercera partes figura en el pie de imprenta la de [Tomás] Blasco y [Santos] Andrés, ambas partes publicadas en 1892



*** Repertorio Sacro Musical (15 de enero de 1901 - 15 de noviembre de 1904?)**

Más que una revista musical propiamente, se trata de una revista de música religiosa que contiene música impresa coleccionable en pliegos sueltos. Los ejemplares intonsos –pliegos sin cortar– estudiados, son los que se conservan en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y en la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud. Otras publicaciones, a partir de mediado el siglo XIX, cuyos contenidos ofrecen música de este género, son la *Lira Sacro-Hispana* (Madrid, 1852-1860, colección en diez volúmenes dirigida por Hilarión Eslava), *La música religiosa en España* (Madrid, 1896-1899, dirigida por Felipe Pedrell), *Música Sacro-Hispana* (Valladolid, 1907), *Biblioteca Sacro-Musical* (Madrid, 1915), o *Tesoro Sacro-Musical* (Madrid, 1917), siendo el gran precedente la primera de ellas, dirigida por Hilarión Eslava, y en la que se publicó una gran colección de obras de autores españoles desde el s. XVI al XIX.

Según explica la dirección –Antonio Lozano y Miguel Arnaudas, sacerdotes, Elías Villarreal y Ramón Borobia–, sus aspiraciones eran:

“dar á los centros dichos [parroquias, conventos, seminarios y colegios], sin que nos mueva ninguna idea de lucro material, las obras de música religiosa que más generalmente se usan, *adaptándolas todo lo posible á los escasos elementos de ejecución con que ordinariamente cuentan*, y desterrar en lo posible de la casa de Dios la multitud de obras musicales insulsas, de pésima factura y de muy dudoso sabor religioso (cuando no de enteramente profano), que, desgraciadamente y por unas ú otras causas, se ejecutan con excesiva frecuencia¹¹³.

La alusión a los “escasos elementos de ejecución” transmite la queja propia de los afectados por las desamortizaciones en el ámbito eclesiástico: se referiría tanto a elementos de ejecución materiales como humanos, limitados

¹¹³ La cursiva es mía.

ambos por la falta de medios económicos, a fin de cuentas. Este hecho coincidirá con el ideal transmitido por el *Motu Proprio* de Pío X (1903).

Los cuatro directores eran en 1901 de sobras conocidos en la vida cultural de la ciudad y con una extensa y cualitativa producción musical. A Arnaudas, discípulo de Lozano y de Hilario Prádanos –y que por entonces llevaba cinco años como maestro de capilla de La Seo–, se le conocen dos pasodobles, como incursión en la música de moda, al margen de la religiosa. Y Elías Villarreal, organista de la parroquia de San Pablo, había participado en los primeros conciertos que se dieron en Zaragoza en el café La Iberia en la década de 1860, tocando el armonio; escribió música de salón y alguna zarzuela, además de su amplia obra religiosa.



Fig. 4.24 Imagen de la zarzuela *La lámpara de la virgen: en dos actos y un cuadro final de gran efecto cómico*, de Elías Villarreal (Zaragoza: Tip. de M. Salas, 1907)¹¹⁴. En el ejemplar, la partitura aparece después del libreto.

¹¹⁴ La digitalización está patrocinada por la Universidad de Carolina del Norte, y la Biblioteca de la misma Universidad colaboró en la publicación del libro (libre de derechos de copia). Disponible en: <<http://www.archive.org/details/lalmparadelavi00vill>>. [Consulta: 17 de junio de 2009].

Por su parte, el joven Ramón Borobia Cetina (*Zaragoza, 1875; †*Ibíd.*, 1954), también discípulo de Lozano y de Tomás Bretón, era entonces director del Orfeón Zaragano, y más tarde lo sería de la Banda Provincial. Es autor de varias zarzuelas y una ópera, compuso música religiosa, vocal, popular, para rondalla, de cámara y diversos tratados teóricos.

Los cuatro directores fueron profesores en la Escuela de Música creada en 1890.

Ya en la cubierta de la revista, enmarcada por una sobria orla, se lee la larga lista de colaboradores y las condiciones de la publicación, en las que se dice que las obras serán algunas de “muy poca extensión vocal teniendo en cuenta el fin de la publicación”. Así serían asequibles a un mayor número de intérpretes. También la cubierta que protegía el cuadernillo de música llevaba insertada publicidad, pero los anuncios no debían desdeñar el carácter religioso de la publicación. Es el único caso, el de *Repertorio Sacro Musical*, en que se pide el pago de las suscripciones por adelantado, lo que, lejos de cualquier especulación, ya que se trata de una iniciativa “sin idea de lucro”, les permitiría gestionar los gastos y beneficios de manera satisfactoria: la publicación tuvo una vida de cuatro años.

Ubicada la Administración en la Plaza de La Seo, sería Miguel Arnaudas el responsable de la misma, y donde también se vendían números sueltos al margen de las suscripciones.

Entre los colaboradores figuran presbíteros, organistas de iglesias parroquiales –de Épila, Zaragoza; de Tolosa, Guipúzcoa–, organistas y maestros de capilla de las catedrales de Burgos, Tarragona, Valencia, Calahorra, Sevilla, Madrid, Tuy (Pontevedra), Palencia, Oviedo, León, Segorbe (Castellón), Santiago y Granada; el ya conocido aragonés Justo Blasco, entonces profesor del Conservatorio de Madrid y de la Real Capilla, y otros profesores del Conservatorio de Madrid –Pablo Hernández, Ildelfonso Jimeno de Lerma–. Los tres profesores son los únicos que no eran sacerdotes. A ellos se añaden los cuatro directores, ya presentados anteriormente.

Según se desprende de las “Advertencias”, también utilizaron la táctica de enviar ejemplares a clientes para que, *a posteriori*, se suscribieran o devolvieran la revista si no aceptaban el pago.

Al cumplirse el primer año, los directores resaltan la favorable acogida entre el público y queda demostrado con el aumento del número de páginas musicales de ocho a diez, sin subir los precios. Se dice que cuentan con el apoyo moral de obispos y vicarios capitulares de Huesca, Barbastro, Salamanca, Badajoz, Pamplona, Las Palmas, Zaragoza y Calahorra, y que lo ofrecen desde sus Boletines eclesiásticos. La revista tuvo, pues, una difusión nacional muy dispersa por toda la geografía española; sin duda el objetivo era muy concreto y específico y la seriedad y rigor en la publicación de su música contribuyeron a ello.

A lo largo de sus cuatro años de publicación, la colección de partituras es extensa:

Tabla 6. Autores y obras en *Repertorio Sacro Musical* (Zaragoza: Imp. de la Vda. de Calisto Ariño, 15 de enero de 1901 - 15 de mayo de 1904; Tip. de Comas Hnos., 15 de junio - ¿15 de noviembre? de 1904)¹¹⁵

Autor	Obra	Localización y fecha
Antonio Lozano	<i>Genitori</i> núm. 3, á 3 voces y órgano*	1901
M. Arnaudas	<i>Motete fácil</i> , para una sola voz de poca extensión ó para coro al unísono y órgano	nº 4, 15 abr. /01
Elías Villarreal	<i>Letrilla á la Santísima Virgen</i> , á solo y coro*	“ “
Ramón Borobia	<i>Gozos á San José</i> , para 2 voces y órgano*	nº ?

¹¹⁵ Las obras señaladas con asterisco sólo se conocen por la relación anual de obras publicadas, el resto se conservan, bien en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza, bien en el Archivo de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud.

Autor	Obra	Localización y fecha
E. Villarreal	<i>Flores á la Virgen,</i> á una voz y órgano*	nº ?
M. Arnaudas	<i>Cánticos al Sagrado Corazón de Jesús,</i> para 2 voces de poca extensión y órgano*	nº ?
A. Lozano	<i>Gozos á Nuestra Señora del Carmen,</i> para 3 voces y órgano*	nº ?
Francisco Agüeras	<i>Salve</i> á dos voces y órgano*	nº ?
Manuel Chulvi	<i>Ave verum corpus,</i> coro unísono de tiples con acomp. de órgano*	nº ?
Enrique Barrera	<i>Sonatina-ofertorio</i> para órgano*	nº ?
M. Arnaudas	<i>Santo Dios,</i> núm. 1, á 2 voces y órgano*	nº ?
—	<i>Santo Dios,</i> núm. 2, á 2 voces y órgano*	nº ?
Eduardo Mocoroa	<i>Elevación</i> para órgano*	nº ?
Mariano Neira	<i>Ave María</i> para bajo ó barítono y órgano*	nº ?
Ramón Bonet	<i>Glosa</i> para órgano sobre el himno <i>Pange lingua</i> *	nº ?
Teodoro Echegoyen	<i>Despedida á la Purísima Concepción de la Virgen,</i> á solo, coro y órgano*	nº ?
E. Villarreal	<i>Villancico al Nacimiento,</i> á una voz y órgano*	nº ?
T. Echegoyen	<i>Pastorela</i> para el <i>Ite missa est,</i> para órgano y solo*	nº ?
Francisco Agüeras	<i>Letrillas al Sagrado Corazón de Jesús,</i> á dos voces y órgano	nº 13, 15 en. /02

Autor	Obra	Localización y fecha
E. Villarreal y M. Arnaudas	<i>Cánticos para los oficios divinos del viernes santo</i> , a una voz, coro y harmonium	“ “
E. Villarreal y M. Arnaudas	<i>Cántico para los oficios de la mañana de viernes santo</i> (cont.)	nº 14, 15 feb. /02
M. Arnaudas	<i>Cánticos números 1 y 2 para las misiones</i> , a dúo y órgano	“ “
Pablo Hernández	<i>Ofertorio</i> para órgano*	[nº 15, 15 marzo /02]
A. Lozano	<i>Trisagio á la Santísima Trinidad</i> , para 3 voces y órgano ¹¹⁶	nº 16, 15 abr. /02
M. Arnaudas	<i>Benedictus</i> , á solo de tiple ó a 5 voces y órgano	“ “
E. Villarreal	<i>Despedida á la Santísima Virgen</i> , á 2 voces y órgano	“ “
R. Borobia	<i>Meditación</i> para órgano	“ “
M. Arnaudas	<i>Letrilla Á la Inmaculada Concepción de María Santísima</i> , para una voz de poca extensión y órgano*	nº ?
R. Borobia	<i>Décima á la Sma. Virgen</i> , para tenor o barítono y órgano*	nº ?
J. de San José	<i>Gozos á la Virgen del Carmen</i> , á 3 voces y órgano*	nº ?
Federico Olmeda	<i>Melodía</i> para órgano*	nº ?
Buenaventura Íñiguez	<i>Tracto para las festividades de la Virgen</i> , para 3 voces y órgano	nº 19, 15 jul. /02

¹¹⁶ En las partituras de este número hay un error de paginación del que advierte la revista al finalizar el tomo II.

Autor	Obra	Localización y fecha
José M ^a Moreno	<i>Ofertorio</i> para órgano	“ “
José M ^a Moreno	(cont.)	n ^o 20, 15 ag. /02
José Perpiñán	<i>Trisagio</i> para 3 voces y órgano	“ “
—	(cont.)	n ^o 21, 15 sept. /02
E. Villarreal	<i>Gozos á la Santísima Virgen del Rosario</i> , á 3 voces y órgano	“ “
F. Agüeras	<i>Antífona á Santa Teresa</i> , para tenor y órgano*	n ^o ?
R. Borobia	<i>Ecce panis</i> , motete al Santísimo, á solo de tiple ó tenor y órgano*	n ^o ?
Manuel Mtnez. Posse	<i>Letrillas al sagrado Corazón de Jesús</i> , á una voz y coro*	n ^o ?
Manuel Chulvi	<i>Despedida al Sagrado Corazón</i> (concl.)	n ^o 23, 15 nov. /02
Teodoro Echegoyen	<i>Genitori</i> para dos tiples y órgano	“ “
E. Barrera	<i>Dos sonatinas</i> para órgano solo, en Sib M, para Ofertorios de Navidad	“ “
—	(concl.)	n ^o 24, 15 dic. /02
R. Borobia	<i>Misa</i> para dos voces y órgano	n ^o 25, 15 en. /03
—	(cont.)	n ^o 26, 15 feb. /03
—	(cont.)	n ^o 27, 15 marzo /03
—	(cont.)	n ^o 28, 15 abr. /03
—	(concl.)	n ^o 29, 15 mayo /03
F. Agüeras	<i>Trisagio</i> , á dos voces y órgano	“ “
—	<i>Letrillas al Sagrado Corazón de Jesús</i> , para dúo y órgano	“ “
Eduardo Mocoroa	<i>Ofertorio</i> , para órgano	n ^o 30, 15 jun. /03

Autor	Obra	Localización y fecha
J. Perpiñán	<i>Gozos á Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*</i>	nº 31, 15 jul. /03
Manuel Soler	<i>¡¡¡Corred, corred!!!</i> , villancico al niño Jesús, á dos voces y coro	nº 32, 15 ag. /03
M. Soler	<i>Lamentos de las ánimas del purgatorio</i> , á 3 voces	nº 33, 15 sept. /03
—	(cont.)	nº 34, 15 oct. /03
R. Bonet	<i>España querida</i> , Letrillas á la Santísima Virgen, á coro y dúo	“ “
Emeterio de Santa Teresa	<i>O salutaris Hostia</i> , motete al Santísimo Sacramento, á 4 voces y órgano	“ “
—	(concl.)	nº 35, 15 nov. /03
R. Borobia	<i>Andante religioso</i> , para órgano expresivo	nº 36, 15 dic. /03
M. Arnaudas	<i>Veni Sponsa Christi</i> , antífona á dos voces y órgano	“ “
M. Arnaudas	<i>Motete a Santo Tomás de Aquino</i> , para 3 voces y órgano	nº 37, 15 en. /04
¿?	<i>Misa*</i>	nº 39, 15 marzo /04
F. Agüeras	<i>Letrillas al Sagrado Corazón de Jesús</i> , á dúo y órgano*	nº ?
M. Arnaudas	<i>Letrilla A la Inmaculada Concepción de María Santísima</i> , para 1 voz de poca extensión y órgano*	nº 41, 15 mayo /04
—	(cont.)	nº 42, 15 jun. /04
Anónimo	<i>Motete</i> , para 3 voces y órgano*	“ “

Autor	Obra	Localización y fecha
—	(cont.)	nº 43, 15 jul. /04
M. Arnaudas	Antífona <i>Salve Regina</i> , para 3 voces y órgano	“ “
—	(cont.)	nº 44, 15 ag. /04
Anónimo	<i>Salve dolorosa</i> , para voces y órgano*	nº 46, 15 oct. /04
F. Agüeras	<i>Motete a la Santísima Virgen</i> , “Sub tuum praesidium”, para tiple o tenor y órgano*	“ “
M. Arnaudas	<i>Motete a la Santísima Virgen</i> “Tota pulchra”, para tenor y órgano*	“ “
A. Lozano	<i>Sueño infantil</i> , ária para tiple y coro	nº 47, 15 nov. /04

*** *El Centenario* (1 de marzo de 1908 - ?)**

Nada se ha podido saber de quiénes eran los responsables que estaban detrás de esta publicación, en cierto modo algo atípica: ni director, ni propietario, ni domicilio de la Redacción, debió ser una iniciativa de objetivo breve y específico, para el momento.

Los responsables de la revista tenían la intención de publicarla “por lo menos dos veces al mes”. En su declaración de intenciones dejan claro que el motivo de su creación, además de estar dispuesto *El Centenario* a “defender los intereses aragoneses y a fomentar el desenvolvimiento y la justa fama de que goza en nuestra Nación la notable masa coral «Orfeón Zaragozano»” (nº 1, 1 de marzo de 1908, p. 2), no era otro que preparar lo que llaman “Gran Fiesta Aragonesa”, que se iba a celebrar con motivo del centenario de los Sitios, en el marco de la Exposición Hispano-francesa que comenzaba el mismo día que salía a la luz el primer número de la revista, el 1 de marzo de

1908. Más adelante, se dice: “A fin de hacer la propaganda necesaria al éxito apetecido para esa «Gran Fiesta Aragonesa» se ha fundado este periódico”.

Su primer y único número conocido –seguramente no hubo más–, se dedica al proyecto y propaganda de esa “Gran Fiesta Aragonesa”. La idea, proyectada por José Ferreres, presidente honorario del Orfeón, consistía en “celebrar uno ó varios conciertos en los que formen parte los elementos de la región que posean conocimientos de guitarra y bandurria [...]”, y todos ellos constituirían “una sola rondalla”. Se invitaba para ello a todas las rondallas y orfeones de la región, y a los demás aragoneses “artistas de la música”, solos o acompañados, que quisieran prestar su apoyo. Su deseo era reunir el mayor número de ejecutantes –“hay necesidad de llegar á conseguir que sean mil”–, y su petición que empezasen a ensayar cuanto antes las obras que, fáciles de ejecución, irían apareciendo a partir del siguiente número de la revista, en la que iban a publicar “todas ellas”. Seguramente se habían seleccionado ya, puesto que se dice que las obras de canto serían para las rondallas, por ser éstas “á dos voces, y por consiguiente de fácil interpretación”.

Tenían como proyecto inmediato dos conciertos en la Plaza de Toros y uno en los locales de la Exposición, además de otros dos, en una misma noche, en los teatros Principal y Pignatelli. En este primer número de la revista se enumera ya una lista de adhesiones, previas a la tirada de ejemplares, entre las que figuran bandurrias, guitarras, un cantador de jota, algunos laúdes y un mandolino; con ellos el lugar de procedencia y nombre y apellidos del director o responsable en cada caso.

Un retrato del *Tío Jorge* ilustra un texto biográfico dedicado a uno de los héroes de los Sitios de Zaragoza, a quien premió el general Palafox por su valor y patriotismo: una alusión propia al centenario de la sitiada, de donde toma el nombre la revista. *El Centenario* atraería a un sector popular de la población, en momentos de auge del aragonesismo y, relacionada con él, la música popular de orfeones y rondallas.

Siempre fué á la cabeza de los defensores á quienes esforzaba en la lucha, se hallaba constantemente en los lugares de mayor peligro y últimamente tan sólo con su presencia infundía alientos y valor. Recibió varias heridas y falleció en Septiembre de 1808, en la plenitud de su vida, de resultas de ellas. ¿No sería, pues, un acto de patriotismo honrar su memoria, aunque solo fuera de un modo modesto, erigiéndole una sim-



ple?estatua, allí, en donde vivió, en el Arrabal, en las balsas del Ebro Viejo, llamadas á transformarse dentro de poco tiempo en precioso parque, que servirá de esparcimiento y solaz al vecindario de Zaragoza?

Fig. 4.25 El labrador Jorge Ibor (*Cuellocorto*), conocido como el Tío Jorge, vecino del Arrabal zaragozano

*** *El Bretoniano: arte aragonés, arte español* (nº 1, diciembre de 1912
- ¿nº 13, enero de 1924?)**

Se sabe que nació en diciembre de 1912 y cabe pensar que desapareció con el nº 13, de enero de 1924, “Extraordinario en homenaje a la memoria del Excmo. Sr. D. Tomás Bretón y Hernández”, con motivo de su fallecimiento el 2 de diciembre anterior, claramente ex profeso para la ocasión –el nº 12 salió en diciembre de 1921, hacía dos años–. Todo ello hace un total de trece entregas entre diciembre de 1912 y enero de 1924.

Los avances de las artes gráficas proporcionan un estilo diferente en la publicación: las abundantes ilustraciones fotográficas son, ahora, producto del taller de imprenta y fotograbado de Mariano González Capapé –en el Paseo de Independencia, nº 29– y, en el nº 13 y último (1924), de la tipografía de Octavio, Félez y Cía. El cambio corrobora la tesis de que hubieran terminado su compromiso con la imprenta, no teniendo intención de continuar con la revista, y, por tanto, no contasen para este extraordinario con el mismo González Capapé.

Por otro lado, en el nº 5 se dice de una partitura, el *Ave María* de Francisco Agüeras, que se publicó en el nº 2 de la revista, escrita expresamente para *El Bretoniano*, tras haber tropezado “con grandes dificultades para hacer imprimir” la obra. Es de suponer que sería “dibujada” por el propio Agüeras. No fue una publicación con suplementos musicales.

De principio a fin se subtitula *Arte aragonés, arte español*. “Sin fines de lucro” y “sin cotización en el mercado periodístico”, en un principio se proponen la defensa de la música española y de todas las artes españolas, pero sus contenidos se relacionan siempre con la música. Aunque, ciertamente, aparece una circular en el nº 5, correspondiente ya a 1914, dirigida “a todas las personalidades más significadas de los pueblos de Aragón”, en la que se dice que:

ahora sólo abarca un ramo del Arte, que es la música, [...] pero sus aspiraciones son mayores si responden los españoles y en especial los aragoneses. [...] Queremos dar más amplitud a nuestra revista, y esperamos subvenciones, donativos, suscripciones, todo cuanto esté a su alcance.

A través de los datos que proporciona Germán Zubero (1979: 472), procedentes de la *Estadística de prensa periódica en España*, publicada por el Instituto Geográfico Estadístico, vemos que se clasifica a El Bretoniano como “tradicionalista” –“opinión política”–, trataba de música –“asunto”–, de periodicidad semanal –en la realidad fue muy irregular–, y en la fuente consta una tirada ordinaria de 2000 ejemplares, con 978 suscriptores en España y 16 en el extranjero. No vuelve a aparecer en estadísticas posteriores, como es el caso de *El Chiquero*. La tirada de *El Bretoniano* coincide con la de *El Chiquero: Revista de Toros, Teatros, Noticias y Anuncios* en la estadística elaborada a 1 de abril de 1913; hay que señalar que cuando se confeccionó este cálculo, *El Bretoniano* había publicado sólo tres números, habiendo comenzado en 1912. Considerando los datos como fiables, se observa que una revista dedicada en exclusiva a asuntos musicales tiene la misma tirada que la que abarca más materias –toros, teatros, noticias y anuncios–, aun cuando no hay que olvidar la gratuidad de la especializada.

Personajes o figuras relevantes que aparecen en la cabecera son: sus directores, Tomás Urbano Lanaspá, “Minúsculo”, hasta el quinto número, y Teodoro Iriarte a partir del siguiente; la “Asociación Bretoniana de Zaragoza” –con José Orós como director artístico y Teodoro Ballo–; y, por último, el gerente, Joaquín Sánchez, debajo de cuyo nombre se lee “S. en P.”: se trataba, pues, de una Sociedad en Participación, es decir, sin personalidad jurídica, sin propiedad ni responsabilidad individual –sería de la propia Sociedad Bretoniana–, y en la que el gerente actuaba en nombre propio pero por cuenta de la Sociedad ante terceros; por otro lado, con este tipo de sociedad mercantil no había obligación de pagar impuestos. Este gerente, Joaquín Sánchez, podría ser, tal vez, el propietario y fabricante de los chocolates de la marca “Zaragoza” –otra pincelada castiza– que se publicitan en algunos números de la revista, con establecimiento en Independencia, nº 12.

Su primer director, Tomás Urbano, era crítico musical, que colaboró en algunas publicaciones locales; el segundo, Teodoro Iriarte, era conocido por sus *Cuadros baturros* –cuentos y chascarrillos, escritos entre 1911 y 1913– y

Cantares baturros: de mi cosecha, es el autor de un extenso artículo dedicado a “La jota: comentarios, digresiones y propósitos”, publicado¹¹⁷ en el nº 6.

De una forma más oculta estaba Víctor Broqués Roger, de origen francés, afincado en Zaragoza y del que existen varias colaboraciones que firma bajo el nombre de “Johane de Garay”, un banquero algo más que aficionado a la música, admirador de Bretón, creador de “La Bretoniana”, del “Quinteto Mozart” –que desaparecería en la década de 1910–, de la “Orquesta Lully”¹¹⁸ –continuadora del anterior y consistente en cuarteto doble con trompa–, socio protector de la Sociedad de Cuartetos de 1890 y uno de los iniciadores de la Filarmónica. A Víctor Broqués se le reconoce en la revista como iniciador y alma de la publicación, tras esconderse en el anonimato hasta el último número, en el que narra cómo nació El Bretoniano. El editor, compositor y almacenista Julián Rivera fue quien presentó al violinista Pablo Luna, discípulo de Teodoro Ballo, al fundador de la revista, Víctor Broqués, violonchelista, para gestar un proyecto cuyo resultado fue el “Quinteto Mozart”, formado por el mismo Broqués, Pablo Luna, Gregorio Garrido, Pepe Ortubia y el corneta (?) Blasco, más tarde solista de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Víctor Broqués se dio de baja de la Sociedad Filarmónica zaragozana, porque se “transformó muy pronto en un centro de contratación musical, para dar a conocer casi siempre música extranjera”: aquí vemos, una vez más, el firme y sólido nacionalismo que caracterizaba a casi todo el entorno de El Bretoniano y, por tanto, de “La Bretoniana”.

Johane de Garay debió ser un personaje muy interesado en la historiografía y en la recuperación del patrimonio musical: pidió a Vicente Allanegui, sacerdote y músico de Calanda, datos sobre los Sesé, compositores calandinos, consiguiendo un Método de guitarra de Gaspar Sanz (Zaragoza, 1675) –el segundo volumen sobre su *Instrucción de Música...*–, conservado en aquel ayuntamiento; también se pidió a Bélgica y al director del Conservatorio de París documentos musicales de Pedro de Ruimonte porque en

¹¹⁷ *El Bretoniano*, año III, junio de 1914.

¹¹⁸ La componían Celso Díaz, concertino; Garrido, violín segundo; Tremps y Torcal, violas; Laclaustra, violonchelo; Gil, contrabajo; Nicolás, flauta; Cortés, oboe; Bernal, clarinete; Sanz, fagot; Calés, trompa, y Fernando Perales, piano (*El Bretoniano*, año IV, nº 7, mayo de 1915, p. 2).



Fig. 4.26 “Quinteto Mozart”, organizado por Víctor Broqués y Julián Rivera, el editor-almacenista y compositor

Zaragoza no se conservaban: es decir, hubo inquietudes hacia la investigación musicológica por parte de algunos personajes –además sería ésta una de las reivindicaciones de Agüeras de cara a la formación musical–.

El mismo autor del artículo comprueba la recepción en Francia de la música española –en 1913–, constatando que se escuchaba entonces a Arriaga, Pahissa, Conrado del Campo, Guridi, Villar, Falla, Granados, [Bonaventura] Frígola, Morales, Turina y Pérez Casas; sin embargo Saint-Saëns dice que no se conocen los autores de zarzuela. En *El Bretoniano* se estaba pendiente del eco de la música española en el país vecino, y se puede decir que se exportaba buena música.

Entre los músicos que apoyaron la puesta en marcha de esta revista gratuita se encuentran Teodoro Ballo, el pianista Fernando Perales –llamado “el Planté¹¹⁹ aragonés”–, Francisco Agüeras, Pedro Goldáraz y Luis Aula –director de la Orquesta Sinfónica de Zaragoza en 1927, año en que nació ésta–, algunos procedentes de las capillas eclesiásticas; colaboraron en la publicación y en los conciertos que organizó la revista.

La finalidad de la “Asociación Bretoniana de Zaragoza” era “hacer” música española. El primer concierto, que sirvió de bautizo de la sociedad, estuvo dirigido por Tomás Bretón en el Teatro Pignatelli, el 21 de octubre de 1912. Entre los organizadores de la sociedad se encontraba Santiago Comín, a la sazón un carnicero al que le había tocado el premio “Gordo” de Navidad en 1893 –cuya noticia cubren los periódicos nacionales de esas fechas–: la administración de lotería donde había comprado el billete estaba en la calle del Coso, nº 82, y era uno de los cuatro puntos de suscripción de la revista, “Santiago Comín, Lotería”, el único de los cuatro que no era librería; de otro modo, parece ser que se trata de alguien que ascendió económica y, por tanto, socialmente de un día para otro –le correspondieron 24.000 duros y, tres años más tarde, era socio capitalista colectivo de la empresa de la plaza de toros–, y que se ocupó de proporcionar a sus hijas una formación musical, de manera que para las fechas que nos ocupan formaron parte como intérpretes en los conciertos de La Bretoniana. El presidente de la Sociedad era Mariano Baselga Ramírez –escritor y profesor en la Universidad, conocido por sus cuentos sobre temas aragoneses–; y José Orós era su director artístico, muy ligado a la música popular aragonesa, director de rondallas, grupos de jota, y discípulo de Martín Mallén Olleta.

La sociedad se extinguió después de transcurridos cuatro años: en el nº 7, correspondiente a mayo de 1915, ya no aparece “Órgano de la Asociación Bretoniana de Zaragoza” escrito en su cabecera, y se dice que “ya no existe”. El objeto de *El Bretoniano* era fomentar la música española.

¹¹⁹ Francis Planté: gran pianista francés nacido en 1839, discípulo de Antoine Marmontel.

Entre unos y otros, directores, organizadores, patrocinadores, fundadores, socios de “La Bretoniana” –de la que es órgano de expresión la revista– y demás, se trata de personajes de las letras aragonesas –diríase que “baturras”– y potentados, filarmónicos con afán de contribuir a la difusión de la música española y aragonesa. Al lado de todos ellos, se encuentran los que entonces eran músicos profesionales y una juventud a la que se da oportunidades de tocar en público desde el seno de una Sociedad nacida para ello.

Todos los números conocidos se abren con una “Crónica” por parte de la Redacción, pero no había una distribución ordenada ni secciones fijas. En función de los hechos y acontecimientos musicales acaecidos entre un número y otro, se confeccionaba su publicación. Estos eventos acostumbraban a ser los conciertos celebrados por “La Bretoniana”, los del Orfeón Zaragozano, conferencias y conferencias-concierto –en la Escuela de Música, ubicada entonces en el palacio de los marqueses de Ayerbe, en la hoy desaparecida calle del Pilar; en los salones del Orfeón–, o el estreno de nuevas composiciones de algunos músicos zaragozanos, entre otros.

Exceptuando el número dedicado al homenaje a Bretón –en el que veintinueve colaboradores especiales aportan sus loas–, hasta entonces habían llenado sus páginas diversos asuntos: crónicas musicales de conciertos, reivindicaciones y propuestas relacionadas con música y músicos, concursos y sus fallos, un artículo aislado de arquitectura aragonesa, cartas apoloéticas dirigidas a la revista, correspondencia epistolar de Bretón a Saint-Saëns y viceversa, crítica musical, conferencias, la jota, la zarzuela, la ópera española, el folklore, artículos historiográficos, organología, biografías, necrológicas y una muy abundante publicidad, razonable, dada las características de la revista.

Colaboran en ellos los dos directores, Tomás Urbano y Teodoro Iriarte; los músicos Miguel Arnaudas, Francisco Agüeras, Alejo Cuartero y el maestro de capilla del Pilar, Pedro Goldáraz; el fundador de la revista, *Jobane de Garay*; Francisco Palá Mediano, notario y defensor del Derecho Civil aragonés, aficionado a la música –ingresó en la academia de Bellas Artes de San Luis con un discurso sobre la interpretación musical–; Roberto de Galain, un amigo de Bretón; el crítico musical Pierre Lalo, admirador de la música de Debussy



Fig. 4.27 Fachada principal del palacio de los marqueses de Ayerbe, en la desaparecida calle del Pilar, donde estuvo ubicada la Escuela de Música entre 1906 y 1908

y detractor de la de Ravel, hijo del compositor Édouard Lalo; Tomás Ximénez de Embún, historiador, cronista y archivero del Ayuntamiento de Zaragoza; el escritor y director, entonces, del periódico zaragozano *El Noticiero*, José M^a Sánchez Ventura; el compositor francés Vincent d'Indy y el propio Tomás Bretón. Extrañamente, ninguna mujer entre tantas firmas.

Sin duda, la presencia y apoyo de Arnaudás, Goldáraz y Agüeras, los tres procedentes del ámbito eclesiástico, daría prestigio a la Sociedad y a la revista: la música de los compositores formados en las capillas catedralicias era muy admirada y valorada; fue Ruiz de Velasco quien dijo en una ocasión sobre la música religiosa, que era en la que los compositores resultaban más inspirados, llegaban a superarse a sí mismos y la que “más se presta á la perfección”.

En pocas ocasiones se insertaron artículos ya publicados, como los de Roberto de Galain “Don Tomás Bretón: su última obra”, a propósito del estreno de su ópera *Tabaré*, y “Una carta del maestro”, de Bretón a Galain, aparecidos en el periódico madrileño *El Liberal*, en 1913.

Números especiales, entre los conocidos, hubo cuatro: uno dedicado al consistorio zaragozano (año III, nº 5, marzo de 1914), en el que se publica una conferencia celebrada en honor del Excmo. Ayuntamiento, en los locales de la Escuela de Música –aunque denuncian la irreverencia del Concejo, ya que ni un solo edil asistió a la misma–, leída por Teodoro Iriarte sobre historia de la música; en la misma, se dio un concierto por la capilla de La Seo, dirigida por Alejo Cuartero, que interpretó obras de autores españoles, prueba del afán de *El Bretoniano* de divulgar la música española y los grandes clásicos. El nº 6 (año III, junio de 1914) se dedicó “a la gran sociedad coral” el “Orfeón Zaragozano” –creado en 1894–, número en el que se reseña un concierto celebrado por el orfeón con obras de Haydn, Saint-Saëns, Alfonso X el Sabio, el navarro Felipe Gorriti (*Huarte-Araquil, 1839; †Tolosa, 1896) y del zaragozano Francisco Calés [Pina], (*Zaragoza, 1886; †Madrid, 1957), discípulo de Bretón; el presidente del Orfeón, Balbino Orensanz, era un entusiasta y propagador del canto de la Jota aragonesa y amigo de Bretón –había dirigido en 1904 la Academia de Jota establecida en el Teatro Principal–.

Un “número extraordinario dedicado a la familia real” (año IX, nº 12, diciembre de 1921), sin relación con motivo musical alguno, es el penúltimo de los publicados. Para gestionar la apertura del ferrocarril de Canfranc, que uniría la ciudad francesa de Olorón con Zaragoza, se había realizado un viaje a aquélla, y en homenaje a Alfonso XIII –por su ayuda y socorro a vascos y bearneses durante la Primera Guerra Mundial– se celebraría un concierto con obras de Haydn, interpretadas por la inactiva hasta entonces “Orquesta Lully” y con el concurso de la orquesta de Teodoro Ballo, el Orfeón Zaragozano y “el de notables artistas aragoneses”. También dedican a la reina una extensa biografía de Haydn, que firma *Jobane de Garay*.

Por último, el número dedicado a homenajear la memoria de Bretón vio la luz al mes siguiente de su fallecimiento, en enero de 1924. Además de poetas y literatos, entre los músicos que envían sus colaboraciones, se cuentan Pablo Luna Vallés –sobrino del violinista Pablo Luna–, Andrés Araiz –autor de la conocida *Historia de la Música religiosa en España*–, Luis

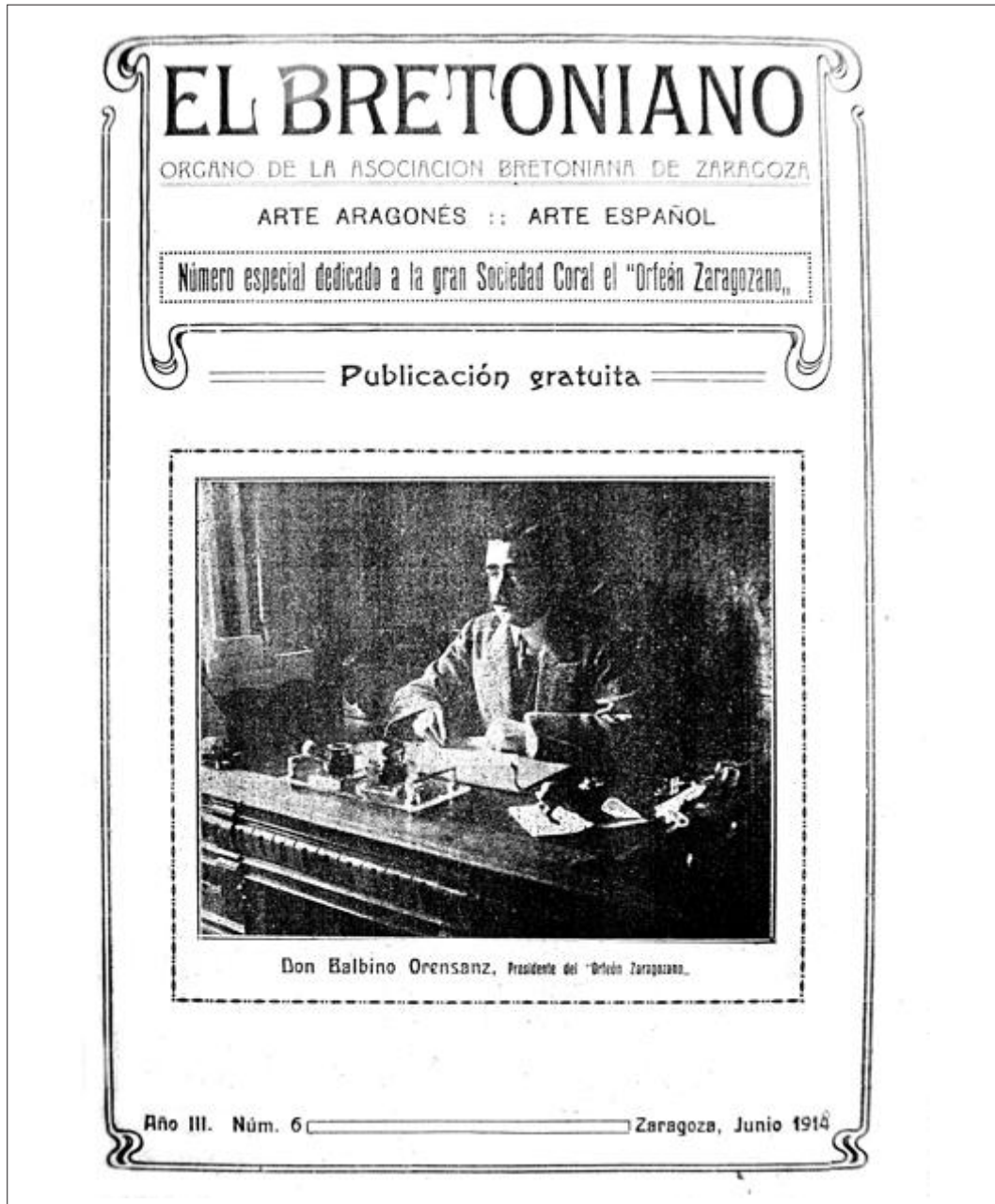


Fig. 4.28 Portada del extraordinario dedicado al “Orfeón Zaragozano”, donde se ve un retrato de su presidente, Balbino Orensanz, creador de su coro femenino y del infantil (*El Bretoniano*, año III, nº 6, junio de 1914)

Aula, Fernando Perales, [Mauricio] Manuel Tabuena¹²⁰ y Ramón Salvador, organista de Magallón (Zaragoza) y autor de la célebre jota *La Magallonera*. Estos músicos, jóvenes compositores e intérpretes todavía, junto con algún otro como Manuel Pallás, eran parte de los protagonistas del mundo musical de la Zaragoza de principios de siglo. El Conservatorio Aragonés –creado en 1932–, que se uniría en 1933 a la Escuela de Música –de 1890–, estaba representado en sus comienzos por su director, Salvador Azara, más los profesores Andrés Araiz, Agustín Arqued, Pedro Mainar, Manuel Pallás, Fernando Perales, Pascual Tello, Mauricio M. Tabuena, Bernardino Ochoa y Ramón Salvador. Y discípulos de Salvador Azara habían sido Pablo Luna Vallés –colaborador de la revista, ya citado–, Mauricio M. Tabuena –anteriormente alumno de Mateo Lorente–, y Andrés Araiz, también alumno de Lorente y Borobia –más tarde lo sería de Joaquín Turina y Conrado del Campo en Madrid–. Unos y otros, casi todos ya conocidos, forman parte del elenco de músicos del primer cuarto del siglo XX en Zaragoza, muchos de ellos interesados e implicados en el folklore aragonés. A estos hay que añadir los nombres de Arnaudas, Agüeras, José Orós, todos músicos locales, para completar el panorama interpretativo, compositivo o de investigación, en los que destaca la música de rasgos nacionalistas.

Los diferentes repertorios de los conciertos del Orfeón, de la Sociedad Bretoniana y de los celebrados con las conferencias organizadas por la revista, reúnen obras de lo más variado en época, geografía y estilos: de Pedro de Ruimonte, Arcadelt –maestro de canto de la capilla pontificia–, T. L. de Victoria, Haydn, Mozart y Beethoven, Bach, Haendel, Mendelssohn, Massenet –a quien no consideran “un clásico puro”–, Chapí, Barbieri, Arrieta, Ricardo Villa, Fernández Caballero, Tomás Bretón, Abelardo Bretón –profesor de armonía en el Conservatorio de Música de Madrid, hijo del anterior, y

¹²⁰ En la revista aparece tres veces como “Manuel Tabuena”: en la lista de colaboradores, como firmante de una breve colaboración y en el pie de foto de su retrato, junto a los de sus condiscípulos, Andrés Araiz y Pablo Luna Vallés. Pero no es otro que el conocido como Mauricio M. Tabuena, pianista y compositor zaragozano nacido en 1899, discípulo de Arnaudas, Azara y Mateo Lorente.

retratado en una de las portadas–, Usandizaga, Teobaldo Power, Wagner –con el concurso de bandas militares y en arreglos para piano y orquesta–, Arnaudas, Agüeras, Francisco Calés, *Jobane de Garay*, E. Lalo, Sarasate –*El canto del Ruiseñor*–, Paganini, Rossini, Chopin –en arreglo de Sarasate–, Schubert, Wieniawsky, Liszt, Manén –*Variaciones sobre un tema de Tartini*–, Weber, Saint-Saëns, Moszkowsky, Schumann, [Joseph Joachim] Raff, Albéniz, Granados, Berlioz, César Frank, Vitalé, Sinding, Kreisler, Giraud, A. Gerardin y Leo Delibes.

Siendo su propósito el ya conocido de difundir la música española y aragonesa, el conjunto resulta bastante ecléctico: las circunstancias, los homenajes, los intereses del momento, la formación musical de cada concierto, los géneros, hacen que, al agrupar los repertorios, se observe tal variedad. Aunque puede servir como ejemplo de algunas críticas, una crónica sobre uno de los conciertos de La Bretoniana, en el que se escucharon obras de Haydn, Mendelssohn, Mozart y Beethoven, interpretadas por alumnos y profesores de la Escuela de Música –obviamente, el repertorio elegido tenía que ver con la necesidad de estudiar a los “clásicos” en un programa de enseñanza–: la Redacción no pierde ocasión de pedir “algo más de música española” al que fuera responsable de la Sociedad, Santiago Comín, insistiendo en el motivo de su creación. En la misma crónica se rechaza a Wagner y [Richard] Strauss, a quienes envían “para Bayreuth”.

Las consecuencias de la apertura de la Escuela de Música y sus casi tres generaciones de músicos, se reflejan en los jóvenes que protagonizan los conciertos de La Bretoniana: las pianistas Eugenia Larroyed –de carrera brillante pero breve, al morir a los veinte años de edad, alumna de Dolores Peguero y Joaquín Zubiría–, las hermanas M^a del Pilar y M^a del Carmen Miguel –alumnas de Villarreal y de Zubiría–; Isabel y Cecilia Ballo, violín y violonchelo; Elena Palao y María Rojas, alumnas de Teodoro Ballo; Pilar Bayona como solista y con Joan Manén –si bien no fue nunca alumna de la Escuela, sino de Ángeles Sirvent como única profesora de piano y durante unos pocos años–; y Constanza Comín con Manén, también –una de las tres hijas de Santiago Comín–. Se añade, a veces, la participación de los profesores Ballo, Zubiría –en



Fig. 4.29 Retrato de Joaquín Zubiría, profesor de Perfeccionamiento en la Escuela de Música de Zaragoza (*El Bretoniano*, año III, nº 5, marzo de 1914)

el concierto de Mozart para tres pianos, con sus alumnas-, Joaquín Larregla, Tremps y Latre de viola, y Ruiz de contrabajo. También participó la pianista Ángeles Sirvent. En los conciertos, dirigía la orquesta Teodoro Ballo.

Gracias a una de las biografías que se publican en la revista, se ha conocido algo de Joaquín Zubiría, el pianista navarro que dio clases de perfeccionamiento en la Escuela de Música de Zaragoza a partir de 1911, discípulo de Dámaso Zabalza en Madrid y pianista acompañante de Pablo Sarasate. La Escuela iba haciendo una interesante labor con el transcurrir de los años.

En otros conciertos de la Sociedad participaron el violinista Antonio Brosa, el joven pianista Federico Longás –entonces discípulo de Granados–, la pianista catalana Dolores Benaiges de Arís, Guadalupe Martínez y sus alumnas –profesora de canto del Orfeón zaragozano y pianista–, la tiple Magdalena Alonso o José M^a Usandizaga –interpretando sus propias obras, al piano–.

El Bretoniano, siempre implicado en el desarrollo y difusión musical y cultural de la ciudad, aportó su grano de arena en la sociedad aragonesa del primer cuarto del siglo XX con varias actividades: los numerosos conciertos



Fig. 4.30 La tiple zaragozana Magdalena Alonso, con el trío de *El Bretoniano*

de la Sociedad, varias conferencias teórica-prácticas, la creación de la “Orquesta Lully”, del “Quinteto Mozart”, de un Trío, la organización de conciertos para jóvenes instrumentistas, un concurso de composición para autores aragoneses con un libreto propuesto, un concurso de jotas para canto y piano con coplas obligadas –también exclusivamente para músicos aragoneses, a elegir cuatro de entre ocho, de los escritores y poetas castizos Sixto Celorrio y Alberto Casañal–, ambos concursos con un jurado compuesto por Miguel Arnaudas, Alejo Cuartero y Pedro Goldáraz, lo que les implica en la música popular y tradicional aragonesa.

Entre las numerosas propuestas interesantes y reivindicaciones son destacables, en primer lugar, la que se dirige hacia el Ayuntamiento para que el Teatro Principal se dedique, a partir de su nuevo contrato de arriendo, al fomento del arte aragonés *exclusivamente*: de nuevo queda constancia del

talante regionalista de *El Bretoniano* e, incluso, presente en muchas ocasiones, de su intenso baturrismo. En segundo lugar, es notable la propuesta que formula Francisco Agüeras respecto a la formación de músicos –pues continuaba, como en el siglo anterior, la queja generalizada de falta de formación y cultura en las enseñanzas musicales–; Agüeras proponía varias soluciones: organizar concursos y certámenes para estimular la afición musical, realizar un curso de conferencias prácticas con asistencia obligatoria, crear en los centros de enseñanza musical una clase de literatura y cuestiones científico-musicales, organizar asambleas profesionales para fomentar los cantos regionales y, por último, crear una Escuela Superior central en España para adquirir el “título de Maestro y Doctor en música” –todavía hoy, tema de actualidad–. Todo ello, serviría para paliar el poco aprecio existente hacia el arte musical.

Desaparecida *La Bretoniana*, la revista se propone fundar la “Schola Cantorum” en el número de mayo de 1915, aunque al no haber encontrado los siguientes números no se puede asegurar que el proyecto se llevase a cabo. De cualquier manera, el proyecto suponía un eco evidente de la Schola cantorum parisina fundada en 1894 por Vincent d’Indy, entre otros, colaborador de la revista en una ocasión. Este centro de enseñanza francés era seguidor de la línea musical de César Franck.

Por otro lado y dentro del contexto de la reivindicación y valoración de la música española, cabe citar la traducción de un artículo de Saint-Saëns sobre la zarzuela, publicado en *L’Echo* de París en 1913 y solicitado por la revista al propio compositor. En él habla de su sorpresa al conocer este género –que no había traspasado las fronteras– en un viaje a España en 1889 y otros posteriores, del que le entusiasman sus ritmos propios y únicos, –“fuertes y pintorescos”, dirá en una carta a Bretón–, su abundancia melódica, la extraordinaria riqueza de las canciones populares, y señala la triste decadencia de la zarzuela y su sustitución por la opereta vienesa: Saint-Saëns se había involucrado por completo en la vida musical de Las Palmas de Gran Canaria, compuso allí varias de sus obras y se relacionó con numerosos músicos del momento a lo largo de diversas estancias en España. Asimismo, el compositor recuerda la necesidad de los músicos españoles de “extranjerizar” sus óperas para lograr éxito, y se muestra partidario de que en el teatro español se hubiera empezado por tradu-

cir las óperas extranjeras al castellano, potenciando que surgieran obras locales, y argumenta así el “problema” de la ópera española.

Se observa, pues, que aunque en la tipología de revistas musicales en las que se centra la investigación, abundan las dirigidas a un público burgués y, en algunos casos, femenino, hay ejemplos de receptores entre las clases populares –*El Centenario*– y dentro del ámbito eclesiástico y religioso de parroquias, conventos, seminarios y colegios –*Repertorio Sacro Musical*–. También hay ejemplos de un público, éste ya del siglo XX, que formaba parte de una burguesía intelectual, comerciante, industrial y financiera –como desarrollo de la comercial–, un público muy defensor de lo propio y preocupado por el patrimonio cultural nacional y regional –*El Bretoniano*–. Esta revista fue tradicionalista y exacerbadamente nacionalista, aunque es la que más explícitamente apoya, exige, demanda y reclama la música española y la “creación” nacional.

Tabla 7. Revistas y contenidos.

	<i>Gaceta...</i>	<i>El Telón</i>	<i>El Correo...</i>	<i>Aragón Artístico</i>	<i>Repertorio Sacro...</i>	<i>El Centenario</i>	<i>El Bretoniano</i>
avisos		<i>x</i>	<i>x</i>		<i>x</i>		
variedades		<i>x</i>	<i>x</i>				
ensayo			<i>x</i>	<i>x</i>			<i>x</i>
noticias	<i>x</i>		<i>x</i>	<i>x</i>		<i>x</i>	<i>x</i>
relatos			<i>x</i>	<i>x</i>			
poesía	<i>x</i>	<i>x</i>	<i>x</i>				<i>x</i>
crítica		<i>x</i>	<i>x</i>	<i>x</i>			<i>x</i>
teoría			<i>x</i>	<i>x</i>			<i>x</i>
hª de la música	<i>x</i>		<i>x</i>	<i>x</i>			<i>x</i>
enseñanza			<i>x</i>	<i>x</i>			<i>x</i>

	<i>Gaceta...</i>	<i>El Telón</i>	<i>El Correo...</i>	<i>Aragón Artístico</i>	<i>Repertorio Sacro...</i>	<i>El Centenario</i>	<i>El Bretoniano</i>
ópera y/o zarzuela			x	x			x
ópera española			x	x			x
música militar			x	x			x
orfeonismo			x	x		x	x
biografías	x	x	x ¹²¹	x		x	x
crónicas	x	x	x	x		x	x
otras artes	x	x	x	x			
efemérides			x				
modas			x				
pasa-tiempos		x					

Si se exceptúan los “pasatiempos”, *El Correo Musical* cumple con todos los parámetros seleccionados para elaborar la tabla, lo cual muestra la variedad de contenidos que ofrece la publicación. Nacidas las cuatro primeras revistas en la década de 1880, hay ciertas diferencias entre las dos primeras y la tercera y cuarta: para la *Gaceta Musical* y *El Telón* no constituían interés la enseñanza musical, ni el orfeonismo ni la música militar, ni figuran colaboraciones de corte ensayístico; en *El Telón* se escribían crónicas de ópera, zarzuela y operetas representadas en los teatros zaragozanos, como revista de actualidad lírico-teatral, pero estos géneros no son motivo de ensayo ni debate; por otro lado, las tres primeras incluían poesía, respondiendo,

¹²¹ No era lo frecuente, únicamente aparece la dedicada a Domingo Olleta en dos entregas, en: *El Correo Musical*, año I, nº 13 (10 de agosto de 1888, pp. 98-100), y nº 14 (20 de agosto de 1888, pp. 105-107).

así, al gran atractivo que suponía en la época este género literario –hay que decir que *El Bretoniano* tiene un índice mínimo de representación en este caso, pero no fue lo habitual en la línea periodística de esta publicación–.

Con la evidencia de que *Repertorio Sacro Musical* únicamente se dedicaba a publicar música sacra impresa, sin otro contenido añadido, todas ofrecen biografías, otro recurso en boga que abarca los cuarenta años que separan a la *Gaceta Musical* del último número de *El Bretoniano*. Por último, es destacable que haya un único ejemplo de interés por la moda, con escasos artículos –e irregularidad en sus entregas– y patrones para bordados, todo ello debido a *El Correo Musical*.

4.2.2 Un acercamiento a la tríada prensa femenina-música-educación de las mujeres.

En la segunda mitad del siglo XX se han multiplicado los estudios sobre prensa periódica, tras una toma de conciencia de su importancia para la investigación, de manera que se ha llegado a reunir una amplia bibliografía sobre publicaciones periódicas.

Si en la investigación que concierne a estudios culturales y humanísticos, son objeto de atención elementos como los grupos sociales, el público al que va dirigida esta prensa, o sus ideologías e intereses, entre otros aspectos, igualmente, en lo que atañe a una investigación en estudios musicales a través de la prensa periódica resulta obligada en este capítulo una mirada, siquiera de forma breve, a la presencia de las mujeres en este tipo de publicaciones, a su educación y formación en el contexto de la época y la interrelación de ambas cuestiones con la música¹²².

¹²²Sobre estos asuntos relacionados entre sí –género y educación, prensa y educación, prensa femenina, música y prensa–, se pueden consultar las obras de M^a Ángeles Cantero, Blasina Cantizano, Inmaculada Jiménez Morell, Joaquina Labajo, M^a Isabel Marrades, M^a Luisa Ozaita, Mercedes Roig, Leticia Sánchez de Andrés, Carmen Simón Palmer, Belén Vargas o Ana Vega Toscano.

A lo largo del siglo XIX se fue difundiendo, a través de la literatura y la prensa, la imagen de las mujeres como “ángel del hogar”¹²³, dentro de un sistema patriarcal, imagen que alcanzó su mayor auge mediado el siglo. Esta conceptualización de origen burgués, en un principio se dirigió a las clases altas y acomodadas, y más tarde se extendió a otras clases sociales, incluso a las populares (Cantero, 2007). Pero entre la prensa femenina –o prensa dirigida a las mujeres– se observa una doble vertiente: la escrita para la mujer tradicional y la reivindicativa de tendencia feminista.

El primer tipo de prensa, escrita por hombres y mujeres, divulga y avala esa idea de “ángel del hogar” que protege a la familia a través del imprescindible e incuestionable rol y objetivo principal de esposa y madre para las mujeres, son publicaciones sin ideología política ni social, en las que la mujer es cómplice de su condición: algunos ejemplos son *El Bello sexo* (Madrid, 1821), *El Periódico de las Damas* (Madrid, 1822) o *El Iris del bello sexo* (Santiago de Compostela, 1841). Suelen ofrecer consejos domésticos, figurines de moda, ecos de sociedad, noticias de espectáculos, prosa y poesía mediocres, artículos sobre higiene.

El segundo tipo de prensa es la escrita mayoritariamente por mujeres y surgida a mitad de siglo, reivindicativa de sus derechos, de un espacio con participación activa, de su condición social, económica y política, y de una base igualitaria que debía encontrarse en la propia educación e instrucción de las mujeres –entonces insuficiente en lo cultural y fértil en habilidades “femeninas”–, planteada como solución a su situación alienante y de sombra en la época, con una perspectiva crítica, surgida a mitad de siglo. Hasta la década de 1840, prácticamente no aparecerán en la prensa ideas feministas y con componentes fourieristas, contenidos que las diversas censuras harán desaparecer en pocos años, aunque existen ejemplos de la Cádiz constitu-

¹²³ Calificativo que da nombre a la revista madrileña de título homónimo: *El Ángel del Hogar. Páginas de la familia* [...]. *Ejemplos morales, instrucción, y agradable recreo para las señoritas* (Madrid: [Imp. de los Hijos de J. A. García, 1835-1893]). Los números publicados a partir del 8 de enero de 1865 se pueden consultar en la siguiente dirección de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional: <<http://hemerotecadigital.bne.es/titulos>>. También la expresión da nombre a la revista homónima dirigida por M^a Pilar Sinués (1866) y era el título de otra obra de la misma autora, escrita en 1859.

cional de principios de siglo y, anteriormente, en la Francia revolucionaria o en la literatura inglesa de finales del siglo XVIII. Pero apenas se localizan colaboraciones periodísticas de esta tendencia entre las revistas estudiadas, aun cuando se había iniciado la toma de conciencia de una situación nueva al respecto, según se ve en las publicaciones de otras ciudades, principalmente grandes áreas urbanas: *El Pensil de Iberia* (Cádiz, 1851), *La mujer. Revista de Instrucción General para el Bello Sexo* (Madrid, 1872), *La mujer* (Barcelona, 1882), continuada por *El Álbum del Bello Sexo*, o *La Ilustración de la mujer* (Barcelona, 1883).

La supremacía masculina basada en la idea de domesticidad y ámbito privado para las mujeres, se plasma en valores para éstas tales como “dulce esposa”, “madre solícita” o “ángel del hogar”, y establece así, además, su código de conducta y su función social; algo de esto se puede ver reflejado en *El Correo Musical* (Zaragoza, 1888): poesías ridículas, artículos dedicados al arreglo elegante de las habitaciones de la casa según modas parisienses, pliegos de bordados, ideas para la higiene doméstica y varios chismes de sociedad –escritos por hombres y que también disfrutaría el público masculino–. En esta revista, más que para leerlos, parece que la autora de cierto artículo contempla los libros únicamente como objetos “deliciosos” para confeccionarles cubiertas –también explica cómo hacer una funda para piano en tela flamenca– (!):

Satín rubí con el dorso ó reverso de peluche también rubí; la cubierta superior va adornada con ramitos de flores, de grupos de pájaros en bordado ó en pintura, según el talento ó facultades de la ejecutante¹²⁴.

Todo ello –rol social, educación e instrucción, destierro al espacio doméstico–, está intrínsecamente ligado a las escasas posibilidades y formas que las mujeres han tenido para acceder a la enseñanza musical, para participar y para evolucionar en este arte, como se verá más adelante.

¹²⁴ Stella. “Modas parisienses”. *El Correo Musical*, año I, nº 1, 10 de abril de 1888., p. 6.

A través de algunos subtítulos y contenidos se transmite la amplia gama de intereses que la prensa analizada oferta a los suscriptores a quienes se dirige, intereses que responden a la actualidad de la época y a sus estrategias comerciales: los responsables quieren atraer a un público conformado por mujeres –siempre desde el ámbito de lo doméstico y privado– y también a un público filarmónico, conformado por hombres y mujeres. Pero no se puede hablar de una prensa dirigida a mujeres y, además, reivindicativa, sino en el caso de *El Trovador del Ebro: semanario dedicado al bello sexo* (1869), surgida mediado el siglo y en un contexto político y social revolucionario. En otro ejemplo ya citado, *El Correo Musical*, diríase que se trata más bien de páginas o artículos para mujeres –de perfil tradicionalista– en una publicación para hombres –existe ya una expresión acuñada de tradición anglosajona, *women's pages*, para expresar esta realidad: “páginas para mujeres en periódicos para hombres”, y que menciona Gallego Ayala (1999: 22).

El hecho de ofrecer patrones para bordados –*El Correo Musical*– o figurines de modas –*El Trovador del Ebro*– tiene su origen en los comienzos de la prensa femenina, que tuvo su gran espacio en las revistas dedicadas a la moda –existentes ya en el siglo XVIII–; baste recordar algunos títulos como *La Moda o Recreo semanal del Bello Sexo* (La Habana, 1829), *La moda elegante* (Cádiz, 1842-1927), *Álbum de señoritas* (Madrid, 1852), *El Correo de la Moda* (Madrid, 1852-1886), *La Elegancia* (Irún, 1864), *La Moda elegante* (Madrid, 1869), *La novedad: gran álbum de dibujo para bordar* (Zaragoza: Tipografía de Ramón Miedes, 1886-87) o *El hogar y la moda* (Barcelona, 1909). Durante la primera mitad de siglo y desde una visión generalizada, estas publicaciones para mujeres, concedían la máxima importancia a la moda y lo que con ella se relacionaba: entre la burguesía floreciente, una manera de diferenciarse de otras clases para dejar claro el recién adquirido *status* era demostrar que se podía seguir la moda, es decir, que se podía asumir el gasto considerable que suponía la adquisición de nuevos modelos constantemente cambiantes. Y las revistas y las imágenes que éstas ofrecían serían la “herramienta” para ilustrar y poner al día a las señoras en lo que sus modistas les debían confeccionar. Estas publicaciones tomaron auge en la segunda mitad del siglo, con los nuevos avances y posibilidades de edición e ilustración. Y

en ese interés por destacar y diferenciarse o imitar a las clases más altas, tiene su espacio la presencia de ciertas habilidades musicales de las damas, a exhibir en los salones de sus casas –una vez más, en lo doméstico–.

Ese principal atractivo de la moda en la prensa venía acompañado de algún contenido literario –relatos cortos, poesías, cuentos, novelas por entregas–, rara vez político, artículos para ser buena esposa, madre o hija –siempre roles familiares y en el seno del ámbito doméstico como única ambición posible–, consejos para adornar y hacer agradable el propio hogar –en clara dedicación hacia los demás–, páginas de charadas y pasatiempos: estos contenidos son comunes a más revistas que las dos anteriormente citadas. Además de obsequiar a las suscriptoras con pliegos de figurines y otras labores, insertando patrones entre sus páginas centrales, suponiendo la instrucción o formación de las suscriptoras también regalaban, incluyéndolos en el precio del ejemplar, suplementos musicales con la edición de partituras para su interpretación doméstica. Esta prensa dedicada a las mujeres se planteaba desde una sociedad masculina y patriarcal, como un mero entretenimiento para las señoras de clase acomodada, socialmente inocuo para el poder establecido, y susceptible de generar simpatías y algunos pequeños ingresos para empresarios y propietarios. Pero éste sería el principio de un nuevo modo de edición de música impresa, que se extendería a lo largo de varias décadas, en su mayor parte de compositores locales y que, en ocasiones, se insertaron obras de mayor dificultad técnica e interpretativa.

En los ejemplos mencionados de prensa zaragozana con estos atractivos, incluyendo contenidos de interés propiamente musical, y también con suplementos o con artículos sobre moda, encontramos reminiscencias de la más temprana prensa para mujeres –originaria de los años del trienio liberal–, con novedades en cuanto a la moda parisina –una herencia dieciochesca–, consejos de belleza e higiene, poemas y prosa de entretenimiento, o acertijos, todo ello en un período histórico en el que el analfabetismo en mujeres era considerablemente elevado¹²⁵: el porcentaje de población femenina que

¹²⁵ Aportaciones interesantes sobre este tema son las que ofrecen M^a Isabel Marrades (<<http://www.raco.cat/index.php/Papers/article/viewFile/24700/57459>>); Mercedes Roig (1989), o Blasina Cantizano Márquez (<<http://www.grupo.us.es/grehcco/ambitos11-12/cantizano.pdf>>).

sabía leer y escribir en 1870, tras el reinado de Isabel II, era de un 9'6 %, del total de un 28 % que incluía hombres y mujeres. Su concentración correspondía a las capas sociales altas, a las que pertenecían las pocas mujeres que leían estas revistas.

Si el objetivo de las primeras feministas fue la defensa de una educación igualitaria y no diferenciada por el sexo, durante el siglo XIX se evidencia una pobre, tradicional y escasa formación intelectual de las mujeres, causa de la pervivencia de la desigualdad en materia educativa y de formación –es necesario recordar que esto era consentido por hombres y por mujeres–. Asimismo, se hace necesario recordar, también, el contexto de las reivindicaciones feministas en España, centradas en el derecho a la educación y al trabajo, a diferencia de las europeas –con el soporte de una actividad política éstas–, y que no pasaron del campo teórico durante la mayor parte del siglo XIX¹²⁶ –véase el Código Penal de 1870, el de Comercio (1885) y el Civil (1889)–.

Todavía en el último tercio del siglo continuaba, a través del periodismo, la lucha numerosas veces frustrada de una minoría reivindicadora de mejoras sociales para las mujeres. Sólo son testimoniales entre el repertorio como ejemplos que muestran rasgos de ese feminismo inicial las revistas *El Trovador del Ebro: semanario dedicado al bello sexo* (1869) –aunque, lamentablemente, no se ha conservado material suficiente para ilustrarlo o confirmarlo plenamente–, y *Revista de Aragón* (1878). Aún así, entre las firmas –algunas comunes a ambas revistas– se encuentran, según contenidos y sumarios localizados, la periodista Concepción Gimeno y Gil –tras su matrimonio, Gimeno de Flaquer–, que escribió su primer artículo en *El Trovador del Ebro* –“A los impugnadores del bello sexo”–, las republicanas Rogelia León y Modesta Perió, Ángela Grassi, Carolina Coronado, Concha Espina, Faustina Sáez de Melgar y M^a del Pilar Sinués. Tanto a Ángela Grassi como a M^a del Pilar Sinués o Cecilia Böhl de Faber –“Fernán Caballero” como seudónimo, otro rasgo más de la situación de estas mujeres que aspiraban a ser incluidas en los ambientes literarios de la época y al reconocimiento de su obra, evitando, así, posibles presiones sociales–, se les puede incluir, al prin-

¹²⁶ Sobre este asunto resulta muy interesante y valioso el trabajo de Inmaculada Jiménez Morell (1992).

cipio de su actividad, en el marco del conservadurismo neocatólico y como defensoras del Antiguo Régimen; aunque a estas mujeres les iba a tocar actualizarse y dirigirse a posiciones más avanzadas y dejar ese conservadurismo –llegando a dar un giro a partir del inicio de la Revolución de 1868–, es un hecho que pierden prestigio como escritoras tras el Sexenio Democrático (1868-1874), resultando incompatibles con las nuevas tendencias; pero, por otro lado, también es cierto que estas mujeres serán generadoras o germen del debate feminista que se desarrollará a finales de siglo.

Las revistas que aquí se estudian corresponden al último tercio del siglo XIX y principios del XX, y sus contenidos amplían el abanico de posibles intereses abarcando un mayor número de materias que las de décadas anteriores, como indican los subtítulos de algunas de ellas –*Periódico literario, artístico, teatral y recreativo* (1883), *Revista literaria, artística, teatral, de modas y recreativa* (1888), *Arte, música, sport, fiestas, literatura, industria* (1908), o *Ciencia, literatura, arte, industria, comercio* (1913).

Si hacia el cambio de siglo hubo transformaciones significativas –un aumento de población femenina en la clase obrera, una mayor alfabetización e instrucción en la misma, organizaciones que ponían su punto de mira en la defensa de los derechos de las mujeres–, esto, por definición, no se ve reflejado tampoco en la prensa zaragozana finisecular, ni aun en la nacida en las primeras décadas del siguiente siglo, dado el sector de población al que iban dirigidas.

Otro aspecto alrededor del cual giran algunos contenidos de esta prensa es la importancia dada, durante todo el siglo, a la belleza, cualidad indispensable para las mujeres y para que éstas triunfaran en sociedad, con claros signos de objeto decorativo y digno de admiración; no hay que olvidar que el objetivo principal, intrínseco al lucimiento en las reuniones de sociedad, era encontrar un marido para obtener un papel importante en esa sociedad y, al mismo tiempo, respetabilidad: de ahí el afán por exhibir sus habilidades interpretativas tocando el piano, el arpa o cantando, entre otras destrezas o conocimientos imprescindibles para participar en salones y tertulias de sus propios hogares –algo de historia, geografía, leer y escribir cartas, además de

alguna lengua extranjera, habitualmente la francesa—. Estas habilidades formaban parte de las llamadas enseñanzas “de adorno”, es decir, para adornar a una mujer, junto con otros adornos o cualidades que se consideraban “encantos”, tales como el amor, el afecto, la sensibilidad, la ternura o la dulzura y que eran necesarias en actividades propias de su género, como cuidar, educar y criar, proteger, satisfacer, complacer, deleitar y, en definitiva, hacer agradable la vida a los de su entorno. Aunque, visto desde otra óptica, también los hombres se aseguraban un prestigio social, económico e incluso político al casarse con una mujer que reuniera las virtudes que, como esposa, se esperaban de ella –pureza, abnegación, sumisión, amor maternal, obediencia, docilidad, prudencia y, por supuesto, belleza–, virtudes, por otro lado, que la Iglesia se encargó de potenciar y mantener desde el púlpito, los confesionarios y las escuelas.

Partiendo de la observación de estas exigencias en la educación de las mujeres de clase alta –estrato que aquí interesa por constituir parte del núcleo de suscripciones de la prensa que se estudia–, se observa un hecho generalizado: las mujeres fueron consideradas durante el Romanticismo como sujetos pasivos que debían limitarse a ser bellas y entretener. De hecho, sus cualidades de elegancia y belleza eran resaltadas en la prensa tanto si eran las intérpretes musicales, como si, meramente, formaban parte del público: “distinguidas señoritas”, “las inteligentes de esta capital”, “nuestras elegantes”, “plateas transformadas en jardín cuyas flores eran las bellas zaragozanas”, “...fiestas musicales que eran además examen de suficiencia de muchas *bellas* niñas y de *muy inteligentes* muchachos...” –esta última frase forma parte de una crónica escrita en 1915 en la revista *Juventud*, en la que también se lee, a propósito de una joven pianista: “La niña Pilarín [Serrano] Rodeles, que sólo ya por su belleza es un acontecimiento artístico, es una de las que descuellan [...]”–.

Incluso en el caso de triunfar por sus propios méritos interpretativos como concertistas –en Zaragoza, estos conciertos instrumentales no se darían antes del cambio de siglo–, se hará alusión a su “inherente” belleza:

Elena Palao y María Rojas son dos bellas flores del jardín aragonés. El hada generosa de nuestros cuentos [...] asistió [...]

para ofrendarles todas las bienandanzas: bondad y talento, distinción, gusto artístico, elegancia, juventud y digna corona de tan supremas cualidades: belleza¹²⁷.

"EL BRETONIANO"
AÑO 1915

ARTISTAS DE CASA

Elena Palao y María Rojas son dos bellas flores del jardín aragonés.
El hada generosa de nuestros cuentos infantiles asustó a su nacimiento para ofrendarles todas las buenas danzas, bondad y talento distinguido con gusto artístico, elegancia, juventud y digna corona de tan supremas cualidades: belleza.

Nuestras clases de violín acumuladas se muestran propicias a que sus hijas toban educación musical. Entre paréntesis va se comprende que nosotros no llamamos educación musical a mostrar caridosamente enseñado en la peor acepción de la palabra, el irremediable ojal de las alas.

El Bretoniano no ofrece hoy con legítimo orgullo el ejemplo admirable de estas jóvenes zaragozanas que hacen a sus violines intérpretes fieles de su alma artista y pregoneros convincentes de la justa fama que merecen sus maestros.

Los de Elena Palao fueron Laclaustra de solito y Ballo de violín, ambos nombres bien conocidos que honran por su eminencia la historia del arte aragonés.

María Rojas también tuvo la fortuna de conhar su educación artística al maestro Ballo y de cursar sus estudios en nuestra Escuela de México.

En los Conciertos de «La Bretoniana» se dieron a conocer estas notables violinistas.

Elena Palao ha tomado también parte en los Concursos de nuestras conferencias.

A el recuerdo de tales conciertos es su mejor elogio.

Contemplando en este teatro la gentileza y la hermosura de nuestras amiguitas, vienen a la memoria aquellos versos del poeta provincial que Natera presentaba con su elocuencia certantésica:

L'arr-zoulet de sa bouquette,
Que logarneye dap los soa,
D'oe frescou de macheretes
Deus amoureux qu'ey lamejou

La sonrisa de sus labios
Me alucina como el sol,
Las rosas de sus mejillas
Anruelos del amor son



Fig. 4.31 Página de *El Bretoniano* con la biografía y retrato de Elena Palao y María Rojas, alumnas de violín de Teodoro Ballo

¹²⁷ *El Bretoniano*, año IV, nº 7, mayo de 1915: [s.p.].

Se trataba de discípulas aventajadas del violinista Teodoro Ballo, excelentes intérpretes según la crónica de uno de los redactores de *El Bretoniano* en el año 1915. Salvo excepciones –niñas prodigio, cantantes–, no hay apenas ejemplos de concertistas femeninas durante el siglo XIX al no estar consolidado el hecho en sí mismo –de nuevo, todo responde a las posibilidades de educación–. Pero otro ejemplo de estas reminiscencias, apreciables a principios del siglo XX, es el siguiente:

Zaragoza [...] cuenta hoy con un cuarteto formado por jóvenes y lindas señoritas que se llaman [...], cuatro *bellísimas* paisanas nuestras que con tanto *cariño* como desinterés, se dedican [...] ¹²⁸.

En este caso, se trata de grandes intérpretes del piano, el violín y el violonchelo en Zaragoza, instrumentos que, junto con el arpa y la voz –éste para ambos sexos–, eran los únicos accesibles por considerarse “femeninos”; no se encuentran mujeres que estudiaran el contrabajo, ni instrumentos de viento, ni de percusión, ni otros también orquestales, de algún modo por “poco apropiados” para una ejecución “armónicamente femenina” y, de otro modo, por constituir una competencia laboral en cuanto a puestos de trabajo que ocupaban profesionales masculinos, frente a la interpretación de las mujeres como solistas.

Ni el “cariño” ni la “belleza” física eran cualidades que se atribuyeran a intérpretes masculinos, de éstos se resaltaba su ejecución sin otras características que añadir a su mérito, es decir y en realidad, sin otros “dones” que, sutilmente, desvalorizaran su interés artístico.

Será, más bien, en décadas venideras cuando se admire y se tome en serio a las mujeres que decidían dedicarse profesionalmente a la música, “tuvieran marido” o no, y sin loas a su apariencia física. Algo que explica el comportamiento anterior de los cronistas es que una sociedad musicalmente patriarcal como la de entonces –y eran hombres quienes escribían los comentarios periodísticos–, no estaba acostumbrada a un éxito “serio” de las mujeres –salvo el de las cantantes de ópera y zarzuela, en medio de un componen-

¹²⁸ Fausto Gavín. “Asociación bretoniana”. Juventud, año I, nº 3, 22 de marzo de 1914: 5. El subrayado es mío.

te de seducción y atractivo sexual que merecería ser tratado ampliamente (Green, 2001)–, lo que convertía a aquellos triunfos en un acontecimiento diferenciado del éxito masculino.

Las citas y datos anteriores proceden de revistas de principios de siglo, en las que se da cuenta de conciertos y actuaciones donde, cada vez más, las mujeres eran protagonistas –en estos años se trataba en su gran mayoría de estudiantes de las clases de violín de Teodoro Ballo, o de las de piano y perfeccionamiento de Elías Villarreal y Joaquín Zubiría, respectivamente, y también de profesoras particulares que se habían formado en Madrid o Barcelona, como Sofía Salgado, Guadalupe Martínez, Ángeles Sirvent y Dolores Peguero, de quien no he podido conocer su origen ni formación–. Es de suponer que Concha Sierra, que figura como profesora de Canto entre el claustro de profesores de la Escuela de Música, también daría clases privadas.

Estos conciertos eran el producto del reciente acceso a las clases de la Escuela de Música (1890), inaugurada pocos años antes, y el fruto de la enseñanza privada con expectativas, ya, profesionales, y que dio lugar al incremento de mujeres instrumentistas –más tarde algunas fueron, a su vez, profesoras, dieron conciertos fuera de Zaragoza y de España– así como a la proliferación de oportunidades interpretativas para aquéllas.

Téngase en cuenta que hasta la última década del siglo XIX, en Zaragoza sólo podían estudiar las mujeres a través de algún profesor particular –o de la iniciación en colegios privados de enseñanza primaria y secundaria–, hay que decir que con escaso interés profesional las más de las veces –puesto que el cometido era otro, la música como “enseñanza de adorno”, sin pretensiones profesionales–, y eso quien pudiera costeárselo. Esto no sólo encierra la falta de intérpretes en estas fechas, sino el nulo acceso a la formación básica en armonía y composición, reservada a estudiantes masculinos que tenían su oportunidad en las escuelas de infantes de las dos catedrales.

Una excepción que no confirma la regla es el testimonio, a través de la revista *Aragón Artístico*, de que en la década de 1880, Agustín Pérez Soriano daba clases a alumnas “con el sistema de enseñanza empleado en el Conservatorio de Madrid”: tras haberse perfeccionado en aquella ciudad en la clase

de Dámaso Zabalza, este profesor publicó alrededor de 1885 una *Gimnasia del pianista* (Barcelona: Andrés Vidal y Roger), dedicada a su maestro Dámaso Zabalza, con ejercicios de mecánica que, presumiblemente, elaboró para utilizar en sus clases. Esto, y que siguiera el programa del conservatorio madrileño, indica que entre sus alumnas pudo haberlas con pretensiones más allá del mero aprendizaje pianístico destinado a brillar en sociedad.

Por tanto, se puede decir que, salvo raras excepciones, antes de ponerse en marcha la Escuela de Música (1890) no había compositoras –la única obra encontrada entre todo el material reunido es una tanda de valeses de fácil ejecución y gran sencillez compositiva, titulada *El Dengue*, de la profesora de canto Concha Sierra, publicada en diciembre de 1889 en *Aragón Artístico*–, no había instrumentistas ni concertistas, no había sino alguna profesora particular –formada fuera de Zaragoza–, ni teóricas ni musicógrafas: apenas había músicas. A las ya expuestas, se añaden otras razones que harían demasiado extenso este apartado –no por ello menos interesantes–, pero el tema va más allá del marco y el propósito de esta investigación, y habiendo ya algunos estudios sobre las mujeres músicas en la sociedad española del siglo XIX y primeras décadas del XX, sólo se pretende ofrecer una imagen sintética de la situación en relación con la música, asunto que queda abierto a posteriores investigaciones. Simplemente, es obvio que esa educación diferenciada y escasa repercutió, como se ha visto, en el hecho musical.

Son ya varios los trabajos de investigación en el ámbito del feminismo, pero es desde hace muy poco tiempo que se ha empezado a aunar la musicología con los estudios de género, en los que sería de desear la total ausencia de oportunismos, puesto que no debería tratarse de mera historiografía donde las mujeres son protagonistas, sino que se hace necesario un riguroso revisionismo desde los comienzos de nuestra cultura, en el que cubrir los campos de la interpretación, la educación y la composición, lo que aumentaría el patrimonio musical y el conocimiento del mismo, al tiempo que se investiga el cómo y el porqué ha sido así en los diferentes contextos cronológicos.


Cabe decir que fue M^a Luisa Ozaita –en el ámbito geográfico español– la pionera en ocuparse de deconstruir la invisibilidad de las mujeres con un



Fig. 4.32 Portada y primera página de la Tanda de Valses *El Dengue*, de Concha Sierra, publicada en los números 44 y 45 (20 y 30 de diciembre de 1889) de la revista *Aragón Artístico*

breve pero meritisimo apéndice de compositoras españolas, incluido en la obra de Patricia Adkins publicada en 1995. A partir de ahí, autoras, autores, congresos, estudios de género o de “Mujeres en música” e investigación en algunas universidades españolas, y una numerosa bibliografía¹²⁹, han incrementado la lista de trabajos, sin olvidar la organización y celebración de conciertos que recientemente dan a conocer su producción como compositoras, teniendo, así, las mujeres un lugar en la historia de la creación y la interpretación musicales.

¹²⁹ A Matilde Olarte (Universidad de Salamanca) se debe un interesante repertorio bibliográfico a propósito de la imagen de la mujer a través de la música, en el que reúne apartados dedicados a “Estudios de música y género”, “Mujer y música en España” y “Mujer y música en la Corte”. Disponible en: <http://ocw.usal.es/humanidades/aspectos-de-la-imagen-de-la-mujer-desde-la-prehistoria-hasta-la-edad-media/contenidos/bibliografia_imagen08.pdf>. [Consulta: 29 de septiembre de 2009].

Así pues, es bien recibida la reciente publicación *Compositoras españolas: la creación musical femenina*, en edición a cargo de Álvarez Cañibano, et al. (2008), a falta generalizada de una dedicación a las compositoras, teóricas e intérpretes, durante siglos. Los artículos que contiene esta obra constituyen una aportación muy interesante y esperanzadora; es ímprobo el esfuerzo que conlleva la elaboración de tan extenso inventario de compositoras y obras –que supone la mayor parte de la monografía referida, aunque, lamentablemente, más de un 80 % corresponde a compositoras del siglo XX–, pero hubiera sido muy loable –ávidos como estamos de una herramienta de consulta como ésta– que, para su confección, se hubiera contado con aportaciones desde otros lugares que cubrieran áreas locales para descender al patrimonio musical existente en la geografía española, en la que no faltan mujeres que abarcaron todos los géneros compositivos y que, de esta forma, continúan siendo “invisibles” 

**CAPÍTULO 5. PANORAMA MUSICAL EN ZARAGOZA
A TRAVÉS DEL ESTUDIO DE LA INFORMACIÓN
QUE OFRECEN LAS FUENTES**

Mediante los contenidos¹³⁰ que proporcionan las revistas estudiadas, una reconstrucción final de los factores que delinear el panorama musical permite una nueva presentación del hecho musical zaragozano durante las cinco décadas que comprende el período de la Restauración delimitado, aun con testimonios y hechos anteriores introductorios para una mejor y más completa perspectiva.

5.1 ALMACENES DE MÚSICA Y CONSTRUCTORES DE INSTRUMENTOS

En primer lugar, repasar la presencia en Zaragoza de almacenes de música y constructores de instrumentos, supone una de las vías de conocimiento del posible consumo de música tanto en el ámbito doméstico o privado como desde las diversas instituciones, centros de enseñanza, teatros o asociaciones culturales de la ciudad, como indicadores del movimiento musical y del inicial diletantismo que devino en una mayor profesionalización y difusión de la cultura musical, profesionalización todavía mezclada aún en las últimas décadas con el protagonismo de los aficionados –quienes, mediante méritos, pasaban a ser “maestros”–, tanto en interpretación como en composición.

¹³⁰ En este capítulo he considerado innecesario citar todas y cada una de las fuentes primarias o las fechas detalladas de donde procede la información a lo largo de la exposición, evitando, así, una superabundancia de datos que haría incómoda su lectura, en un momento en que lo relevante son los contenidos de las fuentes. Ocasionalmente, he señalado las que marcan hechos o acontecimientos que resultan fundamentales para la historiografía musical.

Al mismo tiempo la información señala décadas o fechas de mayor auge, así como la evolución y avances –mediante la publicidad de los mismos– en la fabricación de instrumentos. Hay que destacar que, principalmente, esta industria y comercio gira alrededor del piano como instrumento rey en el período romántico y todavía en el siglo XX, dada su gran diversidad de funciones.

En el último tercio del siglo XVIII ya hubo fabricantes de pianofortes en Zaragoza (Ezquerro, 2002: 153-156)¹³¹, que construían los instrumentos siguiendo el modelo inglés, los cuales iban mejorando a instancias de los organistas de las catedrales que los probaban (Yáñez, 2007). A principios del siglo XIX figuran como fabricantes Tomás Torrente, Pedro Serrano y su hijo Teodoro, que se dedicaban a construir clavicordios, todavía, y pianos horizontales. Otra fábrica de pianos, fundada ya en 1860, fue la de Miguel Soler e hijos, con premios en exposiciones nacionales y extranjeras; este fabricante se presentó a la Exposición Aragonesa de 1885 con dos pianos verticales y uno medio oblicuo, “notable por la igualdad de sonoridad en todos los registros y lo agradable del timbre”, según la obra de Castro y Motos (1886), ganando medalla de primera; Soler e hijos presentarán como novedad la construcción de pianos con marcos de hierro en octubre de 1888. Otro almacén es el de José Tierra en 1879, que se anunciaba como “Música. Óperas completas para piano, á 6 reales. Representante de los Sres. Teixidó y Parera, de Barcelona. Coso, 103, 4º, donde se hallan en venta”.

Algo más tarde aparece la de Pío Perales, quien ganó medalla de tercera en la misma Exposición de 1885, a la que se presentó con tres pianos: “sus condiciones de decorado y sonoridad hacen el elogio de este modesto é inteligente constructor”. Le siguió su viuda en la fábrica de pianos y tienda de música. Décadas después, todavía se anuncia la empresa en la revista *Ambiente* (13 de julio de 1912):

¹³¹ Dentro de un extenso artículo, en las páginas indicadas se habla sobre la construcción de instrumentos de teclado en Zaragoza –monacordios, pianofortes y otros–, ya en el siglo XVIII, y la actividad de examinadores y evaluadores de este tipo de instrumentos en una industria artesanal que se abría paso como opción al mercado extranjero.

Pianos, música e instrumentos. Viuda de Pío Perales. Don Jaime I, núms. 29 y 31. Zaragoza. Armonios y órganos de la célebre marca R. Metzner. Inmenso surtido en gramófonos y discos a precios sin competencia. Afinaciones, alquileres, cambios, reparaciones y ventas a plazos. Música de todas las ediciones. Accesorios para toda clase de instrumentos y gramófonos.

Destacó en la década de 1880 el de Faustino Bernareggi, que llevó su representante el pianista, compositor y profesor de la Escuela de Música, Agustín Pérez Soriano: en la *Gaceta Literaria Aragonesa: semanario científico, literario y artístico* (año I, nº 3, 6 de febrero de 1886) se lee este anuncio:

Pianos á plazos. Al contado grandes descuentos en los precios de fábrica. Pianos con barrajes de hierro, cuerda recta y cruzada de gran sonoridad y resistencia. Competencia á los alemanes y norte-americanos. PRECIOS desde 900 hasta 6.000 PESETAS. Único representante autorizado en Aragón para los pedidos, D. Agustín Pérez Soriano, San Andrés, 16, 2º, Zaragoza. NOTA.- Se venden y hacen cambios con pianos usados.

Dos años después, en *El Correo Musical* se anuncia así: “Pianos verticales desde 800 pesetas en adelante. Fabricación especial para esta casa. Agustín Pérez Soriano. Pasaje del Comercio”. En la misma década se publicita el almacenista Picó. Lozano (*op. cit.*: 145) menciona el almacén de Emilio Soto, con venta de instrumentos y partituras –antes de 1895, fecha de la edición de la obra de Lozano–.

A principios del siglo XX figuran la Casa Carvajal, que en 1911 se anunciaba en el periódico *Lealtad* como “Carvajal y Comp^a. Música, pianos é instrumentos pianos [sic.], Armoniums, Gramófonos y Discos, a 5 pts. semanales. Independencia, núm. 5, entresuelo”; y en 1913 añaden: “Representantes en Aragón de «The Aeolian & Comp.» U.E.A. Pianolas, pianolas pianos, pianos eléctricos, rollos de música para toda clase de aparatos neumáticos y eléctricos”. En *El Noticiero: diario político independiente* (año XIV, 14 de marzo de 1914), se informa de que la [Sociedad] Filarmónica adquirió en la Casa Carvajal un piano de cola Steinway, “por concurso con otros estableci-

mientos” –los conciertos de la Sociedad Bretoniana, por entonces y años después, se interpretaron en pianos verticales–. También, y muy interesante por emular en cierto modo lo que algunos editores madrileños habían hecho en el siglo anterior, se dice que la Casa Carvajal “celebra audiciones los jueves no festivos de 6 a 8 de la tarde” (en *Independencia*, nº 5, entlo.): es el único ejemplo conocido de este tipo de actividad por parte de un editor-almacenista.

El almacén de los Sres. Romeo y Compañía estaba situado en los Porches del Paseo, nº 10 –al lado de la Imprenta, Redacción y Administración de *Aragón Artístico*–. Este almacén era el de Joaquín Romeo, ya abierto en 1879, y que aparece en la *Guía Anuario de Zaragoza para el año bisiesto de 1880...* como “Almacén de instrumentos de música para orquesta y banda, pianos en venta y alquiler, accesorios para dichos instrumentos, música para piano solo y piano y canto; todo á precios sumamente económicos”; destaca el hecho de que se vendiera música para piano solo y piano y canto, repertorio de máximo consumo doméstico en esos años y coincidente con la edición de suplementos musicales en las revistas. Este establecimiento había sido fundado por una sociedad de profesores.

La casa de Julián Rivera, compositor y editor musical –sucesor del antiguo almacén de Romeo– se anuncia así: “Música e instrumentos y pianos de alquiler. En Coso, nº 72 y Sitios, nº 2 [hoy, C/ Josefa Amar y Borbón]. Casi enfrente del Teatro Principal”: el establecimiento de Julián Rivera se encontraba en uno de los pisos del Patio de la Infanta, el mismo edificio donde estuvo ubicada la Escuela de Música entre 1900 y 1904. El almacén de Estanislao Luna, en 1904, navarro de origen –en Coso, nº 35–, era depósito exclusivo de la famosa casa Dotésio fundada en Bilbao, en estas fechas establecida en Barcelona, y tenía almacén también en Pamplona y San Sebastián. Por último, se añade a todos los anteriores la fábrica de pianos de la Viuda e hijos de Luis Arnal (1913), en la calle Méndez Núñez, nº 16, con modelos norteamericanos de cuerdas cruzadas y verticales.

Un total de once almacenes situados en un estrecho radio alrededor del centro de la ciudad, entre fabricantes y distribuidores, a lo largo de cinco décadas y para una población que llegó a los cien mil habitantes –entre ellos, un pequeño sector burgués– en el cambio de siglo, es una cifra reveladora de una

gran afición e interés por la música, y, obviamente, de una gran actividad musical. En todos ellos se podía alquilar o adquirir pianos, aunque hay que tener en cuenta para considerar la proliferación de estos instrumentos en las viviendas privadas, que uno de los factores positivos fue el incremento desde mediado el siglo en adelante de la fabricación nacional y local –también debido a la demanda–, lo que hacía más asequibles económicamente los instrumentos. Aunque la cifra mencionada de establecimientos es considerable y muestra el posible movimiento musical y pianístico en la ciudad –entre aficionados y profesionales–, no se disponía de grandes marcas ni un volumen destacable de buenos instrumentos, si se tiene en cuenta el desarrollo y avance tecnológico en la construcción de los mismos presente en las grandes ciudades españolas o europeas. Hasta bien entrado el siglo XX no se contaría con las mejores marcas internacionales para conciertos en los teatros zaragozanos.

Nótese que el primer aumento y abundancia de posibilidades de adquisición corresponde a la década de 1870 y 1880 –de ahí en adelante–, y coincide con la publicación de suplementos musicales en las revistas de esos años, en las que, incluso, se llegan a publicitar los instrumentos y sus precios en las mismas.

Acerca de constructores especializados en instrumentos diferentes al piano, además de los órganos de Pío Perales y algunos armonios, sólo he podido conocer, a través de una conferencia de José M^a Laguna Azorín (1979b: 169), abogado y notario de Zaragoza, noticias de Basilio Marín, “famoso guitarrero”, constructor de instrumentos de cuerda –entre 1880 y 1890–, que vivía y tenía su negocio en la calle de la Manifestación.

Y, por último, completan la lista los constructores de órganos Inchaurre Hnos., que se anunciaban en la revista *Repertorio Sacro Musical* en 1903:

Inchaurre Hermanos. Constructores de órganos. Carrillo, núm. 7. Zaragoza. Construcción de toda clase de órganos, para Catedrales, Parroquias, Conventos, Salones y Escuelas de música, según los últimos adelantos. Arreglos, desmontes y afinaciones de los mismos¹³².

¹³² *Repertorio Sacro Musical*, año III, nº 32, 15 de agosto de 1903.

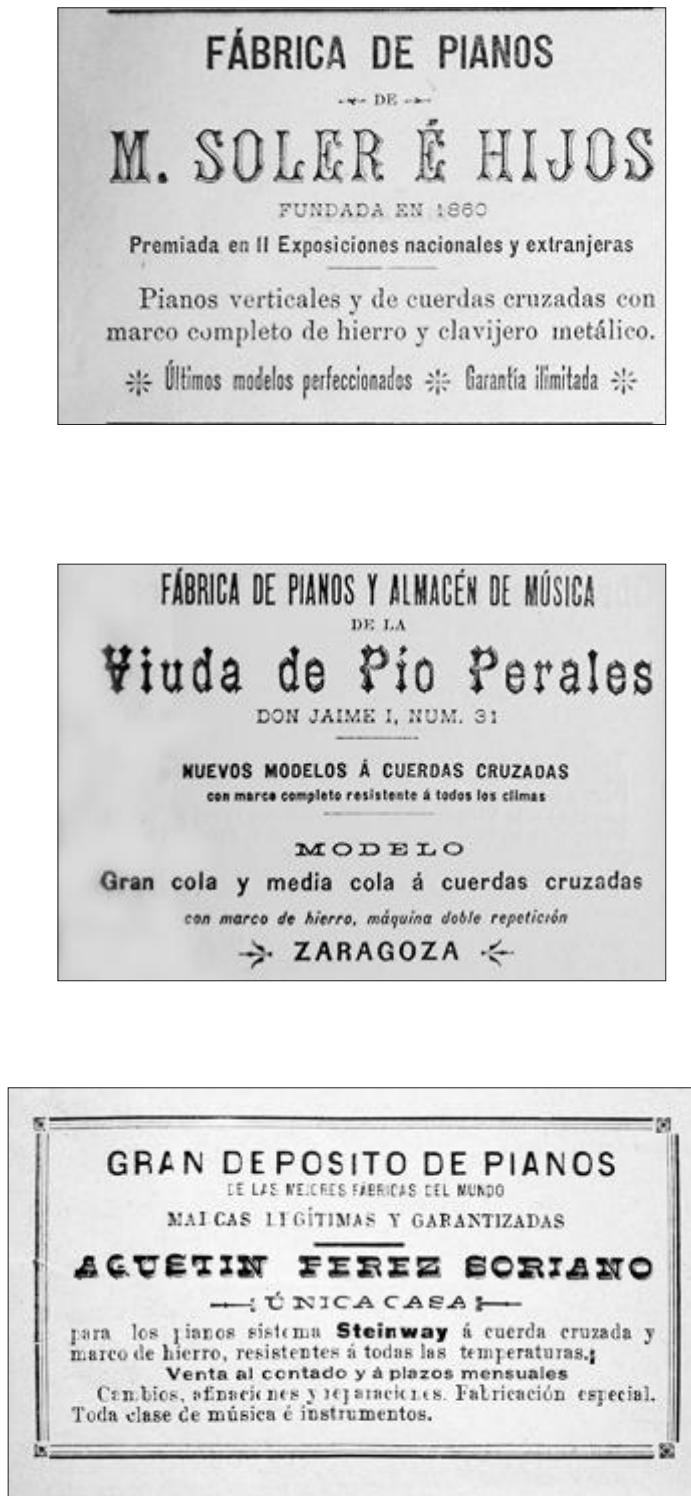


Fig. 5.1 Anuncios publicitarios de fábricas y almacenes de instrumentos en Zaragoza, entre 1860 y 1913

En 1869 se anuncia en *El Eco de Aragón* un “Afinador de pianos” en la calle Cerdán (antes Albardería), nº 14, entresuelo, a “8 reales los verticales y 6 los de mesa”. No se han encontrado otros precios en esas fechas donde poder contrastar y comparar los mismos. También aparece como afinador de pianos en *El Correo Musical* el profesor Elías Castelar, a quien se verá más adelante a propósito de la enseñanza privada.

Y como reparador de acordeones, pero no constructor, figura en Zaragoza hacia 1880 Manuel Baquero, autor de un tratado sobre el instrumento que vio numerosas ediciones, una de ellas premiada en la Exposición Aragonesa de 1888. Al parecer, hubo gran afición durante el último tercio del siglo hacia el acordeón, aunque no aparece entre la prensa musical que se analiza, pero se sabe que era utilizado para acompañar jotas, gozando de popularidad entre el repertorio folclórico. De hecho, el profesor Ireneo Echevarría y Burgui, afincado en Zaragoza, publicó en esta ciudad en 1878 un *Nuevo método de acordeón*, “por cifra compasada”, de la litografía de Eduardo Portabella; en su prólogo, el autor dice haberse dedicado a la enseñanza del instrumento desde 1872 y haber compuesto un método encargado por el editor Romero y Andía. En el mismo prólogo, asegura:

El acordeón está tan generalizado desde hace algún tiempo, que apenas hay caserío, torre, etc. [...] donde aquel no figure; particularmente en Aragon su empleo raya en lo increíble.

Sobre la recepción de algunos autores y los almacenes de música, existe un hecho muy interesante que llama la atención y que se relaciona con la demanda de consumo editorial: se trata de un anuncio publicado en *El Eco de Aragón* en la temprana fecha de febrero de 1870, en el apartado de “Gacetillas” se lee:

En el almacén de música y pianos de los porches del Paseo [hoy Paseo de la Independencia] se han recibido las célebres melodías de S'Chubert [sic] para canto y piano, poesía española de D. Antonio Arnao¹³³, pitos llamados del Cairo, un gran

¹³³Antonio Arnao (*Murcia, 1828; †Madrid, 1889) es autor del libreto de la ópera de Bretón *Guzmán el bueno* (1876), de la traducción del libreto de Felice Romani para la *Norma* de

surtido de música para piano de los mejores autores con 60 por 100 de rebaja y óperas de edición económica á 6 y 8 rs. una.

Hipotéticamente no parece que se corresponde el hecho de publicitar, concretamente, los *lieder* de Schubert, no siendo un autor que, al parecer, se conociera o interpretara en Zaragoza –en los repertorios aparecerá bien entrado el siglo XX–, ni sonaba su música de cámara en esas fechas, ni había escuela de música donde se promocionara el canto. De otro modo, no se sabe si el anuncio de la obra vocal de Schubert en una tienda zaragozana es un hecho aislado o era habitual tener un amplio repertorio en estos establecimientos –se trata de una época en la que se vendían copias manuscritas de partituras, ante los altos precios que suponía la música impresa–, ya que no se ha podido conocer el material de los fondos que tuvieran las tiendas, a diferencia de los comercios musicales de otras ciudades, ni planchas para la estampación, ni piedras litográficas ni material similar a modo de testimonio.

5.2 EL CONSUMO MUSICAL EN LA SOCIEDAD ZARAGOZANA: LUGARES, SOCIEDADES, REPERTORIOS, INTÉRPRETES

Este importante asunto –mencionado al principio– del consumo musical en la sociedad zaragozana y su evolución en el tiempo, ligado al gusto y formación musical del público o los usos sociales que de la música civil se hacía, viene dado por varios indicadores a tener en cuenta: desde las asociaciones musicales y culturales y su actividad, los repertorios y recepción de algunos compositores –que aparece salpicada entre los varios temas que se exponen–, los géneros y su evolución según las modas y su propio desarrollo en la historia de la música, el pianismo, programaciones y espectáculos en los teatros, hasta la presencia de cierta influencia que llegó a tener la prensa especializada en algunos de los cambios producidos.

Bellini (1886), de la de *Otelo* de Verdi, de varias adaptaciones al piano de textos de Fernán Caballero y, entre otras obras literarias de su producción, vemos aquí la traducción de los *lieder* de Schubert. Resulta un ejemplo de la práctica en España de la interpretación de óperas italianas representadas en lengua española.

Se han descrito en el capítulo segundo los lugares de referencia donde había actuaciones musicales, y en esta nueva perspectiva del panorama musical se presenta ahora un resumen de repertorios que en esos lugares se dieron a lo largo del período cronológico que se estudia, para lo que es imprescindible mencionar las sociedades musicales y demás agrupaciones o tipología de conciertos y géneros que el público zaragozano conoció en estas décadas. Una relación completa sería demasiado exhaustiva, pero algunas programaciones y hechos puntuales pueden dar un paisaje del ambiente artístico que se vivió y cómo evolucionó.

Interesantes y testimoniales son las veladas musicales, aunque anteriores en el tiempo, que el maestro de capilla Domingo Olleta organizaba en la intimidad de su casa –el Colegio de infantes–, en fechas que giran alrededor de cuando fue violinista en el Teatro Principal –donde empezó en 1842 y fue primer violín en 1848–, reuniendo allí a compañeros y otros profesores, veladas en las que se interpretaban sonatas, tríos y cuartetos de Mendelssohn, Haydn, Beethoven, Mozart y otros compositores, dando lugar a críticas y comentarios musicales¹³⁴; además de ser una muestra de la iniciativa e inquietudes de Olleta y aquellos músicos, es, también, un ejemplo de la recepción de los clásicos dentro de un ámbito reducido –no se interpretaba ni escuchaba música de estos autores en aquellos años–, donde vivían la música profesionales o aficionados, aún en las primeras décadas del siglo; años más tarde asistió, también, a aquellas reuniones Benigno Cariñena¹³⁵. También hay noticia de que, en 1888, Agustín Pérez Soriano¹³⁶ hacía veladas

¹³⁴ Este tipo de veladas vienen a ser una continuación de las “academias” –reuniones de aficionados a las letras, artes o ciencias– que se celebraban entre asistentes de la nobleza y aristocracia. Más concretamente, evocan las *Abendmusik* –veladas musicales vespertinas– alemanas de principios del siglo XVIII. Recientemente se han iniciado trabajos de investigación sobre algunas academias repartidas por diversas zonas de la geografía española.

¹³⁵ Nombrado maestro de capilla de El Pilar en 1858, renunció a la plaza. Además de compositor –abundante música religiosa y dos zarzuelas–, fue violinista, pianista en las sesiones musicales del Liceo y organista de la parroquia de San Pablo. Fue el primer director de la Sociedad de Conciertos, creada en 1885. En *El Bretoniano* se dice que tocaba a finales de siglo en el “Skating Ring”.

¹³⁶ De origen navarro (*Valtierra, 1846; †Madrid, 1907), se formó en el seminario de Pamplona y perfeccionó sus estudios musicales en el Conservatorio de Madrid, con el pia-

musicales en su casa –considerado en *El Correo Musical* como “intérprete sin rival de la música aragonesa”.

A propósito de una biografía de Olleta en *El Correo Musical* (1888), firmada por *Teobaldo Lohomhausser*, posible seudónimo, se puede leer un interesante comentario sobre las compañías de ópera que actuaban en el Teatro Principal de Zaragoza alrededor de 1840, cuando Olleta colaboraba como violinista en su orquesta:

hubo de ajustarse para tocar el violín en el teatro Principal de esta ciudad, donde única y exclusivamente oyó [Olleta] ejecutar algunas de las más célebres Óperas tan medianamente interpretadas como lo podían ser, por las compañías de segundo y aún de tercer orden que en aquellos años funcionaban, como casi siempre, en las capitales de provincia.

Tres décadas después, quien firma como “El Trovador” en *El Trovador del Ebro*, hace constar que a finales de 1869 había en la ciudad poca animación en cuanto a reuniones sociales sin conocer las causas, y diferencia entre reuniones de etiqueta y reuniones familiares en las que todos se aprecian, se canta y se baila. Las primeras, aristocráticas y burguesas, eran, al parecer, poco frecuentes en Zaragoza, y las damas solían cantar romanzas y tocar al piano fantasías de Bellini o Meyerbeer, pero el autor de la crónica –posiblemente Juan Cervera– no asiste a ellas, por lo que no puede poner al día al público: su manera de expresarse indica que “El Trovador” no estaba a favor de la exclusividad de las reuniones aristocráticas y lo que en ellas acontecía.

nista Dámaso Zabalza, y seguidamente se estableció en Zaragoza. Personaje importante para la ciudad en el fomento de la música, compuso varias zarzuelas, entre ellas *El Guitarrico*, que contiene la famosa *Jota de Perico*, estrenada el 12 de octubre de 1900 en el Teatro de la Zarzuela y que recorrió casi todos los teatros del país –existen grabaciones por Alfredo Krauss, Plácido Domingo, José Carreras y otros; también compuso aires populares, música de cámara, sinfónica y piezas para piano. Estudió e impartió conferencias sobre el folklore aragonés. En 1896 ya era director del Sexteto del Teatro Español de Madrid –una noticia de la prensa madrileña anuncia que no pudo acudir al estreno de su zarzuela *Pepito Melaza* por coincidir con su actividad como director en ese teatro–, y continuó al frente del Sexteto durante los primeros años del siglo XX.

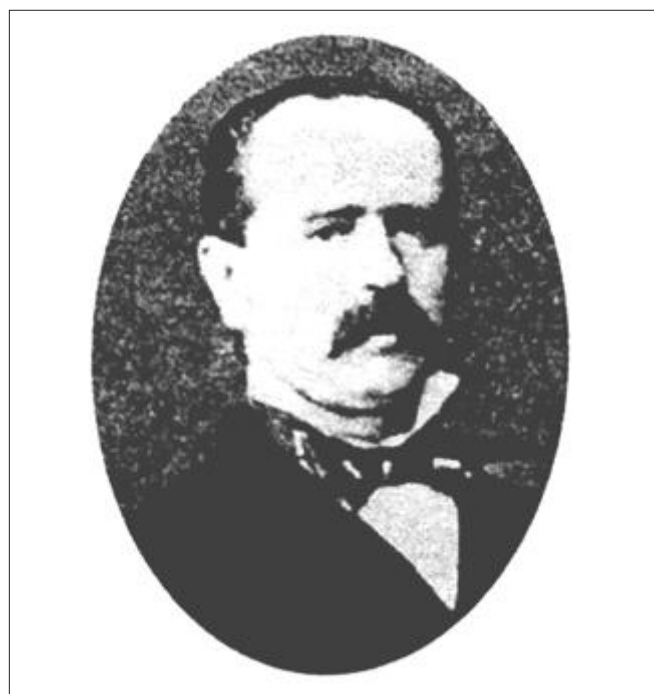


Fig. 5.2 Retratos de Domingo Olleta y Benigno Cariñena

Sin embargo, diez años después, en la *Revista de Aragón* (1879), Mariano de Cavia hace ver que:

la manía filarmónica se ha desarrollado espléndidamente. No hay café en Zaragoza ni centro donde se reúna media docena de personas, que no ofrezcan á los oídos más o menos delicados de los concurrentes un concierto musical.

Sostiene que el arte estaba al alcance de “todas las inteligencias” y de “todos los bolsillos” –denominaban “público inteligente” entre los filarmónicos y dilettantes a un público que “entendía” de música–. Se presenta, pues, como un cambio social producido en sólo una década, mediante nuevas posibilidades que favorecían una mayor accesibilidad de los ciudadanos a la música.

Este cambio se iniciaría a partir del año 1867, que marca un antes y un después al señalar la aparición del género: es la fecha en que se celebró el primer concierto instrumental en Zaragoza, y ocurrió en el Café de La Iberia –en Paseo de la Independencia, nº 23, con capacidad para cien mesas en su interior y entre 180 y 200 en el jardín–, primero de una serie de conciertos en el mismo café –cuyo iniciador fue Rafael Navarro¹³⁷ y “cuya dirección le fue confiada cuando aquéllos alcanzaron mayor brillantez”, según *Aragón Artístico*¹³⁸–. Este acontecimiento fue lo que se considera como primer intento de una Sociedad de Conciertos en Zaragoza. No tardaron en hacerse eco de este hecho otros cafés de la ciudad, tales como el Café de París –en el patio del palacio de los condes de Sástago, Coso, nº 56, recién restaurado en 1878–, Café Universal, Café de Mattosi –en Independencia, 8–, Café Moderno –en el nº 1 de la calle Alfonso I–, el Ambos Mundos –desde el 1 de octubre de 1881– y Gran Café Central, todavía abiertos algunos de ellos en el siglo XX.

Además del repertorio de los primeros conciertos en La Iberia, a través del que se divulgaban obras sinfónicas de autores extranjeros mediante arreglos

¹³⁷ Rafael Navarro (†enero de 1889), educado en el Colegio de Infantes de La Seo, compositor, pianista y profesor de piano, director de orquesta en el Teatro Circo, profesor de la orquesta del Teatro Principal, segundo organista del Pilar, iniciador y, más tarde, director de los conciertos del Café La Iberia.

¹³⁸ “Sección de noticias”. *Aragón Artístico*, año II, nº 11, 20 de enero de 1889, pp. 7-8.

y algo de repertorio nacional, la música que en estos cafés pudo disfrutar el público en las tres últimas décadas del siglo XIX se caracterizó por una gran diversidad, tanto de autores como de formaciones. En el Café París (1878) los intérpretes fueron “unos cuantos de los más hábiles y reputados profesores de la capital”; en opinión de Baldomero Mediano, que escribe en la *Revista de Aragón*, en estas fechas acudían a los conciertos instrumentales de este café “los aburridos, los *dilettanti* y los que huyen de la etiqueta y convencional formalismo de salones, teatros y tertulias de alto coturno”: al parecer, al escritor y cronista de espectáculos le entretenían más las bandas militares de La Iberia y el quinteto de ciegos catalanes del Café Universal.

En estos lugares, las pequeñas agrupaciones instrumentales tales como cuartetos, quintetos, sextetos y septiminos –o septetos–, vivieron su esplendor también en los cafés hasta entrado el siglo XX, siendo el más idóneo y preferido el sexteto, constituido por un pianista más un quinteto de cuerda, para interpretar los arreglos y adaptaciones de los programas.

En el mismo Café París ofrecían conciertos el sexteto dirigido por José Anadón¹³⁹, el sexteto dirigido por Martín Mallén Olleta¹⁴⁰ y el quinteto dirigido por José Orós¹⁴¹, este último con programa de Borrell, Arrieta, Rossini, Joaquín Valverde y Ramón Estellés, Balart, José Serrano, Wagner –Fantasía de *Tannhäuser*–, Berger y Chapí –Fantasía de *La Bruja*–, a lo largo de varios conciertos. En el de La Iberia actuaba el septimino dirigido por José M^a Moneva, y también aquí dirigió algunos conciertos Florencio Lafita Laurencena, profesor del Colegio San Felipe, incluyendo en el programa obras de Auber

¹³⁹ Maestro de la Capilla Ambulante, organista de las parroquias de San Felipe y Santiago, director de conciertos y autor de la mazurka para piano *Gaudencia*, que publicó *El Correo Musical* en su primer número y que el autor dedicó a Teodoro Ballo.

¹⁴⁰ Sobrino de Domingo Olleta, fue segundo organista en La Seo, director de orquesta y autor lírico-dramático: entre su producción figuran varias zarzuelas, obras académicas para coros, solos y orquesta, obras para orfeón, valsos con banda y rondalla, tres polonesas de concierto a grande orquesta, varias fantasías y cantatas y el poema “Los sitios de Zaragoza”, a 4 voces, solos, orquesta, banda y rondalla. Fue el segundo director del Orfeón Zaragozano, tras Pedro Retana.

¹⁴¹ Este músico fue uno de los mejores directores de rondallas, comenzando en 1891 con la Estudiantina Pignatelli, con la que viajó de gira a Cuba y a Chicago. La rondalla que

–Obertura de *Fra-diavolo*–, Arrieta –Cuarteto de *Marina*–, vales de Metra –*La Nieve*–, la Fantasía del *Fausto* de Gounod y vales de Waldteufel (1893), y, en otra ocasión, la Gavota *Llegó ya*, de Vicente Peydró¹⁴². El director, compositor y pianista Enrique Malumbres dirige ese mismo año un sexteto ofreciendo conciertos diarios en el Gran Café Mattosi, interpretando la Sinfonía de *El reloj de Lucerna* de Pedro Miguel Marqués, Fantasía de *La leyenda del monje* de Chapí, un vals de Waldteufel, la famosa y exitosa sardana que Bretón incluyó en su ópera *Garín* y una polka del propio Enrique Malumbres; la rondalla Pignatelli, en el Gran Café Central; en 1910, en concierto diario de tarde y noche el quinteto protagonizado por Teodoro Ballo, Alonso, Laclaustra, Tremps y Ezcurra en el café Ambos Mundos, que dirigía el primero.

Tabla 8. Algunos ejemplos de actuaciones musicales en los cafés-concierto.

Cafés-concierto	Agrupación musical	Repertorio	Año
La Iberia	Septimino (dir. Rafael Navarro)	Arreglos de ópera y zarzuela	1867
—	Septimino (dir. José Moneva)		
—	Dir. Sr. Lafita	Auber, Arrieta, Metra, Gounod, Waldteufel, V. Peydró	1893
—	Bandas militares		
Universal	Quinteto catalán de artistas ciegos		
París	“reputados profesores de la capital”	Rossini, Meyerbeer, Bellini, Gounod, Weber	1878

dirigía intervino en el estreno en Zaragoza (1895) de *La Dolores*, de Bretón, para el Pasacalle y la Jota. También la dirigió, más tarde, José Tremps. También fue director del Orfeón, después de Martín Mallén Olleta.

¹⁴² Victoria E. Alemany ofrece una amplia información de este músico valenciano en su tesis doctoral “Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia (1879-1916)”, presentada en la Universidad Politécnica de Valencia en 2006.

Cafés-concierto	Agrupación musical	Repertorio	Año
—	Sexteto (dir. José Anadón)		
—	Sexteto (dir. M. Mallén Olleta)		
—	Bandas militares		1888
—	Sexteto (dir. Enrique Malumbres)	F. Caballero, Rossini, Barbieri, Wagner, vales de Strauss	1900
Mattosi	Sexteto (dir. E. Malumbres)	P. Miguel Marqués, Chapí, Waldteufel, Bretón, Malumbres	1893
—	Bandas militares		
Ambos Mundos	Sexteto (dir. José Moneva)	Verdi, Gounod, Pessard, Waldteufel	1900
—	Quinteto (dir. Teodoro Ballo ¹⁴³)		1910
Café E. Flores	Manuel López (bandurria) y Miss Luisa Rollinson (piano)		1900
—	Quinteto (dir. José Orós)	Borrell, Arrieta, Rossini, J. Valverde y R. Estellés, Balart, José Serrano, Wagner, Berger y Chapí	1910
Gran Café Central	Rondalla Pignatelli		1910

¹⁴³ Teodoro Ballo (*Zaragoza, 1866; †*Ibid.*, 1962) comenzó sus estudios de violín y guitarra en Zaragoza, y continuó los de violín con Jesús de Monasterio en Madrid, donde fue primer violín de la Sociedad de Conciertos en 1882 –con tan sólo 16 años– y del Teatro Real. De vuelta a Zaragoza, amplió estudios de composición con Antonio Lozano. Fue profesor de su instrumento en la Escuela de Música de Zaragoza, dirigió la Sociedad de Cuartetos y varias orquestas zaragozanas. Gran impulsor de la música de cámara en esta ciudad, como compositor destacan entre sus obras, de carácter patriótico y religioso, dos himnos y una Salve a 3 voces y órgano. Parece que también escribió una zarzuela, que no he podido localizar.

Cafés-concierto	Agrupación musical	Repertorio	Año
Moderno	Celso Díaz, violinista ¹⁴⁴		1914
—	Rafael Martínez, violinista ¹⁴⁵		1916
—	Bandas militares		



Fig. 5.3a El violinista Celso Díaz

¹⁴⁴ Celso Díaz, riojano de origen, fue niño precoz, primer premio del Conservatorio de Madrid y a los 17 años era primer violín de la Sociedad de Conciertos madrileña; sucedió a Teodoro Ballo en las clases de violín de la Escuela de Música; en la época en que era profesor de esta Escuela, tocaba por las noches en el Café Moderno.

¹⁴⁵ Rafael Martínez, otro violinista precoz, recibió sus primeras clases de su hermana, Guadalupe Martínez, y después de Teodoro Ballo en la Escuela; luego marchó a Madrid a tocar en diversas orquestas. Tocó como concertino de la compañía de opereta italiana de Caramba —dirigía la orquesta Vincenzo Belleza— en el Teatro Principal, y luego en el Teatro Circo.

o menudo, delgado, muy moreno, ojos azules llenos de expresión y de melancolía. Desde niño de colegial salía a los escenarios nocturnos de los zarzueleros y arrastraba consigo un armonio. Su violín era de mala calidad, pero tenía un alma de acendrado artista. Un alma que se expresaba en su música con una intensidad y de una originalidad que iniciaba a los zarzueleros de aquellas épocas. Su violín y Rafael, el niño prodigio, pronto se hicieron un todo en su vida. Rafael era sólo un niño, pero su música tocaba por sí sola maravillosamente. Era la simfonía que en su vida había madurado. Era un verdadero artista, un hombre que expresaba pasiones y deseos y dramas íntimos, era una voz evocadora de los secretos encantos que iba haciendo en nuestras almas en una comunión con el mundo. Hoy es un violinista que ha alcanzado los méritos de un virtuoso, gracias a su talento y su franca emoción en sus conciertos.

Hoy es un violinista que ha alcanzado los méritos de un virtuoso, gracias a su talento y su franca emoción en sus conciertos.

Hoy es un violinista que ha alcanzado los méritos de un virtuoso, gracias a su talento y su franca emoción en sus conciertos.



El niño prodigio, Rafael Martínez, era el discípulo predilecto de Músico en el mundo musical. Rafael, además de tocar música clásica y moderna, día va realizando conciertos y enriqueciendo su repertorio. El niño prodigio, Rafael Martínez, era el discípulo predilecto de Músico en el mundo musical. Rafael, además de tocar música clásica y moderna, día va realizando conciertos y enriqueciendo su repertorio. El niño prodigio, Rafael Martínez, era el discípulo predilecto de Músico en el mundo musical. Rafael, además de tocar música clásica y moderna, día va realizando conciertos y enriqueciendo su repertorio.

Y en el futuro, Rafael Martínez volverá a ser un hombre humano, su experiencia en los conciertos de los zarzueleros, en las salas de concierto y de los grandes escenarios que él ha tocado. Ya habían sospechado nuestros zarzueleros a Pilarín Bayona y a Rafael Martínez.

Fig. 5.3b El violinista Rafael Martínez¹⁴⁶

¹⁴⁶ *Juventud*, año I, nº 37, octubre de 1914, p. 7 (Fig. 5.3a), y año II, nº 84, noviembre de 1915, p. 3 (Fig. 5.3b).

El repertorio de los conciertos en estos cafés estaba constituido, fundamentalmente, por fragmentos de ópera, números de zarzuelas y bailables del gusto del público, en arreglos adaptados a la formación instrumental de que se tratase, por un lado para dar vida a los profesores músicos, y, por otro, para recreo y entretenimiento de los parroquianos. Pero en *Aragón Artístico* (1888) se denuncia que la situación ha cambiado, y quienes tocan son bandas militares que no necesitan un sueldo “porque ya lo tienen”, y “quitan la colocación a los honrados profesores músicos”. Tras estas quejas, dan noticia de que se van retirando las bandas militares de los cafés, y la revista se atribuye el resultado: sólo quedan en el café de París.

Las bandas militares tuvieron su espacio en los mismos cafés desde finales de la década de 1870 hasta finales de la siguiente –recuérdese que también actuaban en ocasiones en el reabierto Liceo Zaragozano, en 1869–: la de Vizcaya en el Café de Mattosi, las bandas de música del Regimiento del Rey y de Galicia en el Ambos Mundos y otras bandas militares en La Iberia son algunos ejemplos, de lo que se verán algunas quejas en la prensa musical años más tarde. También en la calle, en kioscos, en desfiles o recepciones de personajes ilustres: durante la visita a Zaragoza de la reina regente, M^a Cristina de Habsburgo, en mayo de 1888, el Regimiento del Infante interpretó una *Retreta austríaca*; el Regimiento del Rey, dirigido por [Juan] Colás, tocó la “Serenata” de la *Fantasia morisca para música militar* de Chapí –ejemplo de alhambrismo sinfónico, escrita originalmente para banda–, siendo el movimiento que más éxito había obtenido de los cuatro que componen la obra; y el Regimiento de Galicia, dirigido por el Sr. Sanjuán, interpretó la *Gran Marcha de las antorchas*, de G. Meyerbeer.

Sobre este asunto, en *El Chiquero* (agosto de 1887) se dice que “los conciertos de café resultan insufribles, tal como hoy se dan”, refiriéndose a que las bandas militares son para escuchar al aire libre; tampoco el repertorio de las bandas provinciales parece ser el adecuado para “conciertos de esta clase”; añaden que

para los cafés lo más propio es orquesta de cuerda, [...] ese ruido suigéneris [sic.] que de continuo marea, no permite otra clase de sonidos.

Hay que recordar que era habitual la charla entre los concurrentes mientras los músicos tocaban. Dice el periodista:

lo molesto que es el metal para el oído en este tipo de salones se observa todas las noches en el Ambos-Mundos y La Iberia [...]. El público no ha recibido con gusto la innovación de traer bandas militares a los cafés-concierto.

Al margen de las polémicas alrededor de las bandas en los cafés, hay que tener en cuenta que los conciertos de estas pequeñas agrupaciones formadas por destacados músicos y profesores locales, significaron un cambio sustancial en cuanto a que supusieron las primeras ocasiones que tenía el público de oír música “en directo” –música civil–, sin tener que pagar un abono de teatro para, principalmente, ver y escuchar ópera o zarzuela¹⁴⁷. Dejando a un lado liceos o ateneos y demás sociedades de carácter privado, no se daba todavía el género “concierto” en lugares públicos tal como hoy lo conocemos.

Al mismo tiempo, hay que observar que un septeto o un sexteto eran formaciones que daban lugar a bastantes diferentes combinaciones instrumentales a su vez, y además la educación musical de los profesores permitía, cuando fuera necesario, dar muestras del dominio de dos, tres y, a veces, más instrumentos.

Hasta el comienzo de estas primeras manifestaciones de conciertos instrumentales, la música llegaba al público en forma de ópera y zarzuela en los teatros, con alguna excepción de recitales de canto, o bien de pequeñas demostraciones de niños o niñas-prodigio, a modo de espectáculo para los asistentes y para dar a conocer al portento infantil; hay que añadir la actividad de las rondallas y bandas que ocupaban las calles de la ciudad en diferentes ocasiones, asequibles, por tanto a todas las clases sociales.

¹⁴⁷ En 1888 –valga como referencia–, mientras que la consumición en el Café La Iberia costaba un real, la entrada *general* (cazuela) para zarzuela en el Teatro Circo costaba 2 reales por la tarde, y el baile por la noche para caballero 1 peseta, y para señora 0’18 céntimos; en el Teatro Pignatelli, para la compañía italiana de opereta cómica de Rafaele Tomba en palcos de platea sin entrada, se pagaron 15 pesetas, y para las butacas con entrada, 2’50; las entradas para la compañía ecuestre del Circo costaban 10 pesetas en palco y 2 en silla. Las diferencias con la consumición en un café-concierto son notables.

A la fecha clave de 1867 le seguirá la del año 1869, en que, según noticias de los diarios locales *El Eco de Aragón*, *El Grito aragonés* y *El Imparcial aragonés*, a partir del 26 de abril comenzaron los conciertos de una “Sociedad de Cuartetos”, también en el Café de La Iberia que, aunque creada de manera oficiosa, seguirían durante el año siguiente –se sabe que Agustín Pérez Soriano, una de las figuras clave en la difusión y enseñanza de la música, intentó la creación de una Sociedad de Cuartetos: no he podido saber si la prensa se refiere a ésta o a la creada años después–. Los componentes eran los Sres. [Joaquín] Romeo, [Rafael] Navarro, [Melchor] Vela, [Elías] Villarreal y [Agustín] Pérez [Soriano] –los cuatro primeros, coinciden con los componentes de los conciertos de 1867 en La Iberia–. Previamente al primer concierto, *El Eco de Aragón* escribe en la sección “Gacetillas” lo siguiente:

Esta sociedad se propone dar conciertos en el salón-café de La Iberia, en los que se ejecutarán las obras de los maestros Bettowen, Mozar, Haydn, Mendelssohn, Weber y otros á imitación de los que tan populares se están haciendo en Madrid y Barcelona [...]. Creemos que el público zaragozano no menos inteligente ni menos digno que los citados, de gozar con las hermosas concepciones de los primeros maestros, acudirá presuroso á admirar y estimular con su aplauso á los inteligentes profesores que á su cargo han tomado empresa tan delicada y digna de todo elogio [...]. Aquí será gratis [...] el día 26 del presente tendrá lugar el primer concierto á las ocho de la noche.

Es claro que ni siquiera Beethoven era conocido para los periodistas. En el primer concierto de la Sociedad se pidió la repetición de “la brillante” *Serenata* de Mendelssohn para piano y violín y se dice que “el público era numerosísimo, pues llenaba el local de bote en bote”: además de un gran acontecimiento, el éxito debió de ser grandioso porque en otro periódico se dice que “el público, brillante y numerosísimo aplaudió frenético á los profesores”. Además de Mendelssohn, se escuchó la Sinfonía de *Oberon* de Weber, *Le Jeune Henri* de [Étienne Nicolás] Méhul y un *Trío* de violín, violonchelo y piano de [Carl Gottlieb] Reissiger. Se trata de una Sociedad creada sin reglamento ni socios, simplemente se organizaron y mantuvieron en

activo durante más de un año. Entre sus innumerables programas se pudieron escuchar, entre otros, a Maseder, Beethoven, Verdi, Gounod, Haydn, Meyerbeer, A. Thomas, Rossini, Chopin (*Gran Vals*), Adam, Mozart (*Marcha Turca* [Alla Turca]), Donizetti, Auber y Bellini. Entre el repertorio abundan las “sinfonías” u oberturas, movimientos de tríos, cuartetos, dúos concertantes y demás fragmentos y arreglos de óperas y óperas cómicas, alternados con tríos y cuartetos originales de Haydn, Mozart y Beethoven, más algunos vales de Chopin que, supuestamente tocaría uno de los pianistas de la Sociedad. Hubo algunas obras de repertorio, pero de los compositores mencionados ofrecieron una programación muy variada y extensa, con obras diferentes de cada uno de ellos. Nótese que entre todos los programas que notifica la prensa no figura un sólo autor nacional ni local.

Un comentario interesante en *El Eco de Aragón* a estos conciertos en el año siguiente, 1870, es el que alude a la música alemana, “que va poco a poco popularizándose entre nosotros”, según dice el cronista del periódico a propósito de un concierto de música religiosa en unas fechas en que se celebraba la Semana Santa. La música germana todavía resultaba novedosa para un público demasiado acostumbrado a la presencia italiana.

Al mismo tiempo que se dejaban llevar por el gusto y peticiones de los asistentes, estos músicos, que servían de vehículo para ofrecer ópera a través de arreglos y reducciones, también realizaron una labor de introducción a los clásicos europeos, ignorados por el público hasta años más tarde: Santiago Lorda Serrate –periodista aragonés– afirma en *El Correo Musical* (1888), que el público zaragozano “saborea la música” de Arrieta, Barbieri, Caballero, Espinosa, Chapí, Marqués, Rossini, Beethoven, Bellini, Verdi, Donizetti, y que “llegará a conocer bien” a Haydn, Mozart, Weber, Meyerbeer, Liszt y Wagner. Si se interpretaban los clásicos en estas fechas era, tan sólo, en ámbitos muy privados o veladas íntimas, como narra en *El Bretoniano* el que había sido su fundador, Víctor Broqués –*Jobane de Garay*–, que escribe sobre las reuniones de amigos que organizaba el joven Marqués de Urrea [Joaquín Peyrona Sanz], distinguido “violinista *amateur*” en los salones de su palacio del Coso –por tanto, hacia la década de 1880–, “para interpretar algún cuarteto de Haydn, tríos de Beethoven y otras obras”.

Otra iniciativa que no fue más allá en el tiempo fue el intento por parte de Agustín Pérez Soriano (*El Eco de Aragón*, 2 de junio de 1869), de crear otra sociedad coral –o reanudar la actividad de la creada en 1863–:

Parece que se trata de formar un Orfeón á semejanza del que existe en Barcelona y otras capitales en el que entrarán á formar parte algunos de los individuos que pertenecieron á La Coronilla, el cual será dirigido por el conocido profesor de piano don Agustín Pérez.

Y a primeros de junio, en el Teatro Principal, “el joven profesor Agustín Pérez Soriano” dirigió un coro de jóvenes aficionados, socios de la antigua *Coronilla*: interpretaron el Himno patriótico original de don Antonio García Gutiérrez y don Emilio Arrieta, *¡Abajo los borbones!*. Pero no parece que hubiera continuidad en tal proyecto.

Además de los cafés, hubo cierto número de círculos y sociedades donde, también, se realizaban conciertos: el Liceo (1869), el Casino Monárquico Liberal (1871-1873, durante el reinado de Amadeo de Saboya); en 1879: el Casino Principal, Casino Mercantil, Casino Liceo y Casino Artístico –según Juan Pedro Barcelona en *Revista de Aragón*–; la Academia Calasancia (1880c), el Círculo de San Luis (1880c)¹⁴⁸ y el Ateneo (Sección de Música, 1890), todos ellos con veladas musicales.

Una vez iniciada la actividad de profesores instrumentistas en los cafés-concierto, hasta marzo de 1885 no se crearía, finalmente, la Sociedad de Conciertos –dieciocho años después–. Esta Sociedad de Conciertos a Grande Orquesta, dirigida en su primera temporada por Benigno Cariñena (¡julio de 1886) al frente de sesenta profesores daba sus conciertos en el Teatro Pignatelli¹⁴⁹ –cuando lo habitual en otras ciudades era una cifra de alrede-

¹⁴⁸ La Congregación de San Luis Gonzaga, también llamada *Los Luises*, tenía orquesta y coro, y según *El Siglo futuro* (Madrid, año XVI, 24 de junio de 1891), se interpretó allí una Misa de Rossi, y el Gradual y Ofertorio de Elías Villarreal, dirigiendo la orquesta el mismo Villarreal. Se trataba de una Congregación mariana que formó parte de la Asociación Católica Nacional de Propagandistas.

¹⁴⁹ El Gran Teatro Pignatelli se abrió en agosto de 1878 y cerró en 1914; obra del arquitecto Félix Navarro, tenía un aforo de entre 1900 y 2000 espectadores. En 1890 se abrieron unos porches para poder ser utilizado como teatro de verano.

dor de cuarenta, si bien Bretón dirigió dos años más tarde a cien profesores de la Sociedad de Conciertos de Madrid, a su paso por Zaragoza, camino de la Exposición Universal de Barcelona–.



Fig. 5.4 Puerta de Santa Engracia (actual Plaza de Aragón) y Paseo del mismo nombre (hoy, de la Independencia), en 1890: al fondo y sobre los árboles, se ubica el Gran Teatro Pignatelli (en el actual edificio de Correos y Telégrafos)

La orquesta tenía socios-artistas y socios-contratados, y se constituyó a raíz de un intento de crearla por parte de un profesor forastero, y eso exaltó el amor propio entre los músicos zaragozanos –según cuenta A. Lozano–. Los conciertos de la temporada de 1886 los dirigió Rafael Navarro (†1889) y en ocasiones el joven Juan Goula (†Buenos Aires, 1910), hijo del director y compositor Juan Goula (*San Feliú de Guíxols -Gerona-, 1843; †Buenos Aires, 1917). Rafael Navarro, su segundo director, fue una de las figuras clave en las iniciativas musicales de Zaragoza de aquellos años –ya había iniciado los conciertos del Café de La Iberia en 1867–. Desapareció la sociedad después de un total de siete conciertos entre la temporada de 1885 (abril-mayo) y la de 1886 (mayo-junio), entre otras causas, porque no se pusieron de acuerdo a la hora de aceptar un director, una vez que hubo fallecido Benigno Cariñena –tal vez la orquesta no aceptaba ser dirigida por el joven Goula–. Antonio Lozano escribe que eran “buenísimos repentistas”, y cualquier compañía lírica que viniera a la ciudad podía contratarles cambiando a diario de repertorio. El abogado y periodista Santiago Lorda Serrate resume en 1888 las causas de la siguiente manera:

Dimes y diretes, traducidos en diferencias de poca monta: postergaciones poco sesudas; miserias de carácter personal, fueron á dar al traste con aquella Sociedad de Conciertos que en Pignatelli hizo las delicias del público, probándonos, además, que en nuestra capital existen maestros dignos en ostentar, sin lisonja, tan honroso título¹⁵⁰.

En 1888 la prensa musical, sobre todo *Aragón Artístico*, se hace eco del intento de otra Sociedad de Conciertos que se quiere poner en marcha. Además se reclama un Ateneo con sección de Bellas Artes como el de Madrid –“para difundir la música teórica, que, prácticamente, no se conoce en Zaragoza”–, en el que se impartían conferencias sobre Beethoven, con ejemplos musicales a cargo de las Sociedades de Conciertos y de Cuartetos madrileñas.

Agustín Pérez Soriano, en 1879, había dejado claro el omnipresente asunto de las iniciativas musicales repetidamente fallidas en la ciudad a lo largo de las décadas, cuando dice:

Por todos los ámbitos de la Península se perciben los acordes musicales. Conciertos en Madrid, Valencia, Sevilla, Pamplona, Ampurdan... en todas partes, en fin, menos en Zaragoza. ¿Qué pasará entre los Profesores músicos de esta capital que tan apáticos se muestran ante toda idea que tienda á propagar la buena música por medio de los conciertos? Con gusto he visto varias veces formar Sociedades de conciertos, y sea por una causa ú otra el caso fue que desaparecieron como por encanto. Y esto es más sensible, cuanto que el público respondió siempre y sobradamente á los deseos que aquellos asociados pudieron concebir. Hoy, que sin gran trabajo se consigue formar un repertorio escogidísimo de piezas de concierto, debieran unirse todos los Profesores de la capital y al modo que en Madrid y algunas poblaciones de ménos importancia que la nuestra, formar una buena sociedad. Elementos hay de sobra

¹⁵⁰ *El Correo Musical*, año I, nº 1, 10 abril 1888, p. 3.

y también hábiles artistas para interpretar concienzudamente la mayor parte de dichas obras. Unámonos todos, pues, y con un poco de energía y fuerza de voluntad y un mucho de constancia, llegaremos á donde otros que disponen de menores elementos. Yo, que tan apasionado soy por el arte, veria con placer que se prescindia para siempre de pequeñas rivalidades y que unidos los artistas en fraternal lazo se formaba una brillante sociedad de conciertos, para demostrar al público que tambien en Zaragoza hay entusiasmo por la música é intérpretes apasionados é inteligentes¹⁵¹.

Otra denuncia de parecido contenido es la que se repite en el primer número de la revista *Aragón Artístico*, sin firma, en la que se mencionan intentos anteriores de sociedades, entre ellos el de Pérez Soriano para una Sociedad de Cuartetos. Por otro lado, en *El Chiquero* –el mismo año de 1888– se dice en un suelto que Pérez Soriano se propone instituir una sociedad lírica, con objeto de dar conciertos en un salón que “al efecto se ha de construir”. No fueron pocos los intentos por parte de este compositor, director y pianista de promover sociedades y conciertos para difundir la música en Zaragoza y aumentar las posibilidades profesionales y laborales de los propios músicos: probablemente no encontrase buen “caldo de cultivo” en esta ciudad, y, sea como fuere, a principios del siglo siguiente estaba afincado en Madrid, dirigiendo el Sexteto del Teatro Español y la orquesta del Teatro Price hasta dos meses antes de su fallecimiento, en febrero de 1907.

Años después de la actividad musical en los cafés-concierto, se abrieron las puertas de algunos teatros para pequeñas agrupaciones: un ejemplo de programación en un sólo concierto, dirigido por Manuel Fernández Caballero, y que tuvo lugar en el Teatro Pignatelli en junio de 1879, es el siguiente: zarzuela *Las dos princesas* de M. Fernández Caballero –alguno de los números–, la *Danse macabre* de Saint-Säens, *Marcha fúnebre para el entierro de una marioneta* de Gounod, la gavota *La ingenua* de [Luigi] Arditi

¹⁵¹ *Revista de Aragón*, año II, nº 19, 18 de mayo de 1879, p. 152.

(*1822; †1903), la obertura *Poète et paysan* de Suppé, *El canto del marinero* de Marqués, serenata *Al pie de la reja* de Carreras, sinfonía de la ópera *Guillermo Tell* de Rossini, preludio de Bach-Gounod *Ave María*, y los valeses *Les Faunes* de [Olivier] Metra (*1830; †1889). Sin duda, era una programación al estilo de la época: para entretener y no cansar a los asistentes, con obras y arreglos breves.

Al respecto es importante señalar que sobre el estreno con gran éxito de ese poema sinfónico de Saint-Saëns para violín y orquesta –en su primera versión lo escribió para voz y piano–, dice Pérez Soriano del autor que es el “compositor de música para conciertos” que está llamando la atención en Europa, y que en España destaca la obra que dirige Bretón y que es “una gloriosa esperanza para el arte” según los críticos: se refiere Pérez Soriano al poema sinfónico *Faethon*, que interpretó en mayo de 1879 la Sociedad de conciertos que Bretón dirigió en el Teatro Apolo de Madrid¹⁵².

Por otro lado, es muy probable que los dos conciertos que recoge con detalle *El Correo Musical* significarían ese intento de Sociedad de Conciertos de 1888 que no llegó a consolidarse: los dos, celebrados en la primavera de 1888, revelan un repertorio en el que se incluyen compositores nacionales y locales, esta vez: en el Teatro Pignatelli actuaron el Sr. [Eduardo] Amigó (armonio), Pérez Soriano, Ruiz de Velasco, Teodoro Ballo, el bajo Loriente, Laclaustra, Cámara, Cuartero y Tremps; el sexteto estaba formado por Ruperto Ruiz de Velasco (piano) y un quinteto de cuerda con Teodoro Ballo (1.er violín), Manuel Cuartero (violín 2.º), José Tremps (viola), Juan Laclaustra (violonchelo) y Cámara (contrabajo).

¹⁵² “Los conciertos de la Unión artística (III)”. *La Crónica de la música: revista semanal y biblioteca musical*. Madrid, año II, nº 33, 8 de mayo de 1879, p. 1.



Fig. 5.5 Retrato del joven Teodoro Ballo

El programa incluyó la Sinfonía de *Las alegres comadres de Windsor* –dentro del estilo italiano– de Otto Nicolai, una Fantasía de *La Straniera* de Bellini –arreglo de Pérez Soriano–, una Gavota de Ruiz de Velasco, la *Plegaria* de [Antonio] Bazzini (*1818; †1897) en la que acompañan a Ballo y se dice que muy bien aun con sólo dos ensayos (!); melodía *Addio mio bene* de Juan Goula, *Scena gran vals infernal de Roberto el diablo* de Meyerbeer; Ballo con Pérez Soriano y Laclaustra: fantasía de *Rigoletto* de Alard, trío de *Sonámbula* de [Vincenzo de] Meglio (*1825; †1883); [Eduardo] Amigó (*Barcelona, 1836; †Buenos Aires, 1902) tocó *Fiesta de aldea* y *Zambra morisca*, las dos de [Antonio López] Almagro, una *fantasía* sobre motivos de *Fausto* de Almagro compuesta por Amigó, *Appassionato* de [Henri-Auguste

Lebeau] d'Aubel (*1830c; †1891p)¹⁵³, fantasía de *Dinorah* de Eugel –probablemente uno de tantos arreglos de la *Dinorah* de G. Meyerbeer– y *Veilleurs de nuit* del organista parisino Louis James Alfred Lefébure Welly –llevó al órgano la música instrumental entonces de moda–. *El harmonium* era de Alexandre Pére et fils, de París, y el piano Stolle, de Dresde.



Fig. 5.6 Caricatura de Juan Goula (padre) en el interior de la revista *El Pillín: periódico satírico-cómico-literario, ilustrado* (Barcelona, año I, nº 5, 1 de octubre de 1886, p. 6)

¹⁵³ H. A. Lebeau d'Aubel fue, además de compositor, editor, organista y constructor de órganos y pianos en París; se formó musicalmente con Alfred Lefébure-Welly y François Benoist.

En el segundo concierto, celebrado en el Teatro Salón Goya, los intérpretes fueron el mismo sexteto y la tiple Sra. Montezini en vez del bajo Oriente, ejemplo de la formación típica de sexteto a finales del siglo y que solía componerse de un pianista y cinco instrumentos de cuerda; además participaron Agustín Pérez Soriano (piano) y Eduardo Amigó (armonio). Las posibilidades de combinaciones instrumentales que encierra tal agrupación y que, al mismo tiempo, favorecían la adaptabilidad de algunas obras, quedan recogidas en el programa del concierto: *Paragraphe III*, de von Suppé –por el sexteto–; *Ballata* “Oh, com’è bello il ciel” de la ópera *O Guarany*, de Antonio Carlos Gomes; bolero de la ópera *Visperas sicilianas*, de G. Verdi; mazurka *Rioja*, de R. Ruiz de Velasco; aria de *Aida*, de G. Verdi; serenata *Leggenda Valacca*, de Gaetano Braga; vals de *Roméo et Juliette*, de Ch. Gounod –estas cuatro últimas con la tiple Montezini–; el Trío de *Norma* (Pérez Soriano, Laclaustra y Ballo); *Fantasia* sobre motivos de *Ernani* de G. Verdi (Pérez Soriano solo) y transcripción del *Ave María* de Gounod –estas dos últimas arregladas y tocadas por Pérez Soriano, quien interpretó, a petición del público, unas variaciones sobre la *Jota Aragonesa*–; Concierto n.º 7, de Bériot –Teodoro Ballo, violín, acompañado por Ruiz de Velasco al piano–. Eduardo Amigó (armonio) interpretó *L’âme en peine* de Flotow, con arreglos de A. F. Miolan, la *reverie* para piano y quinteto de cuerda titulada *Au bord de la mer* de [Emilio] Dunkler, la escena campestre *Fiesta de aldea* de A. López Almagro y el *Andante y wals* de Lefébure Welly, además de una petición de “los dilettanti”: *Zambra morisca*, también del murciano A. López Almagro –pianista, compositor y editor, catedrático de armonio en la Escuela de Música y Declamación de Madrid–.

En el programa, al uso, además del sexteto, se dan diferentes formaciones como el trío, violín y piano acompañante, voz e instrumentos, armonio o piano solo –obras originalmente para éste y transcripciones–. Sabemos al respecto, por la frecuencia con que aparece en diferentes lecturas de la época, que la obra de von Suppé estaba en el repertorio de la Sociedad de Conciertos y había sido interpretada una semana antes –jueves, 5 de abril–, en un programa diferente que se escuchó en el Teatro Pignatelli, con lo que esta vez no se trataba de un concierto poco preparado, si tenemos en cuen-

ta, además, que los responsables eran buenos intérpretes –Ruiz de Velasco, Pérez Soriano, Eduardo Amigó¹⁵⁴, Teodoro Ballo o los componentes del sexteto–. En *El Correo Musical* se hizo muy buena crítica de los dos conciertos.

Ya no predomina el italianismo –aunque todavía presente–, sino que se puede apreciar en estos conciertos un gran eclecticismo en la programación: compositores italianos, franceses, centroeuropeos, el brasileño Gomes, el murciano López Almagro, catalanes o aragoneses, pero casi todas son obras elegidas entre las más notorias y exitosas de cada autor; al mismo tiempo, se observa que se concentraron figuras nacionales relevantes en la composición y la interpretación para estos conciertos zaragozanos: jotas, valeses, melodías, fantasías, tríos, boleros, mazurkas, arias, serenatas y arreglos, algunos de ellos debidos a Pérez Soriano.

A la de Conciertos en 1885 le sigue la creación de una Sociedad de Cuartetos en 1890, con reglamento de marzo de ese año: tuvo como presidente honorario al violinista Jesús de Monasterio, y como profesores a Teodoro Ballo, Manuel Cuartero, José Tremps, Juan Laclaustra y Santiago Carvajal¹⁵⁵; en alguna ocasión la dirigió el pianista Agustín Pérez Soriano. Formaron parte de su repertorio Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Meglio, Suppé, Rossini, Gounod, Pérez Soriano, Brull, Marqués e Iglesias: clásicos, románticos y contemporáneos en cuartetos, ópera y zarzuela.

Algo tardío respecto a otras ciudades es el nacimiento de la Sociedad Filarmónica, en 1906. El primer concierto se celebró el 2 de marzo en un local para doscientas personas que el marqués de Bobadilla, don Mauricio de Bobadilla y Escribá de Romaní, tenía arrendado a la Escuela de Música, en la calle Espoz y Mina, nº 23, pral.

¹⁵⁴ Barcelonés, nacido en 1836, se formó en su ciudad natal con Ramón Vilanova y, después, en el Conservatorio de París con A. François Marmontel. Organista y pianista, ocupó una cátedra de Armonio en el Real Conservatorio de Madrid en 1862. Tras la Revolución de 1868, se trasladó a París acompañando a la familia real –había sido profesor de cámara de Isabel II–. Después de viajar por varios países de Europa, regresó a Argentina, donde ya había vivido entre 1855 y 1859, y país en el que murió, al parecer, en la pobreza.

¹⁵⁵ Véase cap. 2, pág. 121.



Fig. 5.7 Primer concierto celebrado por la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, protagonizado por un cuarteto de cuerda y piano: en sus inicios se advierte un determinado interés por la música de cámara

Los primeros programas que se escucharon incluían los siguientes compositores, en orden descendente en cuanto a número de ocasiones en que se interpretaron: Beethoven, Schumann, Chopin, Grieg, Mendelssohn, Haydn, Mozart, Tchaikowsky, Schubert, Weber, Liszt, Fauré, Franck, Chapí (*Cuarteto en Sol M*) y Lamote de Grignon (*Reverie*, por el Trío Marshall). A lo largo de la programación de los dos primeros años (1906-1908),

Beethoven fue interpretado el mayor número de veces –treinta y cinco– entre sesenta compositores: *Cuarteto en Mib* para piano e instrumentos de arco, transcripción del *Gran quinteto* op. 16, *Romanza en fa* para violín y piano, *Sonata* op. 53, nº 21 para piano –por Enrique Granados–, *Trío en Sib* op. 97 para piano, violín y violonchelo, varias sonatas para piano, Cuartetos op. 18 nº 2 y nº 4 para cuerda, Obertura *Egmont* –por un sexteto de cuerda más piano–, 6ª *Sinfonía* –orquesta de 60 profesores dirigidos por Teodoro Ballo–, Obertura *Leonora*, *Serenade* para flauta, violín y viola –por el doble quinteto de cuerda y viento de París. Le siguió, no muy de cerca, Schumann: *Quinteto* para piano e instrumentos de arco op. 44; *Arabesque* op. 18 y *Papillons noirs de la Fantasiestücke* op. 12 para piano –por Enrique Granados–; *Cuarteto* op. 47; y los lieder *J'ai pardonné*, *Flor de Lotus*, *L'oiseau prophète*, *A ma fiancée*, *Nuit de printemps*. Chopin figura en los programas a través de sus Impromptus, Baladas, Polonesas, Estudios, Nocturnos y Preludios, interpretados por E. Granados, el pianista navarro Joaquín Larregla, la zaragozana Ángeles Sirvent y Frank Marshall. Finalmente, el menos difundido es Mendelssohn: *Cuarteto* para instrumentos de arco en Mi m, op. 44 nº 2; *Trío en Re m* op. 49 para piano, violín y violonchelo; el lied *Sulla riva del Gange*; el *Sexteto* para piano y cuerda op. 110, y otros tríos y cuartetos.

Un repaso a la programación deja ver claramente el interés predominante por la música de cámara y pianística en los inicios de esta sociedad zaragozana. Ya no se trata de difundir las modas ni disfrutar los éxitos de actualidad, sino de dar a conocer a los clásicos y ofrecer la oportunidad de formarse musicalmente a un público filarmónico: se trajeron cuartetos extranjeros de gran prestigio impulsando la afición al cuarteto y los deseos de imitar este género.

Por otro lado, la nueva Sección de Música (1890) del Ateneo Científico Literario y Artístico también aportó novedades en la formación musical abierta a la sociedad zaragozana con sus conferencias teórico-prácticas, ya descritas anteriormente.

Tabla 9. Cronología de conciertos: sociedades u orquestas, autores y lugares donde actuaban.

Intérpretes	Año	Repertorio	Lugar
Sociedad Coral La Coronilla	1863	bailes coreados, serenatas nocturnas, obras de J. A. Clavé, valses, jotas, “americanas”, schotis	
Primeros conciertos instrumentales ¹⁵⁶	1867	Arreglos de ópera y zarzuela	Café La Iberia
“Sociedad de Cuartetos” ¹⁵⁷	1869- 1870	Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn, Reissiger, Méhul, Verdi, Maiseder, Gounod, Meyerbeer, Adam, Thomas, Rossini, Donizetti, Chopin, Auber, Bellini	Café La Iberia
[Intento de Sociedad Coral]	1869		
Rondalla aragonesa (dir. Tomás Adiego)	1879		
Sociedad de Conciertos	1885- 1886	Adam, Auber, Bazzini, Bizet, Ruperto Chapí, Czibulka, Duprato, Espinosa, Godefroid, Goula, Gounod, Haydn, Juan Iglesias, Marliani, Mendelssohn, Meyerbeer, Olleta, Reber, Rossini, Suppé, Thomas, Vieuxtemp, Viscasillas y Wagner	Teatro Pignatelli

¹⁵⁶ R. Navarro, J. Romeo, M. Vela, M. Pérez, F. García, E. Villarreal.

¹⁵⁷ R. Navarro, J. Romeo, M. Vela, E. Villarreal y A. Pérez Soriano.

Intérpretes	Año	Repertorio	Lugar
Primer Orfeón (Presidente: F. Bernareggi; dir.: Pedro Retana)	1886	Jesús de Monasterio, Apolinar Brull, G. Meyerbeer, Isidro Galo Alegría ¹⁵⁸ , Pedro Retana	
[Intento Sociedad de Conciertos] ¹⁵⁹	1888	Nicolai, Bellini-Pérez Soriano, Ruiz de Velasco, Bazzini, J. Goula, Meyerbeer, Meglio, López Almagro-Amigó, D'Aubel, Alard, Meyerbeer-Eugel, Lefébure Welly	Teatro Pignatelli
—	1888	Suppé, Gomes, Verdi, Ruiz de Velasco, Braga, Gounod, Bellini, Variaciones <i>Jota aragonesa</i> , Bériot, Flotow-Miolan, Dunkler, López Almagro	T. Salón Goya
[Intento Sociedad lírica]	1888		
Sociedad de Cuartetos ¹⁶⁰	1890	Haydn, Beethoven, Mendelssohn, Suppé, Meglio, Rossini, Pérez Soriano, Marqués, J. Iglesias, Brull, Gounod	

¹⁵⁸ Compositor y organista navarro (*1852; †1913): de él se interpretó *La caza del corsario*.

¹⁵⁹ E. Amigó, A. Pérez Soriano y el sexteto formado por R. Ruiz de Velasco, T. Ballo, J. Laclaustra, Cámara. J. Tremps y M. Cuartero, más la colaboración del bajo J. Lorient, quien se cambió por la tiple Montezini en el siguiente concierto.

¹⁶⁰ T. Ballo, M. Cuartero, J. Tremps, J. Laclaustra y S. Carvajal.

Intérpretes	Año	Repertorio	Lugar
Orfeón Zaragozano (dir.: M. Mallén Olleta)	1894	Haydn, Saint-Saëns, F. Gorriti, F. Calés, P. Retana, Alfonso X, J. M ^a Alvira, Verdi, Leoncavallo, Chapí, Granados, zarzuela de Vives, Nicolau	
Sociedad Filarmónica	1906	Beethoven, Schumann, Chopin, Weber, Haydn, Mozart, Grieg, Mendelssohn, Tchaikowsky, Fauré, Schubert, Liszt, C. Frank, Chapí, Lamote de Grignon...	Escuela de Música...
Quinteto Mozart ¹⁶¹	1910		
Asociación La Bretoniana	1912-1915	Wagner, Chapí, Bretón, Barbieri, Arrieta, R. Villa, F. Caballero, T. Power, Haydn, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Massenet, Lalo, Sarasate, Paganini, Chopin-Sarasate, Saint-Saëns, Schubert, Moszkowsky, Taboada-Steger, Schumann, Berlioz, E. Villarreal, J. de Garay, Haendel, Mozart, Granados, Albéniz, Vitalé, Sinding, Kreisler	Teatro Principal...
Orquesta Lully ¹⁶²	1915		
Orquesta Sinfónica (dir. José Híjar)	1916		

¹⁶¹ Víctor Broqués, Pablo Luna, Gregorio Garrido, Pepe Ortubia y Blasco (corneta).

¹⁶² Celso Díaz, G. Garrido, J. Tremps, J. Torcal, Gil, J. Laclaustra, Nicolás, Cortés, Bernal, Sanz, Calés, y Fernando Perales.

Es notable la intención explícita en la prensa cultural de que nuestro pasado musical sea conocido por el público lector, a través de artículos sobre Historia de la música. Dos ejemplos de fechas separadas en el tiempo lo muestran: las siete entregas de Mariano de Cavia –“Músicos aragoneses”– en *Revista de Aragón* (1878), y los artículos biográficos e históricos que publicó *El Bretoniano* (1912-1924) a lo largo de su extensa vida.

En el cambio de siglo siguieron germinando los esfuerzos en el ámbito musical y, en adelante, se observa una mayor consolidación y acierto en llevar las iniciativas a cabo: tal vez una mejor gestión, una más segura financiación –principalmente desde iniciativas privadas–, respuestas institucionales y un buen número de aficionados de la burguesía intelectual y clases medias fueron factores determinantes en este avance, sostenido en unos pilares cada vez más sólidos. Entre algunos de los impulsores, surge el afán por la defensa y propagación de la música española e, incluso, una fuerte manifestación regionalista, que va de la mano del aragonesismo en las letras; también *La Bretoniana* se ocupará de organizar conferencias al estilo de las del Ateneo de final de siglo.

En la cultura musical del nuevo siglo aparecerán asociaciones de carácter diferente, con objetivos distintos por parte de público e intérpretes: hemos visto el “Quinteto Mozart”, la “Orquesta Lully” y destaca, a comienzos de la década de 1910, la “Asociación Bretoniana”, con sus conciertos de músicos profesionales y de alumnos aventajados –bien procedentes de la Escuela o de la enseñanza privada–, se escucharán repertorios de lo más variado y, también, compositores que necesariamente se incluyen en programaciones de estudios académicos, pero también contemporáneos: los resultados de las enseñanzas teóricas e instrumentales impartidas en la Escuela de Música (1890) dieron un giro a la actividad musical, que ahora se dirigía hacia una profesionalización quizás con mayor reconocimiento social, con otra novedad, la aparición de mujeres intérpretes.

Esos alumnos aventajados se iniciaron a muy temprana edad en la participación de conciertos públicos; varios ejemplos dan cuenta de la proliferación de niños precoces debida, en parte, a una verdadera y muy especial intuición musical y, en parte, a una capacidad muy notable de estudio bien dirigido por buenos maestros: no hay testimonios sonoros pero se ha sabi-

do lo que fue de estos jóvenes concertistas posteriormente, en lo que se convirtieron, su proyección a nivel nacional y, en algunos casos, internacional, no dando lugar a cuestionamientos: Pilar Serrano, Eugenia Larroyed, M^a del Pilar y M^a del Carmen de Miguel, Isabel y Cecilia Ballo, Elena Palao, María Rojas, Constanca Comín –después de estudiar con Ballo, fue a Madrid a perfeccionarse con Fernández Badas–, Trini Castillo, Pilar Cavero, Pilar Bayona y Luis Galve son algunos ejemplos. Es un momento en que se advierte un público educado en la música y el florecimiento de varios jóvenes intérpretes, favorecido por las nuevas instituciones musicales.



**Fig. 5.8a De izda. a dcha. y de arriba abajo:
Pilar Serrano¹⁶³, Constanca Comín,
Trini Castillo.**

¹⁶³ Pilar Serrano Rodeles tocó en Parisiana (romanza *Alicia*, de [Joseph] Ascher, *1829; †1869), cuando tenía 14 años, habiendo terminado el 7º curso de piano; fue alumna de Santiago Carvajal.



PILARIN CAVERO

Una genial pianista de nueve años

Otro caso extraordinario de verdadera intuición musical hemos descubierto en la pasada semana. Fue un buen amigo quien nos preparó la grata sorpresa, conduciéndonos a presencia de la niña Pilarin Caveró Jadraque, precoz artista de nueve años.

El aspecto de la pequeña artista nos inspiró viva simpatía. Tiene unos ojos grandes y expresivos que revelan el espíritu selecto de los seres que piensan. Su fisonomía nada vulgar es de las que impresionan y se graban para siempre en la imaginación con haberlas visto una sola vez.

Sus actitudes y sus gestos son de artista; su talento todavía más da una impresión vigorosa e intensa de arte.

La niña Pilarin Caveró, tiene nueve años y lleva solo dos aprendiendo música bajo la dirección de la profesora señorita Esperanza Franco. En este tiempo ha terminado cuatro cursos de solfeo y va en el quinto de piano.

Esto no tendría nada de particular, con ello la pequeña artista podría ser una aventajada discípula para el estudio del piano.

El caso extraordinario que revela actitudes excepcionales es que la niña Pilarin Caveró, siente y ejecuta la música de los grandes maestros clásicos con una seguridad y un gusto artístico nada frecuentes ni aun en los mismos músicos que ya ultimaron su carrera.



Sin ella no habríamos estado caso de haberse seguido con un verdadero entusiasmo siempre de memoria a Bach, Schubert, Chopin y Liszt. Siente la música de los grandes con medida y emoción de a veces sometidos por disciplina ejercicio, han adquirido en ella perfectamente a la voz dirige. Los más complicados para familia Pilarin Caveró. Cuando toca, sus gestos y

PILARIN BAYONA

La actualidad nos ofrece otra vez en el caso simpático y agradable de doblar unas letras a nuestra reseña pasada Pilarin Bayona.

Pilarin Bayona está realizando una brillante carrera artística de verdadera transcendencia para alcanzar el crédito de su personalidad personal.

De Madrid nos ha llegado esta semana: se ve muy guapa, que nos han llenado de alegría y gusto. Algunos porque nada se oye de los hechos como las sucesivas triunfos de nuestros artistas músicos, y gustad hasta los músicos, que sus merecimientos han sido aplaudidos a este singular virtuosa del piano, que en plena adolescencia, sus talentos por España se nombre de artista.

En el Círculo de Bellas Artes de Madrid, donde Pilarin Bayona da su concierto, ha jugado por nosotros, entre ellos el mismo Hódia, y todos coincidieron en apreciar las cualidades realmente extraordinarias que posee la pequeña artista para la música y para el piano, su especialidad.

Los periódicos de Madrid han trascendido también sin reserva la fama de nuestra pianista. Los críticos musicales, los amadores, los que asistieron al concierto, todos apreciaron el singular talento de Pilarin Bayona.

Pilarin Bayona, tiene además diez años y vive en Madrid. Su arte no es solo aprender es arte de concierto y esto para nadie pasa desapercibido y merecen para los músicos que a Madrid escuchamos a la linda pianista, entusiasmados de su arte.

He aquí una bella pianista, buena pianista que ha de proporcionarernos indudablemente muchos días de gloria.

Y así como exagerado el pensar así. Pilarin Bayona es una artista completa, a la cual nada falta para alcanzar su personalidad definitiva en el mundo de la música.

Porque además de sus grandes dotes para la música, cultivar y estudiar música, queremos haber visto su talento y abandonarse a su arte con todo su corazón y su talento de artista.

Nosotros, que se miramos sucesivamente a la gente que para el mundo, queremos haber visto su talento y abandonarse a su arte con todo su corazón y su talento de artista.

Volvamos a la página de la música, que la música es el alma de la vida humana. Estas páginas con el arte.

No es la primera vez que en las páginas de este periódico aparece la figura de Pilarin Bayona.

Recuerdo muy bien un día de aquel memorable concierto organizado por «La Restauración» que la niña-artista, juntamente con la señoritas de Comas y Ballo, merecieron el público, llenar una sala de inmensas páginas con un artístico grupo de las cuatro bellas concertistas.



Fig. 5.8b De izda. a dcha. y de arriba abajo: Pilar Arnal, Pilar Caveró¹⁶⁴, Luis Galve y Pilar Bayona

¹⁶⁴ En 1915, Pilarín Caveró Jadraque, de 9 años, pianista, llevaba dos años estudiando con Esperanza Franco en los que había realizado 4 cursos de solfeo y 5 de piano: tocaba entonces a Mozart, Mendelssohn, Liszt, Bach, Schubert, Chopin y Beethoven. Al año siguiente daba conciertos en San Sebastián, punto de veraneo de las clases acomodadas de Zaragoza.

Un ejemplo de programación diferente a las de años atrás y muy variada es la que interpretaron en público todos los alumnos de Teodoro Ballo –máximo representante de la enseñanza del violín en Zaragoza–, en 1915, un año después de dejar las clases como profesor de la Escuela de Música, habiendo sido sustituido por Celso Díaz tras su marcha: el concierto se celebró en el Teatro Principal, con obras de [Isaac] Albéniz (*1860; †1909), [Pietro] Mascagni (*1863; †1945), [Jean-Baptiste] Charles Dancla (*1817; †1907), Ignacy Jan Paderewsky (*1860; †1941), Théodore Lack (*1846; †1921), [Tomás] Bretón (*1850; †1923), [Héctor] Berlioz (*1803; †1869), [Charles Auguste de] Bériot (*1802; †1870), [Jesús de] Monasterio (*1836; †1903) y [Pablo] Sarasate (*1844; †1908), en el que intervienen además, en la primera parte, María Ana Guallart, la niña Trini Castillo y los Sres. Pallás, Pueyo y Rey; en la segunda parte tocan María Rojas, Consuelo Lloreda, Carmen Álvarez, Julito Bayona –de trece años, hermano de Pilar Bayona, revelándose excelente violinista– y los Sres. Zurita y López; colaboran Cecilia y Pilar Ballo, y Pilar Bayona. No se han podido conocer los motivos de la marcha de Teodoro Ballo, pero, de cualquier modo, siguió dedicado a la enseñanza y había establecido una clase particular de violín con nuevos alumnos, demostrando al público sus resultados.

Se puede observar que cuatro de los compositores habían fallecido tan sólo en la década anterior, dos eran plenamente románticos y el resto todavía vivían, lo que indica que Ballo eligió un repertorio principalmente “moderno” y contemporáneo.

En otro orden de cosas, la actualidad canora a finales de la década de 1880 –poco antes de la aparición de la enseñanza pública–, es un tema que aborda severamente el músico zaragozano José M^a Alvira¹⁶⁵, en un artículo muy revelador que titula “Músicos y cantantes”, publicado en *El Correo Musical*, donde esgrime las causas de la decadencia por que pasa el arte del canto, rebatiendo las que expone el autor de un artículo en la *Gazzeta musicale di Milano*:

¹⁶⁵ Discípulo de Ruiz de Velasco, compositor, director de orquesta y maestro concertador, entre otras, de la del Teatro de la Zarzuela, profesor y director de la academia de canto del Teatro Real. En el momento en que se publicó el artículo, Alvira era un joven de 28 años de edad.

Hoy todos cantamos. Con voz o sin ella [...] rara es la población también que no cuenta con un teatro donde se ponen en escena óperas por compañías compuestas de atrevidos [...] porque sin saber lo que es una vocalización cantan lo que eminencias en el arte no han cantado sin un previo y especial estudio, y esto no citando los que se llaman artistas que se dedican á la zarzuela ú opereta española. Entre los malos es muy raro el que conoce el valor de las notas en el pentagrama y más raro todavía el que sabe cómo se emite la voz, constituyendo esto [...] uno de los inconvenientes que habría que vencer para la realización de lo que parece ser hoy la cuestión palpitante en España, esto es, la ópera española más fácil de llevar á cabo aquí que en ningún otro lado por ser nuestro idioma como el latín y el italiano de los más adecuados para el canto. [...] Sin embargo, nunca ha estado más abandonada la enseñanza de este bello arte, y de aquí una de las causas más importantes de su decadencia.

Tras una larga y sólida argumentación, resume el problema en una sola causa: “la falta de buenos maestros que se dediquen á la enseñanza”, y propone la creación de un Instituto Provincial de Música en Zaragoza y ayudas oficiales a los músicos que valen, “como se hace en pintura”.

También Baldomero Mediano, que no era músico pero sí cronista, corrobora la situación en la década anterior, a propósito del bajo zaragozano del Teatro Pignatelli, Sr. Gimeno, para quien el maestro de capilla de El Pilar Hilario Prádanos había compuesto un *Gradual*:

á una excelente voz y á sus grandes facultades artísticas, reúne lo que sería muy difícil hallar en un bajo de zarzuela: notables conocimientos musicales que le permiten poner de relieve aquellas ventajas: es, en una palabra, un actor que no *canta de oído* sus respectivos papeles [...] Sobre el sr. Gimeno [...] pesa una fatalidad que esteriliza sus más generosos esfuerzos: la de ser de Zaragoza.

Entonces era impensable que los cantantes líricos tuvieran conocimientos del lenguaje musical, pero las declaraciones de Pérez Soriano son más significativas en un momento más candente para el canto en la sociedad musical española.

Dos décadas después, el panorama había cambiado: en 1915 se anuncia en la revista *Juventud* un Maestro de canto “único en ésta [ciudad]”, con repertorio de ópera, “ex-alumno de los mejores Maestros del Arte”, y “facilidad para la presentación en teatros”, en la c/ Manifestación, 66, pral. izda. Este joven profesor era Arturo Cuartero, que tenía entre sus discípulos al tenor aragonés Ordula –*Otello, La Africana, Pagliacci, Il Trovatore*–; la tiple ligera Dolores Soriano –*Manon*–: celebraron concierto en los salones de la casa de Cuartero, en una velada dominical con el tenor Sr. Rivas y la tiple lírica Asunción Muñoz.



Fig. 5.9 Retrato de Arturo Cuartero, profesor de canto en Zaragoza a principios del siglo XX (*Juventud*, año II, nº 69, 1915, p. 3)

5.3 LA ENSEÑANZA MUSICAL

Un recorrido por la Enseñanza muestra como opciones las escolanías de Infanticos, algunos colegios privados –Colegio de Madam Amelie de Villa (1887), donde acompañaba a las alumnas en las actuaciones celebradas en el Teatro Novedades el pianista Enrique Malumbres, Colegio de La Concepción (1888), en la c/ Fuenclara, nº 2, Colegio de El Salvador (1888) –donde daba clases Pablo Hernández–, el Hospicio Provincial, y las clases privadas, hasta la apertura de la Escuela de Música. Hay que tener en cuenta que en Zaragoza había no una sino dos catedrales, para comprender la abundancia de pianistas, organistas, directores y compositores formados en sus capillas.

Entre los profesores que ofrecían clases privadas los hay que proceden del ámbito eclesiástico: como Luis Metón –hermano de Valentín Metón–, Pedro Retana, Mariano Pérez –que se perfeccionó en Madrid–, Pablo Hernández¹⁶⁶–otro ejemplo de organista que también se ganaba la vida con clases de piano y canto–, o Rafael Navarro, a quien ya se ha visto como profesor y director de orquesta en teatros, y director de los conciertos del Café La Iberia.

Entre los procedentes del ámbito civil, algunos son desconocidos en cuanto a su formación y otros salieron fuera de Zaragoza a completar sus estudios: en un número de *El Eco de Aragón* de 1869¹⁶⁷ se recomienda a los padres de familia la “Academia de Música que Agustín Pérez [Soriano] ha establecido en la Calle Santiago, nº 79”, cuando sólo era un joven de veintitrés años; siguió dando clases particulares de piano y de canto a alumnas en la década de 1880: a través de *Aragón Artístico* se sabe que en 1888 daba “clases especiales para señoritas, con el sistema de enseñanza empleado en el Conservatorio de Madrid”, es decir, no como enseñanza de adorno, meramente para lucirse en sociedad. También se dice que sus clases estaban muy

¹⁶⁶ El organista zaragozano Pablo Hernández y Salces publicó un *Método Teórico-Práctico-Elemental de órgano*, editado en Madrid por Bonifacio Eslava, a modo de introducción al *Museo Orgánico Español*, de Hilarión Eslava. De éste fue discípulo en las clases de órgano y composición en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, obteniendo el Primer Premio fin de carrera en la asignatura de Composición (1861).

¹⁶⁷ *El Eco de Aragón*, nº 1548, 27 de abril de 1869.

concurridas todos los años. En estas fechas publicó una *Gimnasia del pianista*, obra que incluye 24 páginas de ejercicios de mecánica que, supuestamente, utilizaría en sus clases.

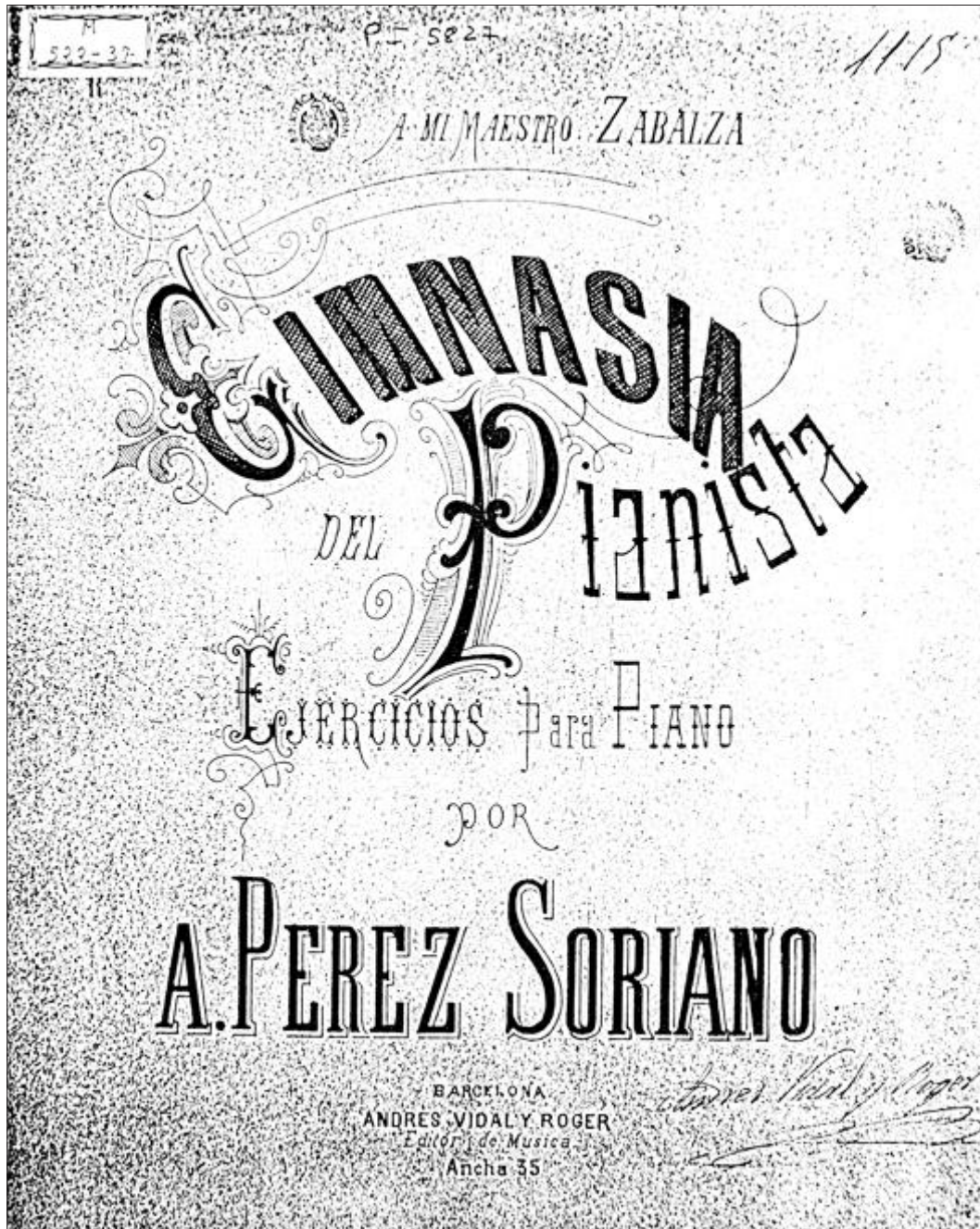


Fig. 5.10 Portada y ejercicios de mecánica para piano (a la derecha y pág. siguiente) en el interior de la *Gimnasia del Pianista*, de Agustín Pérez Soriano (Barcelona: Vidal y Roger, 1885c.), obra dedicada a su maestro, Dámaso Zabalza

R

GINNASIA DEL PIANISTA.

Propiedad. POR AGUSTIN PEREZ SORIANO. Pr: 12 Pesetas.

Ejercicio N.º 3.

También será muy conveniente sostener todas las notas de cada grupo en este ejercicio; de este modo se consigue llevar la mano en su más perfecta posición, así que un gran desarrollo es todas las dedos.

Ejercicio N.º 4.


8 Recomiendo mucha tranquilidad al principio y completa inmovilidad del brazo.

Do natural mayor. -

Ejercicio N.º 5. 
(con 8ª en ambas manos)

La natural menor. 

Mi natural menor. 

Do natural mayor. 

Ejercicio N.º 10. 

La natural menor. 

24

FINAL. 





Elías Castelar se anuncia en *El Correo Musical* (1888) como profesor de solfeo, piano, violín y afinador de pianos, con honorarios módicos, en la c/ Mayor, nº 13, 3º. El pianista, compositor, musicógrafo, director de orquesta y profesor de piano además de director de la propia Escuela de Música, Ruperto Ruiz de Velasco, también daba clases particulares en las mismas fechas: fueron alumnos suyos, entre otros, José M^a Alvira, Martín Davoise, Rosalía Bailón y Fita, Horacio Oña, Julia Marraco y el joven barítono Sr. Ramallal: se habla en la prensa de la “escuela especial” de Ruiz de Velasco. Antonio Picó y Enrique Malumbres compartían espacio en la academia de dibujo y pintura del Sr. Viñado en 1888, donde daban clases de solfeo y piano: las clases de solfeo se cobraban a 5 pesetas, las de piano a 7'50 y las de solfeo y piano a 10 pesetas; el compositor de música religiosa y organista de la parroquia de San Felipe, Blas Gavara, también sumaría algunos ingresos como profesor de piano y canto (1888). Ya en el siglo siguiente, Mariano Giménez Pérez, profesor de solfeo y piano (1915) es otro de los jóvenes músicos que destacan en la revista *Juventud* promociona de alguna manera: formado en el Colegio de Infantes del Pilar, después con Hernández y Bernareggi en la Escuela de Música, ganó varios premios en ella, incluido el de fin de carrera.

LOS PORTADORES DE ARTISTAS

MARIANO GIMÉNEZ PÉREZ

JUVENTUD, que tiene el propósito de dar a conocer a los jóvenes que trabajan con fe y entusiasmo, siente una viva satisfacción al dedicar esta página al joven y reputado profesor de solfeo y piano, cuyo nombre encabeza estas líneas.

Es Mariano Giménez Pérez, un entusiasta de su arte, un enamorado ferviente de la música y un esforzado paladín de la cultura musical.

Aunque es joven, sus aficiones son ya viejas. Apuntaron en su primera edad.

Muy niño ingresó en el Colegio de infantes de la Catedral del Pilar, previo un examen en el que puso de relieve una intuición artística verdaderamente pasmosa y condiciones nada comunes para seguir la senda a que le llevaba una irresistible inclinación.

En el coro de infantitos comenzó su educación artística. Depuróse su gusto al penetrar las bellezas imponderables que derramaron en sus obras Olleta el insigne, Castañeda, Lozano y otros célebres compositores de música sagrada.

Luego el estudio de los grandes compositores extranjeros le permitió vislumbrar nuevos y más amplios horizontes artísticos.

Los profesores Hernández y Bernareggi, encargados de completar la educación musical de Mariano Giménez,

revelador de sus hondísimas aficiones. El piano le atrae con fuerza avasalladora. Las mejores horas de su vida son las que pasa arrancándole al teclado rasgantes de armonía delatores de su exquisito temperamento artístico.

Dedicado a la enseñanza musical tiene el don especialísimo de comunicar a sus discípulos sus entusiasmos ardientes y su gusto refinado.

Todos los días aprende algo nuevo para enseñarlo después a los artistas que se forman bajo su dirección competensísima.

Su vocación ardiente le lleva a idear nuevos procedimientos didácticos de resultados maravillosos.

Dotado de un singular don para el estudio del temperamento y aptitudes de aquellos a quienes educa artísticamente, señala a cada cual su verdadero camino con clarividencia y precisión verdaderamente admirables.

Y merced al empeño que pone en aplicar nuevas reglas de educación artística, y en hacer fáciles y amenas incluso aquellas lecciones que son por naturaleza fatigosas, logra en la enseñanza del solfeo y del piano resultados maravillosos.

Es en suma un verdadero preceptor en el más noble sentido de la palabra, que sabe como pocos, adaptar las enseñanzas y los métodos educativos a las condiciones especiales de cada educando.

Hay un momento difícil en la enseñanza de la música; y es aquel en que se comienza la práctica de ejercicios en afinados a adquirir el dominio del mecanismo de cada instrumento.



HERALDO DE ARAGÓN

Fig. 5.11 Mariano Giménez Pérez, fotografiado por Heraldo de Aragón para la revista *Juventud* (año II, nº 68, 1915, p. 3)

Entre las profesoras se cuentan Dolores Peguero, Concha Sierra, Esperanza Franco y Guadalupe Martínez: de la primera se sabe que enseñaba los siete cursos y el complementario, y algunos de sus alumnos estudiaban a continuación el perfeccionamiento con Joaquín Zubiría en la Escuela de Música; también que en diciembre de 1897 se anunciaba en el Heraldo de Navarra como “Profesora de piano y solfeo. Primer premio en concurso de Barcelona. Lecciones diarias y alternas. Zapatería, 15, 2º dcha.”. La segunda, Concha Sierra, entraría más tarde como profesora en la enseñanza oficial; y Esperanza Franco fue profesora de la niña precoz Dolores Sierra. Guadalupe Martínez, que se mantuvo siempre en la discreción, dio a Luis Galve sus primeras clases, se dice de ella que fue una “notable virtuosa del piano”, también directora de los coros del Orfeón y profesora particular; empezó a los 4 años con la que fue su primera profesora, Sofía Salgado –figura como profesora numeraria en la Escuela Nacional de Música y Declamación de Madrid¹⁶⁸ en 1903, según la *Guía Oficial de España* de ese año, y supernumeraria en 1908–, después estudió con Elías Villarreal, y ganó primeros premios en la Escuela de Música de Zaragoza, más tarde siguió sus estudios en el Conservatorio de Madrid, realizando conciertos con éxito.

Destaca en la enseñanza privada una figura relevante de finales del XIX y principios del XX, Ángeles Sirvent, alumna de Joaquín Malats y de Joan Lamote de Grignon, catalana de origen y zaragozana de adopción, que creó una importante escuela pianística y, además de intérprete y profesora, también compuso algunas piezas de música de salón; preparaba a sus alumnos para el Real Conservatorio de Madrid, también con el objetivo de obtener reconocimiento académico supuestamente, algo que en la Escuela de Zaragoza no se pudo obtener hasta 1933. El repertorio de sus alumnos, según ha investigado Rubén Lorenzo (2007), incluía autores como Bacarisse, Mateo Albéniz, Soler, Haendel, Rameau, Granados, Debussy, Grieg, Scarlatti, Malats, Mompou, César Franck, Mateo Ferrer, Lamote de Grignon, Isaac

¹⁶⁸ De este mismo centro había sido alumna, donde ganó primer premio entre las de piano en el curso 1880-1881. Según Federico Sopeña –en su *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*, publicada en 1967–, Sofía Salgado ya fue nombrada “profesora honoraria” en 1887, y como “supernumeraria” en 1897.



Fig. 5.12 Guadalupe Martínez, pianista y profesora
(*Juventud*, año I, nº 7, 20 de abril de 1914, p. 5)

Albéniz, Ernesto Halffter y Rimsky Korsakov; utilizaba los ejercicios de Johan Pischna y los publicados con el título *Una hora de mecanismo con Pilar F[ernández]. de la Mora*, profesora de piano en el Real Conservatorio de Madrid. En las clases de Ángeles Sirvent estudió Trini Castillo y se inició la pianista Pilar Bayona, que pronto prescindió de maestros y fue una de los tres grandes pianistas zaragozanos del siglo XX, junto con Eduardo del Pueyo y Luis Galve. En 1920, a sus 23 años, Pilar Bayona había incluido ya en su repertorio obras recientes de compositores españoles como Bretón, Usandizaga, Joaquín Turina, Guridi, Falla, Albéniz, Granados, Ernesto Halffter, Mompou y Esplá, y también dio a conocer obras de compositores extranjeros en lo que serían primeras audiciones de obras de Tchaikovsky, Brahms, Martinu, Ravel o Debussy.



**Fig. 5.13 Ángeles Sirvent y su hermano José, también profesor, en 1904
(Fotografía: Archivo “Pilar Bayona”)**

A todo esto se suma la Escuela de Santa Cecilia, privada, creada en 1892, dos años después de la que sería Escuela Oficial de Música. Entre la publicidad de *Semanario Ilustrado* (1893) se anuncian en la misma página la Escuela de Música de Zaragoza y la Escuela de Música de Santa Cecilia. Ésta con “clases de Solfeo, gratuitas por las mañanas y de pago por las tardes. A 5 pesetas mensuales”. También de “Harmonía, Piano, Órgano, Violín, Canto, etc., etc.”, pero también de Francés, Dibujo, Contabilidad y Caligrafía. Obviamente, no se trataba de un centro especializado.

Antonio Fuertes
BORDADOR DE LA REAL MAESTRANZA
D. Jaime I, núm. 29, frente a S. Gil, Zaragoza
BE BORDAN

Tercia profesional, hercia, estacionaria, majica para lavaderos, etc., desde el más sencillo a lo más superior.
Grandes uniformes, abrigos, chaquetas, botones, botones, sacos y toda clase de diversiones militares y civiles.
Se llama muy especialmente la atención en la restauración de los bordados deteriorados, limpiar y pasarlos a tela nueva, cuyo trabajo en este taller se tiene muy dominado.

ESCUELA DE MÚSICA DE ZARAGOZA
CENTRO OFICIAL DE ENSEÑANZA
patrocinado por la
Excma. Diputación
y el
Excmo. Ayuntamiento
10, SAN JORGE, 10
(CASA DE LA INFANTA)

Escuela de Música de Santa Cecilia
MAYOR-60
SOLFEO
Clase gratuita, once y media de la mañana.
Clases de pago de 4 a 5 y de 5 a 6 de la tarde.
Clase permanente é individual: **5 pesetas mensuales.**

HARMONÍA
Piano, órgano, violín, canto, etc., etc.

LENGUAS
Francés, mañana, tarde y noche: **5 pesetas mensuales.**
Dibujo, contabilidad, caligrafía.

NOTA.—En breve se anunciará el repaso del Bachillerato y carreras especiales.

COMERCIO DE ULTRAMARINOS
Y CHOCOLATES
Pedro Jos Rocha
D. JAIME I, NÚMS. 2 Y 4
ZARAGOZA

Fig. 5.14 En 1893 coexistían la Escuela de Música, creada en 1890, y la de Santa Cecilia, creada dos años más tarde

Un año antes de abrirse la Escuela de Música, en la prensa musical se dice algo sintomático y elocuente: que en Zaragoza y su provincia, se dedica la juventud mayoritariamente a los instrumentos de viento, guitarra y bandurria. Y que hay en Zaragoza músicos que conocen muy bien éstos y los instrumentos de cuerda, pero son menos “los que tienen una verdadera educación musical para poder superar las dificultades del arte”.

En 1890 se crea la Escuela de Música en Zaragoza, gracias a la iniciativa de Ruiz de Velasco y el apoyo de Antonio Lozano y algunos compañeros más. Tuvo como profesores honorarios a Domingo Olleta, Ruperto Chapí, Tomás Bretón, Juan Goula y Justo Blasco, de iniciativa privada y con un escaso apoyo del Ayuntamiento y la Diputación de Zaragoza –Bernabé Ruiz de Velasco, hermano de Ruperto y propietario del Café París, invirtió dinero en la puesta en marcha de la Escuela–. El edificio donde se ubicaba el centro, la Casa de la Infanta, sufrió un incendio a los 4 años de su inauguración, y ésta experimentó un total de diez traslados, hechos que, junto con la abundante cantidad de documentos desaparecidos hasta fechas no muy lejanas, contribuyen a la dificultad de cualquier investigación.



Fig. 5.15 Plantilla de profesores de la Escuela de Música en sus inicios¹⁶⁹

¹⁶⁹ Agradezco a Dña Pilar Tardío Ballo, nieta de Teodoro Ballo, haberme facilitado la fotografía del joven Teodoro Ballo y la de los profesores de la Escuela de Música.

En ella fueron profesores de piano: Ruperto Ruiz de Velasco, Elías Villareal, Faustino Bernareggi, Carmen Torres, Cosme Hernández, Antonio Picó Pujol, Santiago Carvajal, Luis Aula, Mateo Lorente, Florencio Lafita, José Espeita y Juan Laclaustra hasta 1915; a partir de 1911 se implantaron clases de perfeccionamiento, a cargo de Joaquín Zubiría, discípulo de Dámaso Zabalza en Madrid, con primer premio en el séptimo curso de piano. En la Escuela destacaron las enseñanzas de piano, cuerda y también la composición.

Con cinco profesores de piano para cien alumnos en sus inicios, a comienzos de siglo la Escuela tuvo hasta nueve profesores del mismo instrumento para 270 alumnos, de los que treinta eran de enseñanza libre; a esas cifras le corresponden la de cincuenta suspensos, algo menos de la cuarta parte, lo cual hace pensar que no habría demasiada indulgencia en las calificaciones. Los profesores privados formaban parte del tribunal que examinaba a los alumnos de matrícula libre, indicando este hecho el valor que se le daba a la enseñanza privada, tal y como reflexiona Rubén Lorenzo (*op. cit.*).

Del nivel de los estudios poco se puede saber, pero una información muy ilustrativa procedente de la prensa diaria local –principalmente del *Diario de Zaragoza*–, proporciona la posibilidad de llegar a conclusiones de gran relevancia, resultando ser el único testimonio que prueba el nivel de estudios de piano en el único centro público de enseñanza que había entonces en Zaragoza. Aun cuando prosiguiera la consideración social de la música como ornamento en la educación general de las mujeres, éstas podían acceder a una formación con expectativas profesionales, aunque con un nivel de exigencia algo diferente durante los primeros años del funcionamiento de la Escuela. Esto se deduce de un concurso organizado por el director de la Escuela entonces, Antonio Lozano, en 1905, para alumnos de enseñanza oficial que hubieran acabado los estudios de piano con nota superior, desde que el centro comenzó su andadura –15 años–; el repertorio obligado –publicado en el mes de marzo en el *Diario de Zaragoza*– era diferente para las alumnas que para los alumnos, sin una diferencia de dificultad muy notable, siendo las obras obligadas para las primeras:

- *Sonata* op. 53 de Beethoven – *Waldstein* o *Aurora*–,
- *Fantasía* en Fa m op. 49 de Chopin,
- *Carnaval de Viena* op. 26 de R. Schumann y
- una obra de libre elección en un solo movimiento.

Y para los alumnos:

- Primer Concierto de Chopin, en Mi m, op. 11,
- *Balada* op. 24 de Grieg,
- *Rapsodia* nº 11 de Liszt y
- una obra de libre elección en un solo movimiento.

También ilustran bastante las obras para premio de final de curso en la misma fecha (1905), tras haber obtenido la calificación de sobresaliente, para los cursos 5º, 6º y 7º, curiosamente sin distinción de género entre alumnos y alumnas, y que viene notificado en el *Diario de Zaragoza* (7 de junio de 1905, p. 2): la *Fantasía* en Do m de Mozart, el *Rondó brillante* op. 14 de Mendelssohn y el *Finale* de la Sonata op. 7 de Grieg, respectivamente, fueron las obras exigidas. Existía la misma opción en la asignatura de Solfeo, y los premios consistían en medallas y diplomas. El repertorio mencionado indica, cuando menos, un nivel algo mayor de exigencia para un mismo período de formación que el derivado del actual plan de estudios.

Por otro lado, se sabe que en los exámenes de piano se incluía un ejercicio de lectura a primera vista, algo que ahora no se exige pero que se ha considerado siempre importante en la formación de un pianista. Aun cuando nunca se sabrá cómo interpretaban aquellos alumnos, lo que se ha podido conocer del profesorado sí indica que éste estaba compuesto por verdaderos músicos y lo más reputado en la vida musical de la ciudad, no habiendo lugar para cuestionar su profesionalidad.

Sin embargo, la escasez de apoyo institucional y la falta de infraestructuras acompañaron en la Escuela a unos profesores que habían luchado tenazmente por elevar y mejorar la enseñanza y la actividad musical. Aunque hay

que señalar un hecho significativo: los pianistas que pasaron a la posteridad provienen tanto de la Escuela como de la entonces acreditada enseñanza privada, como alternativa, ésta, para quienes tuvieran ambiciones profesionales –quizás desde los años en que Pérez Soriano preparaba en sus clases con la programación exigida en Madrid–.

En el otro Conservatorio Aragonés de Música y Declamación, dirigido por Salvador Azara, además de las clases de Armonía y Composición, Piano, Violín, Canto, Perfeccionamiento de Piano y Declamación, el Ayuntamiento patrocinó las clases de Canto regional y Guitarra dirigidas por Cecilio Navarro¹⁷⁰ y de Instrumentos de Púa, por Jorge Sánchez, lo que proporcionaba al centro una notable entidad aragonesa.



Fig. 5.16 El jotero Cecilio Navarro, calificado en la prensa de la corte como “Gayarre aragonés” y “Caruso de la Jota”

¹⁷⁰ Cecilio Navarro había empezado su carrera de cantador en 1900, siempre sin maestro, y en 1916 tenía en su haber veinticuatro primeros premios; para entonces ya había cantado en Portugal, Francia, Bélgica y Alemania.

Sin embargo, los estudios de uno y otro centros no tenían validez académica. En el verano de 1905 se publicó un Real Decreto por el que se concedería esta validez a centros de provincias –de lo que se deduce que tal vez sólo el centro madrileño y pocos más tendrían reconocimiento oficial, entre ellos el Conservatorio de Valencia¹⁷¹–, siempre que lo solicitasen y demostrasen que se cumplía una serie de requisitos, entre ellos que los programas de enseñanza se ajustasen a los oficiales del Real Conservatorio de Música y Declamación¹⁷² para las asignaturas de Solfeo, Piano y Violín. Es de suponer que si no lo habían hecho antes, ahora los ajustarían para obtener la validez en los estudios que se impartían en Zaragoza.

Pero el tan esperado reconocimiento oficial de los estudios musicales en Zaragoza no llegó hasta 1933, y se obtuvo al ser impuesta por las autoridades la fusión de la Escuela –en 1933, en la c/ Méndez Núñez, nº 34– y el Conservatorio Aragonés de Música y Declamación –creado el 7 de enero de 1932, y ubicado en la c/ Méndez Núñez, nº 38–. De esta manera, se creó el nuevo Conservatorio Profesional de Música, con domicilio en la zaragozana c/ Blancas, nº 7.

Con estos hechos y tras lo expuesto anteriormente, se puede observar que la evolución en la formación musical del público, ligado al incremento de profesionales a partir de la implantación de enseñanzas oficiales y una afición a la música más “genuina”, señalan algunas diferencias entrado ya el siglo XX: por un lado, con el esnobismo presente en el público decimonónico de décadas anteriores, más interesado en relacionarse socialmente, dejarse ver y lucirse en los salones y teatros; y, por otro lado, con la desaparición paulatina del diletantismo entre los intérpretes. La manera de hacer música y de cómo ésta llegaba al público había cambiado totalmente. De otro modo, también las crónicas y la crítica musical de la segunda y tercera décadas del nuevo siglo confirman esta evolución.

¹⁷¹ Victoria Alemany (*op. cit.*) estudia la historia del Conservatorio de Valencia y sus planes de estudios en su tesis doctoral.

¹⁷² Las variadas denominaciones utilizadas para aludir al Conservatorio madrileño responden a los cambios de nombre producidos a lo largo de su historia, por lo que figura una u otra según la fecha de que se trate.

Sobre Teoría musical y teóricos, sólo hay una publicidad en *El Correo Musical* y en *Aragón Artístico* de las obras didáctico-musicales de Antonio Lozano: *Teoría y práctica del Solfeo* en 3 partes –incluye la enseñanza del transporte y la música de facistol o “canto de órgano”–, de la Imprenta y Litografía de M. Marín (1904), y su *Prontuario de armonía: o sea, teoría de esta importante asignatura musical*, de la Imprenta de Calixto Ariño (1887), “de venta en casa del autor” –Colegio de Infantes del Pilar–, y en los almacenes de música. La primera ha sido utilizada hasta la década de 1960 –y, posiblemente, hasta más tarde– en academias, escuelas y centros de enseñanza musicales aragoneses, con gran éxito y una enorme difusión. Y la segunda obra, el *Prontuario*, fue premiada en la Exposición Internacional de Bolonia de 1888, en un momento en que en Italia estaban componiendo autores de la talla de G. Puccini, P. Mascagni y otros.



Fig. 5.17 Tratados de Antonio Lozano, en la publicidad de *Aragón Artístico*

A ellos se suma el *Método teórico-práctico completo de Solfeo progresivo* de Blas Laborda Domínguez, profesor y director de la Escuela de Música Santa Cecilia, y que publica en 1890 la revista *Aragón Artístico*, ya visto.

De signo distinto, destacan dos artículos en *El Correo Musical*. El primero, debido a Enrique Ruediger, “Estudio sobre la formación de la escala”, es representativo del acercamiento decimonónico de la teoría de la música al ambien-

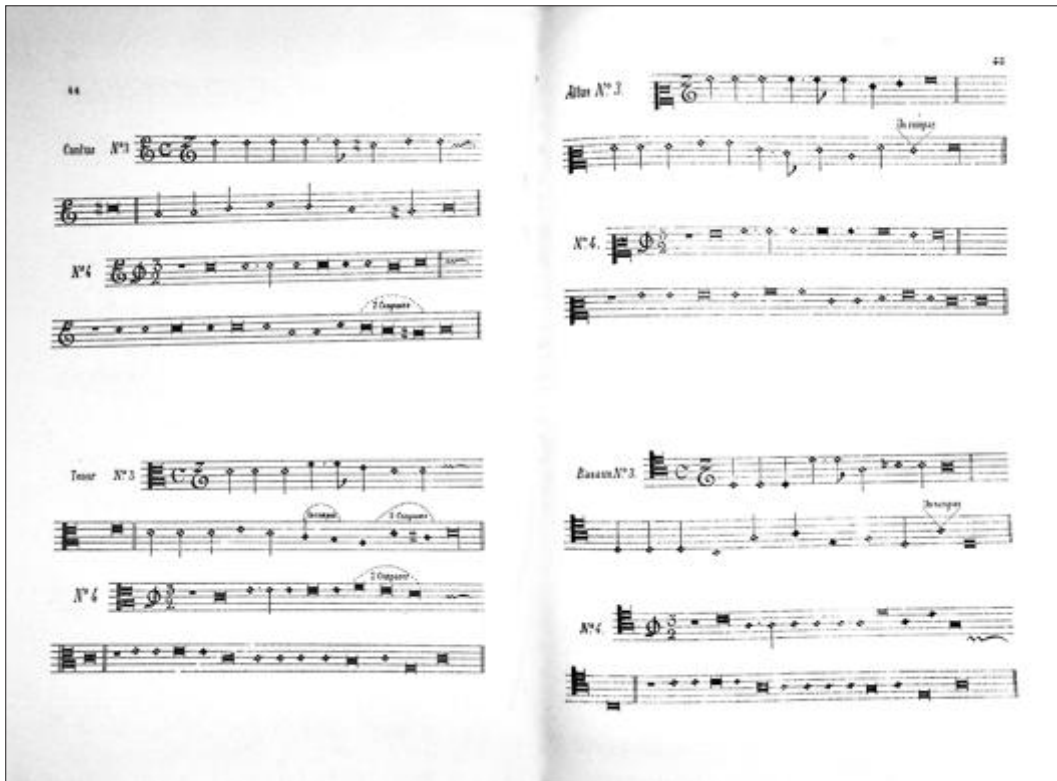


Fig. 5.18 Páginas de la tercera parte de la *Teoría y práctica del Solfeo* de A. Lozano, con ejercicios para el Canto de órgano o polifónico

te familiar, tema del que se han localizado un par de opúsculos, igualmente teórico-científicos, de autores locales y publicados con alguna anterioridad a la edición de *El Correo Musical*, como es el de Melchor Ollé titulado *Nueva teoría completa sobre las relaciones numéricas de los sonidos que componen la escala musical...*(Imprenta del Hospicio Provincial,1879) –en el que demuestra la desigualdad entre el semitono cromático y el diatónico–, si bien quien se esconde bajo el seudónimo de Enrique Ruegger no coincide con el escolapio en la manera de plantear ni valorar algunos asuntos, como son el uso de la armonía en la modulación –ventajas e inconvenientes del temperamento igual, uso y abuso de la enarmonía–, o el binomio aritmética y proporciones sonoras / realidad y percepción auditiva, en lo que sería un debate sobre la “escala de los físicos” y la de los músicos.

El otro opúsculo, ejemplo de estudio tecnicista en cuanto a conceptos y contenidos con su correspondiente terminología específica, es el de Miguel

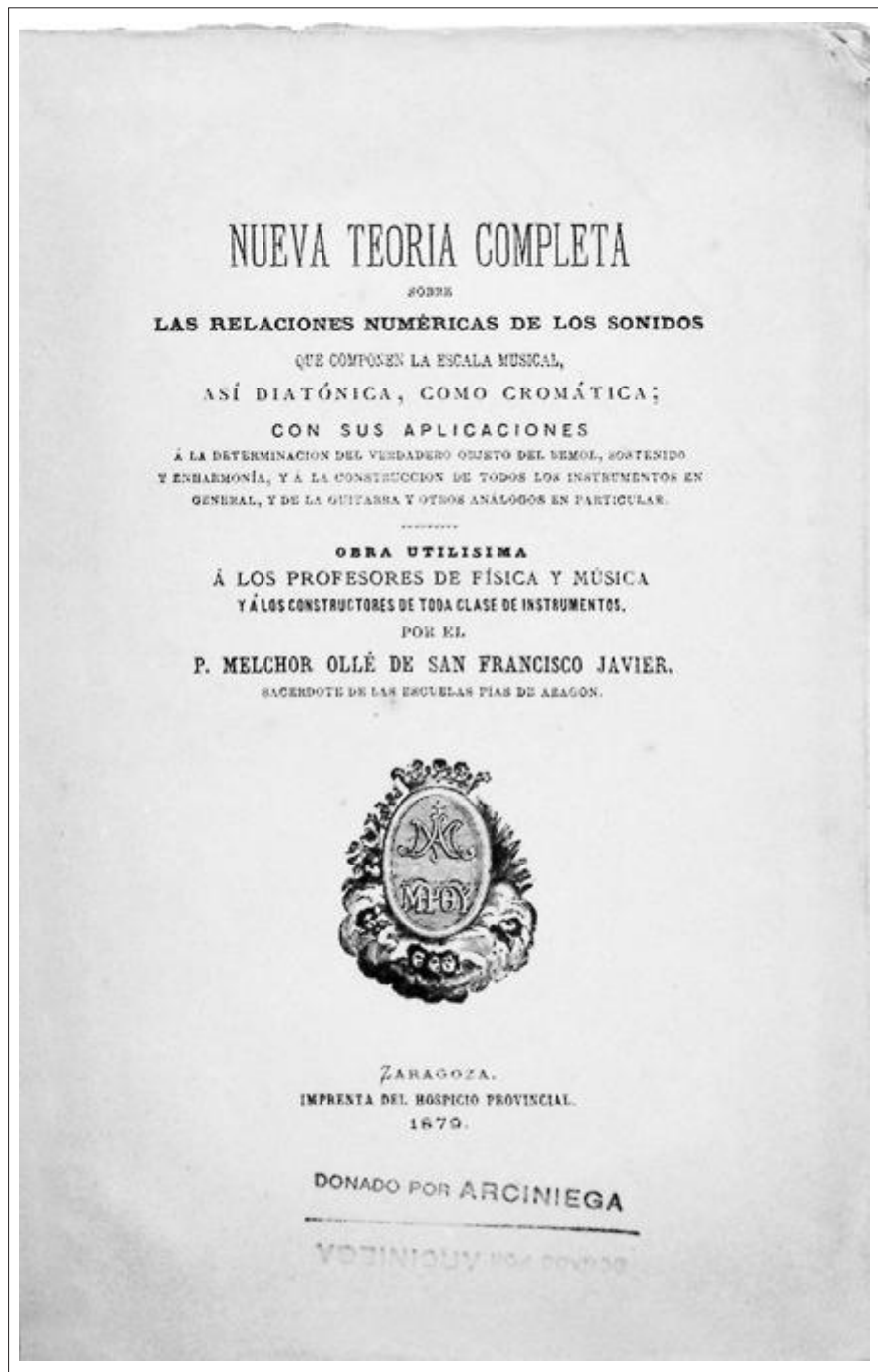


Fig. 5.19 Portada de la *Nueva teoría completa sobre las relaciones numéricas...* (Zaragoza: Imp. del Hospicio Provincial, 1879), de Melchor Ollé. Ejemplar de la colección del maestro de capilla de El Pilar (1923-1947), Gregorio Arciniega, donada al Archivo de Música de las Catedrales

Cáceres y Girón, titulado *Vibraciones de los sonidos de la música y verdaderos coeficientes de las notas de la escala* (Litografía aragonesa e Imprenta de Félix Villagrasa, 1880). Ruegger menciona en su artículo para *El Correo Musical* la tolerancia del oído en contraposición a la rigidez de la aritmética, en medio de lo cual cita la producción de 870 vibraciones por segundo del *la*³: se sabe que era lo establecido –435 Hz–, pero la realidad en la época romántica era distinta¹⁷³.

Con todo, no se diría que es un artículo elaborado para la ocasión, es decir, para la mayoría del público lector de la revista; cabe la posibilidad de que se trate de la copia de algún trabajo –pudiera ser para un ámbito universitario– o, incluso, ya impreso, de los que en ocasiones se aprovechaba para cumplir en lo que venían a ser compromisos con publicaciones periódicas de este tipo.

“X” firma en *El Correo Musical* otro artículo titulado “La escala musical. Historia de la acústica”, en el que vuelve a tratar, supuestamente –aunque una segunda parte anunciada no llegó a publicarse–, el origen de la escala: esta vez, de corte historicista, el estudio consiste en un repaso a la evolución de la música a lo largo de la historia del que no se tiene ocasión de comprobar cómo finaliza.

5.4 ACTIVIDAD EN LOS TEATROS: CRÍTICA, ESTRENOS, GÉNEROS, DIRECTORES.

Se ha visto hasta ahora que la música llegaba a los zaragozanos de diferentes maneras: en los cafés-concierto, a través de sociedades y círculos culturales, en las calles o quioscos de música y otros lugares con repertorios propios de bandas, orfeones y rondallas, conciertos públicos instrumentales o en las iglesias con la música religiosa.

¹⁷³ El Ministerio de Fomento había establecido este diapasón en Real Decreto de 21 de febrero de 1879. Recuérdese la tendencia de los instrumentistas de cuerda y viento –y, en consecuencia, del resto de la orquesta– hacia la llamada afinación “brillante”, es decir, la que anteriormente se había considerado “estridente”, y que, por tanto, las tesituras de los cantantes eran considerablemente más agudas. Las influencias italianas en la música vocal e instrumental española, así como en el gusto del público, son claras.

Por otro lado, lo que se ofrecía al público en los teatros era, salvo excepciones puntuales, de una gran variedad dentro del género lírico-dramático: ópera, opereta, género bufo, zarzuela, revistas –otro prototipo del género chico, que narra crónicas de los acontecimientos del año, pero musicalmente como los sainetes–, sainetes, juguetes cómico-líricos, bocetos, aporósitos y demás denominaciones con significado similar.

Lo que ha sido siempre una tradición muy arraigada entre los zaragozanos, supone una muy extensa actividad teatral, con alguna etapa de menor éxito o atino en las contrataciones, dependiendo del empresario de turno y/o las posibilidades que el consistorio le impusiera de una u otra manera –parece que 1914 fue un mal año para el Teatro Principal, que sufrió un período de abandono entre cierres y fracasos de los carteles programados–. Lo cierto es que la ciudad destaca con gran número de teatros abiertos durante estas cinco décadas. El Gran Teatro de Pignatelli tuvo una gran actividad y muy variada: desde actuaciones circenses –palomas amaestradas, Amazonas, ejercicios de equilibrio de árabes y números musicales “excéntricos”–, conciertos instrumentales con repertorios de arreglos de ópera –obras de Rossini, Bellini, Gounod, Meyerbeer y Weber, por profesores de la ciudad–, hasta las llamadas funciones “de moda” o “días de moda” que se hacían los viernes (1887), días en los que acudía “la buena sociedad”.

En 1887 se representaron en este teatro un gran número de juguetes cómico-líricos, pasatiempos, sainetes, revistas y zarzuela; también la sociedad de baile “La Mascarita” (1888) los daba en este teatro, con música a cargo de bandas militares. El Teatro Lope de Vega –donde no se hacía ópera pero sí hubo “cuartetos de ópera”– se convirtió en años anteriores a 1886 en centro de baile, y era “punto de reunión de chulos de *alpargata* y *horizontales de fregadera*” según el cronista de *El Chiquero*, a lo que añade que era de “anciana y espirante vida”. En el Teatro Goya también había posibilidad de escuchar y conocer música; aquí celebraba bailes la Sociedad “La Diva” en la década de 1880, en uno de los cuales Ruiz de Velasco estrenó con gran éxito su guaracha para piano *Guayaba* –en pleno auge de los denominados cantes y bailes “de ida y vuelta”, de origen cubano y con acompañamiento de habanera, como se puede ver en la partitura–.



Fig. 5.20 Portada y música de la guaracha titulada *Guayaba*, de Ruiz de Velasco (Imp. y Lit. de Villagrasa), muy popular entre el público: “Extrenada con extraordinario éxito en los bailes de máscaras del Teatro Principal el año 1885 y ejecutada con general aplauso en el baile nominado La Fiesta en el Harem, así como en los bailes de la Sociedad La Diva, en el Teatro de Goya”

GUAYABA

Guaracha para piano

POR

RUPERTO RUIZ DE VELASCO

Propiedad del autor.

Precio fijo 2 pesetas.

GUARACHA

pp

cres

canta do

pp

ligero

1ª

2ª

guiso

muzy. Apasado el b.ño

marcado el canto

tempo

guiso

dim

pp

muzy. Apasado el b.ño



Al Teatro Circo acudían en 1888 las “clases pudientes” y fue muy prolífico en zarzuela y, años después, se representaron operetas. Otro coliseo es el Teatro Novedades, en el que a finales de esta década se daban bailes de sociedad y públicos; al Teatro Parisiana, del arquitecto Félix Navarro e inaugurado en abril de 1910, acudían compañías cómicas y cómico-líricas y había *varietés*, aunque también hubo conciertos instrumentales de jóvenes intérpretes a principios del siglo XX, fechas en que se programó zarzuela tras el cambio de empresa, pero, al parecer, nunca fue teatro para zarzuela y se cerró después de fracasar. En el Teatro Variedades también hubo zarzuela chica en la segunda década del nuevo siglo, esta vez con “formalidad y constancia”. No hay que olvidar que el cine hacía competencia en estas fechas, y, además, el Salón Dorée tenía calefacción a vapor y era “el punto de reunión más agradable de Zaragoza”, según se dice en el semanario *Juventud*.

Es incuestionable que el espectáculo que más atrajo al público zaragozano fue el de la zarzuela: una música accesible e inspirada, de maestros españoles y un argumento más interesante que los de los dramas y comedias; así se dice en las páginas de *El Chiquero* en enero de 1888.

Compositores locales de zarzuela fueron Florencio Lahoz, Benigno Cariñena, Elías Villarreal, Demetrio Galán, Agustín Pérez Soriano¹⁷⁴, Ruperto Ruiz de Velasco –zaragozano de adopción–, Martín Mallén Olleta, Enrique Malumbres, José M^a Alvira, Florencio Lafita, Julián Rivera, Pablo Luna, Salvador Azara y Ramón Borobia, algunos de ellos bastante prolíficos.

Por Zaragoza pasaron innumerables compañías líricas, procedentes de otros teatros. Del paso por Zaragoza de la compañía de zarzuela del baríto-

¹⁷⁴ Tras observar el desconocimiento de la producción zarzuelística de este compositor, considero oportuno, tras una consulta exhaustiva de fuentes, enumerar, en orden cronológico de publicación, sus obras en este género: *Un viaje á Canfranc* (juguete lírico-profético, 1882c.), *Atila* (juguete cómico-lírico, 1895), *Los músicos viejos* (juguete bufo-musical, 1895c.), *Los concertistas* (juguete bufo-musical, 1896), *Pepito Melaza* (apuro cómico-lírico, 1896), *Los bárbaros* (1897), *El bohemio* (boceto cómico-lírico, 1897), *Al compás de la jota* (cuadro lírico-dramático, 1897), *El Guitarrico* (zarzuela cómica, 1900), *La Godínica* (boceto cómico-lírico de costumbres aragonesas, 1901), *Gorón* (zarzuela cómica, en colaboración con L. Foglietti, 1903), *La molinera de Campiel* (zarzuela cómico-dramática de costumbres aragonesas, 1904), *El rosario de coral* (zarzuela, 1904), *Los catariongos* (zarzuela bufa, 1904), *La Miguela* (boceto dramático, 1906), *El Ramadán* (fantasía morisca, 1907) y *El reducto del Pilar* (zarzuela, compuesta en 1906, publicada en 1908).

no y director artístico Sr. Navarro, con el maestro director y concertador Tomás Reig –el otro director de orquesta es Ruiz de Velasco–, nos proporciona la prensa, en este caso, un listado de personas que formaban parte en una representación zarzuelística y que puede servir para hacerse una idea del elenco de colaboradores para una puesta en escena lírico-teatral: director, concertadores, maestro de coros, cantantes, partiquinos, apuntadores, un archivero, veintiocho coristas de ambos sexos, orquesta de cuarenta músicos, banda militar, maquinista, pintor escenógrafo –Alejo Pescador–, gasista, guardarropa, sastrería, peluquero, pirotécnico, representante de la empresa y de la compañía –Vicente Salazar y Sr. Senís, respectivamente–. Estaban contratados para treinta representaciones, e hicieron diez o doce seguidas diferentes, a zarzuela por día: *El anillo de hierro*, *El juramento*, *Marina*, *Un tesoro escondido*, *Los Magyares*, *Jugar con fuego*, *El diablo en el poder*, *La Marsellesa*, *La mascota* y otras. Sin embargo, en *El Correo musical* (1888) hay palabras de queja sobre la calidad de la compañía, y se dice que “es un error por parte de la empresa [del teatro] haber contratado la misma que la temporada anterior”. La avidez del público por disfrutar de las obras que habían tenido éxito en los estrenos madrileños, influía en las elecciones por parte de los empresarios a la hora de escriturar los contratos. En muchas ocasiones se estrenaba en Zaragoza lo que se había representado en Madrid o Barcelona tan sólo la temporada anterior por la misma compañía.

En fechas anteriores, la crítica también acusa a los cantantes de las compañías de interpretar zarzuelas “con bastante descuido y poco ensayo”; en otra ocasión, el cronista *Valerio* (1879), tilda de “bambochada cómica deplorablemente tratada” a la zarzuela-sainete *Historias y cuentos*, de Ángel Rubio. Lo mismo ocurre en cuanto a la ejecución “no muy esmerada” de otro estreno, el de *Chorizos y polacos*, de Barbieri. De *El milagro de la virgen*, de Chapí (1887), estrenada en Madrid, se dice en *El chiquero* que se llevaron a cabo dos horas de ensayo y que no había obtenido la completa interpretación de otras veces: “aquí no pueden apreciarse casi nunca las obras en su verdadero mérito, sino siempre desvirtuadas”, siendo la mayor censura para el Sr. Berges, cantante y empresario, por consentir que el director se pusiera al frente de la orquesta sin tener la partitura y diera mal las entradas.

Parece que la falta de ensayos fuera algo generalizado en aquellos momentos y queda claro, por otro lado, que el público se hacía eco de las ocasiones en que las representaciones estaban a falta de madurez o, simplemente, no se podía reconocer la calidad necesaria en los intérpretes.

Un ejemplo de crítica negativa posterior hacia algunas compañías de zarzuela por *Eduardo Martín* –seudónimo– en *El Correo Musical* (1888) es la siguiente:

Hay muchas compañías de *zarzueleros* (y permítaseme la frase) que sin medir sus facultades, sin contar con voz para poder llenar regularmente la partitura, sin el personal de coros necesario, *misse en scene*, vestuario y demás atributos indispensables para representar una obra y lo que es más sensible, sin tener el preciso número de profesores de orquesta para poder armonizar el conjunto de una producción, anuncian pomposamente una zarzuela, llega el momento de la representación y transcurridas que son algunas escenas aquello más que representación teatral resulta un descomunal *buñuelo*.

Se refiere el autor a la representación de *La Marsellesa*, pero no menciona si la presenciada en Zaragoza, sólo dice: “Esto aconteció días pasados en una capital de provincia, que no hay para qué mencionar y esto está sucediendo diariamente en otros teatros como el de *Gasconilla*” [aldea de la provincia de Teruel]. Supuestamente, se refiere a la compañía del Sr. Navarro entonces en Zaragoza, a juzgar por otras quejas sobre la misma, aunque hay que señalar que durante los primeros días fueron a zarzuela por día. Los refuerzos de Ruiz de Velasco al frente de la orquesta y algunos profesores son bien recibidos, incluso como salvadores de las representaciones.

Aunque no sea posible enumerar la larga lista de compositores o compañías líricas, sí se puede mencionar algunos rasgos que acompañan a estos géneros en la época: la compañía italiana de opereta del famoso Raffaele Tomba –en el Pignatelli y el Principal–, que traducía al italiano desde el francés –ópera cómica en 3 actos *Il Duchino*, de Alexandre Charles Lecocq, originalmente *Le*

petit duc– sirve de ejemplo, entre otros muchos, de la costumbre de traducir al italiano, como se ha visto anteriormente también con la ópera.

El género bufo de la compañía del empresario Francisco Arderius, con obras de José Rogel Soriano, principal representante de este género, y como novedad en Zaragoza en noviembre de 1879, no parece ser bien recibido al principio por el público zaragozano, pero pasados los primeros días, las críticas periodísticas son más bien elogiosas. Diez años antes, en la temporada de 1869, se habían representado en la ciudad muchas zarzuelas bufas, recién aparecido, casi, el género.

De la zarzuela, sobresale la grande, en tres actos –que perdura hasta finales del siglo XIX– y el género chico; éste es el que más identifica y define a la sociedad de la Restauración, con una estética de corte popular y satírica, garantizando la diversión del público: el compositor de zarzuela Emilio Serrano, en su discurso de recepción para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la define como algo genuino, propio, nacional, con episodios tanto cómicos como dramáticos y de gran originalidad. Encontramos varios defensores de la zarzuela entre la prensa musical, como algo único y auténticamente español. Durante el período de la Restauración tuvo sus etapas de inicio, plenitud y decadencia.

Entre los títulos bien recibidos se encuentran *Cádiz*¹⁷⁵, de Chueca y Valverde –del agrado de los espectadores por ser el motivo “altamente patriótico”–, aunque los números que en otras ciudades habían tenido gran éxito como la *Polka de los ingleses*, *Caleseras* y el *Tango*, aquí no, debido a la dirección; *Mis dos mujeres* (Barbieri), *El milagro de la Virgen* (Chapí), *El hermano Baltasar* (Chapí), *La Gran vía* (Chueca y Valverde), *Ya somos tres* (Ángel Rubio), *Niña Pancha* (Romea Parra y Valverde) y *Chateau Margaux* (Fernández Caballero). Otras zarzuelas que se escucharon, algunas en estreno, fueron *Los carboneros* (Barbieri), *Los lobos marinos* (Chapí), *Picio*, *Adán*

¹⁷⁵ Cristóbal Oudrid había estrenado en 1884 la zarzuela *El sitio de Zaragoza*, en la que uno de los números es una conocida Jota; y en *Cádiz*, la jota final que cierra la zarzuela presenta un guiño a la de Oudrid.

y compañía (Carlos Mangiagalli), *El anillo de hierro* (Marqués), *El juramento* (Gaztambide), *Marina* (Arrieta), *Un tesoro escondido* (Barbieri), *Los Magyares* (Gaztambide), *Jugar con fuego* y *El diablo en el poder* (Barbieri), *La Marsellesa* (Fernández Caballero), *La mascota* (E. Audran), *Cuba libre* (F. Caballero), *La campana milagrosa* (Marqués y Catalá) y *El alcalde interino* (A. Brull).

Así pues, autores como Barbieri, Brull, Arrieta, Bretón, Chapí, Fernández Caballero, Marqués, Chueca, Valverde y tantos otros, eran muy conocidos del público. A veces, la representación lírica suponía una ocasión para que la orquesta interpretase alguna composición de un autor local. O, cuando ya no era costumbre en el teatro español, se intermediaba una comedia, como la representada en 1887 en el Teatro Goya por una compañía dramática dirigida por Tamayo: Ruiz de Velasco, [Pablo] Hernández y [¿Julián?] Rivera amenizaron los entreactos de una comedia de Lope de Vega, ejecutando piezas a dos pianos y armonio.

Pero algo excepcional fue la solicitud que Eduardo Viscasillas presentó al Ayuntamiento¹⁷⁶ para que, en una función a beneficio de la Casa-Amparo, la orquesta del Teatro Principal interpretase tres obras suyas: en 1888, intermediano *El salto del pasiego* (Fernández Caballero), la orquesta, dirigida por Ruiz de Velasco durante toda la velada, interpretó dos de las tres obras solicitadas por el diplomático y compositor zaragozano Eduardo Viscasillas Blanque (*1848; fl. 1914) –discípulo de Benigno Cariñena y de Antonio Lozano–: *Meditazione di Crescentini* y la serenata-barcarola *Nocte in Venezia* –la tercera era su ópera *Pelayo*–. Sobre *Meditazione di Crescentini*, alguien que no firma escribe en *El Correo musical* ese mismo año que era una obra digna de oírse y de estudiarse,

italiana por su melodía predominante, novedad de timbres, variados artificios armónicos, oportunas imitaciones, detalles de colorido, e innumerables é inesperados procedimientos á que rinde culto la moderna escuela.

¹⁷⁶ Archivo Municipal de Zaragoza, Gobernación, secc. “General e indiferente”, caja 1482, expte. 401/1888.

A-13-100-33
F. 14-153

ALLA SIGNORA AUGUSTA YARAK
NATA HILLER

CELEBRE MEDITAZIONE DI CRESCENTINI

TRASCRIZIONE PER GRANDE ORCHESTRA

ODOARDO VISCASILLAS

CON AUTORIZZAZIONE SPECIALE DELLA DITTA F. LUCCA DI MILANO PROPRIETARIA DEL PIANO-FORTE.
Prop. Dep. per tutti i paesi. Partitura Lire 10. Nett.

L'Argenta 22 Dicembre 1887.
Eduardo Viscasillas

TRASCRIZIONE PER
GRANDE ORCHESTRA.

ALLA SIGNORA AUGUSTA YARAK NATA HILLER.

CELEBRE MEDITAZIONE DI CRESCENTINI

DI ODOARDO VISCASILLAS.

M. Op. 1. n. 1. 18. 9. 133

VIOLINO I
VIOLINO II
VIOLONCELLO
CONTRABASSO
CLARINETTI (1-4)
FAGOTTI
CORNO I (1-4)
CORNO II (1-4)
TROMBA I (1-4)
TROMBA II (1-4)
TROMBA III (1-4)
TIMPANI (1-4)
TRUCCHE (1-4)
VIOLINO III
VIOLINO IV
VIOLONCELLO
CONTRABASSO

Fig. 5.21 Transcripción para “Grande orquesta” de la obra de Eduardo Viscasillas, premiada en el certamen de la Exposición Internacional de Música de Bolonia en 1888

Del director de orquesta, Ruiz de Velasco, se dice que era competente, y también los profesores, señalando la “desinteresada y valiosa cooperación” de uno y otros: como condición, el Ayuntamiento impuso que los gastos de los ensayos corrieran a cuenta del autor de las obras.

Respecto a la música extranjera, se sabe por *El Chiquero* (1887) del furor de la opereta vienesa y las óperas cómicas, géneros entonces en boga, representadas por autores como Víctor Nessler (*1841; †1890), [Johann] Strauss [II] (*1825; 1899) –*Simplicius simplicimus*–, von Suppé –*Bellmann*–, [Karl] Millöcker (*1842; †1899) –*Los siete pecados*–, [Carl] Zeller (*1842; †1898) –*El vagabundo*–, Weinberg, Strasser, Offenbach y otros: lo que se presentaba en escena eran traducciones del alemán, ¿de qué otra manera un público no esnobista hubiera entendido o disfrutado de este género teatral?. Por otro lado, en *El Correo Musical*, J. Aparicio de Saravia ensalza la música francesa, la ópera cómica y, especialmente, a Gounod: una postura muy contraria a la que se puede encontrar en *El Bretoniano*.

Por otro lado, se va viendo que la crítica musical, que ya se conformaba a final de siglo como tal, refleja la recepción de las representaciones, ahora con un criterio más claro y directo hacia músicos y artistas, en algunos estrenos. De *El anillo de hierro*, de P. Miguel Marqués, no pareció entusiasmar la música a los zaragozanos –según afirma Pérez Soriano en *Revista de Aragón*–, considerándola algunos inferior al libro del aragonés Marcos Zapata; Pérez Soriano dice que quizás el público zaragozano “no ha sabido comprender las grandes bellezas que los aficionados madrileños, con superior inteligencia, encontraron en la obra”, pero en otra representación más tarde, la revista *El Telón* reseña su buena acogida por parte del público, con la compañía del Sr. Soler y como director de orquesta Ruiz de Velasco, que lo hizo en varias zarzuelas con la misma compañía.

La zarzuela u opereta cómica en 3 actos *Manolito el rayo* (1887), originalmente de Franz von Suppé, en traducción del alemán, ahuyentó al público, según *El Chiquero*, con un primer acto “soporífero” y de escaso mérito en general; sin embargo se habla muy bien del “gran sinfonista” y de la instrumentación de la obra; en cambio, en *El Telón* se elogia tanto el libreto como

la música y se dice que el público lo recibió bien; aquí destacan el coro de introducción, la romanza de tenor y una balada que canta Encarnación Fabra, considerando lo mejor el dúo de tiple y tenor del 2º acto –Soler Di Franco y Berges–, y del 3er. acto, los cuplés –Fabra y Berges–; se habla de una orquesta muy bien dirigida.

En muchas ocasiones las crónicas responden a diferentes fechas de la misma representación, con lo que es posible, además de tratarse de impresiones diferentes, que dieran lugar a críticas diferentes; otras veces, la obra gustaba finalmente al público cuando éste la había escuchado varias veces.

Sin duda, el hecho de publicarse comentarios contradictorios y cambios repentinos de criterio puede responder a pequeños sobornos entre periodistas, empresarios e, incluso, artistas –que a veces, de hecho, se producían–, gestionando diversos intereses por asegurarse el éxito de una obra o consolidar el de una determinada compañía. De igual manera, entre el público había grupos de aficionados e “inteligentes” –o “entendidos”– que se manifestaban a favor y en contra –los “pataleadores”–, siendo objeto de manipulación con compensaciones económicas. Pero también hay que contemplar la posibilidad, como se ha visto que ocurría en ocasiones, de que los intérpretes fueran elevando la calidad de la representación a lo largo de varias funciones. Un ejemplo ilustrativo de lo expuesto es la nota publicada en *El Globo*¹⁷⁷ y firmada por “X X X”, a propósito del estreno de la zarzuela *El reducto del Pilar*, con letra de Diógenes Ferrand y música de Pérez Soriano (padre)¹⁷⁸, en el madrileño Salón de la Latina:

¹⁷⁷ *El Globo: diario independiente*. Madrid, 8 de mayo de 1908, p. 1.

¹⁷⁸ Agustín Pérez Soriano había fallecido el año anterior, en 1907. Por estas fechas de la primera década del siglo aparecen varias noticias de estrenos en la prensa madrileña, en las que se menciona como autor “al maestro Pérez Soriano”: finalmente, he podido saber que todas son referidas a Agustín, pero que éste tenía un hijo, Antonio Pérez Soriano, autor de la letra de la zarzuela *La Miguela* –con música de su padre y mala crítica para el argumento–; Antonio actuó en el Teatro Apolo en varias ocasiones como cantante y, junto con su esposa, Consuelo Esplugas, actriz característica, recorrieron varios países de Hispanoamérica; fue gerente artístico del madrileño Teatro Ideal, y en la prensa se informó de su proyecto para una película (1933), *Miguelón*, protagonizada por el tenor Miguel Fleta y con música de Pablo Luna –que resultó un fracaso comercial–. A Antonio Pérez Soriano se le conoce una única zarzuela: *El placer de los dioses*, estrenada en 1904.

Está bien escrita, y la música, del maestro Pérez Soriano, es bastante aceptable, motivos más que suficientes para que se aplaudiera de lo lindo, y sus autores [Diógenes Ferrand, letrista] merecieran los honores de la presentación. Aún más se aplaudirá en noches sucesivas, cuando los actores se hayan aprendido sus papeles y no se equivoquen con la lamentable frecuencia que ayer lo hicieron.

En un popurrí de estrenos que tuvieron éxito en Zaragoza, figuran: *Marcha fúnebre para el entierro de una marioneta*, de Gounod, interpretada con orquesta en mayo de 1879 –mismo año de su estreno en España–; *Gavota [L'ingénue]* de [Luigi] Arditì, editada para piano por Zozaya ese mismo año, por entonces interpretada en otros lugares, también; *Poète et Paysan*, obertura famosa de la opereta de Franz von Suppé, en la que destaca el violinista Espino –seguramente Juan Antonio, alumno de Jesús de Monasterio–; *Al pie de la reja*, serenata de Carreras; *El relámpago* (Barbieri) y *El grumete* (Arrieta); *La tela de araña* (Nieto); *Huyendo de un inglés*, primera obra del entonces joven Martín Mallén Olleta, en mayo de 1887 –cantan la Soler di Franco y el Sr. Belza con la compañía de Berges–, de ella se dice que lo mejor es la instrumentación; zarzuela o juguete *Juanito Tenorio*, en funciones por horas (1887); *Los lobos marinos*, Chapí –tanto Chapí como Vital Aza y Ramos Carrión, eran de prestigio entre el público zaragozano y suponían una garantía ya antes de conocer la obra–; estreno de *Hernán* (mayo de 1887), drama lírico de Ruiz de Velasco y letra de Antonio Motos, de lo que destacó el cuarteto, el preludeo y la serenata –Miguel Soler, Almerinda Soler Di Franco, Encarnación Fabra, Eduardo Berges–; estreno de *La bruja*, (Chapí y Ramos Carrión) dirigido por el autor, aquí se habla de números dignos de una ópera de Wagner, hubo regalos, ramos y palomas arrojados a la escena; pero después de unas cuantas representaciones sólo se salva la actuación de la orquesta, no los cantantes, y la prensa se queja a la empresa de la compañía elegida.

Un resumen de las rutas de las compañías líricas saca a la luz una idea algo diferente de lo que siempre se ha podido leer al respecto, teniendo en cuenta la buena situación geográfica de la ciudad en la península: compañías prove-

nientes de Madrid hacia Barcelona, pasando por Zaragoza; de Madrid a Oviedo, Gijón, Avilés; de Barcelona a Zaragoza para seguir a Pamplona-Bilbao; de Zaragoza a San Sebastián; de Cádiz a Zaragoza; de Zaragoza a Vigo y viceversa; de Zaragoza a Alicante; de Zaragoza a Oviedo; de Zaragoza a Calatayud –donde aprovechaban para actuar algunos cuadros cómicos de compañías que lo hacían en el Teatro Principal–; o de Zaragoza a Tarazona y/o Lérida.

Tras la anterior enumeración de estrenos con éxito de crítica y la importante relación de las principales rutas de compañías, a propósito de la crítica musical se ha visto que, a finales de la década de 1870, quien sabe de música pero no es literato se disculpa por escribir sobre la materia y no ser escritor, función que en estos años asumían los literatos y periodistas de la ciudad, tanto en las crónicas como en la misma crítica musical: *Saldubio* escribiría sobre estrenos en *Revista de Aragón* (junio 1879), en los que no hay comentarios de crítica musical sino expresiones como “buena orquesta, buen director y buen programa”; más bien plasma conocimientos históricos y evidencias, sobre argumentos y demás, pero no términos propiamente musicales: “carácter acentuado”, “colorido fuerte y áspero”, “ritmo enérgico y original” son otras de las expresiones utilizadas.

Hasta algo antes de finalizar la década de 1880 se daba todavía más importancia en la prensa a los escritores de las obras que a los músicos. Siendo habitual que se ocupasen de reseñar las actuaciones los periodistas, literatos u hombres de letras, los textos presentan ciertos rasgos de estilo a veces alambicado, un vocabulario romántico y recargado, además de un escaso conocimiento de nombres de compositores y títulos de obras, a veces irreconocibles: lo que casi nunca importaba era lo que habían interpretado –para dificultad de cualquier investigación–. De cualquier manera, esto era algo generalizado en otras ciudades de provincias.

También en el género operístico se recogen críticas que muestran, en cierta manera, la recepción de obras y autores, y que se exponen en orden cronológico.

El músico Agustín Pérez Soriano escribe en *Revista de Aragón* (1879) sobre el estreno de *La forza del destino*, de Verdi:

la desigualdad que en la obra se observa, [...] alguna riqueza de instrumentación y páginas de bellísimo efecto y de una factura superior [...], no son dignos de figurar en una ópera seria ni el rataplan, ni todo el primer acto, ni las escenas del lego con los coros. En resumen, *La forza d' il destino* no tendrá eco ni aun entre los partidarios del autor.

Quizás fue precipitado escribir tras una primera audición; sin embargo, elogia a los intérpretes y a los coros. Pérez Soriano dice que sólo cuenta con el *spartito* –reducción para voz y piano de una partitura originalmente para voz y orquesta– para hacer la crítica. Era difícil conseguir partituras, entonces, y eran moneda corriente las copias manuscritas aun para los propios músicos.

En otra ocasión, *Cojuelo* –¿Mariano de Cavia?– escribe sobre el espectáculo de la ópera en la misma revista un año después: dice sobre la compañía de ópera entonces del Teatro Principal –con la orquesta dirigida por el Sr. Sánchez, de Madrid–, que no responde ni puede responder a lo que se puede exigir de ella, lo que sería una “regularidad en el conjunto de las obras y esmerada interpretación de las mismas”, y tilda de pasivo al público; se trata de una compañía lírica italiana, con obras hartamente conocidas. Entre los cantantes estaban la Sra. Montesini, de la que dice el escritor:

prima donna cuyas facultades andan en desequilibrio con sus maneras escénicas, porque mientras estas revelan la experiencia, el estudio, y aún el fuego dramático, aquellas descubren la postración y el decaimiento.

Del Sr. Devillier opina que, en comparación con la temporada anterior, “su voz ha perdido en volúmen y extension”; de la Sra. Senespleda, que

el desequilibrio entre su educación musical y sus actuales medios de expresión es evidente: su voz, algún tanto velada y de un timbre que no es de los más agradables, responde con cierta dificultad á los inteligentes esfuerzos que hace la Sra. Senespleda para manejarla hábilmente.

A la Srta. Ida Lumley le tributa una acogida benévola y amistosa: “voz agradable aunque no bien formada todavía”; habla de las “facultades en evidente postración” de la contralto Sra. Mestres, ya conocida en Zaragoza; del Sr. Cabella, barítono de éxito en teatros de primer orden, se dice que tiene una “buena escuela de canto”, pero “sus maneras teatrales no son del mejor gusto”; o que el Sr. Carrión, primer tenor ligero, “no es en realidad más que un simple *tenorino*”; el cuerpo de coros, “pocos pero mal avenidos”, y lo mismo de los profesores de la orquesta. Finalmente expone las posibles causas de tan dura crítica: “descuidos tal vez debidos a la escasez de sus retribuciones, la falta de ensayos o la rápida sucesión de obras distintas”.

Más adelante, el mismo cronista de *Revista de Aragón* dirá que “los artistas sobresalientes son muy escasos y muy costosos”, que no siempre la empresa teatral dispone de elementos materiales que estén en equivalencia con los que justamente exige el espectáculo en cuestión, y que el público, de menor cuantía, no puede contribuir o no quiere “de un modo generoso á su sostenimiento y desarrollo”, y todo ello hace que la formación de “esas compañías, que con pomposas pretensiones, pomposos nombres y pomposísimos repertorios, dan por la menor suma posible de dinero la menor cantidad posible de ópera”.

También, ocho años después, la compañía de ópera italiana de la temporada de 1888 en el Teatro Principal es criticada para mal por entero, a excepción de la orquesta, que es “aceptable”, dirigida por el Sr. Camaló, aunque después dice el periodista que la orquesta “sigue dando traspiés y sufriendo lamentables distracciones”.

En 1892, en la sección de “Espectáculos” de *El Cohete: periódico satírico*, se lee un texto que firma *El polvorista*:

La empresa del Teatro Principal debió tener en cuenta que compañías, y sobre todo las líricas, para poblaciones de la importancia de Zaragoza, y de la cultura de su público, no pueden formarse tomando de acá y de allá artistas que entre ellos no se conocen, ni pueden por consiguiente constituir conjunto aceptable, porque se corre el riesgo de que cantan-

tes de dudoso ó negativo mérito, vengan á hacer estéril el de otros de justa reputación, y se dificulta, sobre todo, el indispensable concierto de partes, coros y orquesta

Tal comentario deja en evidencia la más frecuente que deseable costumbre o necesidad de completar el elenco de cantantes o profesores músicos –en el caso de la orquesta–, con lo que no siempre se obtenían buenos resultados. En cualquier momento podía surgir la necesidad de echar mano de algún artista de la ciudad, incluso podía ocurrir que se añadiera a la gira en las siguientes representaciones por otros escenarios.

Considerando crónicas favorables y desfavorables, se puede concluir en cuanto a la crítica del género lírico –extensiva a otros géneros– que no son escasos los juicios agrios pero no pesan más que los laudatorios, quizás en los primeros años se puede encontrar cierto amiguismo o compromiso para con los intérpretes –sobre todo locales, lo que suponía una empresa más difícil–, que va desapareciendo con el avance de la crítica como género. También es justo decir que, en las primeras décadas de la Restauración, sería más difícil encontrar personajes músicos que conocieran el lenguaje técnico que críticos literarios o de otras artes para colaborar en una publicación periódica.

La ópera española es un asunto no muy tratado en la prensa estudiada, y muy debatido entre los músicos de la Villa y Corte. Eladio Núñez, escritor y profano en la música, se permite escribir sobre la ópera española en varias entregas de *El Correo Musical* (1888): defiende lo propio y alienta a tomar ejemplo de los extranjeros. Las propias palabras de Eladio Núñez Herranz en su artículo “La ópera española” indican que se trata de un encargo del entonces director literario y, más tarde, propietario y director, Valentín Marqueta, a alguien que no es músico y que se confiesa, en la primera página, “profano en el sublime arte musical”: “difícil y escabroso es el tema [...]. Pero fuerza es rendirse á las circunstancias y sacrificar la plausible modestia á las exigencias amistosas” (!).

Núñez se propone, en un principio, demostrar que la ópera podía ser cultivada en España y alcanzar “igual desarrollo y preponderancia que en la

hermosa pátria de Pergoleso” (!). A lo largo de la publicación se irá documentando sobre un asunto del que no dice nada interesante en las primeras entregas, y su tema central –si es o no posible el sostenimiento de la “ópera nacional”–, sólo tomará cuerpo hacia el final de sus escritos. Realiza un repaso por la historiografía musical existente en la época: cita a Barbieri, a Eslava, elogia la labor de Saldoni, Inzenga, Soriano Fuertes, menciona a Parada y Barreto, y a Carmena y Millán.

Motivos por los que no existía ni había existido la ópera española eran, según afirmaba Núñez Herranz, la falta de caracteres de nacionalidad musical o sello característico –“sin música basada en los cantos del país, no puede levantarse con solidez el edificio de la *Ópera española*”–, la carencia de elementos propios de vida además de la inspiración del autor, la falta de protección institucional hacia el arte lírico nacional –que, además, era “motivo del auge del arte italiano” en las primeras décadas del siglo XIX–, la falta de vitalidad para desplazar la invasión italiana, etc. Admira a Francia y Alemania, paradigmas de carácter nacional y ópera propia –es decir, nacionalismo extranjero, en el que incluye a Rusia–, como modelos a seguir, pero no advierte la tradición propia e independiente, en este género, de la primera, ni el esfuerzo por desembarazarse del arte italiano, de la segunda: ni con una ni con otra tenía que ver la situación española.

Claro representante de la postura nacionalista al respecto, el autor del artículo sigue –cuando el siglo tocaba a su fin– quejándose por ser España “pátria que aplaude frenéticamente lo extranjero y desprecia lo nacional”, y cree en la posibilidad de impulsar el carácter nacional español para crear el mítico género. Aun en un ambiente nacionalista y regeneracionista, pocos quedaban que, como él, todavía no hubieran renunciado a la ópera nacional, pues el asunto ya había fenecido en estas fechas.

En su última entrega, el que ya era nuevo director literario de *El Correo Musical* se lamenta de la contribución de Ramón Carnicer, Basilio Basili y otros a la ópera italiana, lo que deja al descubierto, definitivamente, su desconocimiento –unido a la falta de perspectiva, tal vez justificante– sobre lo que estos nombres aportaron a la zarzuela y al teatro lírico español, y sus

esfuerzos –aun siendo extranjero Basilio Basili– en pos de una ópera nacional. La biografía de Carnicer y la crítica a su obra son el primer eslabón de un proyecto del periodista, en el que se ocuparía de maestros españoles “que nacieron en España y que en España vivieron ó viven”, pero que, al parecer, no llegó a escribir.

Valentín Marqueta, periodista, se queja de que la ópera, “actualmente”, todavía se interpreta con artistas italianos, a pesar de contar con [Manuel] García, Malibran, Viardot –ambas, hijas del anterior–, Unanue, Belart, Carrión, Vidal, Uetam, Gayarre, Patti, Aramburo, Blasco y otros. No parece estar de acuerdo con “copiar lo malo de los franceses”, es decir, se manifiesta en contra de la ópera cómica francesa o los arreglos que de ella se hacían –que no fueron escasos–.

Uno de los problemas para que se consolidase un repertorio de ópera nacional, como género español, era que “no había cantantes” que cumplieran con la preparación requerida para el género –recuérdese lo dicho por Alvira o Justo Blasco–, y así lo denunciará, también, Barbieri.

Hubo en Zaragoza quien se atrevió con la ópera, como Ruiz de Velasco con *Hernán* –o semi-ópera, tendente a la zarzuela–, Eduardo Viscasillas y su *Página Goda*, o Ramón Borobia Cetina –ya en el siglo XX–. No la escribió un zaragozano pero la temática le une a la ciudad a través de una historia de amor: durante la Exposición Hispano-francesa que conmemoraba el primer centenario de Los Sitios, el 5 de junio de 1908 se estrenó la ópera *Zaragoza*, del navarro Arturo Lapuerta y libreto de Galdós, con la asistencia del escritor, autor también de los decorados; su argumento giraba en torno a la defensa heroica de los zaragozanos entre 1908 y 1909, con la presencia de la Jota en la obertura y en dos ocasiones más.

Un repaso en el ámbito de la dirección orquestal muestra que en Zaragoza hubo directores en gran número y, algunos de ellos, destacados. En la revista *Juventud* (1915), dedicada a jóvenes que sobresalían en la vida cultural y artística aragonesa, el periodista de *Heraldo de Aragón*, Dámaso Castejón, dedica una página a los cambios en el género lírico, en donde sostiene que tienen mayor protagonismo los maestros concertadores y directores, que ya

no se ven sometidos a las directrices de las divas, debido a la evolución de la música española contemporánea, con un pensamiento del compositor más dirigido a la orquesta para reflejar el momento dramático que al argumento o los cantantes, que aquélla es quien describe los personajes, y ahora se aplaude más al director. El reportero habla del aragonés Jesús Ventura¹⁷⁹, joven director que obtuvo gran éxito en gira por el norte de la península, en Argentina y en el Gran Teatro de Madrid y en el de Teatro Novedades de Barcelona; en 1908 dirigió en el Teatro Pignatelli y en 1909 en el Teatro Circo.



Fig. 5.22 El director y maestro concertador Jesús Ventura, discípulo de Lozano, Soler, Arnaudas y Borobia

¹⁷⁹ Nacido en Zaragoza en 1884, se formó en la escolanía de infantes del Pilar, donde fue sustituto de Francisco Agüeras en la dirección del coro infantil. Estudió con Antonio Lozano, Manuel Soler, Miguel Arnaudas y Ramón Borobia.

Dentro de este panorama es obligado nombrar el nada escaso elenco de directores, entre los de las últimas décadas del siglo XIX y comienzos del XX, tanto de música religiosa, orquestas de teatros, de conciertos, bandas, rondallas y orfeones: entre ellos se cuentan Domingo Olleta, Antonio Lozano, Elías y José Anadón, Elías Villarreal, Benigno Cariñena, Juan Iglesias, Enrique Malumbres, José M^a Alvira, Agustín Pérez Soriano, Ruperto Ruiz de Velasco, Teodoro Ballo, Rafael Navarro, Pascual Armengol, Pascual Marquina, Florencio Lafita, José M^a Moneva, Francisco Calés, Martín Mallén Olleta, Celestino Roig, Ramón Borobia, José Orós, José Espeita, Carlos Barbosa, Tomás Adiego, Pedro Retana, Enrique Bergua, Pablo Luna, Blas Laborda, Julio Torcal, Miguel Puri y Jesús Ventura. Algunos fueron maestros de capilla de las catedrales zaragozanas y otros se formaron con ellos, incluso éstos fueron profesores de la generación siguiente.

5.4.1 Breves notas sobre la creación musical

En cuanto a la producción musical, el conjunto de autores que se dedican a la composición reúne tanto nombres de compositores profesionales del piano, y por tanto, con una producción originalmente pianística, como músicos especializados en otros instrumentos, o los dedicados al género lírico, composición para orquesta, banda y rondalla o folklore aragonés.

Varias obras se publicaron como partituras insertadas en las revistas especializadas como regalo a los suscriptores, que desde el inicio del Sexenio Democrático hasta la década de 1920 aparecieron en Zaragoza; otras veces los autores recurrían a la autoedición o a editores madrileños y catalanes. Entre los autores aragoneses, en su mayoría, y alguno de adopción, encontramos a Ruiz de Velasco; a Vicente Zurrón, zaragozano alumno de José Tragó en Madrid; a José Híjar, discípulo de Olleta; Enrique Malumbres, pianista y director de conciertos en cafés y en teatros; José M^a Alvira, que también siguió sus estudios en Madrid, donde se estableció; Agustín Pérez Soriano; Elías Villarreal, formado con los maestros de capilla Valentín Metón e Hilario Prádanos; a Martín Mallén Olleta, sobrino y discípulo de Olleta; a Concepción Sierra, profesora de canto en Zaragoza, más

tarde en la Escuela de Música; Julián Rivera, el que fuera editor y dueño de un almacén de música y pianos; a Justo Blasco, profesor de Canto en la Escuela Nacional y cantor Bajo de la Real Capilla, también formado en la del Pilar; Ignacio Agudo, compositor de música escénica y sinfónica, con una gran producción de música religiosa y también piezas para piano y bailables; Pablo Hernández, profesor en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid; Ramón Rico, Liso y Torres, Estanislao Maestre, J. Lissar, Benigno Cariñena, Juan Resa, Juan Laclaustra, Domingo Olleta, Hilario Prádanos, Nicolás Ledesma, José Orós, Pérez Soriano, Melchor Vela, S. Enciso, Antonio Llubes, Martín Davoise –alumno de Ruiz de Velasco y del maestro de capilla Antonio Lozano en composición–, y varios más.

Sólo de las publicadas en prensa musical zaragozana suman casi 50 partituras. En cuanto a dificultad interpretativa las hay de varios niveles, desde las sencillas destinadas a aficionados o estudiosos de menor nivel, hasta las que hacen gala de cierto virtuosismo con dificultades pianísticas que requieren un buen dominio del instrumento.


Una de las conclusiones claras es que en el siglo XIX se produce en el ámbito de la actividad musical un claro auge del aficionado frente al músico profesional, que procede de Europa, gestado durante el proceso de ascenso de las clases burguesas y su afán de imitar a la aristocracia, del mismo modo que había habido grandes aficionados a la música entre la realeza y la nobleza.

También se puede afirmar que la música estuvo muy presente, de un modo u otro, en la vida cotidiana zaragozana durante la época estudiada, pese a la falta de apoyo y amparo hacia la actividad musical y los músicos por parte de autoridades e instituciones públicas, a veces por circunstancias sociales, económicas o políticas, pero que supone una constante a lo largo de las décadas. Lo estuvo en el plano *amateur* y en el profesional, si bien en el primero se advierte cierto predominio sobre el segundo durante varias décadas entre los límites cronológicos que se analizan: también es cierto que distintos tipos de música protagonizaban los ambientes dependiendo de distintos núcleos o clases sociales.

Por un lado, la ópera siempre estuvo presente en los teatros de la ciudad –fundamentalmente en el Teatro Principal–, y sobre zarzuela se puede decir

que en Zaragoza aconteció lo que en otras ciudades respecto a sus diversas etapas, tipos y auge del género, con una mayor aceptación y entusiasmo por parte del público, al ser un género más popular y accesible.

Lo mismo ocurre con la aparición del teatro bufo, desarrollado de manera similar que a nivel nacional, o con el influjo de la opereta, ambos géneros importados. En cambio, los avatares que presentan los primeros conciertos instrumentales, las agrupaciones de los cafés-concierto, las sociedades de conciertos y cuartetos o el asunto de la enseñanza de la música tienen una biografía propia, con las particularidades que se han expuesto y analizado.

Se ha visto un buen número de compositores –de zarzuela, algo de ópera, de música religiosa, para bandas, piano–, directores –de orquesta, de banda, rondalla, sextetos y otras formaciones–, profesores, intérpretes y musicógrafos. Así, pues, se puede concluir que, en Zaragoza, hubo una intensa producción musical, un avance en la interpretación y la enseñanza muy loables –con el tiempo, cada vez más mujeres en los dos ámbitos– y una, ya demostrada, gran actividad musical 

**CAPÍTULO 6. LOS IMPRESOS MUSICALES
EN ZARAGOZA: SUPLEMENTOS
DE PUBLICACIONES PERIÓDICAS
Y EDICIÓN INDEPENDIENTE
DE PARTITURAS**

6.1. BREVE INTRODUCCIÓN HISTÓRICA A LOS IMPRESOS MUSICALES EN ZARAGOZA

Un breve e introductorio recorrido por las prensas zaragozanas desde sus comienzos en la historia de la imprenta, da una idea del funcionamiento de ésta en la ciudad, donde sin haber ningún taller especializado en música –de ahí la expresión “impresos musicales” y no “imprenta musical”–, destaca por varios de sus relevantes trabajos en este arte, que al principio, y en contexto con la evolución musical, no fueron sino tratados teóricos con ejemplos musicales.

Desde finales del siglo XV hubo actividad de prensas en la edición musical en Zaragoza, y son numerosas –teniendo en cuenta la escasez generalizada de música impresa en España– las producciones realizadas en su totalidad por tipógrafos, grabadores e impresores a partir de esas fechas; entre ellos y hasta antes del siglo XIX se cuentan Mateo Flandro, Pablo Hurus, Leonardo Hutz, Jorge Coci, Lupo (Wolf) Appentegger –quienes imprimieron música a finales del siglo XV, según afirma el maestro de capilla Antonio Lozano–, Pedro Bernuz, Bartolomé Nájera, Agustín Millán, Pedro Cabarte –con obras de Aguilera de Heredia en las que el músico mismo diseñó los tipos musicales–, Juan de Lanaja y Quartanet, Tomás Gaspar, Pascual Bueno, José Fort, Miguel Montañés, Francisco Moreno, Diego Dormer, sus herederos y los de Diego de Larumbe.

A la imprenta del alemán establecido en Zaragoza, Pablo Hurus, y a sus tipos se debe el primer libro de música impreso en España, con fecha de

octubre de 1485: el *Missale Caesaraugustanum*, con tipos romanos y notación musical en tetragrama, lo que supone una manifestación de la tradición impresora que, desde el período incunable, ha existido en la que fue capital del Reino de Aragón. Los artífices de origen alemán se instalaron en la ciudad en fechas muy tempranas, al tiempo que sus técnicas impresoras se difundían por el resto de Europa. Pero esto no significa ningún signo de madurez en los procedimientos utilizados para la edición musical ni florecimiento alguno en la especialización: durante el siglo siguiente y más allá se debatieron los maestros impresores entre diversos procesos y maneras en la tipografía y el grabado.

Un ejemplo que muestra la apariencia de la tipografía musical de finales del siglo XVII se puede ver en la imagen de la página siguiente: aunque esta página musical procede de una edición facsímil –de la madrileña de 1700, debida a José de Torres– de la obra *Fragmentos músicos* del aragonés Pablo Nassarre, se puede apreciar la utilización de los tipos por el pequeño desnivel entre uno y otro –algunas matrices se fundían sólo con las líneas del pentagrama, sin notación, para una segura proporción espacial–, como en el caso de la realizada por Tomás Gaspar para la misma obra publicada en Zaragoza en 1683.

El siglo XVII no fue, precisamente, una centuria que destaque por su imprenta musical en el ámbito geográfico español, tal y como lo documenta Gosálvez (1999b), abundando las composiciones manuscritas y la circulación de copias a mano, hecho que continuará en el siglo siguiente, e incluso en el XIX se venderán copias escritas a mano en los establecimientos y almacenes de música. Sin embargo, es representativa la edición del *Arte de canto llano con entonaciones comunes de coro y altar, y otras cosas diversas...*, compuesto por Francisco Montanos, y ahora nuevamente corregido, y enmendado por Sebastián López de Velasco... [En Zaragoza: por Iuan de Ybar, 1670]¹⁸⁰, cuya primera edición data de 1594 (Valladolid: Andrés de Merchán); los *Villancicos en honor de San Pedro Arbués*, de Sebastián Alfonso (1672),

¹⁸⁰ Esta edición es la séptima en orden y la tercera de las enmendadas por López de Velasco.



Fig. 6.1 Ejemplos musicales en el tratado de Pablo Nassarre *Fragmentos musicales*, para canto llano, de órgano, contrapunto y composición, donde se aprecian los cortes en las líneas del pentagrama, producidos por el uso de los tipos móviles para la composición tipográfica

debidos a Diego Dormer, o las ediciones posteriores de sus herederos. Algunas ediciones zaragozanas dieciochescas de los mencionados herederos de Diego de Larumbe –tratado *Escuela Musica*, de Fray Pablo Nassarre (1724)–, y otro tratado de Gaspar Sanz grabado, al parecer, por él mismo, destacan entre los escasos trabajos que salieron de las prensas españolas en el período del Barroco musical¹⁸¹.

¹⁸¹ Para una más amplia información al respecto, véase el artículo firmado por A. Ezquerro, L. A. González y J. V. González, “The Circulation of Music in Spain 1600-1900” (v. Bibliografía).

6.2. TÉCNICAS UTILIZADAS PARA LA ESTAMPACIÓN DE NOTACIÓN MUSICAL: DE EUROPA A ZARAGOZA, DEL SIGLO XV AL XIX

Desde los inicios en la época de los ejemplares incunables, varias han sido las técnicas para imprimir o estampar música nacidas en Europa (Mele, 2004): a) la tipografía con “impresión doble” –en dos etapas, primero las líneas del tetragrama o pentagrama y después la notación–; b) la tipografía con el método “de bloque” –tipos móviles en los que la nota estaba situada en su línea o espacio correspondiente del pautaado–; y c) a principios del siglo XVI, la tipografía inventada por Ottaviano Petrucci –fundador de la primera imprenta musical, hacia 1498 en Venecia–, mediante “impresión triple”, que supuso una revolución –en primer lugar se estampaba el pentagrama, luego las notas y, después, el texto (*Cfr.* Gosálvez, 1995: 21)–.

Estos tres sistemas se alternaron pocos años después con la xilografía –cada página se tallaba por entero en una plancha de madera, quedando en relieve la parte de la matriz a imprimir–. Y todos estos métodos, lentos y de gran complejidad, precedieron al procedimiento calcográfico –en plancha de metal grabada en hueco, es decir, haciendo surco–, iniciado para ediciones musicales en Italia y Países Bajos españoles (Amberes) a finales del siglo XVI. En España esta técnica se utilizaría para muy escasas ediciones musicales mediado el siglo XVIII: la falta de demanda, de apoyo institucional y gubernamental, el libre mercado como política comercial y lo laborioso del procedimiento no compensatorio con lo que las ventas podían rentar, son causas que provocaron la falta de consolidación de este sistema de grabado, aun cuando se trata de una época en la cual se creó la Real Calcografía (1789), como departamento de la Imprenta Real. Pero quien destaca en la producción de impresos musicales de este siglo XVIII es la figura del impresor zaragozano Joaquín Ibarra, instalado en Madrid, con su taller de tipografía.

Según afirma Sánchez Siscart (2002), Julio Junti de Modesti, tipógrafo florentino con taller en Salamanca, creó en Madrid una Imprenta Real o Tipografía Regia en 1549: en este establecimiento se imprimieron varios libros de música en los últimos años del siglo XVI –de canto litúrgico desde 1597,



Fig. 6.2 Prensa de madera del siglo XVIII, procedente de la Universidad de Coimbra (*Museu Nacional da Imprensa, Oporto*)

de grandes maestros del Renacimiento como Felipe Rogier (1598), T. L. de Victoria (1600, 1605), Alfonso Lobo (1602) o Sebastián López de Velasco.

Pero en España no hubo una verdadera “Imprenta de Música” hasta 1699, y no se puede obviar el hecho de que el desarrollo de la imprenta musical –como especialización, no como institución– tuvo que avanzar, necesariamente, acompañado de la evolución de la notación musical: en el caso de la polifonía y sin recurrir a la impresión de voces o melodías instrumentales por separado, no resultaba factible fundir pentagramas diferentes para cada ocasión en los que había que representar varios sonidos simultáneos –o voces superpuestas–, ni fundir un tipo para cada acorde con la consiguiente multiplicidad de posibles combinaciones de notas, por lo que la tipografía descrita sólo era compatible con una escritura relativamente sencilla y hasta determinadas fechas.

A pesar de que persistieron los tipos móviles en bloque, perfeccionándose el sistema a lo largo del tiempo, así como la xilografía y el grabado calcográfico –con resultados de gran perfección pero de elaboración ardua y complicada–, a principios del siglo XIX se difundiría la litografía. A pesar de lo dicho, tanto la calcografía como el sistema derivado de la piedra litográfica convivieron durante este siglo XIX –en Madrid, Barcelona y otras ciudades que se sumaron en las últimas décadas– e incluso más allá de los comienzos del XX. A propósito de ambas, R. Villar (1916)¹⁸² afirma que las estampaciones y las tintas deslucían muchas veces el grabado, “en cambio las tiradas directas de la plancha en tórculo salen mejor”, aunque era más económico y breve la tirada en litografía –con el reporte de la plancha– y más elegante, “y no se mancha la placa”.

A pesar de la gran actividad calcográfica zaragozana en otras artes, no parece que en Zaragoza se llegase a abrir láminas para trabajos de notación

¹⁸² Rogelio Villar también era crítico musical. En un artículo titulado “La crisis del arte musical” (*Nuevo Mundo*, nº 4, en alguna fecha en que estuvo dirigida por Francisco Verdugo Landi, quien lo hizo entre 1902 y 1911), R. Villar dice a propósito de Stravinsky que “le falta melodía, no sabe usar el ritmo [...]”, le acusa de apoderarse de ideas de otros refiriéndose a lo popular, habla de tendencias pseudoartísticas y se manifiesta contrario a las disonancias. Sin duda, eran fechas tempranas para entender y valorar al músico ruso.

musical en el período decimonónico en que aparecieron las revistas musicales objeto de esta investigación: no había calcógrafos especializados –hubiera sido necesario que el grabador (y para serlo se requería de un aprendizaje costoso y de gran especialización), tuviera conocimientos de música–. La única “revista” –o, más bien, colección de partituras publicada por entregas con periodicidad regular– que se elaboró “por el procedimiento del grabado en planchas y de la litografía”, según se dice en la cubierta, es el *Repertorio Sacro Musical*, perteneciente ya a los primeros años del siglo XX y debida a la imprenta de la viuda de Calixto Ariño: tal vez aquí se practicó el procedimiento que explica Rogelio Villar, tirando en litografía el reporte de las planchas. Aún así, entre toda la colección de obras encontradas, no se verá en ninguna partitura impresa en la ciudad números de plancha ni iniciales de grabadores; únicamente, en ocasiones aparecen las de Faustino Bernareggi al pie, como editor. Sin embargo, existe un ejemplo interesante que merece ser presentado por lo aislado del caso –hasta donde sé– y por su pulcritud en la factura, del primer cuarto del siglo XIX y que salió de la imprenta de Luis Cueto, con la colaboración del grabador Toribio de la Hoz:

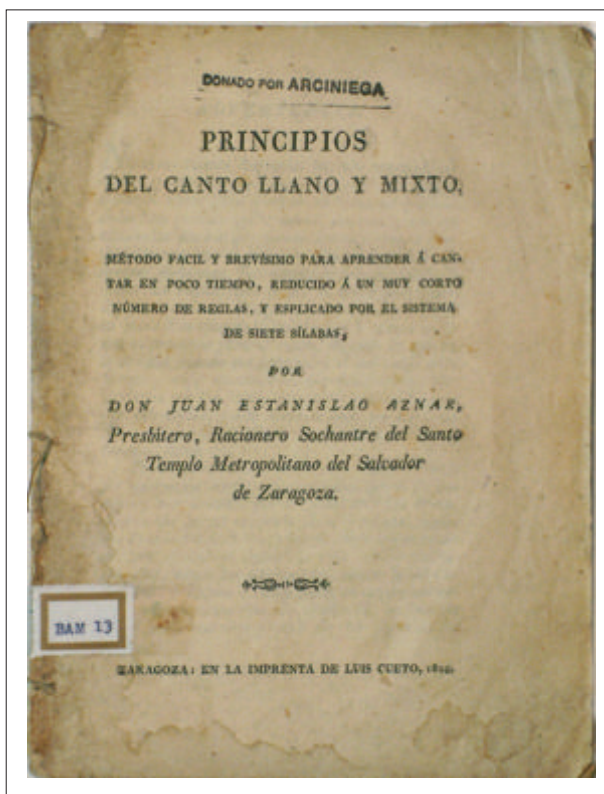


Fig. 6.3a *Principios del canto llano... por el sistema de las siete sílabas,* por Juan Estanislao Aznar, de la imprenta de Luis Cueto (1820)



Fig. 6.3b En la imagen se advierte la huella de la plancha metálica producida durante el proceso de estampación

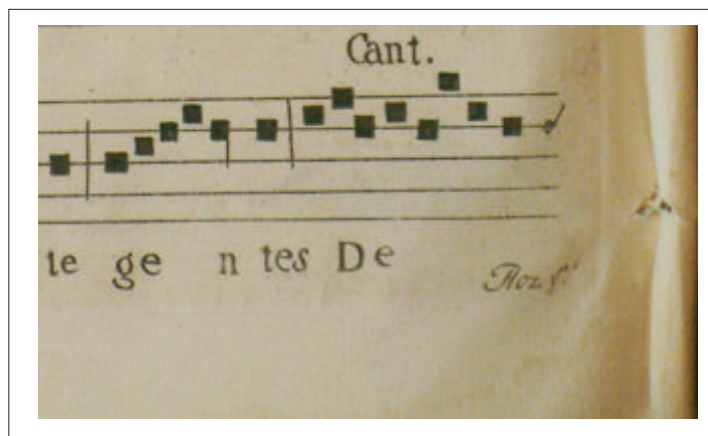


Fig. 6.3c En el detalle se lee el nombre del grabador¹⁸³ de los ejemplos musicales, en el espacio reservado para ello: Hoz *f.^t*

¹⁸³ Se trata de Toribio de la Hoz, calcógrafo, padre del librero y también grabador Mariano de la Hoz, que conoció la obra y las técnicas –aguafuerte y buril– del grabador Mariano Latassa y Pradas (*1770; †1808), sobrino del gran bibliógrafo de escritores aragoneses Félix Latassa. Es el caso –tan habitual entonces–, del calcógrafo no especializado en música, a

La obra de Juan Estanislao Aznar –presbítero, racionero sochantre de La Seo o “Santo Templo Metropolitano del Salvador” de Zaragoza–, contiene ocho láminas de ejemplos musicales y se imprimió en el taller del zaragozano Luis Cueto (1804-1821)¹⁸⁴, nieto del impresor Luis Cueto Cueto (*1682c; †1760). Presumiblemente, el grabador Hoz –que según ha investigado Roy Sinusía (2006), aprendió Dibujo en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis y fue uno de los más prolíficos en esas fechas–, no tendría conocimientos musicales y realizaría su trabajo a partir del original del autor de las reglas para canto llano, quien, supuestamente revisaría o corregiría finalmente la prueba.

En Zaragoza y en los siglos XVIII y XIX hubo una gran lista de grabadores y una producción de gran calidad artística, pero la del grabado calcográfico para la edición musical fue, más bien, una actividad que sólo se dio en grandes ciudades a mitad de siglo, como se ha apuntado, al menos según lo estudiado hasta el momento –podrían salir nuevos datos procedentes de la actividad en otras ciudades–: su proceso de elaboración consistía en grabar en plancha de metal –cinc, acero, cobre, estaño, plomo...– mediante la incisión con buril y, también, a golpe de punzón, para ser rellenado después con tinta. También en este caso –como en la tipografía, la xilografía o la posterior litografía– es necesario realizar el trazado en la matriz en forma inversa a como se lee, es decir, de derecha a izquierda, para poderse ver de izquierda a derecha el resultado de la estampación; finalmente se imprimía en una prensa manual, el tórculo. Parece que, desde el punto de vista de la calidad artística y según algunas consideraciones, el grabado calcográfico gozaba, ya en el siglo XIX, de más prestigio artístico que la litografía, con

quien recurrían el impresor o el autor de la obra. Se observa en la imagen que este grabador de las láminas con ejemplos musicales firma en el espacio habitualmente destinado para ello, la parte inferior derecha, como “Hoz *f.^{ta}*” (Hoz *fecit*: “Hoz [lo] hizo”).

¹⁸⁴ Algún autor da como fechas de su actividad el período comprendido entre 1777 y 1820. Pero tanto la *Nueva colección de canciones patrióticas...* (Zaragoza: Luis Cueto, 1821) como una reimpresión del *Discurso sobre la Junta Central de conspiradores contra el sistema constitucional*, llevan pie de imprenta de 1821. Gerónimo Borao también indica como última fecha el año 1821. De cualquier modo, se debieron solapar en la imprenta las tres generaciones, puesto que Luis Roy menciona a Luis Cueto como nieto de Luis Cueto Cueto, para quien Borao da las fechas de 1724-1783 y la *Gran Enciclopedia Aragonesa* las de 1720-1787.

más ventajas ésta para la producción comercial e industrializada. En las partituras calcoografiadas procedentes de otros lugares, la cubierta se solía hacer en talleres litográficos.



Fig. 6.4a Aspecto de una plancha, en este caso, de plomo, grabada con música. La escritura se realizaba de derecha a izquierda –en espejo–, para poderse leer de izquierda a derecha en el papel estampado¹⁸⁵

¹⁸⁵ Esta imagen pertenece a la colección que Salvador Gatell Gavaldá tiene en su domicilio de Altafulla, y se la debo a la gentileza y amabilidad de Rubén Oliver, que es quien me envió esta foto, y otras, cuando contacté con él tras haberlas encontrado en su *blog*.



Fig. 6.4b En esta imagen se pueden observar las herramientas utilizadas para el grabado de la plancha: punzones (arriba a la izquierda) y buriles (arriba a la derecha)

De cualquier modo y ya en los talleres decimonónicos, el grabado en plancha debía hacerlo alguien que supiera, además, música, para un buen reparto de los caracteres y una buena estética final, funcionalmente necesaria para hacer legible la partitura, cuanto más, mejor, de cara a su interpretación.

En varias ocasiones, y por lo que he podido comprobar, los compositores zaragozanos o que vivían en la ciudad recurrieron para la edición de algunas partituras –al margen de las editadas en las publicaciones periódicas– a grabadores y editores madrileños, barceloneses y de otras ciudades: así, aparecen obras editadas por los zaragozanos Faustino Bernareggi –catalán de origen–, Julián Rivera y Félix Villagrasa¹⁸⁶, pero también por los madrileños

¹⁸⁶ Aclarado el concepto de editor en el capítulo 4, incluyo en este apartado a F. Villagrasa, aun cuando hiciera su labor en relación directa con el compositor. Gosálvez (1999b: 616) nombra en su voz “Editores e impresores” a “Félix Villagrasa y Portabella” como “editores especializados” en Zaragoza, pero ambos eran litógrafos y los dos únicos editores especializados fueron Faustino Bernareggi y Julián Rivera, en el sentido moderno y contexto cronológico a que Gosálvez se refiere, último cuarto del siglo y especialmente último decenio del siglo XIX.

Benito Zozaya y Antonio Romero, el pamplonés Francisco Ripalda, los barceloneses Rafael Guardia y Andrés Vidal y Roger, y por la Casa Dotésio en Bilbao; en cuanto a grabadores, resulta frecuente el nombre del calcógrafo activo en Madrid Faustino Echevarría, quien trabajó para la Real Calcografía y para Antonio Romero en exclusiva.

Algunos ejemplos ilustrativos son varias obras procedentes de las colaboraciones de:

- el músico Joaquín Liso y Torres con el editor Antonio Romero y el grabador Faustino Echevarría (Madrid, 1885c.), con el editor Francisco Ripalda (Pamplona, 1888c.), con la calcografía de Pascual Santos González (Madrid, 1888c.) –quien aprendió con Bonifacio Eslava y es ejemplo de los grabadores que tenían conocimientos de lenguaje musical y piano–, y con el editor Luis Dotésio (Bilbao, 1894);

- el maestro de capilla Miguel Arnaudas con el almacenista Manuel Vellido (Bilbao y Santander, 1915c., comercio fundado en 1910), para obras grabadas por Alessio Boileau y Bernasconi (con imprenta en Barcelona) y procedentes de la litografía de M. Marín (Zaragoza), para sus pasodobles *Granada* y *El Flamenco* (v. fig. 6.5);

- el músico Ruperto Ruiz de Velasco con el editor zaragozano Julián Rivera y el calcógrafo instalado en Madrid F. Echevarría¹⁸⁷ (1894c.) cuando éste era grabador exclusivo de la casa Romero¹⁸⁸; con Bernareggi, Eduardo Portabella y F. Echevarría para grabar la música (*Bailables para piano*, v. Fig. 6.6);

¹⁸⁷ En el catálogo de la BN figura “Calcog. de F. Eduvenia” (?). Estos nombres aparecen, generalmente, en tamaño de letra muy pequeño y a veces con poca nitidez, lo que da lugar a errores de lectura y, por tanto, de datos en la catalogación.

¹⁸⁸ Según afirma Gosálvez (*op. cit.*), Echevarría fue grabador exclusivo para Antonio Romero durante los últimos veinte años de actividad laboral, entre 1880 y 1900, habiendo comenzado en 1853.



Fig. 6. 5 Pasodoble para piano *Granada*, de Miguel Arnaudas, en la que se reúnen las intervenciones de Manuel Vellido (Bilbao; Santander), A. Boileau y Bernasconi (Barcelona) y Manuel Marín (Zaragoza). Los dos últimos firman al final de la música impresa (imagen inferior)





Fig. 6.6 Cubierta de una colección de bailables (litografiada por E. Portabella), editada por F. Bernareggi y, en su interior (pág. 421), música calcografiada por F. Echevarría para la mazurka *Rosario*, de R. Ruiz de Velasco, página firmada por el editor (1889c.)

A LA SSTA. ROSARIO LASSU DE LA VEGA.

ROSARIO
MAZURKA
PARA PIANO POR
R. RUIZ DE VELASCO

*El editor
Jantín Barnay y
C.*

Andantino grazioso. *pp* *pp* *pp* *precipitato.*
INTRODUCCION. *ff* *ff* *ff* *molto stacc.*

leggero a piacere.

luzo

MAZURKA. Tempo di Mazurka. *molto espressivo.*

cres. *dim.*

4

- el compositor Martín Davoise con Bernareggi –de venta en su almacén de música– y el editor y comerciante catalán Rafael Guardia (1895) –impresor y grabador para encargos particulares–, quien según Gosálvez (1995: 157), en 1895 tenía sucursal en Zaragoza;

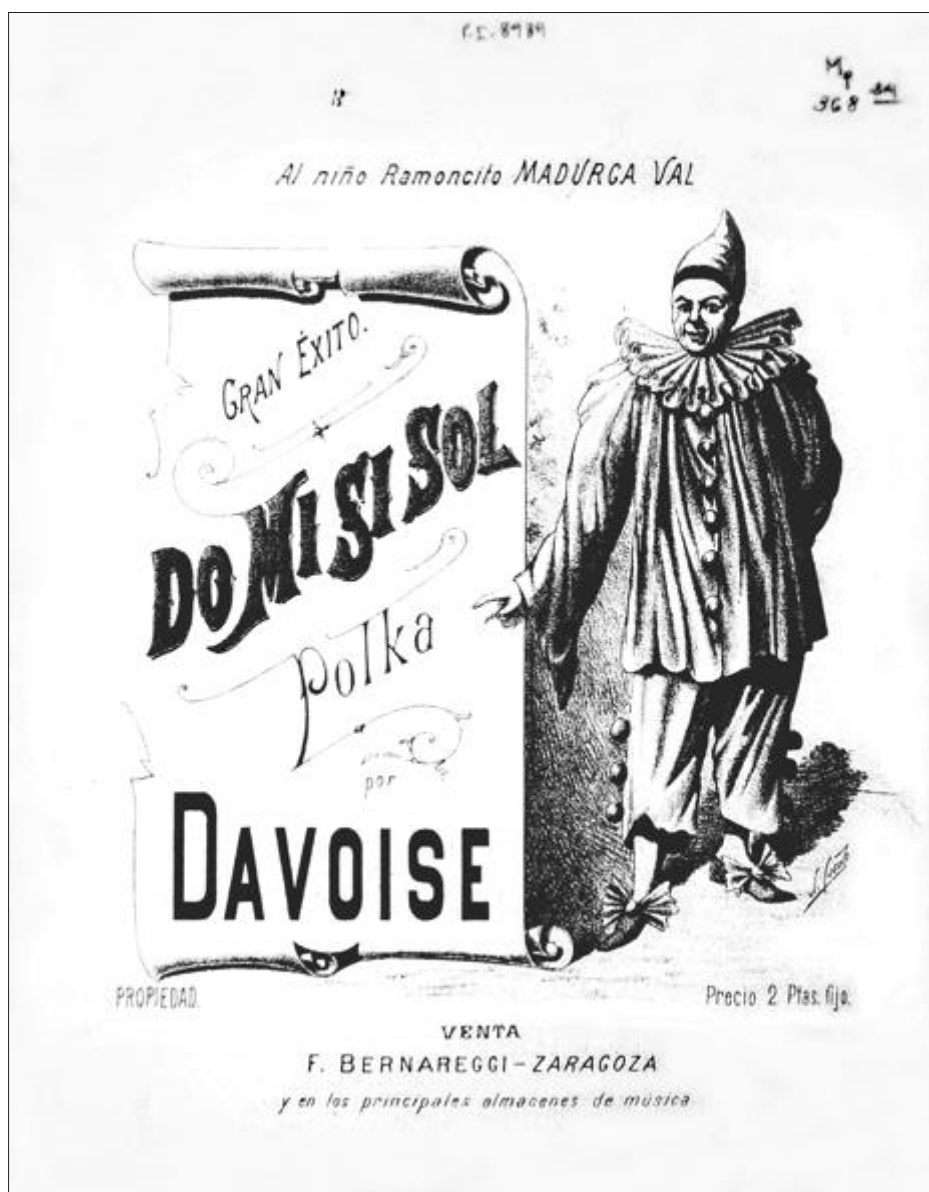


Fig. 6.7 Cubierta de la polka de Martín Davoise, *Do mi si sol* (1895), de venta en el almacén de F. Bernareggi y editada por Rafael Guardia (y Bernareggi?)

- Agustín Pérez Soriano con el editor y almacenista Antonio Romero y la Calcografía de Santiago Mascardó (Madrid, 1873); con Vidal y Roger (Barcelona, 1876) y con Andrés Vidal y Roger, hijo (Madrid); con el editor Benito Zozaya y la Calcografía de Serapio de Santamaría (Madrid, 1882c, 1895); y con la Casa Dotésio (Madrid, 1903 y 1904);

- Antonio Lozano con la calcografía madrileña de Antonio Ruiz y con la de F. Echevarría; con las zaragozanas Imp. y Lit. de F. Villagrasa e Imp. de Julián Sanz.

Este hecho indica la falta de especialistas en la ciudad, tanto la tardía aparición de editores “genuinos” –que, como en otras ciudades “periféricas” surgirían en las dos o tres últimas décadas del siglo–, como la de grabadores o impresores especializados, lo que, por otro lado resalta la relevancia de una figura como el litógrafo-impresor-editor Félix Villagrasa, a falta de calcógrafos, artífice prolífico y protagonista de la música impresa en las publicaciones periódicas que se estudian, a quien se conocerá más adelante: Villagrasa vendría a ser el Zozaya, Vidal y Llimona o Casimiro Martín zaragozano, de la generación de editores-impresores en el último cuarto del siglo.

Nótese que en lo que se refiere a la factura de música impresa, en la relación anterior no figura ningún litógrafo entre los no zaragozanos, sino que los responsables eran grabadores de gran prestigio, independientes o al frente de establecimientos calcográficos, que colaboraban con grandes editores.

Por otro lado, también lo expuesto se debe al hecho, en algunos casos, de las relaciones y demandas mutuas entre los compositores y personajes del campo de la edición musical, o a la estancia ocasional de aquéllos en algunas ciudades.

En cuanto a relaciones “internas”, dentro de Zaragoza, se dieron las de los editores Faustino Bernareggi y Julián Rivera con el impresor y litógrafo Félix Villagrasa y con Eduardo Portabella.

6.3. LA LITOGRAFÍA Y SUS DIFERENTES TÉCNICAS COMO HERRAMIENTA PARA IMPRIMIR MÚSICA

En lo que se refiere a impresos musicales, el procedimiento utilizado al principio del período estudiado y hasta el cambio de siglo fue la litografía, por lo que se le concede especial atención –a excepción del período en que el litógrafo Félix Villagrasa probó con una tipografía musical, a la que volvió más tarde–. Las palabras de A. Lozano (*op. cit.*: 88-89) suponen un testimonio clarificador:

El procedimiento usado en Zaragoza para imprimir obras de música, ha sido, en este siglo [XIX], la litografía [...]. Prefiérese trasladar a la piedra litográfica el grabado de las planchas, y de esta manera se obtienen muy hermosas ediciones.

Esta técnica fue inventada por el checo Franz Johann Nepomuk Alois Senefelder (*Praga, 1771; †Munich, 1834), parece que en 1796 –hay quien propone como fecha 1798–, quien hasta el año 1805 siguió dando luz a diferentes técnicas. Al parecer, sus primeros trabajos fueron partituras musicales y su procedimiento comenzó, rápidamente, a competir con la tipografía. Además de música impresa, Senefelder dejó escrito un manual, *Vollständiges Lehrbuch der Steindruckerei* (München: Karl Thienemann; Wien: Karl Gerold, 1918) –traducida al francés en 1919: *L'art de la Lithographie ou instruction pratique* (París: Treuttel et Würtz)–, que serviría como método para sus seguidores.

En Madrid, la ciudad que seguramente más música impresa produjo, se alternó la calcografía –presente hasta bien entrado el siglo XX– con la litografía; pero entre los profesionales zaragozanos y en el período de la Restauración –aún antes– sólo se imprimió música a partir de las piedras litográficas. Puesto que éste va a ser el procedimiento utilizado y protagonista de las partituras que se estudian, resulta conveniente presentar, aunque sea, resumidamente, en qué consiste su proceso de realización –cuya secuencia de operaciones e, incluso, éstas mismas varía de unos estudios a otros–, lo que puede servir para valorar cualitativa y cuantitativamente la producción musical en esta ciudad, el campo de la edición y sus avatares.

Se trata del primer procedimiento “planográfico” –la matriz ya no presenta incisión en hueco ni talla en relieve–, en el que tanto la zona dibujada para ser estampada como la no dibujada se encuentran al mismo nivel. La piedra, caliza, podía pesar medio quintal –unos treinta y tres kilos– y solía tener unos cinco centímetros de grosor como mínimo. El proceso consiste en la preparación de la piedra como primera operación: mediante el graneado con arena y agua –frotando la superficie de una piedra contra la de otra, primeramente con grano grueso y después con uno fino–, ésta quedará pulida y lista para dibujar.

Según el resultado de la preparación, la piedra sería apropiada para hacerlo con pluma, pincel, lápiz litográfico o con los métodos que requiere el papel autográfico –para transferir los dibujos–. El lápiz litográfico dejaba un trazo más grueso que el realizado con el buril en una plancha. Las tintas utilizadas eran confeccionadas a base de materia grasa –jabones, goma laca, ceras y negro de humo– o bien eran tintas litográficas, o bien la requerida para el papel autográfico, que debía ser menos espesa. Todas ellas son materiales hidrófugos.

Una vez dibujada, y haciendo que la piedra no deje de estar húmeda –para que sólo las partes con trazado puedan absorber la grasa del entintado–, se aplica una solución de goma arábica, agua y ácido nítrico por toda la superficie para retener la humedad –en todo lo cual actuará el principio de repulsión mutua o antagonismo entre el agua y la grasa–; se pasa un trapo con tinta por el dibujo para que éste la reciba, se limpia mojando toda la piedra para quitar la goma arábica y se coloca en la cama de la prensa, quedando bien sujeta la piedra. Es entonces cuando se vuelve a entintar pasando un rodillo en varias direcciones: en lo húmedo no se adhiere la tinta y sólo lo dibujado la recibirá.



Fig. 6.8 Rodillo de entintar sobre piedra litográfica
(Museu Nacional da Imprensa, Oporto)

Finalmente, se coloca sobre la piedra el papel que recibirá la estampación y, encima de él, se pone un cartón engrasado. El brazo de la prensa ejerce presión contra el carro mientras se desliza el conjunto de piedra, papel y cartón y ya se obtiene el resultado. Para cada copia se tiene que repetir el proceso.

A excepción del dibujo –a no ser que el litógrafo fuera también dibujante, de lo que no faltan casos– todas las operaciones corrían a cargo del litógrafo, siendo lo más crítico y delicado el proceso químico posterior a la intervención del dibujante.

Esta presentación de la técnica deja constancia de lo que podía suponer en cuanto a ritmo de trabajo la tarea de editar una publicación periódica trimestral –periodicidad abundante en la década de 1880–, incluyendo suplementos musicales litografiados además de los textos mediante tipografía, utilizando para ello, todavía, la composición manual –la mecánica se comenzó a usar en alguna fecha entre 1885 y 1910, por vez primera en la Tipografía de E. Casañal–: un trabajo artesano y, además, artístico si nos referimos a algunas ilustraciones.

El sistema de grabar en la piedra puede ser directo o, también, indirecto –si se hace sobre otro soporte para ser trasladado, después, a la piedra–; éste es el caso de la autografía, algo que Mariano Peiró ya publicita en su circular de 1842 –un ejemplo musical ilustrativo es el *Nocturno* de Salvador Azara que muestra la fig. 0.4 del capítulo “Introducción”–: consiste en dibujar o escribir con tinta en papel especial muy fino y translúcido para trasladarlo a la piedra litográfica y poder, así, estampar varios ejemplares, para lo cual había que mojar el revés del original dibujado en ese papel especial –autográfico, diferente del utilizado para el reporte según algunos autores– con un lápiz graso, colocarlo sobre la piedra con la cara dibujada en contacto con ella y así se calcaba pasando ésta varias veces por la prensa para quedar adherida la tinta a la piedra; se ablandaba con agua el original para retirarlo de la piedra y ésta quedaba lista para comenzar con el proceso de acidulado y demás hasta estampar el dibujo.

Por otro lado y no en cuanto a técnicas sino a procedimientos concretamente, no se puede obviar la utilización del reporte litográfico –muy usado desde mediado el siglo–, consistente en dibujar la imagen sin invertir en un papel parecido al autográfico pero con más cuerpo, poco absorbente y muy rugoso –algunas fuentes sostienen que se hace con el mismo que para la autografía–, que se calca posteriormente a la piedra: para ello se coloca el papel por el lado dibujado en contacto con la piedra, se humedece la cara que queda a la vista y se pasa por la prensa, con lo que la presión hace que el dibujo quede trasladado a la piedra con apariencia invertida, habiendo sido dibujado cómodamente “del derecho”. El reporte es considerado como una prueba de litografía o de lámina, dado el caso, y, puesto que servía para estampar de nuevo un dibujo en otras piedras y multiplicar las tiradas, es lo que se acostumbraba a guardar como “original” –en lugar de acumular planchas, que se podían refundir, o piedras, que se podían reutilizar–.

Por último, también la realización puede ser a través de procedimientos fotomecánicos, donde el original se copia a la piedra por el medio fotográfico y el uso de negativos. Vega (1990), entre varios autores, ofrece un amplísimo y detallado estudio para ampliar información sobre el tratamiento de las piedras, las tintas, instrumentos y utensilios, estampación, papel o prensas y las diferentes técnicas que engloba la litografía.



Fig. 6.9 En la misma piedra en la que se dibujó la página de este *Nocturno* se aprecian los márgenes que se debían dejar en la superficie (imagen superior) y el grosor de la pieza (imagen inferior), así como la inversión de la caligrafía para su posterior estampación

En el ámbito de las técnicas gráficas también se habla de litografía cuando se imprime a partir de planchas metálicas con el mismo procedimiento, si bien, toda vez que no se trata de dibujar directamente en la piedra, deberían denominarse algrafía –en el caso de la lámina de aluminio–, zincgrafía –en el caso de la de zinc, metal utilizado en la década de 1880 en Zaragoza–, o, de manera generalizada, metalografía.

La piedra litográfica salía más cara que las planchas de zinc que más tarde se empezaron a utilizar, más fáciles éstas de almacenar y más ligeras para manipular.

Pero, desde una perspectiva cronológica de la evolución, el nuevo procedimiento tenía ventajas sobre la anterior tipografía: en primer lugar, aunque la preparación de las piedras era algo laboriosa e importante de cara a los resultados –algunos litógrafos las compraban ya preparadas–, se podía tirar un buen número de ejemplares y se podían recuperar para ser dibujadas de nuevo, eliminando la imagen, volviendo a granearla la piedra y puliéndola otra vez para ser reutilizada con un nuevo dibujo –es muy probable que se hiciera esto en los talleres, puesto que también resultaba compleja y cara la adquisición de piedras–; por otro lado, se contaba con la posibilidad del reporte; y, por último, la piedra caliza suponía un soporte donde se dibujaba o trazaba la imagen más fácilmente que con el grabado de una plancha.

Estas ventajas en su conjunto proporcionaban la posibilidad de rebajar los precios del resultado final, gracias a una disminución en el coste de la producción y, con ello, el de los ejemplares en las publicaciones periódicas, con lo que sobrevino una mayor difusión de las mismas: de aquí la insistencia en las revistas descritas y analizadas de anunciar sus económicos precios coincidentes con la utilización de la litografía y, como consecuencia, la también mayor asequibilidad ampliándose la lista de suscriptores. Todo ello llevó a que la nueva técnica obtuviera gran éxito durante el siglo XIX para ilustraciones y partituras.

Durante la convivencia de los diferentes sistemas, para trabajos artísticos se prefería la litografía en su proceso puro a otras alternativas como las estampaciones procedentes de la plancha de cinc mediante la prensa litográ-

fica. De hecho, y según afirma Gaskell (1998: 334), la litografía se utilizó desde el principio para “partituras, mapas y grabados decorativos”. Las prensas eran mecánicas: unas manuales, a brazo –existentes en otros lugares desde la década de 1820–, y otras automáticas. Para mover las prensas, el litógrafo zaragozano Eduardo Portabella fue pionero en Zaragoza en utilizar como recurso la fuerza hidráulica procedente de la acequia “Romareda”, lo que no ocurrió hasta 1880.

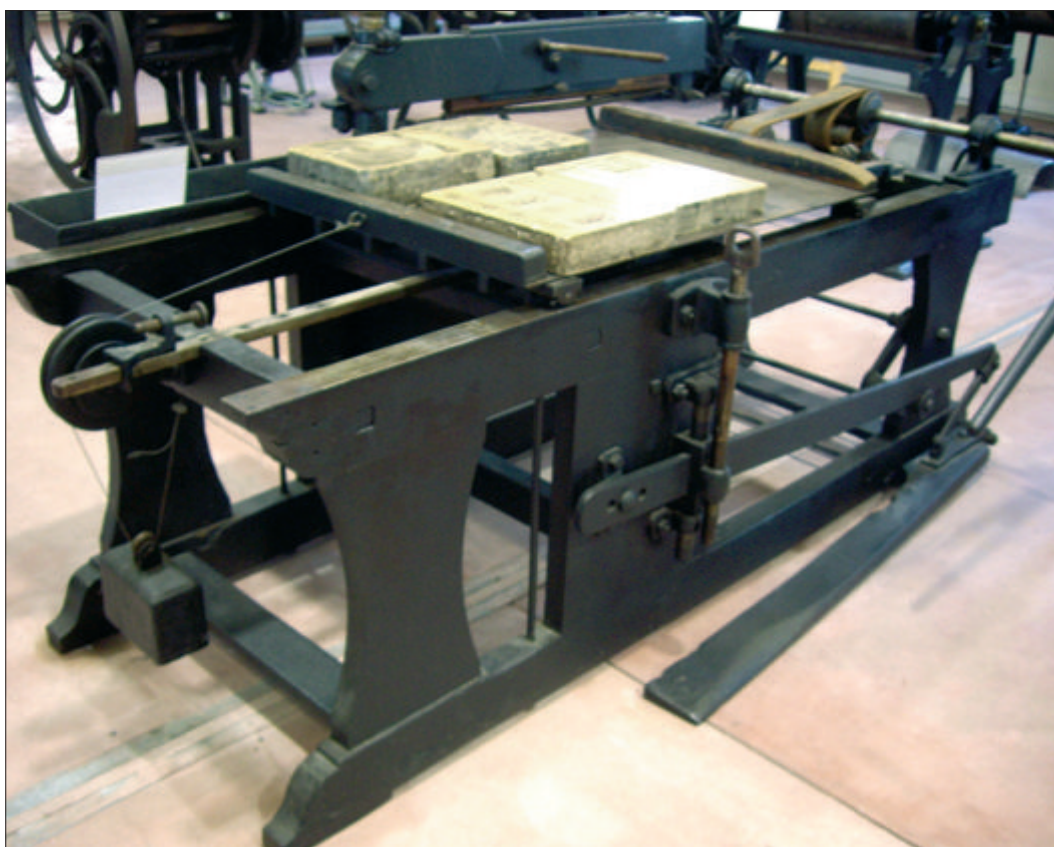


Fig. 6.10 Prensa litográfica de madera, sobre la que se ven colocadas cuatro piedras (*Museu Nacional da Imprensa, Oporto*)

También la impresión anastática, al parecer, tuvo un uso generalizado en el siglo XIX, en los comienzos de la litografía; para ello se parte de un papel impreso ya, se impregna con una solución de goma arábica mezclada con

otros componentes, se pasa un rodillo con tinta grasa por el papel y se produce el principio químico que es la base de la litografía: la parte impresa mojada rechaza la tinta y lo impreso rechaza el agua y acepta la tinta, y la página queda lista para transferirse a la piedra. Pero no aparece entre lo consultado nada respecto a su utilización.

La litografía desaparecería paulatinamente al ser suplantada por los nuevos métodos de fotograbado, fotolitografados y demás derivados de la imagen fotográfica hacia finales del siglo XIX y comienzos del XX.



Piedra litográfica

**Fig. 6.11 Piedra litográfica con música para órgano y voz¹⁸⁹.
De derecha a izquierda se lee el título: *O Salutaris*, himno eucarístico
compuesto generalmente en forma motete –imitativa o fugada–, utilizado
en la liturgia católica como parte del Oficio, también como independiente
de la Misa, pero en ella (motete paralitúrgico) o para su uso de forma total-
mente independiente¹⁹⁰**

¹⁸⁹ Fotografía cedida por Rubén Oliver (v. nota 185).

¹⁹⁰ Probablemente, aunque no se distingue muy bien la caligrafía, el autor es J. Rovira; al pie parece que se lee “Gravat y estampat per l'autor”. La “y” griega denota que tal vez la fecha de realización sea anterior a la supresión de la “y” griega por la “i” latina, a partir de la normalización de la lengua catalana iniciada en 1913 por Enric Prat de la Riva según reglas de Pompeu Fabra.

6.3.1 Su expansión: Europa, España, Zaragoza

El recorrido geográfico durante la expansión de la litografía por Europa comienza en Viena (1796) y continúa en Munich, Escocia, Inglaterra, Gales, Francia, Italia y Dinamarca, en pocos años. En 1806, el español Carlos Gimbernat aprendió la técnica litográfica en el taller de Munich con un hermano de Alois Senefelder; también Bartolomé Sureda aprendería esta técnica en París, entre 1811 y 1814.

Pero es a José M^a Cardano a quien se considera introductor de la litografía en España, tras haberse instruido en la ciudad de Munich en 1818, auspiciado por el Gobierno español –Goya probó con dibujos en piedra litográfica en Madrid en 1819, pocos años antes de emigrar a Burdeos, y muy probablemente conociera esta técnica a través del taller de Cardano, porque, al parecer, no había otro entonces–. Con ello se relaciona la apertura al año siguiente, 1819, en Madrid, del primer taller litográfico, por Real Orden y dirigido por el propio Cardano. Por último, entre los pioneros españoles es obligado nombrar a José de Madrazo, quien consiguió del monarca Fernando VII que se llegase a abrir el que sería Real Establecimiento Litográfico en 1824, iniciando este taller su actividad litográfica dos años después, gozando de varios privilegios en exclusiva, lo que impidió que surgieran iniciativas privadas en el resto de España hasta la década de 1830, principalmente por falta de rentabilidad ante la ley de mercado de oferta y demanda, y porque hasta 1838 no hubo libertad de implantación de establecimientos litográficos¹⁹¹.

Esta fecha es importante para relacionar la introducción de la litografía en Zaragoza, que ocurrió a través de Mariano Peiró y Rodríguez, propietario del primer establecimiento zaragozano de este tipo, quien compró la primera prensa y tiró una circular en febrero de 1842, dirigida al presidente de la Real Academia de San Luis, que supone la primera muestra litográfica en la ciudad; en ella anunciaba su nueva adquisición y la ponía a disposición de los

¹⁹¹ Entre la amplia bibliografía existente sobre la litografía en España, destaco el estudio de Antonio Bonet Correa (1991) sobre su origen, la obra de Jesusa Vega (1990) y el artículo “El centenario de la litografía” que publicó *La Ilustración española y americana* en su nº 35 de 22 de septiembre de 1895, p. 166.

“artistas de crédito y todos cuantos quieran valerse de ella para imprimir perfectamente sus dibujos y escritos [...]”.

Las circunstancias que coadyuvaron al desarrollo de la litografía en España como sistema utilizado en la edición de partituras son de distinta índole pero estrechamente vinculadas entre sí; desde las relacionadas con la evolución de las propias artes gráficas –en lo que incidió el proceso de la industrialización–, hasta varios acontecimientos que provocaron el auge de demanda musical: la divulgación de partituras mediante la prensa periódica especializada –como nueva estrategia de edición–; la elevada afición o diletantismo entre las diferentes burguesías y clases medias, que ahora empezaban a emerger y a tener acceso a anteriores “privilegios”; el abaratamiento de coste de producción que suponía la música impresa litografiada, a diferencia de procedimientos anteriores; y con ello, el incremento de las tiradas y ejemplares, el aumento de necesidad de música impresa y manuales o tratados causado por el inicio de la enseñanza oficial, o las modas y gustos musicales que tienen que ver con el auge de la creación y producción para piano solo o piano y voz, fundamentalmente. Estas interrelaciones, que en Madrid o Barcelona se suceden a partir de mediado el siglo XIX, en la capital aragonesa se van consolidando algo más tarde.

Sin embargo, se pueden señalar algunas referencias puntuales que muestran ciertas iniciativas tempranas en Zaragoza, y que si no en el ámbito musical, sí servirían a éste más tarde: de un lado, es sabido que el tipógrafo e impresor Mariano Peiró y Rodríguez introdujo, como se ha dicho, la primera máquina o prensa litográfica en la ciudad, en 1842; y, de otro, el primer semanario aragonés que utilizó la litografía para las ilustraciones en sus páginas fue *El Suspiro: periódico de literatura, ciencias y artes* (Zaragoza: imprenta de Antonio Brasé), en 1845, lo que supondrá el inicio de la adopción de la litografía por parte de la prensa periódica: por tanto, se puede considerar que no fue tardía la fecha en que en Zaragoza se inicia la experiencia litográfica –incluyendo la cromolitografía desde el principio, para lo que era necesario pasar por la prensa una piedra diferente para cada color utilizado–, en el contexto de la ya descrita propagación e instrucción de este sistema en el ámbito nacional.

Al igual que con el floreciente arte del grabado en los siglos XVIII y XIX en Zaragoza, también en cuanto a la litografía se puede afirmar que hubo más de trece establecimientos litográficos desde la década de su inicio en 1840; pero muy distinto es el panorama de los litógrafos entre los que se cuenta una producción musical. Hay que decir que, a veces, para componer una página con texto e ilustraciones, se combinaban las dos técnicas en el mismo espacio.



Fig. 6.12 Forma tipográfica o molde, con el texto dispuesto en líneas, lista para ser colocada en la prensa

Otra novedad para el grabado decimonónico fue la xilografía realizada en madera cortada a contrafibra, es decir, en perpendicular a la fibra, si bien no fue utilizada entre el material estudiado.

6.3.2 Zaragoza y sus talleres: algunos datos biográficos y procedimientos utilizados

Del mismo modo a como se ha visto en el capítulo anterior que ocurrió con los almacenes de música –éstos con otros objetivos: estar cerca de los teatros, de la actividad musical, de la burguesía que vivía en el centro de la ciudad, de quienes dependían como vendedores–, así también las imprentas y talleres litográficos se ubicaban en un radio pequeño alrededor del centro urbano y muy cerca unos de otros, a la manera de los antiguos gremios: siglos atrás, alrededor de la actual calle Alfonso I se reunían en los primeros tiempos de la imprenta los orfebres –de ahí la calle de la Platería, hoy Manifestación–, junto con xilógrafos e impresores; estos últimos se concentraron en la desaparecida calle de la Cuchillería, en la zona que rodea a La Seo y en los alrededores de la calle D. Jaime I (o San Gil).

En definitiva, el casco urbano tenía cierta limitada extensión y concentraba tanto establecimientos tipográficos como litográficos, de editores, imprentas de periódicos o de instituciones –del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, del Hospicio Provincial, Imprenta Real...– y demás talleres. Aunque con múltiples cambios de domicilio, apariciones y desapariciones o continuos traspasos del negocio, se verán en las décadas estudiadas direcciones como las calles de San Jorge, Méndez Núñez, Alfonso I, Montera, Morata, plazuela de San Felipe, Gil Berges, Ecce Homo –las cinco últimas a pocos pasos una de otra–, Coso Alto y Coso Bajo, Cuatro de Agosto, Cádiz u otras alrededor del Paseo de la Independencia.

La siguiente tabla muestra los establecimientos de impresores, litógrafos y editores relacionados con la música impresa, sus direcciones y las fechas –en ocasiones, aproximadas– en que estuvieron activos, teniendo en cuenta, como inicio, el momento en que estos personajes comenzaron en solitario en caso de haber estado asociados, y como fecha final, el último año en que los mismos o sus herederos y sucesores estuvieron al frente del negocio con el mismo nombre. Algunos talleres tuvieron distintas denominaciones a lo largo de su existencia, por lo que se tratan con datos más precisos, en lo posible, en el espacio dedicado individualizadamente para cada uno de

ellos. El hecho de que para imprimir música fuera necesaria la colaboración de varias especializaciones, conlleva la dificultad de presentar únicos perfiles claramente definidos para la confección de la tabla.

Tabla 10. Establecimientos zaragozanos relacionados con impresos musicales, tanto procedentes de las publicaciones periódicas estudiadas y analizadas, como de manera independiente.

Establecimientos	Fechas	Dirección
Imp. del Hospicio Provincial	18--?-1931	
Imp. de Manuel Ventura	1853?-1901p	Temple, nº 9
Tip. de Calixto Ariño	1859-1897	San Voto; San Félix, nº 6; San Jorge, nº 10 (1869); Coso, nº 100
Imp. y Lit. de Félix Villagrasa	1860?-1901	Porches del Paseo, nº 16
Lit. de Enrique Casanova y Cos	1868-1875	Torrenueva, nº 34
Imp. y Librería de Julián Sanz	1877-1908p	Alfonso I, nº 20
Tip. de Mariano Salas	1877-1910	Cuchillería; Don Jaime I; Plaza del Pilar/Calle de Forment
Lit. de Eduardo Portabella	1878-1945	Independencia, nº 24; subida de Torrero
Faustino Bernareggi (ed.)	1878-1895	Coso, nº 72

Establecimientos	Fechas	Dirección
Lit. del Comercio: F. Merino Guerra y Bacque	1880c-1905p	Plaza San Braulio, nº 5; Cinco de marzo, nº 5
Tip. de Emilio Casañal	1885-1910	Cuatro de agosto, nº 5; Coso, nº 100
Tip. de Comas Hnos.	1886a- ?	Cuatro de agosto, nº 5
Imp. y Lit. de Martín Santos	1887- ?	Romero, nº 2; Coso, nº 96 y 98
Imp. y Lit. de Santos Hnos. (Martín y Francisco)	1887- ?	Coso, nº 96 y 98, bajo
Imp. de T. Blasco y Andrés	1888-1895	Plazuela de san Felipe, nº 11
Julián Rivera y C. ^a (ed.)	-1895-	Independencia, nº 10
Imp. de la Vda. de Calixto Ariño	1897- ?	Coso, nº 100
Imp. y fotograbado de Mariano González Capapé ¹⁹²	1912c-1924p	Independencia, nº 29
Lit. de Manuel Marín	1899-1934	C/ Canfranc; Cervantes, nº 12
Industrias gráficas Alfredo Uriarte	1921-1933	Plaza del Pilar, nº 12

¹⁹² Aunque no se le puede considerar relacionada con la música impresa, en esta imprenta se publicó, en el segundo número de *El Bretoniano*, la partitura del *Ave María* de Francisco Agüeras, escrita ex profeso para la revista. Según se dice en el nº 5, a propósito de la obra, se tuvieron “grandes dificultades para imprimir”.

En la mayoría de los casos predominaba el espíritu creativo y experimental sobre el de comerciante, recibiendo y adquiriendo nuevos materiales y técnicas a medida que avanzaba la industrialización. Era un hecho bastante común que al fallecer el propietario de una imprenta le sucediera su viuda: esto responde en parte a que, tratándose de empresas familiares y “caseras” en según qué fechas, habitualmente los talleres se encontraban junto a la vivienda o, incluso, en el mismo edificio, por lo que resultaba compatible para la viuda el trabajo en el negocio familiar con las faenas domésticas y gobierno del hogar; y, por otro lado, denota el empuje y remango de estas mujeres para seguir al frente del negocio. A excepción de Ramona López y Matilde, viuda e hija de Eduardo Portabella, respectivamente –y gracias al trabajo de Serrano Pardo (2003) en el que expone sus méritos al frente del establecimiento–, no se conocen los nombres propios de las continuadoras de la empresa en cada caso.

Del mismo modo que en un capítulo anterior se pone de manifiesto lo desconocido de algunas de las revistas musicales que se han analizado, sobre todo en lo que al aspecto musical se refiere y probablemente por el mismo motivo, también ocurre que entre los estudios sobre imprentas e impresores, se ha podido comprobar que en la bibliografía publicada y consultada –incluso monografías biográficas– no se mencionan los trabajos musicales relacionados con esos impresores zaragozanos, excepto en los casos de Ruiz Lasala (1977) y San Vicente Pino (1886).

Si la primera prensa litográfica llegó a Zaragoza en 1842, importada por Mariano Peiró, como se ha mencionado, la segunda lo hizo en la década de 1880 de la mano de Villagrasa, según la documentación consultada. Pero tanto el litógrafo y dibujante Enrique Casanova –establecido en 1868–, como la Litografía Aragonesa, la de Lac y Millán –activos en 1863– y la del Comercio –de Castro y Bosque, 1857– son cuatro, entre otros, de los primeros talleres que incorporaron la litografía, en la década de 1860, según Serrano Pardo (2003): cabe pensar en la posibilidad remota de que utilizaran la que Peiró ofreció en la ya conocida circular de 1842, pero no resulta muy aceptable. Al parecer, las prensas de brazo –que ejercía la presión mien-

tras se deslizaba la piedra sobre el carro– se utilizaban, más bien, para trabajos artísticos, y de éstos hubo pocos (?).

CALIXTO ARIÑO trabajó entre 1859 –según Ruiz Lasala– y 1897; tipógrafo de gran prestigio, y periodista. Le siguió su viuda en 1898. Estuvo establecido en las calles de San Voto, San Félix, San Jorge y Coso.



Fig. 6.13 Retrato de Calixto Ariño, que firmaba siempre como “Calisto”, en la portada de *Artes Gráficas* (año II, marzo de 1934, nº 6)

FAUSTINO BERNAREGGI fue editor en Zaragoza entre 1878 y 1895, y almacenista, con fábrica de pianos en la ciudad. También fue secretario y profesor de lenguas y Piano en la Escuela de Música de Zaragoza. Se ha visto cómo recurrió a varios calcógrafos de otras ciudades para sus ediciones zaragozanas y, también a las litografías de Villagrasa y Portabella –en alguna ocasión parece que sólo para la portada de la partitura–.

TOMÁS BLASCO BENITO Y SANTOS ANDRÉS iniciaron la empresa en 1888, tomando en traspaso la del Comercio de Castro y Bosque, en la plazuela de San Felipe, nº 11, en donde todavía estaban en 1892 como “Imprenta de Blasco y Andrés”. Se deshizo la sociedad, quedando solo en 1895 Tomás Blasco, sin más noticias de su socio; en algún año entre 1895 y 1906 estuvo en la calle de la Montera –según Gregorio Martín, *Artes Gráficas*, nº 5, febrero de 1934, p. 2), pero en 1899 figura como “Imprenta de Tomás Blasco” en San Felipe, nº 11; y Ruiz Lasala afirma que de San Felipe se fue a la calle Gil Berges, esquina con la de Morata, y más tarde al nº 8 de la calle Ecce Homo –los tres sitios están a pocos metros entre sí–. Este último traslado se hizo en 1921, a un edificio de cinco plantas más el sótano, construido por el arquitecto Teodoro Ríos, y Blasco traspasó la imprenta a su sobrino Mariano Blasco Oriente poco después, en 1923. Sus sobrinos continuaron la empresa hasta 1934.

Sobre **ENRIQUE CASANOVA Y COS**, Luis Roy (2009) dice que abrió en 1868 y se mantuvo hasta 1875; estuvo instalado en la calle Torrenueva, nº 34, tal como se anuncia en el periódico *El Republicano: Federal de la antigua Corona de Aragón* (año II, nº 59, 7 febrero de 1869): “Trabajos al lápiz, pluma, cromo y grabados. Láminas para publicaciones artísticas y científicas, estampas, reproducciones de [...]”. Desde el año siguiente hasta 1894 seguiría su viuda en la calle Alfonso I, nº 23. Además de las tareas propias como litógrafo, Casanova fue muy buen dibujante: para sus trabajos usaba el lápiz litográfico y también dibujaba a pluma. Ilustró para la Tipografía de Calixto Ariño y para la Imprenta de Manuel Ventura, en este caso con los figurines y partituras que ofreció *El Trovador del Ebro*, en donde firma “Litog.^a de E. Casanova Zarag.^a”, o simplemente “Lit. Casanova”. Sus primeros trabajos en

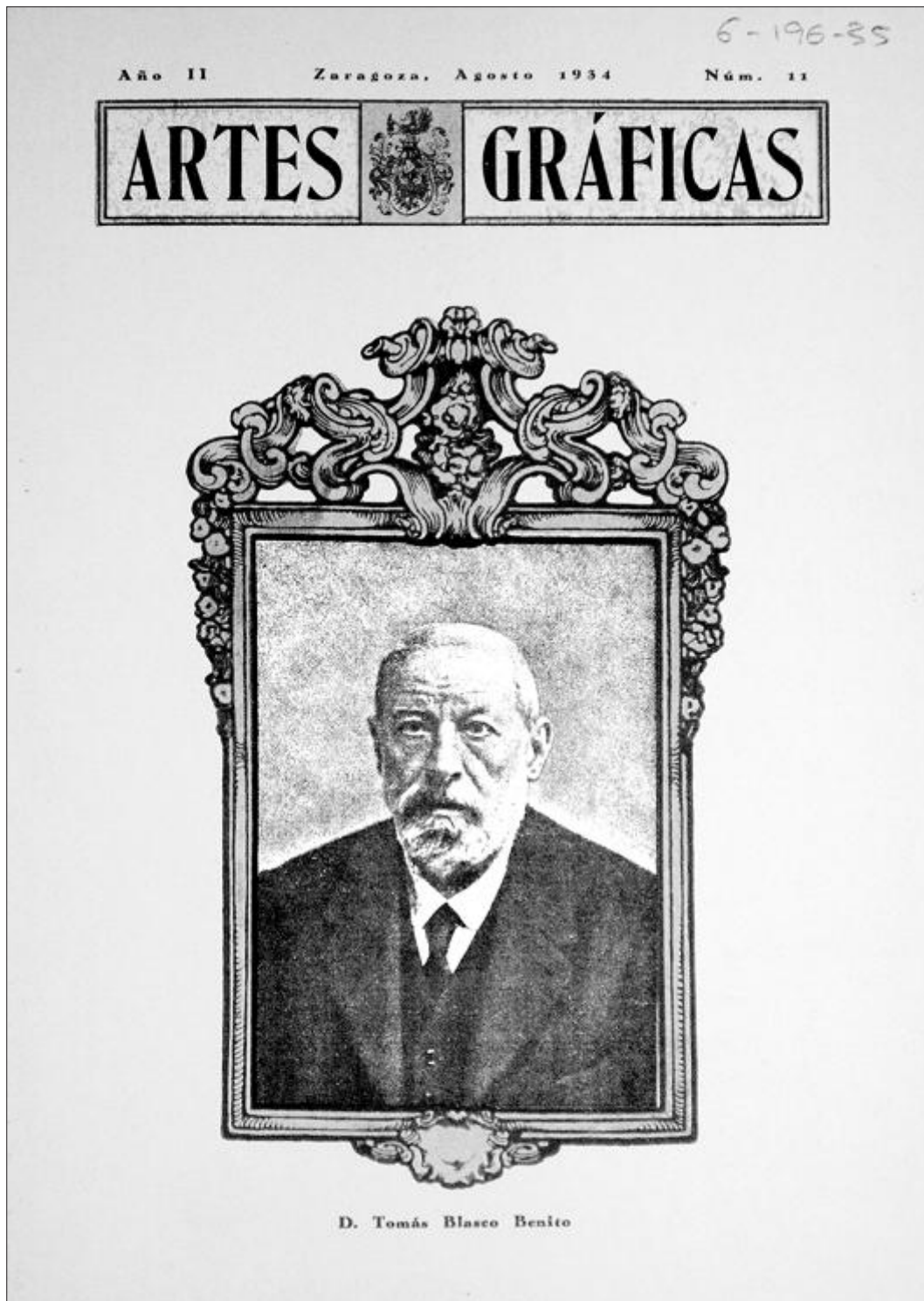


Fig. 6.14 El impresor Tomás Blasco Benito en la portada de la revista zaragozana *Artes Gráficas* (año II, nº 11, agosto de 1934)

litografía fueron expuestos en la Exposición Aragonesa de 1868, lo que lleva a pensar que destacó desde sus comienzos en la profesión.

EMILIO CASAÑAL LARROSA estuvo activo de 1885 a 1910. En 1886 estaba en la calle Cuatro de agosto, nº 5 –según *El Fígaro Aragonés*–. Formado en la imprenta del Hospital Provincial desde los 14 años, marchó después a Madrid y trabajó en la Imprenta de Fortanet; ya en Zaragoza, lo hizo en la de Mariano Salas y luego en la de “Comas Hnos.” En su imprenta se practicó por primera vez la composición mecánica o linotipia, y se sabe que tuvo dos máquinas de fundir sistema “Monotipe”.

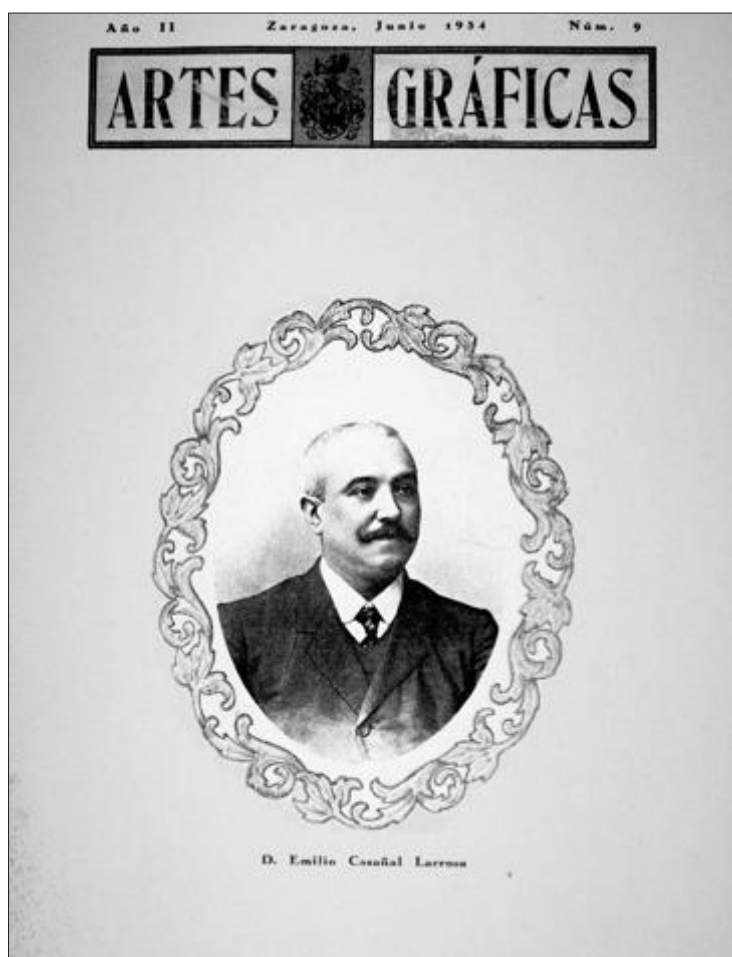


Fig. 6.15 Retrato de Emilio Casañal Larrosa
(*Artes Gráficas*, año II, nº 9, junio de 1934)

La Tipografía de **COMAS HNOS.** estuvo activa entre 1880 y 1900 y tuvo domicilios en el Coso, nº 188, la desaparecida calle del Pilar, nº 40 (en 1887) y en el Paseo del Ebro, nº 50 –que comenzaba en la Puerta de D. Sancho–.

La LITOGRAFÍA DEL COMERCIO de F. Merino Guerra y Bacque comenzó en la década de 1880. En 1892 aparece como de José Merino Guerra. En trabajos conjuntos con Dionisio Casañal, éste era quien dibujaba los planos y aquél el grabador. La litografía tenía el despacho en el Coso, nº 43 y los talleres en la Plaza de San Braulio, nº 5; también estuvo en la calle Cinco de marzo, nº 5. Si al principio anunciaba “Trabajos artísticos y comerciales, acciones de minas y ferro-carriles, mapas, planos, etiquetería, etc., etc.”, a partir de 1892-1893 lo hacía como “Especialidad en planos, mapas, acciones, facturas, circulares, cromos, etiquetas y toda clase de trabajos infalsificables”, puede que debido al cambio de F. Merino por J[osé] Merino, seguramente dos personajes diferentes. En 1905 aparece la litografía publicitada en el *Diario de Zaragoza* (14 de marzo) a nombre de J. Merino Guerra en el domicilio de Cinco de marzo, nº 5, “especialistas en trabajos comerciales”.

El catalán **RAFAEL GUARDIA GRANELL** fue impresor, grabador, editor y comerciante. En Barcelona estuvo instalado entre 1878 y 1902. En 1895 tuvo sucursal en Zaragoza –también en Madrid–, y para esas fechas ya había publicado más de seiscientas partituras¹⁹³.

MANUEL MARÍN BENZO (1899-1934) fue litógrafo y dibujante, que comenzó en la calle de Canfranc, nº 6, seguramente tras adquirir en 1899 todo el material de la litografía de E. Casanova; después pasó el taller al nº 12 de la calle Cervantes. Algunas portadas de partituras que grabó el italiano Alessio Boileau y Bernasconi –que comenzó como grabador en Barcelona–, al parecer, las litografió Marín. Las partituras en que aparece al pie de la portada

¹⁹³ Véase el documento *Inventari del fons Rafael Guardia* [en línea] de la sección de Música de la Biblioteca de Catalunya, con información extraída del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Disponible en: <<http://www.bnc.es/fons/inventaris/smusica/guardia/guardia.pdf>>. [Consulta: septiembre de 2009].

esta litografía son de 1915. Probablemente (Serrano Pardo, 2006) Marín aprendió y practicó como dibujante en la litografía de Eduardo Portabella, de quien más tarde sería un competidor.

EDUARDO PORTABELLA (*1846; †1911): en un membrete de la empresa cuando la llevaba su hija Matilde, que muestra Serrano Pardo (2003: 155), se lee “Casa fundada en 1870”, pero todavía en diciembre de 1877 Eduardo estaba asociado con Lac: “Portabella y Lac” –un socio que anteriormente lo había sido de un tal Millán, y figuraban en 1863 como litografía de “Lac y Millán”, con domicilio en Coso, nº 29–. Los litógrafos Portabella y Lac estuvieron en la Calle del Romero, nº 4 –según explica Serrano Pardo (*op. cit.*) en su biografía sobre la empresa de Eduardo Portabella, calle que hoy es la de Pardo Sastrón, entre la de Verónica y el Coso (nº 67-75), junto al Teatro Principal: en este período Portabella estuvo de aprendiz.

Pero es de 1878 el *Nuevo Método de acordeón* de Ireneo Echevarría, autoeditado –el autor pagaba por la propiedad y factura de su obra–, y de la litografía de Portabella, ya independizado éste. En agosto de 1880, al parecer, Eduardo era propietario del único taller con motor hidráulico, en Independencia, 24. También tenía sección de tipografía, con una prensa tipo Minerva: Serrano Pardo dice que la utilizaría para el reporte litográfico, pero sería en tal caso para pequeñas ilustraciones de tarjetas y formatos pequeños. Portabella viajó a Manila en 1886 y 1888. Después de 1897 viaja a Alemania a comprar maquinaria para sus talleres. En 1898 se traslada a un edificio de tres plantas, nuevo, en la subida de Cuéllar –entre el actual Paseo de Sagasta y el de Ruiseñores, concretamente en la Plaza Diego de Velázquez–.

En la Exposición Aragonesa de 1885-1886, ganó Medalla de Primera clase. Realizó desde el principio trabajos cromolitográficos y adquirió fama y prestigio a nivel nacional. También obtuvo Medalla de Oro en la Exposición de Bruselas (1894), en la Universal de París (1896) y en la de Génova (1897). Colaboraba con él el pintor Marcelino Unceta –famoso como cartelista–, que dibujaba y litografiaba, y en alguna ocasión Ricardo Magdalena y Vila Prades con algún dibujo. Otros dibujantes –en piedra– del establecimiento fueron el ya presentado Manuel Marín, Ambrosio Ruste y Dionisio Lasuén.

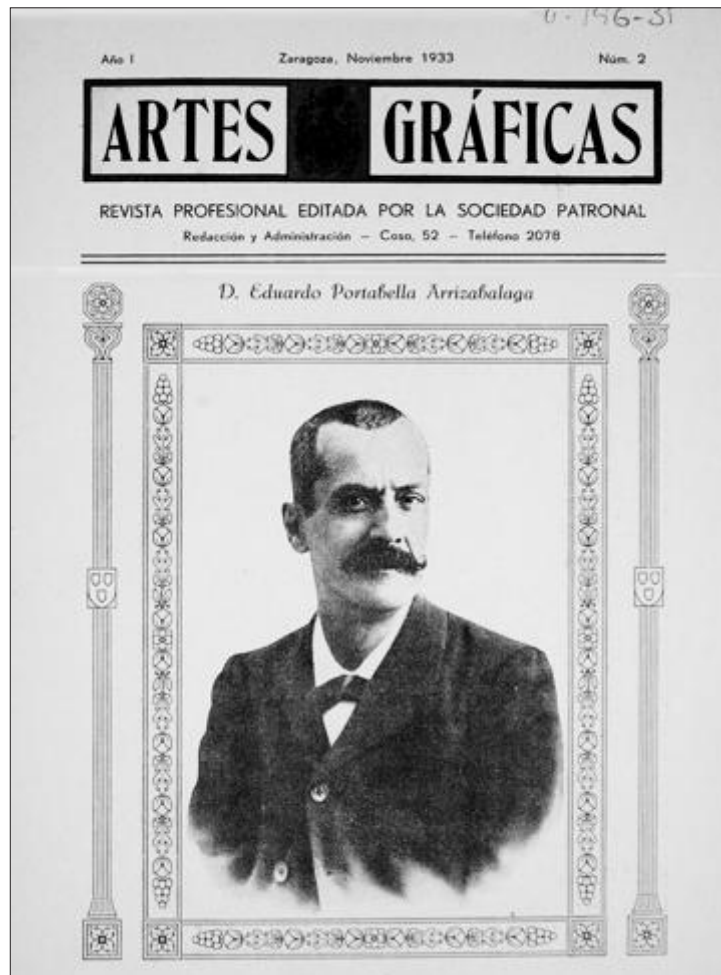


Fig. 6.16 Eduardo Portabella Arrizabalaga (*Artes Gráficas*, año I, nº 2, noviembre de 1933)

JULIÁN RIVERA, editor-almacenista, profesor y compositor: en 1894 aparece como “J. Rivera y Cía.” en *Independencia*, nº 10.

ANTONIO RUIZ tenía una calcografía en Madrid hacia 1880. Presentó publicaciones musicales a la Exposición Aragonesa de 1885-1886 y calcografió obras de A. Lozano y de D. Olleta en Zaragoza.

La Tipografía de **MARIANO SALAS** comenzó en 1877, tomando en traspaso el taller de José M^a Magallón. Se trasladó de domicilio varias veces a medida que su negocio crecía; en 1907 estaba su imprenta en la Plaza del Pilar, “frente al Templo”. Ya enfermo, lo traspasó en 1910 a Pedro Carra.

JULIÁN SANZ comenzó su actividad en 1877 y, aunque muere hacia 1887, le suceden los hijos hasta 1899. Su tipografía estuvo en la calle Alfonso I, nº 20. Además de varios programas de mano para los conciertos de la Sociedad Filarmónica, se le conoce alguna partitura y la edición de la *Memoria* de Antonio Lozano *La música Popular, Religiosa y Dramática...* (*op. cit.*)

Las Industrias gráficas de **ALFREDO URIARTE** (*Zaragoza, 1891), en la Plaza del Pilar, nº 12, corresponden al período en que éste, dibujante e hijo de Andrés Uriarte –en otros documentos, Tiburcio Uriarte– estuvo el frente de la empresa con esta denominación, entre 1921 y 1933. Su padre había cogido en traspaso la Imprenta de Comas Hnos. en 1902, y en 1915 se convierte en “Industrias Gráficas Hijos de Uriarte”. En 1933 Alfredo la traspasó y la industria se trasladó en 1945 a la Calle de Colón, nº 5.

La imprenta de **MANUEL VENTURA** estuvo activa desde la década de 1850 –probablemente, 1853– hasta después del año 1901. En 1869 estaba en la calle del Temple, nº 9), de cuyas prensas salió *El Trovador del Ebro*.

FÉLIX VILLAGRASA fue tipógrafo y litógrafo –no hay pruebas de actividad alguna como dibujante, como en otros casos, por lo que debió ser el artífice del proceso litográfico–, y pudo haberse establecido, según Mariano González Capapé¹⁹⁴ –que trabajó a las órdenes del litógrafo–, entre 1860 y 1865; sin embargo, Ruiz Lasala afirma que trabajó entre 1881 y 1898 –lo que tampoco llega a ser correcto–, y señala su auténtica vocación profesional. Inocencio Ruiz Lasala narra cómo Villagrasa visitaba con frecuencia el taller de Mariano Peiró, y esto ocurría coincidiendo con la amistad que unía a aquél con el hijo de éste, Agustín Peiró y Sevil (*1832; †1890), por lo que se deduce que esto acontecía en la década de 1860, fecha en que Agustín ya trabajaba con su padre en el taller. De muy joven, el hijo de Mariano Peiró había aprendido la técnica litográfica en Burdeos (1847), y en 1852 pintura escenográfica en Madrid; sucedió a su padre desde 1858 hasta 1869 y tuvo prensas tipográficas y litográficas; además de impresor, Agustín Peiró fue dibujante y acuarelista, y también escribía en la prensa zaragozana.

¹⁹⁴ *Artes Gráficas*. Zaragoza: Sociedad Patronal de Artes Gráficas, año II, nº 8, mayo de 1934.

En 1879, Villagrasa se anunciaba con su “Nueva máquina «La Minerva»¹⁹⁵, inmejorable para impresiones” de tamaños reducidos como tarjetas de visita, etiquetas, trabajos de tamaño cuartilla, esquelas y demás pequeños formatos.

225
NUEVA MÁQUINA «LA MINERVA»



TARJETAS, PROSPECTOS, MEMBRETES

NOVEDAD, PERFECCION, ECONOMIA

INMEJORABLE PARA IMPRESIONES

LITOGRAFÍA ARAGONESA
Y OBJETOS DE ESCRITORIO

DE FÉLIX VILLAGRASA,

Porches del Paseo, núm. 16.

Se ha recibido una máquina *Minerva*, no conocida en esta capital, para toda clase de trabajos comerciales, facturas, membretes, prospectos, billetes para rifas, etc., etc., cuya esmerada confección se armoniza con la equidad de precios.

Especialidad en tarjetas de visita á 6 rs el ciento (las llamadas al minuto) y esquelas de funeral que se entregarán á las dos horas de encargadas. En el mismo establecimiento hay un abundante surtido de papel, plumas, tintas y objetos de escritorio; libros rayados para el comercio, cromos, tarjetas de felicitaciones y papel timbrado desde 4 reales caja en adelante.

15

Fig. 6.17 Félix Villagrasa anuncia su nueva adquisición para el establecimiento “Litografía Aragonesa”: una prensa Minerva, a pedal, “no conocida en esta capital”. Al pie de la ilustración se lee la firma del grabador [Henri Théophile] Hildibrand

¹⁹⁵ La Minerva se debe a Berthier, utilizada por primera vez en 1869 en Francia, para formatos de 40 x 30 cm. A partir de 1870 se fueron introduciendo las primeras prensas Minerva. La publicidad de Villagrasa aparece en la *Guía-Anuario de Zaragoza para el año bisiesto de 1880...* (1879).

La innovación que presentaba la minerva tipográfica se basaba en que con ella ya no había que entintar manualmente como en las prensas de brazo, sino que lo hacía el molde automáticamente; la prensa mecánica manual hacía hasta 1500 hojas a la hora –poniendo la hoja y retirándola manualmente; la automática –por ejemplo, la Heidelberg– hacía hasta 6000 hojas a la hora, ésta las cogía de una pila, las colocaba en el tímpano y las dejaba colocadas en otra pila de salida. Aunque en otro anuncio, unos cuatro años después y esta vez de la Imprenta y Litografía de Félix Villagrasa, se informa de que se hacían “CIEN [esquelas] en una hora y en dos horas MIL”.

Lo “ilustrativo” del anuncio es que se entiende, por el tamaño de fuente de las diferentes líneas, que la Litografía Aragonesa, en el mismo domicilio de su posterior establecimiento litográfico, era de Villagrasa en 1879, si bien cabe la posibilidad de que tal vez sólo la dirigiera –si la preposición “de” no implicase propiedad sino, en este caso, dirección–, puesto que se sabe ciertamente que la dirigió durante varios años: probablemente se trate de sus comienzos como profesional –dedicándose también a surtir de papel, plumas, tintas, objetos de escritorio, libros rayados, cromos, tarjetas y papel timbrado–, y más tarde la adquirió, puesto que en lo sucesivo, el taller seguirá en el mismo domicilio y con distintas denominaciones –según lo que en los talleres se hacía– pero siempre con Villagrasa como propietario.

Dos datos dan pie a sostener una hipótesis como firme: la obra de Cáceres y Girón *Vibraciones de los sonidos de la música y verdaderos coeficientes de las notas de la escala*, publicada en 1880 sin pie de imprenta en la cubierta, pero de la “Litografía Aragonesa” y la “Imp. de F. Villagrasa”, ambas en el mismo domicilio de Independencia, nº 16; y el periódico *Diario de la mañana* (1880), de la “Imp. Aragonesa” y “Tip. de F. Villagrasa”: la hipótesis más firme es que Villagrasa pudo dirigir “La Aragonesa” mientras tenía una imprenta y tipografía en propiedad y, más tarde se quedó con el establecimiento y su maquinaria al completo como Imprenta y Litografía.

Se ha mencionado ya que fue él quien introdujo la segunda máquina litográfica en la ciudad. En su litografía se utilizó, tal vez no únicamente, el lápiz litográfico y la pluma –Roy (2003) menciona en su tesis que se conserva una

reproducción a pluma de un grabado calcográfico de San Francisco de Paula, realizado por Simón Brieva a dos tintas, negro y ocre, con pie de la “Imp. y Lit. de Villagrasa, Zaragoza”.

A principios del XX, estuvo en la calle Soberanía Nacional, nº 18, y cuando el impresor-litógrafo-editor tenía alrededor de setenta años de edad, la empresa empezó a declinar ante las nuevas gestiones realizadas por el Ministerio de la Guerra, creando éste imprentas para cada regimiento, en los colegios de huérfanos, ampliando las ya existentes en el propio Ministerio y aún otras: el trabajo más rentable que hacía Villagrasa parece ser que era el de la “modelación impresa para todos los cuerpos militares de la guarnición”. Por lo que, a principios del nuevo siglo, la empresa debió quebrar y Villagrasa se retiraría. Está por conocer si la absorción de una ingente cantidad de fondos editoriales por parte del francés L. Dotésio, y su gran expansión –con sucursales en once ciudades– hacia 1900, afectó personalmente a Villagrasa y/o al declive generalizado vivido en la ciudad hacia el cambio de siglo.

Según Mariano G. Capapé (*op. cit.*), su trabajo con las revistas musicales no le dio ningún provecho económico. Así pues, todo apunta a que fue un hombre más bien motivado por su afán creativo y de progreso con las nuevas técnicas, quizás también movido por la posibilidad de especializarse, como así lo hizo, en la edición musical.

Mariano G. Capapé dejó un testimonio importante sobre él: cuenta que consiguió “que en su casa se dibujara la música sobre la piedra litográfica con tanta perfección como la grabada a punzón¹⁹⁶ en los talleres editoriales de música”. Más adelante menciona en su escrito biográfico, refiriéndose a otra adquisición de Villagrasa, la “quizá única instalación en Aragón de la complicada caja para la composición tipográfica de música, con tipos movi-

¹⁹⁶ Había punzones con cabeza en forma de nota, claves musicales, alteraciones y demás signos, y se golpeaban sobre la plancha metálica con un martillo. El buril, también utilizado para grabar, dejaba un trazo limpio y casi sin rebabas sobre la plancha –si las había se retiraban con un rascador, mientras que la punta seca o punzón de acero en forma de aguja sí deja rebabas sobre la superficie, que produce ciertas veladuras en la impresión. Lo grabado a buril se reconoce por tener los extremos del trazo acabados en punta, a diferencia de grabados hechos con otras herramientas. Véase Riat (2006:135).



Fig. 6.18 F. Villagrasa se anuncia en *El Correo Musical* como impresor y litógrafo especializado en música impresa

bles”, como “verdadero adelanto”. El dato entronca con que únicamente este propietario e impresor probó con lo que supuso otra originalidad, una tipografía musical –renovada frente a la antigua técnica–, la única en Zaragoza según afirma Antonio Lozano (1994 [1895]: 84) en su *Memoria*: “y que solamente sirve para aquellos trabajos en que no ocurran combinaciones muy complicadas”, y el tiempo hizo ver que no era la solución adecuada para imprimir notación algo más compleja. Un ejemplo de partitura elaborada con tipos musicales en la década de 1880, es la sencilla polka militar de Joaquín Liso y Torres, publicada en la *Gaceta Musical*, en algún número de 1884 según el pie de imprenta, donde Villagrasa anuncia su taller para estas fechas como “Establecimiento tipo-litográfico”, a diferencia de “Imprenta y litografía” en el año anterior. Por el mismo procedimiento se hizo el pasodoble de S. Enciso *Los hijos de Aragón*, publicado en la misma revista.



Fig. 6.19 Apariencia de una partitura tipografiada en el establecimiento de F. Villagrasa: pasodoble de S. Enciso titulado *Los hijos de Aragón* (*Gaceta Musical*, 1884)

Por el siguiente ejemplo de música impresa se sabe que, aunque Villagrasa abandonó el procedimiento durante algunos años, lo había retomado en 1890. En la portada se aprecia cierto grado de madurez y enriquecimiento gráfico, y en lo que se refiere a la grafía musical, tal vez es más nítida y clara, toda vez que el contenido musical sigue siendo de gran sencillez y adecuado para tipografiar: se indica en una nota al pie que se debe procurar “la mayor igualdad entre las dos manos para que resulte bien destacado el canto”, ya que la romanza de Alvira, género plenamente romántico, muestra una textura de acompañamiento –en sucesión melódica de arpeggios repartidos entre ambas manos– y parte lírica *cantabile*, debiendo dejar bien diferenciados los dos planos sonoros:

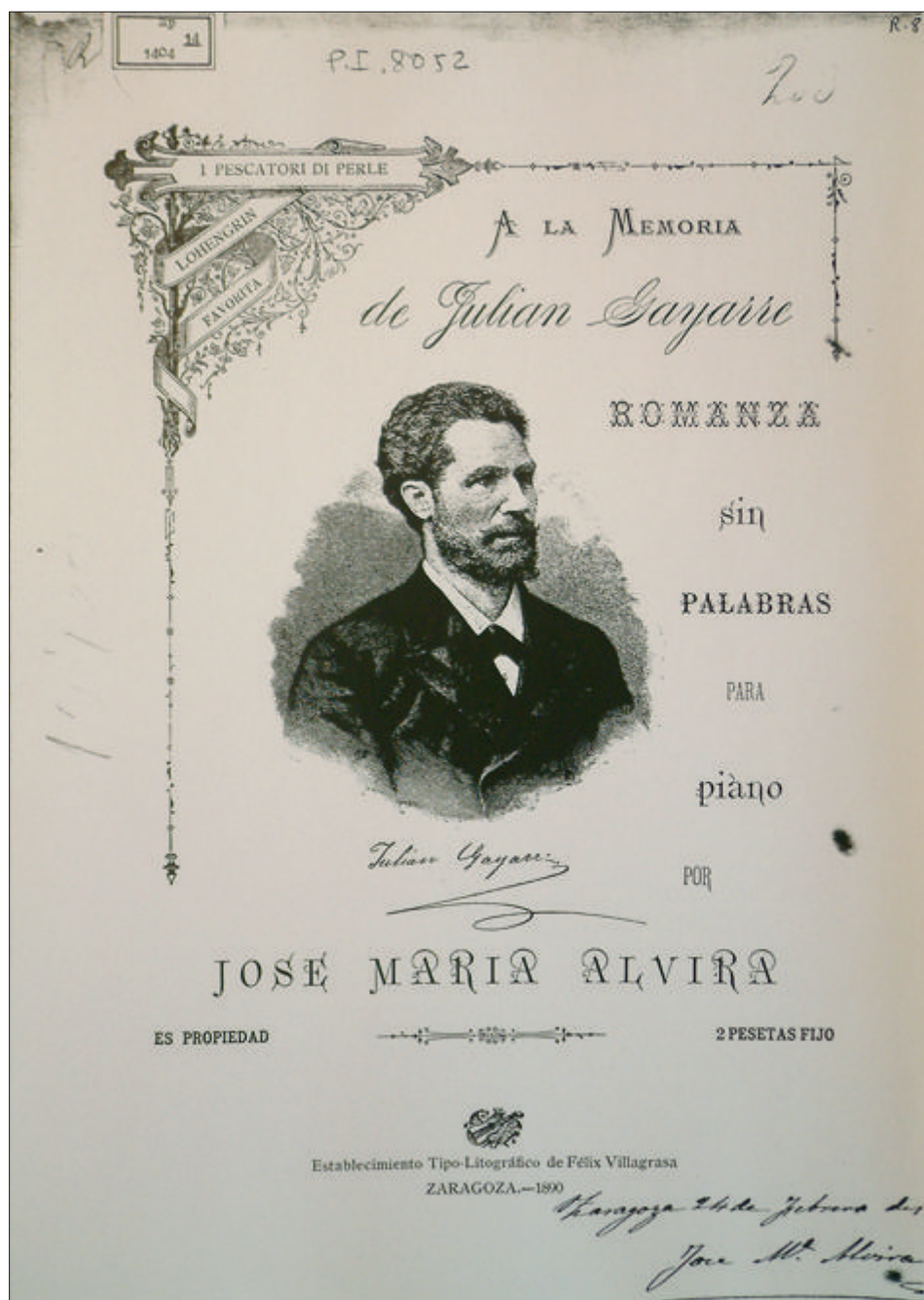


Fig. 6.20 La *Romanza sin palabras* para piano, de José M^a Alvira, dedicada “A la memoria de Julián Gayarre”, es otro ejemplo del mismo “Establecimiento Tipo-Litográfico”, pero esta vez de 1890. En la parte superior izquierda de la orla se leen títulos de óperas (G. Bizet, R. Wagner y G. Donizetti) con intención alusiva

Las diferentes denominaciones de su taller, enumeradas cronológicamente, fueron:

- en **1880** “Imprenta de F. Villagrasa”; “Tipografía de Villagrasa”; “Imprenta y litografía militar y del comercio”, en el membrete de una época de ese año de la parroquia de San Gil (Roy, 2003)
- en **1883** “Imprenta y litografía”
- en **1884** “Establecimiento tipo-litográfico”, y también en **1890**: el taller tendría los dos tipos de prensas
- en **1885** “Imp. y litografía”
- en **1888** “Imp. y lit.” y “Est. tipo-litográfico”, indistintamente –en *El Correo Musical* aparece de las dos maneras–
- en **1889** seguía el mismo nombre de Villagrasa que en 1880, bajo la “Imprenta y litografía militar y del comercio”
- en **1890** “Tipo-Litografía” de F. Villagrasa y “Establecimiento tipo-litográfico”
- y en **1901** “Tipografía y Litografía de Villagrasa”, última referencia conocida.

La anterior enumeración resulta útil, dada la extensa labor en el ámbito de la publicación y edición musicales por parte de este profesional, para conocer y clasificar, de alguna manera, la complicada o cambiante cronología de su vida profesional, del mismo modo que puede servir como herramienta de apoyo para la identificación de algunas fuentes, para datar algunos impresos, conocidos o que pudieran aparecer en adelante.

6.3.3 Producción musical de litógrafos, dibujantes, grabadores y editores

El hecho de que las partituras incluidas en *El Correo Musical* (1888) en su segunda etapa –es decir, en la que se hizo cargo de la revista la “Imprenta y Litografía de Santos” y otra para la música impresa de los suplementos–, vengán firmadas por la “Litografía del Comercio”, planteó una doble hipótesis inicial desencadenando un exhaustivo y necesario análisis, planteada en

torno a la posibilidad de que la “Lit. del Comercio” que firma las partituras en *El Correo Musical* correspondiera a la que era o había sido de Francisco Castro y que tomaron en traspaso en 1888 Tomás Blasco y su socio Andrés –pero no se sabe en qué momento del año–, o bien a la posibilidad de que fuera responsable la de Merino Guerra y Bacque, puesto que los dos establecimientos se denominaron “del Comercio”.

Atendiendo a las fuentes primarias y el texto de su contenido –los ejemplares de la revista– no se obtienen datos que esclarezcan la autoría de la edición, por lo que, aun después de consultar otras fuentes, cabía pensar que los suplementos musicales se debieran a cualquiera de las dos hipótesis planteadas. Entre los elementos a tener en cuenta para el análisis, y que sustentaban la duda en cuanto a las dos posibilidades, se pueden enumerar:

a) que aunque la “del Comercio” de Castro y Bosque –o de Blasco y Andrés si ya había sido traspasada, a quienes pudo interesar mantener el mismo nombre al principio– habitualmente figura en sus trabajos como sólo “Imprenta del Comercio” –algo que descartaría la posibilidad de ser litografía–, existe un documento de 1858 en que firma como “Imp. y Lit. del Comercio a cargo de Francisco Castro”, por lo que resulta evidente que, independientemente de su aparición explícita o no, también era litografía;

b) por otro lado, se desconoce en qué mes del año 1888 la tomaron en traspaso Tomás Blasco y Andrés y, por tanto, si lo hicieron antes o después de esta segunda etapa de *El Correo Musical* comenzada con el nº 18, de 30 de septiembre: sabiendo que Blasco se inició en la profesión tomando este traspaso, se podría pensar en la inexperiencia de los nuevos socios en relación con los resultados gráficos de las nuevas partituras;

c) aun considerando que Tomás Blasco comenzaba entonces en el oficio, pudiera ser que su desconocido socio [Santos] apellidado Andrés, tuviera suficiente maestría para acceder al encargo de la parte de la revista correspondiente a la edición musical;

d) se añade el hecho de que en 1892 figura como pie de imprenta del *Tratado teórico-práctico de Solfeo* de Blas Laborda, la “Imprenta de Blasco y Andrés” para la segunda y tercera partes, con ejemplos musicales –esto ocu-

re tres o cuatro años después del cambio de imprenta para la revista—, y les pone en relación con Villagrasa, de un lado litógrafo de la primera parte del método de Solfeo y, de otro, artífice de todas las partituras de la primera etapa de *El Correo Musical* en que fue propietario de la misma;

e) y por último, que fueran quienes fueran los responsables, la apariencia de la grafía musical que se observa resulta visiblemente empeorada en comparación con las litografiadas por Villagrasa en los números anteriores.



Fig. 6. 21 Anuncio de la Litografía del Comercio de M. Guerra, en la página publicitaria de la revista *El Chiquero* (año I, nº 28, octubre de 1887, p. 4)

Finalmente, la hipótesis que cobra fuerza¹⁹⁷ y descarta la contraria mediante la observación de los elementos que se exponen a continuación, es que se trata de la litografía de F. Merino Guerra: en primer lugar, la “del Comercio” de Castro y Bosque (1858-1888)¹⁹⁸ no fue una imprenta que des-

¹⁹⁷ Con esta conclusión pretendo enmendar la información errónea al respecto reflejada en mi investigación sobre *El Correo Musical* (Gimeno, 2006), en la que figuran Tomás Blasco y Andrés como responsables de la Imprenta del Comercio que tomaron en traspaso, y a quienes, por tanto, atribuyo la factura de los suplementos musicales.

¹⁹⁸ También aparece como iniciada en 1857. Estuvo ubicada en la calle Mayor, nº 75, en la Plazuela San Felipe, nº 2 [frente al Banco] en 1860 y en 1864 aparece en la Plazuela de San Felipe, nº 11. Desde 1885 figuraba su viuda.

tacó por su pericia, según Ruiz Lasala (1977), y se conocen entre sus trabajos documentos como cotizaciones del Banco y *Fueros y observancias de Aragón*; en segundo lugar, la Litografía del Comercio de F. Merino Guerra y Bacque había obtenido Medalla de Primera en la Exposición Aragonesa de 1885-1886 por sus trabajos litográficos, como se lee en la obra de Castro y Motos (1886) sobre la Exposición Aragonesa de 1885-1886: esto indica que, muy probablemente, quien se quedó como único propietario de *El Correo Musical*, Valentín Marqueta, recurrió a una litografía de cierto prestigio en un afán de continuidad para la publicación, y aunque el establecimiento se dedicaba a “acciones de minas y ferro-carriles, mapas, planos, etiquetería, etc., etc.”, también se dedicaba a “trabajos artísticos y comerciales”, de manera que justifica lo de “artístico” aun cuando no era una litografía con experiencia en trabajos musicales. Lo que resulta impensable es que Marqueta hubiera encontrado otro taller experimentado en el trabajo con música como el de Villagrasa, o que hubiera recurrido para algo tan especializado a un taller recién abierto y sin experiencia.

Obviamente, no es necesaria una mirada demasiado atenta a las partituras debidas a esta Litografía del Comercio, para deducir que quien dibujase la música no sabía de este arte: no hay reparto proporcional o simétrico del dibujo en compases, tampoco precisión en los trazos de la notación, ni se guardan las distancias entre figuras o silencios para que cada cual tenga su valor, por no decir del paralelismo vertical que debiera mantenerse entre un pentagrama y otro del sistema, inserción errónea de tres tiempos de negra en un compás de 2/4, figuras de corchea donde debieran ser semicorcheas, error de alteración en la armadura después de un cambio de tonalidad: todo esto se puede ver en la siguiente imagen:

A mi distinguido amigo, el Pintor D. Mariano Barbasán
EN PRUEBA DE AMISTAD, JOSÉ M^a RUIZ.

UN BRINDIS AL JOSÉ

Polka para Piano.

POLKA



Fig. 6.22 Comienzo de la polka para piano de José M^a Ruiz, publicada en *El Correo Musical* (n^o 18, 30 de septiembre de 1888)

En la siguiente ilustración se aprecia la portada de la anterior polka, firmada en la parte inferior por la “Lit. del Comercio”, responsable de la música impresa en esta recién estrenada segunda etapa de la revista.



Fig. 6.23 José M^a Ruiz dedica *Un Brindis al José* a su amigo Mariano Barbasán (*Zaragoza, 1864; †*Ibíd.*, 1924), pintor zaragozano, con un motivo alusivo. La orla que enmarca la portada será reutilizada en lo sucesivo por esta litografía

Si había aficionados o *dilettanti* entre los compositores de estas piezas, uno de ellos sería José M^a Ruiz, quien se venía anunciando en la propia revista, desde el nº 10, como “dibujante de la Real Casa” y con “Mención de honor” en la Exposición Aragonesa de 1885 y medalla de plata en 1886, por sus trabajos caligráficos. Era quien, según la publicación, dibujaba los pliegos de bordados que también regalaba *El Correo Musical* con la suscripción. Como músico, no se ha encontrado escrito por él nada más, al margen de esta polka, de gran sencillez tanto para caligrafiarla como cuanto a factura musical. Y también es razonable pensar que, si fue músico aficionado –y parece que es él quien firma como autor de la pieza–, con toda seguridad no corrigió prueba alguna, bien porque no daba tiempo entre una tirada y otra o por cualquier otra causa parecida.



Fig. 6.24 El dibujante José M^a Ruiz se anunciaba en *El Correo Musical*, revista para la que colaboraba, en el espacio reservado para la publicidad

Respecto a la actividad de Villagrasa se genera otra hipótesis, en principio fácil de resolver, a partir de una prueba documental: la única partitura de *El Correo Musical* que no se encontró con el resto sino en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la polka para piano *Manín* de Martín Mallén Olleta (*El Correo Musical*, nº 15, 30 de agosto de 1888), se publicó también entre los suplementos de *Aragón Artístico* (nº 61 y 62, 10 y 20 de junio de 1890), menos de dos años después. Sin embargo, al comprobar en las figuras 6.25 y 6.26 la distinta elaboración para la misma partitura publicada con dos años de diferencia, queda claro al compararlas que: a) Villagrasa no guardaba las piedras –sería impensable la acumulación de las mismas en el taller y tener que adquirir nuevas constantemente–; b) tampoco utilizaba reportes –originales en papel–: por un lado, hubieran sido fáciles de almacenar y conservar y, por otro y haciendo caso de las palabras ya mencionadas de Mariano G. Capapé, en casa de Villagrasa se dibujaba “en la piedra”.

Cabe la posibilidad de pensar que quien siguió a Villagrasa como propietario de *El Correo Musical*, Valentín Marqueta, se quedase con el material de la imprenta al separarse los socios, pero no parece probable puesto que supondría la reclamación del material de un taller de imprenta, que siempre fue de Villagrasa, por parte de este nuevo director y propietario. Lo más probable es que no hubiera nada conservado que reclamar: después de las tiradas de cada suplemento de la revista –y ejemplares vendidos independientemente–, no había más estampaciones que hacer y, presumiblemente, se eliminaría el material, reutilizando las piedras para nuevas partituras.

El hecho de ocupar dos números de la revista en el segundo caso, obedece a que, compuesta la polka de una Introducción y Trío, no se utiliza el recurso de abreviar las frases con repetición mediante casillas, por lo que ocupa más páginas y está escrita con mayor amplitud de reparto para los compases. De todos modos, por lo que se sabe de las condiciones de creación y edición musical, parece lógico pensar que dominaba en el ambiente el sentimiento o conciencia de comerciar con una música de carácter efímero, para consumo puntual, de moda según el momento: de ningún modo se pensaría en la necesidad de volver a utilizar las piedras, ni siquiera los reportes litográficos –originales en papel– en caso de haberlos.

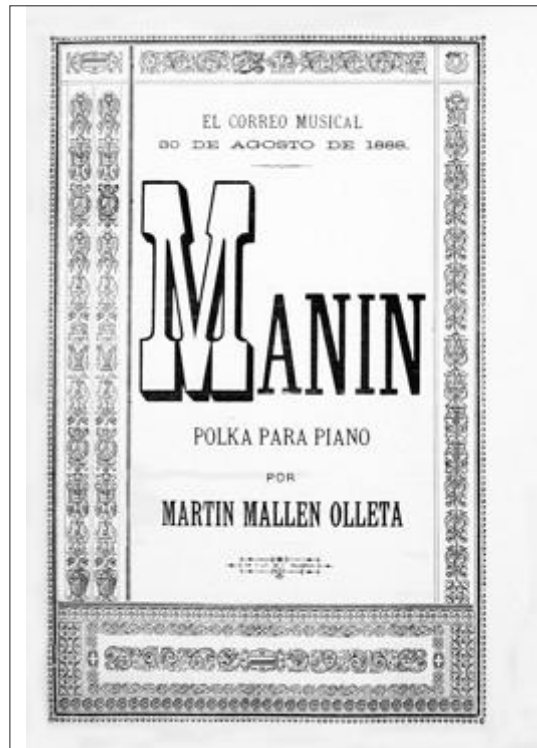


Fig. 6.25 Portada, con la cabecera de *El Correo Musical* (agosto de 1888), y comienzo de la polka *Manín* de Martín Mallén Olleta





Fig. 6.26 Portada y comienzo de la misma polka, esta vez en *Aragón Artístico* (junio de 1890)

The image shows the beginning of the musical score for "MANIN Polka para Piano" by Martin Mallem Olleta. The title and composer's name are at the top. The score starts with an "INTRODUCCION" section, followed by the "POLKA" section. The music is written for piano in 2/4 time. The introduction consists of two measures. The polka section begins with a series of chords in the right hand and a simple bass line in the left hand. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 2/4 time signature.

También se han encontrado portadas de suplementos pertenecientes a publicaciones periódicas con diferente diseño para la misma partitura, lo que quiere decir que Villagrasa hacía tiradas distintas en las que no todos los ejemplares que se repartían a los suscriptores eran idénticos.

Una aproximación a la producción musical, correspondiente o no, a las publicaciones periódicas, reúne los trabajos de litógrafos, dibujantes y editores. La recopilación queda abierta siempre a nuevos datos. Algunas fechas pueden resultar, también, aproximadas, ya que, o bien corresponden a las del registro en la institución correspondiente, o bien los datos que ofrecen las diversas fuentes consultadas en la investigación no son coincidentes, o, por último, no figura el año.

- **CALIXTO ARIÑO:** hizo dos ediciones (en 1885 y 1887) del:

- *Prontuario de armonía: o sea teoría de esta importante asignatura musical arreglada en preguntas y respuestas*, de Antonio Lozano.

- **VDA. DE CALIXTO ARIÑO:**

- *Repertorio Sacro Musical* (cincuenta y cuatro partituras de música religiosa entre enero de 1901 a mayo de 1904), grabadas en plancha –no he podido saber por quién–, que suponen el único ejemplo de la utilización de este procedimiento entre todo el repertorio hemerográfico. Queda por confirmar algo que no se distingue a través de la observación de los ejemplares originales: de lo que en la cubierta de la revista se dice, “La tirada se hará por el procedimiento del grabado en planchas y de la litografía”, se deduce que la música fue grabada, pero no se sabe si la estampación sería directa desde la plancha en la prensa, o desde el reporte de la plancha en la prensa litográfica, más económico, breve y elegante según Rogelio Villar, como se ha dicho más arriba.

1

LETRILLAS AL SAGRADO CORAZÓN DE JESÚS

Letra de M.L. Música de F. AGÜERRAS.

CORO.

Andr^{te} moderato.

Voz. *p* Je - sús del alma mí - a to - ma to - ma mi es - ra - zón

Órgano. *mf*

guárdalo junto al tu - yo y a - brá - sulo en tu - mor Je - sús del alma mí - a to - ma

cres - - - - -

to - ma mi es - ra - zón guárdalo junto al tu - yo y a - brá - sulo en tu - mor.

f

Fig. 6.27 Un ejemplo de estampación de grabado en plancha:
Letrillas al Sagrado corazón de Jesús, de Francisco Agüerras
(*Repertorio Sacro Musical*, año II, nº 13, 15 de enero de 1902)

● **IMPRESA DE BLASCO Y ANDRÉS:**

- Además de varios periódicos –*El Contribuyente* (en 1890), *El Mercantil aragonés: diario republicano* (en 1888), *Juan Palomo: semanario satírico* (en 1890), *El Cobete: periódico satírico* (en 1892) y *El Liberal de Aragón: órgano oficial del Partido Liberal de la Provincia* en su segunda época (T. Blasco, solo, en 1914)–, los dos socios publicaron en 1892 la segunda y tercera partes del *Método de Solfeo* de Blas Laborda, ya mencionado anteriormente, con ejemplos musicales.

● **BERNAREGGI, FAUSTINO (ed.):**

- *Ausencia*, mazurka para piano de R. de Velasco, Imp. y Litografía de F. Villagrasa [1884].

- *De Zaragoza á Canfranc*, polka característica para piano de A. Pérez Soriano [1880].

- *Do mi si sol*, polka para piano de Martín Davoise (1895).

- *Emilia: tanda de valeses*, M. Davoise [1895].

- *Jota aragonesa*, R. de Velasco (1895).

- *Plegaria de la medalla milagrosa* á tres voces, solo y dúo, de R. de Velasco [1895], F. Villagrasa.

- *Rosa*, gavota para piano de Elías Villarreal [1895].

- *Rosario*, mazurka para piano de R. Ruiz de Velasco; Calc. de F. Echevarría [1879c].

- *¡Hurra pastores!*, pastorela para piano, órgano u harmonium de Florencio Lafita.

- *La Canfranera: nueva jota aragonesa [al estilo del país]*, arreglada para piano por Pérez Soriano; calcografía de F. Echevarría.

- *Himno de la Peregrinación á Ntra. Sra. del Pilar*, de Hilario Prádanos y letra de Florencio Jardiel.

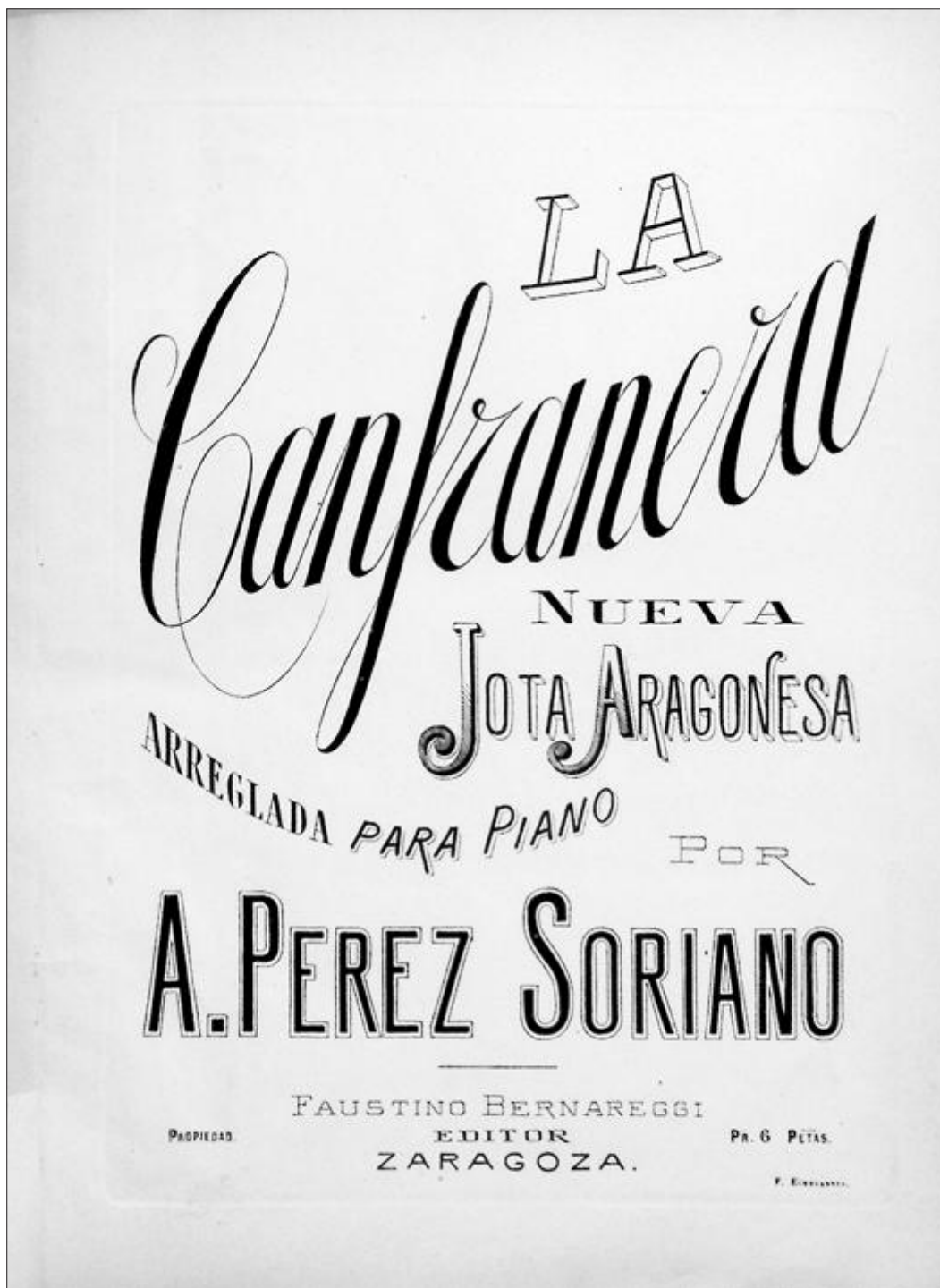


Fig. 6.28a *La Canfranera*, jota arreglada por A. Pérez Soriano “... con cuatro cantos de los más característicos y el popular de Franco Oliván”: editada por F. Bernareggi y calcografiada por F. Echevarría (en la portada)

2

Al Excmo. Sr. Ministro de Fomento D^o José Luís Albareda.

LA CANFRANERA

NEVA JOTA ARAGONESA
VERADERA IMITACION DE UNA RONDELLA AL ESTILO DEL PAIS
CON CUATRO CANTOS DE LOS MAS CARACTERISTICOS
Y EL POPULAR DE FRANCO-OLIVAN.
ARREGLADA PARA PIANO

Propiedad, Pr. 6 Ptas.

POR A. PEREZ SORIANO.

Tiempo de jota,
Allegro. *f*

ENTRADA

JOTA.
Con alma.

S

gracioso.

FRUSTINO BERNARDEGI. F. B. 38. ZARAGOZA.

Fig. 6.28b Al pie se aprecian las iniciales del editor seguidas de un número (F. B. 38)

En un cuaderno manuscrito apaisado en 4.^o, de Jotas populares aragonesas¹⁹⁹, aparece la parte musical de la *Jota de Franco Oliván*, cuyo cantar menciona Pérez Soriano en la Jota *La Canfranera*, pero en la que no se incluye la música.

¹⁹⁹ Este cuaderno se conserva en la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, y comprende la *Jota de Aben -Jot*, *Cantar de la Fiera*, *Jota aragonesa*, *Jota del Bajo Aragón*, *Jota Navarra*, *Jota Olivera*, *Jota Navarra Ribereña*, *Jota Zaragozana* y la *Jota de Franco Oliván*. No hay cubierta ni portada y se desconoce al autor del manuscrito. *El Cantar de la Fiera* aquí es algo diferente del que transcribe Ruiz de Velasco en su estudio manuscrito *Cantos populares de España...* (1892).



Fig. 6.29 *Jota de Franco Oliván* en un cuaderno manuscrito de autor desconocido, que contiene nueve jotas con el canto y acompañamiento de piano

● ENRIQUE CASANOVA:

- *El Trovador del Ebro* (1869), incluye el “schotisk”-polka *Mi agonía*, de A. Pérez Soriano y la polka para piano *La rosa de oro*, de Melchor Vela.

● EMILIO CASAÑAL:

- *Repertorio Sacro Musical*: ocho partituras de música religiosa a partir de junio de 1904.

● COMAS HNOS:

- *El cocinero* 1888. Luego Imp. de Santos hnos. (Hemeroteca Municipal Madrid).

- *El Universal: nuevo y sencillísimo método para aprender a tocar por cifra numeral el acordeón de un teclado de 8, 10 y 12 teclas sin necesidad de maestro*. Manuel Baquero Lezaún. Zaragoza: Establecimiento tipográfico de Comas Hermanos, 1885. (Fuente: catálogo de la Fundación “Joaquín Díaz”, de Valladolid).

- *Repertorio Sacro Musical*: ocho partituras, a partir de junio de 1904.

● **LITOGRAFÍA DEL COMERCIO:**

- suplementos musicales para *El Correo Musical*: cinco partituras, a partir del nº 17 (30 de septiembre de 1888).

● **RAFAEL GUARDIA GRANELL:**

- *Do mi si sol*, polka de Martín Davoise (1895), de venta en el establecimiento zaragozano de F. Bernareggi “y en los principales almacenes de música”.

● **IMPRESA DEL HOSPICIO PROVINCIAL:**

- *Revista de Aragón* (1878-1880),

- participa en la página del texto de Florencio Jardiel del *Himno de la peregrinación al Pilar de Zaragoza*, partitura de Hilario Prádanos, de la Litografía Portabella, editada por F. Bernareggi en 1880.

- *Nueva teoría completa sobre las relaciones numéricas de los sonidos que componen la escala musical, así diatónica, como cromática...* de Melchor Ollé. De la litografía de Antonio Oliván es el conocido dibujo de la guitarra para este tratado.

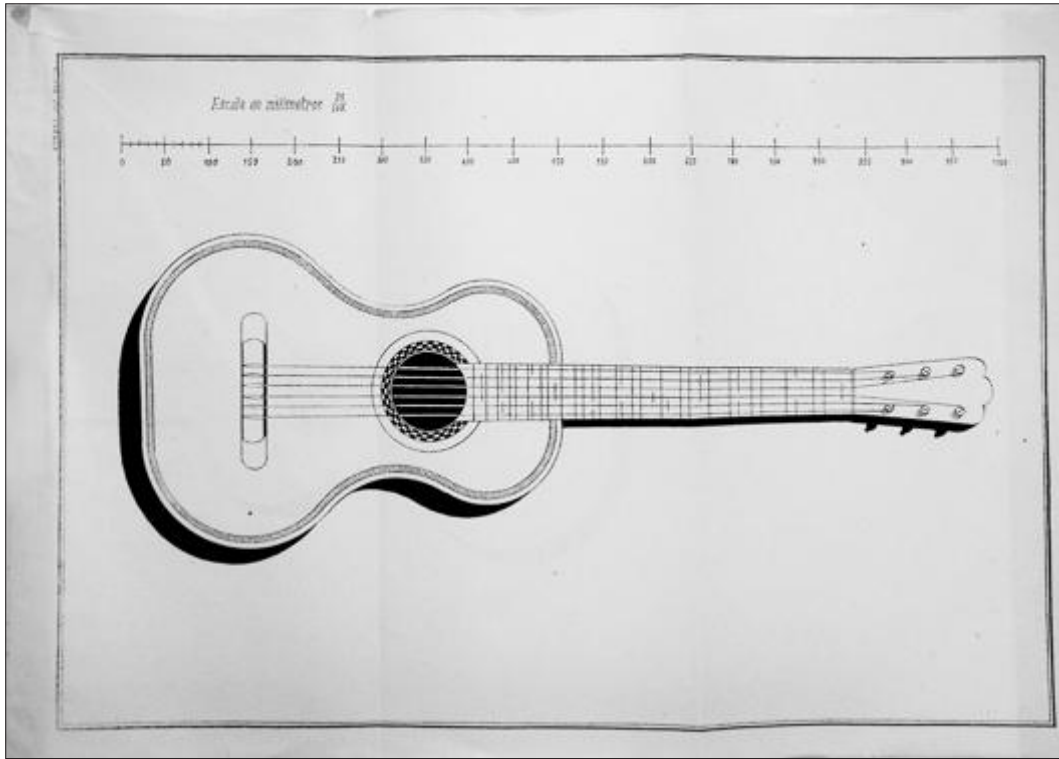


Fig. 6.30 Desplegable que muestra la ilustración de la Lit. de Antonio Oliván para el Tratado de Melchor Ollé (Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial, 1879). En la parte superior izquierda, en fuente diminuta se lee: “Oliván Lit. Zaragoza”

● **MANUEL MARÍN:**

- *Teoría y práctica del Solfeo: primera parte*, Antonio Lozano, Zaragoza, “Imprenta y Litografía de M. Marín”, Canfranc, 6, (1904); hay otra edición de la primera parte de “Litografía de M. Marín” de 1915; otra de la segunda parte de la “Litografía de M. Marín”, de 1921, ya en Cervantes, nº 12; una tercera parte de “Litografía de M. Marín” (s.a.), que incluye en parte práctica ejercicios de canto de órgano o “música de facistol”. Existe una edición de este tratado publicada por Casa Luna en 1958, en versión armonizada por Ramón Borobia.

- *Granada*, pasodoble para piano de Miguel Arnaudas, editada por Manuel Vellido (1915) con venta exclusiva en Bilbao y Santander. La “Lit.

Marín” aparece al pie de la última página y, a la izquierda, “Grabado por A. Boileau y Bernasconi. Barcelona”: pudo ser que Marín se encargase de la estampación en su litografía, o la litografiase a partir del grabado en plancha.



Fig. 6.31a Portada del pasodoble de M. Arnaudas *Granada* (1915)



Fig. 6.31b Al final de la partitura de Arnaudas,
en la parte inferior izquierda se lee
“Grabado por A. Boileau y Bernasconi. Barcelona”, y a la derecha la
“Lit. Marín Zaragoza”

- *El Flamenco*, pasodoble para piano de M. Arnaudas (1915): aquí, en cambio, la “Lit. Marín” aparece como responsable de la portada, y A. Boileau y Bernasconi del grabado de la música. Este pasodoble fue posterior, aunque del mismo año, y es propiedad del autor.

● **EDUARDO PORTABELLA:**

- *Nuevo Método de acordeón* de Ireneo Echevarría y Burgui [1878c.].
- *Himno de la Peregrinación á Nuestra Sra. del Pilar*, a una voz y coro, con acompañamiento (*ad libitum*) de órgano, *armonium* o piano, con música del Pbro. Hilario Prádanos, poesía del Pbro. Florencio Jardiel, editada por Faustino Bernareggi y de la Imprenta del Hospicio (1880): a la

Litografía Portabella se debe la portada de la partitura, con copia fotográfica de la imagen de Ntra. Sra. del Pilar.

- *Marcha religiosa compuesta para la entrada de la peregrinación al Sto. Templo del Pilar*, para piano u órgano, de Rafael Navarro [1880c.], editada por F. Bernareggi (F. 16 B.).

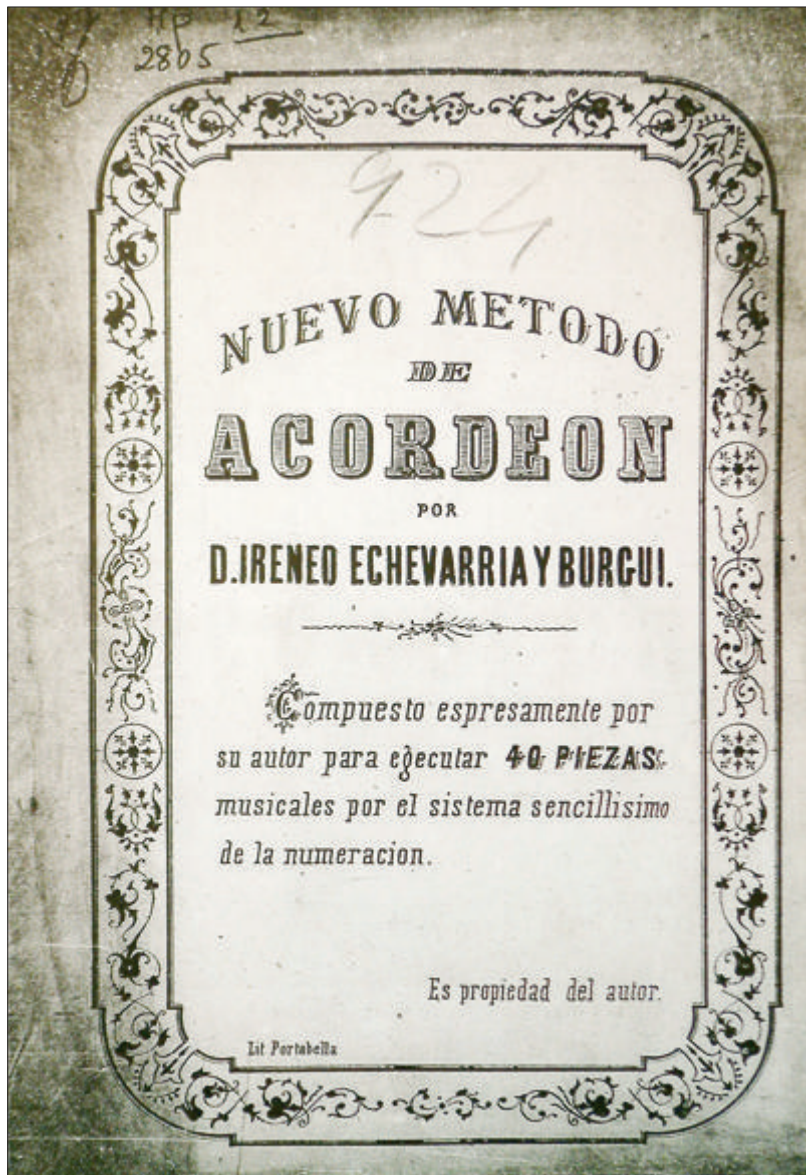


Fig. 6.32 Portada del *Nuevo Método de acordeón*, de Ireneo Echevarría, debido a la Litografía Portabella (1878): un ejemplo de los primeros trabajos del litógrafo, en que resulta obvia la sobriedad de recursos gráficos

• JULIÁN RIVERA (ed.):

- *Apeles y Terpsícore*, de Ruiz de Velasco (1894), calcografía de F. Echevarría.

- *Pandereta*, polka para piano de Ruiz de Velasco, [1895]. En la portada se ve uno de los recursos utilizados por editores para atraer clientes: la información de que había sido “Compuesta expresamente para el Gran Baile de máscaras que celebra el Círculo de Bellas Artes en el Teatro Principal”.



Fig. 6.33 Ejemplo de colaboración entre la Imp. y Lit. de F. Villagrasa y el Almacén de Música y Pianos del editor Julián Rivera: *Pandereta*, polka para piano de R. Ruiz de Velasco (1895)

À MI DISTINGUIDO AMIGO D. JOAQUIN PALLARÈS
PRESIDENTE DEL CÍRCULO DE BELLAS ARTES DE ZARAGOZA

✦ PANDERETA ✦

POLKA PARA PIANO. POR RUPERTO RUIZ DE VELASCO

INTRODUCCION

POLKA

leggero

legato y J

Música y Pianos de Julián Rivera, Independencia, 16, Zaragoza

● **ANTONIO RUIZ:**

- *Oficio de difuntos* “Domine, ne in furore tuo...”: salmo del primer nocturno, a cuatro voces y grande orquesta, de Domingo Olleta [1892c.]: para violines, violas, flauta, clarinetes en Si, trompas en Do, fagotes, trombones, tiple, contralto, tenor, bajo, violonchelo y contrabajo.

- *Letrilla á la Virgen Santísima*, de Domingo Olleta.

- *Libera me* a cuatro voces y orquesta [1880c.], de D. Olleta, Almacén de música de los señores Romeo y Cía.

- *Oficio de Difuntos*, de D. Olleta, 1893.

● **MARIANO SALAS:**

- *Letanía de la Virgen Nuestra Señora*, de Domingo Olleta, grabada por A. Ruiz, de la Tipografía de Salas [1884c.]

● **JULIÁN SANZ Y NAVARRO:**

- *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza: desde el siglo XVI hasta nuestros días*, de Antonio Lozano González. Obra premiada en el Certamen Científico-literario de los Juegos Florales de Zaragoza en el año 1894. (1895: 1ª y 2ª eds.)

● **MARIANO TURMO:**

- *Jota de la fiesta madrileña*²⁰⁰ –recopilación de estilos y variaciones de la jota aragonesa, de los que José Mª Alvira realizó transcripciones para piano–, de Santiago Lapuente y el bandurrista Ángel Sola (1895).

● **ALFREDO URIARTE:**

- *Pluma Aragonesa: revista gráfico-literaria* (1924-1925): *Nocturno* de Salvador Azara, dibujado por Codín Hnos.

²⁰⁰ La edición proviene de una recopilación de jotas encargada tras el éxito que tuvo una fiesta organizada por Eusebio Blasco y Mariano de Cavia, celebrada el 27 de marzo de 1894 en el madrileño Hotel Inglés (*El Liberal*, Madrid, año XVI, nº 5.288), a la que asistieron personajes aragoneses y madrileños, desde escritores o músicos hasta editores de renombre y activos entonces.

● **MANUEL VENTURA:**

- *Marcha triunfante* (precede al título la dedicatoria “A Santa Cecilia”), de Ramón Borobia, dedicada a su maestro A. Lozano, de la Tipografía de Manuel Ventura y editada por “Dotesio Editor. Bilbao” (posterior a 1897, ya que se había interpretado, según se lee en la portada, “á grande orquesta el 22 de noviembre de 1897”).



Fig. 6.34a De esta *Marcha triunfante*, sólo la portada salió de la Tip. de Manuel Ventura. La música –sin firma de establecimiento– es de quien trabajase para la ocasión con el editor Dotésio, probablemente alrededor del año 1900

A un respetable y querido maestro D.^{to} Félix Villagrasa
dedicada esta marcha en agradecimiento
H. Berobio

A Santa Cecilia.

MARCHA TRIUNFANTE

Ejecutada á grande orquesta en la fiesta que los profesores músicos zaragozanos dedican á su Patrona
el día 22 de Noviembre de 1897

por Ramon Berobio.

PIANO.

ff

ff

ff

mf *con moto*

Madrid, Editor, Siles.

Fig. 6.34b En la imagen se observa una textura musical propia de lo que es una reducción para piano

● **FÉLIX VILLAGRASA:**

Se ha considerado útil incluir la prensa diaria, además de las publicaciones periódicas musicales y las partituras editadas fuera de las anteriores, para seguir una biografía de su actividad laboral de forma cronológica, ofreciendo los trabajos que salieron de las prensas de Villagrasa, hasta donde he podido saber.

- *El Diario de la mañana: periódico popular de intereses morales y materiales* (15 julio **1880** - 30 sept. 1880). “Imp. Aragonesa” y “Tip. de F. Villagrasa”.

- *Vibraciones de los sonidos de la música y verdaderos coeficientes de las notas de la escala*, de Miguel Cáceres y Girón (**1880**), de la “Litografía Aragonesa” e “Imprenta e F. Villagrasa”.

- *El Enano: revista cómica minúscula* (7 marzo **1883** - ?).

- *Gaceta Musical* (20 abril **1883** - ?1885): dieciséis partituras encontradas.

- *El Intransigente: diario católico tradicionalista* (15 oct. **1884** - 30 sep- ?).

- *Ausencia*, mazurka para piano de R. Ruiz de Velasco (**1884**).

- *Romanza sin palabras*, José M^a Alvira (**1884**).

- *La Sota de oros*, polka de J. Liso y Torres [**1884**].

- *Carolinas*, paso-doble para piano de Florencio Lafita (**1885**).

- *Aragón político. Diario* (feb.- mayo **1886**).

- *El Fígaro Aragonés*, (octubre **1886** - 30 de enero de 1887). El nº 12 es de la Tip. de Comas Hnos.(10 de feb. de 1887).

- *Conchita*, mazurka para piano de Martín Davoise (**1886**).

- *Irene*, mazurka para piano de Luis Galino Gambod (**1886**).

- *Guayaba*, guaracha para piano de R. Ruiz de Velasco (**1886**), portada coloreada.

- *Le bord du ruisseau*, gavota de Rafael Navarro [**1886**].

- *Cerra*, polka para piano, Martín Davoise (**1887**).



Fig. 6.35a Polka para piano *Cerra*, de Martín Davoise. En la portada y al pie de la ilustración se lee: “M. Cerezo²⁰¹ dibujó” y “M. Castro litog.^o”

²⁰¹ Se trata del pintor zaragozano Mariano Cerezo Sainz, que en la fecha de la partitura estaba terminando o había terminado –curso 1886/1887– sus estudios en la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid; fue muy reconocido como dibujante y carte-



Fig. 6.35b Al pie de la música impresa figura la firma de F. Villagrasa

- *El Telón* (mayo **1887**).
- *El Carnaval*, lanceros para piano de Juan Colás (**1887**).
- *La Cartera*, diario. *Ciencias sociales* (feb.? **1888** – 30 abril 1888?); Santos Hnos. (marzo 1888 - ?),
- entre 1884 y 1888, Villagrasa había registrado en la Propiedad Intelectual dieciséis partituras, para piano o canto y piano, de Ruiz de Velasco, Liso y Torres, Florencio Lafita, Luis Galipo, Rafael Navarro, Martín Davoise, Juan Colás y Tomás Adiego.

lista. Y Miguel Castro es, seguramente, el mismo dibujante y litógrafo de quien Serrano Pardo (2003) cuenta que escribió alguna carta a la hija de E. Portabella, Sor Casta.

- *El Correo Musical* (10 abr. **1888** -10 sept. 1888), con quince partituras.
- *Aragón Artístico* (10 oct. **1888** - 30 jun. 1890?), con treinta y dos partituras.
- *Teoría y práctica del Solfeo* de A. Lozano, **1888**.
- *Pensées d'amour. Pensées d'amour*, de F. S. de T, op. 2 [s.a.]: portada dibujada por M. Sancho Rivera²⁰² y litografiada por Villagrasa: la partitura parece tipografiada –obsérvense los reguladores de dinámica–, pero de ser así no es de la tipografía de Villagrasa, quedando claro en el pie de imprenta. De todos modos, se trata de lo que sería una tirada de prueba, por las correcciones a lápiz que se observan indicando los errores (ver fig. 6.36b y 6.36c).
- *Gitanilla*, tango para canto y piano de Tomás Adiego (**1888**), 2ª ed.
- *Carmen la molinera*, tango para canto y piano de Tomás Adiego Navarro (**1888**).
- *Carolina*, polka militar de Tomás Adiego (**1888**), con sello de registro en el Ministerio de Fomento el 14 de marzo de 1889.
- *Fidela*, mazurka para piano de Tomás Adiego (1888).
- *Cachimba*, polka para piano de Horacio Oña (**1889**, fecha de registro de entrada en el Ministerio de Fomento).
- *Método teórico-práctico de Solfeo progresivo compuesto especialmente para los cursos e Solfeo dividido en tres partes por Blas Laborda Domínguez* (primera parte, **1890**).

²⁰² Mariano Sancho Rivera (*Longares -Zaragoza-, 1864) fue nieto de José M^a Sancho, uno de los héroes de la Independencia durante la invasión napoleónica, e hijo de Mariano Sancho Royo y Teresa Rivera Julián. Estudió Derecho y Bellas Artes en Zaragoza y, aunque fue diplomático, su segunda ocupación fue la de pintor, llegando a ocupar en 1904 una vacante en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. (Información extraída de la revista *Hidalguía* [en línea]: *la revista de genealogía, nobleza y armas*, Madrid, año XXVIII, mayo-agosto de 1980, nº 160-161. Extraordinario dedicado a Aragón. Disponible en: <http://books.google.es/books?id=W-7up3qsxNwC&pg=PA449&lpg=PA449&dq=zaragoza+++%22Sancho+Rivera%22&source=bl&ots=Dkw-e8YmJK&sig=JpE8qUKdLMHBK7sbjJMUr14b_ko&hl=es&ei=5vEtS6SaI4-w4QaJ8amPCQ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4&ved=0CBQQ6AEwAw#v=onepage&q=zaragoza%20%22Sancho%20Rivera%22&f=false>. [Consulta: noviembre de 2009.



Fig. 6.36a *Pensées d'amour: valse pour piano* de F. S. de T., de la Imp. y Lit. de Villagrasa: la portada viene ilustrada por el pintor M[ariano] Sancho Rivera

The image displays a musical score for piano, divided into two sections, N.º 1 and N.º 2. Section N.º 1 is a waltz in 3/4 time, marked *mf*, *rit*, and *p a tempo*. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes dynamic markings like *ff* and *p*, and concludes with *FIN* and *D. C.* Section N.º 2 is also in 3/4 time, marked *mf*, and consists of a single melodic line in the right hand.

Fig. 6.36b Contenido musical del vals para piano del desconocido autor



- *Tesoro de las rondallas y de los buenos aficionados á la guitarra. Método racional para aprender á tocarla con propiedad sin necesidad de maestro: escrito por cifra al alcance de todas las inteligencias* por Manuel Sarrablo Clavero, profesor de guitarra, bandurria, laúd y cítara. “Tipo-Litografía de Félix Villagrasa” (1890).

- *Romanza sin palabras* para piano, de José M^a Alvira (1890).

- *Laurak bat*, zortzico para canto y piano y acompañamiento separado para el canto, de Gaspar Otegui Jáuregui (sólo la portada tiene pie de la Imp. y Lit. de Villagrasa (1893).

- *Ave María para dos voces con acompañamiento de piano u órgano* (1894).

- *Cánticos al sagrado Corazón de Jesús*, de A. Lozano (1894).

- *Pandereta*, polka para piano de Ruiz de Velasco, [1895].

- *Canto de amor al Corazón Sagrado de Jesús: Himno* a tres voces y acompañamiento, de Aurelio Alonso, letra del Pbro. Francisco Bou, (1901).

- *Manolita*, mazurka para piano de Tomás Adiego.

- *Salve* para tiple, coro y órgano, de A. Lozano [s.a.], portada de F. Villagrasa; Calcografía de F. Echevarría.

- *Cánticos al Sagrado Corazón de Jesús: para tres voces con acompañamiento de órgano*, cuaderno de 30 págs., que se anuncia en la *Guía Anuario de Zaragoza para el año bisiesto de 1880...*(*op. cit.*).

Sin nombre de imprenta, pero de prensas zaragozanas –excepto un manuscrito–, son las siguientes obras:

- *Bendita sea tu pureza*, décima para cinco voces, contrabajo y órgano, de Domingo Olleta: [1873c.].

- *Cánticos al Sagrado Corazón de Jesús*, para tiples, contralto, tenor y bajo, con acompañamiento de órgano, de D. Olleta [reducción para orquesta, 1878c.].

- *Gozos a Nuestra Señora del Carmen*, a dos voces y órgano, de D. Olleta [1880c.].
- *Juegos de versos para órgano por los ocho tonos*, de D. Olleta [1882c.].
- *Sensitiva*, capricho-mazurka para piano de Manuel de Galí [1875c.].
- *Nuevo método completo teórico-práctico de canto llano y mixto*, con un gran repertorio de misas, vísperas, maitines, himnos, etc., de Fernando Soler y Fraile [1880c.].
- *Fuga de consonantes: entretenimiento tragi-cómico-lírico de costumbres aragonesas*, en un acto y cuatro cuadros, música de Arturo de Ysaura y Julián Rivera, letra de G. García-Arista y B. Melantuche. Manuscrito en folio apaisado, 73 pp. la letra y 26 h. la música [1899c.].

A través de las imágenes de las portadas o cubiertas –en algunos casos– de las partituras, se ha podido observar la evolución y desarrollo gráfico, con mejores medios técnicos según avanza el tiempo, ilustraciones de gran mérito para los dibujantes, pintores y litógrafos.

Sobre la edición de partituras en revistas, hay que decir que, en algunos casos, la misma obra –con cabecera o portada que hacía mención al nombre de la revista– se vendía independientemente de la publicación periódica, y llevaba una portada diferente. El hecho de no conservarse siempre la partitura al completo o el de aparecer encuadernada junto con otras, como coleccionable, separadas de la revista, hace que no se pueda distinguir en algunos ejemplares localizados, a los que les falta la portada informativa, si se trata de uno u otro caso.

Las fechas manuscritas en algunas partituras responden a la obligatoriedad de registrarlos según las leyes de Propiedad Intelectual, por lo que figuran los años en que se presentaron –a veces, también figura la firma del editor– en el Registro de la Biblioteca Nacional, las bibliotecas públicas provinciales que recibieron ejemplares en su depósito, o en el Real Conservatorio de Madrid.

Parece que no se suele citar en trabajos científicos a Zaragoza y sus editores musicales o impresores de esta época, ni aun formando parte de listas de ciudades en las que se sintió la proliferación de éstos (Barcelona, La Coruña, Valencia, provincias vascas): el hecho es que tampoco se ha estudiado este asunto ni dado a conocer la producción zaragozana hasta el momento.

Entre todos los personajes estudiados, destaca claramente Félix Villagrasa en varios aspectos de su producción: tanto en lo artístico –aquí intervienen los dibujantes y pintores– de las partituras, como en lo que toca a la música impresa o la enorme cantidad de trabajos que prueban su empeño, su dedicación, y la valentía que demostró especializándose en la edición musical.



Fig. 6.37a Dos ejemplos de portadas del mismo dibujante, G. Pueyo, del taller de F. Villagrasa, todavía de 1889 pero con muy diferentes recursos que en años anteriores, también en cuanto a grafía musical: la mazurka para piano *Fidela*, de Tomás Adiego...

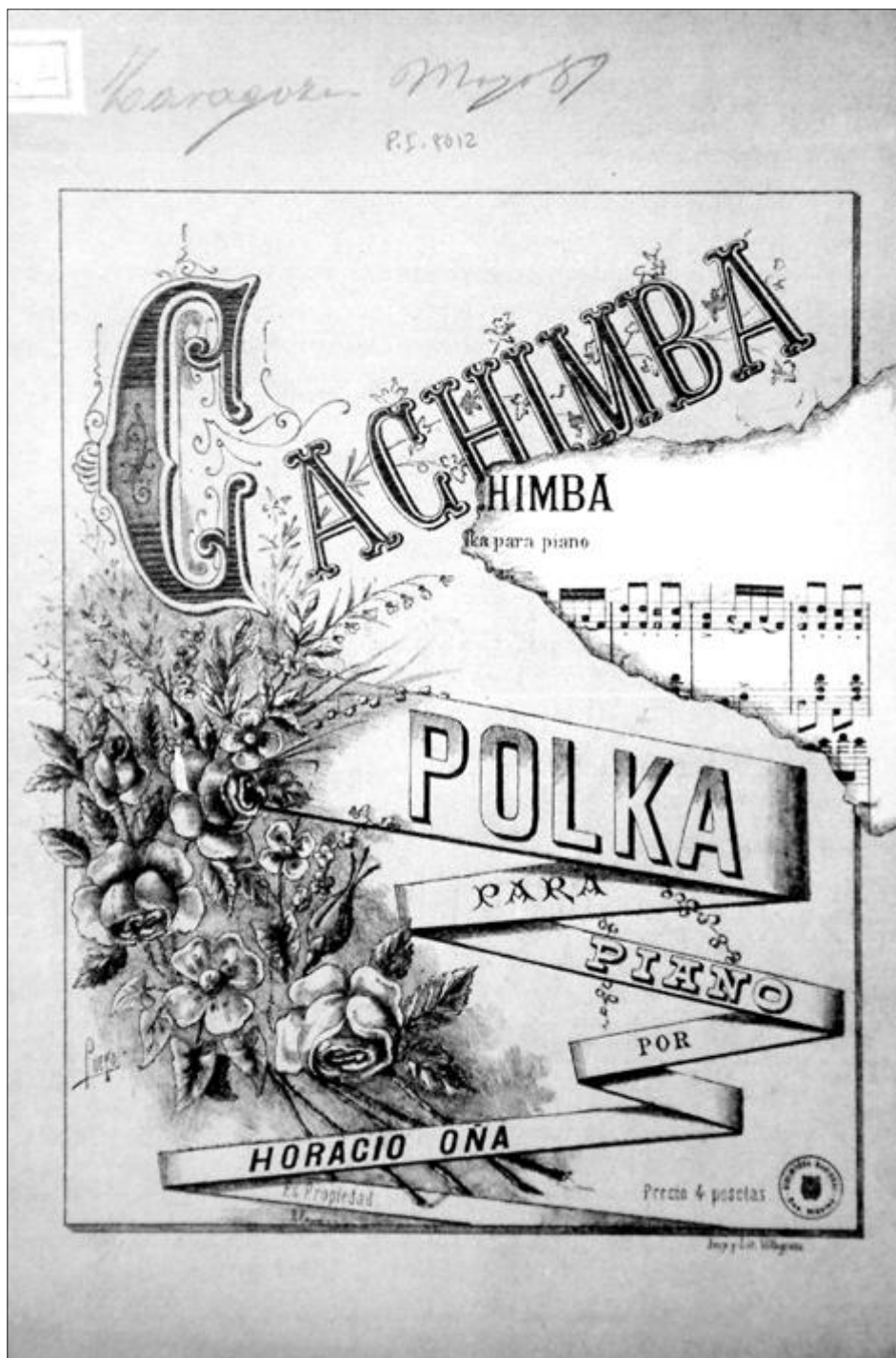



Fig. 6.37b ... y la polka *Cachimba*, de Horacio Oña



Fig. 6.38a Un último ejemplo de Villagrasa en 1901,
con la portada en color azul

A handwritten musical score on aged paper. At the top, a dedication in cursive reads: "A mi querido amigo y Compositor D. José Quader" followed by a signature "El Autor". Below this, the title "CANTO DE AMOR AL CORAZON SAGRADO DE JESUS" is printed in a decorative, outlined font. Underneath, "HIMNO" and "A TRES VOCES CON ACOMPAÑAMIENTO DE PIANO" are printed in a simple, spaced-out font. The score is divided into three parts: "LETRA DE D. FRANCISCO BOU, PBOO. O. D." and "MÚSICA DE AURELIO ALONSO". The first system is marked "Moderato" and includes staves for "TENORES" (Tenors), "BAJOS" (Bass), and "PIANO" (Piano). The piano part features dynamic markings like *sf* and *pp*. The second system continues the vocal lines with lyrics in Spanish and piano accompaniment with dynamics like *p*, *sf*, and *P*. The third system shows further vocal and piano parts, with a *rit.* marking in the piano part. The score ends with a page number "13" in the bottom right corner.

Fig. 6.38b La música impresa es de mayor complejidad para el impresor: con varias voces (texto de Francisco Bou) y acompañamiento de piano (música de Aurelio Alonso)

Además de conocer a los impresores, litógrafos y demás artífices y protagonistas de la edición de partituras en Zaragoza, principalmente de autores locales, sus técnicas, cambios y desarrollo en la actividad, etc., se cumple en este capítulo el segundo de los objetivos anunciado en la Introducción de esta tesis: se contribuye al conocimiento de la producción musical en la etapa objeto de la investigación 

**CAPÍTULO 7. ANÁLISIS DE LA MÚSICA IMPRESA
INCLUIDA EN LAS PUBLICACIONES
PERIÓDICAS**

Se ha estudiado anteriormente el contexto histórico, socio-cultural y musical en el que se ubican las partituras aparecidas con las revistas, y se ha mencionado el carácter fundamentalmente local que envuelve a esta muestra de la creación musical en Zaragoza durante la Restauración. Por tanto, procede adentrarse en el imprescindible análisis de algunas de ellas –como representativas del repertorio, dada la cantidad de suplementos publicados–, su relación con los autores, destacados o no por su producción y/o por la calidad de sus composiciones, así como realizar un acercamiento a los géneros y formas musicales que presentan.

Es incuestionable que estas creaciones responden plenamente a la moda del momento y al contexto musical en que les tocó vivir a los músicos autores de las mismas: en esto se halla la respuesta a muchos de los rasgos que las caracterizan. Habiendo realizado en otros capítulos de la investigación –según el enfoque planteado en cada momento– varias descripciones, enumeraciones de los títulos compositivos, y reflexiones críticas respecto de las revistas con que se regalaron a los suscriptores estas partituras –y que, a veces, se podían adquirir de manera independiente–, resulta esclarecedor, a modo de recordatorio, situar las fechas de publicación, acotar las revistas que contienen partituras y confeccionar un listado por autores, antes de pasar a un análisis técnico, formal, armónico, estético e interpretativo.

La música impresa publicada tiene sus límites cronológicos entre 1883 y 1904, ya que el *Nocturno* de Salvador Azara aparecido en *Pluma Aragonesa* (1924) supone el único ejemplo de música impresa, pero sin que la revista

tuviera entre sus objetivos ofrecer suplementos musicales. El resto lo conforma la música contenida en la *Gaceta Musical* (1883-1885), *El Correo Musical* (1888), *Aragón Artístico* (1888-1890) y *Repertorio Sacro Musical* (1901-1904). Las partituras suman un total de ciento cuarenta y seis, de las que se han encontrado ciento cinco –de las desconocidas se tiene información a través de los sumarios de las publicaciones–.

La música correspondiente a *Repertorio Sacro Musical* es en su totalidad litúrgica, para-litúrgica, para la práctica piadosa de la devoción o simplemente religiosa: abundan entre las composiciones las diversas letrillas, motetes y gozos si se aplica un criterio cuantitativo; a ellas se añaden cánticos, trisagios –himnos a la Santísima Trinidad–, salves, misas, villancicos, despedidas, ofertorios, antífonas, algún *Benedictus*, *Genitori*, *Ave verum*, pastorelas, décimas y, entre otros títulos o formas –aún de carácter religioso–, figuran un *Sueño infantil* (Aria para tiple y coro con piano), Sonatinas, alguna Melodía y una *Meditación*, estas últimas para órgano sólo. Toda vez que se trata de una publicación destinada a las parroquias, seminarios, conventos y colegios, el género como tal constituye un grupo de estudio independiente que no refleja ni es representativo sino de un colectivo de suscriptores concreto, y que no habla de la música que llegaba a la sociedad en general y que pueda mostrar la evolución en un contexto estilísticamente romántico, dentro del período de la Restauración borbónica.

Por otro lado y a este respecto, ya se ha tratado en otros capítulos la inquietud por la reforma de la música sacra a finales del siglo XIX y la crisis de ésta a nivel europeo, previa a la etapa del *Motu Proprio* de Pío X (1903) –que rodea las fechas de *Repertorio Sacro Musical*–, o la incidencia que éste tuvo en el ámbito musical eclesiástico y los avatares que acompañaron al género religioso: no todo lo incluido en la publicación zaragozana es música sacra pero sí se destina a las “parroquias, seminarios, conventos y colegios”, espacios que Pío X nombra como medios para la aplicación de sus instrucciones, y hay que decir, por otro lado, que la reforma se articuló a través de asociaciones y publicaciones de este tipo. Este espíritu del *Motu Proprio*, inherente en la producción musical de la revista, se había ido gestando ya a través del cecilianismo –movimiento originado en Alemania en la

segunda mitad del siglo XIX– y sus ideales estéticos contra los elementos teatrales y de dramatización en la composición musical; esta corriente cecilianista y la reforma de la música religiosa tuvieron su más ferviente apoyo y actividad con Hilarión Eslava –nacimiento de la *Lira Sacro Hispana* (1852-1860)–, Felipe Gorriti, Felipe Pedrell, Nemesio Otaño (*Música Sacro Hispana*, 1907-1923) y, especialmente, en el seno de los primeros Congresos Internacionales de Música Sacra. Posteriormente, seguiría el proceso, ya a principios del siglo XX, en los Congresos Nacionales celebrados en Valladolid (1907), Sevilla (1908) y Barcelona (1912).

De cualquier modo, varios hechos y reflexiones llevan a la teoría que plantea cierta relación entre Antonio Lozano –uno de los directores de la revista– y el movimiento de regeneración de la música sacra y recuperación del patrimonio español en este género, cuyos objetivos y aspiraciones coinciden con las de los institucionistas herederos del krausismo: a) la coincidencia de fechas entre la creación de la Asociación Isidoriana en 1895 –apoyada por “institucionistas” y cuya labor se centró en la reforma de la música religiosa española, entre otros géneros, así como su revalorización y divulgación– y la publicación, el mismo año, de la obra de Antonio Lozano *La Música popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza: desde el siglo XVI hasta nuestros días*, con la que logra lo mismo que se proponía la Asociación, si bien a nivel local: tal vez, la fundación de la Asociación movió al maestro de capilla zaragozano a sacar a la luz su obra en un momento y un contexto idóneos; b) la relación de Antonio Lozano con Felipe Pedrell en esos momentos –la segunda edición de la obra de aquél fue prologada por éste–, quien se hallaba implicado activamente con la Asociación, sin obviar la de Pedrell con el liberal Gabriel Rodríguez –accionista de la Institución Libre de Enseñanza, impulsor de la música de cámara en esos momentos y gestor de la incorporación de cuartetos en las veladas del Ateneo madrileño en 1894, algo que Lozano y Ruiz de Velasco habían logrado en el de Zaragoza pocos años antes–, de la que, al igual que con Antonio Lozano, se conserva correspondencia epistolar; c) por último, Gabriel Rodríguez propone como solución a la crisis de la música sacra la recuperación de los compositores españoles del siglo XVI, fecha de la que parte Lozano en su monografía.

Las fechas, el cruce de relaciones entre protagonistas con intereses coincidentes y la aplicación práctica de los hechos, avalan la tesis de lo que se ha propuesto como teoría.

7.1 SOBRE LOS AUTORES Y LAS OBRAS PUBLICADAS

Algunos autores publicaron en más de una revista y varios lo hicieron con más de una obra en la misma (v. Tabla 11). El listado encierra un total de sesenta y un autores diferentes cuyo origen social y formación cultural y musical difiere entre unos y otros: de clases acomodadas algunos, con acceso a una formación cultural en el seno de una burguesía intelectual o comercial; o de elevada posición económica de acceso reciente; procedentes, otros, de clases humildes, formados en las escolanías y capillas catedralicias o, inicialmente, en el ámbito familiar; los que se dirigieron hacia lo popular, folclórico y/o regionalista, de distinto estrato social que los anteriores en algunos casos, o los que expresaron sentimientos regionalistas unidos al regeneracionismo finisecular: las clasificaciones se interrelacionan y no cabe presentar las casuísticas como tipos o compartimentos estancos. De manera similar ocurrirá con las formas musicales.

Tabla 11. Autores y revistas donde aparecen sus composiciones²⁰³

Autores	Publicaciones periódicas
Agudo, Ignacio	<i>El Correo Musical</i>
Agüeras, Francisco	<i>Repertorio Sacro Musical</i> (5)
Álvarez, Antonio	<i>El Correo Musical</i>
Álvarez, Guillermo	<i>El Correo Musical</i>
Alvira, José M ^a	<i>El Correo Musical,</i>
	<i>Aragón Artístico</i>

²⁰³ Entre paréntesis, en caso de haberse publicado más de una obra.

Autores	Publicaciones periódicas
Anadón, José	<i>El Correo Musical</i>
Arnaudas, Miguel	<i>El Correo Musical,</i> <i>Aragón Artístico,</i> <i>Repertorio Sacro Musical</i> (12)
Barrera, Enrique	<i>Repertorio Sacro Musical</i> (3)
Basail, Pedro L.	<i>Aragón Artístico</i>
Blasco, Justo	<i>El Correo Musical</i>
Bonet, Ramón	<i>Repertorio Sacro Musical</i> (2)
Bordoy, Melchor	<i>Gaceta Musical</i>
Borobia, Ramón	<i>Repertorio Sacro Musical</i> (6)
Chulvi, Manuel	<i>Repertorio Sacro Musical</i> (2)
Davoise, Martín	<i>Aragón Artístico</i>
Echegoyen, Teodoro	<i>Repertorio Sacro Musical</i> (3)
Enciso, S.	<i>Gaceta Musical</i>
Fondevila, I. A.	<i>Gaceta Musical</i>
Giménez, Pedro J.	<i>Aragón Artístico</i>
Hernández, Pablo	<i>Repertorio Sacro Musical</i>
Hernando, Domingo	<i>Aragón Artístico</i>
Híjar, José	<i>El Correo Musical</i> (2)
Íñiguez, Buenaventura	<i>Repertorio Sacro Musical</i>
Lacasa, Alfonso	<i>El Correo Musical</i>
Laclaustra, Juan	<i>Gaceta Musical</i>
Laporta, Francisco	<i>Aragón Artístico</i>
Liso y Torres, Joaquín	<i>Gaceta Musical</i> (2), <i>El Correo Musical,</i> <i>Aragón Artístico</i>

Autores	Publicaciones periódicas
Lissar, J.	<i>Gaceta Musical</i>
Llubes, Antonio	<i>Gaceta Musical</i>
Lorente, Mateo	<i>El Correo Musical</i>
Lozano, Antonio	<i>Aragón Artístico,</i> <i>Repertorio Sacro Musical</i> (4)
Maestre, Estanislao	<i>Gaceta Musical</i>
Malumbres, Enrique	<i>Gaceta Musical,</i> <i>El Correo Musical</i>
Mallén Olleta, Martín	<i>El Correo Musical</i> (2), <i>Aragón Artístico</i>
Martínez Posse, Manuel	<i>Repertorio Sacro Musical</i>
Mocoroa, Eduardo	<i>Repertorio Sacro Musical</i> (2)
Moreno, José M ^a	<i>Repertorio Sacro Musical</i>
Navarro, Pablo	<i>El Correo Musical</i>
Neira, Mariano	<i>Repertorio Sacro Musical</i>
Olleta, Domingo	<i>Aragón Artístico</i>
Olmeda, Federico	<i>Repertorio Sacro Musical</i>
Oña, Horacio	<i>Aragón Artístico</i>
Orós, José	<i>Gaceta Musical,</i> <i>El Correo Musical</i> (2)
Pereda y Matud, Ángel	<i>Aragón Artístico</i> (2)
Pérez Soriano, Agustín	<i>Gaceta Musical,</i> <i>Aragón Artístico</i>
Perpiñán, José	<i>Repertorio Sacro Musical</i> (2)
Peydró, Vicente	<i>Aragón Artístico</i>
Resa, Juan	<i>Gaceta Musical</i>

Autores	Publicaciones periódicas
Rico, Ramón	<i>Aragón Artístico</i>
Rivera, Julián	<i>Aragón Artístico</i> (2)
Roig, Ramón	<i>Aragón Artístico</i> (3)
Ruiz, José M ^a	<i>El Correo Musical</i>
Ruiz de Velasco, Ruperto ²⁰⁴	<i>Gaceta Musical</i> , <i>Aragón Artístico</i> (21)
San José, J. de	<i>Repertorio Sacro Musical</i>
Santa Teresa, Emeterio de	<i>Repertorio Sacro Musical</i>
Serván, J.	<i>Aragón Artístico</i>
Sierra, Concha	<i>Aragón Artístico</i>
Sigler, José	<i>Gaceta Musical</i>
Soler, Manuel	<i>Repertorio Sacro Musical</i> (2)
Villarreal, Elías	<i>El Correo Musical</i> , <i>Repertorio Sacro Musical</i> (6)
Zabalza, Dámaso	<i>Aragón Artístico</i>
Zurrón, Vicente	<i>Aragón Artístico</i> (2)

Además de los aragoneses –y zaragozanos de origen o de adopción–, encontramos entre estos protagonistas a los correspondientes a *Repertorio Sacro Musical*, procedentes de variados puntos de la geografía española –catedrales de Burgos, Valencia, Tarragona, Madrid, Palencia Tuy (Pontevedra), Oviedo, León, Segorbe, Santiago y Granada–; a los catalanes Francisco Laporta, Antonio Llubes y Ramón Roig –con una *Polonesa de concierto* de cierta dificultad–; al valenciano Vicente Peydró y al navarro Dámaso Zabalza, quien colabora con su Capricho para piano titulado *Alegría aragonesa*:

²⁰⁴ De las veintiuna obras de este músico publicadas con *Aragón Artístico* –revista dirigida por el propio Ruiz de Velasco–, dieciséis pertenecen al *Álbum de Bailables*.

A la distinguida pianista Doña Marcisa Lopez

ALEGRÍA ARAGONESA

Capricho para piano por D. Zabalza.

The image shows a page of musical notation for a piano capriccio. It features five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a 'SS' dynamic marking. The third system begins with a 'P gracioso' dynamic marking. Pedal markings 'Ped' and diamond symbols are used throughout the score to indicate where the sustain pedal should be used.

Fig. 7.1 *Alegría aragonesa*, capricho para piano de Dámaso Zabalza (*Aragón Artístico*, año I, núms. 7-8, 10 y 20 de diciembre de 1888)



Fig. 7.1a



Fig. 7.1b

En este capricho vemos la utilización de una célula motívica, en el pentagrama correspondiente a la mano izquierda, del tema de la jota aragonesa que utilizaron Glinka y otros, como segundo tema en este caso, mientras a la mano derecha se le asigna un papel de acompañamiento con acordes (Fig. 7.1a); con el mismo motivo juega el autor al comienzo de la tercera página (Fig. 7.1b), con un contrapunto entre corcheas sueltas y en octavas mediante alternancia de las dos manos, variando la interválica –una escala diatónica ascendente y descendente con ámbito de 5ª (re-mi-fa#-sol-la-sol-fa#-mi-re)–, a lo que contesta con la misma célula temática anterior sin variación alguna, doblada en octavas, para la mano derecha (fa-sol-la-si-do-la-si-sol-fa, en la tonalidad lejana de Fa #), dicho sea de paso, sin avisar del cambio de armadura para la nueva tonalidad.

Casi todos los compositores –entre ellos, algún aficionado– son ya conocidos, pero quedan algunos nombres, escasos, que no he logrado identificar y siguen siendo extraños: tal vez porque posteriormente siguieron ocultos e ignorados, posiblemente porque la publicación de sus obras responde a un hecho ocasional o a una actividad compositora aislada y puntual, probablemente como aficionados, y otras veces el hecho responde a –como se explica en las propias revistas– la excesiva humildad, falta de ambición hacia el

éxito y deseo de permanecer en la discreción; el hecho es que no se conoce más de ellos, lo que no impide una investigación concluyente en el campo de la producción musical circunscrita al área local.

De cualquier forma, un pequeño apunte, a veces a modo de recordatorio, sobre algunos de los compositores –los menos biografiados hasta el momento o, incluso, no mencionados– y sus aportaciones en la prensa musical, permitirá una visión más clara y amplia, aun cuando varios de ellos aparecen en notas biográficas anteriormente en otros capítulos:

- **IGNACIO AGUDO:** producción escénica y sinfónica, composiciones religiosas, piezas para piano y bailables; director de la Banda Municipal de Zaragoza, primer clarinete del Teatro Principal.

- *Georgina*, Mazurka para piano.

- **ANTONIO ÁLVAREZ:** profesor en el ámbito de la enseñanza privada.

- *El Proceso*, Polka para piano dedicada “A mi discípula Casimirita López Ballester”.

- **GUILLERMO ÁLVAREZ:** autor de varias zarzuelas en un acto y algunas piezas para voz y piano y otras pianísticas de salón; residía en Madrid en 1888, cuando envía su obra a *El Correo Musical*.

- *Pensamiento*, Vals para piano dedicado “A mi distinguido amigo D. Benigno Pallol Bianchi”, joven poeta aragonés.

- **JOSÉ M^a ALVIRA Y ALMECH** (*Zaragoza, 1864; †Madrid, 1938): autor lírico-dramático, con zarzuelas de gran éxito en su haber, destacó en la música popular y, especialmente, en la jota: transcribió para piano varias de ellas de la *Colección de cantos aragoneses* de Santiago Lapuente y Ángel Sola; en 1940 se publicó su tratado *Schola Cantorum: Estudio teórico-práctico de la manera de enseñar y aprender a cantar como cantaban los que cantaron* (Madrid: Imprenta Torrent); fue discípulo de Ruiz de Velasco, y en 1889 estaba perfeccionando sus estudios en Barcelona –“joven é inteligente aficionado” dicen de él en *Aragón Artístico* a finales de 1888–; posteriormente residió en Madrid, donde dirigió las Academias de Canto y de los Coros del Teatro Real, seleccionando y puliendo grandes voces; además de ser maes-

tro concertador de este coliseo, también fue director de orquesta –entre otros, del madrileño Teatro de la Zarzuela–. En *Aragón Artístico* se reseña su *Sinfonía en Sol*, interpretada el 26 de octubre de 1888 –a sus 24 años– por la orquesta de la compañía de ópera contratada en esas fechas, aunque pronto partió para Vigo como próximo destino y después a Oporto (Portugal): la actuación era a beneficio del maestro director y concertador barcelonés, Modesto Subeyas Bach en la noche de su despedida, a quien la revista *Aragón Artístico* le dedica un artículo biográfico. Esa *Sinfonía en Sol* es la primera obra instrumental de José M^a Alvira y la primera de este joven que se ejecutó en público, en el primer entreacto, a telón corrido, y con gran éxito por parte de los asistentes²⁰⁵.

- *Pequeño scherzo* para piano.

- *Crepúsculo*, Romanza para tiple o tenor con acompañamiento de piano.

- **JOSÉ ANADÓN**: organista de las iglesias de San Felipe y Santiago, maestro de la Capilla Ambulante –de música religiosa–, y director de conciertos.

- *Gaudencia*, Mazurka para piano, dedicada “A mi distinguido amigo y comprofesor Teodoro Ballo”.

- **MIGUEL ARNAUDAS LARRODÉ** (*Alagón, 1869; †Zaragoza, 1936): discípulo de Hilario Prádanos, Antonio Lozano y Valentín Faura, organista segundo del Pilar y luego maestro de capilla de La Seo, maestro de Música en la Escuela Normal, director de la Escuela de Música –desde 1914– y profesor en ella de

²⁰⁵ Cfr. la voz “Alvira y Almech, José María” que firma M^a Luz González Peña en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*: en este artículo se dice que “su primer estreno se produjo en Zaragoza con *Souvellas vache*”, lo que contradice lo escrito en la revista, testigo de la actualidad del momento, una revista en la que escribía y dirigió el mismo que fuera profesor entonces de José M^a Alvira, Ruiz de Velasco; esto da lugar –no he encontrado nada respecto a una obra titulada *Souvellas vache*, lo que no quiere decir que no existiera– a pensar que, dada la similitud de pronunciación entre esta supuesta obra y el nombre del director Subeyas Bach–a veces escrito de diferentes maneras– que dirigió la orquesta para el primer estreno de Alvira –su *Sinfonía en Sol*– haya creado confusión; de manera más dudosa, cabe pensar que tal vez Alvira compusiera la susodicha obra en alusión al director de orquesta catalán tras su encuentro, o que tal vez esa obra no existió (?!).



Fig. 7.2 Retrato de José M^a Alvira y Almech, incluido en su tratado *Schola Cantorum* (Madrid: Imprenta Torrent, 1940)

Armonía y Composición; producción religiosa, *Teoría del Solfeo*, *Tratado de Música para Escuelas Normales*, *Colección de Cantos populares de la provincia de Teruel*, *La Jota*, origen, forma musical y ejecución.

- *La bella Aurora*, Polka para piano dedicada “Al distinguido profesor, mi querido amigo Teodoro Ballo”.
- *Capricho* para flauta y piano, dedicado “A mi querido amigo José López, en recuerdo de amistad”.

- **PEDRO L. BASAIL:** en 1902 era Jefe de Trabajos estadísticos en Huesca, y en 1917 lo era en Zaragoza; desde 1923, Director e Inspector General del Cuerpo Facultativo de Estadística, en el Ministerio de Trabajo, Comercio e Industria.

- *¡Si volverá!*, Romanza para canto y piano dedicada “A la distinguida Srta. Doña Vicenta Domingo”.

- **JUSTO BLASCO COMPANS** (*Borja, 1850; †Madrid, 1892): formado en la Capilla del Pilar, discípulo e Valentín Faura (organista) e Hilario Prádanos (maestro de capilla), cantor Bajo de la Real Capilla por oposición, profesor numerario de Canto en la Escuela Nacional; obras vocales y pianísticas, de salón, jotas, producción religiosa, cantos populares, bailables; a sus cerca de setenta y tres obras registradas²⁰⁶ en el *Archivo histórico de la Unión Musical Española* se añade su tratado *Escuela práctica para la emisión de la voz*.

- *Meditación* para piano, dedicada “Al maestro Vázquez”.

- **MELCHOR BORDOY:** también se le conoce una pieza de música militar, *Himno a Weyler* (1897), para orquesta y coros, dedicado a un “egregio mallorquín, gran general y experto caudillo” de Cuba, Valeriano Weyler; existe otra versión para piano (1898).

- *Morena pero graciosa*, Mazurka para piano.

- **MARTÍN DAVOISE:** discípulo de Ruiz de Velasco y Antonio Lozano. Aparece entre la “lista de adherentes” a *Hispaniae Schola Musica Sacra*, de Felipe Pedrell, junto a nombres como los de Isaac Albéniz, César Cui, Charles Bordes, Canuto Berea o Tomás Bretón.

- *Ayes del alma*, Melodía para canto y piano, dedicada “Á las distinguidas señoritas Mercedes y Petra de Tró”.

- **S. ENCISO:**

- *Los hijos de Aragón*, Pasodoble para piano.

- **I. A. FONDEVILA:**

- *Primavera*, Mazurka para piano.

²⁰⁶ Mariano Pérez, en la voz “Blasco Compans, Justo” del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, dice haber encontrado 119 obras suyas.

- **PEDRO J. GIMÉNEZ:**

- *Ecos del alma*, Nocturno para piano. *Aragón Artístico* hace saber que es “fácil en su ejecución”.

- **DOMINGO HERNANDO**²⁰⁷:

- *Tanda de vales*, dedicada “A la distinguida señorita Julia Cánovas”²⁰⁸.

- **JOSÉ HÍJAR MARCO:** estudió con Mateo Lorente, Pascual Armengol, Teodoro Ballo y Domingo Olleta; violinista del Teatro Principal a los dieciocho años, director de bandas militares, músico mayor del Regimiento de África, después del de Aragón; se le conoce alguna zarzuela²⁰⁹, el *Himno a los Sitios de Zaragoza*, con letra de Florencio Jardiel e impreso por Estanislao Luna, obras para banda y bailables; era un joven profesor de viola y piano en las fechas en que se publican sus partituras en *El Correo Musical*: además de su gavota para piano *Recuerdo*, también se publicó en el nº 2 una polka titulada *Mascarita* –desaparecida–, transcripción de un juguete ya conocido por los programas de los bailes del Teatro Principal, que obtuvo gran éxito.

- *Mascarita*, Polka, arreglo para piano.

- *Recuerdo*, Gavota para piano, dedicada “a mi distinguido amigo Mariano Martínez Mediano”.

- **ALFONSO LACASA LAGUNAS:** también publicó música de salón en el *Álbum de la Ilustración Musical*, entre ellas la mazurka para piano titulada *Con fuoco*.

- *Á los toros...!*, Pasa-calle torero.

²⁰⁷ En la cubierta de la partitura aparece “Domingo Herrando”, por error.

²⁰⁸ En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, se conserva un volumen encuadernado de partituras de distinta procedencia, con hojas sueltas y en no muy buen estado de conservación, en el que aparece manuscrito “Julia Cánovas Zaragoza, 1884”, lo que podría indicar que fue de su propiedad, pero no he podido saber de quién se trata.

²⁰⁹ En el *Boletín de la Propiedad Intelectual* aparece, además, un boceto lírico en verso titulado El novio de la chica, registrado entre 1910 y 1912, con letra de Tomás Aznar y Eduardo Ruiz de Velasco, hijo de Ruperto.

-**JUAN LACLAUSTRA**: violonchelista en orquestas de varios teatros zaragozanos, en la rondalla que dirigió José Orós y también formó parte de la Sociedad de Cuartetos fundada en 1890. Fue profesor de la Escuela de Música.

- *Pequeña polonesa* para piano.

- **FRANCISCO LAPORTA Y MERCADER**: pianista, compositor y director catalán (*Sants -Barcelona-, 1857; †Rubí -*Ibíd.*-, 1900), primer maestro de Jaume Pahissa. Se educó con Juan Bautista Pujol y José Rodoreda en el Liceo barcelonés y era por entonces, con poco más de treinta años, muy considerado en Cataluña como compositor: ya había escrito a esa edad varias misas, sinfonías, obras para coro, para piano, romanzas de salón y obras religiosas. Varias de sus obras fueron premiadas: *Letanía Lauretana*, *Himno a Ntra. Sra. de la Academia* [Mariana de Lérida], *Goigs* [Gozos] *de Ntra. Sra. de Montserrat* y también fue premiado en diferentes festivales –entre ellos, en el Certamen Clavé, con la obra *La festa maior*. En 1891 era profesor en la Academia de Música de la Casa de Caridad de Barcelona.



Fig. 7.3 Retrato en la portada de *Aragón Artístico* (año II, nº 24, 30 de mayo de 1889) del compositor Francisco Laporta

- *Recuerdos*, Melodía para canto y piano, poesía de Eusebio Blasco, obra “Premiada con mención honorífica en el Certámen celebrado por la Sociedad Económica de Amigos del País de Granada el año 1881”.

- **JOAQUÍN LISO Y TORRES:** en actividades diferentes de las musicales, destaca su autoría de *El compañero del viticultor. Apuntes prácticos sobre viticultura americana* (Zaragoza: M. Escar, 1907), o su análisis sobre la “ley del coupage”. Entre su extensa producción musical se encuentra *La baturra*, jota aragonesa para piano (1894), otra *Jota aragonesa* para piano, con cantares de Baltasar González (Bilbao: L.E. Dotésio, 1894) o la polka para piano *¡A todos ó á ninguno!*, de venta en el almacén zaragozano de J. Rivera y Cía. Regaló a la Redacción de *El Correo Musical* su Gran jota *Pura y verdadera*, pero no se publicó entre los suplementos.

- *Corazón de Oro*, Tanda de valsos, dedicada “A la Excma. Sra. D.^a Pilar Cistué y Navarro”, arreglados por Ramón Salvador Morales.

- *Agustina de Aragón* (precede al tít. “Recuerdo á la heroína”), Pasodoble para piano.

- *Los Rapsodas*, Tanda de Walses para piano.

- *Homenaje á Lanuza*, Mazurka de salón.

- **J. LISSAR:**

- *La Flamencomanía*, Danza para piano

- **ANTONIO LLUBES:** catalán o afincado en Barcelona, en febrero de 1884 se interpretó en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona su polka *Agitación* –la misma publicada para piano el año anterior en la zaragozana *Gaceta Musical*–, en versión orquestal dirigida por el maestro [Joaquín M^a] Vehils, entre el repertorio para el 5º y último baile de máscaras de la temporada²¹⁰; y también se interpretó en un “baile de trajes” en el mismo teatro, el 20 de diciembre de ese año. Son varias las obras de Llubes que se escucharon en el coliseo barcelonés durante la década de 1880 y la siguiente: valsos, galops,

²¹⁰ *La Vanguardia: diario político de avisos y noticias*. Barcelona, año IV, nº 80, 16 de febrero de 1884, p. 2.

mazurkas, rigodones, schotis, tangos, alguna marcha militar, la tanda de valses *Souvenir des Pyrénées* y demás repertorio propio de bailes, obras bien acogidas por el público que se arreglaban para poder ser interpretadas al piano.

- *Agitación*, Polka para piano.

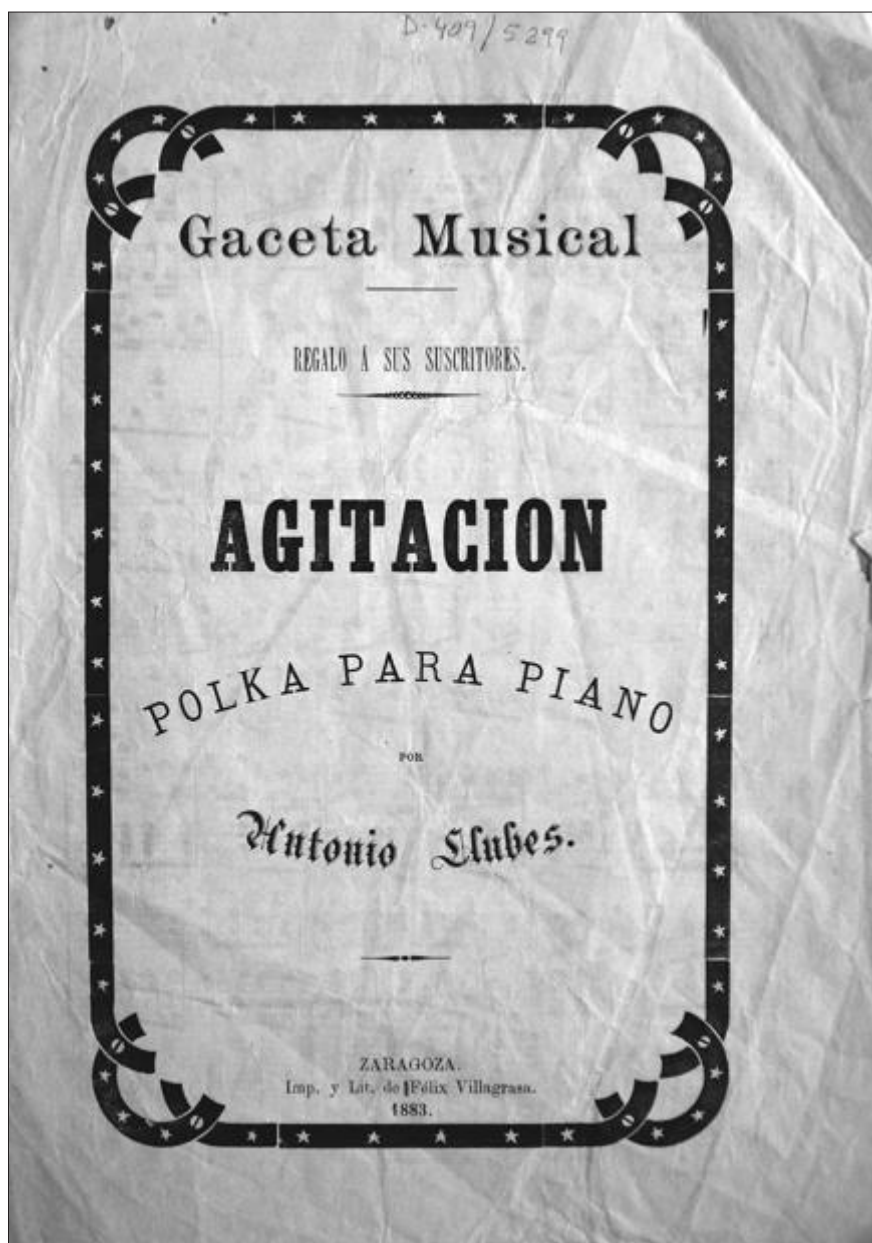


Fig. 7.4 Portada de la polka para piano *Agitación*, de Antonio Llubes

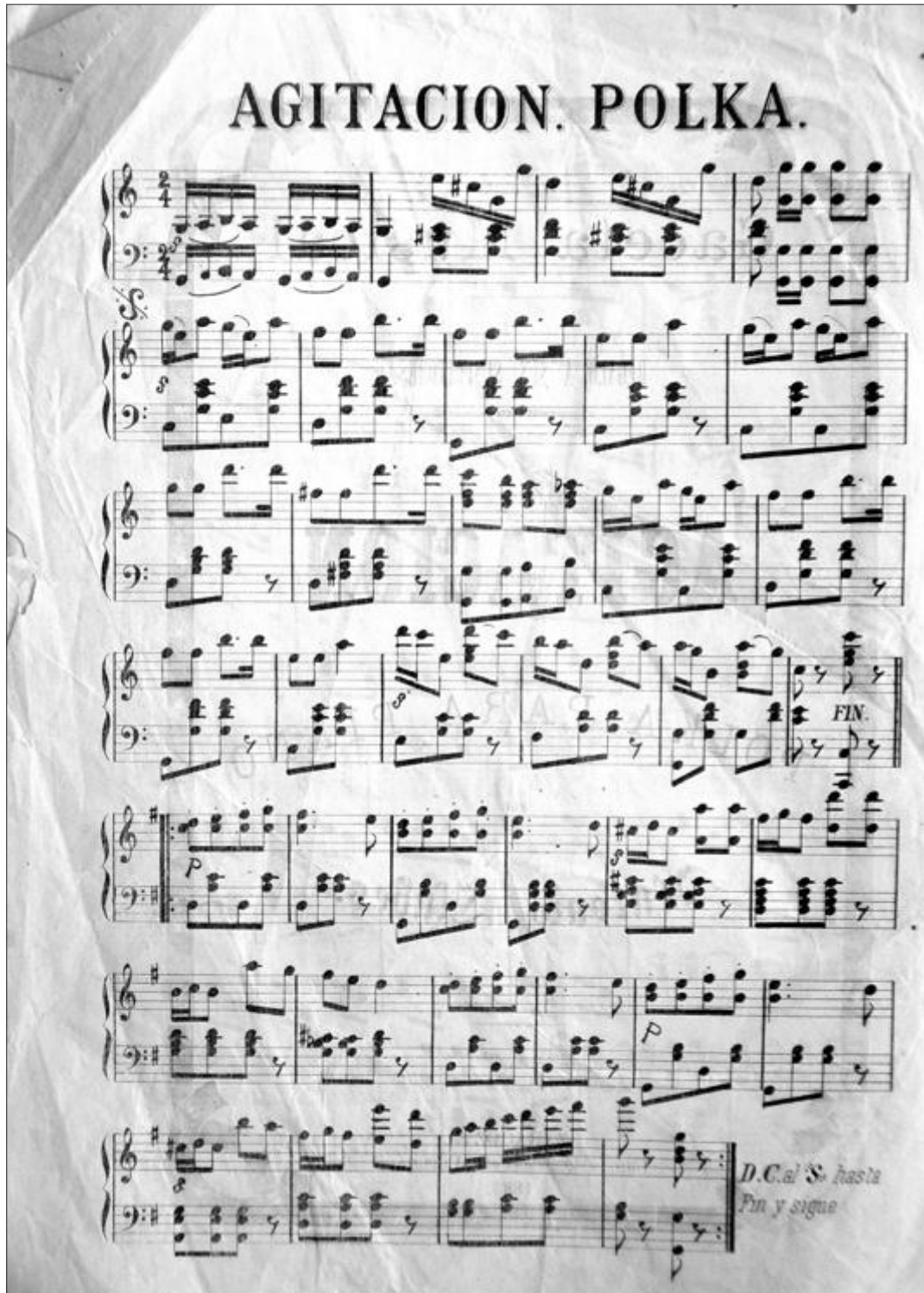


Fig. 7.4a Polka para piano *Agitación*, de Antonio Llubes, interpretada con orquesta en el Gran Teatro del Liceo un año después de su publicación en *Gaceta Musical* (1883)

Cuatro compases de introducción, sin ser indicada como tal, dos temas como sección central y un trío que cierra con la vuelta al primer tema, componen la estructura de esta polka.

- **MATEO LORENTE:** discípulo de A. Lozano, cantor Bajo en las Capillas de Zaragoza, profesor de piano y primer contrabajo en los teatros de la época y en conciertos, muy buen lector de música –según A. Lozano–; obras religiosas y profanas.

- *Gavota* para piano.

- **ANTONIO LOZANO:**

• *Ave María del Solemne Rosario [á grande orquesta]*. Partitura inédita hasta entonces, contiene: “Dios te salve, María Nº 4”, para contralto y acompañamiento de piano; y “Santa María Nº 1”, para tenor, bajo y acompañamiento de piano.

- **ESTANISLAO MAESTRE:** coincide en nombre y apellido con un prolífico editor madrileño, impresor y escritor. Pudiera ser uno de los aficionados, dada la gran sencillez compositiva de su Balada para canto y piano *Nostalgia*, aparecida en la *Gaceta Musical* (1883) y que se puede observar en la imagen (fig. 7.5): un acompañamiento básico en el que a veces, incluso, la melodía discurre al unísono con la parte vocal, y apenas un tercer acorde distinto a los de tónica y dominante como todo recurso armónico, con diez compases que constituyen una frase a modo de breve inflexión a la dominante de la tonalidad principal. Tampoco el autor de la letra, Luis Ducassi, es conocido en Zaragoza.

- *Nostalgia*, Balada para canto y piano.

NOSTALGIA
BALADA.

Letra de **LUIS DUCASSI.** Música de **ESTANISLAO MAESTRE.**

INTRODUCCION
MODERATO
legato. *ritard.*

BALADA
dolce *p*

El dul-ce a mor que ya sen-tí, Cuando te vi, me hi-zo cre-
er que con su ar-dor A no du-dar I-va a ol-vi-dar, El pa-de-
cer, Mas en-ton-ces Vi con do-lor, Que man-gus-ta se hi-zo ma-

Fig. 7.5 Primera página de *Nostalgia*, balada para canto y piano de Estanislao Maestre (*Gaceta Musical*, 1883)

- **ENRIQUE MALUMBRES:** profesor de piano y director de una Academia de Música instalada en la de Pintura de Manuel Viñado, director de la Banda del Hospicio Provincial, director de los conciertos del Café Mattosi y, puntualmente, de la orquesta del Teatro Goya; autor de varias zarzuelas, seguramente es el mismo Enrique Malumbres que menciona Baltasar Saldoni y que en 1874 se encontraba estudiando en la Escuela Nacional de Música de Madrid. Su tango para canto y piano en *El Correo Musical* procede de la zarzuela *Lo de mi pueblo*, estrenada en el Teatro Pignatelli en 1887 con gran éxito. En la prensa se tilda de “concejalada lírica” en 1 acto, y en su segunda representación se recortaron algunos números quitándole pesadez; del propio tango –al que denominan “popurrí flamenco”– se dice que “es muy bonito”, y se hicieron honores de repetición en todas las representaciones; también el vals final de la zarzuela tuvo mucho éxito.

De temática amorosa, contiene una gran sección central contrastante en *Tiempo de habanera* (fig. 7.6a), cambiando a modo mayor y en subdivisión ternaria de 6/8, obteniendo el mismo resultado rítmico que con el ritmo binario en 2/4 del comienzo de la pieza; una búsqueda constante de efectos orquestales –se trata de una adaptación– es uno de los rasgos que caracterizan a esta pieza²¹¹.

- *Wals* para piano.

- Tango en la zarzuela *Lo de mi pueblo* [Nº 4], letra de R. L. Martínez y M. Doz Ucelay²¹².

- **MARTÍN MALLÉN OLLETA:** sobrino y discípulo de Olleta, también estudió con Francisco Anel; segundo organista de La Seo y maestro de capilla en Huesca, director de orquesta, del Orfeón Zaragozano –reconstruido tras la marcha de Pedro Retana, esta vez con componentes de la clase obrera en su

²¹¹ Para un más amplio y detallado análisis de esta obra, véase Gimeno (2006: 250-252).

²¹² Rafael Lucas Martínez era periodista, colaborador en *El Correo Musical*, y Manuel Doz Ucelay, literato, fue propietario de la fábrica de pianos “Soler e hijos” en algún momento; del partido conservador, dimitió en enero de 1890 como teniente de alcalde.

Tango núm. 4 en la Zarzuela
LO DE MI PUEBLO

LETRA MÚSICA
de R. L. Martínez y M. Dox Ucelay de Enrique Malumbres

TANGO

The image shows a page of a musical score. At the top, it is titled 'Tango núm. 4 en la Zarzuela' and 'LO DE MI PUEBLO'. Below the title, it credits the lyrics to 'R. L. Martínez y M. Dox Ucelay' and the music to 'Enrique Malumbres'. The score begins with a piano introduction marked 'TANGO' and 'pp'. It consists of several systems of music. The first system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces a vocal line ('voz') with a treble clef and piano accompaniment. The lyrics are: '1.º Es tan..to lo que te quie...ro que yo no pue.....do de.' and '2.º Las fa...ti..gas que yo sien...to son más gran.des que la'. The score ends with a piano accompaniment section.

Fig. 7.6 Fragmentos de la adaptación para voz y piano del Tango, 4º número de la zarzuela *Lo de mi pueblo*, de Enrique Malumbres (*El Correo Musical*, núms. 3 y 4, 30 de abril y 10 de mayo, 1888)

The image shows a musical score for a song, likely a Habanera, with lyrics in Spanish. The score is arranged in four systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are as follows:

sir. lo y ca...yar me lo no pue. do
 ma. ar y re...vuel. ven más que el vien. to

Sa...lió-ú na estre..... lla de pa. se...o-u...na no..... che
 no sa. lió-un di..... a el sol que-hay en el cie..... lo
Tiempo de Habanera

y cre. yén. do. la erran..... te llo..ran por e..... lla
 y pre. gun. ta. ron to..... dos que su...ce. di..... a

llo. ran por e..... lla llo. ran por e..... lla
 que su...ce. di..... a que su...ce. di..... a

The piano accompaniment includes dynamic markings such as *fff* and *pp*, and a tempo marking *loco*. The score is written in a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

Fig. 7.6.a

mayoría– y del Orfeón Zaragoza²¹³; obras del género religioso, zarzuelas –entre ellas *Odisea matrimonial*–, obras sinfónicas, polonesas a gran orquesta, fantasías y cantatas.

- *Matilde*, Mazurka para piano, dedicada “Á la S.^{ta} Matilde Vicén”.

- *Manín*, Polka para piano –publicada en *El Correo Musical* y en *Aragón Artístico*–.

- **PABLO NAVARRO**: profesor de piano y contrabajo.

- *Pilar*, Mazurka para piano

- **DOMINGO OLLETA Y MOMBIELA**: se le conoce una única obra de música profana para piano: una *Romanza fantástica*. La misma se publicó, dos años después de aparecer en *Aragón Artístico*, en el *Álbum de la Ilustración Musical* (Barcelona: Trilla y Torres, 1891, nº 109). La primera vez que se editó fue por cuenta del autor: el ejemplar que se conserva en la Biblioteca Nacional está catalogado como publicación de 1852 c. , con iniciales de plancha “M. x”, que no he logrado saber a quién corresponden. Pero la obra fue escrita en 1851²¹⁴. En la *Guía Anuario de Zaragoza...* (1879) todavía se anuncia su venta a 6 reales y “en casa del autor”, entre otras obras de Olleta.

- *La Tristeza: Romanza fantástica* para piano.

- **HORACIO OÑA MUÑOZ**: discípulo de Ruiz de Velasco, sus valeses tuvieron gran aceptación en Madrid, y se vendían –según la revista *Blanco y Negro* de 16 de octubre de 1892, a quien nombran como “joven e inspirado compositor” en esa fecha– en afamados almacenes madrileños, como el de Zozaya, Martín o Romero y, en Zaragoza, en la Librería Cesaraugustana; en la revista citada se comparan sus valeses con los de O. Metra y J. Strauss.

²¹³ En esta etapa del Orfeón, la Junta de la sociedad acordó instituir una Sección de Rondalla, dirigida por José López Moliner, no muy buen director –según afirma Ramón Borobia en el nº 2 de los *Anales de la Escuela de Jota Aragonesa* (1943)–, pero gran profesor de guitarra: entre el repertorio del Orfeón había obras sólo vocales, acompañadas con orquesta y obras de rondalla.

²¹⁴ En el “Catálogo cronológico de obras musicales de Domingo Olleta”, que forma parte de la obra de Herrera Cerdá (1911), sobrino del compositor, aparece como su obra nº 23,

- *¡¡¡Araceli....!!!*, Tanda de Valses para piano: en *Aragón Artístico* denominan al vals como “el rey de los salones del buen gusto”, de ahí la elección de esta partitura.

- **JOSÉ ORÓS**: director de rondallas, viajó por toda España, Cuba y acudió a la Exposición de Chicago con la “Estudiantina Pignatelli”, obteniendo grandes éxitos; también director del Orfeón Zaragozano, dirigía en el Teatro Principal cuando se requería este tipo de agrupación, constituida instrumentalmente por bandurrias, laúdes, guitarras y guitarrones, aunque Ruiz de Velasco defendía que la “verdadera rondalla aragonesa” la componían guitarras, guitarros –más pequeños y, por tanto, de sonidos más agudos– y requintos –más pequeños aún que los anteriores.

- *Mi alma*, Mazurka de salón para piano, dedicada “Á mi distinguido amigo José Anadón”.

- *Leonor*, Gavota para piano. En *El Correo Musical* se da noticia de su boda con Leonor Giménez Baeta en octubre de 1888; la Gavota se había publicado en el número correspondiente al 30 de julio anterior.

- *Introducción* [Aire de Paso-doble] y *Vals*, en la zarzuela *A las penas... capuchones*.

- **ÁNGEL PEREDA Y MATUD**²¹⁵ (*Borja -Zaragoza-, 1867; †*Ibíd.*, 1919): estudió con su padre, maestro de capilla, y después en Zaragoza con Francisco Anel y Domingo Tabuena; compositor, barítono, organista y maestro de capilla desde 1900, sustituyendo a su padre, en la colegiata de Santa María de Borja, solista del Orfeón de Pamplona; producción religiosa y profana, ésta con varios valsos –algunos premiados en Madrid en 1903–, un himno, un paso-doble, la gavota *Lealtad* –en *Aragón Artístico*– y algunas zarzuelas.

- *¡Un recuerdo!*, Tanda de Valses, “Dedicados á mi querido amigo Don Juan Marzol”.

²¹⁵ De la biografía de este músico realizada por Manuel Gracia Rivas, procede la información presentada (V. Bibliografía).

- *Lealtad*, Gavota para piano, dedicada “A la memoria de mi querido amigo Emilio Alfaro”.
- **AGUSTÍN PÉREZ SORIANO** (*Valtierra -Navarra-, 1846; †Madrid, 1907):
- *Salón-Pignatelli*, Mazurka para piano.
- *Fantasia fácil para piano sobre motivos del Poliuto de Donizetti*—sin portada, por lo que no se sabe si en ella aparecía el título escrito de forma diferente—.



Fig. 7.7 Comienzo de la *Fantasia sobre motivos del Poliuto de Donizetti*, de Agustín Pérez Soriano (*Aragón Artístico*, año I, nº 3, 30 de octubre de 1888)

Se debería haber escrito una clave de Fa al final de la escala cromática de la Introducción y en el siguiente compás. Quizás sea una de las pocas ocasiones en que se puede ver una indicación para el segundo pedal o pedal celeste –arpeggios del primer sistema de pentagramas–.

- **VICENTE PEYDRÓ DÍEZ** (*Valencia, 1861; †*Ibíd.*, 1938): compositor valenciano que dirigió la compañía de zarzuela del Teatro Principal zaragozano en la temporada de 1888-1889: también dirigió en un concierto celebrado en el Teatro Circo para presentar al violinista del Conservatorio de París, José del Hierro, en el que participó Pérez Soriano –quien había reunido al efecto a varios invitados en su casa unos días antes–, en el que el mismo Peydró también intervino como pianista acompañando al violinista en obras fuera de programa. A su estancia en Zaragoza, sin duda, se debe su colaboración en *Aragón Artístico*.

- *Gavota para piano*.

- **JUAN RESA**: organista en Corella (Navarra).

- *La ingrata*, Polka para piano, “Dedicada á su discípula Doña Rosalía Montenegro”.

- **RAMÓN RICO**:

- *Nocturno* para piano, dedicado “Á mi queridísimo amigo José M^a Alvira”.

- **JULIÁN RIVERA GARCÍA**: editor-almacenista, profesor músico, y compositor.

- *Sauterelle*, Valses, dedicados “Á mi cariñoso amigo Joaquín Pallarés y Allustante”²¹⁶. Ya eran conocidos del público, se habían interpretado por la orquesta del Teatro Principal; en *Aragón Artístico* se considera que son de “fácil ejecución”.

- *Cocoded*, Mazurka para piano. *Aragón Artístico* la tilda de “lindísima” y “digna de estudio y aplauso”.

- **RAMÓN ROIG** (*Lérida, 1849; †Cartagena -Murcia-, 1907): violinista, compositor y director de bandas. Nacido en Lérida, vino a Zaragoza a los dieci-

²¹⁶ Joaquín Pallarés (*1853; †1935): pintor zaragozano, formado en la Academia de Bellas Artes de Madrid, de Roma y de París; fue profesor en la Escuela de Bellas Artes de Zaragoza. De reconocimiento internacional, su obra es actualmente muy cotizada.

séis años y se quedó en la ciudad, formando parte de bandas militares mientras ampliaba sus conocimientos musicales. Las catorce páginas que ocupan su *Polonesa de Concierto* a lo largo de cuatro suplementos de *Aragón Artístico* –en donde la tildan de “obra maestra”– no suponen una composición precisamente dirigida a aficionados, pero tampoco exige un grado avanzado de técnica interpretativa, más bien utiliza recursos aparentemente de cierto efectismo: en la figura 7.8 se puede apreciar el comienzo de la Introducción –que ocupa tres páginas– y de la Polonesa (7.8a), hasta llegar a la presentación del tema principal en la página siguiente (7.8b).

- *Polonesa de Concierto*.

- *Serenata* para violonchelo o violín y piano, dedicada “A mi distinguido amigo Salvador Ricart”.

- *María*, Mazurka para piano, dedicada “A mi querido amigo Ruperto Ruiz de Velasco”.

- **JOSÉ M^a RUIZ:**

- *Un Brindis al Joséf*, Polka para piano, dedicada “A mi distinguido amigo el Pintor D. Mariano Barbasán en prueba de amistad”.

- **RUPERTO RUIZ DE VELASCO:** excepto la primera mazurka, publicada en *Gaceta Musical*, el resto de obras aparecieron en *Aragón Artístico*.

- *De noche*, Mazurka para piano

- *Marina*, Gavota para piano, dedicada “A mi distinguido amigo y profesor D. Juan Gelabert Gordiola”²¹⁷. Esta obra se había estrenado ya en el Jardín de La Iberia años atrás, y se interpretó en el Teatro Principal y en el de Pignatelli. En esta ocasión se publica por primera vez y como arreglo para piano.

²¹⁷ Según afirma Juan Antonio Álvarez-Pedrosa (1994) en su estudio “La lingüística indoeuropea en España hasta 1930”, Juan Gelabert Gordiola (†1896) fue catedrático de Sánscrito en la Universidad de Madrid cuando salió por primera vez a oposición esta materia, en 1883. Por lo que no se trata de ningún profesor de música de Ruiz de Velasco, sino que, en todo caso, lo fue durante la graduación del músico como Doctor en Filosofía y Letras en la Universidad Central de Madrid (1886), tras licenciarse en la de Zaragoza (1885), de la que sería Profesor Auxiliar de varias cátedras a su vuelta de Madrid. También es conocida la amistad de Ruiz de Velasco con el arabista Julián Ribera y Tarragó.

157

Polonesa de Concierto

POR
RAMON ROIG

INTRODUCCION

The image shows a page of musical notation for the introduction of a concert polonaise. The page is numbered '157' in the top left corner. The title 'Polonesa de Concierto' is written in a large, decorative font, followed by 'POR RAMON ROIG' in a smaller, simpler font. Below the title, the word 'INTRODUCCION' is printed. The music is written for piano, with a treble and bass clef. The first system is marked 'fff' and the second system is marked 'pp'. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings.

Fig. 7.8 *Polonesa de Concierto*, de Ramón Roig:
primera página de la *Introducción*

POLONESA

AIRE DE POLONESA

The musical score is presented in six systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. The first system includes dynamic markings *sf* and *p*. The second system includes *sf* and *p*. The third system includes *p*. The fourth system includes *p* and *sf*. The fifth system includes the instruction *deciso*. The sixth system includes the letters *D*, *Y*, *D*, and *Y* below the notes.

Fig. 7.8a Comienzo de la *Polonesa*



Fig. 7.8b Segunda página de la *Polonesa*, en la que se introduce el tema principal (*Aragón Artístico*, año II, núms. 40-43, 10 de noviembre a 10 de diciembre, 1889)

- *Lukumí*, Tango para piano, dedicado “A mi querido amigo D. Miguel Sisamón”²¹⁸.
- *Emulación*, Capricho-Nocturno para piano, dedicado “Al joven é inteligente aficionado Don Antonio de Padua Gelabert y Prats”.
- *Julia: Nocturno fácil para piano*, dedicado “Á mi querida discípula y pequeña pianista Julia Marraco”.
- *Coqueta*, Mazurka para piano, dedicada “Á mi amigo y discípulo Don Horacio Oña.

Las siguientes obras forman parte del *Álbum de bailables* que suponía una segunda partitura o fragmento en cada número de la revista que dirigía el propio Ruiz de Velasco.

- *España*, Mazurka: estrenada en el Teatro Principal en los carnavales de 1887, en 1888 fue un “bailable” muy popular en los bailes del Teatro Goya y en los conciertos de los cafés La Iberia y Ambos Mundos.
- *Pilar*, Polka “de mediana dificultad”.

²¹⁸ Miguel Sisamón era, entonces, empresario del Teatro Principal.

• *Adelaida*, Tanda de Valses a cuatro manos, de “ejecución facilísima”. Es, hasta el momento, la primera obra escrita para ser interpretada a cuatro manos.

• *¡Qué bonito!*, Schotis.

• *¡Velay!*, Mazurka.

• *Madre e hija*, Mazurka a cuatro manos, “de fácil ejecución”.

• *Elvira*, Polka.

• *¡Alfaro! dos minutos*, Rigodón.

• *Mi lira*, Mazurka: interpretada en el Teatro Principal en años anteriores a su publicación.

• *Eduardo*, Valses. Ocupó siete números de la revista, del 25 al 31.

• *Aprés*, Polka: hizo furor en San Sebastián el verano de 1889.

• *1889*, Mazurka: había tenido gran éxito en los últimos bailes de Carnaval en el Teatro Principal.

• *Año nuevo*, Tango.

• *¿Último baile?*, Schotis: estrenado en el último Carnaval en el Teatro Principal y, al parecer, muy interpretado en orquestas, bandas y salones de baile.

• *Cachita*, Danza.

• *Inspiración*, Schotis a cuatro manos: pieza originalmente escrita para cuatro manos, “de fácil ejecución”. Ocupa seis números y con él termina el *Álbum musical*.

- **J. SERVÁN:**

• *María*, Polka para piano, dedicada “A mi discípula Señorita María Romero Latorre”.

- **CONCHA SIERRA:** impartió clases privadas de Canto y, más tarde, en la Escuela de Música de Zaragoza; dedica sus valsos a la profesora de piano Dolores Peguero:

- *El Dengue*, Tanda de Valses, dedicada “A mi querida amiga Dolores Peguero”.

- **JOSÉ SIGLER**: en 1887 era un famoso barítono de zarzuela.

- *Saudades*, Polka para piano.

- **ELÍAS VILLARREAL**: discípulo de los maestros de capilla Valentín Metón e Hilario Prádanos, fue un gran pianista y “buen orquestador” –según A. Lozano–; organista en la parroquia de San Pablo, profesor de Órgano y Piano en la Escuela de Música y compositor; dirigió las orquestas de varios teatros de la ciudad, y también fue académico de la de Bellas Artes de San Luis; es uno de los cuatro directores de la revista *Repertorio Sacro Musical*, y dejó un amplio repertorio de música religiosa y profana y, al parecer, de ésta sólo se conoce su mazurka para piano *Sol de Oro* (*El Correo Musical*, nº 7, 10 de junio de 1888), originalmente compuesta para orquesta de dos violines, viola, flauta, dos clarinetes, cornetín, dos saxofones, bajo, contrabajo, timbales, piano y armonio²¹⁹. Con esto tenemos un ejemplo de obra que originalmente no fue para piano, y que no se expresa ni en la portada o cabecera de la partitura ni en la revista, lo que indica que en la próxima tabla 12, no se registran sino los arreglos que se conocen como tales.

- *Sol de Oro*, Mazurka para piano: el propietario de *El Correo Musical*, Félix Villagrasa, es quien dedica “este pequeño recuerdo en testimonio de humilde respeto y admiración” a la regente M^a Cristina de Habsburgo.

- **DÁMASO ZABALZA**: pianista navarro, profesor y compositor, con formación organística trabajó como pianista en algún café de Madrid y fue profesor en el Conservatorio de esa ciudad; su obra se editó también en Francia e Italia; entre su producción hay música de salón y fantasías sobre motivos de ópera, a lo que se añaden varias publicaciones didácticas de estudios para piano.

²¹⁹ Luis Antonio González Marín aporta la instrumentación enumerada en la voz del *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* dedicada a “Villarreal, Elías Miguel”.

- *Alegría aragonesa*, Capricho para piano, dedicado “A la distinguida pianista Srta. Doña Narcisa López”. Compuesta ex profeso para *Aragón Artístico*.

- **VICENTE ZURRÓN**: pianista y compositor nacido en Zaragoza, estudió en Madrid con el canario Teobaldo Power y con José Tragó. Es sabido que el *Allegro de Concierto* para piano de Vicente Zurrón, presentado a concurso en Madrid en 1903, gustó más que la obra premiada de Enrique Granados, concurso de composición al que había concurrido el joven Manuel de Falla; pero Zurrón sí ganó el convocado por la Sociedad Filarmónica madrileña para composición de cuartetos. Su producción –Vázquez Tur (1991) reconoce la alta calidad expresiva y técnica presente en su obra– reúne obras escénicas, religiosas, de cámara y pianísticas, entre las que se encuentran las dos publicadas en *Aragón Artístico*:

- *Serenata española*, ob. 14, dedicada “Á la distinguida señora D.^a Elisa Olavide de Arana”.

- *Adiós al verano*, Melodía-Estudio ob. 12, dedicada “Al notable compositor D. Ruperto Ruiz de Velasco”. Esta es una de las obras que no figuran entre su producción compositiva en las biografías consultadas.

En todo el repertorio, sólo en dos ocasiones el grado de dificultad de ejecución de la obra se incluye en el propio título de la partitura –una alusión muy utilizada como atractivo para los posibles intérpretes en el patrimonio nacional de la época–: en la *Fantasia* de Pérez Soriano y en el nocturno *Julia*, de Ruiz de Velasco. Sin embargo, la revista *Aragón Artístico* sí lo hace con frecuencia en la sección “Nuestra música”, animando a la adquisición de las piezas de una u otra manera, bien a través del grado de dificultad, o de diversas y argumentadas recomendaciones.

7.1.1 Estudio crítico y analítico del contenido

La siguiente tabla muestra en la primera columna las obras que, con forma libre o establecida, tienen un título independiente que aparece en la partitura; en la segunda, para qué instrumentos fueron escritas –considerando la voz como instrumento “humano”–; y en la tercera columna figuran las com-

posiciones que únicamente tienen como título lo que se lee en cada celda de la tabla, llevando el mismo a veces implícita la forma musical.

Tabla 12. Formas musicales, instrumentos para los que fueron escritas las obras y títulos “característicos”.

Formas musicales con título independiente	Instrumentos	Títulos sin forma asignada
15 Mazurkas	piano	
9 Polkas (1 arreglo)	piano	
7 Tandas de valeses (1 arr.)	piano	
6 Gavotas (1 arr.)	piano	
4 Valeses (2 arr.)	piano	
2 Nocturnos	piano	
	piano	<i>Nocturno</i>
2 Tangos (1 arr.)	piano	
2 Melodías	canto y piano	
2 Pasodobles	piano	
2 Romanzas	canto y piano	
1 Romanza fantástica	piano	
	piano	<i>Polonesa de concierto</i>
1 Danza	piano	
	piano	<i>Pequeño scherzo</i>
1 Balada	canto y piano	
	piano	<i>Pequeña polonesa</i>
1 Fantasía (sobre motivos de la ópera <i>Poliuto</i> , de Donizetti)	piano	
	flauta y piano	<i>Capricho</i>

Formas musicales con título independiente	Instrumentos	Títulos sin forma asignada
1 Capricho	piano	
1 Capricho-nocturno	piano	
	violonchelo	<i>Serenata</i>
	o violín y piano	
	piano	<i>Serenata Española</i>
1 Pasacalle torero	piano	
	canto y piano	<i>Ave María</i> (arr.)
	piano	<i>Meditación</i>
1 Melodía-Estudio	piano	

En este caso, elaborar un gráfico no proporcionaría una visión más clara del contenido de la tabla por sus propias características y, por tanto, no resulta indispensable para un posterior análisis en vista a algunas conclusiones: obras que suponen arreglos de manera explícita o investigada, hay ocho –incluyendo la *Fantasia* de Agustín Pérez Soriano sobre motivos de Donizetti, género al que ya se renunciaba al término de la década–, pero pueden ser más por desconocimiento de su versión original, con lo que el recuento no resulta más que aproximado; en cuanto a las formas, la línea que separa las definidas y clasificables como tales de otras obras de estructura y carácter libre, con títulos evocadores y románticos como propias de la etapa histórica a que pertenecen, es demasiado indefinida. A esto se añade que la circunstancia de que se publicase un álbum con tal cantidad de piezas “bailables” –género que hizo furor en la década de 1880–, no definiría objetivamente el contenido musical del repertorio aparecido en esta prensa especializada, de haber incorporado en la tabla los “bailables” del Álbum, cuya autoría corresponde a Ruiz de Velasco.

Si se enumeran las piezas que constituyen este *Álbum de Música* bailable, hay que añadir 5 mazurkas –una, a cuatro manos–, 3 polkas, 3 chotis –uno, a 4 manos–, 2 tandas de valeses –una, a cuatro manos–, 1 rigodón, 1 tango y 1 danza.

Con esto, seguirían siendo las mazurkas lo más publicado (20), seguidas de las polkas (12) y las tandas de valeses (9), éstos tantas veces mencionados como forma que más disfrutaba de estar de moda entre el público. Curiosamente, sólo entre las obras de este *Álbum* hay piezas para cuatro manos, y muy probablemente fuera por la necesidad de escribir arreglos que en su origen eran obras destinadas a bailes con orquesta.

Sí es evidente la habitualmente escasa incidencia que el repertorio tiene en un destino instrumental que no sea el piano: sólo cuatro obras para voz y piano, una para flauta y [acompañamiento de] piano, y una para violín o violonchelo y [acompañamiento de] piano, es decir, ninguna es camerística o comparte protagonismo la parte escrita para piano.

Por último, algunos parámetros tenidos en cuenta para una mirada desde el plano cronológico no aportarían una información significativa sobre algunos aspectos en la evolución o posibles cambios, dado que las fechas en que aparece la edición de esta música no difieren de manera sustancial entre sí (1883-1885, 1888, 1888-1890): ni las transcripciones *versus* originales responden a un factor evolutivo, ni una óptica biográfica respecto a los autores –como parámetro– diría apenas nada significativamente perceptible sobre la propia evolución compositiva, ni el predominio de ciertas formas sobre otras es, en general, de gran relevancia, como tampoco la inadvertencia de posibles influencias de otros géneros.

Sin embargo, es concluyente la contundente sencillez de las piezas insertadas en la *Gaceta Musical*, revista que vio la luz en 1883, y el diferente repertorio correspondiente a *Aragón Artístico*, revista que desaparece en 1890. En primer lugar, la primera parece dirigirse a un público mayoritariamente aficionado –con lo que la revista buscaba asegurarse la rentabilidad de la iniciativa–, pero lo más importante es que esto está en coherencia con el panorama musical zaragozano y la enseñanza en esos años. Véase una muestra de una de las partituras de la *Gaceta Musical*, representativa del resto –entre las trece localizadas–:



Fig. 7.9 *Primavera*, Mazurka para piano de I. A. Fondevila
(*Gaceta Musical*, 1883)



Fig. 7.9a Segunda y última página de la Mazurka para piano de I. A. Fondevila (*Gaceta Musical*, 1883)

Tan sólo tres o cuatro obras exigen un nivel de interpretación algo más avanzado, o, simplemente cierta insistencia en el estudio para abordarlas.

Muy diferentes, en su conjunto, son las que aparecen en *Aragón Artístico*, sin pensar tanto en lectores aficionados cuanto en profesionales del piano: al final de la década habían dado su fruto la enseñanza privada –predominando sobre la impartida en las escuelas catedralicias, de las que habían salido muy buenos músicos–, las idas y venidas al Conservatorio de Madrid, los profesores que se habían terminado de formar o que perfeccionaron sus estudios fuera de Zaragoza y habían regresado, o los que no eran de la ciudad pero se habían afincado en ella aportando a la enseñanza y la práctica un bagaje musical más que notable. Las iniciativas periodísticas ya podían dirigir sus publicaciones musicales, sin tantos riesgos, a un sector interesado en la música con aspiraciones diferentes. La inquietud por la música estaba en su momento álgido en cuanto a iniciativas o propuestas hechas realidad. Se estaba fraguando la apertura de una Escuela de Música de carácter oficial, cosa que se llevó a cabo unos meses después de salir a la luz el último número –en el mismo año– de *Aragón Artístico*.

Algunas obras presentan un contenido basado o inspirado en temas y ritmos populares españoles o muestran rasgos españolistas, y se unen a este grupo las que muestran caracteres de aires populares aragoneses: en conjunto, algunos caprichos, serenatas, jotas –en ediciones independientes–, pasodobles y un pasacalle torero.

Otras obras pertenecen más genuinamente al género “de salón” –sin entender por esta expresión, necesariamente, escasa calidad musical–, un género testigo de la historia de la música y su evolución, vinculada ésta a los gustos de la sociedad: no sólo fue un espacio donde presentar música para entretener y dirigida exclusivamente a aficionados, también fue vehículo de innovaciones y de desarrollo de la creatividad en algunos autores.

Respecto a otro género, el baile, se ha señalado el gran entusiasmo que por él surgió hacia 1880 en todas las ciudades de España (Barce, 1995: 225) y en parte de los territorios que la conformaban fuera de la península, y que

se hizo notar en las colecciones de bailables –en este caso, el *Álbum de Aragón Artístico*– y partituras sueltas.

En el conjunto del repertorio hay danzas desde las de antiguo origen como la gavota, el pasacalle, el rigodón y el vals, convertidas en danzas de salón desde las últimas décadas del siglo XVIII o primeras del XIX: muchos autores incluyen aquí la mazurka; sin embargo se trata de una danza que tiene su origen en el folklore polaco –concretamente, el de Mazovia–, y que empezó a difundirse por territorios germanos y otros europeos en el siglo XVII, tras adquirir gran popularidad; lo mismo ocurre con la polonesa, convertida en pieza instrumental en el siglo del Romanticismo, popularizada por Chopin y que llega a ser pieza de salón. De las de origen antiguo, hay que decir que sufrieron modificaciones en el alcance de su popularidad en cuanto a un aumento del *tempo*, convirtiéndose en danzas más rápidas de lo que fueron en principio.

Entre las “nuevas” o “modernas”, encontramos una de las formas más ofrecidas al público, la polka, de origen bohemio, a la que se añaden las tandas de valeses –con introducción y coda–, el galop, los pasodobles, pasacalles –anteriormente utilizados para desfiles callejeros–, schottis, tangos o habaneras: todas ellas constituyen un repertorio de lo más variado.

A las ya mencionadas, de estructura establecida, hay que sumar las formas libres, no sólo en su arquitectura u organización compositiva, sino que incide de tal manera en esta corriente estilística el hecho de escapar a lo ya fijado que los mismos compositores dan nombre a la obra con términos a caballo entre la forma musical y el título: así, vemos ejemplos de las plenamente románticas –y, a veces, intimistas– meditaciones, pensamientos, nocturnos, caprichos, capricho-nocturno, melodía-estudio, romanzas, romanzas fantásticas, baladas, polonesas, polonesas de concierto, fantasías, recuerdos o *reveries*, *scherzi* y serenatas.

Una única muestra del género religioso –el *Ave María* de Lozano– y algunos arreglos de originales en el género lírico-dramático –motivos de óperas o números de zarzuelas–, completan la muestra.

Desde un criterio que contemple la dificultad de ejecución, algunas piezas se apartan por su complejidad técnica e interpretativa de la finalidad de llegar a un público principalmente aficionado al que, generalizadamente, iban dirigidas: destacan unas pocas caracterizadas por ser formas o composiciones puramente instrumentales, escritas podría decirse que con intención de presentar dificultades pianísticas de cierto virtuosismo –lo que sería más “piano de concierto” que “de salón”–: entre ellas, la Melodía-Estudio *Adiós al verano* de Vicente Zurrón, la *Polonesa de Concierto* de Ramón Roig y el Capricho-Nocturno *Emulación* de R. Ruiz de Velasco.

A mitad de camino entre la sencillez y las de cierto y pretendido virtuosismo, se encuentran bastantes ejemplos que, como música de salón o de entretenimiento pero con una dificultad intermedia, presentan loables recursos técnicos y expresivos, a lo que se suma en algunos pasajes un gran intimismo y delicadeza, que requieren de una gran sensibilidad para su interpretación: se adecuarían a intérpretes, diríase que, algo más que aficionados. Entre estos numerosos ejemplos dados en llamar “de dificultad intermedia” se encuentran el *Pequeño scherzo* de José M^a Alvira (Fig.7.10) –en *Allegretto scherzando*, con varios pasajes acórdicos–, la gavota *Leonor* de José Orós –que se analiza en el siguiente apartado–, la mazurka *Matilde* de Martín Mallén Olleta (Fig. 7.11) –de gran valor compositivo–, y que, lamentablemente para su lectura²²⁰, se debe a la Litografía del Comercio, o la *Gavota* de Vicente Peydró.

²²⁰ Los resultados gráficos de la Litografía del Comercio, desde el punto de vista musical, dificultan el proceso de lectura de la partitura para el intérprete: errores en valores de figuras, falta de coincidencia en la verticalidad entre voces o líneas de discurso musical para una mano y otra, mala distribución de número de compases en la maquetación de la página que provoca poco espacio para la escritura, etc.

The image displays the musical score for "Pequeño Scherzo" by José María Alvira. The title page on the left includes the title "PEQUEÑO SCHERZO", the subtitle "PARA PIANO", and the composer's name "POR JOSÉ MARIA ALVIRA." The score is written for piano and consists of two systems of staves. The first system is marked "Canto allegretto - 28" and the second system is marked "Allegretto scherzoso - 32". The score is presented in two columns, with the first column showing the beginning of the piece and the second column showing the continuation. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. The score concludes with the word "FIN" at the end of the final system.

Fig. 7.10 *Pequeño scherzo* para piano, de José M^a Alvira

A la Sr^a Matilde Vicen

MATILDE

Mazurka para Piano
POR M. MALLÉN OLLETA.

MAZURKA

Fig. 7.11 *Matilde*, mazurka de Martín Mallén Olleta

La ardua tarea de recopilación de tan abundante repertorio musical ha servido, entre otras cosas, para disponer de las partituras y poder conocer esta música por primera vez reunida, tan dispersa en su localización de origen. Hay que decir que, lo habitual en su localización ha sido encontrar las partituras catalogadas –las que lo están– sin constar relación alguna con las revistas en las que se publicaron.

7.2 ANÁLISIS FORMAL, TÉCNICO Y ESTILÍSTICO DE TRES OBRAS:

Leonor, La tristeza y Emulación

Tres son las obras escogidas para presentar un análisis más detallado y completo de entre un repertorio que, por la gran variedad que reúne, dificulta en cierto modo una selección representativa del mismo. No obstante, se presentan en orden cronológico de aparición en la prensa tres formas musicales diferentes, tres miniaturas pianísticas –en contraposición a las formas del anterior estilo clásico– que resultan atractivas por distintos aspectos: una danza titulada *Leonor*, Gavota de José Orós –danza con una presencia intermedia de aparición en la totalidad del repertorio–; un Capricho-Nocturno de Ruiz de Velasco titulado *Emulación*, para conocer algo de la creación de tan prolífico autor y como ejemplo de una forma característica del estilo que se estudia; y, por último, un ejemplo de estructura libre, la Romanza fantástica *La Tristeza*, de Olleta, plenamente romántica, vehículo de expresión directa de los propios sentimientos del autor.

7.2.1 *Leonor, Gavota para piano, por José Orós*

La gavota –o *gavot*– se conoce como aire de danza desde el siglo XVII. Sin embargo en el contexto que se estudia, se trata de una danza convertida en música de salón para piano. Esta pieza de José Orós apareció con el nº 12 (30 de julio de 1888) en *El Correo Musical*, firmada en el *explicit* por Félix Villagrasa. La obra posee cierta agilidad y fluidez proporcionadas por una sintaxis compuesta por un fraseo muy articulado, a su vez debidas a una arquitectura sobre motivos muy breves. En compás de cuatro tiempos –anti-

guamente era un binario “alla semibreve”–, la obra conserva el comienzo anacrúsico de medio compás –tras una breve introducción de tres compases– y la sencillez de sus ritmos, ambas características propias de este tipo de danza. Este comienzo anacrúsico lo mantendrá al introducir cada uno de los temas y períodos de frases a lo largo de la obra. El aire es algo vivo, ya que el autor indica *Tempo di Gavota*, tras la introducción mencionada de los tres compases en *Andantino*.



Fig. 7.12 Portada y las dos páginas de que se compone la gavota *Leonor*, de José Orós, en *El Correo Musical* (Zaragoza: Imprenta de Villagrasa, 1888)

LEONOR
GAVOTA PARA PIANO
POR JOSÉ ORÓS.

The image displays a musical score for a piano piece titled "LEONOR" by José Orós. The score is divided into two main sections: an "INTRODUCCION" and a "GAVOTA".

The "INTRODUCCION" section begins with the tempo marking "Andantino" and the time signature of 3/4. It features a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The introduction concludes with a fermata over a chord.

The "GAVOTA" section starts with the tempo marking "Tempo di Gavota" and the dynamic marking "mp". It is in 3/4 time and features a lively, rhythmic melody in the right hand and a steady bass line in the left hand. The key signature remains one sharp. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like "cresc." and "dim.". The piece concludes with a "CODA" section marked with a "p" dynamic, followed by a final flourish in the right hand.

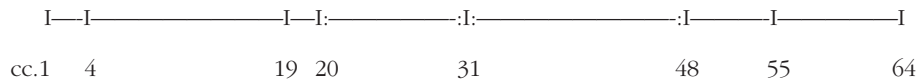
Fig. 7.12a

The image displays a musical score for piano and voice, consisting of seven systems of staves. The first system includes vocal lines for the 1st and 2nd voices, with dynamics *p* and *marcato*. The second system features piano accompaniment with dynamics *ligeró*, *cres*, and *coll*. The third system continues the piano accompaniment with *rit* and *ligeró*. The fourth system includes piano accompaniment with *cres*, *5*, *acelerando*, *p*, and *campo*, followed by vocal lines for the 1st and 2nd voices. The fifth system shows piano accompaniment with *acelerando* and *rit*, ending with the instruction *D.C. á la Gavotta hasta coda*. The sixth system is labeled **CODA** and includes piano accompaniment with *cres* and *coll*. The seventh system concludes with piano accompaniment and dynamics *dimi*, *coll*, *do*, *5*, *p*, and *soco*.

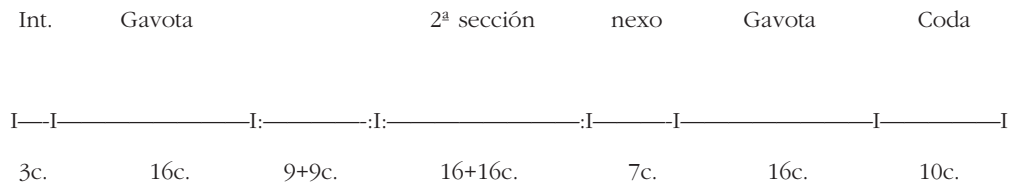
Fig. 7.12b

La obra se puede representar de la siguiente manera²²¹:

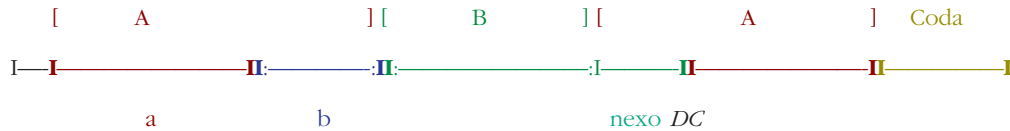
compases numerados según estructura:



proporción:



estructura temática:



Atendiendo al contenido temático, la estructura organizativa de la gavota, con introducción y coda, es:

Introducción - A (a + b) - B - A (a) - Coda

siendo B la única sección contrastante. Si se tiene en cuenta la división de secciones según las dobles barras, se podría contemplar la estructura como A - B - C - A, pero es claro que lo que serían las secciones A y B no son sino dos partes de A, es decir, lo que anteriormente he denominado “a + b”: aun cuando la primera está en Sol M y la segunda en Fa M, son fragmentos similares rítmica y temáticamente, como se puede observar en la Fig. 7.12a. Incluso el recurso utilizado para pasar de una a otra tonalidad resulta de lo más sencillo –y, en cierto modo brusco, sin preparar–: sólo cuatro corcheas

²²¹ “cc” = compases; “Int.” = introducción; “DC” = *Da Capo*

–sin armonizar, a modo de anacrusa– en movimiento ascendente cromático llevan a un Fa M para presentar esta segunda parte de A; esta célula de cuatro notas la utiliza el autor repetidamente como nexo de unión de frases y semifrases, en sucesión cromática o, a veces, diatónica.

En cuanto a la sección B, en Sib M, es de carácter diferente. De cualquier manera, llaman la atención los juegos modales casi constantes que hace José Orós, a base de cambios en sucesiones con acordes mayores y menores para llegar al lugar deseado, lo que, unido a las frecuentes “modulaciones” –o alguna que otra semicadencia en una dominante lejana–, proporciona una sensación expectante por la incertidumbre de la resolución; por otro lado, no son precisamente cercanas las tonalidades e inflexiones que se escuchan, rasgo característico de la composición en esa época. En esta sección aparece como elemento novedoso, en cuanto a la figuración, el uso de semicorcheas en compases con función de enlace entre frases y para introducir la sección misma, de la que forma parte una frase final de siete compases a modo de puente hacia la vuelta a la gavota, que pasa a la coda final, y que contiene como elemento principal acordes sincopados con un acompañamiento de *bajo de Alberti* con una amplia extensión interválica.

La variedad sería una de las características de esta gavota: variedad en el uso de ornamentación –frecuentes mordentes, distintos tipos de floreos, acordes arpegiados–, en los registros utilizados –tesituras sobreagudas en un pasaje de octavas en la segunda sección, constituyendo efectos de los que gustaba el público por lo “espectacular” de la ejecución y, a la vez, un recurso que caminaba de la mano de las innovaciones en la construcción del instrumento–, y variedad en tipos de toque –indicaciones de “seco”, “muy ligado”, “ligero”, *marcato*, en una ocasión “ligadito”, notas acentuadas y en *staccato*–. Son destacables algunos tresillos –sin señalar gráficamente (primer compás del nexo de unión o puente entre “c” y la vuelta a la *Gavota*)– a lo que se unen algunos intervalos de 2ª aumentada en la melodía, o el martilleo, en este caso instrumental y no vocal, sobre la misma nota, o los ya mencionados floreos: estas últimas observaciones son muestras de rasgos “españolizantes” incluidos en una danza convertida en música de salón, al uso de la época.

Una gradación de dinámicas que abarca desde *p* a *fff*, y los continuos *crescendo*, *diminuendo*, *accelerando*, *marcato*, *ritardando*, que llenan la pieza de contrastes sonoros y agógicos, consiguen crear grandes efectos, muy del gusto de los destinatarios: el público gustaba del recurso estilístico de gradaciones dinámicas en períodos muy breves y de las intensidades sonoras extremas, apreciando notablemente este tipo de efecto.

Se puede decir que la partitura está bien presentada y es legible, teniendo en cuenta la complejidad de escritura que, para el dibujante o litógrafo, aparece en ella –combinaciones y coincidencia de ligaduras de prolongación y de fraseo para las voces–, a lo que se suma, entre otras cosas, un correcto paralelismo vertical entre lo escrito para una mano y otra, a excepción del séptimo compás de la coda. En definitiva, una pieza muy pensada y elaborada en cuanto a organización estructural, armonía, indicaciones para su interpretación y, aunque a todas luces para uso doméstico y entretenimiento, no se puede considerar de las sencillas: algunas ornamentaciones, dobles notas, abundancia de acordes en algún pasaje y un requerido dominio de la sonoridad hacen de esta gavota una obra de mediana dificultad.

7.2.2 Emulación, *Capricho-nocturno para piano*, por Ruperto Ruiz de Velasco

Con el nº 14 de *Aragón Artístico*, correspondiente al 20 de febrero de 1889, la revista publicó este *Capricho-nocturno para piano*. Sobre la dedicatoria “al joven é inteligente aficionado Don Antonio de Padua Gelabert y Prats”, se sabe que era alguien que, pocos años después, en 1897, se presentaba a la cátedra de Lengua francesa para los Institutos de Segunda Enseñanza de Lugo y Pontevedra²²², y Ayudante Numerario de Letras en 1933, en el Instituto de Aranda de Duero (Burgos); muy probablemente se trate del hijo de Juan Gelabert Gordiola, a quien Ruiz de Velasco había dedicado su gavota *Marina*; también es posible que el joven Antonio recibiera clases del compositor.

²²² *Gaceta de Instrucción pública*. Madrid, año IX, nº 334, 30 de septiembre de 1897, p. 7. Por el mismo periódico se sabe que en 1908 se presentaba a la plaza auxiliar de otra cátedra, la de Lengua alemana, para el Instituto de San Isidro.

En la siguiente imagen de la partitura completa se puede comprobar lo que la revista califica de “música de salón [...] de alguna dificultad”, que ofrecen a sus lectores teniendo en cuenta que entre ellos hay muchos que conocen “lo suficiente el mecanismo del piano”:

The image shows a page of a musical score for piano. At the top, the text reads: "AL JOVEN É INTELIGENTE AFICIONADO", "DON ANTONIO DE PADUA GELABERT Y PRATS", "EMULACION", and "CAPRICHINOCTURNO, PARA PIANO, POR RUPERTO RUIZ DE VELASCO". The tempo is marked "ANDANTE". The score is written in 7/8 time and consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as "cres" (crescendo) and "dim" (diminuendo). The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Fig. 7.13a *Emulación, Capricho-Nocturno para piano*, de R. Ruiz de Velasco (*Aragón Artístico*, año II, nº 14, 20 de febrero de 1889)



Fig. 7.13b

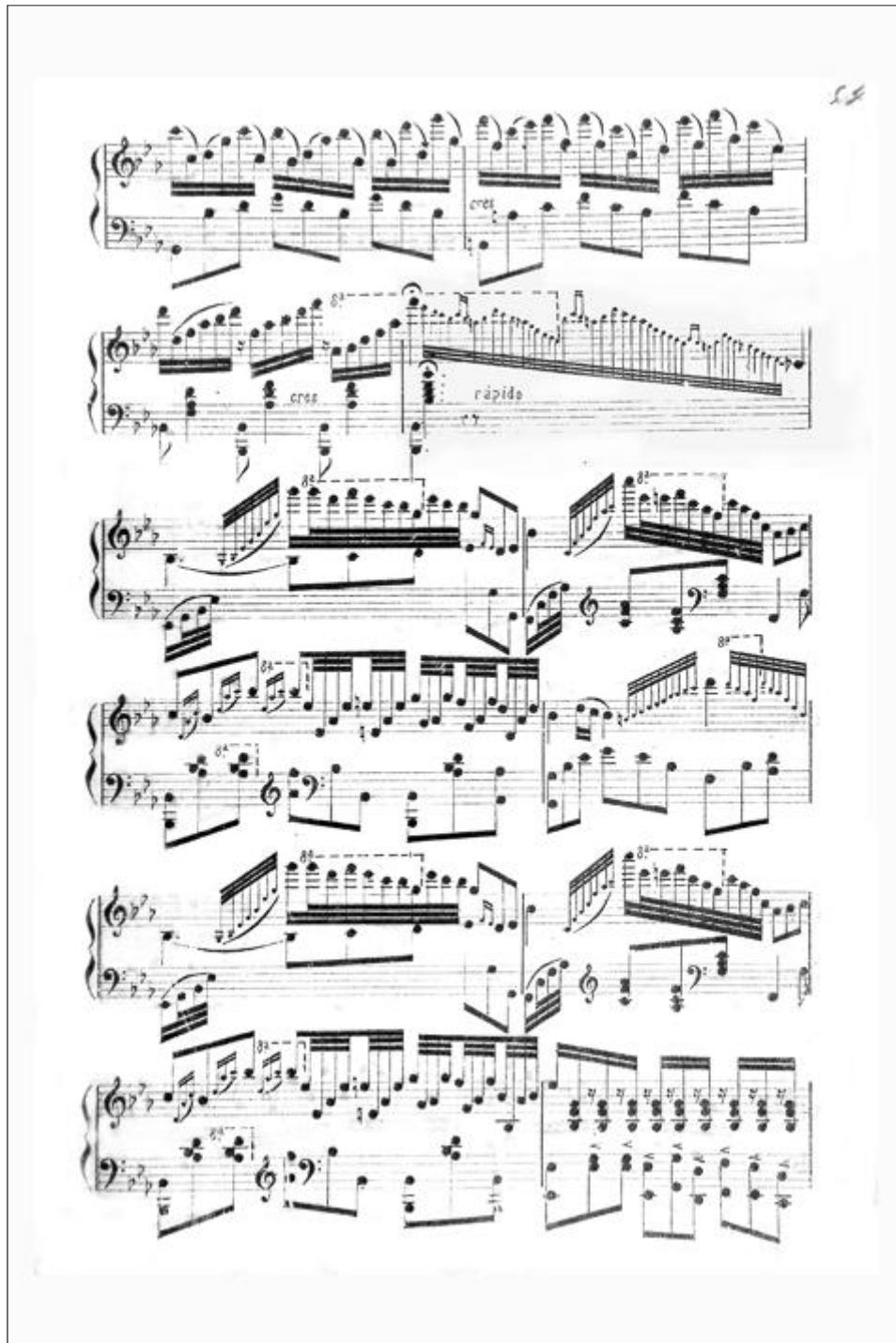


Fig. 7.13c

58

58

cres

cres

cres

dim

rall

primo tempo

morendo

Fig. 7.13d

El comienzo es característico de un nocturno romántico –un compás de 9/8 para una melodía que recuerda la influencia de la lírica italiana a través de sus óperas, y un acompañamiento de acordes desplegados en corcheas–; pero más adelante hay secciones con texturas de “caprichosos” y variados contrastes que no se atienen a normas estilísticas, en lo que era una forma “abierta” y libre. Lo único que le confiere dificultad de ejecución a este nocturno-capricho es la ornamentación y grupos de fusas que aparecen en la tercera página de la obra.

Aunque no hay sólo una manera de analizar la estructura de esta pieza y, como dice con frecuencia el musicólogo Ramón Sobrino, a veces $4 + 4$ pueden ser igual a 9 –por el solapamiento de inicios y finales de frases–, el planteamiento organizativo de la obra pianística de salón, utilizando frases “cuadradas”, es el siguiente: un tema A ($8 [4a + 4a'] + 8 [4b + 4a']$), que ocupa la primera página (fig. 7.13a). En la segunda frase de 8 compases, los 4 primeros consisten en una sucesión de dominantes secundarias (Re_7 - Sol M; Fa_7 - Sib M; Sib_7 - Mib, tonalidad principal) –pero que va a ser un motivo temático a reutilizar más tarde–, reiniciando con el último acorde el tema A, de otros 4 compases.

Un tema B con elementos motivicos nuevos lleva al retorno de A: comienza en el último compás de la primera página, con un acompañamiento diferente: acordes repetidos en *staccato* y cruce de manos obligado por los registros extremos que utiliza el autor. También aquí el autor se vale de juegos de dominantes, finalizando en la entrada del tema principal A (novenno compás de la fig. 7.13b).

La frase que encierra el tema es insistentemente tratada en lo sucesivo con recursos imaginativos: a continuación aparecen los mismos motivos pero ornamentados con arpegios que pronto se convierten en semicorcheas reales.

En el último compás de la 2ª página comienza lo que supone una variación del motivo presentado en el noveno compás de la 1ª página –lo que se ha dado en llamar “4b”–, esta vez con octavas melódicas descendentes en semicorcheas que cantan la melodía, finalizando en la semicadencia y fermata en el cuarto compás de la 3ª página (fig. 7.13c).

Ruiz de Velasco insiste desarrollando el tema, repartido ahora entre las dos manos, algo encubierto en la escritura y menos explícito, desde donde pasa a otra sección, que se inicia en el último compás de la 3ª página presentando el tema B asignado a la mano izquierda con octavas acentuadas, a lo que contesta en el diálogo la mano derecha con los mordentes que se ven a distancia de 8ª respecto de la nota real; mientras tanto, engrosan la masa sonora los continuos ataques a contratiempo en una alternancia de las dos manos.

El cambio a 6/8 señalado con doble barra (fig. 7.13d) da inicio a un fragmento sin entidad temática, muy instrumental, continuando con la misma textura que en el fragmento anterior, y una modulación aparentemente a Do m –relativo de la tonalidad principal–, pero que resulta ser el principio de otra progresión de dominantes secundarias: Sol₇ - Do m; Sib₇ - Mib M, y con Fa - Fa dism. - Sib, prepara la vuelta al tema B, melódico, en 9/8, con alguna mutación interválica y un despliegue de arpeggios, elemento presente a lo largo de toda la obra, con lo que termina el nocturno.

Es una obra muy de su tiempo, incluso de décadas anteriores, en la que muestra una complejidad externa por su apariencia, pero de relativa sencillez interna en cuanto a su ejecución, a excepción de cierta incomodidad de algunos adornos arpegísticos; se observa una continuidad de efectismos encadenados: cruce de manos, registros sonoros extremos, fermatas, arpeggios y mordentes para octavas.

Aunque la melodía evoque el influjo italiano, el ámbito aquí se torna muy pronto más instrumental que vocal, con registros muy agudos. No hay dinámicas extremas, al menos no indicadas: de hecho sólo apunta el autor “diminuendos” y “crescendos”, pero no “pianos” ni “fortes” y se mueve entre escasas intensidades. La partitura es parca en indicaciones agógicas: algún *a tempo* o simplemente *tempo* sin señalar el *ritardando anterior*, *poco piu*, rápido y *morendo*, lo que señala la igualdad predominante que le concede cierta fluidez –a excepción del pasaje *poco piu* anterior a la fermata. No hay yuxtaposición de temas y sí un claro desarrollo motívico que no se abandona a lo largo de toda la pieza.

Resulta una obra de gran sensibilidad en los pasajes líricos, rasgos intimistas y con una denominación, “capricho-nocturno”, al uso del contexto romántico en cuanto a género y forma libre. En cierto modo, recuerda al estilo de escritura, contenido y desarrollos temáticos de la balada de Marcial del Adalid titulada *El Lamento*.

7.2.3 La Tristeza, Romanza fantástica para piano, por Domingo Olleta

Insertada en el nº 37 (10 de octubre de 1889) en *Aragón Artístico*, *La Tristeza* fue compuesta en 1851 –como ya se ha apuntado–, y es la única muestra conocida de creación independiente para piano que dejó Olleta –sus dos tandas de vales fueron escritas para orquesta en 1843–, al margen de sus composiciones religiosas anteriores y posteriores a su magisterio en La Seo, e independiente también en el sentido de que la autoeditó, de modo que le proporcionaría algunos ingresos “extra-ordinarios” a su actividad como beneficiado de la iglesia parroquial de san Felipe, plaza que ganó por oposición ese mismo año. Es destacable el alto interés que ofrece esta obra por el hecho de haber sido escrita mediado el siglo, aunque debió ser más conocida tras su publicación en la revista. No sabemos si, por otro lado, al mismo compositor no le interesó su difusión, dadas las circunstancias que se relacionan con una posible producción profana.

El estado anímico que tenía Olleta en la fecha de su composición era de pura melancolía y tristeza, al parecer por no poderse ordenar sacerdote –algo que ocurrió en 1853–, aunque las palabras que escribía a su amigo íntimo José Puente y Villanúa, “Pepe”, en una extensa relación epistolar²²³ que se recoge en la obra de Agustín Herrera Cerdá (*op. cit.*), son desgarradoras en cuanto a la añoranza que Olleta sentía por no poder estar junto al filósofo, escritor y diletante alrededor de esas fechas. De cualquier manera, el calificativo que da título a la Romanza es inseparable de sus sentimientos.

²²³ Por ella se sabe que en 1850, Olleta informa a petición de su amigo de que las zarzuelas en Zaragoza se pagaban a 500 reales las de un acto, corriendo a cargo del autor la presentación de la partitura y las copias de las partes.

Resulta, cuando menos, curioso el hecho de que en una de las cartas a este amigo Pepe, y sin fecha clara pero entre 1849 y 1850, Olleta le anuncia que siguiendo las instrucciones de San Francisco de Sales en su *Introducción a la vida devota* (1ª parte, cap. IV y VI)²²⁴, su Director le prohíbe “el componer toda música profana”, lo que sucede en una etapa de su vida en que le rondaba abordar el género operístico; pero, con todo, no tardó en decidirse a componer una obra que forma parte del pianismo plenamente romántico, casualmente en el mismo año que tuvo lugar el Concordato de la Santa Sede.

Se trata de una mezcla entre la “romanza” como género –relacionado con la balada– y la “fantasía”: sin lugar a dudas, la obra fue para Olleta vehículo de expresión individual –rasgo muy valorado en el Romanticismo– de un estado de ánimo personal y concreto en un momento determinado de su vida, para el que utilizó un lenguaje con el que comunicar sin palabras, que dominaba ya a la perfección –recuérdese la característica forma romántica “Romanza sin palabras” que utilizaron algunos autores–.

La partitura consta de cuatro páginas, en las que se aprecia una gran riqueza en el tratamiento armónico de la melodía en las frases en que ésta tiene protagonismo, porque, de otro modo, hay que decir que su estructura es claramente episódica y en ella muestra el uso de una gran libertad para plasmar la variedad de carácter, de ritmos –incluye frecuentes cambios de *tempi*– y de tejidos o texturas. Aunque la estructura es abierta, no falta una sintaxis bien organizada y un diseño formal coherente: son frases con motivos diferentes y contrastantes cambios de atmósfera –de ahí, tal vez lo relativo a “fantasía”–, pero que no dejan de formar una unidad organizada.

²²⁴ En el capítulo IV se trata la necesidad de tomar un Director para entrar y avanzar en la devoción, y en el VI se aconseja una confesión general.

LA TRISTEZA
ROMANZA FANTÁSTICA
POR
Domingo Olletà

Andante.
PIANO
p
lento lamentoso

Poco allegretto
p molto appassionato
f

Moderato semplice capriccioso
ff
Ped.
p
ff
pp

Fig. 7.14 *La Tristeza, Romanza fantástica*, de Domingo Olletà, versión publicada en *Aragón Artístico* (año II, nº 37, 10 de octubre de 1889)

The image displays a musical score for piano, consisting of seven systems of music. Each system includes a treble and bass clef staff. The score is annotated with various performance instructions and dynamics. The first system begins with the tempo marking *Poco all^o* and the dynamic *P*. The second system includes *a capriccio* and *Ped*. The third system features *a tempo*, *negligente*, *sempre legato*, and *ed espressivo*. The fourth system is marked *in tempo*. The fifth system includes *ritar*, *dan do*, and *poco a poco*. The sixth system is marked *crescendo*. The seventh system is marked *agitato*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fig. 7.14a

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of eight systems of staves. The notation is arranged in two columns of four systems each. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various dynamics such as *sf*, *pp*, *p*, *pp delicato*, and *poco rinforz*. Performance instructions include *A marcato lugubre*, *Allegretto*, and *dolcissimo*. The piece features several first and second endings, indicated by *1^a* and *2^a* markings. The notation is dense, with many chords and melodic lines.

Fig. 7.14b

The image displays a page of musical notation for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 8/8. The score is annotated with various performance instructions and dynamics:

- System 1:** *poco allegretto*, *P molto appassionato*, *cres*, *cen*, *do*
- System 2:** *ff*, *p*, *riten:*, *Moderato*, *molto espressivo*
- System 3:** *8* (time signature), *8* (time signature)
- System 4:** *8* (time signature), *8* (time signature), *cres*, *cen*
- System 5:** *do*, *ff*, *do*
- System 6:** *poco meno*, *languido e dolente*, *sempre*
- System 7:** *decres*, *Ped.*, *pp*, *ppp*

Fig. 7.14c

Para poder describir claramente el análisis, hay que distinguir entre secciones “principales”, con temas diferenciados, y episodios o frases que utiliza Olleta para articular esos temas:

- 1ª Sección, tema A
- 1^{er} episodio
- 2ª Sección, tema B
- 2º episodio
- nexo de unión en forma de pequeña fermata, *a capriccio*
- 3ª Sección, tema B desarrollado
- 3^{er} episodio
- 4ª Sección, con dos temas, C y D
- 4º episodio
- 5ª Sección, tema B modificado
- Coda, con células motívicas del tema A

Así organizada la estructura, la 1ª sección presenta el tema A en la tonalidad principal, Si m, en un compás cuaternario con aire *Andante* y una indicación expresiva “lamentoso”, que resulta ser una frase de 8 compases (4 + 4), con una textura de melodía y acompañamiento. La célula motívica es de gran sencillez: un intervalo melódico de 6ª que insiste con diferentes armonizaciones como acompañamiento:

LA TRISTEZA
ROMANZA FANTÁSTICA
POR
Domingo Olletà

Andante
lento
lamentoso

PIANO

Fig. 7.15

Un primer episodio en 6/8 representa una frase con menor entidad temática (fig. 7.16), a pesar de que la extensión en número de compases (2 + 2 + 2 + 2) es la misma que la del tema A anterior, considerado como sección: en la misma tonalidad –con contrastes dinámicos y modales basados en la repetición del primer motivo (2 + 2 + 2)–, un aire *Poco allegretto* e indicación de *molto appassionato* y de textura acórdica pero con un plano melódico en la voz superior; se verá que este episodio es reutilizado más adelante por el autor con algunas modificaciones. Aquí se observa que el ritmo contrasta con la métrica elegida: por la figuración, se podría pensar que esta frase está escrita en 3/4 si no se leyera el 6/8; sin embargo este binario de subdivisión ternaria convierte al episodio, con su acentuación, en algo diferente que provoca cierta inestabilidad rítmica al escucharlo. Una cadencia firme y perfecta (IV-V-I) en *ff* da fin al fragmento, indicando, así, la intención de dejar bien clara la tonalidad principal. Éste y los sucesivos episodios que aparecen parecen estar concebidos para articular secciones y períodos.



Fig. 7.16

La 2ª sección ofrece un tema B (fig. 7.17a y 7.17.b) algo sorprendente e inesperado, seguramente porque en cinco sistemas –antes de acabar la primera página– ya se escuchan tres fragmentos muy diferenciados temáticamente. En Sol M, de nuevo un compás cuaternario, con un carácter *Moderato semplice espressivo* y de la misma extensión que las partes anteriores –8 compases–: no se trata de una simple melodía acompañada, es un tema con textura polifónica en un mismo registro sonoro para la mano derecha pero con un plano melódico diferenciado que se debería timbrar en su interpretación, a todo lo cual sostiene armónicamente un acompañamiento de bajo con acordes desplegados en corcheas que realizan cierto dibujo ondulante, terminando también en Sol M con un acorde-apoyatura.



Fig. 7.17a



Fig. 7.17b

Le sigue un 2º episodio (fig. 7.18), otra frase de 8 compases que mantiene muchas similitudes con el primero: mismo *tempo*, mismo compás de 6/8, mismo tejido o textura, cadenciando de igual manera en Si m, pero desde el comienzo los grados utilizados a modo de progresión son Sol M - Si M - si m y cadencia perfecta clásica (IV-V-I), idéntica a la del primer episodio: 2 + 2 + 2 + cadencia. Esta vez, la tensión armónica creada es mayor. Se advierte un error por la omisión de un sostenido para el Re de la mano izquierda en el primer compás del segundo sistema: en las tres ediciones diferentes ya mencionadas que he podido encontrar ocurre lo mismo, aun con distinta apariencia y la diferencia de imprentas y de fechas que las separa.



Fig. 7.18

Un breve nexo de unión (fig. 7.19) en compás cuaternario de sólo dos compases con comienzo anacrúsico, en Re M como Dominante de Sol M, prepara la entrada de la 3ª sección: podría tildarse de “mini-fermata”, totalmente libre, al principio *a capriccio* y “negligente” hacia la conclusión que queda suspendida esperando el *a tempo* de la siguiente sección.

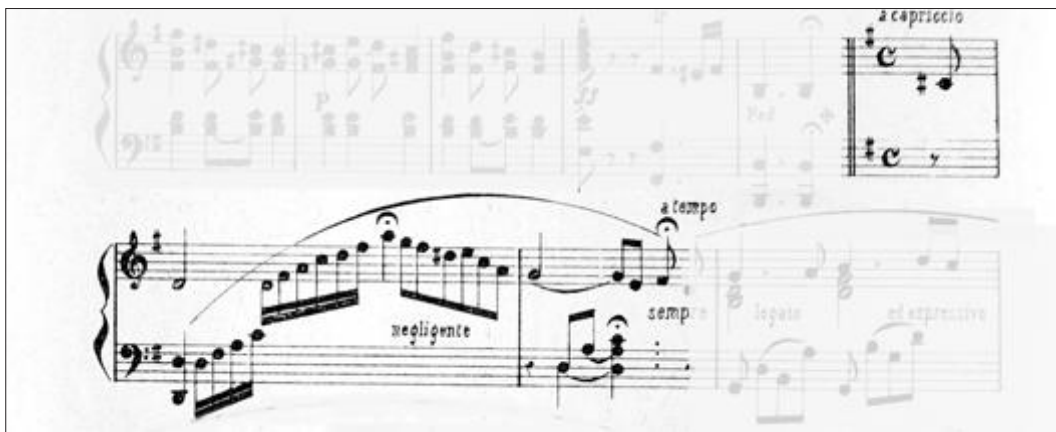


Fig. 7.19

La 3ª sección (figs. 7.20a y 7.20b) consiste en el desarrollo del tema B (2ª sección), ya conocido –se le supone *Moderato*, indica *sempre legato ed espressivo*, compás cuaternario, en Sol M–, en una extensión de 20 compases, con una primera semifrase de 4 compases idéntica a la de la 2ª sección con direcciones invertidas en la línea del bajo, pero a continuación lo desarrolla y juega con elementos temáticos ya utilizados, ahora en Si m, realizando progresiones con dominantes secundarias; esta sección está estructurada como 8 (4 + 4) + 4 + 8 (4 + 4), insertando en el período intermedio de 4 compases una semicadencia en la Dominante para volver a desarrollar el tema principal en Si m, donde demuestra el autor su audacia con la armonía, y resuelve en Sol M con el inicio de otro episodio.



Fig. 7.20a

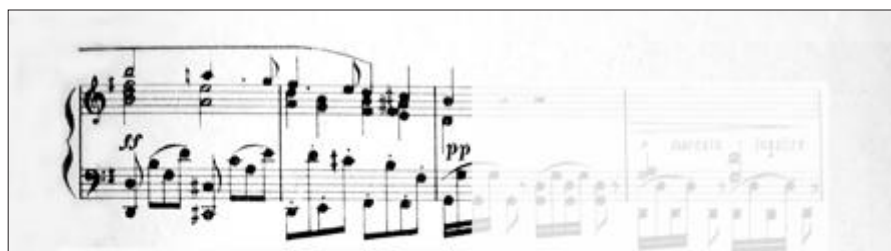


Fig. 7.20b

Las estructuras formales del fraseo utilizadas por Olleta son puros recursos del anterior estilo clásico vienés, lo que confiere cierto equilibrio formal al organizar algunos fragmentos; pero se observa, al mismo tiempo, las variaciones, los cambios e introducciones repentinas de un nuevo tema, lo episódico: queda visible/audible una yuxtaposición de sus recursos compositivos, procedentes de una formación sólida, y cierta actitud –diríase que caprichosa– en la organización y presentación de las ideas musicales. Cabe recordar el contexto en que escribió esta *Romanza*, unas fechas en las que se debía por adentrarse en el género operístico.

El 3^{er} episodio (fig. 7.21) presenta un tema totalmente nuevo, también una frase de 8 compases (2 + 2 + 2 + 2) : de gran delicadeza, se inicia en *pp* con semicorcheas como acompañamiento en intervalos de 5^a y 8^a, mientras la mano derecha hace un pequeño motivo de tres acordes y, como lo que predomina a lo largo de la partitura, Olleta se vale de crear tensión mediante la armonía: Sol M, La M, Si m y semicadencia en Fa#, como dominante del siguiente Si m. Otro error aparece en este último acorde con calderón: las blancas en el pentagrama para la clave de Fa están dibujadas como do# y mi#, cuando deben ser la# y do#. Estos errores indican que probablemente se imprimieron a partir del mismo original, enviado por Olleta (*1819; †1895) para las sucesivas publicaciones –poco probable en las fechas de 1889 y 1891, dada la salud del autor–, o que se partiera de los ejemplares ya publicados. En cuanto al carácter y dada la figuración utilizada, es de suponer que el fragmento se queda con el *agitato* del pasaje anterior. A esta altura de la composición, parece que Olleta tenía como objetivo dar rienda suelta a sus sentimientos a través de un lenguaje que dominaba y jugando en un plano de libertad compositiva, utilizando un género “ajeno” a sus intereses en el ámbito eclesiástico.



Fig. 7.21

La 4ª sección (fig. 7.22) en *Allegretto* contiene dos temas, C y D, con un total de 32 compases: 16 (8 + 8) + 16 (8 + 8). Una doble barra separa C y D, pero la textura polifónica es la misma para toda la sección, lo que junto al *tempo*, compás ternario, y organización hacen de ambos una sección unitaria. A veces la voz superior tiene más movimiento (con corcheas) y otras veces las voces horizontales comparten protagonismo: por ejemplo, el inicio en *pp* en el segundo compás del 2º sistema, con la voz inferior señalada con las plicas hacia abajo para interpretar con la mano izquierda. La 1ª parte de la sección comienza y termina en Si m, pero en D vuelve el juego de tensiones y resoluciones que culminan llegando a acordes lejanos y descienden en varios parámetros: alturas de sonido, dinámica, tensión, menor masa sonora y delicadeza interpretativa. Esta parte D finaliza en su relativo homónimo, Si M.



Fig. 7.22

El 4º episodio (fig. 7. 23), similar al 1º y 2º en el motivo principal utilizado –mismo compás, misma extensión (8 compases, temáticamente 6 + 2), mismo *poco allegretto*– es esta vez mucho más culminante, *molto appassionato*, discurre en *crescendo* encabalgando motivos mediante tensiones armónicas modulantes hasta alcanzar un *ff*, y aún después del clímax los acordes descendentes son acentuados y con la misma indicación dinámica: aunque se mantiene la misma armadura con dos alteraciones, la secuencia es Sol# M (resolución en el segundo compás), Si M, Do# M para encaminarse a la última sección de la obra, en Si M, descansando antes en la Dominante, un acorde de Fa# M.



Fig. 7.23

La 5ª y última sección (fig. 7.24) se basa en el tema B modificado: en compás cuaternario, *Moderato* de nuevo y *molto espressivo*, un acompañamiento de semicorcheas en *staccato* con dibujo melódico y un bajo grave separado en cada grupo de cuatro figuras; para la mano derecha, el tema como plano diferenciado dentro de las armonías.



Fig. 7.24

En lo que puede considerarse coda y a modo de reexposición (fig. 7.25), los últimos 8 compases (de 2 en 2 con inicio acéfalo), se vuelve a escuchar la célula motívica con que se inicia el tema A, y al que da entidad temática: al principio como intervalo melódico de 8ª con diferentes armonizaciones, y en los últimos 4 compases, esperando al último momento de la romanza, la célula es el intervalo de 6ª inicial, pero esta vez Mayor. Además de *poco meno* que el *Moderato* anterior, Olleta indica *languido e dolente*, retornando al afecto de “tristeza” que da título a la obra.



Fig. 7.25


Distintos afectos recorren esta Romanza fantástica: tristeza, languidez, cambios a un movimiento más alegre, agitación, intensidad a través de una mayor densidad en la textura armónica o discursos más rápidos. También el recurso de la repetición y las similitudes encontradas juegan un papel importante en la escucha y percepción del oyente.

La indicaciones de expresión y carácter son abundantes: lamentoso, *molto appassionato*, negligente, *sempre legato ed espressivo*, lúgubre, *dolcissimo*, *poco rinf.* [*rinforzando*], *delicato*, *languido e dolente*; también se ven signos de cuidado por indicar la agógica: *ritardando*, *in tempo*, *agitato*, *tenuto*, *ritenuto*; lo mismo con la dinámica sonora: reguladores, *p*, *pp*, *f*, *ff*, contrastes súbitos, y un *ppp* final. Acentos, *marcato* y *legato* indican diferentes tipos de toque. El autor es pródigo y generoso en instrucciones para la interpretación de su obra: esto venía ocurriendo en la época a que corresponde la publi-

cación en *Aragón Artístico*, pero no cuando fue escrita, lo que prueba, además de un ya demostrado conocimiento de la producción musical por parte de Olleta más allá de las fronteras locales, también un rasgo indicativo de “modernidad”, teniendo en cuenta lo tardío del Romanticismo en una ciudad de provincias y lo tardío del Romanticismo en la España decimonónica. Ya no eran los propios compositores quienes difundían su obra dirigiendo o interpretando sin necesidad de dejar escritas indicaciones en la partitura, como en siglos anteriores y, por tanto y en las fechas que nos ocupan, el compositor de la obra debía asegurarse de que el intérprete recogía la intención musical de aquél, dejando escritas cuantas más instrucciones, mejor. Aún así, esta iniciativa de Olleta ni siquiera abunda en otros ejemplos de música impresa ya vistos –*cf.* la anterior obra analizada de Ruiz de Velasco–.

Respecto al dominio que Olleta demuestra en el lenguaje armónico, hay que decir que explota las posibilidades funcionales y de modulación en pasajes acórdicos, en alguna ocasión con elementos de armonía alterada, pero sus habilidades van unidas a la emoción individual sentida, como referente principal de la creatividad compositiva.

Dentro de ser una obra que se organiza episódicamente, no se puede descartar el desarrollo motivico, ni las impresiones poéticas que encierra la obra de Olleta.

De gran intimismo pero con elevados recursos lingüísticos y estructurales, la obra se envuelve en el género romántico de lo “fantástico”, siempre en el ámbito del piano de salón, sin demasiado tratamiento ni relevancia de una pura línea melódica –producto de influjos operísticos de origen italiano–, escapando en fechas tempranas al encorsetamiento de formas establecidas convencionales, reminiscencia de un estilo anterior que convivió con las nuevas libertades de expresión musical durante un largo Romanticismo en el caso del arte musical 

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

En este apartado se presenta un primer bloque con las conclusiones –tanto parciales como generales–, que derivan directamente de las correspondientes reflexiones ante lo observado, estudiado y analizado. Construidas a partir de los resultados de los diversos análisis, resumen los puntos esenciales de aquéllos.

Un segundo, y más breve, bloque, plantea hacia dónde pueden dirigirse las futuras líneas de investigación y trabajo en lo sucesivo, líneas que se desprenden de las anteriores conclusiones y del contenido mismo de la investigación, en donde se incluyen algunos de los problemas pendientes de resolver y que pueden ser tema de futuros análisis.

Algunos rasgos confieren a esta tesis cierto carácter empírico: en primer lugar, si se atiende a que se trata de una investigación científica basada, como tal, en la observación de la realidad que proporcionan los objetos estudiados, posible gracias a la recopilación de datos que reúne la prensa encontrada –como fuente de información y como objeto e estudio– y que, como nueva aportación, han llevado a un posterior conocimiento del panorama musical y la creación compositiva –siempre en la cronología y geografía que señala el título de la tesis–; en segundo lugar, porque se ocupa de los hechos; y, en tercer lugar, porque algunas de las conclusiones pueden no terminar aquí, quedando abierto el trabajo a futuras investigaciones que devengan en nuevos conocimientos al calor de posibles hallazgos en cuanto a fuentes documentales.

Como métodos de investigación se añaden otros, muy utilizados a lo largo del trabajo que nos ocupa: los comparativos, deductivos e inductivos para la reflexión analítica, y el descriptivo. Puede decirse que la objetividad en la observación de las fuentes originales, prensa y suplementos musicales, no deja lugar a ambigüedad alguna –hasta donde lo permite la propia cualidad periódica–, y el grado de comprobación de los hechos ha sido el mayor que se ha podido llevar a cabo, contrastando constantemente las fuentes colaterales en el momento en que se podía vislumbrar cualquier sospecha o duda.

La investigación se fundamenta, principalmente, en datos recogidos antes y durante el proceso de la misma; se ha acumulado información y se han creado varias hipótesis parciales: inductivas, partiendo de los datos para generar teorías; deductivas: partiendo de una teoría y llegando mediante la información a conclusiones sobre el asunto tratado, obteniendo nuevos datos y dando lugar a una interpretación de los hechos. Por otro lado, el avance en el proceso de la investigación ha requerido, necesariamente, de un alto grado de ordenación de la información recogida –con aspectos a tratar muy relacionados entre sí–, para llegar a los posteriores análisis, derivando en el objetivo cumplido de un nuevo conocimiento del hecho musical zaragozano durante el período acotado para la investigación. Los resultados se limitan, *stricto sensu*, al contexto zaragozano, no siendo generalizables, por tanto, más allá del área geográfica estudiada, aunque pueden servir para contrastar con otras zonas y, acaso, como modelo de trabajo con vistas a “exportar” la experiencia a otros lugares y poder, de ese modo, conformar áreas de aplicación progresivamente más amplias.

Pero el grado de empirismo anteriormente comentado, se solapa con el hecho de ser una investigación fundamentalmente documental, basada en documentos originales que han hecho posible re-construir y conocer un panorama musical considerablemente desconocido hasta el momento. Se aborda un tema totalmente inexplorado, abarcando una época que, en materia musical y hasta hace poco, no era objetivo para el estudio histórico-musicológico sobre el último tercio del siglo XIX y –aún menos abordado– principios del XX: hoy en día hemos comenzado a conocer algunos estudios,

pero se hace necesario avanzar en las “periferias” geográficas para completar el paisaje musical español, para conocer la realidad musical como manifestación humana y artística en la época mencionada.

Las conclusiones que se presentan se derivan de los análisis y reflexiones expuestos a lo largo del trabajo y a partir del material reunido –tan disperso en su localización–.

Por otro lado, la gran ramificación de aspectos tratados es lo que lleva a la existencia de numerosas conclusiones, algunas parciales y que se han ido exponiendo a lo largo de los capítulos, y otras de carácter firme y absolutamente concluyentes, las cuales llevan a formular –de forma inherente– algunos interrogantes retóricos.

Conclusiones parciales

- Así, pues, se han presentado ya algunas pequeñas hipótesis y teorías dentro del cuerpo de la tesis, resueltas en su momento y que han originado este tipo de conclusiones: acerca del cambio de propiedad en *El Correo Musical*, sobre la “Litografía Aragonesa” de Félix Villagrasa como comienzo de su actividad profesional, sobre los responsables de la “Litografía del Comercio” y artífices de las partituras debidas a ella, o en torno al uso de reportes frente a la conservación de piedras litográficas por parte de Villagrasa.

- Otras conclusiones parciales vienen originadas por el resultado de algunas tablas y gráficos, unas veces elaborados para llegar seguidamente a algunas interpretaciones, otras dirigidos a una clara visión de los hechos o simplemente como resumen informativo, pero no es el caso de que su confección haya tenido como objetivo cálculos matemáticos o estadísticos que lleven a confirmar o refutar hipótesis planteadas previamente: no se trata, pues, de ese estilo de cientificidad experimental. En este aspecto, se ha conocido la periodicidad predominante en las revistas, el porcentaje de números conocidos frente al de los presumiblemente publicados, la permanencia de las revistas y lo que esto pudo significar según varios factores, el auge de publi-

caciones conforme a las décadas de aparición y todo lo que ello significa, con los comentarios correspondientes en el lugar donde se han tratado estas cuestiones.

- Respecto a las tablas, las hay meramente informativas o descriptivas, pero a las que acompañan la correspondiente reflexión: muestran listados de autores y obras musicales en cada revista; la relación entre talleres de imprenta e impresos musicales que salieron de ellos; o la que ofrece el tipo y variedad de contenidos que se dan en la prensa –especializada y cultural con noticias musicales–: las tablas de este tipo, junto con otros contenidos, confieren a este trabajo una utilidad como herramienta de consulta y referencia.

- Pero hay otras tablas de mayor relevancia para la investigación, de las que se derivan más conclusiones parciales y cerradas que añadir, además de ofrecer información desconocida: a través de ellas se enumeran los tipos de agrupaciones musicales que existieron en Zaragoza, con los repertorios interpretados y espacios o lugares en que se daban las actuaciones, señalando una cronología de fechas, lo que esto permite contemplar un ambiente musical de gran actividad en la ciudad, saber de los intérpretes y directores que protagonizaban el momento, así como la evolución de las modas y recepción de autores, desde los iniciales arreglos de ópera y zarzuela a finales de la década de 1860, hasta las primeras audiciones de música de Wagner en 1910 (tabla 8) –aunque se ha visto afirmado en la prensa diaria que el año 1891 es la fecha en la que el público zaragozano conoció algunos fragmentos operísticos de este autor–.

- En otra tabla se muestran los mismos factores pero en cuanto a Sociedades musicales y conciertos instrumentales, donde también se recoge la cronología de la creación de estas sociedades e, incluso, lo que supusieron intentos –a veces frustrados, para su generación–, además de los programas que abordaron: autores clásicos y románticos extranjeros en las décadas de 1860 y 1870 o la introducción de compositores nacionales y, aun, locales, a partir de mediada la década de 1880 (tabla 9); aquí queda, también, comprobada la relación entre el hecho musical zaragozano y la actividad de otras ciudades a través de contactos, viajes, intercambios y demás hechos que

señalan a una ciudad de provincias interesada en los acontecimientos y modas exteriores, en un momento del que se parte, paulatinamente, hacia la evolución y separación entre diletantismo y profesionalismo y que será más firme con el apoyo del establecimiento de la enseñanza pública, en lo que coadyuvó la destacable evolución cualitativa de la privada .

Conclusiones generales

El presente trabajo, pues, ha tratado de establecer el panorama de la música en Zaragoza en los años estudiados: hemos sabido qué es lo que se escuchaba en la ciudad, qué gustaba y qué se rechazaba, cuáles eran los géneros y tipologías en boga, qué foros existían para hacer y escuchar música, qué temas eran los debatidos en relación con la materia o disciplina, los estímulos de las posibles vanguardias en la ciudad, sus esfuerzos por el progreso y cómo se desenvolvían en sus relaciones con otras ciudades de mayor pujanza o influencia, y algo tan importante históricamente como el nacimiento del concierto instrumental en Zaragoza y otros acontecimientos que conforman el “mapa” musical zaragozano.

Se han cumplido los objetivos iniciales: realizar un estudio crítico-analítico de la prensa musical zaragozana –y, colateralmente, de las noticias musicales que aparecen en otras publicaciones periódicas culturales–; hacer posible la difusión del patrimonio artístico musical zaragozano en un período histórico con más sombras que luces al inicio del trabajo, dando a conocer la producción musical en esta etapa; y se aportan, además, resultados para contribuir a una nueva visión o revisión historiográfica de la música en Zaragoza.

A estos objetivos responden las siguientes conclusiones:

- No parece, según la documentación recogida y los análisis realizados, que en Zaragoza hubiera gran actividad musical salonística –en el sentido literal del término, es decir, en salones privados, domésticos, burgueses y de unos pocos aristócratas– como en algunas otras ciudades, sino que fue más bien escasa y anterior al período de la Restauración; sin embargo queda

constancia de un dinamismo y actividad destacables en Liceos, Casinos, Ateneos y demás Sociedades culturales que, en sus diferentes etapas, proporcionaron un espacio a la música.

- El impulso que recibió la difusión de la música del momento, presente en el último tercio de la centuria decimonónica y en el casi frenético movimiento que se dio en los cafés-concierto, o el interés llevado a cabo en una dimensión teórico-práctica y reflexionada dentro de las actividades en los centros mencionados –especialmente las del Ateneo en 1890–, provocaron un giro importante en cuanto a la educación, inquietud, expectativas y formación musical, de manera que sembró la necesidad de que en Zaragoza se crease una Escuela de Música, fraguada, en parte, desde las denuncias y artículos periodísticos de Aragón Artístico y, en parte, desde las iniciativas de su director, Ruperto Ruiz de Velasco y el apoyo y esfuerzo de Antonio Lozano, entre otros.

- En el ámbito de la enseñanza musical pública destacan las dos interesantes noticias, encontradas en la prensa local diaria, sobre los programas obligados para concurso en la asignatura de Piano, y que suponen la única referencia para saber del nivel que el pianismo zaragozano tenía en la primera década del siglo XX: más elevado –comparativamente– que el que resulta del actual plan de estudios, reflexión concluyente que se comenta en el quinto capítulo. Esta aportación original es reseñable, dada la falta de documentación existente sobre la Enseñanza musical en Zaragoza.

- La apertura de la Escuela de Música contribuyó al fin del diletantismo, llevó a una formación académica accesible a todas las clases sociales, absorbiendo parte, incluso, de la población rural, y, como consecuencia de lo anterior, a la consolidación del concierto público en teatros o lugares de gran aforo.

- Otra aportación nueva es la enumeración de los talleres de imprenta que realizaron trabajos musicales, sumando un total de veinte –una cantidad nada desdeñable y que habla de la tradición impresora en la ciudad–, su relación con el mundo de la edición musical en Zaragoza, y todo ello partiendo de las revistas estudiadas –que suman un total de veintiuna, siendo siete las especializadas y consideradas musicales– y de la búsqueda de patrimonio musical exclusivamente zaragozano a través de diferentes fondos.

- Relacionando esta cantidad de publicaciones con una población zaragozana de unos cien mil habitantes en el cambio de siglo, la actividad es bastante considerable, al parecer similar únicamente a la de Valencia, y por debajo –nada más que– de Madrid y Barcelona, aun cuando no se tienen más elementos de comparación que los datos generales que ofreció Jacinto Torres al respecto en su trabajo de tesis, al menos hasta que se realicen estudios a nivel provincial y de manera atomizada, lo que podría dar resultados diferentes.

- Dentro del campo musicológico, y tratándose de revistas musicales y/o culturales, el último capítulo ofrece otra aportación original: la reunión de toda la música impresa ofrecida con las revistas y los compositores de esas obras, con pequeños comentarios desde el punto de vista puramente musical, con un enfoque formal, estético y de la propia interpretación musical para una pequeña selección de partituras.

- Las publicaciones periódicas han sido la principal vía de acceso para reconstruir el hecho musical zaragozano en las fechas delimitadas: sin duda, publicaciones como *Gaceta Musical*, *El Correo Musical* y, especialmente, *Aragón Artístico*, influyeron en la creación musical en Zaragoza e, incluso, la propiciaron, algo que queda demostrado con ejemplos de composiciones que se elaboraron ex profeso para la ocasión. A este fenómeno y al éxito, en general, de estas publicaciones periódicas, contribuyó el hecho de que tener conocimientos musicales –todavía más, en el plano de la práctica– llegó a convertirse en algo inseparable de cierta categoría social, con lo que el consumo estaba casi garantizado. También aquí hay que añadir que el período coincide en Zaragoza –como en otros lugares– con el cambio a una nueva actividad comercial e industrial que tuvo su implicación en el fenómeno musical –anteriormente, con una actividad exclusivamente cultural, artística y de entretenimiento–: empresarios para la gestión de contratación de artistas y de compañías lírico-dramáticas –actores y actrices, directores, orquestas...–, almacenes y comercio de instrumentos, talleres editoriales y comercio de música impresa, u oferta de empleo con vacantes en escuelas de música y otros centros de enseñanza.

- El interés que, como fuentes historiográficas, presentan las revistas estudiadas, queda demostrado desde el momento en que se ha llegado a conocer de manera pormenorizada la situación musical en la Zaragoza de las fechas correspondientes de una manera testimonial: las quejas de una sociedad ávida de progreso y participación en la cultura musical al modo de las grandes ciudades, sus reivindicaciones –por tanto, sus carencias–, sus logros, su movimiento y la evolución que experimentó el hecho musical en la capital aragonesa: en todo ello se ha tomado consciencia, a través de la familiarización con este tipo de prensa durante los años de estudio dedicados, de los posibles sesgos en opiniones y críticas. Todo ello presenta un cúmulo de transiciones graduales en el acontecer musical de la ciudad.

- Una vez más, queda en evidencia una improductividad –diríase que exclusiva o característica de Aragón–, en cuanto a esfuerzos puntuales para hacer realidad y de forma estable proyectos que dependen del trabajo de un equipo y del apoyo institucional –para crear una orquesta, para gestar una Sociedad de Conciertos, para fundar un centro de Enseñanza musical...–: los resultados se han visto en su conjunto en el momento de “hacer historia”, siglo y medio después. Esta improductividad, desde una mirada objetiva y como hecho comprobable –no como opinión–, se hace extensiva a la actualidad, al menos en el ámbito musical.

- No se puede seguir calificando a las décadas estudiadas de época yerma y estéril para la música zaragozana. ¿Por qué no admitir un nuevo renacimiento y auge de la actividad musical en el último tercio del siglo XIX? ¿Por qué no valorar en el hecho musical –ahora ya conocido– la proliferación de maestros en el ámbito de la enseñanza, de sociedades que dieron a conocer la música de los clásicos y los coetáneos de moda entonces, de un incremento de producción y creación musical, de un aumento de la afición entre el público dirigida a una nueva y más amplia cultura, de los esfuerzos de la prensa musical y sus logros en los planos artístico y socio-cultural?

- La “democratización” y laicización de la música –se seculariza y sale de las capillas musicales catedralicias– hacia finales del siglo XIX y su posterior consolidación en este aspecto, no sólo permitió a las mujeres el acceso a

estudios musicales de manera diferente –frente al anterior objetivo como “adorno”–, sino también a puestos de trabajo públicos y oficiales como profesoras –ahora ya no necesariamente en el ámbito privado, “en casa”, como único recurso–. Del mismo modo, sus méritos artísticos y profesionalidad terminaron siendo tratados socialmente y desde la crítica periodística como tales, como propios y debidos al esfuerzo personal, no al “encanto” y belleza física precedentes, lo que significa un cambio social y cultural a poner de manifiesto.

- En cuanto al patrimonio musical recogido y sacado a la luz, se puede clasificar en cuatro apartados: en primer lugar, las polkas, valeses, gavotas, mazurkas y demás danzas sencillas, continuación de las cronológicamente anteriores centroeuropeas, grupo en el que se pueden incluir las piezas de título romántico sin forma musical que responda a estereotipo alguno y las de carácter más “expresivo” como baladas y nocturnos; en segundo lugar, las que provienen de obras lírico-dramáticas, arregladas para piano o voz y piano; en tercer lugar, las obras de corte folklórico y regionalista o popular –sean jotas, pasodobles o incluso piezas de carácter andaluz, más allá de lo puramente aragonés– y que abandonaban o se salían de la cultura burguesa dominante; un subgrupo del anterior serían las que se sitúan en el mismo plano pero de mayor alcance respecto al concepto de “lo español”, lo propio, lo que los autores extranjeros idealizaban y cuyos rasgos utilizaron para sus creaciones; y por último, y en cuarto lugar, las de mayor lucimiento y dificultad técnico-interpretativa –Melodía-Estudio, polonesas de concierto o *allegros* de concierto–. En cualquier caso, de mayor o menor calidad, las piezas nos sirven para conocer el gusto del público, por un lado, y lo que en aquellos momentos se producía en el ámbito de la composición musical en Zaragoza: no hay reminiscencias clásicas como serían el “tema con variaciones”, “tocatas” o “sonatas”, ni existen como formas nuevamente utilizadas y transformadas en el Romanticismo, con un formato de mayor vuelo y extensión, y de carácter cíclico –y que ya se hacía en otros lugares de Europa–.

- Gran parte de las obras reunidas son desconocidas y no figuran ni en voces de diccionarios especializados, en relación con sus autores, ni en bio-

grafías de los músicos que hemos conocido como protagonistas, no habiendo otra causa que la carencia de investigación a nivel local: otra aportación exclusiva del presente trabajo es que, por primera vez, se ha reunido tan abundante repertorio, y el hecho sirve para disponer de las partituras y conocer la música publicada. De ahí que, una investigación a nivel local por la geografía española completaría este patrimonio nacional y haría posible una re-creación de la historiografía, avanzando todavía más en el conocimiento de nuestra música y músicos.

- La ausencia generalizada de la recepción del primer Romanticismo musical europeo incide de algún modo en la creación de una música propia y singularmente española y, en ocasiones, aragonesa.

Futuras líneas de trabajo e investigación

En cuanto a futuras líneas de trabajo y tras la presente tesis, que pudiera servir como punto de partida, lo que ahora es susceptible de ser considerado como “futuribles” engloba la posibilidad de nuevos enfoques que se pueden encaminar en varias direcciones, ampliando y profundizando en el estudio de algunos de los temas tratados, con una posible y mayor concreción.


- En esto hay que señalar la necesidad de crear un Archivo de Música en la ciudad o Centro de Documentación Musical, al modo de las que existen con carácter autonómico en otras comunidades, que reuniera el patrimonio que ahora se halla disperso: el que sigue viajando en forma de donaciones o legados hacia otros centros del entorno bibliotecario, documental o archivístico, fuera de las fronteras zaragozanas; o el que se conserva, sin duda alguna, en forma de colecciones privadas interesantes para la continuidad de la investigación: colecciones de partituras y documentos en manos de descendientes de profesores y otros personajes relacionados con la primera Escuela de Música, o con el posterior Conservatorio; en definitiva, un material con distintos orígenes pero que tendría la posibilidad de depositarse o ser donado de contar con la seguridad que ofrecería un centro de este tipo. Esto facilitaría el ánimo de investigadores interesados en nuestra música –incluso en temas concretos como la Enseñanza musical en Zaragoza–, en

nuestra historia y patrimonio cultural artístico aragonés, cuya utilidad está en la aportación de un mayor conocimiento al respecto y la puesta en marcha de nuevos trabajos de investigación y, con ello, su posterior difusión para la comunidad en general.

- Por otro lado y, también, como futura línea de trabajo, lo que no ha lugar en esta tesis pero sí fuera de ella y que culminaría la investigación, debería consistir en la realización de una posterior grabación sonora discográfica de las obras musicales insertadas en las publicaciones periódicas, para dar a conocer el repertorio encontrado como patrimonio o producción musical local de la época investigada: este formato podría ir acompañado de una edición crítica sobre las obras. Sería la manera de conocer al completo la música en su faceta de documento sonoro. Cabe la posibilidad de realizar una selección de obras, o abordar la totalidad: esto último supondría una labor más exhaustiva, pero un conocimiento completo de la producción musical que en Zaragoza tuvo lugar durante las fechas delimitadas, reuniendo obras de mayor o menor calidad; los autores secundarios –nacionales e internacionales– de todos los tiempos también forman parte del legado musical, los poco conocidos –a veces por no incluirlos en repertorio de concierto–, y los que sólo fueron aficionados –en las décadas concretas que se han estudiado y también a nivel nacional–. ¿No compuso también Beethoven danzas populares para piano que servirían en su momento para bailar en las tabernas? ¿Por qué ha de ser mejor o se valora más una Romanza sin palabras o una Habanera de Juan M^a Guelbenzu, que las mismas formas utilizadas por José M^a Alvira o Ruperto Ruiz de Velasco?, ¿porque ya se ha trabajado en la producción musical de esta época en otras comunidades autónomas y se conoce?, ¿no será hora de que valoremos en su justa medida lo que aconteció en Zaragoza y lo que nos dejaron los que aquí vivieron, la música que produjeron y que no responde sino al contexto de la época en que les tocó vivir?

El trabajo presentado en esta tesis se ha ido construyendo al buscar, desenterrar, estudiar y analizar todo cuanto, finalmente, ha dado lugar a la presentación de una realidad conformada y confirmada –desconocida hasta el

momento— que forma parte del legado histórico-musical zaragozano, y que ha proporcionado las conclusiones expuestas, dando lugar a una nueva visión de lo que el subtítulo de la propia tesis enuncia.

Tras esta aportación, se hace necesaria la tarea de continuar en esta línea de investigación, tanto en Aragón como desde diferentes comunidades y provincias, que posibilite un mayor y mejor conocimiento de la música en España correspondiente a la época estudiada 

BIBLIOGRAFÍA

Introducción

Dada la importancia y protagonismo que las fuentes hemerográficas originales de primera mano¹ tienen en la propia investigación, así como su carácter diferencial, se ha decidido establecer una jerarquía en la elaboración de la Bibliografía –como apartado imprescindible del presente trabajo–, tomando como criterio la naturaleza de aquéllas, ya que las descripciones de este Repertorio hemerográfico –como apartado “A”–, son necesariamente diferentes por sus características.

En un apartado “B”, para Fuentes y Bibliografía, se reúnen tanto las referencias bibliográficas a fuentes de información impresas, manuscritas y en formato electrónico que se citan a lo largo del trabajo, como las que han sido única y necesariamente consultadas.

Para la presentación de los documentos se ha establecido el criterio de orden alfabético del primer elemento –autor personal o corporativo, o título, en el caso que proceda– y, dentro de las de un mismo autor, el orden cronológico.

¹ Ante la falta de consenso para la definición y conceptualización de “fuentes documentales”, “fuentes bibliográficas”, fuentes y documentos “primarios” o “secundarios”, “de primera mano”, “originales”, etc., he optado por agrupar dentro de un repertorio hemerográfico las publicaciones periódicas (periodicidad inferior a un año), seriadas (periodicidad superior a un año en algún caso), revistas (publicación periódica no diaria) y periódicos o diarios –ante lo cual tampoco hay acuerdo generalizado– que vienen a ser, todos ellos, “históricos” en el contexto del tema que trata la investigación, frente al resto de documentos que conforman las “Fuentes y Bibliografía”.

El sistema utilizado para documentar las citas en el texto es el conocido como “autor-fecha” o Harvard –contemplado en la norma UNE 50135: 1996, equivalente a la ISO 5966: 1982–, y la lista de referencias citadas y consultadas se ha confeccionado conforme a la norma ISO-690:1987, para documentos impresos, e ISO-692:1997, para documentos electrónicos, ambas idóneas para trabajos de investigación, y teniendo en cuenta que lo que la norma ofrece respecto a puntuación y estilo tipográfico son sólo recomendaciones. La UNE 50104: 1994 –equivalente a la mencionada ISO-690: 1987–, en su apartado 9.1 para la “Relación entre referencias y citas en el texto”, también recoge entre los métodos posibles para establecer una correspondencia entre ambas el de “primer elemento y fecha”. Todas las normas mencionadas están incluidas en AENOR (1999).

A. REPERTORIO HEMEROGRÁFICO

Agrupación. Revista literaria mensual de la Agrupación Artística Aragonesa.

Zaragoza: [Imprenta de Berdejo Casañal], 1927-193-?. Mensual. Año 1, núm. 1 (abr. 1927)- .

Aragón. Órgano oficial del Círculo de Aragón. Buenos Aires: Círculo de Aragón, [1919?]- . Mensual.

Aragón. Revista gráfica de cultura aragonesa. Zaragoza: Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón (SIPA), 1925-1968. Mensual (1925-1938); trimestral (1939 y 1947-1964). Año 1, núm. 1 (oct. 1925)- año 44, núm. 286 (en.-marzo 1968).

Aragón Artístico. Zaragoza: Tipografía de Mariano Escar, 1907- . Dir.: Julián Galiay.

Aragón Artístico. Revista musical y literaria. Zaragoza: [Establecimiento tipográfico de F. Villagrasa], 1888-[1890?]. Decenal. Año 1, núm. 1 (10 oct. 1888)-¿año 3, núm. 63 (30 jun. 1890)? . Suplementos musicales.

Aragón Gráfico. Revista mensual ilustrada. Zaragoza: Tipografía La ideal, 1922- . Mensual. Año 1, núm. 1 (5 nov. 1922)- .

Aragón Ilustrado. Semanario artístico-literario. Zaragoza: Imprenta y fotograbado de Soteras y Monforte, [1899]- . Semanal. Año 1, núm. 1 (1 en. 1899)- . Dir.: Alberto Casañal Shakery.

Artes Gráficas. Revista profesional editada por la Sociedad Patronal. Zaragoza: [Sociedad Patronal de Artes Gráficas], 1933-1936. Mensual. Año 1, núm. 1 (oct. 1933)-año 4, núm. 35 (ag. 1936).

Atheneum. Ciencia, poesía, arte. Zaragoza: Tipografía La Académica, 1921-[1924?]. Mensual (1921); trimestral (1922-1924). Año 1, núm. 1 (en. 1921)-. Dir.: Luis del Valle. Variación de subt. (1924): *Revista de cultura general.*

La Aurora. Periódico de ciencias, literatura y artes. Zaragoza: Imprenta Nacional; Imprenta de Mariano Peiró; Imprenta de Cristóbal Juste, 1939-1841. Dir.: A. V. Roquer.

Blanco y Negro. Madrid: [s.n.], 1891- . Semanal [actualmente].

El Bretoniano. Órgano de la Asociación bretoniana de Zaragoza. Arte aragonés, arte español. Zaragoza: [s.n.], 1912-1924?. Irregular. Año 1, núm. 1 (dic. 1912)- .

La Campana de Huesca. Revista quincenal. Historia, literatura, leyendas, tradiciones, poesía, noticias, etc. del Alto Aragón. Huesca: [s.n.], 1893- .

El Centenario. Órgano del "Orfeón Zaragozano". Arte, música, sport, fiestas, literatura, industria. Zaragoza: [Tipografía de Emilio Casañal], 1908- . Bimensual. Año 1, núm. 1 (1 marzo 1908)- .

El Chiquero. Revista de toros, teatros, noticias y anuncios. Zaragoza: Martín Santos, 1887- . Semanal. Año 1, núm. 1 (2 abr. 1887)- . Variaciones en subt.

El Cobete. Periódico satírico. Zaragoza: Imp. de Blasco y Andrés, 1892. semanal. Núm. 1 (21 feb. 1892)- .

El Correo de Aragón. Diario vespertino de Zaragoza. Zaragoza: Imp. de Vicente Andrés, 1864-1868. Año 1, núm. 1 (27 mayo 1864)-año 5, núm. 1224 (31 jul. 1868).

- El Correo Musical. Revista literaria, artística, teatral de modas y recreativa.* Zaragoza: Tip. y lit. de F. Villagrasa; Imp. y Lit. de Santos, 1888. Decenal. Año 1, núm. 1 (10 abr. 1888)-¿núm. 21 (30 oct. 1888)?
- La Crónica de la música. Revista semanal y biblioteca musical.* Madrid: [s.n.], 1878-1882. Semanal. Fundada por Andrés Vidal y Llimona.
- Diario de avisos.* Zaragoza: Imp. de Calisto Ariño, 1871-1919. Varios propietarios e imprentas, variaciones en subt.
- El Diario de Zaragoza: periódico político liberal-conservador de noticias y avisos.* Zaragoza: Tip. de Comas Hnos., 1893. Varias épocas e imprentas, variaciones en subt.
- El Eco de Aragón.* Zaragoza: Imp. de Roque Gallifa, [1840-1843; 1864-1872].
- El Enano. Revista cómica minúscula.* Zaragoza: [Imprenta y litografía de Félix Villagrasa], 1883- . Bihebdomadario. Año 1, núm. 1 (7 marzo 1883)- .
- España Ilustrada. Revista mensual de bellas artes, literatura, ciencias, arqueología, actualidades y noticias.* Zaragoza: Tipografía de A. Sabater, 1893- . Mensual.
- España Sacro Musical: revista mensual hispano-americana.* Barcelona: Librería Litúrgica Casulleras, 1930-1936?.
- El Fígaro Aragonés. Periódico científico, literario é ilustrado.* Zaragoza: Tip. de E. Casañal y C^a; Tip. y Lit. de F. Villagrasa; Tip. de Comas Hnos., 1886-1887?. Quincenal; decenal. Año 1, núm. 1 (11 oct. 1886)- ¿año 2, núm. 12 (20 feb. 1887)?.
- Gaceta de instrucción pública.* Madrid: [s.n.], 1889-1907. Decenal.
- Gaceta Literaria Aragonesa. Semanario científico, Literario y Artístico.* Zaragoza: [Imprenta y Litografía de Santos Hermanos], 1886- . Semanal. Año 1, núm. 1 (23 en. 1886)- .
- Gaceta Musical. Periódico literario, artístico, teatral y recreativo.* Zaragoza: Tipografía de Félix Villagrasa, 1883-[1885?]. Decenal. Año 1, núm. 1 [20 abr. 1883]- . Suplementos musicales.

Gaceta Musical de Madrid. Madrid: Imp. de D. Antonio Andrés Babí, 1855-1856. Semanal. Año 1, núm. 1 (4 feb. 1855)-año 2, núm. 52 (28 dic. 1856). Suplementos musicales. Dir.: Hilarión Eslava.

El Globo. Diario independiente. Madrid: [s.n.], 1875-1932?.

El Grito aragonés. Diario liberal independiente. Zaragoza: Imp. de Manuel Ventura, 1868-1870. Año 1, núm. 1 (1868)-año 3, núm. 363 (22 mayo 1870).

La Ilustración española y americana: museo universal: periódico de ciencias, artes, literatura, industria y conocimientos útiles. Madrid: Imprenta de T. Fortanet, 1869-1921. Semanal. Año 1, núm.1 (25 dic. 1869)-año 65, núm. 48 (30 dic. 1921). Cont. de *El Museo universal*. [Consultada la edición de la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de España, disponible en: http://hemerotecadigital.bne.es/cgi-bin/Pandora.exe?fn=select;collection=cabe-ceras_internet;query=id:0000000166;xslt=header-details;lang=>]

El Imparcial aragonés. Zaragoza: Imp. de V. Andrés, 1868-1870. Año 1, núm.1 (9 dic. 1868)-año 3, núm. 399 (31 marzo 1870). Cont. de *El Correo de Aragón*.

Juventud. Revista semanal ilustrada. Zaragoza: [Imprenta de Heraldo de Aragón; imp. y fotograbado de Heraldo de Aragón], 1914-1916?. Semanal. Año 1, núm. 1 (8 marzo 1914)-año 3, nº 136 (24 dic. 1916)?.

Lealtad: semanario ilustrado. Zaragoza: Imp. de Emilio Casañal; Tip. La Académica, 1911- 1915? Semanal. Año 1, núm. 1 (26 feb. 1911)-año 5 (29 dic. 1915). Interrumpió su edición entre 15 jun. 1913 y 7 marzo 1915.

El Liberal. Madrid: [El Liberal], 1879-1939.

La luz. Semanario político-científico-recreativo. Zaragoza: Imprenta de Nadal, 1899- . Semanal. Año 1, núm. 1 (1 en. 1899)- .

Madrid Cómico. Madrid: [Imp. de M.G. Hernández], 1880-1923. Semanal.

El Museo Universal. Madrid: [s.n.], 1857-1869. Semanal. Año 1, núm. 1 (15 en. 1857)- año 13, núm. 48 (28 nov. 1869).

- El Noticiero. Diario político independiente. de intereses generales y regionales.* Zaragoza, 1901- .
- Nuevo Mundo.* Madrid: Nuevo Mundo, 1894-1933. Semanal.
- El Pillín: periódico satírico- cómico-literario, ilustrado.* Barcelona: Librería Parera; Imp. de los sucesores de Narciso Ramírez y Cía., 1886- . Quincenal.
- Pluma Aragonesa. Revista gráfico-literaria.* Zaragoza: [Alfredo Uriarte], 1924-1925 .Quincenal. Año 1, núm. 1 (21 dic. 1924)- año 2, núm. 6 (1 marzo 1925). Suplementos musicales.
- El Progreso. Revista mensual zaragozana de Literatura, Ciencias y Artes.* [Zaragoza: Cristóbal Juste], 1846- . Mensual. Año 1, núm. 1 (1 en. 1846)-.
- La Puntilla. Semanario de espectáculos y noticias generales.* Zaragoza: Imprenta de Santos, [1891]- . Semanal. Año 1, núm. 1 [15 nov. 1891]- .
- El Record. Revista mensual ilustrada de literatura, arte y sport.* [Zaragoza: Tipografía de La Derecha, 1899]. Mensual. Año 1, núm. 1 [1 en. 1899]- .
- Repertorio Sacro Musical. Publicación dedicada principalmente á las Parroquias....* Zaragoza: Imp. de la Vda. de C. Ariño; Tip. de E. Casañal, 1901-1904. Mensual. Año 1, núm.1 (15 en. 1901)-año 4 (15 nov.?), 1904.
- Revista aragonesa. Publicación mensual. Literatura, Historia, Arte, Derecho, Sociología, Medicina, Cuestiones agronómicas y financieras.* Zaragoza: Tipografía de Emilio Casañal, 1907-[1908?]. Mensual. Año 1, núm. 1 (abr. 1907)- .
- Revista de Aragón. Semanario de ciencias, literatura y artes.* Zaragoza: [Imprenta del Hospicio Provincial; Julián Sanz], 1878-1880. Semanal (1878-1879); quincenal (1880). Año 1, núm. 1 (6 oct. 1878)-año 3, núm. 10 (30 mayo 1880); 2ª época, año 3, núm. 1-2 (jun. 1880)-año 4, núm. 11 (10 dic. 1880). Variaciones en subt.

Revista de Aragón. Zaragoza: Tipografía de Comas Hnos.; Andrés Uriarte; Mariano Escar, 1900-1905. Mensual. Año 1, núm. 1 (en. 1900)-año 6 (dic. 1905). Cont. por *Cultura española*.

Revista contemporánea. Madrid: Imp. de M.G. Hernández, 1875-1907. Quincenal.

Rinconete. Revista festivo-literaria semanal. Zaragoza: Imprenta de Vicente Andrés, 1866- . Semanal. Año 1, núm. 1 (1866); 2ª época, año 2, núm. 1 (3 feb. 1867)- . Se publicó durante dos meses en su 1ª época.

Semanario Ilustrado. Revista española de bellas artes, literatura, ciencias, arqueología y actualidades. Zaragoza: [Tipografía de Mariano Salas; Nicomedes Francés], 1893- . Semanal. Año 1, núm. 1 (1 en. 1893)- núm. 12 (25 marzo 1893). Tít. posterior (1893): *España ilustrada*.

El Siglo futuro. Diario católico. Madrid: [El siglo futuro], 1875-1936.

El Telón. [Zaragoza: Tip. y Lit. de Félix Villagrasa, 1887-]. Decenal. Año 1, núm. 1 (abr. 1887)- .

El Trovador del Ebro. Zaragoza: [Imprenta de Manuel Ventura; Tipografía de Calisto Ariño; Litografía de E. Casanova], 1869- . Semanal. Año 1, núm. 1 [8 jul. 1869]- . Suplementos musicales y grabados firmados por E. Casanova.

La Vanguardia. Diario político de avisos y noticias. Barcelona: [s.n.], 1881-1939. Cont. por *La Vanguardia española*.

Vida Española. Revista ilustrada: ciencia, arte, literatura e información. Zaragoza: 1913- . Quincenal. año 1, núm. 1 (21 dic. 1913)- .

Zaragoza Cómica. Zaragoza: [Tipografía de Ramón Miedes, 1884?-]. Quincenal?. 2ª época, feb. 1884. Descripción basada en núm. 2 (7 marzo 1884).

B. FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

- AENOR (1999). *Documentación*. 3ª ed. Madrid: Asociación Española de Normalización y Certificación. ISBN 84-8143-149-4.
- ALDEA GIMENO, Santiago; Alberto SERRANO DOLADER (1981). *El periodismo en Caspe (historia y análisis de la prensa)*. Caspe (Zaragoza): Grupo Cultural Caspolino. (Cuadernos de Estudios Caspolinos. Monográfico; 1). ISBN 84-85492-59-5.
- ALEMANY FERRER, Victoria Eugenia (2006). “Metodología de la técnica pianística y su pedagogía en Valencia (1879-1916)”. Tesis doctoral inédita. Dir.: Antonio Ezquerro Esteban. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Comunicación Audiovisual, Documentación e Historia del Arte.
- (2007). “La construcción de pianos en Valencia hasta inicios del siglo XX”. *Anuario Musical*, núm. 62, pp. 335-364.
- ALONSO, M^a Rosa (1940). *En Tenerife, una poetisa: Victorina Bridoux y Mazzini (1835-1862)* [Libro en línea]. Santa Cruz de Tenerife: Librería Hespérides. Disponible en: <http://mdc.ulpgc.es/cdm4/item_viewer.php?CISO-ROOT=/MDC&CISOPTR=44170&CISOBOX=1&REC=3>.
- ALONSO FERNÁNDEZ, M^a Ángeles (1995). “El órgano en la prensa musical del siglo XIX”. En: CASARES RODICIO, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 407-423. (Colección Estudios Sociales Iberoamericanos; 4).
- ALONSO GONZÁLEZ, Celsa (1993). “Los salones: un espacio musical para la España del XIX”. *Anuario musical*, núm. 48, pp. 165-206.
- (1995). “La canción española desde la monarquía fernandina a la restauración alfonsina”. En: CASARES RODICIO, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 245-277. (Colección Estudios Sociales Iberoamericanos; 4).

- (1998). “La música española y el espíritu del 98”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 5, pp. 79-108.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, Antonio (1999). “El viaje de Glinka por España”. En: *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1999. Conferencias pronunciadas en el Seminario *150 aniversario del viaje de Glinka a España*, pp. 81-100.
- ÁLVAREZ CAÑIBANO, A., et al. (eds.) (2008). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza. ISBN 978-84-87731-67-9.
- ÁLVAREZ-PEDROSA NÚÑEZ, Juan Antonio (1994). “La lingüística indoeuropea en España hasta 1930”. *Revista española de Lingüística*, año 24, vol. 1, pp. 49-68.
- Anuario estadístico de España* (1915). Madrid: Dirección General del Instituto Geográfico Estadístico.
- ARAIZ MARTÍNEZ, Andrés (1942). *Historia de la música religiosa en España*. Barcelona: Labor.
- ARIMÓN, Santiago (2006). *El código del teatro: compilación metódica, anotada y comentada, de todas las disposiciones legales relacionadas con el Teatro y demás espectáculos públicos*. [Pamplona]: Analecta. Reimp. facs. de la edición de Madrid: J. Pueyo, [1912?]. ISBN 84-96579-27-1.
- AVIÑO, Xosé (2001). “Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9, pp. 277-286.
- (2005). “Modernisme i música: una reflexió al cap del anys” [en línea]. *Recerca musicològica*, vol. 14-15, pp. 107-122. Disponible en: <http://ddd.uab.es/pub/recmus/02116391n14-15p107.pdf>.

- BAGÜÉS i ERRIONDO, Jon (1987). “El coralismo en España en el siglo XIX”. En: *España en la Música de Occidente: Actas del Congreso Internacional* (Salamanca, 29 oct.-5 nov. 1985), vol. 2. Madrid: Ministerio de Cultura; INAEM, pp. 173-198.
- BARCE, Ramón (1995). “El sainete lírico (1880-1915)”. En: CASARES RODICIO, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 195-244. (Colección Estudios Sociales Iberoamericanos; 4).
- BENARD, Hélène (2002). “El Archivo Histórico-administrativo del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fuentes inéditas del siglo XIX”. En: *Campos interdisciplinarios de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 octubre 2000). Madrid: Sociedad Española de Musicología, vol. 2, pp. 377-394.
- BENÍTEZ MARCO, M^a Pilar (1989). “Metodología para la investigación del espectáculo operístico en prensa: el caso del «Eco de Aragón»”. En: *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: Actas de las IV Jornadas* (Daroca, 1988). Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación; Institución “Fernando el Católico”, pp. 513-521. [Comunicación].
- BERGADÀ, Montserrat (2000). “Les pianistes espagnols au Conservatoire de Paris au XIX^e siècle”. En: *Echanges musicaux franco-espagnols, XVII^e-XIX^e siècles. Actes des Rencontres de Villecroze (15 au 17 oct. 1998)*. París: Klincksieck, pp. 195-233.
- BERNAD ROYO, Enrique (1979). “Fondos del Archivo viejo Municipal de Zaragoza”. En: *Estado actual de los estudios sobre Aragón: Actas de las Primeras Jornadas* (Teruel 18-20 de diciembre de 1979), vol I. Zaragoza: [s.n.], pp. 453-459.
- BERROCAL, Esperanza (2003). “La Gaceta Musical Barcelonesa” [en línea]. *RIPM. retrospective Index to Music Periodicals (1800-1950)*. Disponible en: <http://www.ripm.org/journal_info.php5?ABB=GMB>.

- BIEL IBÁÑEZ, M^a Pilar (2004). *Zaragoza y la industrialización: la arquitectura industrial en la capital aragonesa entre 1875-1936*. Zaragoza: Gobierno de Aragón; Institución “Fernando el Católico”. ISBN 84-7820-695-7.
- BIME: *Bibliografía Musical Española: 1991-2000* (2007) [CD-ROM]. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza; Ministerio de Cultura, Instituto de las Artes Escénicas y de la Música, D.L. 2007. NIPO 556-06-049-6.
- BLASCO IJAZO, José (1945) *Zaragoza y sus locales de espectáculos. Los que fueron y los que son. Casi dos siglos de curiosa historia. 1764-1945*. Zaragoza: Talleres editoriales de “El Noticiero”.
- BONASTRE, Francesc (1991). “El nacionalisme musical de Felip Pedrell: reflexions a l’entorn de *Por nuestra música...*”. *Recerca Musicològica*, núm. 11-12, pp. 17-26.
- (2004-2005). “Els models simfònics”. *Recerca Musicològica*, núm. 14-15, pp. 57-76.
- BONET CORREA, Antonio (1991). “Origen de la litografía española”. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, núm. 73, pp. 73-78.
- BORAO, Gerónimo (1860). *La imprenta en Zaragoza con noticias preliminares sobre la imprenta en general*. Zaragoza: Imprenta de Vicente Andrés.
- BOROBIA, Ramón (1943). “La jota y las rondallas aragonesas de antaño”. *Anales de la Escuela de Jota Aragonesa*, enero, núm. 2. Zaragoza: Excmo. Ayuntamiento, pp. 3-6.
- BOROBIA CETINA, Ramón (selec.) (1940). *Archivo musical religioso antiguo y contemporáneo de la Santísima Virgen del Pilar*. Zaragoza: Talleres editoriales de “El Noticiero”.
- Breviario de Historia de Aragón* (2001). Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón. ISBN 84-95306-86-7.

- CABRERA, Mercedes, et al. (1975). “Datos para un estudio cuantitativo de la prensa diaria madrileña (1850-1875)”. En: TUÑÓN DE LARA, M.; A. ELORZA; M. PÉREZ LEDESMA, (eds.). *Prensa y sociedad en España (1820-1936): V Coloquio de Pau* (Pau, 12-13 de abril de 1974). Madrid: Edicusa, pp. 47-147.
- CALVO CARILLA, José Luis (1989). *El modernismo literario en Aragón*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”. ISBN 84-7820-036-3.
- CAMBRA RUIZ DE VELASCO, Rafael (1987). “Ruperto Ruiz de Velasco”. *Nassarre: revista aragonesa de Musicología*, vol. 3, núm. 1, pp. 233-272.
- CANELLAS, Ángel (1988). *Inventario del Archivo de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País*. Zaragoza: Librería General, D.L. 1988.
- CANTERO ROSALES, M^a Ángeles (2007). “De «perfecta casada» a «ángel del hogar» o la construcción del arquetipo femenino en el siglo XIX” [en línea]. *Tonos: revista electrónica de estudios filológicos*, nº 14. Disponible en: <<http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/142/116>>.
- CANTIZANO MÁRQUEZ, Blasina (2004). “La mujer en la prensa femenina del XIX” [en línea]. *Ámbitos. Revista internacional de comunicación*, núm. 11-12, pp. 281-298. Disponible en: <<http://www.grupo.us.es/grehcco/ambitos11-12/cantizano.pdf>>.
- CARBONELL i GUBERNA, Jaume (1995). “Josep Anselm Clavé I les societats corals a Catalunya (1850-1874)”. Tesis doctoral inédita. Universidad de Barcelona, Departamento de Historia del Arte.
- CASARES RODICIO, Emilio (1991-1992). “Pedrell, Barbieri y la restauración musical española” [en línea]. *Recerca musicològica*, vol. 11-12, pp. 259-271. Disponible en: <<http://ddd.uab.es/pub/recmus/02116391n11-12p259.pdf>>.
- (1995a). “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. En: CASARES RODICIO, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 13-122. (Colección Estudios Sociales Iberoamericanos; 4).

- (1995b). “La crítica musical en el XIX español. Panorama general”. En: CASARES RODICIO, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 463-491. (Colección Estudios Sociales Iberoamericanos; 4).
- CASTILLO, Santiago (2003). “Las fuerzas de oposición al sistema canovista: republicanismo y movimiento obrero en la España de la Restauración”. En: *Centenario de la «información de 1901» del Ateneo de Madrid sobre «Oligarquía y caciquismo»*. Madrid: Ateneo de Madrid; Fundamentos, pp. 199-220.
- CASTRO, R.; A. MOTOS (1886). *La exposición aragonesa de 1885-86: notas crítico-descriptivas*. Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial.
- Catálogo de partituras del Archivo Canuto Berea en la Biblioteca de la Diputación de A Coruña* (1998). A Coruña: Diputación Provincial de A Coruña. 3 vol. D.L. 1999.
- CELMA VALERO, M^a Pilar (1991). *Literatura y periodismo en las revistas del Fin de Siglo: Estudio e Índices (1818-1907)*. Madrid: Júcar. ISBN 84-334-8301-3.
- CELMA VALERO, M^a Pilar; José Luis CALVO CARILLA (1991). *Ambiente. Revista semanal*. [Zaragoza]: Diputación General de Aragón, Departamento de Cultura y Educación. Año 1, núm. 1 (13 jul. 1912) - año 1, núm. 7 (9 sept. 1912). Reprod. facs. de la ed. de Zaragoza: [Tipografía La Académica], 1912. D.L. 1991. ISBN 84-7753-175-7.
- CORTÉS i MIR, Francesc (2004-2005). “El nacionalisme en el context catalá entre 1875 i 1936”. *Recerca Musicològica*, núm. 14-15, pp. 27-45.
- CORTIZO, M^a Encina (1995). “La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)”. En: CASARES RODICIO, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 161-194. (Colección Estudios Sociales Iberoamericanos; 4).

- COSTA, Joaquín (1902). *Oligarquía y caciquismo como la forma actual de gobierno en España: urgencia y modo de cambiarla*. Madrid: Hijos de M. G. Hernández.
- CRESPÍ, Joana (1999). "Publicaciones periódicas musicales del s. XIX en Catalunya". En: Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación. *Actas: Ponencias españolas e hispanoamericanas: 18º Congreso de la AIBM, Archivos y Centros de Documentación* (San Sebastián, 21-26 junio 1998). [Madrid]: AEDOM, pp. 213-234. (Colección de Monografías; 3).
- DELGADO CRIADO, Buenaventura (coord.) (1994). *Historia de la educación en España y América*. Vol. 3: *La educación en la España contemporánea (1789-1975)*. Madrid: ediciones S.M. D.L. 1994. ISBN 84-7112-378-9.
- Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (1999-2002). Dir. y coord. general, Emilio Casares; dirs. adjuntos, José López-Calo, Ismael Fernández de la Cuesta, 10 vols. Madrid: SGAE. ISBN 978-84-8048-303-2 (O.C.).
- DIEGO INVERNÓN, Manuel del (1985). "Repertorio analítico de artículos sobre Música publicados en la revista «Aragón» (SIPA) desde 1926 hasta 1984". *Nassarre: revista aragonesa de Musicología*, vol. 1, núm. 1-2, pp. 157-168.
- DOMÍNGUEZ CABREJAS, M^a Rosa (1989). *Sociedad y educación en Zaragoza durante la Restauración (1874-1902)*. Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, Área de Cultura y Educación, 2 vol. ISBN 84-86807-14-X.
- DREYFUSS, John; François Richaudeau (dirs.) (1990). *Diccionario de la edición y de las artes gráficas*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. D.L. 1990.
- EGIDO LANGARITA, M^a José (1997). "Aportaciones al origen del fenómeno coral en Aragón: Sociedad Coral «La Coronilla»". *Revista de Musicología*, vol. 20, núm. 1, pp. 571-578.

- ELORZA, Antonio (1975). “Feminismo y socialismo” [en línea]. *Tiempo de historia*, año 1, núm. 3, pp. 46-63. Disponible en: <<http://www.triunfodigital.com/TH/mostradorn.php?ano=I&num=3&imagen=47&fecha=1975-02-01>>.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio (1990). “Salvador Azara, un compositor aragonés introductor de las nuevas corrientes musicales europeas en la España del primer tercio del siglo XX”. *Nassarre: revista aragonesa de Musicología*, vol. 6, núm. 2, pp. 49-79.
- (1996). “El compositor Domingo Olleta, 1819-1895”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 1, pp. 141-164.
- (1997). “Ideas para desarrollar: cuestiones en torno a la formación de los archivos musicales eclesiásticos en España”. *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 4, núm. 1, pp. 5-70.
- (2002). “Nuevos datos para los músicos Nebra en Aragón”. *Anuario Musical*, nº 57, pp. 113-156.
- EZQUERRO ESTEBAN, Antonio; Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN; José Vicente GONZÁLEZ VALLE (2008). “The Circulation of Music in Spain 1600-1900”. En: *The Circulation of Music in Europe, 1600-1900*. Berlín: BWV (Berliner Wissenschaft Verlag), pp. 9-32.
- Federación Internacional de Asociaciones de Bibliotecarios y Bibliotecas (1994). *ISBD (PM): Descripción bibliográfica internacional normalizada para música impresa*. Nieves Iglesias, trad. [Madrid]: ANABAD; Arco-Libros. ISBN 84-88716-00-1 (ANABAD); 84-7635-138-0 (Arco-Libros).
- FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy; Carlos FORCADELL ÁLVAREZ (1979). *Historia de la prensa aragonesa*. Zaragoza: Guara, D.L. 1979. ISBN 84-8530-320-2.
- (1992). “Crecimiento económico, diversificación social y expansión urbana en Zaragoza 1900-1930”. En: TUÑÓN DE LARA, M. (dir.). *Las ciudades en la modernización de España: los decenios interseculares: VIII Coloquio de Historia Contemporánea de España*. Madrid, Siglo XXI, pp. 433-460.

- FERNÁNDEZ CLEMENTE, Eloy, et al. (1979). "Historia contemporánea aragonesa". En: *Estado actual de los estudios sobre Aragón: Actas de las Primeras Jornadas* (Teruel, 18-20 de diciembre de 1978), vol I. Zaragoza: [s.n.], pp. 395-422.
- FERNÁNDEZ DE LA TORRE, Ricardo (2000). *Historia de la música militar de España: ampliada con referencias a composiciones guerreras*. Madrid: Ministerio de Defensa. ISBN 84-7823-713-5.
- FERNÁNDEZ SANZ, Juan J. (1995). "Metodología, archivos y fuentes bibliográficas para el estudio de la prensa médica" [en línea]. *Documentación de las Ciencias de la Información*, nº 18, pp. 115-142. Disponible en: <<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/inf/02104210/articulos/DCIN9595110115A.PDF>>.
- FORNARO, Marita, et al (2007). "Presencia e influencia española en el Teatro Solís de Montevideo (1856-1930): zarzuelas, sainetes, cupleteras y tangos". *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 13, pp. 35-63.
- GALLEGO AYALA, Juana (1990). *Mujeres de papel: de Hola! a Vogue: la prensa femenina en la actualidad*. Barcelona: Icaria. D.L. 1990.
- GALLEGO GALLEGU, Antonio (1979). "Introducción a la calcografía musical en el Madrid decimonónico". *Revista de Musicología*, vol. 2, núm. 1, pp. 109-120.
- (1991). "Aspectos sociológicos de la música en la España del siglo XIX". *Revista de Musicología*, vol. 14, núm. 1-2, pp. 13-31.
- (1992). "El sinfonismo en la época de la Restauración". *Scherzo*, núm. 66, pp. 130-132.
- (1999). *Historia del grabado en España* [libro en línea]. 3ª ed. Madrid: Cátedra. (Cuadernos Arte Cátedra). Disponible en: <<http://books.google.es/books?id=FXrOWsu9IyUC&printsec=frontcover#v=onepage&q=&f=false>>.
- GARCÍA, Ignacio (2001). "«El oro de América». La contribución de los emigrantes del Plata al tesoro de la Unión Republicana" [en línea]. *Anuario*

de Estudios Americanos, vol. 58, núm. 1, pp. 253-279. Disponible en:
<<http://estudiosamericanos.revistas.csic.es/index.php/estudiosamericanos/article/view/236/240>>.

GARCÍA FRAILE, Dámaso (2004). “La Música en la Universidad de Salamanca”. En: *Congreso Internacional “Música y Universidad”* (Salamanca, 11-13 noviembre 2004). Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 29-71.

GARCÍA GUATAS, Manuel (1989). “La prensa: su utilización como fuente para el estudio de la obra artística”. En: *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: Actas de las IV Jornadas* (Daroca, 1988). Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación; Institución “Fernando el Católico”, pp. 417-489. [Ponencia].

— (2005). “Orígenes y circunstancias de la Extensión universitaria en España” [en línea]. En: *I Congreso Internacional Rafael Altamira* (Alicante, 2002). [S. l.: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes]. Disponible en:
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/09257229889881739647857/p0000001.htm>>.

GARCÍA MALLO, M^a del Carmen (2002). “La edición musical en Barcelona (1847-1864)”. *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 9, núm. 1, pp. 7-154.

— (2005). “Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892”. *Anuario Musical*, núm. 60, pp. 115-167.

— (2006) “Literatura para piano conservada en Cataluña: la biblioteca de Anselmo González del Valle y González Carvajal (*La Habana, 1852; †Oviedo, 1911), del Departamento de Musicología (Institución “Milá i Fontanals”) del Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Barcelona”. Tesis doctoral inédita. Director: Antonio Ezquerro Esteban. Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Arte Contemporáneo.

GARCÍA VELASCO, Mónica (2005). “Repertorio didáctico español en el marco de la enseñanza para cuerda en el Conservatorio de Madrid en

- el siglo XIX: obras para violín, violoncello y viola”. *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, pp.118-132.
- GASCÓN DE GOTOR, Pedro (1887). “Escuela de Música en Zaragoza”. En: Fernando de Arteaga y Pereira (secc. extranjera); Felipe Pedrell y Francisco Viada (sec. española). *Celebridades musicales, o sea, biografías de los hombres más eminentes en la música: comprende la vida, juicio crítico y reseña de las obras de los artistas nacionales y extranjeros que más han brillado hasta el presente en el mundo musical*. 2ª ed. Barcelona: Centro editorial artístico; Isidro Torres, pp. 3-4.
- GASKELL, Philip (1998). *Nueva introducción a la bibliografía material*. Alberto Martínez de Sousa, pról. y rev. técnica. Gijón: Trea. ISBN 84-89427-76-3.
- GERMÁN ZUBERO, Luis (1979). “La prensa en Aragón durante la Restauración: aportaciones a su estudio”. En: *Estado actual de los estudios sobre Aragón: Actas de las Primeras Jornadas* (Teruel, 18-20 de diciembre de 1978), vol I. Zaragoza: [s.n.], pp. 461-481. [Comunicación].
- (1988). “Aragón invertebrado: atraso económico y dualismo interno (1830-1930)”. *Revista de Historia Económica*, año 6, núm. 2, pp. 311-337.
- (2002). “El proceso de industrialización en Aragón”. *Trébede: Mensual Aragonés de Análisis, Opinión y Cultura*, núm. 59, pp. 45-51.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J. (2006). “Felipe Pedrell en la revista *La Alhambra* (1902-1922)”. *Recerca Musicològica*, núm. 16, pp. 117-148.
- GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J.; Joaquín LÓPEZ; Consuelo PÉREZ (eds.) (2008). *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada: Universidad de Granada. ISBN 978-84-338-4811-6.
- GIMENO ARLANZÓN, Begoña (2005). “Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista «El Correo Musical», 1888 (I)”. *Anuario Musical*, núm. 60, pp. 169-215.

- (2006). “Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y la revista «El Correo Musical», 1888 (II)”. *Anuario Musical*, núm. 61, pp. 211-262.
- GONZÁLEZ MIRANDA, Marina (s.a.). *Prensa zaragozana en el Archivo Municipal*. Zaragoza: [Ayuntamiento de Zaragoza, 1976]. Catálogo de la exposición *Primeras Jornadas culturales Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza*, (Zaragoza, 1970).
- GONZÁLEZ QUESADA, Alfons (2001). *La premsa especialitzada en tecnologies de la informació a l'Estat espanyol: aproximació a la seva evolució històrica i repertori hemerogràfic* [en línea]. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en: <http://tesisexarxa.net/TESIS_UAB/AVAILABLE/TDX-09181101-145037/>.
- (2002). “Les bibliografies de premsa especialitzada: una proposta metodològica” [en línea]. *Bibliodoc: anuari de biblioteconomia, documentació i informació*, pp. 145-154. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/Bibliodoc/article/view/16644/16486>>.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente (1979). “La música en Aragón”. En: *Estado actual de los estudios sobre Aragón: Actas de las Segundas Jornadas* (Huesca, 19-21 de diciembre de 1979), vol. I. [Zaragoza: s.n.], pp. 449-460.
- GONZÁLEZ VALLE, José Vicente; Luis Antonio GONZÁLEZ MARÍN; Antonio EZQUERRO ESTEBAN (1999). “El compositor Juan Francisco Agüeras y González (*1876: †1936) y la música de su entorno”. *Suessetania: Revista del Centro de Estudios de las Cinco Villas*, núm. 18, pp. 102-136.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José (1992). “Edición, impresión y comercio de la música. Bartolomé Wirmbs”. *Scherzo*, núm. 64, pp.133-137.
- (1995). *La edición musical española hasta 1936: guía para la datación de partituras*. Madrid: Asociación Española de Documentación musical, D.L. 1995. (Colección de Monografías; 1). ISBN 84-605-3294-1.

- (1999a). “Las colecciones musicales de la Biblioteca Nacional y del Real Conservatorio de Madrid”. En: Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación. *Actas: Ponencias españolas e hispanoamericanas: 18º Congreso de la AIBM, Archivos y Centros de Documentación* (San Sebastián, 21-26 junio 1998). [Madrid]: AEDOM, pp. 281-289. (Colección de Monografías; 3).
- (1999b). “Editores e impresores”. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*, vol. 4, pp. 606-618.
- GOSÁLVEZ LARA, C. José; José María SOTO DE LANUZA (1996). “El grabado musical en España: la calcografía de Santamaría”. *Revista de Musicología*, vol. 19, núm. 1-2, pp. 209-226.
- GRACIA IBERNI, Luis (1997). “Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 2-3, p. 157-164. Actas del Congreso Internacional *La zarzuela en España e Hispanoamérica, centro y periferia (1800-1950)*, (Madrid, 20-24 de noviembre de 1995).
- GRACIA RIVAS, Manuel (2005). *Diccionario biográfico [en línea]: de personas relacionadas con los veinticuatro municipios del antiguo Partido Judicial de Borja*. Zaragoza: Centro de Estudios Borjanos de la Institución “Fernando el Católico”. Vol. II, publicación núm. 178. ISBN: 84-933153-6-2. Disponible en: <<http://www.cesbor.com/PDF/descargas/biografiasII.pdf>>.
- Gran Enciclopedia Aragonesa* (1980-2007). Eloy Fernández Clemente, dir. Zaragoza: Unión aragonesa del Libro. ISBN 84-8565-603-2.
- GREEN, Lucy (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata. ISBN 84-7112-454-8.
- Guía-Anuario de Zaragoza para el año bisiesto de 1880: indispensable á todos los viajeros, empleados, comerciantes, agentes de negocios y residentes en esta capital, cualquiera que sea la profesion ó industria que ejerzan* (1879). Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial.

- GUERRERO FERNÁNDEZ, Aimée (2005). “Presencia cubana en la zarzuela española”. *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, pp. 443-454.
- GUTIÉRREZ ESPADA, Luis. (1976). *Historia de la joven prensa musical*. Madrid: Doncel. ISBN 84-325-0329-0.
- HEILBRON FERRER, Marc (2001). “*Un tal Baccano in chiesa, bel rispetto*: ópera italiana en los archivos de iglesias de España. El caso de la Real Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud”. *Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, vol. 8, núm. 1, pp. 65-124.
- HERNÁNDEZ ARA, Lola, et al. (1998). *Repertorio de publicaciones periódicas zaragozanas anteriores a 1940*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”; Universidad de Zaragoza. ISBN 84-7820-454-7.
- HERRERA CERDÁ BARRIO Y OLLETA, Agustín (1911). *Don Domingo Olleta y Mombiela, Maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de La Seo de Zaragoza: compilación de apuntes biográficos [...]*. Zaragoza: Tip. de Emilio Casañal.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves (dir.^ª) (1997). *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual: 1847-1915*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura, Biblioteca Nacional. ISBN 84-886-9931-X.
- (Dir.^ª técnica) (1998). *La música de Francisco Asenjo Barbieri en la Biblioteca Nacional: localización de fuentes y catálogo de libretos, partituras y grabaciones sonoras*. Trabajo realizado por el Servicio de partituras, registros sonoros y audiovisuales de la Biblioteca Nacional. Madrid: Répertoire International des Sources Musicales; Biblioteca Nacional. D.L. 1998.
- (1999). “Musicólogos y documentalistas frente al siglo XIX: apuntes desde la Biblioteca Nacional de Madrid”. En: Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación. *Actas: Ponencias españolas e hispanoamericanas: 18º Congreso de la AIBM, Archivos y Centros de Documentación* (San Sebastián, 21-26 junio 1998). [Madrid]: AEDOM, pp. 137-153. (Colección de Monografías; 3).

- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves; Isabel LOZANO MARTÍNEZ (2008). *La música del siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica*. Madrid: Biblioteca Nacional. ISBN 978-84-92462-02-5.
- JIMÉNEZ MORELL, Inmaculada (1992). *La prensa femenina en España: (desde sus orígenes a 1868)*. Madrid: Ediciones de la Torre. ISBN 84-7960-030-6.
- LABAJO VALDÉS, Joaquina (1998). “El controvertido significado de la educación musical femenina”. En: MANCHADO TORRES, Marisa (comp.). *Música y mujeres: género y poder*. Madrid: Horas y horas, pp. 85-101. D.L. 1998.
- LAGUNA AZORÍN, José M^a (1946). “La vida de sociedad en Zaragoza de hace cincuenta años: «Las chicas» de aquellos tiempos”. En: *Tribuna del Ateneo de Zaragoza*. Zaragoza: Imp. de Octavio y Félez, pp. 165-180. Conferencia pronunciada en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, el 21 de abril de 1945.
- LÉCOUYER, Marie-Claude (1994). “Musique et sociabilité bourgeoise en Espagne au milieu du XIX^e siècle”. *Bulletin d'Histoire Contemporaine de l'Espagne: Sociétés musicales et chantantes en Espagne (XIX^e-XX^e siècles)*, núm. 20, pp. 47-56.
- LEZA, José Máximo (2001). “Las orquestas de ópera en Madrid entre los siglos XVIII y XIX”. En: Lolo, Begoña (ed.). *Campos interdisciplinarios de la Musicología: V Congreso de la Sociedad Española de Musicología* (Barcelona, 25-28 de octubre de 2000). Madrid: Sociedad Española de Musicología. Vol. 1, pp. 115-139.
- LÓPEZ DE PARIZA BERROA, Josán (2006). *Manual de litografía artística* [Libro en línea]. Oviedo. Disponible en: <<http://www.litografiakpsky.com/>>.
- LORENZO, Rubén (2007). “La enseñanza musical en Zaragoza entre 1890 y 1933: la Escuela de Música de Zaragoza y la escuela pianística de Ángeles Sirvent. Algunos aspectos de modernización”. Trabajo de investigación presentado para la obtención del D.E.A. Universidad de Zaragoza, Facultad de Ciencias de la Educación, Zaragoza.

- LOZANO GONZÁLEZ, Antonio (1994 [1895]). *La música popular, religiosa y dramática en Zaragoza: desde el siglo XVI hasta nuestros días*. Introd. y estudio a cargo de Antonio Ezquerro Esteban. 3ª ed. Zaragoza: Diputación de Zaragoza. La 1ª y 2ª ediciones datan de 1895. ISBN 84-7820-196-3.
- MADOZ, Pascual (1850). *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, tomo XVI. Madrid: Imp. del Diccionario... de Pascual Madoz.
- MARRADES, M^a Isabel (1978). "Feminismo, prensa y sociedad en España" [en línea]. *Papers: Revista de Sociología*, núm. 9, pp. 89-134. Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/Papers/article/viewFile/24700/57459>>.
- MARRAST, Robert (1975). "La prensa española del siglo XX [i.e. XIX]: algunos problemas de investigación". En: Tuñón de Lara, M; A. Elorza; M. Pérez Ledesma (eds.). *Prensa y sociedad en España (1820-1936): V Coloquio de Pau* (Pau, 12-13 de abril de 1974). Madrid: Edicusa, pp. 15-21.
- MARTÍN MORENO, Antonio (2005). "Pasado, presente y futuro de la Musicología en la Universidad española" [en línea]. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, vol. 19, núm. 001, pp. 53-76. Disponible en: <<http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/274/27419105.pdf>>.
- MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo (2003). *La arquitectura teatral en Zaragoza. De la Restauración borbónica a la Guerra Civil (1875-1939)*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico", vol. 2. ISBN 84-7820-691-4.
- MARTÍNEZ MARTÍN, Jesús A. (2002). "La edición artesanal y la construcción del mercado". En: Martínez Martín, J.A. (dir.). *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons, pp. 29-71.
- (dir.) (2002). *Historia de la edición en España (1836-1936)*. Madrid: Marcial Pons. ISBN: 84-95379-37-6.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José (1974). *Diccionario de tipografía y del libro*. Barcelona: Labor. ISBN: 84-335-0-300-6.

- (2004). *Diccionario de Bibliología y ciencias afines*. 3ª ed. corr. y notablemente aum. Gijón: Trea. (Biblioteconomía y administración cultural; 100). ISBN 84-9704-082-1.
- MELE, Giampaolo (2004). “Los orígenes de la imprenta musical”. *Goldberg. Revista de música antigua*, vol. 31, pp. 39-45.
- Memoria* [de la Cámara Oficial del Comercio y de la Industrial]: *presentada por la Junta directiva á la asamblea General: reunida el día 16 de Febrero de 1888* (1888). Zaragoza: Tipografía de Emilio Casañal y Compañía, Cuatro de Agosto, nº 5.
- MENA CALVO, Antonio (1998). “La música militar española en el siglo XVIII”. *Nassarre: revista aragonesa de Musicología*, vol. 14, núm. 2, pp. 39-70.
- (1999). “La guerra hispano-norteamericana de 1898 y su música” [en línea]. *Militaria: revista de cultura militar*, núm. 13, pp. 133-142. Disponible en: <<http://revistas.ucm.es/amm/02148765/articulos/MILT9999110133A.PDF>>.
- MONTANER FRUTOS, Alberto (1999). *Prontuario de Bibliografía: pautas para la realización de descripciones, citas y repertorios*. Gijón: Trea. ISBN: 84-9517-845-1.
- MOTA, Jordi (1995). “Wagner en España” [en línea]. *Wagneriana*, num. 16. Disponible en: < <http://archivowagner.info/1601.html>>.
- MYERS, Margaret (1994). “Orquestas femeninas europeas en Suecia y otros países entre 1870 y 1920”. En: *La otra historia de la música: VIII Congreso Internacional de Mujeres en la música* (18-22 marzo 1992). Bilbao: Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, pp. 51-63.
- NAGORE, María (1995). “La música coral en España en el siglo XIX”. En: CASARES RODICIO, Emilio; CELSA ALONSO GONZÁLEZ (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 425-462. (Colección Estudios Sociales Iberoamericanos; 4).
- (1998). “Aportaciones al estudio del movimiento coral en España”. En: Aviñoa, Xosé (ed.). *Miscel·lània Oriol Martorell*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 345-358.

- (2001). “Un aspecto del asociacionismo musical en España: las sociedades corales”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 8-9, pp. 211-226.
- (2004). “Tradición y renovación en el movimiento de reforma de la música religiosa anterior al «Motu Proprio»”. *Revista de Musicología*, vol. 27, núm.1, pp. 211-236.
- OLLÉ DE SAN FRANCISCO JAVIER, Melchor (1879). *Nueva teoría completa sobre las relaciones numéricas de los sonidos que componen la escala musical* [...]. Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial.
- ORTEGA, Judith (ed.^a) (2000). *Archivo Histórico de la Unión Musical Española: Partituras, métodos, libretos y libros*. Madrid: SGAE. ISBN 84-8048-364-4.
- PALAU i DULCET, Antonio (1971). *Manual del librero hispanoamericano: bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*. 2^a ed. corr. y aum. por el autor. Tomo XXIII rev. y añadido por Agustín Palau. Barcelona: Antonio Palau Dulcet. ISBN 84-4005-621-1.
- PALLARÉS, Miguel A.; Esperanza VELASCO (2000). *La imprenta en Aragón*. Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada. ISBN 84-95306-76-X.
- PEDRELL, Felipe (s.a.). *Las formas pianísticas: orígenes y transformaciones de las formas instrumentales estudiadas en los instrumentos de teclado moderno*. Tomo I. Madrid: Unión Musical Española.
- (1891). *Por nuestra música*. Barcelona: Imprenta de Heinrich y C^a.
- (1894). *Diccionario técnico de la música*. Barcelona: Imprenta de Víctor Berdós y Feliú. Primera ed. publicada en fascículos con la revista *Ilustración musical*.
- (1897). *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos y escritores de música españoles, portugueses é hispano-americanos antiguos y modernos: acopio de datos y documentos para servir á la historia del arte musical en nuestra nación*. Barcelona: Imprenta de V. Berdós. Inacabado. Publicado el vol. 1 (A-Fo) y parte del vol. 2 (G-Gaz).

- PEIRÓ MARTÍN, Ignacio (2006). *Los guardianes de la Historia: la historiografía académica de la Restauración*. 2ª ed. rev. y aum. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico". ISBN 84-7820-881-X.
- PERSIA, Jorge de (1991). "Distintas aproximaciones al estudio del hecho musical en España durante el siglo XIX". *Revista de Musicología*, vol. 14, núm. 1-2, pp. 307-324.
- PIDAL FERNÁNDEZ, María de los Ángeles (1998). "Breve reflexión sobre la *Gaceta musical de Madrid*, un modelo de crítica musical en el siglo XIX". En: Aviñoa, Xosé (ed.). *Miscel·lània Oriol Martorell*. Barcelona: Universidad de Barcelona, pp. 359-378.
- RIAT, M. (2006). *Técnicas gráficas: una introducción a las técnicas de impresión y su historia* [Libro en línea]. Disponible a través de: <<http://www.riat-serra.org/tgraf.html>>.
- ROIG, Mercedes (1989). *La mujer en la historia a través de la prensa*: Madrid: Instituto de la Mujer, 1989 [i.e.1990]. ISBN 84-505-2925-5.
- ROY SINUSÍA, Luis (2003). "El grabado zaragozano de los siglos XVIII y XIX". Tesis doctoral inédita. Dir.: José Luis Pano Gracia. Universidad de Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Historia del Arte.
- (2006). *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico". ISBN 84-7820-840-2.
- (2009). "Impresores y libreros dedicados a la estampa religiosa en Zaragoza, durante los siglos XVIII y XIX". *Memoria ecclesiae*, núm. 32, pp. 157-214.
- ROYO Y TRALLERO, Jesús (1910). *Diccionario-guía del industrial*. Zaragoza: Tipografía de Emilio Casañal.
- RUIZ LASALA, Inocencio (1972). "El libro y la imprenta". Zaragoza: Imprenta San Francisco, S. A. E. de Artes Gráficas. Conferencia pronunciada en el Ateneo de Zaragoza.

- (1973). “La contribución de los aragoneses al arte de la imprenta”. *El libro español: revista mensual del Instituto Nacional del Libro Español*, Octubre, núm. 190, pp. 532-536.
- (1975). *Historia de la imprenta en Zaragoza con noticias de las de Barcelona, Valencia y Segovia*. Zaragoza: Imprenta San Francisco, S. A. E. de Artes Gráficas.
- (1977). *Bibliografía zaragozana del siglo XIX*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”.
- RUIZ DE VELASCO, Ruperto (1892). *Cantos populares de España. La Jota Aragonesa: estudio crítico descriptivo sobre su música*. Ms. Biblioteca Nacional de España.
- SAGARDÍA, Ángel (1979a). “La revista zaragozana del s. XIX «El Correo Musical»”. *Heraldo de Aragón* [Zaragoza], extraordinario dominical, 14 de octubre.
- (1979b). *El compositor aragonés Pascual Marquina*. [Zaragoza]: Ayuntamiento de Zaragoza, Comisión de Cultura, (Cuadernos de Zaragoza; 39). D.L. 1979.
- SALAS VILLAR, Gemma (2005). “Análisis de la balada para piano y géneros afines en el piano romántico español”. *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, pp. 774-791.
- SÁNCHEZ DE ANDRÉS, Leticia (2007). “Aproximaciones a la actividad y el pensamiento musical del krausismo e institucionismo españoles”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 13, pp. 65-112.
- (2008). “Compositoras españolas del siglo XIX: la lucha por espacios de libertad creativa desde el modelo de feminidad decimonónica”. En: Álvarez Cañibano et al. (eds.). *Compositoras españolas: la creación musical femenina desde la Edad Media hasta la actualidad*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, pp. 55-74.

- SÁNCHEZ IBÁÑEZ, José Ángel (1989). “Actividad artística zaragozana a través de la prensa: segunda serie del semanario ‘La Aurora’ (1840-1841)”. En: *Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas: Actas de las IV Jornadas* (Daroca, 1988). Zaragoza: Instituto de Ciencias de la Educación; Institución “Fernando el Católico”, pp. 493-501. [Comunicación].
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Virginia (2003). “La música en la prensa jienense del siglo XIX”. Trabajo de investigación presentado para la obtención del D.E.A. Universidad de Granada.
- SÁNCHEZ SISCART, Montserrat (2002). *Guía histórica de la música en Madrid* [libro en línea]. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Educación. Versión digital de la Biblioteca virtual. ISBN 84-451-2217-7. Formato PDF, disponible desde el enlace: <http://www.madrid.org/edupubli/cgi-bin/WPUB_BD.exe?ACCION=RecogerPDF&CDDEPTNO=09&CDTEXP=PU&CDAEXP=2001&CDNEXP=31&CDIGITO=6&CDESTADO=3&NMORDEN=3>.
- SÁNCHEZ VIDAL, Agustín (1994). *Los Jimeno y los orígenes del cine en Zaragoza*. Zaragoza: Patronato Municipal de las Artes Escénicas y de la Imagen. ISBN 84-8069-031-3.
- SANCHO GARCÍA, Manuel (2003). *El sinfonismo en Valencia durante la Restauración (1878-1916)* [en línea]. Tesis doctoral. Valencia: Universidad de Valencia, Servicio de Publicaciones, 2003. Disponible en: <http://www.tdr.cesca.es/TESIS_UV/AVAILABLE/TDX-27104-173400//sancho.pdf>.
- SAN VICENTE PINO, Ángel (1986). *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX*. Zaragoza: Institución “Fernando el Católico”. ISBN 84-0006-368-6.
- SERRANO DOLADER, Alberto (1990). *Historia del periodismo en Aragón: panorámica general*. [Huesca]: Diputación de Huesca. ISBN 84-86947-18-9.
- SERRANO PARDO, Luis (2003). *Litografía Portabella: biografía de una empresa familiar. 1877-1945*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, Área de Cultura. ISBN 84-9703-079-6.

- (2006). *Años de plomo: 1931-1950, una historia de la imprenta zaragozana*. Zaragoza: Ibercaja, Obra social y cultural. (Biblioteca Aragonesa de Cultura; 43). ISBN 84-8324-234-6.
- SIEMENS, Lothar (2008). “Sobre la ópera española y la ópera en español”. *Revista de Musicología*, vol. 31, núm. 1, pp. 241-247.
- SIMÓN PALMER, Carmen (1995). “Revistas españolas femeninas en el s. XIX”. En: *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*. Las Palmas de Gran Canaria: [s.n.], vol. 1, pp. 401-445.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón (1993). “Un estudio de la prensa musical española en el siglo XIX: vaciado científico e índices informáticos de la prensa musical española”. *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 6, pp. 3510-3518.
- (1995). “La música sinfónica en el siglo XIX”. En: CASARES RODICIO, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 279-323. (Colección Estudios Sociales Iberoamericanos; 4).
- (1999a). “La música en España a la llegada de Glinka”. En: *Relaciones musicales entre España y Rusia*. Madrid: Centro de Documentación de Música y Danza, 1999. Conferencias pronunciadas en el Seminario 150 aniversario del viaje de Glinka a España, pp. 61-76.
- (1999b). “El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla”. *Manuel de Falla: latinité et universalité: Actes du Colloque International tenue en Sorbonne* (Sorbonne, 18-21 noviembre, 1996). París: Presses de la Université Paris-Sorbonne, pp. 33-46.
- (2005). “Análisis musical. De las metodologías del análisis al análisis de las metodologías”. *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, pp. 667-696.
- SORIA ANDREU, Francisca (1993). *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*. Zaragoza: Institución “Fernando el católico”. ISBN 84-7820-139-4
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2001). 7ª ed. S. Sadie; J. Tyrrell, eds. 29 vols. London: Macmillan. ISBN: 0-333-60800-3 (O.C.).

- TORRA, Jordi (1999). “Manuscritos e impresos musicales en la Biblioteca de la Universidad de Barcelona”. En: Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación. *Actas: Ponencias españolas e hispanoamericanas: 18º Congreso de la AIBM, Archivos y Centros de Documentación* (San Sebastián, 21-26 junio 1998). [Madrid]: AEDOM, pp. 291-296. (Colección de Monografías; 3).
- TORRES MULAS, Jacinto (1990). “La prensa periódica musical española en el siglo XIX [en línea]: bases para su estudio”. *Periodica musica*, vol. 8, pp. 1-13. Disponible en: <<http://www.ripm.org/pdf/PeriodicaMusica/pm08.pdf>>.
- (1991a). “Fuentes para la historiografía musical del siglo XIX: más de un centenar y medio de revistas musicales españolas”. *Revista de Musicología*, vol. 14, núm. 1-2, pp. 33-50.
- (1991b). *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico-bibliográfico. Repertorio general*. 2ª ed. aum. y rev. Madrid: Instituto de Bibliografía Musical. ISBN 84-604-0041-7.
- (1993). “El trasfondo social de la prensa musical española en el siglo XIX”. *Revista de Musicología*, vol. 16, núm. 3, pp. 1679-1700.
- (1998). “Economía y poder en las publicaciones periódicas musicales españolas. Una revisión tipológica”. *Nassarre: revista aragonesa de Musicología*, vol. 14, núm. 1, pp. 9-38.
- (2002). “Periódicos musicales”. *Diccionario de la Música española e hispanoamericana*. Madrid, Sociedad General de Autores Españoles, vol. 8, pp. 692-716. ISBN 84-8048-311-3.
- TORRES RAMÍREZ, Isabel de (2006). “Las fuentes de información. Metodología del repertorio bibliográfico”. En: LÓPEZ YEPES, José (coord.). *Manual de Ciencias de la Documentación*. 2ª ed. Madrid: Pirámide, pp. 317-336.
- TRIAY TUDURÍ, Laura (2004). “La ópera en Maó (Menorca) en los siglos XVIII y XIX”. Trabajo de investigación presentado para la obtención del D.E.A. Universidad Autónoma de Barcelona.

- VARGAS LIÑÁN, Belén (2002). “La música en la prensa española e iberoamericana (1833-1856): estudio y edición de partituras publicadas en periódicos de Granada, Madrid, La Habana y Ciudad de México”. Trabajo de investigación presentado para la obtención del D.E.A. Universidad de Granada.
- (2005). “La música en el *Álbum granadino*: un periódico intelectual de mediados del siglo XIX”. *Revista de Musicología*, vol. 28, núm. 1, pp. 426-442.
- (2008). “La música en la prensa femenina andaluza del siglo XIX a través de «La Moda» de Cádiz”. En: GIMÉNEZ RODRÍGUEZ, Francisco J.; Joaquín LÓPEZ; Consuelo PÉREZ (eds.). *El patrimonio musical de Andalucía y sus relaciones con el contexto ibérico*. Granada: Universidad de Granada, pp. 345-364.
- VÁZQUEZ TUR, Mariano J. (1988). “El piano y su música en el siglo XIX en España”. Tesis doctoral inédita. Dir.: José López-Calo. Universidad de Santiago de Compostela, Facultad de Geografía e Historia.
- (1991). “Piano de salón y piano de concierto en la España del XIX”. *Revista de Musicología*, vol. 14, núm. 1-2, pp. 225-248.
- VEGA, Jesusa (1990). *Origen de la litografía en España: el Real Establecimiento litográfico*. Madrid: Fábrica Nacional de Moneda y Timbre Catálogo de exposición, Museu Casa de la Moneda. ISBN: 84-505-9698-X.
- VEGA GARCÍA-FERRER, M^a Julieta (1996). Sin título [Catálogo del Archivo Musical del Convento de Nuestra Señora del Carmen, carmelitas calzadas, Granada] [en línea]. Junta de Andalucía. Fechado el 1 de abril de 1996. En: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1000746&posicion=6> y <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo_imagenes/imagen.cmd?path=1000746&posicion=7>.
- VEGA TOSCANO, Ana (1998). “Métodos españoles de piano en el siglo XIX”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 5, pp. 129-145.

- VILLAR, Rogelio (1916). "Industrias artísticas. El grabado musical". *Revista Musical Hispanoamericana*, año 8, 3ª época, núm. 5. Madrid: José Fernández Arias, pp. 6-7.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia (1995). "La Música religiosa en el siglo XIX español". En: CASARES RODICIO, Emilio; Celsa ALONSO GONZÁLEZ (eds.). *La música española en el siglo XIX*. Oviedo: Universidad de Oviedo, pp. 375-405. (Colección Estudios Sociales Iberoamericanos; 4).
- VIVES PIQUÉ, Rosa (2003). *Guía para la identificación de grabados*. Madrid: Arco-Libros. ISBN: 84-7635-542-4.
- WALLS y MERINO, M. (1895). "Aspiraciones á la ópera nacional: *La Dolores*, ópera del maestro Bretón". *Revista contemporánea*, año 21, tomo 98, abril-mayo-junio, pp. 159-179.
- YÁÑEZ NAVARRO, Celestino (2007). "Música para pianoforte, órgano y clave, en dos cuadernos zaragozanos de la primera mitad del siglo XIX". *Anuario Musical*, núm. 62, pp. 291-334.
- ZALDÍVAR, Álvaro (1991). "El concepto de música en la España del siglo XIX". *Revista de Musicología*, vol. 14, núm. 1-2, pp. 457-480.

LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

LISTADO DE SIGLAS Y ABREVIATURAS

A. SIGLAS

AEDOM: Asociación Española de Documentación Musical

AENOR: Asociación española de Normalización y Certificación

AIBM: Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación

AIT: Asociación Internacional de los Trabajadores

AMZ: Archivo-Hemeroteca Municipal de Zaragoza

ANABAD: Federación Española de Asociaciones de Archiveros, Bibliotecarios, Arqueólogos, Museólogos y Documentalistas

BATZ: Biblioteca del Ateneo de Zaragoza

BN: Biblioteca Nacional de España

BDPZ: Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza

BIME: Bibliografía Musical Española

BJS: Biblioteca “José Sinués” de Ibercaja

BUN: Biblioteca de la Universidad de Navarra

CCPB: Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español

CCPP: Catálogo Colectivo de Publicaciones Periódicas

CDMYD: Centro de Documentación de Música y Danza

CD-ROM: Compact Disc Read Only Memory

CEGAL: Confederación Española de Gremios y Asociaciones de Libreros

CNT: Confederación Nacional del Trabajo

CSIC: Consejo Superior de Investigaciones Científicas

DC: Da Capo

DEA: Diploma de Estudios Avanzados

DL: Depósito Legal

- E: CALs: Archivo de la Colegiata del Santo Sepulcro de Calatayud
- E: Mba: Archivo-Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
- E: Mc: Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
- E: Mn: Biblioteca Nacional de España
- E: Zac: Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza
- E: Zfm: Biblioteca General Universitaria de Zaragoza
- E: Zu: Biblioteca de Humanidades “María Moliner” (Univ. Zaragoza)
- HMM: Hemeroteca Municipal de Madrid
- IAML: Asociación Internacional de Bibliotecas, Archivos y Centros de Documentación Musicales
- IBA: Instituto Bibliográfico Aragónés
- IES: Instituto de Enseñanza Secundaria
- ILE: Institución Libre de Enseñanza
- ISBD (PM): International Standard Bibliographic Description (Printed Music)
- ISBN: International Standard Book Number
- ISO: *International Organization for Standardization* (Organización Internacional para la Estandarización)
- JAE: Junta de Ampliación de Estudios
- O.C.: Obra completa
- RD: Real Decreto
- RIdIM: Répertoire International d’Iconographie Musicale
- RILM: Répertoire International de Littérature Musicale
- RIPM: Répertoire International de la Presse Musicale
- RISM: Répertoire International des Sources Musicales
- SIPA: Sindicato de Iniciativa y Propaganda de Aragón
- RD: Real Decreto

SGAE: Sociedad General de Autores y Editores

UAB: Universidad Autónoma de Barcelona

UGT: Unión General de Trabajadores

UME: Unión Musical Española

UN: Universidad de Navarra

UNE: Una Norma Española

B. ABREVIATURAS

abr.: abril

ag.: agosto

arm.: armario

arr.: arreglo

c.: *circa*

cap.: capítulo

calc.: calcografía

C^a: Compañía

cc.: compases

cfr.: *confer*

col.: colección

concl.: conclusión

cont.: continuación

cont. [por]: continuado [por]

coord.: coordinador

dic.: diciembre

dir.: director

ed.: edición, editor

eds.: editores

en.: enero

Establ.^o: Establecimiento

et al.: *et alii*

Excmo.: Excelentísimo

expte.: expediente

facs.: facsímil

feb.: febrero

fig.: figura

fl.: *floruit*

Hnos.: Hermanos

Hz: hercios

i.e.: *id est*

il.: ilustraciones

Imp.: Imprenta

jul.: julio

jun.: junio	s.a.: sin año
leg ^o : legajo	secc.: sección
Lit.: Litografía	selec.: selección
Litog ^a : Litografía	sign.: signatura
Ms.: Manuscrito	s.n.: sin nombre
nov.: noviembre	s.l.: sin lugar
núm.: número	s.p.: sin página
ob.: obra	subt.: subtítulo
oct.: octubre	Tít. Título
p.: página	Tip.: Tipografía
Pbro.: Presbítero	v.: véase
pp.: páginas	vda.: viuda
Reimp.: Reimpresión	vol.: volumen
Reprod.: Reproducción	Zarag ^a : Zaragoza

ÍNDICE DE FIGURAS

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig.	Pág.
0.1 Portada de <i>El Trovador del Ebro</i> (Imprenta de Manuel Ventura; tipografía de <i>Calisto Ariño</i>)	5
0.2 Polka para piano de Melchor Vela, de la litografía de E. Casanova, para la revista	6
0.3 Cabecera de <i>El Bretoniano</i>	7
0.4 Portada del <i>Nocturno</i> para piano de Salvador Azara, realizada mediante técnica autográfica (<i>Pluma Aragonesa</i> , año I, nº 1, 21 de diciembre de 1924).....	8
1.1 Imagen del paso-doble de Florencio Lafita, primera página. Aunque no aparece la firma, corresponde sin duda al litógrafo Félix Villagrasa	33
1.2a Portada de la polka de Tomás Adiego, debida al taller de F. Villagrasa	34
1.2b Primera página de música impresa de <i>Carolina</i>	35
1.3 Cartel del “Cine Parlante” de Ignacio Coyne Lapetra, ubicado en la calle de San Miguel, poco después de 1905. En él se aprecia una variada programación (boceto de F. García, litografía de Eduardo Portabella).....	39
1.4 Cartel de la Exposición Hispano-Francesa, conmemorativa de los Sitios, en los terrenos de la Huerta de Santa Engracia	39
1.5a Comienzo de la polka <i>De Zaragoza á Canfranc</i> , de Agustín Pérez Soriano, editada por Faustino Bernareggi, establecido en la zaragozana calle del Coso, nº 72, en esos años	43

Fig.	Pág.
1.5b Evocación de <i>La Marsellesa</i> en los compases finales de la pieza	44
1.6 Bendición de las locomotoras en la inauguración del ferrocarril de Barcelona a Zaragoza (Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza/Archivo Municipal, sign. AMZ_4-2_0904). Esta xilografía se publicó en <i>El Museo Universal</i> (Madrid, nº 39, 22 de septiembre de 1861, p. 310). El mismo 16 de septiembre, Aragón quedaba comunicada con Navarra por la línea Zaragoza-Pamplona	45
1.7 Universidad de Zaragoza entre los años 1910 y 1912, edificio ubicado en la Plaza de la Magdalena, donde hoy se encuentra el IES “Pedro de Luna” (Archivo Fotográfico del AMZ, sign. 04844, procedente de la fototipia Thomas).....	54
1.8 Colocación de la primera piedra de la Facultad de Medicina y Ciencias en 1887, y que sería obra del arquitecto Ricardo Magdalena (Col. de planos, estampas y grabados del AMZ, sign. 0845). Hoy, el edificio alberga el Paraninfo y Biblioteca General de la Universidad, y salas de exposiciones	55
1.9 Estampa donde se observa la Facultad de Medicina y Ciencias desde la Puerta de Santa Engracia. Inaugurada en 1893, la verja de hierro que rodeaba el edificio, y diseñada por el mismo arquitecto, desapareció en 1904	55
1.10 Exterior del Teatro Pignatelli, obra del arquitecto Félix Navarro, situado en el Paseo de la Independencia (donde actualmente se levanta el edificio de Correos). Con un aforo entre 1900 y 2000 espectadores, en él se celebraron conciertos, bailes, discursos y parodias de mítines políticos	61
1.11 Programa de mano de un concierto de la pianista Ángeles Sirvent, celebrado por la <i>Sociedad Filarmónica</i> en la temporada de 1906-1907, en el Salón de Conciertos de la <i>Escuela de Música</i> (Tip. de Julián Sanz)	65

Fig.	Pág.
1.12 Kiosco de la música, en el Parque de Recreo de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, más tarde trasladado a la actual Plaza de los Sitios y actualmente en el Parque Primo de Rivera, también llamado Parque Grande	66
2.1 Jotas para piano por Ruperto Ruiz de Velasco [1895] y Agustín Pérez Soriano [1893]	85
2.2 Portada y primera página de una reducción para piano en edición francesa, por el editor y compositor Auguste Zurfluh, de la Obertura (“Sinfonía”) de la ópera <i>Zampa</i> , de L. J. F. Hèrold	96
2.3a Partitura de Eduardo Viscasillas perteneciente a la Biblioteca del actual Ateneo. En la dedicatoria se lee: “Al Ateneo Zaragozano con destino á su Biblioteca El antiguo Presidente de la Sección de Música E. Viscasillas Barcelona 23 Mayo 1913”	98
2.3b Reducción para piano-forte de la <i>Elegía</i> [nello stile italiano]	99
2.3c Partitura orquestal de la misma obra del autor, de la imprenta barcelonesa de la Vda. de Luis Tasso	100
2.4 Portada del drama en un acto de E. Viscasillas, con la misma dedicatoria y de la misma imprenta	101
2.5 La conferencia de Ruiz de Velasco sobre “La Música en España”, inauguró las “Sesiones musicales” del Ateneo Científico, Literario y Artístico de Zaragoza el 15 de abril de 1890. El documento, del Establ. ^o Tipo-litográfico de F. Villagrasa (1890), incluye ejemplos musicales	102
2.6 Portada y repertorio del programa de concierto interpretado por Pilar Bayona, a los diez años de edad, con el cuarteto formado por T. Ballo, J. Orós, J. Tremps y Andolz, en el tercer año de la Sociedad	108

Fig.	Pág.
2.7 Relación de banderas y pendones enviados a la Sociedad coral euterpense <i>La Coronilla</i> , documento que ésta presentó al Ayuntamiento zaragozano en su petición de un pendón para asistir al festival de Barcelona en 1864, al que fue invitada	109
2.8 Café Ambos Mundos, a principios del siglo XX.	115
2.8a En la imagen de interior se muestra un pequeño escenario ...	115
2.9 Café Moderno, abierto desde 1886	116
2.10 Ejemplar de la obra de Antonio Lozano (1895), de la imprenta de Julián Sanz, y propiedad de Gregorio Arciniega. En la actualidad forma parte de la biblioteca que se conserva en el Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza	117
2.11 Grabado del Patio de la infanta o Casa de Zaporta, donde se ubicó la Escuela de Música. En la parte baja se había instalado la carpintería que provocó el incendio en 1894	119
3.1 Portada de <i>Gaceta Musical</i> . No existe fecha de publicación ni número en el ejemplar	141
3.2 Contraportada en la que se publicitan algunas de las obras de Joaquín Liso y Torres, y que vendía el editor Francisco Ripalda en Pamplona	142
3.3 Retrato de la tiple valenciana Encarnación Fabra (nº 3, mayo de 1887)	144
3.4 La octava y última página se dedicaba a la “Sección de anuncios”, pero la publicidad comenzaba ya en la anterior	145
3.5 Portada del primer número de <i>El Correo Musical</i> (10 de abril de 1888) del editor-propietario-impresor Félix Villagrasa	148
3.6 Entre los suplementos musicales que la revista regalaba a los suscriptores se encuentra esta Polka de Miguel Arnaudas (nº 9, 30 de junio), ejemplo de pulcritud y muestra de recursos de la litografía de Félix Villagrasa	149

Fig.	Pág.
3.7 Cabecera e inicio de la gavota para piano <i>Marina</i> , de Ruperto Ruiz de Velasco, dedicada a su “distinguido amigo y profesor D. Juan Gelabert Gordiola (Año I, nº 1, 10 de octubre de 1888). Se había estrenado años atrás en “El Jardín de La Iberia” e interpretado en los teatros Principal y Pignatelli, pero se publicó por primera vez para esta ocasión, en versión de arreglo para piano	151
3.8 Portada del nº 13, correspondiente al año II, 15 de enero de 1902	154
3.9 Página de publicidad, en la que se anuncian obras musicales, constructores y almacenes de música	155
3.10 Portada del nº 1 de <i>El Centenario</i>	157
3.11 Portada del nº 13 (año XI, enero de 1924), extraordinario dedicado a homenajear la memoria de T. Bretón, tras su fallecimiento el 2 de diciembre anterior	160
3.12 Grabado de figurines para <i>El Trovador del Ebro</i> , firmado “Litog ^a . de E. Casanova. Zarag ^a ” (nº 10, septiembre de 1869, p. 4)	163
3.13 “Parte de apuntar” de <i>El Trovador de Belchite</i> , manuscrita, arreglo del propio Ruiz de Velasco, procedente de la biblioteca del editor Enrique Arregui	167
3.14 Partitura para piano <i>Mi agonía</i> , de Agustín Pérez Soriano, dibujada y litografiada por E. Casanova, de gran sencillez interpretativa	169
3.15 <i>Plegaria</i> de Melchor Vela (Shangai, 1884), originalmente para canto y cuarteto de cuerda, en sus versiones de arreglo para canto y piano, y piano solo	171
3.16 Cabecera de la <i>Revista de Aragón</i>	177

Fig.	Pág.
3.17 Portada del primer y único número de la Tipografía de Emilio Casañal (11 de octubre de 1886), dedicada al actor dramático y director, nacido en Cuenca y afincado en Madrid, Ceferino Palencia, caricaturizado por Francisco Ramón Cilla	181
3.18 Portada de <i>Madrid Cómic</i> (año V, nº 132, 29 de agosto de 1885), caricatura de Cilla, y portada de <i>El Fígaro Aragonés</i> (año I, nº 6, 10 de diciembre de 1886.), caricatura de Macario Royo	183
3.19 En el nº 5 (1 de diciembre de 1886), la caricatura del escritor aragonés Marcos Zapata se debe a Macario Royo. A partir del nº 2, <i>El Fígaro Aragonés</i> salió de los talleres de Félix Villagrasa	186
3.20 Portada del nº 1 (2 de abril de 1887) de <i>El Chiquero</i> , propiedad del impresor Martín Santos. El dibujo de la cabecera está firmado por Marcelino de Unceta, afamado pintor zaragozano y destacado como cartelista taurino	189
3.21 Imagen de Manuel Viscasillas, violinista zaragozano, hijo del músico Eduardo Viscasillas, a la edad de 11 años. El artículo biográfico lo firma P. Gascón de Gotor (2ª época, año I, nº 4)	191
3.22 Retrato fotográfico de las componentes de un cuarteto de jóvenes y grandes intérpretes zaragozanas del concierto de cámara celebrado por la Asociación “La Bretoniana”, género ya consolidado a principios del siglo XX: las hermanas Ballo, Pilar Bayona y Constanca Comín, con obras de F. Mendelssohn y L. van Beethoven	195
3.23 Cabecera de <i>El Enano</i> , de la imprenta de F. Villagrasa (nº 1, 7 de marzo de 1883)	196

Fig.	Pág.
3.24	Caricatura de Ruperto Ruiz de Velasco (nº 2, 7 de marzo de 1884). En el atril, la partitura de la mazurka para piano <i>Ausencia</i> , de la imprenta de Félix Villagrasa y editada en febrero de ese mismo año por Faustino Bernareggi 197
3.25	Fragmento inicial de la ópera <i>Página Goda</i> (otras veces <i>Pelayo</i>) del compositor y diplomático zaragozano Eduardo Viscasillas, libreto de Luis Ram de Viu (año I, nº 4, 21 de enero de 1899). La obra se había estrenado en el Teatro Principal tres días antes de publicarse la revista, siendo Viscasillas en estas fechas presidente de la Sección de Música del Ateneo Zaragozano 199
3.26	Página dedicada al maestro de capilla de La Seo, Salvador Azara (*1886; †1934), a propósito del próximo estreno de su <i>Miserere</i> 202
3.27	Dos retratos de la pianista Pilar Bayona: portada de <i>Pluma Aragonesa</i> (año I, nº 1, 21 de diciembre de 1924) 204
3.27a	Página de <i>Athenaeum</i> (año III, enero-febrero-marzo de 1923, p. 54) 205
4.1	Portada del nº 5 de <i>El Bretoniano</i> (año III, marzo de 1914), dedicada al violinista y compositor catalán Juan Manén 218
4.2	Valses titulados <i>Sauterelle</i> , publicados en <i>Aragón Artístico</i> (año II, nº 16, 10 de marzo de 1889) por F. Villagrasa. La obra de Julián Rivera ya era conocida del público zaragoza no porque habían sido interpretados en más de una ocasión por la orquesta del Teatro Principal, de la que el músico-editor-almacenista formaba parte 220
4.3a	Portada de la partitura de Juan Colás, dedicada a su amigo Ruperto Ruiz de Velasco 227
4.3b	Primera página de los lanceros de Juan Colás 228

Fig.	Pág.
4.4 Ilustración de Macario Royo en la contraportada del nº 3 de <i>El Fígaro Aragonés</i> (10 de noviembre de 1886)	230
4.5 El ejemplo muestra, esta vez, la intención de reflejar aspectos sociales, en un dibujo de Nicolás Lavedán (<i>ibíd.</i> , pp. 4-5)	230
4.6 Programa de mano del primer concierto de la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, celebrado en los salones de la Escuela de Música por el “Cuarteto Ballo” más el pianista Santiago Carvajal (diseño gráfico modernista de la Tipografía de Julián Sanz)	233
4.7 Catálogo de obras de Liso y Torres en la contraportada de la <i>Gaceta Musical</i> (1883c)	236
4.8 El baturro Joaquín Liso y Torres, “popularísimo en Donostiya” [sic.], según la revista <i>Juventud</i> (año I, nº 19, 1914, p. 7)	237
4.9 Publicidad de obras religiosas impresas –publicadas y “en publicación”– y manuscritas (<i>Repertorio Sacro Musical</i> , año II, nº 13, 15 de enero de 1902, pp. 9-10), de R. Borobia, D. Olleta, A. Lozano, M. Arnaudas y E. Villarreal	238
4.10 Ilustración alusiva a la zarzuela <i>Cádiz</i> (F. Chueca y J. Valverde/J. de Burgos)	242
4.11 Retrato de la tiple aragonesa Almerinda Soler, en la portada del nº 2 de <i>El Telón</i> (6 de mayo de 1887)	243
4.12 Cabecera de <i>El Correo Musical</i> , ejemplar impreso en los talleres de Félix Villagrasa, su primer propietario	245
4.13 Retrato de Domingo Olleta (*Zaragoza, 1819; † <i>ibíd.</i> , 1895)	252
4.14 Portada de <i>Aragón Artístico</i> (año I, nº 3, 30 de octubre 1888), dedicada a la cantante Adelina Patti, la “joven Malibran”	258

Fig.	Pág.
4.15 Uno de los grabados (xilografía) en las páginas interiores de la revista, titulado “A tal público, tal concierto” (año I, nº 2, 20 de octubre de 1888, p. 5)	260
4.16a Cabecera de <i>Aragón Artístico</i> , correspondiente al nº 7 (10 de octubre de 1888)	261
4.16b Primer cambio en el nº 16 (10 de marzo de 1889)	261
4.16c Cabecera del nº 20 (20 de abril de 1889), última conocida y que continuaba en el nº 63 (30 de junio de 1890), último conocido	261
4.17 Retrato del director de <i>Aragón Artístico</i> , Ruperto Ruiz de Velasco, en la portada a él dedicada (año II, nº 10, 10 de enero de 1889)	263
4.18 La cantante Lillian Russell [Helen Louise Leonard] (*1860?; †1922), muy popular en Estados Unidos, destacó en el género de la opereta	265
4.19 Retrato de Manuel Viscasillas en una portada de <i>Aragón Artístico</i> (año III, nº 51, 30 [sic] de febrero de 1890), y en <i>La Ilustración española y americana</i> (año XXXIII, nº 44, 30 de noviembre de 1889, p. 328)	267
4.20 Retrato a doble página del benedictino del siglo X Guido d’Arezzo, quien dio nombre a las notas de la escala, ensayando con su método de canto ante el Papa Juan XIX. Un redactor escribe la biografía del músico. El autor del grabado es el milanés Giuseppe Bertini.....	269
4.21 Fragmento de la conferencia teórico-práctica de Ruiz de Velasco, publicada por entregas en <i>Aragón Artístico</i> (año II, nº 61, 10 de junio de 1890, p. 8)	271

Fig.	Pág.
4.22 Portada del <i>Método teórico-práctico completo de Solfeo</i> de Blas Laborda y primera página de la primera parte, autografiadas por el autor, fechadas en 1890 y procedentes de la Tipo-Litografía de F. Villagrasa. El sello de la Escuela de “Santa Cecilia” (abajo) indica que se seguiría el método en este centro	278
4.23 En la segunda y tercera partes figura en el pie de imprenta la de [Tomás] Blasco y [Santos] Andrés, ambas partes publicadas en 1892	279
4.24 Imagen de la zarzuela <i>La lámpara de la virgen: en dos actos y un cuadro final de gran efecto cómico</i> , de Elías Villarreal (Zaragoza: Tip. de M. Salas, 1907). En el ejemplar, la partitura aparece después del libreto	281
4.25 El labrador Jorge Ibor (<i>Cuellocorto</i>), conocido como <i>el Tío Jorge</i> , vecino del Arrabal zaragozano	290
4.26 “Quinteto Mozart”, organizado por Víctor Broqués y Julián Rivera, el editor-almacenista y compositor	294
4.27 Fachada principal del palacio de los marqueses de Ayerbe, en la desaparecida calle del Pilar, donde estuvo ubicada la Escuela de Música entre 1906 y 1908	297
4.28 Portada del extraordinario dedicado al “Orfeón Zaragozano”, donde se ve un retrato de su presidente, Balbino Orensanz, creador de su coro femenino y del infantil (<i>El Bretoniano</i> , año III, nº 6, junio de 1914)	299
4.29 Retrato de Joaquín Zubiría, profesor de Perfeccionamiento en la Escuela de Música de Zaragoza (<i>El Bretoniano</i> , año III, nº 5, marzo de 1914)	302
4.30 La tiple zaragozana Magdalena Alonso, con el trío de <i>El Bretoniano</i>	303

Fig.	Pág.
4.31	315
Página de <i>El Bretoniano</i> con la biografía y retrato de Elena Palao y María Rojas, alumnas de violín de Teodoro Ballo	
4.32	319
Portada y primera página de la Tanda de Valses <i>El Dengue</i> , de Concha Sierra, publicada en los núms. 44 y 45 (20 y 30 de diciembre de 1889) de la revista <i>Aragón Artístico</i>	
5.1	328
Anuncios publicitarios de fábricas y almacenes de instrumentos en Zaragoza, entre 1860 y 1913	
5.2	334
Retratos de Domingo Olleta y Benigno Cariñena	
5.3a	339
El violinista Celso Díaz	
5.3b	340
El violinista Rafael Martínez	
5.4	346
Puerta de Santa Engracia (actual Plaza de Aragón) y Paseo del mismo nombre (hoy, de la Independencia), en 1890: al fondo y sobre los árboles, se aprecia el Gran Teatro Pignatelli (ubicado en el actual edificio de Correos y Telégrafos)	
5.5	350
Retrato del joven Teodoro Ballo	
5.6	351
Caricatura de Juan Goula (padre) en el interior de la revista <i>El Pillín: periódico satírico-cómico-literario, ilustrado</i> (Barcelona, año I, nº 5, 1 de octubre de 1886, p. 6)	
5.7	354
Primer concierto celebrado por la Sociedad Filarmónica de Zaragoza, protagonizado por un cuarteto de cuerda y piano: en sus inicios se advierte un determinado interés por la música de cámara	
5.8a	360
De izda. a dcha. y de arriba abajo: Pilar Serrano, Constanca Comín, Trini Castillo	
5.8b	361
De izda. a dcha. y de arriba abajo: Pilar Arnal, Pilar Cavero, Luis Galve y Pilar Bayona	

Fig.	Pág.
5.9 Retrato de Arturo Cuartero, profesor de canto en Zaragoza a principios del siglo XX (<i>Juventud</i> , año II, nº 69, 1915, p. 3)	364
5.10 Portada y ejercicios de mecánica para piano (a la dcha. y pág. siguiente) en el interior de la <i>Gimnasia del pianista</i> , de Agustín Pérez Soriano (Barcelona: Vidal y Roger, 1885c.), obra dedicada a su maestro, Dámaso Zabalza	366
5.11 Mariano Giménez Pérez, fotografiado por <i>Heraldo de Aragón</i> para la revista <i>Juventud</i> (año II, nº 68, 1915, p. 3)	369
5.12 Guadalupe Martínez, pianista y profesora (<i>Juventud</i> , año I, nº 7, 20 de abril de 1914, p. 5)	371
5.13 Ángeles Sirvent y su hermano José, también profesor, en 1904 (Fotografía: Archivo “Pilar Bayona”)	372
5.14 En 1893 coexistían la Escuela de Música, creada en 1890, y la de Santa Cecilia, creada dos años más tarde	373
5.15 Plantilla de profesores de la Escuela de Música en sus inicios	374
5.16 El jotero Cecilio Navarro, calificado en la prensa de la corte como “Gayarre aragonés” y “Caruso de la Jota”	377
5.17 Tratados de Antonio Lozano, en la publicidad de <i>Aragón Artístico</i>	379
5.18 Páginas de la tercera parte de la <i>Teoría y práctica del Solfeo</i> de A. Lozano, con ejercicios para el Canto de órgano o polifónico	380
5.19 Portada de la <i>Nueva teoría completa sobre las relaciones numéricas...</i> (Zaragoza: Imp. del Hospicio Provincial, 1879), de Melchor Ollé. Ejemplar de la colección del maestro de capilla de El Pilar (1923-1947), Gregorio Arciniega, donada al Archivo de Música de las Catedrales	381

Fig.	Pág.
5.20 Portada y música de la guaracha titulada <i>Guayaba</i> , de Ruiz de Velasco (Imp. y Lit. de Villagrasa), muy popular entre el público: “Extrenada con extraordinario éxito en los bailes de máscaras del Teatro Principal el año 1885 y ejecutada con general aplauso en el baile nominado La Fiesta en el Harem, así como en los bailes de la Sociedad La Diva, en el Teatro de Goya”	384
5.21 Transcripción para “Grande orquesta” de la obra de Eduardo Viscasillas, premiada en el certamen de la Exposición Internacional de Música de Bolonia en 1888	391
5.22 El director y maestro concertador Jesús Ventura, discípulo de Lozano, Soler, Arnaudas y Borobia	401
6.1 Ejemplos musicales en el tratado de Pablo Nassarre <i>Fragmentos músicos</i> , para canto llano, de órgano, contrapunto y composición, donde se aprecian los cortes en las líneas del pentagrama, producidos por el uso de los tipos móviles para la composición tipográfica	409
6.2 Prensa de madera del siglo XVIII, procedente de la Universidad de Coimbra (<i>Museu Nacional da Imprensa</i> , Oporto)	411
6.3a <i>Principios del canto llano... por el sistema de las siete sílabas</i> , por Juan Estanislao Aznar, de la imprenta de Luis Cueto (1820)	413
6.3b En la imagen se advierte la huella de la plancha metálica producida durante el proceso de estampación	414
6.3c En el detalle se lee el nombre del grabador de los ejemplos musicales, en el espacio reservado para ello: Hoz <i>f.^t</i>	414

Fig.	Pág.
6.4a	Aspecto de una plancha, en este caso, de plomo, grabada con música. La escritura se realizaba de derecha a izquierda –en espejo–, para poderse leer de izquierda a derecha en el papel estampado 416
6.4b	En esta imagen se pueden observar las herramientas utilizadas para el grabado de la plancha: punzones (arriba a la izquierda) y buriles (arriba a la derecha) 417
6.5	Pasodoble para piano <i>Granada</i> , de Miguel Arnaudas, en la que se reúnen las intervenciones de Manuel Vellido (Bilbao; Santander), A. Boileau y Bernasconi (Barcelona) y Manuel Marín (Zaragoza). Los dos últimos (imagen inferior) firman al final de la música impresa 419
6.6	Cubierta de una colección de bailables (litografiada por E. Portabella), editada por F. Bernareggi y, en su interior (pág. 421), música calcografiada por F. Echevarría para la mazurka <i>Rosario</i> , de R. Ruiz de Velasco, página firmada por el editor (1889c.) 420
6.7	Cubierta de la polka de Martín Davoise, <i>Do mi si sol</i> (1895), de venta en el almacén de F. Bernareggi y editada por Rafael Guardia (y Bernareggi?) 422
6.8	Rodillo de entintar sobre piedra litográfica (<i>Museu Nacional da Imprensa</i> , Oporto) 426
6.9	En la misma piedra en la que se dibujó la página de este <i>Nocturno</i> se aprecian los márgenes que se debían dejar en la superficie (imagen superior) y el grosor de la pieza (imagen inferior), así como la inversión de la caligrafía para su posterior estampación 428
6.10	Prensa litográfica de madera, sobre la que se ven colocadas cuatro piedras (<i>Museu Nacional da Imprensa</i> , Oporto) 430

Fig.	Pág.
6.11 Piedra litográfica con música para órgano y voz. De derecha a izquierda se lee el título: <i>O Salutaris</i> , himno eucarístico compuesto generalmente en forma motete –imitativa o fugada–, utilizado en la liturgia católica como parte del Oficio, también como independiente de la Misa, pero en ella (motete paralitúrgico) o para su uso de forma totalmente independiente	431
6.12 Forma tipográfica o molde, con el texto dispuesto en líneas, lista para ser colocada en la prensa	434
6.13 Retrato de Calixto Ariño, que firmaba siempre como “Calisto”, en la portada de <i>Artes Gráficas</i> (año II, marzo de 1934, nº 6)	439
6.14 El impresor Tomás Blasco Benito en la portada de la revista zaragozana <i>Artes Gráficas</i> (año II, nº 11, agosto de 1934)	441
6.15 Retrato de Emilio Casañal Larrosa (<i>Artes Gráficas</i> , año II, nº 9, junio de 1934)	442
6.16 Eduardo Portabella Arrizabalaga (<i>Artes Gráficas</i> , año I, nº 2, noviembre de 1833)	445
6.17 Félix Villagrasa anuncia su nueva adquisición para el establecimiento “Litografía Aragonesa”: una prensa Minerva, a pedal, “no conocida en esta capital”. Al pie de la ilustración se lee la firma del grabador [Henri Théophile] Hildibrand	447
6.18 F. Villagrasa se anuncia en <i>El Correo Musical</i> como impresor y litógrafo especializado en música impresa	450
6.19 Apariencia de una partitura tipografiada en el establecimiento de F. Villagrasa: pasodoble de S. Enciso titulado <i>Los hijos de Aragón</i> (<i>Gaceta Musical</i> , 1884)	451

Fig.	Pág.
6.20 La <i>Romanza sin palabras</i> para piano, de José M ^a Alvira, dedicada “A la memoria de Julián Gayarre”, es otro ejemplo del mismo “Establecimiento Tipo-Litográfico”, pero esta vez de 1890. En la parte superior izquierda de la orla se leen títulos de óperas (G. Bizet, R. Wagner y G. Donizetti) con intención alusiva	452
6.21 Anuncio de la Litografía del Comercio de M. Guerra, en la página publicitaria de la revista <i>El Chiquero</i> (año I, nº 28, octubre de 1887, p. 4)	455
6.22 Comienzo de la polka para piano de José M ^a Ruiz, publicada en <i>El Correo Musical</i> (nº 18, 30 de septiembre de 1888)	457
6.23 José M ^a Ruiz dedica <i>Un Brindis al Joséf</i> a su amigo Mariano Barbasán (*Zaragoza, 1864; † <i>Ibíd.</i> , 1924), pintor zaragozano, con un motivo alusivo. La orla que enmarca la portada será reutilizada en lo sucesivo por esta litografía	458
6.24 El dibujante José M ^a Ruiz se anunciaba en <i>El Correo Musical</i> , revista para la que colaboraba, en el espacio reservado para la publicidad	459
6.25 Portada, con la cabecera de <i>El Correo Musical</i> (agosto de 1888), y comienzo de la polka <i>Manín</i> de Martín Mallén Olleta	461
6.26 Portada y comienzo de la misma polka, esta vez en <i>Aragón Artístico</i> (junio de 1890)	462
6.27 Un ejemplo de estampación de grabado en plancha: <i>Letrillas al Sagrado corazón de Jesús</i> , de Francisco Agüeras (<i>Repertorio Sacro Musical</i> , año II, nº 13, 15 de enero de 1902)	464

Fig.	Pág.
6.28a <i>La Canfranera</i> , jota arreglada por A. Pérez Soriano “... con cuatro cantos de los más característicos y el popular de Franco Oliván”: editada por F. Bernareggi y calcografiada por F. Echevarría (en la portada)	466
6.28b Al pie se aprecian las iniciales del editor seguidas de un número (F. B. 38)	467
6.29 <i>Jota de Francisco Oliván</i> en un cuaderno manuscrito de autor desconocido, que contiene nueve jotas con el canto y acompañamiento de piano	468
6.30 Desplegable que muestra la ilustración de la Lit. de Antonio Oliván para el Tratado de Melchor Ollé (Zaragoza: Imprenta del Hospicio Provincial, 1879). En la parte superior izquierda, en fuente diminuta se lee: “Oliván Lit. Zaragoza”	470
6.31a Portada del pasodoble de M. Arnaudas <i>Granada</i> (1915)	471
6.31b Al final de la partitura de Arnaudas, en la parte inferior izquierda se lee “Grabado por A. Boileau y Bernasconi. Barcelona”, y a la derecha la “Lit. Marín Zaragoza”	472
6.32 Portada del <i>Nuevo Método de acordeón</i> , de Ireneo Echevarría, debido a la Litografía Portabella (1878): un ejemplo de los primeros trabajos del litógrafo, en que resulta obvia la sobriedad de recursos gráficos	473
6.33 Ejemplo de colaboración entre la Imp. y Lit. de F. Villagrasa y el Almacén de Música y Pianos del editor Julián Rivera: <i>Pandereta</i> , polka para piano de R. Ruiz de Velasco (1895)	474
6.34a De esta <i>Marcha triunfante</i> , sólo la portada salió de la Tip. de Manuel Ventura. La música –sin firma de establecimiento– es de quien trabajase para la ocasión con el editor Dotésio, probablemente alrededor del año 1900	477

Fig.	Pág.
6.34b En la imagen se observa una textura musical propia de lo que es una reducción para piano	478
6.35a Polka para piano <i>Cerra</i> , de Martín Davoise. En la portada y al pie de la ilustración se lee: “M. Cerezo dibujó” y “M. Castro litog. ^o ”	480
6.35b Al pie de la música impresa figura la firma de F. Villagrasa	481
6.36a <i>Pensées d’amour: valse pour piano</i> de F. S. de T., de la Imp. y Lit. de Villagrasa: la portada viene ilustrada por el pintor M[ariano] Sancho Rivera	483
6.36b Contenido musical del vals para piano del desconocido autor	484
6.37a Dos ejemplos de portadas del mismo dibujante, G. Pueyo, del taller de F. Villagrasa, todavía de 1889 pero con muy diferentes recursos que en años anteriores, también en cuanto a grafía musical: la mazurka para piano <i>Fidela</i> , de Tomás Adiego... ..	488
6.37b... y la polka <i>Cachimba</i> , de Horacio Oña	489
6.38a Un último ejemplo de Villagrasa en 1901: con la portada en color azul	490
6.38b La música impresa es de mayor complejidad para el impresor: con varias voces (texto de Francisco Bou) y acompañamiento de piano (música de Aurelio Alonso)	491
7.1 <i>Alegría aragonesa</i> , capricho para piano de Dámaso Zabalza (<i>Aragón Artístico</i> , año I, nºS 7-8, 10 y 20 de diciembre de 1888)	502
7.1a	503
7.1b	504
7.2 Retrato de José M ^a Alvira y Almech, incluido en su tratado <i>Schola Cantorum</i> (Madrid: Imprenta Torrent, 1940)	507

Fig.	Pág.
7.3 Retrato en la portada de <i>Aragón Artístico</i> (año II, nº 24, 30 de mayo de 1889) del compositor Francisco Laporta	510
7.4 Portada de la polka para piano <i>Agitación</i> , de Antonio Llubes ..	512
7.4a Polka para piano <i>Agitación</i> , de Antonio Llubes, interpretada con orquesta en el Gran Teatro del Liceo un año después de su publicación en <i>Gaceta Musical</i> (1883)	513
7.5 Primera página de <i>Nostalgia</i> , balada para canto y piano de Estanislao Maestre (<i>Gaceta Musical</i> , 1883)	515
7.6 Fragmentos de la adaptación para voz y piano del Tango, 4º número de la zarzuela <i>Lo de mi pueblo</i> , de Enrique Malumbres (<i>El Correo Musical</i> , nº ^{OS} 3 y 4, 30 de abril y 10 de mayo, 1888)	517
7.6a	518
7.7 Comienzo de la <i>Fantasia sobre motivos del Poliuto de Donizetti</i> , de Agustín Pérez Soriano (<i>Aragón Artístico</i> , año I, nº 3, 30 de octubre de 1888)	521
7.8 <i>Polonesa de Concierto</i> , de Ramón Roig: primera página de la <i>Introducción</i>	524
7.8a Comienzo de la <i>Polonesa</i>	525
7.8b Segunda página de la <i>Polonesa</i> , en la que se introduce el tema principal (<i>Aragón Artístico</i> , año II, nº ^S 40-43, 10 de noviembre a 10 de diciembre, 1889)	526
7.9 <i>Primavera</i> , Mazurka para piano de I. A. Fondevila (<i>Gaceta Musical</i> , 1883)	533
7.9a Segunda y última página de la mazurka para piano de I. A. Fondevila (<i>Gaceta Musical</i> , 1883)	534
7.10 <i>Pequeño scherzo</i> para piano, de José M ^a Alvira	538
7.11 <i>Matilde</i> , mazurka de Martín Mallén Olleta	539

Fig.	Pág.
7.12 Portada y las dos páginas de que se compone la gavota <i>Leonor</i> , de José Orós, en <i>El Correo Musical</i> (Zaragoza: Imprenta de Villagrasa, 1888)	541
7.12a	542
7.12b	543
7.13a <i>Emulación</i> , Capricho-Nocturno para piano, de R. Ruiz de Velasco (<i>Aragón Artístico</i> , año II, nº 14, 20 de febrero de 1889)	547
7.13b	548
7.13c	549
7.13d	550
7.14 <i>La Tristeza</i> , <i>Romanza fantástica</i> , de Domingo Olleta, ver- sión publicada en <i>Aragón Artístico</i> (año II, nº 37, 10 de octu- bre de 1889)	555
7.14a	556
7.14b	557
7.14c	558
7.15-7.25 [Fragmentos de la obra de Domingo Olleta, <i>La</i> <i>Tristeza</i>]	560-569

ÍNDICE DE TABLAS

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla	Pág.
1	Cronología de hechos históricos, políticos, sociales y culturales en Aragón y Zaragoza durante la Restauración borbónica 69
2	Resumen informativo del repertorio de publicaciones 217
3	Autores y obras en la <i>Gaceta Musical</i> (Zaragoza: Imprenta y Litografía de Félix Villagrasa, 1883-1885) 239
4	Autores y obras en <i>El Correo Musical</i> (Zaragoza: Tipografía y Litografía de Félix Villagrasa; Litografía del Comercio, a partir del nº 17, 1888) 253
5	Autores y obras en <i>Aragón Artístico</i> (Zaragoza: Establecimiento Tipo-Litográfico de Félix Villagrasa, 10 de octubre de 1888-30 de junio de 1890) 273
6	Autores y obras en <i>Repertorio Sacro Musical</i> (Zaragoza: Imp. de la Vda. de Calisto Ariño, 15 de enero de 1901 - 15 de mayo de 1904; Tip. de Comas Hnos., 15 de junio - ¿15 de noviembre? de 1904) 283
7	Revistas y contenidos 305
8	Algunos ejemplos de actuaciones musicales en los cafés-concierto 337
9	Cronología de conciertos: sociedades u orquestas, autores y lugares donde actuaban 356
10	Establecimientos zaragozanos relacionados con impresos musicales, tanto procedentes de las publicaciones periódicas estudiadas y analizadas, como de manera independiente 436
11	Autores y revistas donde aparecen sus composiciones 498
12	Formas musicales, instrumentos para los que fueron escritas las obras y títulos “característicos” 530

ÍNDICE DE GRÁFICOS

ÍNDICE DE GRÁFICOS

GráficoS	Pág.
1 Periodicidad en revistas musicales	223
2 Periodicidad en el total de las revistas	223
3 Números conocidos de las revistas musicales y cantidad de partituras ofrecidas con la suscripción	224
4 Duración de las revistas musicales	225
5 Total de revistas por décadas de aparición	231
6 Cantidad de revistas musicales por décadas de aparición	231

ÍNDICE ONOMÁSTICO

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Abad Tárdez, Ángel: 203
- Acín Aquilué, Ramón Arsenio: 58, 71
- Adalid, Marcial del: 553
- Adam, Adolf Charles: 104, 344, 356
- Adiego Navarro, Tomás: 33, 34, 36, 117, 146, 185, 248, 356, 402, 481, 482, 486, 488,
- Adkins, Patricia: 319
- Agudo, Ignacio: 140, 146, 237, 254, 403, 498, 505
- Agüeras, Juan Francisco: 74, 76, 77, 89, 152, 158, 284, 286, 287, 288, 291, 294, 295, 296, 297, 300, 301, 304, 401, 437, 464, 498, 607,
- Aguilera, Ventura Ruiz: 162, 173
- Aguilera de Heredia, Sebastián: 407
- Aínza, Antonio: 179
- Alá Jek*: 266
- Alarcón, Pedro Antonio de: 162, 173
- Alba Salcedo, Leopoldo de: 170
- Albéniz, Isaac: 301, 358, 362, 372, 508
- Albéniz, Mateo: 370
- Alberti, Domenico: 545
- Alcalde y Prieto, Domingo: 176
- Alegría Marín, Isidro Galo: 357
- Alemaný Ferrer, Victoria E.: 21, 92, 92, 337, 378,
- Alfaro, Emilio: 203, 521
- Alfonso, Sebastián: 408
- Alfonso X, Rey de Castilla: 109, 298, 358
- Alfonso XII: 7, 31, 32, 36, 37, 70, 128
- Alfonso XIII: 31, 32, 37, 50, 58, 75, 298
- Alier, Roger: 87
- Allanegui, Vicente: 293
- Allegro*: 179
- Allué, Agustín: 158
- Allué Salvador, Miguel: 158
- Alonso, Aurelio: 486, 491
- Alonso, Celestino: 140, 147, 337
- Alonso, Magdalena: 302, 303
- Alonso, M^a Rosa: 264
- Alonso, R.: 187
- Alonso Fernández, M^a Ángeles: 13
- Alonso González, Celsa: 21, 83, 91
- Álvarez, Antonio: 147, 254, 498, 505
- Álvarez, Carmen: 362
- Álvarez, Guillermo: 129, 253, 498, 505
- Álvarez Cañibano, Antonio: 87, 320
- Álvarez Mendizábal, Juan: 32
- Álvarez-Pedrosa, Juan Antonio: 523
- Alvira y Almech, José M^a: 147, 150, 240, 248, 251, 254, 263, 268, 272, 273, 358, 362, 369, 386, 400, 402, 451, 452, 476, 479, 486, 498, 505, 506, 507, 522, 537, 538, 585,
- Amadeo I de Saboya: 32
- Ambrós, Ricardo: 159
- Amézaga, José: 113
- Amigó, Eduardo: 147, 349, 350, 352, 353, 357,

- Anadón, Elías: 44, 88, 95, 114, 140
 Anadón, José: 147, 185, 240, 248, 253,
 336, 338, 402, 499, 506, 520
 Andicoberry, Eduardo: 193
 Andolz, ?: 108
 Andrés, Federico: 190
 Andrés, Santos: 198, 279, 437, 440, 454,
 455, 465, 591
 Anel, Francisco: 89, 516, 520
 Aparicio, Felipe: 147
 Aparicio de Saravia, José: 147, 392
 Appentegger, Lupo: 407
 Aragoneses, Begoña: 135
 Aragüés, Juan Antonio de: 50
 Aráiz, Andrés: 20, 159, 298, 300
 Aramburo, Antonio: 400
 Arcadelt, Jacques: 300
 Arciniega, Gregorio: 90, 118, 381
 Arderius, Francisco: 389
 Arditi, Luigi: 348, 394
 Arezzo, Guido d': 269
 Ariel, Félix: 135
 Ariño, Calixto: 5, 161, 226, 379, 436,
 439, 440, 463
 Ariño, Calisto [Vda. del]: 152, 262, 283,
 413, 437, 463
 Arista, Íñigo: 259
 Arístegui, Josu: 135
 Armengol, Pascual: 114, 140, 402, 509
 Arnal, Luis: 326
 Arnal, Pilar: 201, 361,
 Arnao, Antonio: 330
 Arnau, Joaquín: 176
 Arnaudas Larrodé, Miguel: 89, 118,
 122, 149, 152, 159, 237, 238, 253,
 275, 280, 281, 282, 283, 284, 285,
 287, 288, 296, 297, 300, 301, 303,
 401, 418, 419, 470, 471, 472, 499,
 506
 Arqued, Agustín: 300
 Arregui, Enrique: 167
 Arrieta, Emilio: 71, 86, 242, 300, 337,
 336, 338, 344, 345, 358, 390, 394
 Asenjo Barbieri, Francisco: 52, 59, 86,
 210, 242, 262, 300, 338, 344, 358,
 387, 389, 390, 394, 399, 400,
 Asensio de Alcántara, Joaquín: 162,
 173
 Asín y Palacios, Miguel: 53
Atelf, A. F.: 179
 Aubel, [Henri-Auguste Lebeau] d': 351,
 357
 Auber, Daniel-François [Esprit]: 103,
 104, 336, 337, 344, 356,
 Audran, Edmon: 390
 Aula, Luis: 62, 159, 225, 295, 300, 375,
 Aviñoa, Xosé: 109
 Ayerbe, [Juan Jordán de Urriés],
 Marqués de: 121
 Aza Álvarez Buylla, Vital: 394
 Azara, Salvador: 8, 62, 70, 78, 122,
 201, 202, 203, 225, 300, 377, 386,
 427, 476, 495
 Aznar, Juan Estanislao: 413, 415
 Aznar, ?: 47
 Aznar, Tomás: 509
 Azorín [José Martínez Ruiz]: 201
 Bacarisse, Salvador: 370
 Bach, Johann Sebastian: 300, 349, 361

- Bagüés, Jon: 109
- Bailón y Fita, Rosalía: 369
- Bakunin, Mijail A.: 38
- Balaguer, Víctor: 162, 173
- Balart, Gabriel: 336, 338
- Baldomero*: 252
- Ballo, Cecilia: 195, 301, 360
- Ballo, Isabel: 195, 301, 360
- Ballo, Teodoro: 70, 107, 108, 114, 121, 146, 203, 245, 249, 255, 292, 293, 295, 298, 301, 302, 315, 316, 317, 336, 337, 338, 339, 349, 350, 352, 353, 355, 357, 360, 362, 402, 506, 507, 509
- Bandragen, Arturo: 94
- Baquero Lezaún, Manuel: 330, 469
- Barbasán, Mariano: 58, 458, 523
- Barbieri, F.: ver Asenjo Barbieri, Francisco
- Barbosa, Carlos: 402
- Barce, Ramón: 21
- Barcelona, Juan Pedro: 147, 198, 249, 345
- Barrera, Enrique: 152, 284, 286, 499
- Basail, Pedro L.: 276, 499, 508
- Baselga, Mariano: 53, 107, 199, 201, 295
- Basili, Basilio: 399, 400
- Bassols, César: 94, 95?
- Bassols, Santiago: 94, 95?
- Bayona y López de Ansó, Pilar: 74, 108, 195, 210, 204, 301, 360, 361, 362, 372
- Bayona y López de Ansó, Julio: 362
- Bazzini, Antonio: 104, 350, 356, 357
- Beaumarchais, Pierre-Augustin de: 180
- Becuadro*: 150, 264
- Bedera, José: 175
- Beethoven, Ludwig van: 96, 103, 106, 107, 195, 300, 301, 332, 343, 344, 347, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 376, 585
- Bel, Gil: 203
- Belart, ?: 400
- Belleza, Vincenzo: 339
- Bellini, Vincenzo: 84, 331, 333, 337, 344, 350, 356, 357, 383
- Bell-Ville, Adeline Eugenie: 162, 173
- Belza, Gustavo: 394
- Benaiges de Arís, Dolores: 302
- Benítez Marco, M^a Pilar: 14
- Benoist, François: 351
- Berbiela, Baldomero: 140,
- Berbiela, Rafael: 140
- Berdejo Casañal, Mariano: 193, 199,
- Berea, Canuto: 508
- Berger, Wilhelm?: 336, 338
- Berges, Eduardo G.: v. García Berges, Eduardo
- Bergua, Enrique: 112, 402
- Bériot, Charles-Auguste: 352, 357, 362
- Berlioz, [Luis] Hector: 362, 301, 358, 362
- Bernad Royo, Enrique: 49, 165
- Bernal, Julio: 176
- Bernal, ?: 293, 358
- Bernareggi, Faustino: 42, 43, 69, 115,

- 121, 197, 219, 222, 325, 357, 369,
375, 413, 417, 418, 420, 422, 423,
436, 440, 465, 466, 469, 472, 473,
- Bernuz, Pedro: 407
- Berrocal, Esperanza: 14
- Bertini, Giuseppe: 269
- Betis*: 193
- Bielsa, Julio: 176
- Bizet, Georges: 59, 104, 356, 452
- Blas y Cortés, Vicente: 176
- Blasco, ?: 293, 358
- Blasco, Eusebio: 75, 176, 476, 511
- Blasco, Ramón: 179, 180
- Blasco Benito, Tomás: 198, 279, 437,
440, 441, 454, 455, 465,
- Blasco Compans, Justo: 117, 147, 152,
201, 249, 254, 262, 282, 374, 400,
403, 499, 508
- Blasco Loriente, Mariano: 440
- Blasco y Val, Cosme: 74, 176
- Bobadilla, [Mauricio de Bobadilla y
Escribá de Romaní], Marqués de:
121, 353
- Boileau y Bernasconi, Alessio: 418,
419, 443, 471, 472,
- Boloña, José: 210
- Bonaparte, José: 51
- Bonastre, Francesc: 87
- Bonet, Ramón: 153, 284, 287, 499
- Bonet Correa, Antonio: 432
- Borao, María: 162, 173
- Borao, Gerónimo: 69, 173, 176, 415
- Borbón y Borbón-Dos Sicilias, M^a
Cristina de: 32, 88, 121
- Bordes, Charles: 508
- Bordoy, Melchor: 240, 499, 508
- Borobia Cetina, Ramón: 44, 45, 62,
112, 152, 153, 237, 238, 280, 282,
283, 285, 286, 287, 300, 386, 400,
401, 402, 470, 477, 499, 519
- Borobio, Patricio: 54
- Borrell, ?: 336, 338
- Bou, Francisco: 486, 491
- Braga, Gaetano: 352, 357
- Brahms, Johannes: 372
- Brasé, Antonio: 433
- Bravo, Julio: 73
- Bretón, Abelardo: 300
- Bretón, Tomás: 86, 88, 159, 160, 201,
225, 226, 282, 291, 293, 295, 296,
297, 298, 300, 304, 330, 337, 338,
346, 349, 358, 362, 372, 374, 390,
508
- Bridoux de Domínguez, Victorina:
150, 264,
- Brieva, Simón: 449
- Broqués Roger, Víctor [*Johane de
Garay*]: 159, 293, 294, 296, 298,
301, 344, 358
- Brosa, Antonio: 302
- Brull, Apolinar: 107, 353, 357, 390
- Bueno, Pascual: 407
- Bueno, Roberto: 147
- Buñuel, Luis: 74
- Burgos, Ernesto: 159, 203
- Burgos, Javier de: 242
- Cabarte, Pedro: 407
- Cabella, ?: 397

- Cáceres y Girón, Miguel: 382, 448, 479
Calahorrano, Luis: 121
Calderón, Francisco: 187
Calés Pina, Francisco: 293, 298, 301, 358, 402
Calvo Carilla, José Luis: 21, 84, 200, 203
Camaló, ?: 397
Cámara, ?: 349, 357
Camo, Manuel: 176
Camón Aznar, José: 74
Campo, Conrado del: 294, 300
Campoamor, Ramón de: 162, 173
Camprodón, Francisco: 242
Camps y Soler, Óscar: 162, 173
Cándido: 192
Cano, Carlos: 179
Cano, Juan: 187
Cánovas, Julia: 509
Cánovas del Castillo, Antonio: 36, 128, 248
Canta-llano: 150, 264
Cantero Rosales, M^a Ángeles: 307, 308
Cantizano Márquez, Blasina: 21, 163, 307, 311
Capa, Máximo de: 150
Caramba, Scognamiglio: 339
Carbonell i Guberna, Jaume: 109
Cardano, José M^a: 432
Cariñena, Benigno S.: 66, 70, 88, 103, 114, 252, 332, 334, 345, 346, 386, 390, 402, 403
Carlos IV: 32, 50, 87,
Carmena y Millán, Luis: 399
Carneades, S.: 143, 241
Carnicer, Ramón: 52, 399, 400
Carra, Pedro: 445
Carreras, José: 333
Carreras, Miguel: 349, 394
Carretero, M^a Cruz: 135
Carrión, ?: 397, 400
Carvajal, Santiago: 107, 121, 233, 353, 357, 360, 375
Casanova y Cos, Enrique: 6, 162, 163, 168, 169, 174, 436, 438, 440, 443, 468
Casañal, Dionisio: 443
Casañal Larrosa, Emilio: 152, 156, 179, 180, 181, 200, 226, 256, 264, 426, 437, 442, 468
Casañal Shakerly, Alberto: 198, 199, 201, 303
Casares Rodicio, Emilio: 21, 58, 64, 83, 87, 219
Castán Palomar, Fernando: 201
Castejón, Dámaso: 193, 400
Castelar, Elías: 330, 369
Castillo, Trinidad: 360, 362, 372
Castillón, Manuel: 94, 95
Castro, Rafael: 147, 249, 324, 456
Castro, Miguel: 480, 481
Castro M., R.: 193
Castro y Bosque, Francisco: 438, 440, 454, 455,
Catalá, G.: 390
Catalau [i.e. Catalán], ?: 95
Cavero, Pilar: 360, 361
Cavia, Mariano de: 77, 175, 177, 201,

- 335, 359, 396, 476
- Cavia, Pilar de: 176, 177
- Celma Valero, M^a Pilar: 21
- Celorrio, Sixto: 303
- Cepeda, M^a José: 135
- Cerezo, Mariano: 246, 480
- Cerrada, Félix: 54
- Cervera Bachiller, Juan: 161, 162, 166, 168, 172, 173, 333
- Chabrier, Emmanuel: 59
- Chapí, Ruperto: 52, 71, 90, 104, 244, 268, 300, 336, 337, 338, 341, 344, 354, 356, 358, 374, 387, 389, 390, 394,
- Chateaubriand, François René de: 174
- Cherubini, Luigi: 47
- Chomón, Segundo V. A.: 58, 75
- Chopin, F.: 301, 344, 354, 355, 356, 358, 361, 376, 536
- Chueca, Federico: 242, 389, 390
- Chulvi, Manuel: 153, 284, 286, 499
- Cilla, Francisco Ramón: 179, 180, 181, 182, 183
- Cistué de Castro, Pablo: 203
- Cistué y Navarro, Pilar: 511
- Clavé, Anselmo (Josep Anselm): 44, 105, 109, 110, 111, 356, 510
- Clemente Cavero, Juan: 176
- Coci, Jorge: 407,
- Codín [Hnos.]: 203, 476
- Cojuelo*: 178, 396
- Colás, Juan: 226, 227, 228, 341, 481
- Colom, Juan: 167
- Comas [Hnos.]: 179, 184, 283, 437, 442, 443, 446, 468, 469, 479
- Comín, Bienvenido: 176
- Comín, Constanca: 195, 301, 360
- Comín, Santiago: 158, 295, 301
- Comín Gargallo, Gil: 203
- Corajes*: 187
- Coronado, Carolina: 162, 173, 312
- Corral, ?: 95
- Cortés, ?: 293, 358
- Cortès i Mir, Francesc: 21, 87,
- Cortizo, M^a Encina: 21, 87
- Costa, Joaquín: 37, 38, 41, 52, 53, 72, 74, 75, 76, 199, 248, 277,
- Cotarelo y Mori, Emilio: 84
- Coyne Lapetra, Ignacio: 39, 77
- Crespí, Joana: 13, 135, 215
- Cuartero, Alejo: 159, 296, 298, 303
- Cuartero, Arturo: 364
- Cuartero, Manuel: 107, 349, 353, 357
- Cuber, Mariano: 94, 95
- Cui, César: 508
- Cueto, Luis: 413, 415
- Cueto Cueto, Luis: 415
- Cuevas, Héctor: 159
- Curros Enríquez, Manuel: 147
- Czibulka, Alphons: 104, 356
- Dakassan*: 159
- Dancla, [Jean-Baptiste] Charles: 362
- Darío, Rubén: 201
- Davoise, Martín: 276, 369, 403, 422, 465, 469, 479, 480, 481, 499, 508
- Debussy, Claude-Achille: 59, 296, 370, 372

- Delgado Criado, Buenaventura: 49, 52
Delibes, Léo: 301
Devillier, ?: 396
Díaz, Celso: 293, 339, 358, 362
Díaz, Florentino: 179
Díaz de Arcaya, Manuel: 147
Díaz Laviña, Manuel: 162, 173
Díaz Reynes, Severo: 94
Dicenta, Joaquín: 77
Di-Franco, ?: 47
Domingo, Plácido: 333
Domingo, Vicenta: 508
Domínguez Cabrejas, M^a Rosa: 47
Domínguez de Castro, Gregorio: 150, 260, 264, 268
Donizetti, Gaetano: 84, 97, 273, 344, 356, 452, 521, 530, 531
Dormer, Diego: 407, 409
Dotésio, Louis Ernest: 236, 326, 418, 423, 449, 477, 511
Doyagüe, Manuel José: 50
Doz Ucelay, Manuel: 516
Ducassi, Luis: 514
Dunkler, Emilio: 352, 357
Duprato, Jules-Laurent: 104, 356
Durbán, Ramón Martín: 203
Echegaray, Miguel: 268
Echegoyen, Teodoro: 153, 284, 286, 499
Echevarría, Faustino: 418, 420, 423, 465, 466, 474, 486
Echevarría y Burgui, Ireneo: 330, 444, 472, 473
Einstein, Albert: 79
Elorza, Antonio: 163, 165
Enciso, Lorenzo: 159,
Enciso, S.: 240, 403, 450, 451, 499, 508
Entío, Eugenio: 159
Escar, Mariano: 511
Escudero, Florencio: 150
Eslava, Bonifacio: v. Sanmartín Eslava, Bonifacio
Eslava, Miguel Hilarión: 47, 59, 90, 122, 165, 210, 280, 365, 399, 497
Espartero, Baldomero: 32
Espeita, José: 112, 375, 402
Esperanza y Sola, José M^a: 59, 90
Espín y Guillén Joaquín: 210
Espina, Concha: 201, 312
Espino, Juan Antonio?: 394
Espinosa, Gaspar: 104, 344, 356
Espinosa de los Monteros, José M^a [*Miguel Ángel*]: 200
Espinosa de los Monteros, Luis: 86, 87
Esplá, Óscar: 372
Esplugas, Consuelo: 393
Estellés, Ramón: 336, 338
Ester Rubira, Emilio: 159, 203
Eugel, ?: 351, 357
Euzkadi: 192
Ezcurra, ? 337
Ezquerro Esteban, Antonio: 21, 62, 89, 119, 324, 409
Fabián, Juan: 199
Fabra, Encarnación: 144, 242, 244, 393, 394

- Fabra i Poch, Pompeu: 431
- Falcón, Aureliano: 159
- Falla, Manuel de: 294, 372, 529
- Farvaro, Pietro: 144
- Faura, Valentín: 506, 508
- Fauré, Gabriel: 354, 358
- Félez, Agustín?: 158, 291
- Felipe V: 109
- Fernán Caballero* [Cecilia Böhl de Faber]: 162, 173, 312, 331
- Fernández, Antonio: 179
- Fernández Amador de los Ríos, Juan:
- Fernández Badas, ?: 360
- Fernández, Carlos. 167
- Fernández Caballero, Manuel: 300, 348, 389, 390
- Fernández Clemente, Eloy: 21, 40,
- Fernández Marrero, A.: 203
- Fernández de la Mora, Pilar: 372
- Fernández Sanz, Juan J.: 136, 159
- Fernández de la Torre, Ricardo: 67
- Fernando VII: 32, 88, 432
- Ferrand, Diógenes: 393, 394
- Ferrer, Enrique: 36
- Ferrer, José A.: 40
- Ferrer, Mateo: 370
- Ferrer, Waldo: 162, 173
- Ferrerres, José: 289
- Flandro, Mateo: 140, 407
- Fleta, Miguel: 79, 393
- Flotow, Friedrich von: 352, 357
- Foglietti, L.: 386
- Fondevila, I. A.: 240, 499, 508, 533, 534
- Forcadell, Carlos: 21, 40
- Fornaro, Marita: 13
- Fort, José: 407
- Fortuny, Andrés: 266
- Francisco de Asís, Rey consorte: 44
- Francisco de Sales [San]: 554
- Frank, César: 301, 358
- Franco, Esperanza: 361, 370,
- Franco, Manuel: 95
- Franco y López, Luis: 72
- Frascuelo*: 187
- Fresno, Lorenzo del: 193
- Frígola, Bonaventura: 294
- Frollo, Claudio: 193
- Frontaura, Carlos: 150, 162, 166, 173
- Fuster y Camprovín, Rafael: 139, 140, 222, 235
- Fuster y Las, Rafael: 139, 140, 222, 234, 237
- G. Cano, M.: 143
- Galain, Roberto de: 159, 296, 297
- Galán, Demetrio: 386
- Galán Bergua, Pedro: 193, 201,
- Galbis, Vicente: 87
- Galí, Manuel de: 96, 97, 487
- Galino Gambod, Luis: 479
- Galipo, Luis: 481
- Gallart, Arrate: 135
- Gallego, Ayala, Juana: 310
- Gallego Gallego, Antonio: 21, 53, 83, 105

- Galve, Luis: 76, 360, 361, 370, 372
Gárate, Juan José: 58, 198
García, F.: 39
García, Félix: 103, 356
García, Ignacio: 248
García, J. A.: 308
García, Manuel [del Pópulo Vicentel]:
400
García, Veremundo: 159
García-Arista, Gregorio: 53, 147, 203,
249, 487
García Berges, Eduardo: 242, 244, 387,
393, 394
García Fraile, Dámaso: 50
García Gil, Manuel: 165
García Gutiérrez, Antonio: 167, 242,
345
García Mallo, M^a Carmen: 21
García Oliván, Gregorio: 203
Gargallo, Pablo: 58, 69
Garrido, Gregorio: 62, 159, 293, 358
Gasca, Cecilio: 139, 158, 203, 234
Gascón de Gotor, Anselmo: 72, 190
Gascón de Gotor, Pedro: 72, 120, 190,
191, 266
Gascón y Guimbao, Domingo: 235
Gascón y Marín, José: 199
Gaskell, Philip: 430
Gaspar, Tomás: 407, 408
Gatell Gavaldá, Salvador: 416
Gavara, Blas: 369
Gavín, Fausto: 193, 316
Gayarre, Julián: 400, 452
Gaztambide, Joaquín: 86, 244, 390
Gelabert Gordiola, Juan: 151, 523, 546
Gelabert y Prats, Antonio de Padua:
526, 546
Gérardin, Auguste: 159, 301
Germán Zubero, Luis: 21, 40, 47, 188,
292
Gerold, Karl: 424
Gevaert, François A.: 59
Gil, ?: 293, 358
Gil, Ildefonso-Manuel: 77
Gil Berges, Joaquín: 78
Gil y Gil, Pablo: 176
Gil y Luengo, Constantino: 162, 173,
176
Gimbernat, Carlos: 432
Giménez, Pedro J.: 276, 499, 509
Giménez Baeta, Leonor: 520
Giménez Pérez, Mariano: 369
Giménez Rodríguez, Francisco J.: 14,
86, 119
Gimeno, ?: 363
Gimeno, Ambrosio: 140
Gimeno, Joaquín: 162, 173
Gimeno Arlanzón, Begoña: 11, 245,
455, 516
Gimeno y Gil, M^a de la Concepción
[Gimeno de Flaquer]: 162, 173,
176, 177, 264, 312
Gimeno y Vizarra, Joaquín: 176
Giraud, Ernest: 301
Gisbert, Salvador: 190
Glinka, Mijail: 59, 504
Gluck, Christoph W.: 266

- Godefroid, Jules: 104, 356
- Godoy, Manuel: 87
- Goldáraz, Pedro: 159, 295, 296, 297, 303
- Gomes, Antonio Carlos: 352, 353, 357
- Gómez, Valentín: 179
- Gómez de Avellaneda, Gertrudis: 162, 173,
- Gómez de la Serna, Julio: 201
- Gómez de la Serna, Ramón: 201
- González, Baltasar: 236, 511
- González Capapé, Mariano: 291, 437, 446
- González Marín, Luis Antonio: 89, 409, 528
- González Peña, M^a Luz: 506
- González Quesada, Alfons: 134, 135
- González Valle, José Vicente: 17, 89, 409
- Gorriti, Felipe: 298, 358, 497
- Gosálvez Lara, C. José: 21, 125, 170, 219, 408, 410, 417, 418, 422
- Gottschalk, Louis Moreau: 59
- Goula, Juan: 104, 346, 350, 351, 356, 357, 374
- Goula, Juan (hijo): 346
- Gounod, Charles [François]: 107, 266, 337, 338, 344, 348, 349, 352, 352, 356, 357, 383, 392, 394
- Goya, Francisco de: 432
- Gracia Iberní, Luis: 21, 84
- Gracia Rivas, Manuel: 520
- Granados, Enrique: 294, 301, 302, 355, 358, 370, 372, 529
- Grassi, Ángela: 162, 173, 312
- Green, Lucy: 106, 317
- Grieg, Edvard: 354, 358, 370, 376
- Guallart, María Ana: 362
- Guardia Granell, Rafael: 418, 422, 443, 469
- Guridi, Jesús: 294, 372
- Gutiérrez Espada, Luis: 12
- Guzmán, Blanca de: 147
- Habsburgo-Lorena, M^a Cristina de: 32, 27, 70, 341, 528
- Haendel, George F.: 300, 358, 370
- Halffter, Ernesto: 372
- Hartzenbusch, Juan Eugenio: 162, 166, 173
- Haydn, Franz Joseph: 103, 104, 107, 268, 298, 300, 301, 332, 343, 344, 353, 354, 356, 357, 358
- Heilbron Ferrer, Marc: 16
- Heredero Pardos, Hilario: 159
- Heredia, [Vda. del]: 175
- Hernández, Cosme: 96, 121, 140, 375
- Hernández, Pablo: 153, 282, 285, 365, 369, 390, 403, 499
- Hernández Ara, Lola: 139, 178, 213
- Hernández Fajarnés, Antonio: 176
- Hernando, Domingo: 140, 273, 499, 509
- Hernando, Rafael: 86
- Hèrold, [Louis Joseph] Ferdinand: 95, 96
- Herranz, Clemente: 176
- Herrera Cerdá, Agustín: 193, 519, 553
- Hierro, José del: 522
- Híjar, José: 147, 248, 243, 358, 402,

- 499, 509
- Hildibrand, Henri Théophile: 447
- Horno Alcorta, Ricardo: 200
- Hoz, Mariano de la: 414
- Hoz, Toribio de la: 413, 414, 415,
- Hugo, Víctor: 167
- Hurus, Pablo: 407
- Hutz, Leonardo: 407
- Ibáñez, ?: 198
- Ibáñez Blasco, Desiderio: 143, 179
- Ibargüen, M^a Luisa: 203
- Ibarra, Eduardo: 54
- Ibarra, Joaquín: 410
- Ibarra, Luis: 107
- Iglesias, Juan: 104, 107, 353, 356, 357, 402
- Iglesias Martínez, Nieves: 36, 115, 125, 135
- Inchaurbe [Hnos.]: 327
- Indy, Vincent d': 159, 297, 304
- Inza, J.: 179
- Inzenga, José: 52, 399
- Íñiguez, Buenaventura: 153, 285, 499
- Iradier, Sebastián: 270
- Iriarte, Teodoro: 158, 159, 203, 292, 296, 298
- Iriarte, Tomás: 203
- Isabel II: 32, 312, 353
- Jaime I, Rey de Aragón: 109
- Jardiel, Florencio: 465, 469, 472, 509
- Jarnés, Benjamín: 71
- Jerez, V. M.: 150
- Jiménez Morell, Inmaculada: 21, 163, 164, 307, 312
- Jimeno Correas, Eduardo: 38, 58, 73
- Jimeno de Lerma, Ildefonso: 153, 282
- Jindama*: 187
- Jobane de Garay*: v. Broqués Roger, Víctor
- José I [José Bonaparte]: 32
- Juan XIX, Papa: 269
- Juliet de Elizalde, Fernando Luis: 179
- Junti de Modesti, Julio: 410
- Karr, Alfonso: 162, 173
- Ketten, Henry: 59
- Kraus, Karl Christian Friedrich: 52
- Krauss, Alfredo: 333
- Kreisler, Fritz: 301, 358
- Labajo Valdés, Joaquina: 21, 307
- Laborda Domínguez, Blas: 112, 277, 278, 379, 402, 454, 465, 482
- Labordeta, Miguel: 78
- Lac, ?: 438, 444
- Lacambra, Concha: 97
- Lacasa Lagunas, Alfonso: 253, 499, 509
- Lack, Théodore: 362
- Lacierva, Antonio: 159
- Laclaustra, Juan: 62, 107, 240, 293, 337, 349, 350, 352, 353, 357, 358, 375, 403, 499, 510
- Lafiguera, Mariano: 107
- Lafita Laurencena, Florencio: 33, 114, 140, 336, 337, 375, 386, 402, 465, 479, 481
- Laguna Azorín, José M^a: 327
- Lahoz, Florencio: 386

- Laín Entralgo, Pedro: 76
- Lalo, Édouard: 59, 297, 301, 358
- Lalo, Pierre: 159, 296
- Lamas, Rafael: 87
- Lamote de Grignon, Joan: 354, 358, 370
- Lanaja y Quartanet, Juan de: 407
- Laporta, Francisco: 266, 274, 499, 501, 510
- Lapuente, César: 159
- Lapuente, Santiago: 117, 476, 505
- Lapuerta, Arturo: 400
- Lara, Manrique de: 87, 167
- Larraz, ?: 128
- Larregla, Joaquín: 302, 355
- Larripa, Felipe: 36
- Larroyed, Eugenia: 301, 360
- Larrubiera, Alejandro: 150, 272
- Larumbe, Diego de: 407, 409
- Lasala, Manuel de: 199
- Lasala, Mario de: 176, 177
- Lasso de la Vega, Javier: 136
- Lasuén, Dionisio: 77, 444
- Latassa, Félix: 414
- Latassa y Pradas, Mariano: 414
- Latorre, Amalia: 147, 256
- Latre, ?: 302
- Lavedán, Nicolás: 179, 183, 230
- Lázaro Carreter, Fernando: 79
- Le Duc, Antoine: 87
- Lebrel, Jorge: 179
- Lecocq, Alexandre Charles: 388
- Lécouyer, Marie-Claude: 83, 94
- Ledesma, Nicolás: 89, 270, 403
- Lefébure Welly, [Louis James Alfred]: 351, 352, 357
- León, Rogelia: 162, 173, 312
- Leoncavallo, Ruggero: 358
- León XIII, Papa: 36
- Letamendi Manjarrés, José de: 248
- Liso y Torres, Joaquín: 140, 142, 193, 235, 236, 237, 239, 240, 254, 274, 403, 418, 450, 479, 481, 499, 511
- Lissar, J.: 240, 403, 500, 511
- Liszt, Franz: 59, 210, 301, 344, 354, 358, 361, 376
- Lloreda, Consuelo: 362
- Llubes, Antonio: 140, 240, 403, 500, 501, 511, 512, 513
- Lobo, Alfonso: 412
- Lohombausser, Teobaldo*: 333
- Longás, Federico: 302
- Lope de Vega: v. Vega y Carpio, Félix
Lope de
- López, José: 507
- López, Manuel: 338
- López, Narcisa: 529
- López, Narciso: 111
- López, Ramona: 438
- López Almagro, Antonio: 350, 352, 353, 357,
- López Ballester, Casimirita: 505
- López-Tudela, Ángel: 107
- López-Tudela, Eugenio: 107
- López Moliner, José: 517
- López Moliner, Miguel: 117
- López del Plano, Eduardo: 70

- López Trasierra, Francisco de: 94
- López de Velasco, Sebastián: 408, 412
- Lorda Serrate, Santiago: 140, 147, 187, 249, 344, 346
- Lorente, Juan José: 193
- Lorente, Mateo: 89, 254, 300, 375, 500, 509, 514
- Lorenzo, Rubén: 62, 370, 375
- Loriente, J.: 349, 352, 357
- Losa, Sebastián: 135
- Lozano, Antonio: 44, 59, 70, 72, 73, 76, 89, 90, 95, 102, 103, 104, 107, 114, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 147, 152, 153, 168, 170, 219, 237, 238, 249, 252, 262, 263, 266, 268, 274, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 288, 325, 338, 346, 374, 375, 379, 380, 390, 401, 402, 403, 407, 423, 424, 445, 446, 450, 463, 470, 476, 477, 482, 486, 497, 500, 506, 508, 514, 528, 536
- Lozano Martínez, Isabel: 135
- Lucas Martínez, Rafael: 147, 150, 187, 247, 249, 264, 268, 516
- Lumley, Ida: 397
- Luna, Estanislao: 326, 509
- Luna, Pablo: 293, 298, 358, 386, 393, 402
- Luna Vallés, Pablo: 159, 298, 300
- Macacañú*: 188
- Madoz, Pascual: 32, 64
- Madrazo, José de: 432
- Maestre, Estanislao: 140, 239, 403, 500, 514, 515
- Magallón, José M^a: 445
- Magdalena, Ricardo: 55, 58, 71, 73, 76, 444
- Mahler, Gustav: 59
- Mainar, Florencio: 140
- Mainar, Pedro: 300
- Maiseder, ?: 344
- Malats, Joaquín: 370
- Malibrán, María [María Felicia García]: 258, 400
- Mallada, Lucas: 72
- Mallén Olleta, Martín: 112, 114, 147, 249, 254, 276, 295, 336, 358, 386, 394, 402, 406, 461, 500, 516, 537, 539
- Malumbres, Enrique: 114, 147, 240, 249, 253, 270, 337, 338, 365, 369, 386, 402, 500, 516, 517
- Mancinelli, Luigi: 105
- Manén, Juan: 218, 301
- Mangiagalli, Carlos: 390
- Manjón, Matías: 179
- Manolito*: 179, 244, 392
- Manrique de Lara, Manuel: 87, 167
- Marín, Basilio: 327
- Marín, Manuel: 379, 418, 419, 4437, 443, 419, 437, 443, 444, 470, 471, 472
- Marín y Carbonell, Valentín: 140, 118
- Marliani, Marco Aurelio: 104, 1356
- Marmontel, Antoine François: 295, 353
- Marqués, Pedro Miguel: 107, 183, 337, 338, 344349, 353, 357, 390, 392
- Marqueta y Morales, Valentín: 146, 222, 239, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 398, 400, 456, 460
- Marquina, Pascual: 402

- Marraco, Julia: 369, 526
- Marrades, M^a Isabel: 21, 163, 307, 311
- Marrast, Robert: 215
- Marshall, Frank: 355
- Martecharles, Consuelo: 159
- Martín, Casimiro: 221, 423, 519
- Martín, Eduardo*: 388
- Martín, Gregorio: 440
- Martín Moreno, Antonio: 50
- Martín Serra, Eduardo: 179
- Martínez, Guadalupe: 302, 317, 339, 370, 371
- Martínez, Rafael: 339, 340,
- Martínez, Martín: 179
- Martínez Fernández, Mariano: 188
- Martínez Gómez, Gregorio: 176,
- Martínez Herranz, Amparo: 60
- Martínez Martín, Jesús A.: 221
- Martínez Mediano, Mariano: 509
- Martínez Posse, Manuel: 500
- Martínez de Sousa, José: 136
- Martínez Tejero, Vicente: 25, 213
- Martínez Yagües, F.: 193
- Martinu, Bohuslav: 372
- Marton, Joaquín: 176
- Martos, Adelita: 95
- Marx, Karl H.: 38
- Marzol, Juan: 520
- Mascagni, Pietro: 3762, 379
- Mascardó, Santiago: 423
- Massenet, Jules: 59, 300, 358
- Mata, Pedro: 199
- Mateo de Alonso, Aurelia: 256
- Mateos, Antonio: 36
- Matheu y Aybar, José M^a: 176
- Maura, Antonio: 200
- Mecacbis* [Eduardo Sáenz Hermúa]: 180, 182, 183
- Mediano y Ruiz, Baldomero: 175, 336, 363
- Meglio, Vincenzo di: 107, 350, 353, 357,
- Méhul, [Étienne Nicolás]: 343, 356
- Melantuche, B: 487
- Mele, Giampaolo: 410
- Mena Calvo, Antonio: 67
- Mendelssohn, Félix: 103, 104, 107, 195, 300, 301, 332, 343, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 361, 376
- Menéndez, José: 147
- Mendizábal: v. Álvarez Mendizábal, Juan
- Mendizábal, Luis: 54
- Mercadante, Saverio: 84
- Merchán, Andrés de: 408
- Merino Guerra, José: 443
- Merino Guerra y Bacque, F.: 146, 437, 443, 454, 455, 456
- Mestre, Carlos: 162, 173
- Mestres, ?: 397
- Metón, Luis: 365
- Metón, Valentín: 47, 59, 88, 270, 365, 402, 528
- Metra, Olivier: 337, 349, 519
- Metzner, R.: 325
- Meyerbeer, Giacomo: 95, 103, 104,

- 333, 337, 341, 344, 350, 351, 356,
357, 383
- Miedes, Ramón: 117, 196, 310
- Miguel, M^a del Carmen de: 301, 360
- Miguel, M^a del Pilar de: 301, 360
- Miguel Ángel*: v. Espinosa de los
Monteros, José M^a
- Millán, ?: 438, 444
- Millán, Agustín: 407
- Millán, Juan: 150, 264, 265
- Millöcker, Karl: 392
- Mingote, Bernabé: 153
- Minúsculo*: v. Urbano Lanaspá, Tomás
- Miolan, A. F.: 352, 257
- Miralles, Luis Antón: 176
- Mocoroa, Eduardo: 153, 284, 286, 500
- Moliner, María: 53, 74
- Mompeón Motos, Antonio: 199
- Mompou, Federico: 370, 372
- Monasterio, Jesús de: 107, 338, 353,
357, 362, 394
- Mondría, Mariano: 176
- Moner, Joaquín M^a: 176
- Moneva, José M^a: 114, 336, 337, 338,
402
- Moneva, Juan: 199
- Monforte, Agustín: 117, 198, 222
- Monreal, Julio: 162, 173, 176
- Montanos, Francisco: 408
- Montañés, Bernardino: 73
- Montañés, Miguel: 407
- Montenegro, Rosalía: 522
- Montesini [Montezini], ?: 352, 357, 396
- Montestruc, Luis: 147, 249, 262
- Mora, Vicente: 150
- Morales, ?: 240, 294
- Morán, Sara: 135
- Moreno, Francisco: 407
- Moreno, José: 153
- Moreno, José M^a: 286, 500
- Moreno, Ruperto: 147
- Moreno y Fernández de Gil, Mary: 203
- Moros, R.: 179
- Moszkowsky, Moritz: 301, 358
- Mota, Jordi: 105
- Motos, Antonio: 324, 456
- Motos, Antonio: 394
- Moya, Leoncio: 256
- Mozart, Wolfgang Amadeus: 72, 102,
103, 106, 180, 264, 266, 300, 301,
302, 332, 344, 354, 356, 358, 361,
376
- Muñoz, Asunción: 364
- Murillo, Mariano: 175
- Myers, Margaret: 106, 107
- Nadal, : 187
- Nagore, María: 21, 62, 88, 105, 109,
112
- Nájera, Bartolomé: 407
- Nassarre, Pablo: 408, 409
- Navarro, ?: 387, 388
- Navarro, Cecilio: 377
- Navarro, Federico: 94
- Navarro, Félix: 345, 386
- Navarro, Pablo: 253, 500, 519
- Navarro, Rafael: 114, 147, 335, 337,

- 343, 346, 356, 365, 402, 473, 479, 481,
- Neira, Mariano: 153, 284, 500
- Nessler, Víctor: 392
- Nicolai, Otto: 350, 357
- Nicolás, ?: 293, 358, 403
- Nicolau, Antoni: 358
- Nieto, José: 394
- Nombela, Julio: 166
- Nougués, Pablo: 176
- Núñez Herranz, Eladio: 140, 146, 147, 239, 250, 256, 398, 399
- Ochoa, Bernardino: 300
- Octavio, Cipriano: 158, 291
- Octavio de Toledo, Antonio: 147, 249
- Octavio de Toledo, Luis: 54
- Offenbach, Jacques: 392
- Olarte, Matilde: 319
- Olavide de Arana, Elisa: 529
- Oliván, Antonio: 469, 470
- Oliván, Franco: 466, 467, 468
- Oliver, Rubén: 416, 431
- Ollé de San Francisco, Melchor: 380, 381, 469, 470
- Olleta y Mombiela, Domingo: 270, 275, 276, 306, 332, 333, 334, 336, 356, 374, 402, 403, 445, 476, 486, 487, 500, 509, 516, 519, 540, 553, 554, 555, 559, 565, 569, 570
- Olmeda, Federico: 153, 285, 500
- Olona, Luis: 244
- Oña, Horacio: 276, 369, 482, 489, 519, 526
- Oña, José Joaquín: 264
- Opisso, A.: 162, 173
- Ordás y Sabau, Pablo: 176
- Ordula, ?: 364
- Orensanz, Balbino: 159, 298, 299
- Orós, José: 36, 108, 112, 117, 254, 292, 295, 300, 336, 338, 402, 403, 500, 510, 520, 537, 540, 541, 545
- Orovio y Echagüe, Manuel: 52
- Ortiz, César: 179
- Ortubia, Pepe: 293, 358
- Ostalé-Tudela, Emilio: 203
- Otaño, Nemesio: 497
- Otegui Jáuregui, Gaspar: 486
- Oudrid, Cristóbal: 86, 389
- Ozaita, M^a Luisa: 307, 318
- Ozcoz Calahorra, Remigio: 170
- Paderewsky, Ignacy Jan: 362
- Paganini, Niccolò: 301, 358
- Pagans, Lorenzo: 144
- Pahissa, Jaume: 259, 294, 510
- Pahissa, JÓ, Jaume: 259
- Pajuelo, Manuel: 135
- Palá Mediano, Francisco: 159, 296
- Palafox, José de: 289
- Palao, Elena: 301, 314, 315, 360
- Palazuelo, Claudio: 94
- Palencia, Ceferino: 179, 181, 182
- Pallarés Allustante, Joaquín: 198, 259, 522
- Pallás, Manuel: 62, 300, 362
- Pallol Bianchi, Benigno: 129, 179, 505
- Palomo, Emilio: 203

- Pamplona, Rafael: 201
Pamplona, T.: 196
Pano, Mariano de: 159
Pappsdorf, ?: 106
Parada y Barreto, José: 399
Paraíso, Agustín: 176
Paraíso, Basilio: 38, 74
Pardina Cavero, Francisco: 140
Pardo Bazán, Emilia: 201
Pardo y Gil, David: 143, 147, 150, 179,
184, 242, 249, 264, 265, 272
Paretto, Graviella: 105
Pastor, Matías: 78
Pataleo Carcavijas: 179
Patti, Adelina: 258, 266, 400
Pausá, Lidia: 135
Pedrell, Felipe: 14, 52, 59, 86, 87, 89,
103, 117, 119, 210, 262, 280, 497,
508
Peguero, Dolores: 301, 317, 370, 527,
528
Peiró y Rodríguez, Mariano: 263, 427,
432, 433, 438, 446
Peiró y Sevil, Agustín: 147, 150, 176,
249, 263, 446
Pentágrama: 150, 264
Peña y Goñi, Antonio: 84, 113
Perales, Pío: 324, 327
Perales, Pío [Vda. de]: 325
Perales, Fernando: 62, 159, 293, 295,
300, 358
Pére, Alexandre: 351
Pereda y Matud, Ángel: 275, 276, 500,
520
Pérez, E.: 159
Pérez, Jacobo M^a: 175
Pérez, Manuel: 103, 356
Pérez, Mariano: 365
Pérez, Mariano: 508
Pérez, Pascual: 158
Pérez Casas, Bartolomé: 294
Pérez Galdós, Benito: 76
Pérez Pardo, Enrique: 203
Pérez Soriano, Agustín: 42, 43, 72, 85,
90, 95, 102, 107, 114, 147, 161,
168, 169, 172, 240, 249, 273, 317,
325, 332, 343, 345, 347, 348, 349,
350, 352, 353, 356, 357, 364, 365,
366, 377, 386, 392, 393, 395, 396,
402, 403, 423, 465, 466, 467, 468,
500, 521, 522, 529, 531
Pérez Soriano, Antonio: 393
Periú, Modesta: 162, 173, 312
Perpiñán, José: 153, 286, 287, 500
Persia, Jorge de: 83
Pescador, Alejo: 387
Pessard, Émile: 338
Petrucci, Ottaviano: 410
Peydró, Vicente: 266, 274, 337, 500,
501, 522, 537
Phonos: 201
Picó Pujol, Antonio: 270, 325, 369, 375
Pidal Fernández, M^a de los Ángeles:
13
Piernas, José Manuel: 176, 177
Picasso, Pablo: v. Ruiz Picasso, Pablo
Pineda, ?: 95
Pineda, Lorenzo: 162, 173

- Pineda, Manuel: 147
- Pío X, Papa: 75, 89, 281, 496
- Pischna, Johan: 372
- Planté, Francis: 295
- Polvorista, el*: 198, 397
- Pompeu Fabra: v. Fabra i Poch, Pompeu
- Portabella, Casta: 481
- Portabella, Eduardo: 39, 168, 330, 417, 418, 420, 423, 430, 436, 438, 440, 444, 445, 469, 472, 473, 481
- Portabella, Matilde: 438, 444
- Posada, José: 36
- Pou y Ordinas, Antonio J.: 176
- Power, Teobaldo: 301, 358, 529
- Prádanos, Hilario: 59, 66, 89, 90, 281, 363, 402, 403, 465, 469, 472, 506, 508, 528
- Prat de la Riva, Enric: 431
- Primo de Rivera, Miguel: 7, 31, 32, 37, 57, 58, 66, 79, 124
- Puccini, Giacomo: 379
- Puente y Villanúa, José: 176, 553
- Pueyo, ? : 362
- Pueyo, Eduardo del: 372
- Pueyo, G.: 488
- Puigsech, Agustín: 110
- Pujol, Juan Bautista: 510
- Pujol de Collado, Josefa: 150, 264
- Puri, Miguel: 402
- R. Abadía, Roberto: 193
- Raff, Joseph Joachim: 301
- Ram de Viu, Luis: 53, 74, 199
- Ramallal, ? : 369
- Rameau, Jean-Philippe: 370
- Ramírez, M.: 143
- Ramón, Mariano: 179
- Ramón y Cajal, Santiago: 38, 75
- Ramos Carrión, Miguel: 394
- Ramos Matute, Gregorio: 159
- Ravel, Maurice: 59, 297, 372
- Reber, Napoleón Henri: 104, 356
- Reig, Tomás: 387
- Reinoso, Javier: 159
- Reissiger, [Carl Gottlieb]: 343, 356
- Relance*: 188
- Resa, Juan: 140, 240, 403, 500, 522
- Retana, Pedro: 112, 336, 357, 358, 365, 402, 516
- Rey, ? : 362
- Riat, M.: 449
- Ribera y Tarragó, Julián: 53, 54, 523
- Ricart, Salvador: 523
- Rico, Ramón: 150, 274, 403, 522
- Rihuet, Juan B.: 167
- Rimsky-Kórsakov, Nicolái A.: 59, 372
- Ríos, Teodoro: 440
- Ripalda, Francisco: 142, 235, 418
- Rivas, ? : 364
- Rivas, Facundo: 162, 173
- Rivas y Jordán de Urriés, Francisco [Conde de la Salceda]: 159
- Rivera, Julián: 219, 220, 222, 236, 274, 276, 293, 294, 326, 386, 390, 403, 417, 418, 423, 437, 445, 474, 487, 501, 511, 522

- Rivera Julián, Teresa: 482
- Robles, Juan: 179
- Rodoreda, José: 510
- Rodríguez, ?: 143, 244
- Rodríguez, Gabriel: 497
- Rodríguez, Salvador: 150
- Rodríguez, Susana: 135
- Rogel Soriano, José: 389
- Rogier, Felipe: 412
- Roig, Celestino: 402
- Roig, Mercedes: 163, 307, 311
- Roig, Ramón: 266, 274, 275, 501, 522, 524, 537
- Rojas, María: 301, 314, 315, 360, 362
- Rollinson, Luisa: 338
- Romani, Felice: 330
- Romaní de Céspedes, Arturo: 159, 203
- Romea Parra, Julián: 389
- Romeo, Joaquín: 103, 326, 343, 356
- Romero, Pedro: 188
- Romero y Andía, Antonio: 96, 221, 262, 330, 418, 423, 519
- Romero Latorre, María: 527
- Romero Robledo, Francisco: 57
- Roqués, Jorge: 156, 159
- Rossi, Luigi: 345
- Rossini, Gioachino: 97, 104, 106, 107, 180, 301, 336, 337, 338, 344, 349, 353, 356, 357, 383
- Rovira, J.: 431
- Roy Sinusía, Luis: 415, 440, 448
- Royo, José M^a: 107, 179
- Royo, Macario: 179, 183, 186, 230
- Royo, Mariano: 179
- Royo del Rabal* [Pedro Nadal y Auré]: 117
- Royo y Urieta, Mariano: 74
- Royo Villanova, Luis: 199
- Rubio, Ángel: 387, 389
- Ruegger, Enrique: 379, 380, 382
- Ruimonte, Pedro de: 293, 300
- Ruiz, ?: 302
- Ruiz, Antonio: 423, 445, 476
- Ruiz, Belén: 135
- Ruiz, José M^a: 147, 254, 457, 458, 459, 501, 523
- Ruiz Aguilera, Ventura: 162, 173
- Ruiz Borao, José: 204
- Ruiz Lasala, Inocencio: 437, 439, 440, 446, 456
- Ruiz Picasso, Pablo: 74
- Ruiz Tarazona, Andrés: 87
- Ruiz de Velasco, Bernabé: 374
- Ruiz de Velasco, Eduardo: 509
- Ruiz de Velasco, Ruperto: 72, 74, 85, 102, 117, 120, 121, 140, 147, 150, 151, 167, 185, 196, 197, 227, 239, 240, 249, 251, 259, 262, 263, 265, 266, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 297, 349, 350, 352, 353, 357, 362, 369, 374, 375, 383, 384, 386, 387, 388, 390, 392, 394, 400, 402, 403, 418, 420, 465, 467, 474, 479, 481, 486, 497, 501, 505, 506, 508, 519, 520, 523, 526, 529, 531, 537, 540, 546, 547, 552, 570
- Ruiz Zorrilla, Manuel: 247
- Russell, Lillian [Helen Louise Leonard]: 265, 266

- Ruste, Ambrosio: 159, 444
- Sabater, Antonio: 190
- Sáez de Melgar, Faustina: 162, 173, 312
- Sagasta, Práxedes Mateo: 36, 62
- Saint-Saëns, Camille: 59, 159, 294, 296, 298, 301, 304, 348, 349, 358
- Sainz, E.: 143, 244
- Salamanca, Manuel: 36
- Salamero, José: 277
- Salas, Juan: 94
- Salas, Mariano: 191, 282, 436, 442, 445, 446
- Salas Villar, Gemma: 91
- Salazar, Vicente: 387
- Saldoni, Baltasar: 59, 90, 399, 516
- Saldubio*: 178, 395
- Salgado, Sofía: 317, 370
- Salinas, Germán: 176
- Salvach, Leandro: 140
- Salvador Morales, Ramón: 62, 112, 159, 240, 300, 511
- San José, J. de: 285, 501
- San Vicente Pino, Ángel: 438
- Sánchez, ? : 396
- Sánchez, Jorge: 377
- Sánchez, Pablo M.: 193
- Sánchez de Andrés, Leticia: 52, 53, 307
- Sánchez Colao, Joaquín: 159, 292
- Sánchez Ibáñez, José Ángel: 14, 215
- Sánchez López, Virginia: 13
- Sánchez Muñoz, Mariano: 176
- Sánchez Siscart, Montserrat: 410
- Sánchez Ventura, José M^a: 159, 204, 297
- Sánchez Vidal, Agustín: 38
- Sancho, Antonio: 147
- Sancho, José M^a: 482
- Sancho García, Manuel: 21
- Sancho y Gil, Faustino: 176, 177
- Sancho Rivera, Mariano: 482, 483
- Sancho Royo, Mariano: 482
- Sanjuán, ? : 341
- Sanmartín, José F.: 162, 173
- Sanmartín Eslava, Bonifacio: 365, 418
- Santa Teresa, Emeterio de: 287, 501
- Santamaría, Serapio de: 423
- Santos, ? : 47
- Santos Alié, Francisco: 187, 437, 468, 481
- Santos Alié, Martín: 146, 187, 189, 222, 250, 437, 453, 468, 481
- Santos González, Pascual: 418
- Sanz, Gaspar: 293, 409
- Sanz, ? : 293, 358
- Sanz, Luis: 140
- Sanz y Navarro, Julián: 65, 118, 175, 176, 221, 233, 423, 436, 446, 476
- Sañudo Autran, Pedro: 176
- Sarasate, Pablo: 266, 301, 302, 358, 362
- Sasera, Ricardo: 159
- Savirón, Paulino: 107
- Scarlatti, Domenico: 370
- Sarrablo Clavero, Manuel: 486
- Schubert, Franz: 301, 331, 354, 358, 361

- Schumann; Robert: 301, 354, 355, 358, 376
- Sellent, José Eduardo: 176
- Semifusa*: 150, 264
- Sender, Ramón José: 75
- Senefelder, [Franz Johann Nepomuk] Alois: 424, 432
- Senespleda, Josefa: 396
- Senís, ?: 387
- Serra, Narciso: 95
- Serrano, Cayo: 140
- Serrano, Emilio: 153, 389
- Serrano, José: 336, 338
- Serrano, Pablo: 58, 76
- Serrano, Pedro: 324
- Serrano, Pilar: 314, 360
- Serrano, Teodoro: 324
- Serrano Dolader, Alberto: 21
- Serrano Magdalena, Gabriel: 162, 173, 244
- Serrano Pardo, Luis: 438, 444, 481
- Serrano Rodeles, Pilarín: 314, 360
- Serván, J.: 275, 501, 527
- Severo Aragonés*: 256
- Sgroi, Cósimo: 140
- Sierra, Concha: 275, 317, 318, 319, 370, 402, 501, 527
- Sierra, Dolores: 370
- Sigler, José: 240, 501, 528
- Silvela, Francisco A.: 56
- Simón Palmer, Carmen: 21, 163, 307
- Sinding, Christian: 301, 358
- Sinués de Marco, M^a del Pilar: 73, 162, 173, 176, 177, 308, 312
- Sinués y Urbiola, José: 201
- Sirvent, Ángeles: 65, 301, 302, 317, 355, 370, 372
- Sirvent, José: 372
- Sisamón, Miguel: 526
- Sobrino, Ramón: 12, 21, 90, 103, 551
- Sola, Ángel: 117, 476, 505
- Solano, Bruno: 54, 74
- Soldevila, Juan: 79
- Soler, Antonio: 370 cap.5
- Soler, Manuel: 122, 401
- Soler, Manuel: 153, 287, 501
- Soler, Miguel (fabricante de pianos): 324, 516
- Soler, Miguel (cantante): 244, 392, 394
- Soler Di-Franco, Almerinda: 242, 243, 393, 394
- Soler y Fraile, Fernando: 487
- Sopeña, Federico: 370
- Soria Andreu, Francisca: 97
- Soriano, Dolores: 364
- Soriano Fuertes, Mariano: 59, 210
- Sorolla, Joaquín: 77
- Sostre, Justo: 117
- Sostre, R.: 162, 173
- Soteras, Roberto: 107
- Soteras, ?: 198, 222
- Soto, Emilio: 325
- Soto, José M^a: 135
- Steger [Ricardo Taboada Steger?]: 358
- Stella*: 256, 309

- Strasser, ?: 392
- Strauss, Johann [II]: 106, 338, 392, 519
- Strauss, Richard: 301
- Stravinsky, Igor: 412
- Subeyas Bach, Modesto: 506
- Subirá, José: 52
- Suppé, Franz von: 104, 107, 244, 349, 352, 353, 356, 357, 392, 394
- Sureda, Bartolomé: 432
- Susaeta Llombart, I.: 209
- Taboada, Eduardo Jesús: 230, 358
- Tabuenca, Domingo: 520
- Tabuenca, [Mauricio] Manuel: 62, 159, 300
- Tamayo, José: 390
- Tardío Ballo, Pilar: 374
- Tárrega, Francisco: 115, 185
- Tasso, Luis [Vda. de]: 100
- Tato, el*: 188
- Tchaikowsky, Piotr Ilich: 372
- Teixeira, Antonio: 199
- Tello, Manuel: 95?, 162, 173
- Tello, Pascual: 62, 300
- Tello, Ramón: 95?, 162, 173
- Tesa, M.: 143
- Thienemann, Karl: 424
- Thomas, ?: 54
- Thomas, [Charles Louis] Ambroise: 103, 104, 144, 266, 344, 356
- Tierra, José: 324
- Tímido caballero, el*: 204
- Tío-Hurón, el*: 188
- Tío Jorge* [Jorge Ibor]: 289, 290
- Toledo, Nicolás: 96
- Tolosa, Juan: 109
- Tomba, Raffaele: 342, 388
- Tomeo, Joaquín: 167
- Torcal, Julio: 293, 358, 402
- Toribio, Miguel: 135
- Toro y Herrero, M. del: 188
- Torre y Molina, Guillermo: 193
- Torrente, Tomás: 324
- Torres, Carmen: 121, 375
- Torres, Luis: 193
- Torres, José de: 408
- Torres Guerrero, Tomás: 179
- Torres Mulas, Jacinto: 12, 135, 157, 209, 210, 213, 216, 234
- Tragó, José: 402, 529
- Tremps, José: 107, 108, 293, 302, 337, 349, 353, 357, 358
- Tró, Mercedes de: 508
- Tró, Petra de: 508
- Trompa*: 188
- Turina, Joaquín: 294, 300, 372
- Turmo, Mariano: 476
- Uetam, Francesco [Francisco Mateu]: 400
- Uguet, José M^a: 176
- Unamuno, Miguel de: 201
- Unanue, Pedro de: 400
- Unceta, Marcelino: 58, 75, 188, 189, 444
- Urbano Lanaspá, Tomás: 158, 159, 193, 292, 296

- Uriarte, Alfredo: 203, 437, 446, 476
Uriarte, Andrés [o Tiburcio]: 446
Uriel Lahuerta, Vicente: 204
Urrea [Joaquín Peyrona Sanz], Marqués de: 344
Usandizaga, José M^a: 301, 302, 372
Valerio: 387
Valle, Luis del [*Suly Veyal*]: 201, 203, 222
Valverde, Joaquín: 242, 336, 338, 389, 396
Vargas Liñán, Belén: 13, 14, 307
Vázquez, ?: 62
Vázquez, ?: 508
Vázquez, José: 159
Vázquez Gómez, Mariano: 52
Vázquez Millares, Ángel: 87
Vázquez Tur, Mariano: 21, 91, 115, 529
Vega, Jesusa: 427, 432
Vega y Carpio, Félix Lope de: 60, 390
Vega García-Ferrer, M^a Julieta: 10
Vega Toscano, Ana: 21, 92, 307
Vehils, Joaquín M^a: 511
Veiga Jardim Neto, Oswaldo da: 170
Vela, Melchor: 6, 95, 103, 161, 168, 170, 171, 172, 343, 356, 403, 468
Vellido, Manuel: 418, 419, 470
Ventura, Enriqueta: 36
Ventura, Jesús: 401, 402
Ventura, Manuel: 5, 161, 166, 436, 440, 446, 447
Verdi, Giuseppe: 59, 84, 95, 106, 166, 331, 338, 344, 352, 356, 357, 358, 395
Verdugo Landi, Francisco: 412
Verger, Carlos: 188
Viardot, Pauline [Paulina García]: 400
Vicén, Gerónimo: 95
Vicén, Matilde: 519
Vicente, Julio: 188
Victoria, Tomás Luis de: 300, 412
Vidal, ?: 400
Vidal y Llimona, Andrés: 96, 423
Vidal y Roger, Andrés: 318, 366, 418, 423
Vieuxtemp, Henry: 104, 356
Vila de Forn, Celestino: 153
Vila Prades, Julio: 198, 444
Vilanova, Ramón: 353
Villa, Amelie de: 365
Villa, Ricardo: 300
Villagrasa, Félix: 33, 34, 36, 102, 136, 137, 139, 143, 146, 147, 148, 149, 150, 168, 179, 180, 182, 184, 186, 194, 196, 197, 220, 221, 222, 224, 225, 226, 227, 232, 234, 235, 239, 241, 242, 244, 245, 249, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 263, 270, 272, 273, 278, 382, 384, 417, 423, 424, 436, 438, 440, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 453, 455, 456, 460, 463, 465, 474, 478, 479, 481, 482, 483, 486, 488, 490, 528, 540, 541
Villar, Martín: 176
Villar, Rogelio: 21, 286, 412, 413, 463
Villanova Monclús, Jesús: 150, 272
Villarreal, Elías: 76, 89, 97, 103, 114, 121, 140, 152, 153, 237, 238, 239, 253, 280, 281, 283, 284, 285, 286, 301, 317, 343, 345, 356, 358, 370,

- 375, 386, 402, 465, 501, 528
- Viñado, Manuel: 270, 369, 516
- Viñao Ducha, Pilar: 62
- Virgili Blanquet, M^a Antonia: 66
- Viscasillas Blaque, Eduardo: 74, 98, 101, 104, 191, 199, 266, 356, 390, 391, 400
- Viscasillas, Manuel: 191, 266, 267
- Vital Aza: v. Aza Álvarez Buylla, Vital
- Vitalé, ?: 301, 358
- Vivero, Augusto: 193
- Vives, Amadeo: 358
- Wagner, Richard: 104, 105, 106, 210, 248, 301, 336, 338, 344, 356, 358, 394, 452
- Waldteufel, Émile: 106, 337, 338
- Weinberg, Jacob: 392
- Walls y Merino, Manuel: 113
- Weber, Carl María von: 301, 337, 343, 344, 354, 356, 358, 383
- Weyler, Valeriano: 508
- Wieniawsky, Henryk: 301
- Ximénez de Embún, Tomás: 159, 176, 297
- Yalec, Uzod: 150
- Yanguas, Agustín: 140, 147
- Yanguas, Eloísa: 147, 256
- Yanguas, Elvira [Eloísa]: v. Yanguas, Eloísa
- Yáñez Navarro, Celestino: 21, 324
- Ybar, Iuan de: 176, 408
- Yráizoz, Fiacro: 188
- Ysaura, Arturo de: 487
- Yves, R.: 159
- Zabalza, Dámaso: 233, 273, 302, 318, 333, 366, 375, 501, 502, 528
- Zaldívar, Álvaro: 83
- Zamora, Enrique: 94
- Zapata, Marcos: 179, 183, 186, 392
- Zapater, Francisco: 73
- Zeller, Carl: 392
- Zopetti, Enrique: 86
- Zozaya, Benito: 262, 394, 418, 423, 519
- Zubiría, Joaquín: 62, 233, 301, 302, 317, 370, 375
- Zurfluh, Auguste: 96
- Zurita, ?: 362
- Zurrón, Vicente: 275, 402, 501, 521, 537

Esta Tesis Doctoral
se terminó de imprimir
en los Talleres del Grupo Zaragoza
el 26 de febrero de 2010

