

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*, 1888¹ (II)

Begoña GIMENO ARLANZÓN

Resumen

Esta segunda parte contiene un estudio analítico de la propia revista *El Correo Musical* en su inicio, evolución y desaparición, contextualizado con el panorama cultural y musical zaragozano de ese período –ya tratado ampliamente en *AnM*, 60–, en el que se abordan diversos aspectos relativos a la edición musical en Zaragoza, sus contenidos, cambio de propiedad y directores artístico y literario. A esto se añade un análisis pormenorizado formal, técnico y estilístico de dos suplementos musicales de un total de los dieciocho encontrados, característicos todos ellos de la música de salón, y que la revista regalaba a sus suscriptores en cada uno de sus números. El estudio se cierra con las imprescindibles conclusiones y valoración final.

Abstract

This second part contains an analytic consideration of the periodical *El Correo Musical*, during its beginning, development and final closure, in the context of the cultural and musical scene in Saragosse at the time –already at length dealt with in *AnM*, 60–, in which several aspects are discussed related to the musical edition in Saragosse, its contents, change of property and the literary and artistic editors. It has also been added a detailed, formal, technical and stylistic analysis of the two music supplements from a total of eighteen found, all of them characteristic of the lounge music genre scene, which the periodical gave its subscribers for free with each issue. The study ends with the necessary conclusions and a final assessment.

I. *El Correo Musical*. Revista literaria, artística, teatral, de modas y recreativa

FICHA TÉCNICA:

Título:	El Correo Musical. Zaragoza, Tipografía y litografía de Félix Villagrasa.
Subtítulo:	Revista literaria, artística, teatral, de modas y recreativa.
Periodicidad:	Decenal. De aparición los días 10, 20 y 30 de cada mes.
Domicilio:	Hasta el n.º 16, en Porches del Paseo [hoy Paseo de la Independencia], n.º 16 (imprenta de F. Villagrasa); a partir del n.º 17, en Coso, n.º 96 y 98 (Redacción y Administración).
Fundación:	10 de abril de 1888.

1. Este artículo se basa en el material utilizado para un trabajo de investigación predoctoral defendido en la Universidad de Valencia el 25 de mayo de 2005, y dirigido por el Dr. Antonio Ezquerro Esteban, a quien agradezco sus lecturas y revisiones.

- Desaparición:** ? [último número localizado, de 30 de octubre de 1888].
- Tamaño:** 32 cm.
- Formato:** Pliegos sueltos en 4.º (con partitura insertada en el centro de la publicación).
- Páginas:** Ocho en cada número –las ocho impresas de cada pliego–. Paginación continua.
- Ilustraciones:** Únicamente una, fuera de texto y a toda página.
- Precio:** En Zaragoza: un mes, una peseta; fuera, tres meses, tres pesetas; número suelto, 0'50 pesetas; número atrasado, una peseta.
- Directores:** Valentín Marqueta, director literario y Teodoro Ballo, director artístico (hasta el n.º 16); Eladio Núñez Herranz, director literario y T. Ballo, director artístico (n.ºs 17 y 18); E. Núñez Herranz, director literario y un jurado especial como director artístico (a partir del n.º 19).
- Propietario:** Félix Villagrasa (hasta el n.º 16); Valentín Marqueta (a partir del n.º 17).
- Colaboradores:**
- | | | |
|--------------------------|------------------------|---------------------------|
| Tomás Adiego | Manuel Díaz de Arcaya | José Menéndez |
| Ignacio Agudo | Carlos Fernández | Rafael Navarro |
| Celestino Alonso | Gregorio García-Arista | Eladio Núñez Herranz |
| Antonio Álvarez | Blanca de Guzmán | Antonio Octavio de Toledo |
| José M. Alvira | José Híjar | David Pardo |
| José Anadón | Amalia Latorre | Agustín Peiró |
| Felipe Aparicio | Santiago Lorda | Agustín Pérez Soriano |
| José Aparicio de Saravia | Antonio Lozano | Manuel Pineda |
| Juan P. Barcelona | Rafael Lucas Martínez | Ruperto Ruiz de Velasco |
| Rafael Castro | Enrique Malumbres | Agustín Yanguas |
| Manuel Curros Enríquez | Martín Mallén Olleta | Eloísa Yanguas |
- En el n.º 17 se incorporan, además: Eduardo Amigó, Justo Blasco, Roberto Bueno, Luis Montestruc, Ruperto Moreno y José M. Ruiz.
- Otras firmas y pseudónimos:** Acacia Aparicio, Severo Aragonés, R. Blanco Asenjo, Eusebio Blasco, “C”, Francisco Contreras, J. Contreras, Emilio Espejo, Enrique Garcés, Pedro Groizar, R. F. Izaguirre, Teobaldo Lohomhausser, Eduardo Martín, Mariano Martínez Mediano, Amelia Mateo Alonso, J. Menéndez Novella, Cipriano José Muñoz, “O”, Oidalé, Picio Adán sin compañía, Rebaco, Enrique Ruegger, “S. L.”, Stella, Val-Mar, José M.ª Victoria, “X”.
- Suplementos:** Una partitura musical (entre 2 y 8 pp.) en cada número y pliegos de bordados. Éstos no se han conservado.
- Tipo de publicación:** Periodística y de carácter general. Dedicada a la información cultural, literaria y, especialmente, musical; prosa de creación, artículos de costumbres y poemas; crónicas y noticias musicales en el ámbito local, nacional y extranjero.
- Secciones (fijas):** “Advertencias de la Administración y Redacción”, “Buzón” y “Correspondencia administrativa”.
- Localización:** Biblioteca General Universitaria de Zaragoza.

* * *

1. La revista

El material con que se ha contado para este estudio comprende los números 1 a 14 y 16 a 21, todos ellos publicados en el primer año, y las partituras musicales correspondientes, excepto las incluidas en los números 2 y 15, lo que hace un total de veinte ejemplares de la revista y dieciocho partituras.

Tras consultar los fondos de las bibliotecas y archivos aragoneses, red de bibliotecas universitarias, Biblioteca Nacional y algunas estadounidenses, no se han localizado más números y, por tanto, no se ha podido saber si la publicación continuó más allá del n.º 21. Salió los días 10, 20 y 30 de cada mes desde el 10 de abril de 1888; esto se produjo sin interrupción alguna hasta donde conocemos. No hay ninguna despedida en este último número, ni muestra, entonces, visos de dejarse de publicar.

La revista se presenta en pliegos sueltos y cada ejemplar tiene, invariablemente, ocho páginas –las que resultan de realizar dos pliegues–, impresas a dos columnas, y numeradas con paginación continua. Las partituras se insertan en la parte central de la revista, sin número de página, al igual que los pliegos de dibujos para los coleccionables de bordados. *El Correo Musical. Revista literaria, artística, teatral, de modas y recreativa* es el nombre completo de la revista objeto de este estudio.

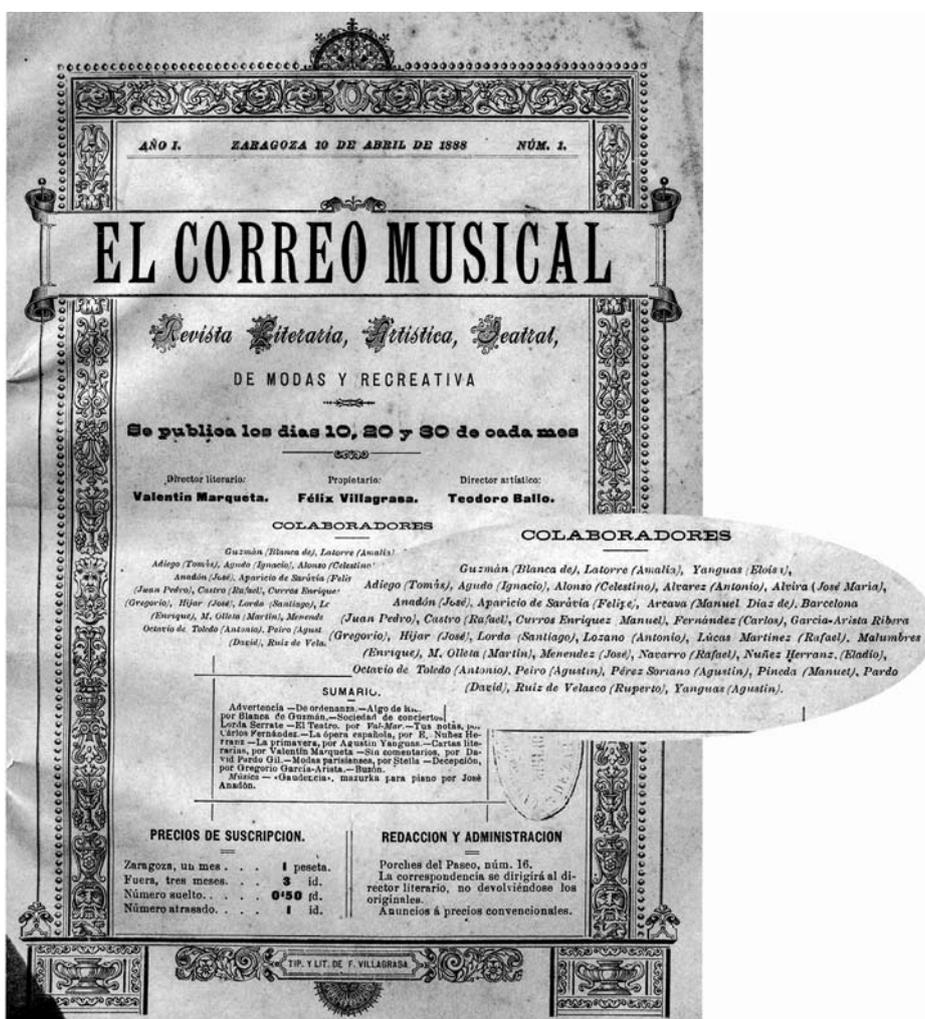


Fig. 1. Se observa en la elipse de los colaboradores el alcance de la galantería para con las señoras: el orden de los personajes es alfabético, pero en primer lugar figuran las tres mujeres.



Fig. 2. Cabecera de la revista, propiedad de Félix Villagrasa.

El nombre que figura en la primera parte del título evoca otras publicaciones en diferentes localidades, de la misma época o anteriores, pero el adjetivo musical le diferencia, por ejemplo, de *El correo literario* [Murcia, 1792]², *Correo de Teatros* [Barcelona, 1868-1876]³, *El correo de la moda* [Madrid, Gregorio Estrada, 1886], o de tantas otras revistas y diarios en cuyos títulos figura el nombre de la localidad de origen, como por ejemplo *El correo de Zaragoza* [Zaragoza, imprenta de Roque Gallifa]⁴ o *El Correo de Aragón* [Zaragoza, imprenta de Vicente Andrés, 1864-1868]⁵.

También pudo ser significativa para la elección del nombre, quizás, la contemporánea publicación *La correspondencia musical* (1881-1887), revista musical madrileña, dirigida por Benito Zozaya, y de la que se dice en el *Diario de Zaragoza* (mayo de 1886) haber recibido un ejemplar, con una colección de piezas de L. M. Gottschalk como suplemento musical, lo que indica claramente que era conocida en Zaragoza.

Nuestra revista tuvo su domicilio, hasta el n.º 16, en Independencia, 16 (imprenta) y, a partir del n.º 17, en Coso, 96 y 98 (Redacción y Administración, ya que la imprenta de Santos estuvo en la calle de Romero, n.º 2). La dirección de la revista se organizaba mediante un director literario, Valentín Marqueta, un director artístico, el violinista Teodoro Ballo y su propietario, Félix Villagrasa⁶, de los números 1 al 16. Éste último imprimía los ejemplares en el establecimiento tipo-litográfico de su propiedad.

2. Esta revista trataba asuntos de política, física, moral, ciencias y artes.

3. Revista ilustrada artístico-literaria de periodicidad semanal. De contenidos dedicados a noticias breves, ópera y zarzuela, reapareció en 1877 como *El coliseo barcelonés* y en 1881 como *El Coliseo*. Vid. CRESPI, Joana. "Publicaciones periódicas musicales del s. XIX en Cataluña". En *Actas del 18.º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación*, celebrado en San Sebastián. Madrid: AEDOM, 1999, p. 222.

4. El impresor Roque Gallifa "arrendó [en 1821] la imprenta del Hospital [de Nuestra Señora de Gracia] que tenía Andrés Sebastián y pertenecía á una monja de Santa Inés como heredera de Francisco Moreno: en 1827 la compró y renovó y hoy la conserva muy mejorada en prensas y fundiciones". Vid.: BORAJO, Gerónimo. *La imprenta en Zaragoza con noticias preliminares sobre la imprenta en general*. Zaragoza, Imprenta de Vicente Andrés, Cuchillería, n.º 42, 1860, pp. 75-76. El autor fue director, redactor o colaborador en los periódicos zaragozanos *La libertad*, *El progreso*, *El suspiro*, *El zaragozano*, *Diario de Avisos*, *Diario de Zaragoza*, *La alborada*, *El instructor*, *La revista de Aragón* y otros.

5. Diario vespertino, continuación de *El Imparcial*.

6. Félix Villagrasa desarrolló su actividad como impresor entre 1881 y 1898. Tuvo su establecimiento en los porches del paseo de la Independencia, n.º 16 y, más tarde, en el n.º 18 de la calle Soberanía Nacional. Introdujo la segunda máquina litográ-

Según A. Lozano, el procedimiento usado en Zaragoza para imprimir obras de música había sido, en este siglo, la litografía⁷, distinguiéndose principalmente las de Portabella, Villagrasa y Casanova:

En la [imprenta] de Villagrasa hánse grabado algunas obras con una tipografía musical, la única que hay en Zaragoza, y que solamente sirve para aquellos trabajos en que no ocurran combinaciones muy complicadas. Prefiérese trasladar a la piedra litográfica el grabado de las planchas, y de esta manera se obtienen muy hermosas ediciones, como las que en estos últimos años han hecho Portabella y Villagrasa en obras de Soriano y Lozano respectivamente⁸.

De Eduardo Portabella hay que decir que fue un impresor destacado e innovador, que levantó una empresa capaz de estar a la altura de los mejores talleres del país. En el *Boletín de la Propiedad Intelectual* aparecen registradas tres obras musicales entre 1878 y 1880⁹, producto de sus primeras experiencias como litógrafo independiente. No se tiene noticia de trabajos posteriores de este tipo.

fica llegada a Zaragoza. Vid. RUIZ LASALA, Inocencio. *Bibliografía zaragozana del siglo XIX*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977, p. 13. La primera máquina la había importado Mariano Peiró y Rodríguez, amigo de F. Villagrasa y propietario de un establecimiento tipolitográfico (1836-1858); él fue quien introdujo el arte litográfico en Zaragoza. Otros ejemplos de trabajos que salieron de los talleres de Villagrasa son: *La Gaceta musical* (Rafael Fuster, 1883-1885) —experiencia que, sin duda, le sirvió a la hora de comenzar el proyecto editorial de *El Correo Musical—*, *Aragón artístico*, *Revista musical y literaria* (1888-?), varias conferencias con ejemplos musicales, estudios teóricos, algunas obras de Antonio Lozano, diversas partituras musicales o los diarios *El intransigente* (católico tradicionalista, 1884-1887), *El íntegro* (id., 1887), o *Aragón político* (diario liberal independiente, 1886). Cfr.: RUIZ LASALA, Inocencio. *Historia de la imprenta en Zaragoza, con noticias de las de Barcelona, Valencia y Segovia*. Zaragoza: Imprenta San Francisco, SAE de Artes Gráficas, 1975, pp. 101 y 103. PALLARÉS, Miguel A.; Esperanza VELASCO. *La imprenta en Aragón*. (Guillermo Fatás; Manuel Silva, dirs.). Zaragoza: Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2000, pp. 79-80.

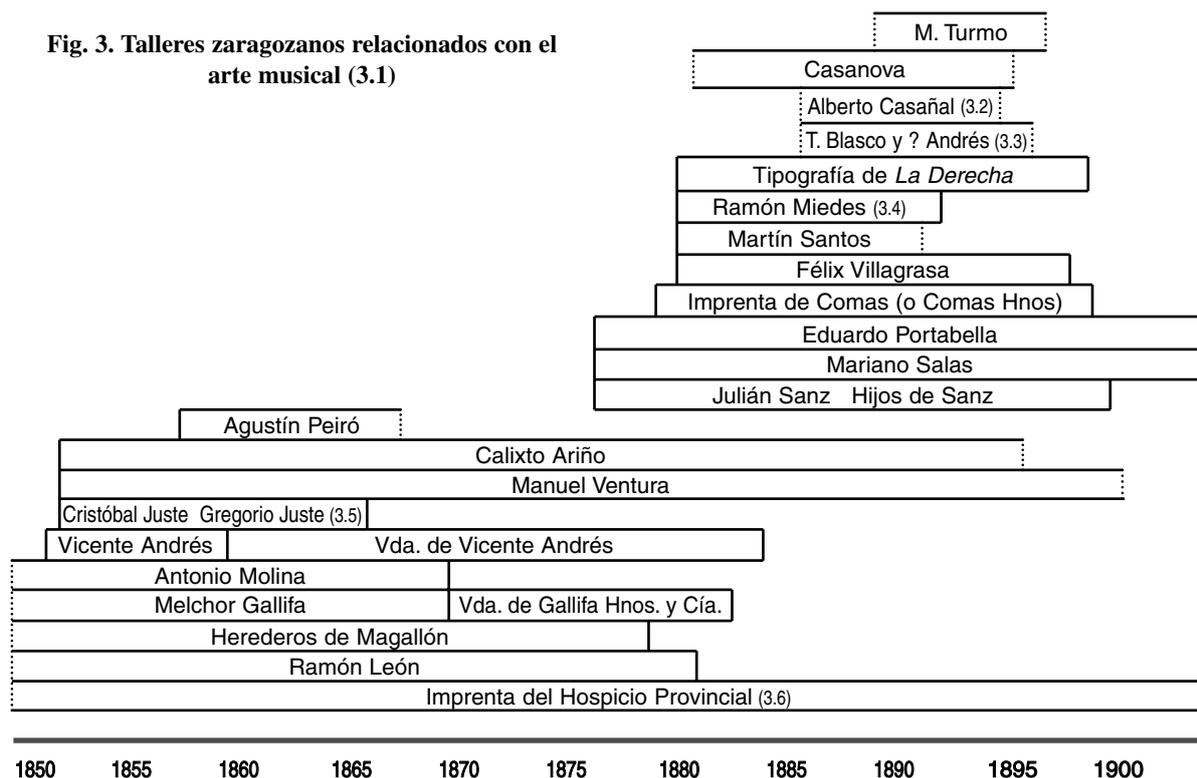
7. Se trata de la técnica utilizada para reproducir dibujos, letras y demás signos trazados en una piedra caliza, muy fina y de superficie pulida, con materia grasa, para ser impresos; después de penetrar en la piedra porosa la tinta grasa (para la parte que se va a imprimir) y el agua (en la parte no dibujada), se impregna con ácido y goma arábiga para retener la humedad, para todo lo cual se aprovecha la repulsión mutua entre el agua y la grasa. Este método de grabar en la piedra puede ser directo (en ligero relieve y valiéndose de diferentes utensilios, o en hueco, con buril o mecánicamente), indirecto (si se hace sobre otro soporte para ser trasladado, después, a la piedra) o de reporte (autográfico, de composición de tipos o de grabado) y, por último, a través de procedimientos fotomecánicos, donde el original se copia a la piedra por procedimiento fotográfico. En la época que se estudia, las ilustraciones se realizaban por medio del fotograbado, suponiendo un proceso costoso en aquellas fechas. La litografía fue inventada por Aloys Senefelder (*Praga, 1771; †Munich, 1834) en 1796, y hasta 1805 siguió dando luz a diferentes técnicas. A. Senefelder era músico, al parecer sin talento y sin fortuna. No teniendo recursos para imprimir sus propias obras que, al parecer, nadie quería editar, empezó trazando caracteres en una plancha de cobre, con un pincel impregnado en barniz y atacando con ácido el resto de la plancha para obtener algo de relieve; luego sustituyó estas planchas por piedra caliza y se originó, así, el punto de partida de la litografía, que él mismo comenzó a desarrollar comercialmente y, de esta manera, su procedimiento empezó, rápidamente, a competir con la tipografía. Además de la música impresa, Senefelder dejó escrito el *Arte de la litografía* (1818). De resultados más económicos que las utilizadas hasta entonces, también supuso un más fácil manejo la piedra caliza usada en este procedimiento, o bien el papel especial donde se reproducía la información con tinta para calcarlo sobre la piedra. La sencillez y adaptabilidad de estas técnicas hicieron que la litografía obtuviera gran éxito durante el siglo XIX, hasta la creación de los métodos de fotograbado y desarrollo de la fotografía hacia finales del siglo. Sobre técnicas utilizadas para la producción de impresos musicales, véase: GARCÍA MALLO, M. Carmen. "La edición musical en Barcelona (1847-1915)". En: *AEDOM. Boletín de la Asociación Española de Documentación Musical*, IX/1, 2002, pp. 41-46. Vid. también: *DICCIONARIO de la edición y las artes gráficas*. John Dreyfus; François Richaudeau, dir. Madrid: Fundación Germán Sánchez, 1990, pp. 531-532; LOCHE, R. *La litografía*. Barcelona: Rufino Torres, 1975; FAUX, I. *Litografía moderna*. Zaragoza: Acibria, 1977; BASILIO, D. *Litografía para artistas*. Barcelona: Leda, 1985.

8. Del taller de Villagrasa salieron algunas de las obras de Antonio Lozano (*Teoría y práctica del Solfeo*, *Salve* para tiple, coro y órgano, o *Cánticos al Sagrado Corazón de Jesús*) Vid. EZQUERRO, Antonio, ed. Antonio Lozano González. *La Música Popular, Religiosa y Dramática en Zaragoza: desde el siglo XVI hasta nuestros días*. [Zaragoza, 1895]. 3.ª ed. Zaragoza: DGA; Diputación; Ayuntamiento, 1994, pp. 88, 89, [29], [89], [103], [104], [105], [106].

9. Se trata de un *Nuevo método de acordeón* de Ireneo Echevarría, una *Marcha religiosa compuesta para la entrada de la peregrinación al Sto. Templo del Pilar* de Rafael Navarro y el conocido *Himno de la peregrinación al Pilar de Zaragoza* de Hilario Prádanos. Como *Litografía Portabella* comenzó en 1878, tras terminar con el litógrafo Lac el año anterior, quien figuraba quince años antes como responsable, a su vez, de la litografía Lac y Millán, en Coso, n.º 29. Portabella permaneció en la calle Romero entre 1878 y 1880, trasladándose en agosto de ese año a Independencia, 24. Habiéndose perdido gran parte de los trabajos de Portabella, no he podido saber a qué Soriano se refiere A. Lozano ni a qué obras de ese autor.

Dado el lugar que siempre ocupó Zaragoza dentro del arte del grabado desde sus principios –recordemos el caso de Goya–, resulta oportuno ofrecer una relación de los talleres que se ocuparon, en esta segunda mitad del siglo XIX, de estas técnicas en relación con la música, siendo éste el tema que nos interesa, por lo que no aparecen los impresores que no hicieran este tipo de trabajos¹⁰ (ver Fig.3).

Fig. 3. Talleres zaragozanos relacionados con el arte musical (3.1)



Notas correspondientes a la Fig. 3:

3.1. Estos talleres realizaron trabajos relacionados, de una u otra manera, con la música: bien se trate de textos, letrillas, libretos de zarzuelas, textos didácticos, conferencias o bien de grafía puramente musical. Con un criterio práctico, con vistas a facilitar la comparación de datos, me he inspirado para el presente gráfico en el modelo aportado por C. José Gosálvez (*La edición musical en España hasta 1936*. Madrid: AEDOM, 1995. Colección de Monografías, n.º 1, p. 51).

10. Sobre imprentas e impresores zaragozanos, se puede consultar la bibliografía siguiente: BORA, Gerónimo. *La imprenta en Zaragoza con noticias preliminares sobre la imprenta en general*. Cap. VI “Noticias de todos los impresores que han ejercido su arte en Zaragoza”. Zaragoza: Imp. de Vicente Andrés, 1860; EZQUERRO, Antonio, ed., *op. cit.*, pp. 88-89; SERRANO Y SANZ, Manuel. “La imprenta de Zaragoza es la más antigua de España”. En: *El arte aragonés*. Zaragoza: Tip. y Pap. de Miguel Mañeru, 1915; JIMÉNEZ CATALÁN, Manuel. *Ensayo de una tipografía zaragozana del siglo XVII*. Zaragoza: Tip. La Académica, 1925 (Madrid, 1927); Id. *Ensayos de una tipografía zaragozana del siglo XVIII*. Zaragoza: Tip. “La Académica”, 1929; RUIZ LASALA, Inocencio. *El libro y la imprenta*. Zaragoza: Artes Gráficas de San Francisco, 1972. Conferencia celebrada en el Ateneo el 4 de diciembre de 1972; Id. “La contribución de los aragoneses al arte de la imprenta y del grabado ha sido magistral”. *El libro español*, n.º 190, octubre 1973, pp. 532-536; Id. *Historia de la imprenta en Zaragoza con noticias de las de Barcelona, Valencia y Segovia*. Zaragoza: Artes Gráficas de San Francisco, 1975, pp. 97-105; Id. *Bibliografía zaragozana del siglo XIX*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1977; SAN VICENTE, Ángel. *Tiento sobre la música en el espacio tipográfico de Zaragoza anterior al siglo XX*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1986; SERRANO PARDO, Luis. *Litografía Portabella. Biografía de una empresa familiar. 1877-1945*. Zaragoza: Diputación de Zaragoza, 2003.

- 3.2. Alberto Casañal Sakhery no está relacionado con los impresores Gregorio Casañal ni Emilio Casañal. De su taller salió, en 1892, la zarzuela de Perrín / Palacios y P. M. Marqués *La salamanquina*.
- 3.3. En 1888 tomó en traspaso esta imprenta Tomás Blasco Benito –del impresor Francisco Castro desde 1856, en la que figuraba la viuda desde 1885–, asociado con otro impresor apellidado Andrés, tal vez hijo de Vicente Andrés, siendo ésta la fecha en que Blasco se inició como impresor. En 1895 quedó solo Tomás Blasco y, en 1928, le sucedió su sobrino. Al período en que era propietario Francisco Castro corresponde alguna lista de artistas de la Compañía Lírica para Ópera y Zarzuela, escriturados para la temporada que comenzaría en septiembre de 1858 en el *Teatro Principal*.
- 3.4. Posiblemente se trate del mismo Ramón Miedes que menciona Antonio Lozano al hablar de “notables guitarristas zaragozanos que han propagado con entusiasmo el género popular [y que] propagan la enseñanza del instrumento y crean rondallas que ejecutan cantos populares y, también, obras de cámara y concierto”. (Antonio Ezquerro, *op. cit.*, p. 12).
- 3.5. A partir de que Gregorio, hijo de Cristóbal, sucediera a éste, se llamó Imprenta Cesaraugustana (1860-1866).
- 3.6. Inaugurada en 1626, como taller del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, perteneció al Hospicio desde 1666, y éste, a su vez, formaba parte de la Real Casa de Misericordia.]

En la siguiente tabla se puede ver el orden cronológico aproximado de fechas, ya que de algunos talleres se sabe cuándo estaban funcionando pero no cuándo comenzaron y/o acabaron:

Imp. del Hospicio Provincial	[1626] 1666-1931
Ramón León	1829-1882
Herederos de F. Magallón	1837-1878
Melchor Gallifa	1841-1870
Antonio Molina	1846-1871
Vicente Andrés	1852-1860
Cristóbal Juste	1853-1866
Manuel Ventura	1853-1901p
Calixto Ariño	1854-1897p
Agustín Peiró	1858-1868p
Vda. de Vicente Andrés	1860-1885
Gregorio Juste	1860-1866
Vda. de Gallifa Hnos. y Cía.	1870-1883
Julián Sanz	1877-1901
Mariano Salas	1877-1910
Eduardo Portabella	1877-1945
Imp. de Comas (o Comas hnos.)	1880-1900
Félix Villagrasa ¹¹	1881-1899
Martín Santos ¹²	1882-1892p
Ramón Miedes	1882-1893
Tip. de La Derecha	1882-1900
T. Blasco y ? Andrés (Imp. del Comercio)	1888-1895p
Alberto Casañal	1892c
Casanova	1882a-1895p
Mariano Turmo	1895c

11. Entre 1890 y 1892 aparece un *Método teórico-práctico de solfeo*, por Blas Lavorda, de la “Imprenta de Villagrasa, Blasco y Andrés”, de 245 páginas. En solitario no se le conoce ningún trabajo al primer propietario de *El Correo Musical* entre estas fechas: parece que reanuda su labor en 1893, habiendo sido lo último de que se tiene noticia un método de guitarra titulado *Tesoro de las rondallas y de los buenos aficionados a la guitarra*, por Manuel Sarrablo Clavero, de 1890.

12. Este impresor, que en 1886 figura como “Imprenta y Litografía de Santos hnos.”, fue quien se hizo cargo de *El Correo Musical* a partir de su n.º 17, cuyo taller, ubicado en la calle del Romero, según I. Ruiz Lasala “tuvo corta vida y fueron pocos los impresos conocidos”: he podido encontrar un total de siete, entre ellos *Gaceta Literaria Aragonesa* (1886) y el texto de la zarzuela en 1 acto *La leyenda del monje* (C. Arniches / R. Chapí, 1891). Valentín Marqueta encomendó, sin embargo, la impresión de los suplementos musicales a Tomás Blasco y su socio Andrés, quienes acababan de tomar en traspaso la Litografía del Comercio. *Cfr.*: SAN VICENTE PINO, Ángel. *Tiento sobre la música...*, *op. cit.*, p. 79.

El ejemplo de F. Villagrasa es uno de tantos editores-impresores entre los que caracterizan el mundo musical de entonces: sabido es que los editores eran, a veces, los propietarios de los periódicos o revistas filarmónicas que publicaban –como es el caso–; otras veces compaginaban la edición con el comercio y/o la distribución de partituras, instrumentos, etc. –caso de Faustino Bernareggi– y, en ocasiones, se encargaban hasta de la gestión, a modo de agencias de contratación para músicos, como veremos que se anuncia en el n.º 13 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 conseguían trabajo los artistas “sin contrata” (Año I, n.º 13, 10 de agosto, p. 104)¹³, aunque en este caso podría tratarse de una iniciativa del co-fundador y director literario, Valentín Marqueta.

Además de él, el periódico cuenta con una larga lista de colaboradores –casi treinta–, de desigual fortuna, pues de algunos tenemos hoy día abundante información, mientras que la huella que han dejado otros ha sido menor. Entre todos ellos estaban: Tomás Adiego¹⁴, Ignacio Agudo¹⁵, José María Alvira¹⁶, José Anadón¹⁷, Juan Pedro Barcelona¹⁸, Rafael Castro¹⁹, Gregorio García-Arista²⁰, Blanca de

13. Sobre el nuevo perfil del editor en la segunda mitad del siglo XIX, *vid.*: GARCÍA MALLO, M. Carmen. *La edición musical...*, *op. cit.*, pp. 18-41. [Pondré, en adelante, número, fecha y página entre paréntesis después de cada cita al referirme a *El Correo musical*, para evitar la incomodidad de citas al pie, omitiendo el año, puesto que todos los ejemplares corresponden a 1888].

14. Tomás Adiego Navarro fue guitarrista y director de rondallas. Colaboró en la difusión de la música popular. Del taller de F. Villagrasa salió su tango para canto y piano *Gitanilla*, o su mazurka para piano *Fidela*.

15. Ignacio Agudo, músico zaragozano –afirma Antonio Lozano–, escribió música escénica y sinfónica. En 1895 había compuesto dos Misas, dos Salves, tres Motetes, tres Graduales, cuatro Rosarios, dos juegos de Vísperas y tres Benedictus, además de algunas piezas para piano y bailables. Sobre él dice Pedrell en su *Diccionario*, posiblemente por informaciones suministradas por Lozano, que fue director de la Banda Municipal de Zaragoza y primer clarinete del Teatro Principal. Véase: EZQUERRO, Antonio, *op. cit.*, pp. 83, 130; *vid.* también: PEDRELL, Felipe. *DICCIONARIO biográfico y bibliográfico de Músicos y Escritores de Música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos, acopio de datos y documentos para servir a la Historia del Arte musical en nuestra nación*. Barcelona: tipografía de Víctor Bardós y Feliú, 1894. [Incompleto, sólo letras A-G]. El catálogo de los fondos musicales del Archivo de la *Unión Musical Española* recoge la zarzuela en un acto titulada *La gatita negra*, con texto de José Pastor Rovira, editado por Ildefonso Alier y por Vidal Llimona y Boceta. Ignacio Agudo es, también, el autor de la mazurka *Georgina*, que proporciona la revista en el n.º 14.

16. José María Alvira y Almech fue uno de los autores lírico-dramáticos, quien, según A. Lozano, obtuvo buenos éxitos en sus zarzuelas. Su obra se encuentra enumerada en: EZQUERRO, Antonio, *op. cit.*, pp. 125, 126. Dentro de la temporada de zarzuela de 1889, año en que estuvo perfeccionando sus estudios en Barcelona, se estrenó su zarzuela *El beso de hielo* en el *Teatro Principal*, con texto de Rafael Lucas Martínez. Destacó en la producción de música popular, concretamente la jota, siendo prueba de ello las obras localizadas a través del catálogo citado anteriormente, y de las que son ejemplo su *Colección de cantos aragoneses* (Madrid, ed. Casa Romero), que contiene varias jotas y cuya transcripción para piano interpretaron con guitarra y bandurria Santiago Lapuente y Ángel Sola; o la *Gran jota aragonesa* (ed. Casa Dotesio) dedicada al *Orfeón zaragozano*, de la colección de Lapuente y Sola; también se recoge allí el pasatiempo cómico-lírico en un acto *Los Campos Elíseos* (ed. casa Dotesio, 1906). Alvira es el autor del *Pequeño scherzo* para piano que entrega la revista en su n.º 11.

17. José Anadón fue maestro de la Capilla Ambulante en Zaragoza y director de música religiosa y de conciertos. Es el autor de la mazurka titulada *Gaudencia*, en el primer número de *El correo musical*. EZQUERRO, Antonio, *op. cit.*, pp. 129-130.

18. En *Revista de Aragón* pueden verse varios poemas y crónicas de actualidad de Juan Pedro Barcelona, fallecido en 1906 a consecuencia de un duelo. En 1883 escribió un *Proyecto del pacto o constitución federal del estado aragonés*; también colaboró en *La Derecha* –diario republicano–, y muestra de regionalismo literario es su artículo titulado “El regionalismo como elemento de progreso literario”, publicado en 1890 en la imprenta de Blasco y Andrés. Contribuyó a la propaganda electoral de los federales con su *Cancionero republicano* de 1894. Éste y otros personajes literarios de este período son objeto de estudio en: NAVAL, M.ª Ángeles. “Poetas aragoneses de la Restauración”. En: *Actas del III Curso sobre Lengua y Literatura en Aragón (Siglos XVIII-XX)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1994, pp. 63-84. Véase, también, MAINER, José Carlos. *Regionalismo, burguesía y cultura. Revista de Aragón (1900-1905)*. Zaragoza: Guara, 1982.

19. Poeta lírico-dramático, colaborador en el libreto de la revista *De verano*, estrenada en el *Teatro Principal* en 1884, con música de R. Ruiz de Velasco; también es el autor de la letra del monólogo musical para tiple del mismo compositor, titulado *El primer baile*. Rafael Castro es otro de los poetas de la generación de ateneístas que murieron jóvenes: falleció durante el curso 1892/93 siendo vicepresidente de la sección de Literatura del Ateneo en su tercera etapa y director del *Diario de Avisos*, motivo por el que se suspendió el ciclo de conferencias. *Vid.*: EZQUERRO, Antonio, *op. cit.*, pp. 123, 127.

Guzmán²¹, José Híjar²², Amalia Latorre, Santiago Lorda²³, Antonio Lozano, Rafael Lucas²⁴, Enrique Malumbres²⁵, Martín Mallén Olleta, Rafael Navarro²⁶, Eladio Núñez Herranz²⁷, Agustín Peiró²⁸, Agustín Pérez Soriano, Ruperto Ruiz de Velasco, Agustín Yanguas²⁹ y Eloísa Yanguas.

20. Gregorio García-Arista (*1866; †1946): doctor en Filosofía y Letras, fue discípulo de Marcelino Menéndez Pelayo; se dedicó a la Historia, Filología y Literatura. Además de cultivar la novela, el cuento y el teatro, colaboró en el Ateneo de Zaragoza, donde fue Presidente de las Secciones de Historia y Literatura, y en varios diarios y revistas españolas y americanas. Académico de la Española de la Lengua y de la Historia, también de la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, fue laureado en los Juegos Florales de Zaragoza. Además de sus obras teatrales, García-Arista tiene un largo catálogo de ensayos, entre los que figuran: *La jota aragonesa*, *La copla aragonesa*, *Cantos baturros*, *Cánticos aragoneses*, o *Canto a la jota*. CASTÁN PALOMAR, Fernando. *Aragoneses contemporáneos. 1900-1934*. Zaragoza: Herrein; Tipografía La Académica, 1934, pp. 186-187.

21. Curiosamente, de ninguna de las tres colaboradoras he podido encontrar noticia alguna.

22. José Híjar Menéndez: compositor zaragozano, director de varias bandas militares. Estudió violín con Pascual Armengol y con Teodoro Ballo, y composición con Domingo Olleta. Violinista de la orquesta del *Teatro Principal* a los 18 años, años después fue músico mayor del regimiento de África, plaza que obtuvo mediante oposición en 1898; ganó dos premios en el Concurso Internacional de Bandas celebrado en Vitoria (1906), dirigiendo la del regimiento de Aragón. Compuso una zarzuela titulada *El novio de la chica*, boceto lírico en verso y en un acto, dividido en tres cuadros, original de Tomás Aznar y Eduardo Ruiz de Velasco (hijo de Ruperto R. de V.), registrado en el *Boletín de la Propiedad Intelectual*, trienio de 1910-1912. También escribió para banda y piezas bailables consiguiendo gran popularidad en su momento. Autor del *Himno a la Exposición*, con motivo del primer centenario de la defensa de Zaragoza contra la invasión napoleónica, y que se estrenó en el Teatro Principal con un coro de 800 voces (!). Como última obra, F. Castán menciona la partitura de una escenificación del tapiz de Goya "La acerolera", que se representó en las evocaciones goyescas organizadas por la Sociedad de Autores Aragoneses. Vid.: CASTÁN PALOMAR, Fernando. *Aragoneses contemporáneos*, op. cit., pp. 239-240. José Híjar es colaborador de la revista con la polka *Mascarita*, entregada con el segundo número, y con una gavota de título claramente romántico: *Recuerdo*. La polka no se ha localizado.

23. Santiago Lorda Serrate fue escritor y poeta, ateneísta en la etapa de 1880-1896. También colaboró con sus escritos en *La República*, órgano del Partido Republicano nacido el 5 de mayo de 1894. Vid.: SORIA ANDREU, Francisca. *El Ateneo de Zaragoza (1864-1908)*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1993, p. 124; BLASCO IJAZO, José. *Historia de la prensa zaragozana (1683-1947)*. Zaragoza: El Noticiero, 1947, p. 86.

24. Rafael Lucas Martínez fue presidente de la sección de Literatura y Artes del Ateneo en el curso 1887-1888 y secretario 1.º de la Junta durante el curso anterior. Entre sus innumerables intervenciones en las veladas ateneístas de la década, se cuenta la conferencia celebrada el 24 de enero de ese mismo año de 1888 –en que se comienza a publicar *El Correo musical*– sobre *Ateneos y literatura regional*; también participó en los trabajos poéticos, junto con Faustino Sancho y Gil (literato, ejemplo de vinculación entre Universidad, política y cultura, presidente de la sección de Literatura del Ateneo en 1884), Santiago Lorda y Núñez Herranz, entre otros, que se entregaron en homenaje a Emilio Alfaro Malumbres. Publicó poemas, también, en la revista literaria, artística y humorística *El Cocinero*, periódico decenal contemporáneo de *El Correo Musical*. Rafael Lucas fue uno de los poetas zaragozanos pertenecientes a la sobresaliente generación de discípulos de Sancho y Gil que, como sus colegas, falleció joven. NAVAL, M.ª Ángeles. *Luis Ram de Viu. Vida y obra de un poeta de la Restauración*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, 1995, pp. 52, 69-70.

25. Enrique Malumbres: "Profesor músico, compositor y pianista, dirigió la Banda Provincial del Hospicio [nacida en 1892 en el seno del Hogar Pignatelli, según acuerdo de la Diputación Provincial de Zaragoza, y sucediendo a Jacinto Barbosa, primer director] hasta 1906", dice de él Antonio Lozano (op. cit., p. 125). Autor de varias zarzuelas, entre ellas la titulada *Lo de mi pueblo*, cuyo n.º 4, un Tango, se incluye en los números 3 y 4 (primera y segunda partes, respectivamente) de *El correo musical*. En la inauguración de la temporada del *Teatro Goya*, junio de 1888, aparece en la "Crónica del día" (*Diario de Zaragoza*) como sustituto de Ruiz de Velasco en la dirección de la orquesta, en la que formaban parte "Teodoro Ballo, Laclaustra y otros conocidos profesores": para la ocasión se representó *La gallina ciega* y *El lucero del alba* (M. Fernández Caballero, ambas). Malumbres era, también, director de los conciertos en el café *Matossi*, según palabras del cronista zaragozano Blasco Ijazo en uno de sus reportajes. Por la publicidad en prensa sabemos que dirigía, junto con Antonio Picó, una "Academia de Música en la de dibujo y pintura de D. Manuel Viñado": aquí las clases de solfeo se cobraban a 5 pesetas, las de piano a 7'50 y las de solfeo y piano a 10 pesetas. (*Diario de Zaragoza*, 25 de octubre de 1888). Podría tratarse del mismo Enrique Malumbres y Barasoain, nacido el 13 de julio de 1853 en Tudela, según B. Saldoni, y que aparece matriculado en la clase de solfeo del Sr. Gainza en la *Escuela Nacional de Música* en 1874, obteniendo el primer premio en los concursos públicos de esta enseñanza al año siguiente. Sería un joven de 35 años, afincado en Zaragoza, cuando trataba de vivir, como tantos otros entonces, como músico publicando alguna composición, dirigiendo en cafés y teatros y dando clases privadas. Vid.: SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles, así profesores como aficionados*. Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1860. 4 vols.; libro definitivo: 1868-1881. (2.ª ed. Barcelona: Isidro Torres, 1890).

26. Ver nota 26 en *AnM*, 60. En el *Boletín de la Propiedad Intelectual* figura registrada, además de la ya mencionada *Marcha religiosa...* (para piano u órgano) de la Litografía de Portabella (1880c), una gavota para piano titulada *Le bord du ruisseau*, de la Imprenta y litografía de Félix Villagrasa, s.a. [1886].

27. Eladio Núñez Herranz: escritor y poeta ateneísta. Será el director literario de *El Correo Musical* en el momento en que la revista cambie de propietario. Aparece, como corresponsal de *La Iberia* de Madrid y de *La brújula* de Huesca, en un listado de los periodistas que cubrían la estancia de la regente M.ª Cristina en Zaragoza, del 13 al 16 de mayo de 1888.

Vemos varios músicos entre ellos, periodistas, autores dramáticos, y hombres de letras de la burguesía intelectual zaragozana de final de siglo; pero algunos no colaboran sino como autores de las partituras, y otros muy ocasionalmente. Algunos nombres de tan largo listado darían prestigio a la propia revista.

Conforme a la moda romántica del uso de pseudónimos, figuran algunos como *Val-Mar*³⁰, *Rebaco*, *Da-lór*³¹, *Oidalé*³², o *Picio*, *Adán sin compañía*³³; alguno de los no descifrados posiblemente corresponda a colaboradores que no aparecen como firmantes de ningún artículo en el periódico, como es el caso de Celestino Alonso, Manuel Díaz de Arcaya, Manuel Curros Enríquez, José Menéndez o Manuel Pineda; apreciación que no es sino una hipótesis basada en los 21 números de que se dispone, por otro lado los únicos, probablemente, que se publicaron. Otros artículos apenas vienen firmados con iniciales: “S. R.”, “C.”, o “X.”.

Continuando con los colaboradores, la revista presenta en portada la incorporación de varios de ellos, nuevos a partir del n.º 17, incorporación que coincide con el cambio de la estructura organizativa tricéfala –ahora propietario-fundador y directores artístico y literario–, que se comentará más adelante.

El subtítulo, *Revista literaria, artística, teatral, de modas y recreativa*, indica con claridad la diversidad de contenidos, casi descritos en la declaración de intenciones de la Redacción en su primer número:

Dar una publicación que facilite la adquisición de composiciones musicales, de notables trabajos

28. Agustín Peiró (hijo del impresor y litógrafo zaragozano Mariano Peiró): poeta lírico-dramático y periodista, dirigió el taller litográfico de su padre entre los años 1859 y 1869. La introducción del arte litográfico por parte de Mariano Peiró, viene del intento –y logro– de seguir los pasos del célebre pintor José de Madrazo, que fue quien tuvo el privilegio, otorgado por Fernando VII, para estudiar el sistema litográfico en París, produciendo los primeros grabados con esta técnica a su vuelta. Según Gerónimo Borao, (*op. cit.*), M. Peiró fue el impresor del primer periódico literario del siglo XIX en Zaragoza en su segunda época, *La Aurora* (1840). Ejemplos de las prensas tipográficas y litográficas, dirigidas ya por el hijo, son el *Diario de Zaragoza*, los *Discursos* de la Universidad o el libreto de *Un ballo in maschera* (1862) además de otras páginas musicales. Como periodista, A. Peiró había colaborado ya en 1880 en la *Revista de Aragón*. Vid.: PALLARÉS, Miguel A.; Esperanza VELASCO. *La imprenta...*, *op. cit.*, pp. 79-80; BORAO, Gerónimo, *op. cit.*, p. 63; RUIZ LASALA, Inocencio. “La contribución de los aragoneses...”, *op. cit.*, pp. 532-536.

29. En el *Diario de Zaragoza*, el día siguiente a la publicación de *El correo musical...*, se da noticia de este escritor: “anoche dio en el Ateneo una lectura poética el conocido joven D. Agustín Yanguas. Sus composiciones son de delicada factura y revela mucho conocimiento de lo que el arte poético es”. *Diario de Zaragoza*, 11 de abril de 1888, “Crónica del día”. Agustín Yanguas Alcayde también fue miembro de la Junta del Ateneo, con el cargo de bibliotecario en ese mismo año y colaborador de *La Alianza Aragonesa* y de *Aragón Ilustrado*. En *El Correo Musical* colabora con varios poemas. Cfr. NAVAL, M.^a Ángeles, *op. cit.*, p. 83.

30. Pseudónimo de Valentín Marqueta, quien también firmaba V. Marqueta, V. M. Morales y Morales.

31. Anagrama de Santiago Lorda: este colaborador firma un artículo sobre el Teatro Principal, con fecha de 18 de junio de 1888 (n.º 9, pp. 67-68), en donde informa del próximo “alumbrado por luz eléctrica, sistema incandescente”, del que no se muestra partidario. Se queja, aquí, del estado deplorable en que se halla el teatro y denuncia la necesaria seguridad individual y colectiva que debiera ofrecer: no hay que olvidar el trágico e histórico incendio de 1778 en el que murieron setenta y siete personas, y que marcó de tal manera a los zaragozanos que, durante casi trece años, se prohibieron los espectáculos dramáticos y líricos, y la ciudad no tuvo un teatro en condiciones durante más de veinte. Vid. MARTÍNEZ HERRANZ, Amparo. *El Teatro Principal*. Zaragoza: Ayuntamiento, Servicio de Cultura, 1999, p. 13; ALIER I AIXATA, Roger. “El incendio del Teatro de Zaragoza en 1778”. *Anuario Musical*, 51, 1996, pp. 157-164. Sabemos, por un “suelto” de la sección “Buzón” (n.º 11, p. 88) que *Da-lór* era, entonces, redactor jefe de *La Alianza Aragonesa*.

32. *Oidalé* es “Eladio” (Núñez Herranz) con el orden inverso de las letras que forman el nombre. Obsérvese la ingenuidad que muestra éste y el resto de seudónimos de la época.

33. Con este nombre parafrasea, no sabemos quién, la zarzuela *Picio, Adán y Compañía*, de Rafael Sierra y Carlos F. Mangiagalli, representada en el Teatro Principal de Zaragoza en diciembre de 1887. Además de compositor de varias zarzuelas, estrenadas en Madrid en la década de 1880, Mangiagalli fue, también, profesor de canto. Entre sus obras, en Zaragoza se representaron *I comici tronati*, la ya mencionada y *A ti suspiramos*, esta última en colaboración con M. Fernández Caballero.

literarios, de las innovaciones de las modas, y que regale, además, dibujos³⁴ para bordados y colecciones de patrones para el corte³⁵, todo por *una peseta mensual*, trabajo no es muy fácil que digamos. (N.º 1, 10 de abril, p. 1).

Vemos, pues, que se trata de una revista decimonónica dirigida, en buena parte, a un público femenino de clase acomodada³⁶. Habiendo comenzado a desarrollarse la prensa para mujeres a partir de la decimonónica década de los '60, *El Correo Musical* reúne los intereses de esta parte de la población, más los de la intelectualidad burguesa no únicamente zaragozana o aragonesa, a juzgar por el alcance de sus relaciones y distribución.

Con unos precios de "Zaragoza, un mes, una peseta. Fuera, tres meses, tres pesetas. Número suelto, 0'50. Número atrasado, una peseta"³⁷, y teniendo en cuenta que la revista ofrecía tres números cada mes, vemos que un ejemplar suelto costaba la mitad de lo que pagaban los suscriptores por tres, lo que deja ver parte de la estrategia comercial³⁸. La publicidad, medio de financiación generalizado en el

34. Los *dibujos* se deben, según se dice en el *Buzón* del n.º 3, a D. Manuel Marqueta; en el del n.º 6 el autor de los pliegos es D. Antonio Sancho; otro colaborador de la revista como dibujante es José María Ruiz, de quien se dice que ha ganado Medalla de segunda clase en el reparto de premios de la Exposición Aragonesa (n.º 20, p. 160). Se le puede ver anunciado en la contraportada del n.º 10: "José María Ruiz, Dibujos para bordados, de la Real Casa. Armas, 7, 3.º".

35. En las revistas románticas de modas, el grabado –dibujos– o figurín de moda y las "descripciones" eran los dos tipos de mensajes que se utilizaban para comunicar a las lectoras las innovaciones en la moda. No habiéndose encontrado las páginas que reproducían estos dibujos, presento un fragmento de "descripción" como ejemplo: "1.º - Traje de niña en lana rayada de fantasía, de varios colores; falda plegada con lijero [*sic.*] *ponff*, cuerpo haciendo tirantes, con punta de terciopelo. Grande capellina de paja de Italia, adornada con pluma [...], la camiseta en *surah* adecuado y con correderas [...], la misma *toilette* se hace en lana tono azul unido, verde musgo, nutria, etc...[...]. La *faïlle* francesa, el tafetán negro, se emplean mucho como adorno [...] El satin de un solo tono está completamente abandonado". Esta información de última hora, que proporciona *Stella* –en el primer número lo hace desde París–, resultaba del todo interesante para las lectoras, de cuyo contenido se desprende, una vez más, la clase social a que pertenecen. Este tipo de revistas, existentes ya en el siglo XVIII, tuvo su esplendor y apogeo en España a partir de la década de 1820. Cf. PENA, Pablo. "Análisis semiológico de la revista de modas romántica" [en línea] Disponible en: http://www.ucm.es/info/emp/Numer_07/7-5-Inve/7-5-12.htm#articulo [consultado 25-mayo-2003].

36. A finales del siglo XIX las mujeres fueron objeto de máxima actualidad, convirtiéndose en un asunto que atrajo la atención de moralistas, científicos, filósofos, intelectuales y artistas por igual (recuérdese la cantidad de novelas tituladas con nombre de mujer y/o contenidos dedicados a ellas). Sobre la imagen de las mujeres en esta época es interesante el trabajo de Teresa Gómez Trueba, donde reproduce un fragmento de la conferencia que José Prat leyó en Barcelona en 1903 ("A las mujeres", Barcelona, Biblioteca Juventud Libertaria, 1904), en la que, refiriéndose a la superficial educación que recibían las de clase alta, decía: "basta con aprender a leer y escribir, un poco de historia y de geografía, pintura, un par de idiomas, música, baile, algo de bordado y de arte y una gran dosis de religión". Todavía es más ácida la siguiente descripción que Fabián Vidal hace de la cultura de la mujer burguesa: "Chapurrea el francés, martiriza el piano, canta con voz bonita y regular afinamiento, sabe hacer varias caprichosas labores y hasta es capaz de agasajar a su esposo con algún plato artísticamente culinario". Vid.: GÓMEZ TRUEBA, Teresa. *Imágenes de la mujer en la España de finales del XIX*. [en línea] Disponible en: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v06/gomeztrueba.html> [consultado 25-mayo-2003]. VIDAL, Fabián. "Las mujeres y el arte". *Alma española*, n.º 23, 30 de abril de 1904, pp. 7-8. Relacionando los contenidos de *El Correo Musical*, ya descritos en el subtítulo, con las descripciones anteriores, se ve que aquéllos se ajustan al perfil de la educación que recibían las mujeres de esta extracción social. [Tal vez hubiera faltado la entrega de algunas recetas culinarias para responder en todos los campos a los supuestos intereses de las lectoras... (!)]. Hay que decir, sin embargo, que, en contra de la pasividad de algunos movimientos reivindicativos feministas españoles, a diferencia de otros europeos, la Institución Libre de Enseñanza llevó a cabo algunas reformas a través de la creación de programas pedagógicos para las mujeres, considerándolas, por primera vez, como individuos con derecho a una educación. Este tema ha sido ampliamente estudiado en los últimos años. Véanse, por ejemplo: BALLARÍN DOMINGO, Pilar. "La educación de la mujer española en el siglo XIX". En: *Historia de la educación*, n.º 8, 1989, pp. 245-260; SCANLON, Geraldine. *La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974*. Madrid: Akal, 1986; VV.AA.: *Mujer y educación en España (1868-1975)*, VI Coloquio "Historia de la educación". Santiago: Universidad de Santiago, 1990.

37. En el mismo año de 1888 costaba la entrada *general* (cazuela) para zarzuela en el *Teatro Circo* 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 ópera cómica de Rafaele Tomba en palcos de platea sin entrada, se pagaron 15 pesetas, para las butacas con entrada, 2'50; las entradas para la compañía ecuestre del *Circo* costaban 10 pesetas en palco y 2 en silla; y la consumición en el *Café La Iberia*, como última referencia, costaba un real.

siglo XIX, que *El Correo Musical* ofrecía a “precios convencionales”³⁹ aparece en la contraportada de cada número. Ésta y el precio de venta constituyen la financiación del periódico. Aquí se anuncia la propia revista y, al lado de las obras didáctico-musicales de Antonio Lozano, podemos encontrar otros anuncios como los que se pueden ver en la fig. 4.



38. Si se observa, el precio para fuera de la provincia es el mismo, lo que indica, por un lado, un abaratamiento de los gastos de envío derivado de la obligatoriedad de adquirirla por tres meses, y por otro, al compararla con la zaragozana *Gaceta musical* (1883-1885), por ejemplo, de igual periodicidad y cuyos precios eran: “un trimestre, dos pesetas; fuera: un trimestre, 2’50”, vemos la intención en *El Correo Musical* de ganar el mercado provincial e interprovincial.

39. Los precios convencionales se corresponden con los espacios reservados al efecto, insertados en la última página de la revista; en otras publicaciones similares de la época aparecen precios concretos para diferentes tamaños en la cubierta, por ejemplo.



**EL
CORREO MUSICAL,**

Revista Literaria, Artística, Teatral, de Modas
Y RECREATIVA

Se publica los días 10, 20 y 30 de cada mes

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

Zaragoza, un mes	1	peseta
Fuera, tres meses.	3	id.
Número suelto	50	centésimas
Número atrasado	1	id.

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN
Porches del Paseo, número 16, Zaragoza

Fig. 4. Fabricantes de licores, fotógrafos, compañías de seguros y algún relojero llenan las contraportadas de la revista en la única página destinada a publicar estos productos. Destacan las obras de Antonio Lozano, que se mantienen desde el primer número hasta el último, el propietario Félix Villagrasa, o José Lazcano, ya con diferente diseño gráfico de la Imprenta y Litografía de Santos; llama, también, la atención la publicidad de dos medicamentos, en los que se remite a direcciones parisinas para su comercialización: “verdaderos granos de salud del Dr. Frank” y “Kava del Dr. Labarthe”, lo que evidencia supuestas y/o pretendidas relaciones con París, entonces capital social y cultural de Europa Occidental.

Por otro lado, en la organización interna de las páginas se aprecian varios tipos diferentes de cenefas que separan un artículo de otro, además de detalles evocadores de la naturaleza animal o vegetal, y musicales en otros casos. Algunos de ellos recuerdan motivos propios del trabajo con metal (orfebrería o joyería) tales como placas (en ocasiones atornilladas), cadenas de eslabones, etc., así como del trabajo en vidrio (rosetones); los encabezamientos muestran letras capitales ornamentadas, y sólo el título de la única sección fija, el “Buzón”, aparece orlado; en ésta es donde el litógrafo muestra diferentes modelos de separadores (ver Fig. 5). Se utiliza la misma fuente de letra, sobria y moderna, para todos los títulos de artículos. Esta sobriedad acompaña a la revista a lo largo de los diez primeros números:

sólo a partir de aquí se aprecian fuentes diferentes. En cambio, la portada es un muestrario de las distintas posibilidades de caligrafía (ver Fig.1), en un recurso típico de la impresión editorial de la época, reminiscencia de la moda de primera mitad del siglo: cada línea presenta un tipo, un estilo, tamaño y fuente diferentes (cursivas, negritas, mayúsculas), de cabeza a pie. Las portadas son idénticas en todos los números –excepto al cambiar de propietario y taller litográfico– y, junto con las de las partituras, constituyen el lugar donde Félix Villagrasa exhibe sus recursos litográficos (ver pp. 224-225).

En cuanto a ilustraciones o grabados, el único que hay es el que aparece en el n.º 13 (10 de agosto, p. 97), a toda página: se trata de un retrato de Domingo Olleta (ver Fig.6), y según se lee en un suelto del *Buzón* (n.º 12, 30 de julio, p. 96) pretendía ser el primero de una serie prevista:

Desde el número próximo comenzaremos a publicar una serie de retratos de nuestras primeras figuras musicales, sin olvidar á los hombres que con justicia han logrado estos puestos entre los aragoneses. Al efecto estamos preparando los retratos de los maestros [Benigno] Cariñena y [Antonio] Lozano, y en el primer número aparecerá el del maestro Olleta, tan conocido por su magnífica música religiosa.

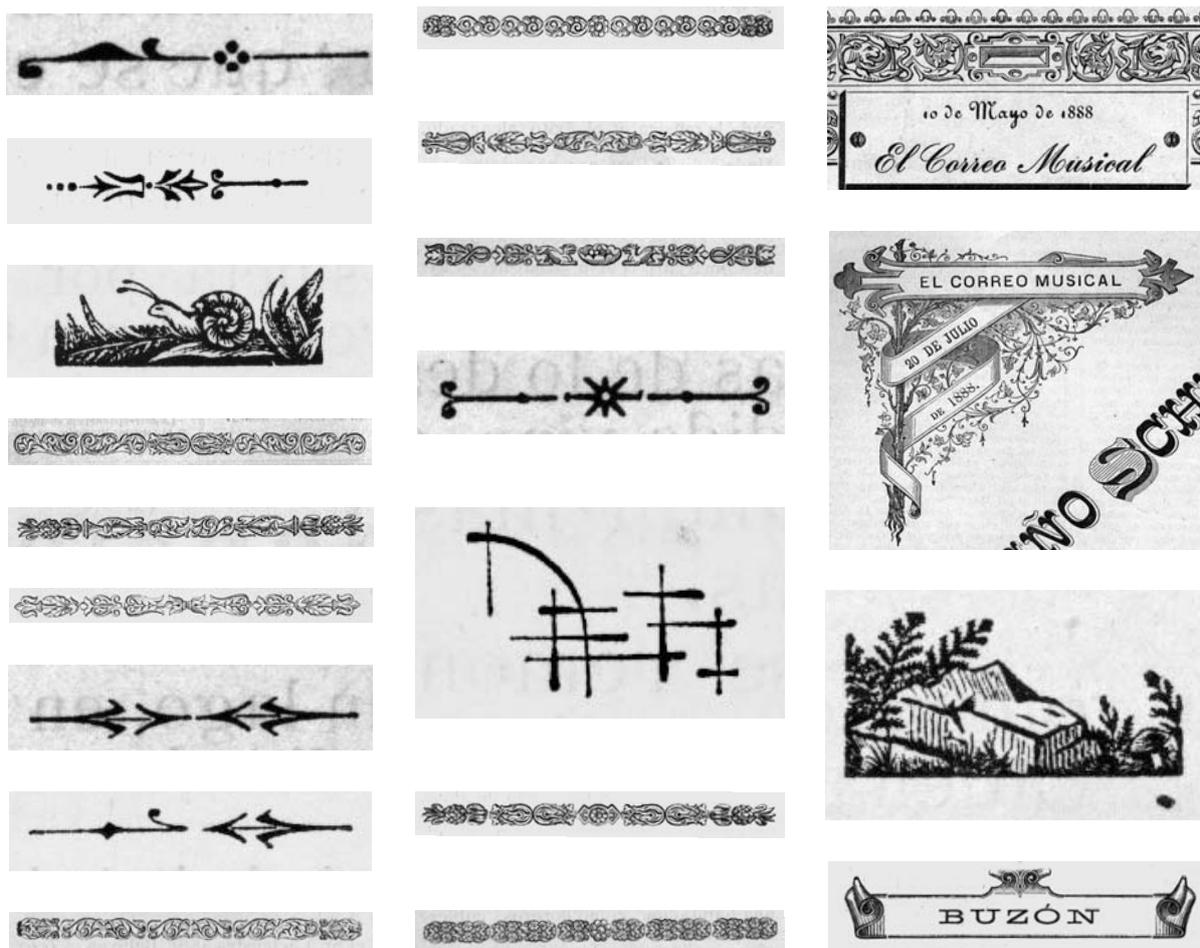


Fig. 5. Quizás la mejor muestra de creatividad profesional es la que se observa en la edición de partituras y en los detalles del texto: cenefas, separadores, elementos de la naturaleza como motivos, o el rosetón que cierra la mazurka de José Anadón, titulada *Gaudencia*, son algunos ejemplos.

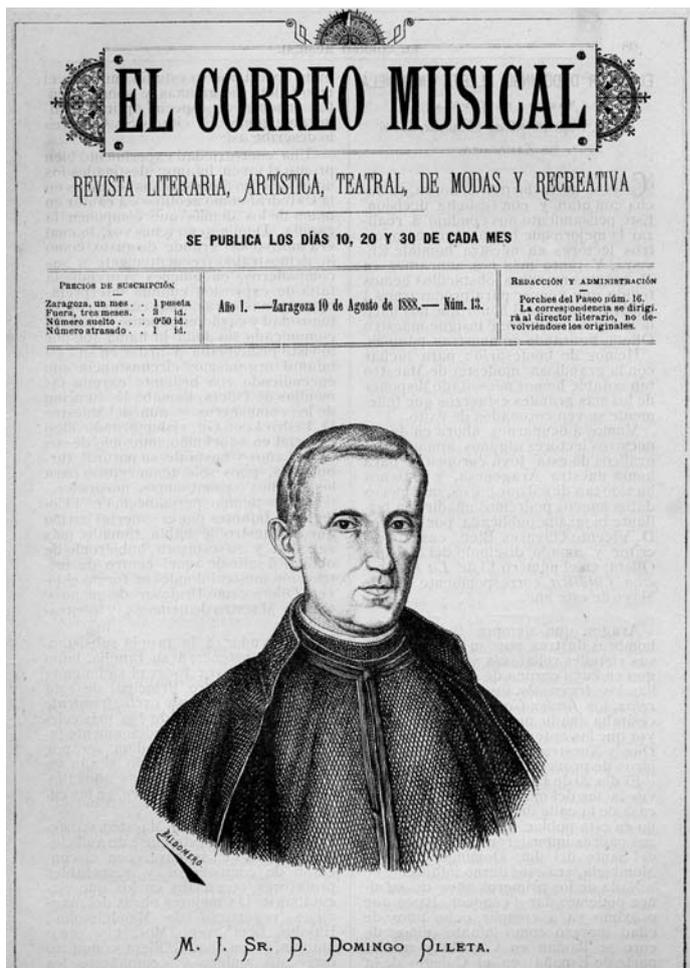


Fig. 6. Ilustración de Domingo Olleta (n.º 13, 10 de agosto de 1888). [No aparecen más retratos de los anunciados en los números siguientes].

2. Cambio de propiedad y dirección. Consecuencias

A partir del n.º 17 se produce un cambio de no escasa relevancia para la revista: aparece al pie *Imp. y Lit. de Santos*⁴⁰. A partir de aquí, el fundador de la revista, Valentín Marqueta, adquiere por completo el dominio sobre la publicación y pasa a ser único propietario, desapareciendo de la escena, totalmente, Félix Villagrasa. El director literario es, ahora, Eladio Núñez Herranz, periodista que había venido colaborando con varios artículos, y sigue siendo Teodoro Ballo el director artístico, aunque éste no continuó en el cargo más de veinte días, ya que en el n.º 19 aparece “un jurado especial” –del que no se dice quiénes lo constituyen– como responsable de la dirección artística. La Redacción, con nuevo domicilio en la calle del Coso, n.º 96 y 98, justifica esta vez la sustitución en la dirección artística de la publicación de la siguiente manera:

No pudiendo continuar, por sus muchas ocupaciones, como Director musical nuestro particular y distinguido amigo D. Teodoro Ballo, que desde el primer día de esta publicación venía haciéndolo con aplausos de todos y de una manera gratuita, se ha encargado de examinar y autorizar todo el original que se nos remita, *Un Jurado Especial y Competentísimo* compuesto por lo más importante que Zaragoza encierra en el difícil arte de Orfeo⁴¹.

Indudablemente, el editor zaragozano Félix Villagrasa (fundador y propietario de la revista) y el violinista Teodoro Ballo (director artístico) eran dos pilares importantes en *El Correo musical*, como se tendrá ocasión de comprobar. Al sustituir a Ballo –el único músico propiamente dicho, de los tres miembros del equipo director de la revista– por un anónimo “jurado especial”, podrían haberse barajado dos posibilidades: una, que los nuevos directivos no contaran localmente con un músico “de prestigio y confianza” para ocupar el cargo; y dos, que, precisamente, quisieran soslayar la cuestión puramente musical, en beneficio de sus propios intereses, posiblemente más literarios, editoriales y comerciales, a juzgar por la formación y perfil personal del nuevo director, V. Marqueta.

En todo caso, no sabemos quién se encargó a partir de entonces de la selección de partituras recibidas para ofrecer a los lectores/as, o de otros aspectos musicales encomendados anteriormente al conocido violinista T. Ballo. De hecho, tras este cambio, ya no se anuncia en el *Buzón* –como venía siendo habitual anteriormente– la partitura siguiente. No será sino hasta el n.º 20, cuando aparezca anunciada previamente una tanda de valsos de Joaquín Liso y Torres: de donde se podría inferir que estos cambios provocaron unas semanas de cierta incertidumbre, que posiblemente se fuera desvaneciendo poco a poco. Da la impresión de que la partitura del n.º 17, a cargo del acreditado Martín Mallén Olleta, hubiera podido agotar las previsiones editoriales del anterior director artístico, Ballo, a juzgar por la calidad decreciente de los compositores y partituras aparecidos en los números sucesivos.

Por otra parte, será a partir de dichos cambios, cuando se producirá una disminución porcentual de la presencia de colaboraciones de autores locales, a favor de las firmas foráneas. Las adicio-

40. Ver nota 12.

41. N.º 19, 10 de octubre, p. 145.

nes en la plantilla de colaboradores trajeron la aparición por vez primera de las siguientes firmas: Eduardo Amigó⁴², Justo Blasco⁴³, Ruperto Moreno, Luis Montestruc, Roberto Bueno, y José María Ruiz⁴⁴. En su momento veremos las repercusiones de todo esto en cuanto a contenidos y otros aspectos de la publicación.

En una nota *Al público* que firma el mismo Valentín Marqueta, éste presenta como causa principal del cambio de dirección el agradecimiento que le debe al público por las muestras de consideración que se le vienen haciendo –así, al menos, se expresa–. Pero sigue diciendo que:

Publicado siempre con retraso por causas ajenas a su voluntad, [el fundador, V. Marqueta] ha querido que EL CORREO MUSICAL, cumpliera fielmente su programa, y para ello no ha encontrado 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 anunciantes*⁴⁵.

De los términos, ciertamente duros, de Marqueta para con sus anteriores colaboradores, podríamos colegir un posible malestar entre Villagrasa y Marqueta, que acaso acabara salpicando a Ballo, quien dejó su puesto a los pocos días. En todo caso, parece que Marqueta, como “continuador” de una publicación en curso, quiere ser correcto de cara a sus lectores –“por respetos fáciles de adivinar”, en sus propias palabras–, y mantiene la cortesía debida, dando públicamente testimonio de “sincera amistad” hacia Félix Villagrasa, hasta entonces propietario.

De cualquier forma, parece ser que en aquel momento se estaban produciendo ciertas irregularidades, y éstas, junto con otras causas, llevaron a presuntos desacuerdos, hasta llegar a una ruptura definitiva; lo que no podemos conocer es el testimonio ni las causas de los salientes Félix Villagrasa y Teodoro Ballo en sus, también posibles, desacuerdos.

42. En la sección *Espectáculos* del *Diario de Zaragoza*, y con fecha de 12 de abril de 1888, se da noticia de este músico: “se anuncia en el *Teatro Goya* el segundo concierto por el Sr. Amigó a las 3’30 de la tarde, concertista de harmonium, programa con doce números, además tomarán parte la conocida tiple Sra. Montesini [Montezini], y los profesores de esta localidad Sres. Pérez Soriano, Ruiz de Velasco, Ballo, Cuartero, Tremps, Laclaustra y Cámara”. En el subapartado de este estudio dedicado a “Noticias musicales” y que forma parte de las páginas dedicadas a los contenidos de la revista, se encuentra el repertorio y comentarios de V. Marqueta a este concierto (ver p. 234).

43. Justo Blasco (*Borja -Zaragoza-, 1850; †Madrid, 1892). A. Lozano dice de él: “recibió en el Pilar su instrucción en el piano, órgano y armonía. En Madrid ganó, por lucida oposición, la plaza de bajo de la Real Capilla y más tarde, por especiales méritos adquiridos en la enseñanza del canto en la Escuela Nacional, se le nombró, por concurso, profesor de número para la expresada asignatura. Ha compuesto gran número de obras vocales y pianísticas, y es entusiasta defensor y propagador de la música nacional, injustamente postergada a la extranjera”. EZQUERRO, Antonio, *op. cit.*, p. 86. *Cfr.*: PÉREZ GUTIÉRREZ, Mariano. “Blasco Compans, Justo”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Madrid: SGAE, 1999, vol. 1, pp. 527-528. A él se debe la pieza para piano titulada *Meditación*, dedicada al maestro Vázquez, que aparece con el n.º 13 de *El Correo Musical*. En el ya citado *Archivo histórico de la Unión Musical Española* aparecen registradas unas 73 obras de este músico, entre ellas una *Gran jota aragonesa*, *Capricho aragonés*, jotas, villancicos, canciones, romanzas, valeses, mazurkas, polkas y demás música de salón para piano, una balada oriental titulada *Ilusión*, dedicada a J. Monasterio, para violín y piano; entre la música religiosa se encuentran un *Gradual*, un himno religioso, *Gozos a la virgen del Pilar*, *Benedictus*; cantos populares, piezas bailables y su *Escuela práctica para la emisión de la voz* completan un largo listado de diferentes géneros.

44. Según los números que he podido manejar, apenas colaboró con su partitura *Un brindis al Josef*, entregada con el n.º 18. Autor, también, de *Rondalla en el drama ‘La jota aragonesa’*. Madrid, calcografía de Mascardó, [1867]. IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves, dir. *La música en el Boletín de la Propiedad Intelectual, 1847-1915*. Madrid: Ministerio de Educación y Cultura; Biblioteca Nacional, 1997.

45. N.º 17, 20 de septiembre, p. 129. [Las cursivas son mías]. En todo caso, el 10 de octubre de ese mismo año salió a la luz *Aragón artístico. Revista musical y literaria*, cuyo editor y propietario era Félix Villagrasa.

A posteriori, los lectores que se sirvieran de las partituras, encomendadas a la *Litografía del Comercio*, sin duda alguna acusaron los resultados de los nuevos impresores, que ofrecen ahora unas ediciones, aunque perfectamente legibles, con abundantes deficiencias, acaso debidas a la falta de especialización y asesoramiento musical de estos litógrafos; esto era algo que no sucedía con el anterior editor musical, mucho más cuidadoso, Félix Villagrasa.

Sea como fuere, en las nuevas partituras impresas por dicha “Litografía del Comercio” en su segunda etapa, iniciada en 1888 –las cuales vienen firmadas en su *explicit*–, se observa, en primer lugar, una menor claridad, que hace algo incómoda su lectura. Por ejemplo, a veces se puede apreciar a simple vista una notación musical excesivamente apretada⁴⁶; además de una cierta falta de exactitud, en demasiadas ocasiones, respecto a la verticalidad de las figuras entre las dos pautas para el piano, provocando este desfase que no se correspondan las partes del compás⁴⁷, a lo que se añade un claro desconocimiento del lenguaje musical y, por tanto, la ausencia de especialista en la materia, que se pone de manifiesto en la escritura de unos valores por otros –donde hay una corchea debería haber una negra, cuatro negras completan un compás ternario, etc.⁴⁸–; menos grave resultan los corchetes escritos a la izquierda de las plicas⁴⁹.

En definitiva, a la vista de los hechos observados se plantean diversos interrogantes: habiendo una “sincera amistad” entre Villagrasa (anterior propietario de la revista y buen editor musical él mismo) y V. Marqueta (anterior co-propietario y ahora único dueño), parece extraño que Marqueta dejara de editar la revista en las prensas de Villagrasa en lo sucesivo (?). Por otro lado, parece que Marqueta hubo de encontrar, en la misma Zaragoza, una imprenta alternativa donde poder sacar con competencia los números siguientes de la revista a su cargo. Muy posiblemente, Marqueta llegase a un acuerdo económico satisfactorio para la revista con la imprenta de Santos y, especialmente, con Tomás Blasco y Andrés –como hemos visto, Blasco se iniciaba como litógrafo ese mismo año de 1888; pudiera ser que su socio Andrés tuviera alguna experiencia si se tratase del descendiente de Vicente Andrés, la cual podría haber adquirido junto a su padre o la viuda de éste–, al no ser estos últimos destacados impresores ni especializados en música, ya que, precisamente en aquellos momentos, había dónde elegir dentro del panorama editorial musical de la ciudad⁵⁰; o bien les unía algún tipo de relación amistosa que les llevó a un trato ventajoso para ambos. Además, abandonada la vertiente artística por el músico Teodoro Ballo, da la impresión de que Marqueta tuvo que hacer frente a problemas graves que afectaban a los contenidos más fundamentales de su revista. Ante lo cual, se evidencia claramente que se mantuvieron unos límites mínimos de dignidad, si bien la continuidad temporal de la revista debió, sin duda, verse seriamente afectada (a juzgar por los números localizados, ésta apenas sobrevivió cuatro números más).

46. V.g., partitura *Matilde*, mazurka de Martín Mallén Olleta, segunda página, cuarto, quinto y sexto sistemas de líneas (Ver Fig. 7a).

47. Por ejemplo, en la partitura *A las penas... capuchones* de José Orós, página segunda, fragmento correspondiente al *Tempo di valse* (Fig. 7b).

48. Así sucede por ejemplo en la misma partitura “A las penas... capuchones” de José Orós, en los compases señalados (Fig. 7c y 7d).

49. Esto se puede observar en los mismos ejemplos anteriores.

50. Con experiencia en edición musical y hasta donde sé, estaban en activo los talleres de Comas (o Comas hnos.), de Ramón Miedes, Calixto Ariño (o Calisto, como él escribía), Eduardo Portabella (que había regresado de su segundo viaje a Manila para estas fechas), Mariano Salas y el de Julián Sanz, a quien habían sucedido los hijos en 1887; pero, seguramente en contra de los intereses económicos de Marqueta, todos ellos eran ya reconocidos y acreditados impresores en la ciudad.



* * *

3. Contenidos

En lo relativo a música, a lo largo de la publicación encontramos artículos biográficos –de compositores, intérpretes, efemérides, necrológicas–, notas críticas o meramente enumerativas de actuaciones en los teatros locales y cafés-concierto, novedades y acontecimientos sobre teatros nacionales y extranjeros, artículos técnicos sobre cuestiones teóricas, estrenos en España y otras ciudades europeas, así como alguna noticia de EE.UU.

No habiendo secciones fijas si se exceptúan las “Advertencias” y el “Buzón”, he agrupado los diferentes trabajos de colaboradores y firmantes atendiendo, principalmente, a la temática y, en segundo término, al carácter periodístico –según se trate de artículos, gacetillas o sueltos–, o a la similitud de intereses que ofrecen en:

- 1) Advertencias de la Administración y la Redacción, en lo que se incluye la Correspondencia administrativa.
- 2) Noticias musicales.
- 3) Artículos “de fondo” sobre música –ópera española, música francesa, autores y representaciones, ópera italiana, artículos teóricos–.
- 4) Biografías de músicos, efemérides, anécdotas.
- 5) Modas y entretenimiento.
- 6) Artículos literarios y poemas, principalmente de escritores locales, donde participan las colaboradoras⁵¹.
- 7) Música y otras artes, cultura y sociedad.
- 8) *Buzón*, sección situada en último lugar, que comprende gacetillas y sueltos sin título ni autor (entendiendo por sueltos las menos breves que una gacetilla y más que un artículo).

Veamos a continuación los contenidos de los apartados mencionados:

3.1. ADVERTENCIAS DE LA ADMINISTRACIÓN Y LA REDACCIÓN:

Las notas que la Administración de la revista hacía respecto a las suscripciones, se encuentran siempre al comienzo, en casi todos los números. Del primero, se deduce el envío inicial de ejemplares a posibles clientes, como era costumbre en la prensa de la época:

Rogamos á los señores que reciban nuestra Revista y no quieran suscribirse se sirvan remitirla á la calle de Independencia, 16, imprenta [de Félix Villagrasa] [...] Los que no lo hicieran se les considerará como suscriptores y se les pasará el recibo⁵².

Adviértase la inclusión en la revista de un tipo de técnicas de captación de mercado bastante “agresivo”, y que hoy en día podríamos considerar de gran actualidad: se enviaba un número de la revista, de suerte que el lector debía tomarse la molestia de devolverla –caso de no estar interesado en ella–; y de no hacerlo así, la Administración consideraría al receptor de la misma como suscriptor, con el consiguiente cobro de lo adeudado; esto podía llegar en ocasiones a la amenaza de publicar, con nombres y apellidos, una lista de “morosos”, de modo que el receptor de ese primer número de la revista, se veía poco menos que obligado a tener que devolverla (yendo a correos –y pagando el correspondiente franqueo–, o bien a la dirección indicada), y si no, a suscribirse en lo sucesivo⁵³.

Por su parte, en el n.º 10, (10 de julio de 1888), se anuncia la próxima publicación de una agencia de contratación “á la manera de los mejores periódicos extranjeros”, con la intención de proporcionar trabajo a los artistas y los datos de éstos a los empresarios. Un nuevo atractivo para los posibles lectores, puesto que la revista ofrecía un servicio como “oficina de empleo” para compositores e intér-

51. Una excepción la constituye la colaboradora Blanca de Guzmán, que redacta un artículo sobre música titulado “Algo de Ricardo Wagner”, si bien se trata, en realidad, de un trabajo apologético hacia el compositor alemán en torno a su testamento, más que de un estudio propiamente musical.

52. N.º 1, 10 de abril, p. 1.

53. Véase la cita correspondiente a la nota 56.

pretes, actualizando la oferta y la demanda de cada momento. No obstante, esto no se pretendía hacer de una manera totalmente altruista, puesto que para ser incluido en dicha “agencia” se exigían unos requisitos: para figurar en la lista publicada, había que ser suscriptor, y estar además al corriente de los pagos, pudiendo hacerlo durante el tiempo que el demandante de empleo estuviera “sin contrata”. La misma nota se repite en los siguientes números⁵⁴, aunque la tan anunciada lista nunca llegó a aparecer (!): una nueva táctica de captación de compradores para la revista, que quedó más en intenciones que en hechos, con la consiguiente “publicidad engañosa”, al menos vista a posteriori...

En una clara dependencia hacia el público, la revista halagaba a éste con promesas de futuro e insistía en su voluntad reiterada de agradar, de ser modernos y agradecidos. En suma, para ganarse el favor de los lectores, no se dudaba en ofrecer novedades de futuro que no siempre llegaban a realizarse en la práctica, como muestran los siguientes ejemplos, recogidos en diferentes números a lo largo de la publicación:

Deseosos de ser lo más útil posible a nuestros artistas, vamos á establecer [...]; viniendo cada día más obligados con las repetidas muestras de aprobación que nos llegan, no hallamos otro medio mejor de pagar estas que hacer [...]; vamos a introducir [...] importantes mejoras que harán de nuestro periódico uno de los más solicitados. (N.º 9, pp. 71 y 72, n.º 10, p. 73).

Por otro lado, desde estas notas se aprovecha para que la Administración contacte con los lectores y con sus corresponsales⁵⁵. Vemos a través de ellas una amplia red de comunicación y un continuado esfuerzo con estos últimos, con quienes se mantiene correspondencia en ocasiones mediante la *Correspondencia administrativa*. El eco que obtuvo fuera de la capital zaragozana queda de manifiesto en las notas breves de agradecimiento por las visitas de los periódicos de otras provincias a *El Correo musical: 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* de Milán, *La Ilustración de la mujer* de Barcelona, *El complutense* de Alcalá de Henares y *Las Noticias* de Sevilla; ejemplos de visitas locales son las de *La Alianza Aragonesa*, *La Ilustración Aragonesa* –que empieza a publicarse este año de 1888– o *El Universal*.

La preocupación constante por recibir los importes de las suscripciones denota los problemas de tesorería que acompañan a la revista a lo largo de su publicación, y que quedan patentes en las reiteradas notas al respecto, de las que reproduzco la siguiente:

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*⁵⁶ (!).

54. Números 11, 12, 13 y 14.

55. En su cuarto número la revista ya contaba con corresponsales en Alfaró, Gerona, Igualada, Logroño, Monterde, San Sebastián, Tarazona, Teruel, Tudela, Valladolid y Vitoria, además de Alicante, Alsasua, Ateca, Bilbao, Brea, Calatayud y Cariñena, a quienes da contestación en el número 3. Se añade Madrid en el n.º 7, p. 56. (*Correspondencia administrativa*, Año I, n.º 4, 10 de mayo de 1888, p. 32)

56. Este relativamente novedoso trato al público corresponde al n.º 21 (30 de octubre), p. 168, último de la serie localizada: tal vez sea indicativo de una situación apremiante.

3.2. NOTICIAS MUSICALES

No me ocuparé, ante la gran cantidad de contenidos y por razones de espacio, de las crónicas artísticas del nuevo colaborador en los números 20 y 21⁵⁷, *Severo Aragonés*, afincado en Madrid y en las que da noticia de estrenos, durante la decena y en los teatros madrileños (*de la Comedia, Martín, Price, Esclava, Lara, Español*, Círculo Artístico-Literario, Círculo de la Unión Mercantil), de juguetes cómicos, sainetes y comedias, en su mayoría, dado que esto ha sido estudiado ya en diferentes trabajos. Artículos que resultan interesantes son los de Valentín Marqueta: “Segundo Concierto” (V. M. Morales) y “Marcha Real” (*Val-Mar*); o el de *Rebaco*: “La temporada en el Real” –donde hace un detallado *currículum* de los cantantes y enumera la lista de artistas que forman la compañía para la temporada de octubre en el madrileño *Teatro Real*–. *Oidalé* (Eladio Núñez) es el autor de “La compañía de ópera”, crónica de la compañía que actuó en el *Teatro Principal* de Zaragoza (n.º 19, 10 de octubre de 1888, pp. 150-152), donde dice:

Digimos [...] que era notable y no nos arrepentimos. Imparciales al juzgar, no hemos de escasear aplausos, ni olvidar censuras. El [empresario] Sr. Sisamón merece cumplidos elogios [...] Está de enhorabuena por su gran acierto y el público reconocido. [...] Las óperas que nos han dado á conocer, han sido tan ajustadas, que la selecta concurrencia establecía comparaciones honrosísimas para quienes la forman. [...] El aparato escénico es completo y el *atrezzo* notable. [...] Las dificultades que encierra el *Spartito* abordándolas con valentía y éxito los aplaudidos artistas, de quienes ligeramente nos vamos a ocupar, lo mismo que de las obras cantadas en el antiguo coliseo.

En la mayoría de los casos –a no ser que se cuente con otras críticas para confrontar– es imposible saber hasta qué punto fueron los periodistas verdaderamente “imparciales al juzgar”: la inevitable falta de perspectiva que proporciona la inmediatez, las relaciones de amistad o la subyacente voluntad de ensalzar valores y méritos locales en un deseo de equipararse a las grandes ciudades, son motivos por los que se impone una mirada crítica en su lectura.

Se trata de la campaña inaugurada con *La favorite* de G. Donizetti para la temporada 1888/89: entre sus intérpretes figuran la Srta. Mas, de quien se dice “artista de corazón de voz armoniosa, agradable y extensa; posee una gran escuela, su figura es arrogante y en el desempeño de su papel estuvo acertada”, el tenor Sr. Villamar, el barítono Sr. Bugatto y el bajo Sr. Meroles. El repertorio se completa en las diferentes sesiones con *Il trovatore* de G. Verdi –señora Caligaris, Srta. Más, el tenor Sr. Metellio, el barítono Sr. Verdini–; *I puritani* de V. Bellini, de la que dice *Oidalé*: “desde la primera nota de la overtura hasta la última del concertante final, es un derroche de génio”, aquí debutó la *prima donna* ligera Srta. Luisa Fons; *Les Huguenots* de G. Meyerbeer; *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti; *L’Hebrea* [*La Juive*], de J. Halévy [Elías Lévy]⁵⁸; y siguen en el mismo mes de diciembre *Rigoletto* (Verdi), *L’africaine* (Meyerbeer), *Macbeth* (Verdi), *Lucrezia Borgia* (Donizetti), *La sonnambula* (Bellini), *Faust* (Ch. Gounod) y, por último, se cierra con *Robert le diable* (Meyerbeer). También se

57. Correspondientes al 20 de octubre y 30 del mismo mes, respectivamente.

58. En España se estrenó esta ópera el 1 de marzo de 1859 en el *Teatro Principal* de Barcelona.

elogia al director de orquesta barcelonés Subeyas Bach, además de los cantantes Sra. Olavarri, Sres. Soldá, Benci, Carreri, Lagar y Santos, “discretísimos en cuantas óperas han tomado parte. Los coros superiores. La orquesta admirable”.

El titulado “Marcha real”, por *Val-Mar*, informa de los actos musicales realizados con motivo de la visita a Zaragoza de la reina Regente, M.^a Cristina de Habsburgo (n.º 5, 20 de mayo de 1888, pp. 33-34): fue recibida con una retreta austríaca dirigida por el músico mayor del regimiento del Infante, la *Serenata morisca* de Chapí dirigida por el maestro del Rey, Sr. Colás, y la *Marcha de las antorchas* (Meyerbeer) llevada a cabo por el director del regimiento de Galicia, Sr. Sanjuán –la Regente se retiró a descansar y se quedó sin actuar el músico mayor de Gerona–. Al día siguiente la fiesta continuó en la iglesia metropolitana del Pilar: allí se escuchó la *Gran Misa en fa* de Antonio Lozano, conocida ya por el público zaragozano⁵⁹; en el género teatral se representó la comedia *Inocencia* de Miguel Echegaray por la compañía de la Sra. Cirera, que se intermedió con la Sinfonía de *Guillermo Tell* y el segundo número del poema sinfónico *Escenas campestres* de Roig, dirigidos por Ruperto Ruiz de Velasco, además de la serenata *Noche en Venecia* de Eduardo Viscasillas, dirigida por el autor. Se admira en este artículo la interpretación de Teodoro Ballo en una *Polonesa* de Vieuxtemps, acompañado por la orquesta que dirigía Elías Villarreal.

Las palabras de *Val-Mar* no concuerdan con los datos que proporciona Antonio Lozano en la segunda edición de su *Memoria*, ya comentados en la primera parte de este estudio: por un lado, aquellas hacen pensar que todavía coleaban los conflictos de la Sociedad de Conciertos, que habría dado su último en junio de 1886 (!), por otro queda dudosa la existencia de la Sociedad en 1888:

Los carteles anunciaban que tomaría parte la Sociedad de Conciertos que dirigió el malogrado Cariñena, y *que hoy dirige* el Sr. Navarro, y sin embargo no fue así. Diferencias de poca monta hacen que esta Sociedad no haya podido reanudar las magníficas sesiones de Pignatelli y que mientras éstas no se venzan, será imposible todo cuanto se proponga respecto a ella⁶⁰.

Finalmente, en su queja sobre la manera en que se hizo el anuncio atribuye al redactor del mismo un posible error involuntario, respecto a la ausencia de aquella orquesta. A éste se suma el que atribuyo al mismo firmante, al suponer que Rafael Navarro seguía siendo director de la susodicha Sociedad.

De los agrupados como noticias locales destaco, por el interés que reviste, el artículo que V. M. Morales⁶¹ titula “Segundo Concierto” (n.º 2, 20 de abril, pp. 9-10), donde encontramos frecuentes halagos hacia el público, habituales en este tipo de periodismo decimonónico:

59. Se trata de su *Gran Misa solemne* para coros y gran orquesta, estrenada en Zaragoza el 23 de abril de 1885 para la fiesta de la Real Maestranza. En este tipo de obras, para orquesta de grandes dimensiones, A. Lozano presenta un tratamiento orquestal al modo de las de Berlioz o Liszt, con el siguiente reparto: flauta, oboes, clarinetes en Sib, trombones, fígle y tuba, violines primeros, segundos, violas, violonchelos, contrabajos, timbales, tiples, contraltos, tenores, barítonos, bajos y órgano. Probablemente interpretasen la *Misa* los profesores de la Sociedad de Conciertos nacida en marzo de ese mismo año y formada, como ya se dijo, por sesenta músicos. Vid.: EZQUERRO, A. “Lozano González, Antonio Félix”. En: *Diccionario de la música..., op. cit.*, vol. 6, pp. 1067-1070; ID., ed. *Antonio Lozano: La Música popular..., op. cit.*, pp. [32]-[33].

60. Año I, n.º 5, 20 de mayo de 1888, pp. 33-34. El subrayado es mío.

61. Varias son las observaciones y conclusiones que se extraen a partir de las diferentes firmas que utiliza Valentín Marqueta (*Val-Mar*, V. M. Morales, Morales y V. Marqueta): en primer lugar, es autor de varios artículos sobre música (entre ellos el titulado “El Teatro”, *Val-Mar*, n.º 1, pp. 3-4, sobre su origen e historia, pero también sobre la ópera extranjera y el supuesto fracaso de la española), así como de asuntos sociales, que firma como *Val-Mar* o Morales, indistintamente (ejemplos de estos últimos son

El elegante y bonito salón de Goya se vió el viernes de la semana pasada favorecido por lo más elegante de nuestra sociedad zaragozana. [...] fueron los mismos señores [intérpretes del concierto anterior] con una diferencia: que lo hicieron mucho mejor que en Pignatelli con hacerlo entonces muy bien. [...] El público bastante numeroso y muy distinguido, sobre todo en bellezas.

Los intérpretes fueron el sexteto formado por Ruperto Ruiz de Velasco (piano), Teodoro Ballo (1.º violín), Manuel Cuartero (violín 2.º), José Tremps (viola), Juan Laclaustra (violoncello) y Cámara (contrabajo), y la tiple Sra. Montezini⁶², 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 celebrado, anunciado el día de antes en el *Diario de Avisos: Paragraphe III*, Suppé⁶³ –por el sexteto–; ballata –en el *Diario de Avisos*, “batalla”– de la ópera *O Guarany*, Gomes⁶⁴; bolero de la ópera *Vísperas sicilianas*, G. Verdi; mazurka *Rioja*, R. Ruiz de Velasco; aria de *Aida*, G. Verdi; serenata *Leggenda Valacca*, G. Braga⁶⁵; vals de *Roméo et Juliette*, Ch. Gounod –estas cuatro últimas con la tiple Montezini–; el Trío de *Norma*

“Protección al artista”, n.º 3, p. 17, n.º 4, p. 25 y n.º 5, pp. 35-36; “Al municipio de Zaragoza”, n.º 14, pp. 107-108, donde se queja a las autoridades de la inexistencia de una banda municipal; y “Sin pedestales”, en el que, ante la proliferación de estatuas en Madrid, reivindica otro tanto a la memoria de personajes aragoneses que lo merecen, n.º 16, p. 124). En segundo lugar, hay números de la revista en los que, en las mismas páginas, se reúnen diferentes poemas del mismo personaje, dado lo cual hace uso de sus diferentes “identidades”: “V. Marqueta”, “Morales” y “Val-Mar” pueden aparecer en el mismo número. En tercer lugar, y en otro orden de cosas, parece que el colaborador de *El Correo Musical* entendido y preocupado por las otras artes, especialmente la pintura, es el mismo personaje: el poema dedicado al pintor paisajista Juan Otero, en el n.º 9, está firmado por Morales, y el artículo siguiente, “El cante flamenco”, dedicado al pintor Mariano Cerezo, por Valentín Marqueta, a lo que se añade el titulado “La pintura en Aragón”. Vemos, pues, que, además de fundador de la revista, director literario y, más tarde, único propietario, colabora asidua y abundantemente con un amplio abanico temático: música, reivindicaciones artísticas y sociales, pintura, poesía y literatura (“Cartas literarias a una mujer”) y hasta alguna humorada (“Agua va”, n.º 12, pp. 95-96). Por último, según se siguen sus numerosas contribuciones, vemos que desde el n.º 16, en que aparece por última vez cualquiera de las firmas atribuidas, ninguna de ellas se ve hasta el n.º 21 de la revista: recuérdese, al respecto, que en el n.º 17 Valentín Marqueta figura como nuevo propietario y ha elegido otro director literario en su lugar, lo que hace suponer que otros asuntos le tenían ocupado.

62. En la sección *Espectáculos* de la *Revista de Aragón* (Año III, n.º 7, 15 de abril de 1880, p. 106), quien firma bajo el pseudónimo de Saldubio –de “Salduba”, antiguo nombre ibérico para Zaragoza– dice a propósito de la Sra. Montezini lo siguiente: “Es una *prima donna*, cuyas facultades andan en constante desequilibrio con sus maneras escénicas, porque mientras éstas revelan la experiencia, el estudio, y aún el fuego dramático, aquellas descubren la postración y el decaimiento. Sería poco piadoso ir apuntando minuciosamente en qué consiste y cómo se manifiesta ese decaimiento de las facultades vocales de la Sra. Montesini. No hay por qué anatomizar. Consignemos solamente que la nombrada artista tiene el talento de suplir discreta y oportunamente las dotes que le faltan con el uso acertado de las que posee. En *Il Trovatore* y *L’Africana* ha obtenido justos aplausos”. Es, pues, en una revista de “Ciencias, letras, artes é intereses generales” donde encontramos un comentario crítico de más de una frase sobre una cantante, además de discernir entre actuación vocal y escénica, y no así en la prensa diaria, donde los periodistas no llegan a decir más de unas pocas palabras sobre los artistas y muchas sobre el público.

63. Ver nota 41 en *AnM*, 60, p. 181.

64. Antonio Carlos Gomes (*1836; †1896): brasileño de origen portugués. Se dio a conocer con una cantata religiosa, *A ultima hora do Calvario*, en Río de Janeiro; le siguieron las óperas *A noite do castello*, y *Joanna de Flandres*. Por ésta le concedieron una beca para ampliar estudios en Milán. Estrenó en Italia la ópera bufa *Se sa minga* y después varias más, entre ellas *O Guarany*, de la que uno de sus números más destacados fue la ballata “Oh, com’è bello il ciel”, para el papel de Cecilia, soprano ligera, que haría la Sra. Montezini. Vid. RICART I MATAS, J. *Diccionario biográfico de la música*. Barcelona: Iberia, [1956], p. 408.

65. Gaetano Braga (*1829; †1907): estudió violonchelo con Gaetano Ciandelli y composición con Saverio Mercadante en Italia, su país natal. Además de nueve óperas, conciertos para violonchelo, sinfonías, música religiosa, de cámara, y un método de solfeo, compuso muchas piezas de salón, entre ellas ésta que le dio popularidad durante bastantes años. *Leggenda Valacca* fue conocida también como *Serenata* y *Serenata del Angel*. Fue escrita para voz con violonchelo o violín *obbligato*, y su autor la describió como “melodía empalagosa”, a pesar de lo cual fue grabada por intérpretes destacados tales como Alma Gluck y Efreim Zimbalist, o John McCormack y el violinista Fritz Kreisler. Vid. MACGREGOR, Lynda. “Braga, Gaetano” [en línea]. En: *Grove Music Online* ed. L. Lucy. <http://www.grovemusic.com>, [consultado 24-febrero-2006].

(Pérez Soriano, Laclaustra y Ballo); Fantasía sobre motivos de *Ernani* de G. Verdi; transcripción del *Ave María* de Ch. 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, Bériot –Teodoro Ballo, violín, acompañado por Ruiz de Velasco al piano–. Eduardo Amigó (armonio) interpretó *Lâme en peine* de Flotow⁶⁶, con arreglos de A. F. Miolan, *Au bord de la mer* de Dunkler⁶⁷, la escena campestre *Fiesta de aldea* de A. López Almagro⁶⁸ y el *Andante y wals* de Lefebure Wely (?), además de una petición de “los *dilettanti*”: *Zambra morisca*, también del murciano A. López Almagro.

Vemos que 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–.

De los cuatro primeros “números” dice el cronista:

Aun cuando los cuatro números apenas si habían sido ensayados, resultaron, no obstante, muy ajustados y dejaron puesto el nombre de Zaragoza á la altura que nuestra población requiere.

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 diferente⁶⁹ que se escuchó en el *Teatro Goya*, con lo que esta vez no se trataba de un concierto poco preparado, si tenemos en cuenta, además, que los responsables eran buenos intérpretes (Ruiz de Velasco, Pérez Soriano, Eduardo Amigó, Teodoro Ballo o los componentes del sexteto).

66. Friedrich von Flotow (*1812; †1883): compositor alemán, autor de numerosas operetas y otras obras escénicas, entre las que destacan *Lady Melvil*, *Le naufrage de la Méduse*, *Alessandro Stradella* y *Martha*, ésta última muy popular; *Lâme en peine* es el título de una ópera en dos actos, estrenada en París en 1846. A lo largo de su producción, Flotow experimentó con la fusión de estilos: la *opéra comique* francesa y el *Singspiel* alemán. Compuso, además, música vocal, para voz y acompañamiento instrumental, sinfonía y música de cámara. Residió en París durante largas épocas y en diferentes ocasiones. Vid. COHEN, Peter. “Flotow, Friedrich (Adolf Ferdinand)”, *ibid.*

67. Hasta la fecha no he podido averiguar si se trata de Emile, François (*1779; †1861) o François (*Holanda, *1816; †1878).

68. Antonio López Almagro (*Murcia, 1829; †Villarejo del Valle –Ávila–, 1904): pianista, profesor de armonio, compositor y editor. Sus primeras piezas fueron algunas fantasías sobre temas operísticos, nocturnos y una colección de mazurkas de concierto para piano, conciertos para armonio y piano, algo de música de cámara y música de salón. Destacan su *Misa solemne a tres*, una sinfonía a gran orquesta y su sinfonía *El atardecer*. Fundó y dirigió la Sociedad Filarmónica de Murcia. En este año de 1888, residiendo ya en Madrid, era catedrático de armonio en la Escuela Nacional de Música y Declamación. Además de escribir un tratado, *Escuela completa de harmonium*, se dedicó, también, a la actividad editorial. Socio de Antonio Romero (†1886) desde 1881, Antonio López Almagro se hizo cargo de la editorial y almacén de música –Casa Romero desde la muerte del fundador– hasta 1898, fecha hacia la cual fundó el establecimiento Almagro y Cía., comprado, más tarde, por la Sociedad Dotesio. VÁZQUEZ TUR, Mariano; Javier GARBAYO. “López Almagro, Antonio”. En: *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 1, pp. 1002-1003. GOSÁLVEZ LARA, C. José. *La edición musical...*, op. cit., pp. 134-135.

69. La reseña viene en un suelto del “Buzón”: los intérpretes fueron los mismos exceptuando al bajo Loriente en lugar de la Montezini, que tocaron la Sinfonía *Alegres comadres de Windsor* (dentro del estilo italiano), de Otto Nicolai; Fantasía de *La Straniera* de Bellini, arreglo de Pérez Soriano; una gavota de Ruiz de Velasco; *Plegaria* de Bazzini; *Addio mio bene* de Goula; *Scena gran vals infernal* de *Roberto il diábolo*, de Meyerbeer; Fantasía de *Rigoletto* de Alard; Trío de *Sonámbula* de Meglio; Fantasía sobre motivos de *Fausto*, de Almagro; *Appassionato* de D’Aubel; Fantasía de *Dinorah*, de Eugel (?) –probablemente uno de tantos arreglos de la *Dinorah* de G. Meyerbeer–; *Veilteurs de nuit* de Lefebure Wely; y coincide el programa en las dos obras de A. Almagro *Fiesta de aldea* y *Zambra morisca*. La redacción presenta ciertos rasgos de estilo –además de un escaso conocimiento de nombres y títulos–, que bien pudieran pertenecer al también poeta y director literario Valentín Marqueta. Dice, a propósito de E. Amigó: “mas al oír el jueves aquellas delicadas notas, aquellos sonidos tan dulces que ora se alejan callados, ora se aproximan con estrépito; ya imitando el aura que agita las flores mansamente sin dejar la más leve huella en su huida, ó el estruendo que produce la tempestad con sus mil ruidos, que tan bien tradujo Wagner con sus composiciones, comprendimos que nos halláramos en frente de esos grandes músicos que sólo aparecen de tarde en tarde” (!) (N.º 1, 10 de abril, p. 7).

3.3. ARTÍCULOS DE FONDO SOBRE MÚSICA

No cabe duda de que el artículo “Estudio sobre la formación de la escala”, firmado por Enrique Ruegger⁷⁰, es representativo del acercamiento decimonónico de la teoría de la música al ambiente 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 Ollé⁷¹ sobre las relaciones numéricas que componen los sonidos de la escala musical, 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 del uso de la enarmonía 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 trabajo local, ejemplo de estudio tecnicista –en cuanto a conceptos y contenido científicos, con su correspondiente terminología específica–, es el de Miguel Cáceres y Girón, titulado *Vibraciones de los sonidos de la música y verdaderos coeficientes de las notas de la escala*⁷².

E. Ruegger menciona en su artículo 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 : sabemos que era lo establecido –435 Hz–, pero la realidad en la época romántica era distinta⁷³.

Con todo, no se diría que es un artículo confeccionado 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 se aprovechaban en ocasiones para cumplir en lo que venían a ser compromisos con publicaciones periódicas de este tipo.

El titulado “La escala musical. H.^a de la acústica” y que firma “X.”, vuelve a tratar, supuestamente⁷⁴, el origen de la escala: esta vez con talante historicista, el estudio consiste en un repaso a lo largo de la historia de la música del que no tenemos ocasión de comprobar cómo finaliza.

70. En n.º 8, 20 de junio, pp. 57-58 y n.º 9, 30 de junio, pp. 65-66.

71. La Imprenta del Hospicio Provincial publicó, en 1879, este estudio del escolapio Melchor Ollé de San Francisco Javier, que firma Melchor Ollé y Coso, titulado *Nueva teoría completa sobre las relaciones numéricas de los sonidos que componen la escala musical, así diatónica como cromática; con sus aplicaciones a la determinación del verdadero objeto del bemol, sostenido y enharmonía, y a la construcción de todos los instrumentos en general, y de la guitarra y otros análogos en particular*.

72. Éste está fechado en 1880 y, siendo citado junto con el anterior por Ángel San Vicente como sin pie de imprenta, se ha podido conocer que salió de la zaragozana *Litografía Aragonesa* y la de Félix Villagrasa (en “Independencia, 16, esquina a la de Cadiz”), dejando claro, una vez más, que se recurría a este litógrafo para asuntos de reproducciones musicales en esos años; el autor se confiesa en la portada “aficionado al arte de la música” y, en su interior, dice que “los físicos ordinariamente no son músicos [...] tienen que valerse para sus experimentos de músicos, que a su vez carecen de conocimientos físicos”. Se conserva un ejemplar en la Biblioteca Nacional. Vid.: MIGUEL CÁCERES Y GIRÓN. *Vibraciones de los sonidos de la música y verdaderos coeficientes de las notas de la escala*. Zaragoza, Litografía Aragonesa e Imprenta de Félix Villagrasa, 1880.

73. El Ministerio de Fomento había establecido este diapason en Real Decreto de 21 de febrero de 1879. Esta cifra (870) tiene en cuenta las vibraciones complejas del sonido, y se refiere a la suma de sus frecuencias parciales, lo que quiere decir que el la^3 (ó la') estaría afinado a 435 hercios, tal como entendemos hoy, si consideramos las vibraciones simples y no en todo el recorrido de la oscilación. Recuérdese la tendencia de los instrumentistas de cuerda –mejores materiales para las cuerdas, mejor estructura de los violines– 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: en 1845, en Italia se llegó a utilizar el la' = 446 Hz (en la ciudad de Milán), y concretamente en *La Scala* se llegó a un diapason de 451 Hz en 1856. Las influencias italianas en la música vocal e instrumental española, así como en el gusto del público, son claras. Véase J. J. K. RHODES y W. R. THOMAS. “Pitch”. En: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan, 1980, vol. 14, pp. 785-786. También el autor citado anteriormente, M. Cáceres y Girón, hace alusión a la afinación comentada: “Tenemos ya un decreto que nos fija las vibraciones del *La* normal en 870 por segundo, a él nos remitimos”. Miguel CÁCERES. *op. cit.*, p. 16.

74. En el n.º 18, 30 de septiembre, pp. 138-140, se ofrece una primera entrega, pero no hay segunda parte en números posteriores.

En otro orden de cosas, la evolución y las propias palabras de Eladio Núñez Herranz en su artículo por entregas “La ópera española”⁷⁵ indican que se trata de un encargo del entonces director literario, 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.

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. Poco a poco se adentra y se documenta sobre el tema a tratar; llega a hacer 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 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 –incluyendo 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. Pocos quedaban que, como él, todavía no hubieran renunciado a la ópera nacional, pues el asunto ya era utopía en estas fechas.

En su última entrega (n.º 21, 30 de octubre), el que ya era nuevo director literario de *El Correo musical* se lamenta de la contribución de Carnicer, 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 no hemos tenido oportunidad de conocer.

75. *El Correo musical*: n.º 1 (10 de abril, pp. 4-5), n.º 2 (20 de abril, pp. 10-11), n.º 3 (30 de abril, pp. 17-18), n.º 4 (10 de mayo, pp. 25-26), n.º 8 (20 de junio, pp. 59-60), n.º 9 (30 de junio, pp. 66-67), n.º 11 (20 de julio, pp. 81-82), n.º 12 (30 de julio, pp. 89-90), n.º 13 (10 de agosto, pp. 100-101), n.º 19 (10 de octubre, pp. 145-146), n.º 20 (20 de octubre, p. 153), n.º 21 (30 de octubre, pp. 161-162).

Ningún comentario hay, en medio de tal asunto, sobre la actualidad canora por parte de E. Núñez pero sí es un tema que aborda severamente el músico José M.^a Alvira, en “Músicos y cantantes” (n.º 12, 30 de julio, pp. 90-92) –y que explica parte del conflicto anterior–, quien 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*:

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 prévio 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”.

3.4. BIOGRAFÍAS DE MÚSICOS, EFEMÉRIDES, ANÉCDOTAS

Entre los trabajos dedicados a efemérides, anécdotas o biografías de músicos destaca la titulada “El M.I. sr. D. Domingo Olleta y Mombiola, Maestro de Capilla en el Sto. Templo Metropolitano del Salvador (La Seo) de Zaragoza”, en dos partes, firmada por Teobaldo Lohomhausser (n.º 13, 10 de agosto, pp. 98-100 [I] y n.º 14, 20 de agosto, pp. 105-107, [II]), quien considera al maestro de capilla una “joya europea”. El autor aporta datos añadidos a la “brillante biografía” que hace el discípulo de Olleta, Vicente Olivares Biec, en *La Ilustración Católica* (n.º 13, 5 de mayo de 1888)⁷⁶. Aquí se lee un comentario sobre las compañías de ópera que actuaban en el *Teatro Principal* de Zaragoza en la década de 1830:

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.

El compositor organizaba en la intimidad veladas de conciertos reuniendo en su casa a compañeros y otros profesores, en las que se interpretaba a Mendelssohn, Haydn, Beethoven, Mozart y otros

76. Existe otra biografía de Olleta elaborada por un sobrino suyo, donde se recogen, entre apuntes biográficos, documentos personales y otros juicios críticos, varias crónicas periodísticas de Ruiz de Velasco, en su faceta de musicógrafo, y de A. Pérez Soriano, en las que se leen comentarios elogiosos y apoloéticos de la obra del maestro de La Seo. Vid.: HERRERA CERDÁ BARRIO Y OLLETA, Agustín. *Don Domingo Olleta y Mombiola. Maestro de capilla de la Santa Iglesia Catedral de la- Seo de Zaragoza*. Zaragoza, Tipografía de Emilio Casañal, 1911, pp. 231-232, 238-242, 244-245, 253-254, 256, 259. Cfr.: EZQUERRO, A. “El compositor Domingo Olleta, 1819-1895”. En: *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 1, (1996), pp. 141-162.

autores, dando lugar a críticas y comentarios musicales; además de ser una muestra de la iniciativa e inquietudes de Olleta y aquellos músicos, algunos de ellos profesores de la *Escuela de Música* de Zaragoza, es, también, un ejemplo de la recepción de los clásicos dentro de un ámbito reducido pero de larga duración donde vivían la música profesionales o aficionados, aún en las primeras décadas del siglo; años más tarde asistieron a aquellas reuniones Benigno Cariñena y Paulino Savirón, presidente, éste, de la Sociedad Filarmónica desde su fundación.

Hay que añadir al mérito y excepcionalidad de su obra el aislamiento que le acompañó, a lo largo de su vida, en cuanto a las escasas ocasiones en que pudiera conocer algo de la música que se había escrito o se estaba escribiendo, tanto en España como en el resto de Europa, circunstancia que no fue óbice para tan prolífica y admirada creación musical. Asimismo, quiero señalar que Domingo Olleta se valió hasta el año 1858 –para entonces escrita ya gran parte de su obra– de un viejo clavicordio (manicordio o monacordio)⁷⁷ de sólo 4 octavas para sus trabajos de composición. Sin embargo, la manera de escribir sus ejercicios de oposición para la plaza de Maestro de Capilla de la Seo era “a la mente”, exclusivamente con “papel pautado, una regla, una pluma y un tintero”, dice Teobaldo Lohomhauser –posible pseudónimo–, quien muestra, a lo largo de su biografía, además, una calidad literaria de la que carecen otros colaboradores y firmantes de la revista⁷⁸.

3.5. MODAS Y ENTRETENIMIENTO

En el apartado de entretenimiento he agrupado algunas prosas humorísticas de Valentín Marqueta (n.º 12) y Roberto Bueno (n.º 13), o la nueva sección que aparece en el n.º 18 –después del cambio–, titulada “Miscelánea”, firmada por “X”, y que incluye chistes, de gran ingenuidad, como éste:

Histórico.- Un ricacho de un pueblo convidó á comer á un violinista célebre y le dijo:

- Supongo que traerá V. el violín.
- Nada de esto; contestó el artista; mi violín no come nunca fuera de casa.

Destaco entre estos artículos de entretenimiento, por el honor que hace a las intenciones y pretensiones de la revista para con su público femenino, y apareciendo el tema en el subtítulo de *El Correo*..., el titulado “Modas parisienses”⁷⁹, firmado por *Stella*. Confeccionado a partir de descripciones de la moda en París y de ideas para manualidades, se completa el tema con los pliegos de dibujos para labores de bordados que, como se dice en un suelto del “Buzón”, la revista ofrece en algunos de sus ejemplares⁸⁰. No habiéndose encontrado las páginas que reproducían estos dibujos, obsérvese la cantidad de galicismos propios de la terminología usados en el siguiente fragmento descriptivo:

77. Vid.: EZQUERRO ESTEBAN, A. “Nuevos datos para los músicos Nebra en Aragón”. En: *Anuario Musical*, 57 (2002), pp. 153-156. Dentro de un extenso artículo, en las páginas indicadas se habla sobre la construcción de instrumentos de teclado en Zaragoza –monacordios, pianos y otros–, ya en el siglo XVIII, y a propósito de la actividad de examinadores y evaluadores de este tipo de instrumentos en una industria artesanal que se abría paso como opción al mercado extranjero.

78. Como muestra del reconocimiento que este Maestro de Capilla logró fuera de Zaragoza, la Santa y Real Hermandad del Refugio de Madrid le regaló una batuta de honor, confeccionada en marfil labrado.

79. Esta sección, que firma *Stella* en la página 6 del primer número desde París, no se reanuda hasta el número 18, uno después de realizado el cambio de propietario. Será, ya, habitual en los siguientes.

80. “Fieles a nuestros propósitos de hacer el periódico lo más útil posible a las señoritas [...] hoy damos las dos primeras páginas de dibujos [...]. Las letras pueden emplearse para marcar pañuelos, servilletas, etc., y haciéndolas mayores para manteleería y juegos de cama” (n.º 3, 30 de abril, p. 23).

Vestido de tono verde; el *tablier*, unido, en rayado *moiré* y seda francesa, se destaca de una *redingote* en seda unida, galoneada, por bajo, de presilla de oro. Un chaleco de *surah* amarillo-paja va todo plegado y se termina en punta cerca de los reversos. Queda sobreentendido que la chorrera de *Valenciennes* y el zueco igual para las mangas no pueden menos que completar la elegancia de este conjunto⁸¹.

Hay que añadir, finalizando este apartado, el trabajo firmado por el mismo autor de la “Miscelánea” dedicado también a la moda y que se incluye en el n.º 19: en esta ocasión se trata de noticias entresacadas “de las revistas publicadas por los inteligentes periodistas madrileños”, ejemplo de los que, con frecuencia y posteriores al cambio de línea directorial, no están escritos por colaboradores propios ni locales.

3.6. ARTÍCULOS LITERARIOS Y POEMAS

En ninguno de los números falta la presencia de poemas o prosas de creación. Algunos poetas, unos de más inspiración y otros de menos afortunada, plasman sus versos en esta revista: en su análisis no hay que olvidar el sentimentalismo que invadió el siglo XIX, cuando a cada momento y en cualquier sitio se escribían poesías, ni tampoco el destacado puesto que llegó a tener el arte lírico en la vida social. Testigo de ello son los numerosos certámenes y concursos poéticos, veladas del Ateneo, tertulias y homenajes en la Zaragoza de las últimas décadas. El repertorio se caracteriza por una serie de rasgos atribuibles al localismo y actualidad de la época: un romanticismo de inspiración regional en ocasiones, de corte becqueriano otras –la obra de G. A. Bécquer se publicó, póstuma, en 1873–, o un humorismo que recuerda al de Campoamor –en el mejor de los casos–. Pero, no siendo objeto principal de este estudio, dejo la calidad literaria de las prosas y los sonetos, décimas o quintillas para quien interese.

Veamos un ejemplo de regionalismo en las palabras de Rafael Lucas –entonces concejal y miembro de la comisión organizadora– en su discurso de clausura de la edición de los Juegos Florales de 1894, y que editó Julián Sanz y Navarro:

Que en la institución de los Juegos Florales aparezca [Aragón] como es, grande porque en el alma tiene asiento, pura porque á nobles sentimientos obedece, eterna como eterno es el fin á que aspira, y ya convencido forma apretado haz, y altos y bajos, ignorantes y sabios, autoridades y gobernados, cuantos zaragozanos sean, caigamos de rodillas ante la maravillosa idea de la patria, cantemos sus grandezas, cantemos nuestra fe, cantemos el amor, y caigan coronas y laureles al pie de la matrona excelsa de este gran Aragón, que al legarnos una historia gloriosa nos legó la obligación de mantenerla, so pena de sufrir la maldición de Dios y de los Hombres⁸².

81. (N.º 20, 20 de octubre, p. 159). Esta información de última hora, que proporciona *Stella*, resultaba del todo interesante para las lectoras, de cuyo contenido se desprende, una vez más, la clase social a que pertenecen. Recordemos que, en nuestro país, estas revistas especializadas, existentes ya en el siglo XVIII, tuvieron su esplendor y apogeo a partir de los años ‘20. PENA, Pablo, *op. cit.*

82. *Poesías y memorias premiadas en los Juegos Florales celebrados en Zaragoza, por primera vez el día 16 de octubre de 1894, bajo los auspicios del Excmo. Ayuntamiento*. Zaragoza: Tip. de Julián Sanz, 1895, pp. 855-863. Este taller se encontraba entonces en la calle Alfonso I, n.º 20.

3.7. *MÚSICA Y OTRAS ARTES, CULTURA Y SOCIEDAD*

Dentro de los contenidos de la revista, son varios los artículos relevantes, a mi parecer, que tratan la temática que une música, cultura y sociedad. En varias ocasiones se encuentran reivindicaciones en pro del apoyo a las artes, a nivel local y también nacional. Santiago Lorda dice en el titulado “Sociedad de conciertos” (n.º 1, 10 de abril, pp. 2-3):

Es necesario [...] que se creen orfeones: que se verifiquen certámenes: que se subvencionen nuestros teatros líricos: que se pensione á los artistas que muestran fé y alientos para el cultivo de la música –que para todos es ya un poderoso medio de cultura– y que se proteja el arte en sus manifestaciones diversas: único modo de que camine hacia su prosperidad, que es el ideal de todos los buenos aficionados.

En él denuncia las necesidades de los músicos y la música, y esboza las causas de la desaparición de la *Sociedad de Conciertos* de 1885 ya comentadas; pone a Alemania o a la *Sociedad* de Madrid dirigida por Tomás Bretón como ejemplos de aprecio y cultivo de la música; afirma 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 Weber, Mozart, Wagner, Liszt, Meyerbeer y Haydn.

Otro ejemplo es el que Morales firma con el título “Protección al artista” (n.º 3, 30 de abril, p. 17; n.º 4, 10 de mayo, p. 25 y n.º 5, 20 de mayo, pp. 35-36), y en el que reclama protección para los músicos de las bandas militares por medio de los conciertos, fiestas religiosas y teatros de la ciudad; menciona los dos coliseos que “hay funcionando, y que aún así, en el uno tan sólo hay empleados *ocho profesores* que no hace quince días comenzaron á trabajar y ya están esperando se les despida” (ver *AnM* 60, p. 197). Finalmente llega a proponer la prohibición de préstamos recíprocos personales de libros y partituras, como medio para proteger la propiedad intelectual del artista. El mismo firmante se queja a las autoridades, en otra ocasión, de la inexistencia de una banda municipal.

También la pintura es del interés de la revista hacia su público: V. Marqueta, *Rebaco* y algún artículo copiado del periódico vallisoletano *La Opinión* tratan los exámenes y fallo de las oposiciones para la beca de Roma –otorgada al zaragozano Mariano Barbasán–, o elaboran minuciosas descripciones de algunas pinturas (del también zaragozano Marcelino Unceta, del valenciano Muñoz Degrein)⁸³.

3.8. *EL “BUZÓN” DE EL CORREO MUSICAL*

Finalmente, en la sección denominada “Buzón” se dan crónicas de conciertos y espectáculos celebrados –actuaciones de grandes cantantes, estrenos de compositores– o se anuncian los próximos, se reseña la partitura que entrega la revista con cada ejemplar, se da cuenta de la actualidad musical local, nacional e internacional –con lo que se da a conocer la actividad de los teatros zaragozanos y de otras

83. No muy lejos, en ese mismo año, Vincent van Gogh pintaba sus, más tarde famosos, olivos y cipreses en la Provenza francesa. El eclecticismo pictórico reinante y la atonía española en este campo dejan claro que la innovación creadora y el inicio de próximas tendencias se gestaba en otros puntos de Europa.

localidades—, y de las obras escénicas en cartel, destacando el género dramático, como corresponde al momento⁸⁴: ésta es, sin duda, la sección que hace honor al nombre de la revista, y que, no en vano, se llama “Buzón”. De sus contenidos se deduce la gran actividad teatral de aquellos años: representaciones diarias, varias compañías, varios teatros en funcionamiento, también conciertos matinales de la sociedad coral “Euterpe”, bailes-conciertos, sesiones literario-musicales del Círculo de la Juventud Mercantil, etc.

Quien escribiera la crónica sobre la compañía de zarzuela en el *Teatro Principal* (orquesta dirigida por el zaragozano Sr. Navarro), hace saber que las obras de F. A. Barbieri, M. F. Caballero y E. Audran —*El diablo en el poder*, *La Marsellesa* y *La mascota*— estuvieron “regularmente interpretadas”. El cronista no presenta un panorama esperanzador: a *Cuba libre* (Federico Jaques / M. Fernández Caballero) sólo le había salvado en Madrid el talento de los pintores escenógrafos Amalio Fernández, Giorgio Bussato y Bernardo Bonardi⁸⁵, y la interpretación de los Sres. Morales, Rosell y Castilla, y en Zaragoza no iba a gustar; se esperaba la representación de *La campana milagrosa*, del escritor zaragozano Marcos Zapata y P. Miguel Marqués —estrenada el 3 de marzo de ese mismo año en el *Teatro Circo de Price*⁸⁶— como “lo bueno de la temporada”, pero no será hasta enero del siguiente año cuando esto ocurra. En su lugar fue *El anillo de hierro* (M. Zapata / M. Marqués), ya conocida por el público zaragozano en 1884; las crónicas indican que el autor estaba entre los favoritos, aunque parece ser que la compañía no había conquistado las simpatías del público ya en la temporada anterior. Sin embargo, la realidad es que *Cuba libre*⁸⁷ tuvo cierto éxito en Madrid —algunos de sus números se hicieron, incluso, famosos—, y en Zaragoza gustó bastante, en contra de lo pronosticado.

En el n.º 4 (10 de mayo) se da noticia de los conciertos en el *Teatro Goya* por parte de la *Estudiantina [Española] Fígaro*⁸⁸ que, al igual que la *Sociedad de Conciertos* de Tomás Bretón, pasaban por Zaragoza camino de la Exposición Internacional de Barcelona (1888): habían actuado ya en

84. Tal era el propósito de los responsables de la revista, que promete y anuncia como novedad la información puntual sobre los estrenos de la temporada en Madrid, con más ahínco a partir del n.º 18 en adelante (30 de septiembre de 1888): “Una novedad introducimos desde hoy en nuestra revista. Inaugurada la temporada cómica de 1888-89, tendremos á nuestros lectores al corriente de cuantas obras se estrenen, principalmente en Madrid y éxito que obtengan”. Esto tiene significado si se observa la probabilidad que tenía el público zaragozano de disfrutar algunas de las obras estrenadas en la capital, o bien de la actuación de algunos de los artistas de paso en Zaragoza, procedentes de la villa, con los que se podía formar compañía. Una vez más, la importancia o interés que para los lectores/-as de *El Correo Musical* tenía este tipo de noticias, nos da una idea de su actividad social y lo que esto representa en cuanto a lo dicho sobre el público al que va dirigida la publicación decenal.

85. Juan P. Arregui es el autor de un estudio sobre la evolución escenográfica, entre otros aspectos del espacio escénico, que se puede consultar en: www.ucm.es/info/especulo/numero14/escenog.html [consultado 5-septiembre-2004].

86. Vid. SOBRINO, Ramón. “Marqués García, Pedro Miguel”. En: *Diccionario de la música española e hispanoamericana...*, op. cit., vol. 7, pp. 208. (Ver AnM (60), nota 51).

87. Se había estrenado sólo unos meses antes, el 11 de noviembre de 1887, en el Teatro Apolo. Vid.: G. IBERNI, Luis. “¡Cuba libre!”. En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002, pp. 589-591.

88. Esta estudiantina actuó, también, en el *Teatro Principal*, a petición del Presidente de Festejos, Julio Bielsa, para M.ª Cristina de Habsburgo. Fundada en 1879 en Madrid por el músico Dionisio Granados, tras numerosas representaciones en países europeos y americanos, en octubre de 1884 llegó a Chile, realizando sus primeras representaciones en el Teatro Municipal de Iquique; luego continuó su gira por el sur, recorriendo el país entre los años 1884-1886, logrando gran éxito entre la sociedad de la época y dando lugar a que ésta fundase sus propias agrupaciones: así nació la *Estudiantina chilena*, con populares músicos santiaguinos. A partir de aquí, es clara la influencia de la *Estudiantina Española Fígaro* para la creación de otras agrupaciones musicales. Vid. ANDREU RICART, Ramón. “La estudiantina española de Iquique”[en línea]. En: *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1995)*. Disponible en: http://www.geocities.com/notitunas/Iquique/Iquique2003/estudiantina_iquique_1890.html [consultado 26-noviembre-2003]. Separata, Santiago de Chile, Fondart, Mineduc, 1995, pp. 66-79.

otra ocasión, dirigida entonces por su primer director, [Dionisio] Granados, y esta vez se trataba de una agrupación formada por cuatro bandurrias, dos guitarras y un violonchelo, septimino al que acompañaban Emilia García y Carmen Dausset, “bailadoras del género andaluz”, dirigidos todos ellos por el Sr. Grau, y que, al parecer, hicieron las delicias del público.

Una de las variaciones que se reflejan en los contenidos de los números que acompañan al cambio de línea en la revista, es la observada respecto a las firmas en asuntos musicales: a partir del 10 de septiembre de 1888, en que se notifica que Teodoro Ballo cede su propiedad a Valentín Marqueta, son S.R., O., ó X. quienes firman “La ópera italiana” (números 16, 17, 18 y 19), “La Misa de Letamendi”⁸⁹ (n.º 17, 20 de septiembre, artículo prestado del periódico madrileño *El Imparcial*) y un artículo simplemente histórico sobre la cuestión teórica “La escala musical. Historia de la acústica” (n.º 18, 30 de septiembre), respectivamente. A esto se añade la constatación de que, ciertamente, comienzan a verse artículos no originales: no inéditos, tomados prestados y publicados ya en otros periódicos.

Quizás donde más evidente se hace una supuesta petición de socorro a colaboraciones exteriores, a la vez que se hace notable cierta decadencia progresiva, es en los dos últimos números encontrados: los escritos de *Severo Aragonés* desde Madrid, los de David Pardo que también firma desde la capital, la disminución de noticias, por tanto, locales y las meramente musicales, y un breve ejemplo de prosa empalagosa y manida como la que comienza así:

Qué hermosos son los niños! Tiernos capullos del plantel de la vida, embeleso de las madres, alegría del hogar. [...] Los blandos rizos acarician aquella frente pura como la nieve en el espacio y que apenas cubre el germen de infinitos pensamientos; contéplase un momento y parece que de improviso va á desplegar sus alas y á elevarse á las regiones de lo desconocido. (!)

y que su totalmente desconocida autora Aurelia Mateo de Alonso titula “Los niños”, dan muestras de esta caída cualitativa, diríase, en picado.

También sufre alteración la actualidad que viene reflejada en el “Buzón”: se echa en falta la, hasta ahora, habitual abundancia de noticias sobre actividad musical en los teatros zaragozanos, más bien ahora se dedica la sección a la actualidad madrileña y de otras ciudades –de fuera de España también–, y si bien se reseñan espectáculos locales del *Teatro Circo*, *Goya* o *Principal*, éstos son los referentes a comedias, dramas o revistas. Existe, por tanto, una predominante dependencia del exterior y un trabajo principalmente “de despacho”, del que se infiere la carencia de reporteros “en la calle”, a juzgar por el contenido y firmantes de las crónicas en estos últimos números de la revista.

89. 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, creado por R. Wagner para sufragar los gastos del estreno de *Parsifal*, entre 1878 y 1880. 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. *Vid.*: “La delegación española del Patronato del Festival de Bayreuth (1878-1882)” [en línea]. En: *Filomúsica*, 49, (febrero 2004). Disponible en: <http://www.filomusica.com/filo49/bayreuth.html>, [consultado 20-noviembre-2004]; <http://www.requiemsurvey.org/index.php?page=requiems.php&id=14>, [consultado 20-noviembre-2004].

4. Suplementos musicales

Año 1888

N.º 1, 10 abril	“Gaudencia”, mazurka para piano por José Anadón (a Teodoro Ballo)
N.º 2, 20 abril	“Mascarita” ⁹⁰ , polka para piano por José Híjar
N.º 3, 30 abril	Tango en la zarzuela “Lo de mi pueblo” (I) por Enrique Malumbres
N.º 4, 10 mayo	Tango en la zarzuela “Lo de mi pueblo” (II)
N.º 5, 20 mayo	“A los toros!”, pasodoble torero por Alfonso Lacasa Lagunas
N.º 6, 30 mayo	“Pilar”, mazurka para piano por Pablo Navarro
N.º 7, 10 junio	“Sol de oro”, mazurka para piano por Elías Villarreal (a la reina Regente M. ^a Cristina)
N.º 8, 20 junio	“Recuerdo”, gavota para piano por José Híjar (a M. Martínez Mediano)
N.º 9, 30 junio	“La bella Aurora”, polka para piano por Miguel Arnaudás (a T. Ballo)
N.º 10, 10 julio	“Pensamiento”, vals para piano por Guillermo Álvarez ⁹¹ (a Benigno Pallol Bianchi ⁹²)
N.º 11, 20 julio	“Pequeño scherzo” para piano por José M.^a Alvira ⁹³
N.º 12, 30 julio	“Leonor”, gavota para piano por José Orós
N.º 13, 10 agosto	“Meditación” para piano por Justo Blasco (al maestro Vázquez)
N.º 14, 20 agosto	“Georgina”, mazurka para piano por Ignacio Agudo
N.º 15, 30 agosto	?
N.º 16, 10 septiembre	Gavota para piano por Mateo Lorente
N.º 17, 20 septiembre	“Matilde”, mazurka para piano por Martín Mallén Olleta (a la Srta. Matilde Vicén)
N.º 18, 30 septiembre	“Un brindis al Josef” por José M.^a Ruiz (al pintor M. Barbasán)
N.º 19, 10 octubre	Introducción y vals en la zarzuela “A las penas... capuchones”, transcripción para piano por José Orós
N.º 20, 20 octubre	“Los rapsodas”, tanda de vals para piano por Joaquín Liso y Torres
N.º 21, 30 octubre	“Proceso”, polka para piano por Antonio Álvarez

90. *Mascarita* es el nombre de una zarzuela con libreto de E. Prieto y A. Ruesga, y música de Ramón Estellés, y el de una asociación zaragozana que realizaba sus celebraciones en el *Teatro Pignatelli*. Parece ser que era ya algo conocida del público por haber figurado en los programas de los bailes del *Teatro Principal*. Es la única partitura que no se ha encontrado.

91. Guillermo Álvarez remite su vals desde Madrid, donde residía.

92. De Benigno Pallol Bianchi se da noticia en un suelto de la sección “Buzón” (30 de junio, n.º 9), por el que sabemos era, entonces, un joven poeta aragonés, y que escribía a sus amigos de la revista desde la madrileña cárcel Modelo, situación en la que se encontraba por un artículo que parece ser que el fiscal del caso consideró que “contenía escitaciones encubiertas a la rebelión” (*sic.*). B. Pallol es autor de un extenso estudio firmado bajo el pseudónimo “Polinós”: *Interpretación del Quijote. Primera parte*. Madrid, Imprenta de Dionisio de los Ríos, 1893.

93. Hemos visto la relación de este compositor con la jota aragonesa. Autor, también, de la zarzuela que se estrenó el 23 de marzo de 1897 en el *Teatro Eslava*, titulada *De la retreta a la diana*. COTARELO Y MORI, E. *Historia de la zarzuela, o sea, el Drama lírico en España, desde su origen a fines del s. XIX*. Madrid: ICCMU, 2000. Ed. facsímil de la de Madrid: Tipografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1934, pp. 871-872.

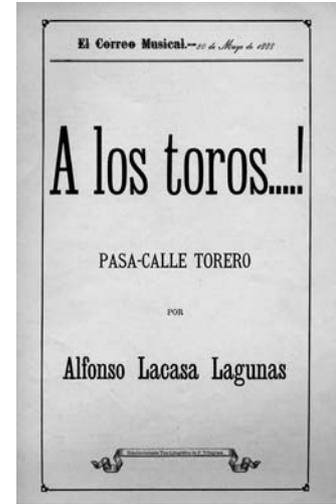




Fig. 8. Hasta la Gavota para piano de Mateo Lorente, las partituras son producto del taller de Villgrasa.



Fig. 9. Obsérvese la utilización de dos únicos modelos, similares entre sí, a partir de la mazurca *Matilde* de M. Mallén Olleta, primera de las correspondientes a la Litografía del Comercio.

Empieza a ser común, en estos años, el hecho de ofrecer la oportunidad de conocer y coleccionar música mediante la entrega de partituras en publicaciones periódicas, fácilmente accesibles en cuanto a dificultad técnica e instrumentos para los que están escritas.

De la tipografía y litografía de Villagrasa saldrán las primeras páginas musicales en la revista, a modo de “coleccionable”, incluidas en el precio de la suscripción o del ejemplar suelto que trae cada uno de los números de *El Correo Musical*⁹⁴. Se ve con los ejemplos el evidente predominio de música para piano o para canto y piano, seleccionados por la revista entre las obras de autores locales exclusivamente –residentes o no en Zaragoza–, y en ejercicio. No olvidemos la relativamente fácil accesibilidad del público a este reparto: voz y piano. Es sabido que en los círculos sociales a los que pertenecían los lectores y lectoras de la revista, fácilmente se disponía de un piano en casa, como instrumento más en boga en el ámbito familiar, y que el “instrumento vocal” también era protagonista en estas veladas: las piezas, pues, estaban dirigidas a la interpretación doméstica. Así, queda justificada la ausencia de música de cámara y sinfónica, considerando el escaso público que se hubiera hecho eco de ellas y el elevado coste, entonces, de la producción en este tipo de partituras.

Por otro lado, ninguna de las piezas aparece registrada ni depositada legalmente, lo que hace recordar la incomodidad que en la época suponía el proceso del registro en la propiedad intelectual⁹⁵ y pensar que, tal vez, no se hiciera en ninguno de los casos. Posiblemente en localidades de menor entidad, como lo era Zaragoza, el control fuera menor que en las grandes ciudades.

Se trata de formas características de música de salón, para un nivel entre profesional y aficionado –más bien destinadas a aficionadas que entretenían a sus invitados en reuniones de sociedad– y que presenta un total de cinco mazurkas, tres polkas, tres gavotas, dos pasodobles, un vals y una tanda de valsos⁹⁶, un scherzo, un “brindis” –de evocaciones verdianas–, una pieza con título evocador y sugerente

94. Debió ser un gran aliciente la adquisición de una partitura por la que se pagaba un tercio de peseta, además de obtener la revista, si comparamos este precio con el de, por ejemplo, la partitura a la venta de la mazurka para piano titulada *Ausencia*, de Ruperto Ruiz de Velasco (Zaragoza, Faustino Bernareggi editor, imprenta y litografía de Félix Villagrasa también, con depósito), firmada por el autor con fecha de 9 de febrero de 1884, al precio de 3 pesetas; o la tanda de valsos titulada *Los Rapsodas* de Joaquín Liso y Torres, cuya propiedad cede el autor a *El Correo Musical* y que ofrece a los suscriptores en el n.º 20, con posibilidad de compra para los no abonados al precio de 6 reales, en La Administración o en el almacén de pianos de A. Pérez Soriano.

95. El proceso de inscripción en el Boletín de la Propiedad Intelectual, nacido éste tres años antes que *El Correo Musical*, 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: no todas las que lo llevan debieron registrarse. Todo este asunto se ha estudiado a fondo en: GOSÁLVEZ LARA, C., José. *La edición musical...*, op. cit., pp. 93-97. Cfr.: IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves. “Musicólogos y documentalistas frente al siglo XIX. Apuntes desde la Biblioteca Nacional de Madrid”. En: *Actas del 18.º Congreso de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, Archivos y Centros de Documentación*. Madrid: AEDOM, Colección de monografías, n.º 3, pp. 137-153 (versión inglesa en: *Fontes Artis Musicae*, vol. 45/1, January-March 1998, pp. 63-80).

96. Del autor de la tanda de valsos, Joaquín Liso y Torres, partitura insertada en el n.º 20 de la revista, es el “Estudio de las ventajas é inconvenientes que ha de producir en las principales comarcas vinícolas de España, la reciente ley sobre introducción de vinos franceses para el *Coupage*”, recogido en la memoria de los Juegos Florales, ya citada, en la que ocupa 16 páginas: parece ser que no se dedicaba sólo a la música. Se sabe, además, que era corresponsal de *El Correo Musical* en la localidad zaragozana de Magallón. Obsérvese que su partitura aparece cuando es el “Jurado especial” el encargado de seleccionarlas para su publicación.

propiamente romántico –“Meditación”– y dos arreglos: una reducción para canto y piano del 4.º número musical de la zarzuela *Lo de mi pueblo*, consistente en un tango que se entrega al público en dos partes, y una reducción para piano solo de la Introducción y Vals en la zarzuela *A las penas... capuchones*⁹⁷.

Si las mazurkas, polkas, vales y otras danzas habían conocido un auge en la tercera y cuarta décadas del siglo XIX como música de baile de salón en Europa, los filarmónicos de aquel siglo vieron cómo su carácter popular se iba acentuando progresivamente a lo largo de la centuria, con ritmos más marcados o mayor sencillez en la forma de bailar. No hay que olvidar que a través del piano se conoció y divulgó gran cantidad de música; además de la eclosión de literatura original para el instrumento, las reducciones y demás arreglos que llenaban los programas de concierto daban a conocer la música de diferentes géneros: obras para orquesta, zarzuelas y óperas –fragmentos, fantasías o variaciones sobre motivos de éstas, números sueltos de zarzuela, oberturas de ópera, arias–, conciertos para solista que se interpretaban mediante reducción orquestal al piano o para piano a cuatro manos, etc. Todo esto nos ofrece la constatación de cierta evolución, desarrollo y expansión musicales, reflejados en un entorno social y cultural burgués.

Se puede ver en algunas de las piezas el sello romántico en cuanto a que aparecen en ellas pequeñas muestras representativas de ese estilo artístico, grandes climas, grandes contrastes sonoros y expresivos, dinámicos o tímbricos, orquestas y coros de grandes dimensiones y demás elementos de “grandeza”, señas de identidad todas ellas extrapolables a lo que constituían rasgos propios en conciertos y representaciones del género dramático a los que el público romántico estaba acostumbrado: algo de todo esto se deja ver y oír en las miniaturas pianísticas, bien originales o en transcripciones y diferentes adaptaciones y arreglos. En otras ocasiones se trataba de versiones pianísticas “facilitadas” sobre originales de mayor dificultad, haciéndose así asequibles a una mayor cantidad de posibles consumidores y consumidoras; esta “estrategia comercial” ha continuado hasta nuestros días, pudiendo encontrar en la actualidad colecciones dedicadas a editar piezas –generalmente las más destacadas y de mayor popularidad– de música “cultura”, caracterizadas por el uso de una escritura y lenguaje musical básicos.

Del total de las veinte piezas que ofrece la revista⁹⁸, presento un análisis de dos de ellas, atendiendo a un criterio temático: Tango en la zarzuela *Lo de mi pueblo*, de Enrique Malumbres⁹⁹, como único ejemplo de reducción para voz y piano y, en segundo lugar, la mazurca para piano de Martín Mallén Olleta titulada *Matilde*, atípica entre las representativas de la época y primer ejemplo de la nueva Litografía del Comercio.

97. Su autor, José Orós, fue director de rondallas, viajó a Chicago con la estudiantina “Pignatelli” y recorrió España y otras provincias extranjeras. Solía dirigir la del *Teatro Principal* cuando se requerían instrumentos propios de rondalla. Vid.: EZQUERRO, A., *op. cit.*, pp. 130-131.

98. Para un análisis pormenorizado del material completo, consúltese: GIMENO ARLANZÓN, Begoña. “Sociedad, cultura y actualidad artística en la España de fines del siglo XIX a través de las publicaciones periódicas musicales: Zaragoza y ‘El Correo Musical’, 1888”. Univ. de Valencia, Fac. de Filosofía y Ciencias de la Educación, Dpto. de Filosofía; Barcelona, Institución Milá i Fontanals, Departamento de Musicología (CSIC), 2005. Tesina.

99. Con letra de R. Lucas Martínez y M. Doz Ucelay. Rafael Lucas Martínez es colaborador de *El Correo Musical* y Manuel Doz Ucelay literato y propietario de la fábrica de pianos *Soler e hijos*, que dimitió en enero de 1890 como teniente de alcalde, del partido conservador, según el *Diario de Zaragoza* (11 de enero de 1890). Manuel Doz formó parte en la Subcomisión de Funciones y Festejos que nombró el Ayuntamiento en la visita de la regente M.^a Cristina a Zaragoza en 1888, ya mencionada anteriormente, y en la que también estaban los colaboradores de la revista Santiago Lorda y Rafael Lucas. (Archivo Municipal de Zaragoza, Gobernación, sección “Funciones públicas”, exp. 623/1888, caja 1478). Sobre Enrique Malumbres, ver nota 25.

• **Tango en la zarzuela *Lo de mi pueblo*, de Enrique Malumbres**

De la adaptación para voz y piano del 4.º número, un *Tango*¹⁰⁰ en la zarzuela *Lo de mi Pueblo* de Enrique Malumbres (n.º 3, 30 de abril y n.º 4, 10 de mayo), hay que decir en primer lugar que se trata de un tango de temática amorosa¹⁰¹ y con algunas, si bien escasas, alusiones marítimas, en octosílabos:

Es tanto lo que te quiero
que yo no puedo *desirlo*
y *cayármelo* no puedo
las fatigas que yo siento
son más grandes que la mar
y revuelven más que el viento.

Vemos, pues, en el texto, términos que evocan el *dejo andaluz* –además de lo mencionado recuérdese la moda y divulgación de géneros andaluces en estas últimas décadas de siglo–; por otra parte, no hay más términos en el resto del tango que no estén escritos en un perfecto castellano. De prosodia silábica, a lo largo de la pieza el texto no se atiene claramente a patrones establecidos de versificación o estrofas, ni se refiere ya a un ambiente caracterizado por personajes de raza negra –tan habitual en los tangos de las zarzuelas desde su inclusión en ellas a partir de la época de la restauración–.

El autor denomina a este número *Tango*, y escribe una gran sección central de la pieza en *Tiempo de Habanera* –con lo que estaría indicando un aire algo más lento–, y con ritmo tango, es decir, corchea con puntillo-semicorchea-corchea-corchea, sólo que con la figuración adaptada a la subdivisión ternaria de 6/8 (ver Fig. 10a), para no cambiar el utilizado en un principio (un hecho habitual en la época): el resultado rítmico es el mismo que el escrito en moldes de 2/4; se añade, además, el paso de menor a mayor en este mismo momento de cambio al *Tiempo de Habanera*, con lo que el nuevo ritmo –mucho más marcado– inicia la sección contrastante.

100. A partir de 1840-1850 se introdujo el tango en la zarzuela restaurada, y posteriormente se desarrolló y fusionó con elementos flamencos en Andalucía hasta dar lugar al *Tanguillo* o *Tango de Cádiz*, que ocurre en las décadas de 1870-80, perdiendo su acento “americano”. Sobre el controvertido asunto del tango, la habanera, su origen e inclusión en la zarzuela, he consultado la siguiente bibliografía: LEÓN, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Pueblo y educación, [1974], 1981, pp. 59-76, 215-228; OROVIO, Helio. *Diccionario de la música cubana. Biográfico y técnico*. La Habana: Letras cubanas, [1981], 1992; GALÁN, Natalio. *Cuba y sus sonos*. Valencia: Pre-Textos, [1983], 1997, pp. 225-273; GRENET, Emilio. “Música cubana. Orientaciones para su conocimiento y estudio”. En: *Panorama de la música popular cubana*. La Habana: Letras cubanas, 1998, pp. 43-100; LAPIQUE, Zoila. “Presencia de la habanera”, *ibid.*, pp. 155-172; IBARRA, Jorge. “De lo folclórico y lo criollo a lo nacional popular”, *ibid.*, pp. 13-26; LEÓN, Argeliers. “Notas para un panorama de la música popular”, *ibid.*, pp. 27-42; NÚÑEZ, Faustino; M.^a Teresa LINARES. *La música entre Cuba y España. Ida y vuelta*. Madrid: Fundación Autor, 1998, pp. 210-224; ELI, Victoria; M.^a Ángeles ALFONSO. *La música entre Cuba y España. Tradición e innovación*. Madrid: Fundación Autor, 1999, pp. 27-40; CASARES, Emilio. “Zarzuela” (II). En: *Diccionario de la zarzuela. España e Hispanoamérica*. Madrid: ICCMU, 2003, vol. 2, pp. 1017-1022; SOBRINO, Ramón. “Tango”. *Ibid.*, vol. 2, pp. 820-824.

101. El texto del tango ya había sido publicado dos años antes por las prensas de F. Villagrasa, como una versión de los antiguos pliegos sueltos con letras para cantar. *Vid.*: SAN VICENTE PINO, Ángel. *Tiento sobre la música*, *op. cit.*, p. 79. Este tango estuvo incluido en una revista que se estrenó en el *Teatro Pignatelli*, a lo que parece, con buen éxito, lo que hace pensar que en aquel momento fuera, con toda probabilidad, el número estrella de la zarzuela. Por otro lado, recuérdese la costumbre de transcribir algunos números de las zarzuelas como recurso para hacerlas conocer o, simplemente, disfrutar, sin el despliegue de medios que requería su representación.

–juego mayor-menor típico de últimos movimientos de sonata–, en un proceso cadencial que finaliza con *fff* y una gran potencia armónica.

Una textura dinámica brillante e intensa, básicamente sin transición entre las extremas intensidades, lograría agradar al público en este tango: no hay *p* o *f*, ni *mp* o *mf* en toda la partitura (!), únicamente se ve escrito un *crescendo* y algún regulador.

Escasas son las indicaciones para articular frases, como escasas son, también, las de expresión: *con gracia*, *marcado*, y *seco* para el acorde final, pero cuya ejecución refleja diferentes estados de ánimo; todas ellas son para el sistema de dos pentagramas de la parte de piano, nada para la voz que, por su registro, será de contralto –siendo éste, entre otros, uno de los aspectos que se cuidaban con la finalidad de hacer esta música asequible a un público mayoritario–. Así, pues, por un lado el acompañamiento está escrito en registros extremos –octava baja en la mano izquierda para el la^1 –: si sumamos las nada sutiles gradaciones dinámicas, posiblemente la intención era la de imitar unos registros orquestales contrastantes con elementos tímbricos que resaltan el efecto sonoro. Por otro, la sobriedad de pautas escritas para los intérpretes vocales tal vez responda a la premura y otras dificultades de índole técnica que, sin duda, se producían para cumplir puntualmente en una publicación periódica decenal, tal vez a la consabida “autonomía” interpretativa de los cantantes.

Esta pieza de carácter episódico consigue coherencia a través de los ritmos marcados y la armonía, basados en la repetición y suficientemente contrastados entre sí unos y otra. En la partitura no se indica para qué tipo de voz está escrita: el ámbito vocal se extiende entre la^2 y fa^4 , predominando el intervalo de sexta fa^3 - re^4 : en definitiva, resulta asequible a casi cualquier voz de hombre o mujer, teniendo en cuenta, además, que el texto no está escrito *ex profeso* para ninguno de los dos sexos¹⁰², masculino o femenino.

Entre los rasgos que caracterizan a este tango, hay que decir que la búsqueda de los efectos orquestales en esta adaptación es continua: llama la atención las abundantes indicaciones para la parte de la reducción de orquesta –frente a las inexistentes para voz–, señal inequívoca de su intencionalidad de reproducir a pequeña escala el colorido y efectos orquestales, cumpliendo claramente y de manera eficaz y funcional con las expectativas para el entretenimiento doméstico. El resultado es una pieza de gran efectismo y, por lo que sabemos, de gran acogida entre el público.

• **Matilde, mazurka para piano, de Martín Mallén Olleta**

La última mazurka de las cinco en la serie de suplementos es de Martín Mallén Olleta¹⁰³ (n.º 17, 20 de septiembre), dedicada a la señorita Matilde Vicén, probablemente discípula suya. En fa menor

102. Diferencio entre género, término que conlleva connotaciones intelectuales, y sexo, apropiado en este caso por sus propiedades fisiológicas.

103. Martín Mallén Olleta: compositor, director y organista. Educado en Zaragoza, discípulo (y sobrino) de Domingo Olleta y del organista Francisco Anel en La Seo. Organista segundo de La Seo, y maestro de capilla de la catedral de Huesca. Su producción consta de obras en el género religioso, tres zarzuelas, obras sinfónicas, polonesas a gran orquesta, fantasías y cantatas. Director de orquesta, del *Orfeón Zaragozano* y del *Orfeón Zaragoza*. EZQUERRO, Antonio. “Mallén Olleta, Martín”. En: *Diccionario de la Música...*, op. cit., vol. 7, pp. 74-75.

cimentación. Por otro lado, se puede decir que se utiliza una estructura similar a la Sonata con *Minué* clásica.

Diríase que Martín Mallén Olleta no tuvo en cuenta el objetivo que subyace en las otras partituras respecto a la facilidad de su interpretación (si acaso hubiera sido de encargo), ni parece la suya, en realidad, una mazurka bailable: parece haber, por el contrario, cierta pretensión artística, avalada por una construcción interna pensada y elaborada, de cierta calidad, que no hacen de la mazurka una pieza “de consumo”.

Tratándose de la primera partitura tras la marcha de Félix Villagrasa, pudo ocurrir que ésta estuviera ya programada para editar por parte del anterior propietario e impresor, y que los nuevos Tomás Blasco y Andrés, impresores de la Litografía del Comercio, se encontrasen las dificultades propias de la inexperiencia, a juzgar por los resultados y por el momento de su carrera profesional en que se encontraban, tratado anteriormente.

Con esta mazurka se estrena, pues, la Litografía del Comercio, y no presenta una buena impresión: seguramente, no hubo un editor ni ayudante que tuviera conocimientos musicales, ni aun básicos, y acaso tampoco el mismo compositor se haría cargo de la supervisión de la partitura. La escritura está excesivamente apretada (ver Fig. 7 a), se ven corchetes y plicas mal colocados, en algunas ocasiones la verticalidad entre tiempos del compás para uno y otro pentagrama del sistema no es la correcta, incluso hay algún cambio de armadura sin señalar previamente –hacia el final de la partitura–, si bien las indicaciones de interpretación, presumiblemente del autor, son numerosas, como se ha visto, incluyendo la digitación para un grupo de semicorcheas –algo que no había ocurrido en ninguna de las partituras anteriores, y que tiene la exclusiva función de dejar clara la articulación–, manifestando, tal vez, esta profusión de indicaciones el deseo del autor de fijar el pretendido resultado sonoro último, sin lugar a variadas lecturas en la ejecución. El resultado es una obra romántica y virtuosística, de gran complejidad técnica e interpretativa, que destaca entre el resto.

La colección estudiada está constituida por un total de quince danzas, a lo que se suman un *scherzo* y dos formas libres –un *Brindis al Joseph* y la titulada *Meditación*–; entre las danzas se observan intercambios o similitudes de rasgos que caracterizan el propio género –entre otras, un tango que evoca una jota o la mazurca de José Anadón con connotaciones de vals–; en definitiva, la colección conforma un potpourri de aires y danzas populares.

* * *

Conclusiones y valoración final

En lo que concierne a esta segunda parte y a la vista de los hechos presentados, *El Correo Musical* nace de la iniciativa privada, concretamente de un personaje de la burguesía intelectual zaragozana, Valentín Marqueta, al parecer no especialmente renombrado en las letras aragonesas del momento –no he tenido acceso a ninguna otra publicación o colaboraciones suyas fuera de las que aparecen en *El Correo Musical*, ni hallado referencia alguna sobre su persona–, muy bien rodeado de ateneístas

envueltos en el “nuevo renacimiento” que vivió Zaragoza en el período de la Restauración –e implicados en la gestación del próximo y ya mencionado “Regeneracionismo intelectual” de Joaquín Costa¹⁰⁴, Lucas Mallada¹⁰⁵, Macías Picavea¹⁰⁶ y otros–, y rodeado asimismo de una selección de destacados músicos locales, y que supo elegir, en un principio, entre lo mejor que había en Zaragoza, entonces, para llevar a cabo tal empresa: el músico Teodoro Ballo y el editor-impresor Félix Villagrasa.

Tal iniciativa contaba con la exclusividad del tema musical a tratar entre las publicaciones periódicas locales de la década y con un subtítulo que, a todas luces, pretendía la recepción de un público fundamentalmente femenino pero, también, lo más amplio posible. Se trata, pues, de una publicación decenal, con partituras coleccionables de música doméstica o de salón insertadas en cada número, en definitiva de “literatura de consumo” observando sus contenidos musicales y literarios. No olvidemos el contexto regionalista –no tan presente en el periodismo de información general–, de movimiento alentado por la naciente pequeña burguesía urbana confiada en un afán de revalorización cultural pero sin claros apoyos institucionales, en que se desarrolló la abundante prensa cultural tras la ley, de nuevo en vigor, de libertad de prensa¹⁰⁷.

En realidad, este tipo de iniciativas empresariales, de escasa entidad, tenía su razón de ser más por cuestiones puramente artísticas o “filarmónicas” de sus promotores que por un afán mercantilista o de obtener grandes beneficios económicos.

104. Joaquín Costa (*Monzón -Huesca-, 1846; †Graus -id.-, 1911): tras doctorarse en Madrid en Derecho y en Filosofía y Letras, de vuelta a su tierra natal en la década de 1880 adquiere ya fama de krausista y librepensador entre los oscenses. Estuvo vinculado activamente a la Institución Libre de Enseñanza. Mantuvo un interés y preocupación constantes por la educación, la política nacional (*Oligarquía y caciquismo*, Madrid, 1902), la agraria (destacan sus reivindicaciones en *El colectivismo agrario en España*, Madrid, 1898) y las cuestiones sociales: elaboró sus propios planes de reforma agraria, administrativa y económica, entre los que figuran sus importantes propuestas para la construcción de regadíos en Aragón –todavía hoy tema de gran actualidad–. Ingresó en la *Unión Republicana* de Nicolás Salmerón, de la que se dio de baja pocos años antes de morir. Su actividad académica discurre paralela a la político-social.

105. Lucas Mallada (*Teruel, 1841; †Madrid, 1921), aragonés que, junto con otros, estuvo social y políticamente comprometido con el regeneracionismo desde una actitud humanista. Geólogo y considerado padre de la paleontología, en su denuncia de los conflictos de la España decimonónica, (*Los males de la patria y la futura revolución española*, 1890), atacó la inmoralidad pública española y su impunidad, la burocracia como factor negativo, denunció la explotación del erario público, y buscó explicaciones científicas y propuso posibles soluciones a la pobreza y el atraso generalizado de España. Fue académico de la Real de Ciencias en 1897.

106. El pensamiento de Ricardo Macías Picavea (*Santoña, 1847; †Valladolid, 1899) evolucionó desde el republicanismo liberal progresista hacia un posicionamiento cercano al movimiento obrero desde un planteamiento humanitario-socialista. También encontró, como los otros regeneracionistas, las causas de la decadencia nacional en asuntos de índole geográfica, económica, política, social, histórica, religiosa, educativa, intelectual o ética. *Vid.*: HERMIDA DE BLAS, Fernando. “Ricardo Macías Picavea y el problema del regeneracionismo español” [en línea]. En: *El Basilisco. Revista de filosofía, ciencias humanas, teoría de la ciencia y de la cultura*. 1996, abril-junio, n. 21. Oviedo. Monográfico dedicado a las *Actas de las II Jornadas de Hispanismo filosófico (1995)*, pp.41-42. <<http://www.filosofia.org/rev/bas/bas22116.htm>> [consultado 20-diciembre-2004].

107. 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” (*Gaceta de Madrid*, 1 de enero de 1876) 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 Decreto “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 Cortes 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. La legislación sobre el asunto que nos ocupa estuvo marcada en aquellas décadas por vaivenes entre censuras y libertades, producto de grandes conflictos y constantes cambios políticos.

Por un lado, y contrastada la revista con otras contemporáneas de diferentes ámbitos, vemos que no resulta ser ésta la única que se acompañó de grandes expectativas de público, del que dependía su supervivencia. Por otro, la hipótesis que cobra más fuerza –tras no pocas relecturas del contenido de la revista y una larga “convivencia” con los personajes que le acompañan– es la siguiente: Valentín Marqueta propone la iniciativa empresarial en un momento de eclosión para la prensa especializada que se extiende hacia algunas ciudades importantes además de Madrid y Barcelona, y Félix Villagrasa va a ser el propietario e impresor especializado en edición musical y experimentado más idóneo¹⁰⁸; éste, presumiblemente acumula cuentas pendientes y retrasos en la periodicidad de la publicación y cede, finalmente, la propiedad a Marqueta, a quien se le supone, fundadamente, con buena posición social y gran poder adquisitivo. Éste se hace cargo de las deudas al adquirir la propiedad y toma las riendas de la administración (nº16, 10 de septiembre)¹⁰⁹, seguramente con unas expectativas optimistas que no llegan a buen puerto: a las grandes presiones y temores en asuntos financieros –que en alguna ocasión le llevaron a advertencias de mal gusto hacia los suscriptores–, se puede añadir en la argumentación el empeoramiento respecto a la impresión de partituras, producto de las prensas de la Litografía del Comercio.

Lo que es claro y tal vez da fin a anteriores hipótesis es que Félix Villagrasa publicó el primer número de su, también decenal, *Aragón artístico*, con el subtítulo de *Revista musical y literaria* cuatro semanas más tarde, el 10 de octubre de 1888. Con ella demostró sobradamente su solvencia profesional –se conocen sesenta y tres números– y satisfizo los intereses musicales y artísticos del público filarmónico zaragozano con una mayor calidad de contenido y más especializado, contando con colaboradores como José M. Alvira, Ruiz de Velasco, Agustín Peiró o R. Lucas Martínez, ya conocidos por los lectores de *El Correo Musical*. Sin duda, esto afectó a la supervivencia de la revista estudiada e hizo que ésta sólo se mantuviera durante cinco números más tras la desaparición de Félix Villagrasa: el nuevo propietario V. Marqueta no superó la competencia que supuso el editor-impresor. De cualquier manera, no dejará de ser una hipótesis no probada la supuesta diferencia de intereses entre los dos propietarios: más ambiciosos y musicales para el editor-empresario y más heterogéneos para el literato.

Lejos de ser exclusivas de *El Correo Musical*, las dificultades empresariales fueron tan habituales en la prensa de aquellos años como lo era la brevedad de muchas de las publicaciones periódicas.

Al tener en cuenta las variaciones que se observan tras este triple cambio de propiedad, dirección literaria y dirección artística, las estructuro en una doble vertiente: las relativas a los contenidos de la revista y las producidas en las noticias correspondientes a la sección “Buzón”. Respecto a las primeras, hay que decir que se advierte un giro hacia lo literario en detrimento de lo propiamente musical: aquí destaca una mayor colaboración del propio Marqueta –reuniendo sus diferentes maneras de firmar–, quien parece intentar suplir la falta de colaboradores especializados; a esto se añade un descen-

108. Además de propietario de la anterior y ya citada *Gaceta Musical* (1883-1885), también con suplementos musicales, para entonces había registrado en la Propiedad Intelectual 16 partituras entre los años 1884 y 1888, todas ellas piezas para piano o canto y piano, de los autores Ruiz de Velasco, Liso y Torres, Florencio Lafita, Luis Galipo, Rafael Navarro, Martín Davoise, Juan Colás o Tomás Adiego, algunos de ellos ya conocidos por el lector.

109. Es en este mismo número donde Marqueta anuncia el cambio de propietario al mismo tiempo que publicita la agencia de contratación para artistas (ya mencionada y que nunca llegó a ponerse en marcha), quienes tendrían derecho a su inserción “con sólo ser suscriptor” de la revista. Tal vez para esas fechas, Marqueta era conocedor del nuevo proyecto de Villagrasa.

so cualitativo por parte de los firmantes que aparecen como nuevos en esta segunda etapa de la revista; aumentan las colaboraciones desde fuera de Zaragoza; aparecen autores que se esconden tras iniciales; se produce una vuelta a artículos sobre moda parisina, ausentes desde el nº1; abundan las noticias entresacadas de periódicos madrileños; no hay, ya, biografías de músicos –género característico de aquella prensa musical; sí se observa la fidelidad a Marqueta del antiguo colaborador y ahora director literario Núñez Herranz, con su artículo “La ópera española” a lo largo de toda la publicación.

En segundo lugar y respecto al “Buzón”, puede verse la ausencia de noticias musicales del extranjero a partir del nº17; las nacionales y locales se limitan, básicamente, a relaciones de compañías de ópera y a estrenos de todos los géneros en los teatros madrileños; no hay giro literario en las crónicas o críticas musicales puesto que este estilo había predominado desde un principio, si bien en la primera etapa de la revista los contenidos de interés musical se ubicaban en los artículos.

Desde una perspectiva general, son encomiásticos los esfuerzos de Valentín Marqueta, Teodoro Ballo o Félix Villagrasa y los colaboradores que contribuyeron con sus aportaciones. Unos, profesionales de la música, y otros, aficionados, a los que se añaden periodistas y literatos, ofrecen una idea más completa y detallada del ambiente cultural y, especialmente, musical de la Zaragoza finisecular; la revista cumplía, además, una función de “tablón de novedades”, tratando de emular a otras en Londres, París, Madrid o Barcelona, dando cuenta de cuanto acontecía en las más variadas ciudades europeas, norteamericanas e hispanoamericanas, dejando testimonio de artistas y compañías lírico-dramáticas que pasaron por Zaragoza, y permitiendo analizar, además, la vida cultural ciudadana, o sumando a lo ya conocido las novedades de algunas de las partituras en el género de la música de salón, en unos casos salidas de la pluma de músicos de oficio –asunto con el que éstos sumarían algunos ingresos– y en otros suponiendo ciertas sorpresas a día de hoy –como es el caso de la polka *La bella Aurora* del maestro de capilla Miguel Arnaudas¹¹⁰–.

En otro orden de cosas, no se puede hablar sino de heterogeneidad, básicamente, en cuanto al ideario de la revista: encontramos rasgos de ferviente catolicismo, un regionalismo proyectado en la intelectualidad cultural y artística –a veces también con tintes republicanos– o en la devoción por la Virgen del Pilar, “baturrismo” incluido, inclinaciones monárquicas, progresismo, liberalismo o federalismo; pero por encima de estas tendencias políticas, religiosas y sociales destaca la unánime reivindicación de proteger “el arte”, especialmente el musical, y el afán de hacer avanzar a Aragón en el panorama global español, tras demasiadas décadas de un situación política –nacional e internacional– y socioeconómica nada favorecedoras.

110. Miguel Arnaudas (*Alagón, 1869; †1936): discípulo de Hilario Prádanos y Antonio Lozano (armonía y composición) en el Colegio de Infantes de El Pilar. También estudia órgano y piano con Valentín Faura. Organista de aquel templo, más tarde ganó las oposiciones a Maestro de Capilla de La Seo, a la muerte de Domingo Olleta, pudiendo volver a Zaragoza después de haber estado en Ávila y Salamanca, siguiendo los pasos de su maestro Lozano, y donde fue organista de la catedral. Director de la *Escuela de Música* de Zaragoza durante muchos años, además de profesor de armonía y composición, y académico de la de Bellas Artes de San Luis. También fue maestro de música de la Escuela Normal en esta ciudad. Dejó su cargo de Maestro de Capilla en 1919. A él debemos, además de su extensa producción religiosa, la *Teoría del solfeo* (con Ramón Borobia), el *Tratado de música para escuelas normales*, la *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel* (1927), primera publicación en el campo de la investigación del folclore aragonés, y *La jota, origen forma musical y ejecución*. CASTÁN PALOMAR, Fernando: *Aragoneses contemporáneos*, op. cit., p.51; BOROBIA GONZÁLEZ, José. “Arnaudas Larrodé, Miguel”. En: *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Zaragoza: Unión Aragonesa del Libro, 1980, vol.1, p.267; CARRERAS, Juan J. “Arnaudas Larrodé, Miguel”. En: *Diccionario de la música...*, op. cit., vol.1, pp.697-698.

Cabe contemplar la iniciativa como un propósito inicial de unos pocos músicos entusiastas que, “en soledad”, quisieron potenciar la música e insistentemente solicitaban el apoyo de las instituciones en un impulso por alcanzar el nivel cultural y musical de otras ciudades que servían de modelo para esta burguesía intelectual¹¹¹: hemos visto a lo largo de los números de la revista tanto pruebas de demanda de apoyo, por un lado, como diferentes muestras del afán de proyección periodística –patentes en el reconocimiento de la labor por parte de colegas italianos y de otras procedencias– teniendo informados a los lectores de cuanto sucedía no sólo en España, sino en ciudades y países que recorren la geografía intercontinental.

Partiendo de la necesidad actual de nuevas valoraciones de la música del siglo XIX en España, tal vez este estudio pueda sumar algo de luz al panorama musical de las últimas décadas de ese siglo en general y sirva para enriquecer el conocimiento, en el ámbito zaragozano en particular, de la actividad cultural y especialmente musical en estas fechas, en la que estuvo interesada una sociedad burguesa con ciertas pretensiones aristocráticas. Por otro lado, se trata de una época de nuestra historia infravalorada durante mucho tiempo, a lo que ha contribuido, tal vez, una genealogía de hechos y personajes que pasa por alto la objetividad de criterios de calidad deseable en el ámbito historiográfico.

El legado es muy extenso y nuestra mirada habría de llegar hasta la América hispana, donde también encontramos un patrimonio musical autóctono y mixto no menos rico que el que pueda corresponder a las grandes ciudades europeas de aquellos momentos.

* * *

111. En el *Diario de Zaragoza* aparecen dos notas presumiblemente del mismo periodista (16 y 17 de septiembre de 1891), con motivo de los dos conciertos que dio la *Sociedad de Conciertos* de Madrid en el *Teatro Circo* de Zaragoza, dirigida por Luigi Mancinelli, en las que trata duramente al público zaragozano: “Zaragoza no es una población en que el gusto musical está bien desarrollado. La masa general se entusiasma más con los alegres acordes de los walses y de las tonadillas, que nó con las hermosas concepciones engendradas en las sublimes esferas del arte”; en la segunda dice: “El público más impresionable que inteligente en materias de música y gusta más de determinados efectos que de averiguar bellezas nuevas de elevarse á regiones altas á donde solo llegan los que aprecian el arte en todas sus excelencias”. (En el programa de este concierto, además de varias oberturas y fragmentos de óperas, la *Sociedad* interpretó una obra del propio Mancinelli: la Suite para orquesta *Escenas venecianas*). Habría que conocer la cualificación de este periodista y el criterio que seguía al valorar la tonadilla española, así como algunos datos –que no son posibles de averiguar– que nos sirvieran de referencia para ubicar la emisión de tales juicios hacia el público, a juzgar por la última frase, de la que se desprende, tal vez, cierto elitismo.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

Las cifras que aparecen en *cursiva* se refieren al número de nota a pie de página y la **negrita** indica que se trata de una nota biográfica.

- Adiego Navarro, Tomás, 212, 218, **14**, 108
 Agudo, Ignacio, 212, 218, 244, **15**
 Alard, Delphin, 69
 Alfaro Malumbres, Emilio, 24, 55
 Alfonso XII, 107
 Alier, Ildelfonso, 15
 Alonso, Celestino, 212, 220
 Álvarez, Antonio, 212, 244
 Álvarez, Guillermo, 244, 91
 Alvira y Almech, José M^a, 212, 218, 238, 244
 Amigó, Eduardo, 212, 227, 234, 235, 42, 69
 Anadón, José, 212, 218, 225, 244, 254, **17**
 Andrés, Vicente, 214, 216, 217, 228, 4, 10
 Andrés, 216, 217, 228, 254, 11, 12, 18
 Anel, Francisco, 103
 Aparicio, Acacia, 212
 Aparicio, Felipe, 212
 Aparicio de Saravia, José, 212
 Aragonés, Felipe Severo, 212, 232, 243
 Ariño, Calixto, 216, 217, 50
 Armengol, Pascual, 22
 Arnaudás, Miguel, 244, 257, **110**
 Arniches, Carlos, 12
 Arregui, Juan P., 85
 Arrieta, Emilio, 241
 Asenjo Barbieri, Francisco de Asís Esteban,
 237, 241, 242
 Audran, Edmon, 242
 Aznar, Tomás, 22
- Ballo, Teodoro, 212, 214, 226, 227, 228, 233, 234, 235,
 243, 244, 255, 257, 22, 25, 42
 Barbasán, Mariano, 241, 244
 Barbieri (ver Asenjo Barbieri, Francisco)
 Barbosa, Jacinto, 25
 Barcelona, Juan Pedro, 212, 218, **18**
 Basili, Basilio, 237
 Bazzini, Antonio, 69
 Bécquer, Gustavo A., 240
 Beethoven, L. Van, 238, 241
 Bellini, Vincenzo, 232, 241, 69
 Benci, Giovanni, 233
 Bériot, Ch. Auguste de, 235
- Berlioz, Héctor, 59
 Bernareggi, Faustino, 218, 94
 Bielsa, Julio, 88
 Blanco Asenjo, R., 212
 Blasco Compans, Justo, 212, 227, 244, **43**
 Blasco Ijazo, José, 25
 Blasco, Eusebio, 212
 Blasco, Tomás, 216, 217, 228, 254, 11, 12, 18
 Bonardi, Bernardo, 242
 Borao, Gerónimo, 28
 Borobia, Ramón, 110
 Braga, Gaetano, 234, **65**
 Bretón, Tomás, 241, 242
 Bueno, Roberto, 212, 227, 239
 Bugatto, Giuseppe, 232
 Bussato, Giorgio, 242
- Cáceres y Girón, Miguel, 236, 73
 Caligaris, Rosa, 232
 Cámara, 234, 42
 Campoamor, Ramón de, 240
 Cánovas del Castillo, Antonio, 107
 Cariñena, Benigno, 224, 233, 239
 Carmena y Millán, Luis, 237
 Carnicer, Ramón, 237
 Carreri, 233
 Casanova, 215, 216, 217
 Casañal Sakhery Alberto, 217
 Casañal, Emilio, 217, 76
 Casañal, Gregorio, 217
 Castán Palomar, Fernando, 22
 Castilla, 242
 Castro, Francisco, 217
 Castro, Rafael, 212, 218, **19**
 Cerezo, Mariano, 61
 Chapí, Ruperto, 233, 241, 12
 Ciandelli, Gaetano, 65
 Cirera, 233
 Colás, 233
 Colás, Juan, 108
 Comas, 216, 217, 50
 Contreras, Francisco, 212
 Contreras, J., 212

- Costa, Joaquín, 114
 Cuartero, Manuel, 63, *145*
 Curros Enríquez, Manuel, 40, 49
- Da-lór* (ver Lorda Serrate, Santiago)
 D'Aubel, 69
 Dausset, Carmen, 243
 Davoise, Martín, *108*
 Díaz de Arcaya, Manuel, 212, 220
 Donizetti, G., 232, 241
 Dunkler, 235
- Echegaray, Miguel, 233
 Echevarría, Ireneo, 9
 Eslava Elizondo, Miguel Hilarión, 237
 Espejo, Emilio, 212
 Espinosa y Teisler [Theysler], Casimiro, 241
 Estellés, Ramón, 90
 Estrada, Gregorio, 214
 Eugel?, 69
- Faura, Valentín, *110*
 Fernández Caballero, Manuel, 242, 25, 33
 Fernández, Amalio, 242
 Fernández, Carlos, 212
 Fernando VII, 28
 Flotow, Friedrich von, 235, **66**
 Fons, Luisa, 232
 Fuster y Sas, Rafael, 6
- Gáinza, José, 25
 Galipo, Luis, *108*
 Gallifa, Roque, 214, 4
 Gallifa, Hnos., 216, 217
 Gallifa, Melchor, 216, 217
 Garcés, Enrique, 212
 García, Emilia, 243
 García-Arista, Gregorio, 212, 218, **20**
 Gogh, Vincent van, 83
 Gomes, Antonio Carlos, 234, **64**
 Gottschalk, Luis M., 214
 Goula, Juan, 69
 Gounod, Charles, 232, 234
 Goya, Francisco de, 216, 22
 Granados, Dionisio, 243, 88
 Grau, 243
 Groizár, Pedro, 212
 Guzmán, Blanca de, 212, 219, *21*, 25
 Habsburgo, M^a Cristina de, 233, 244, 27, 88, 99
- Halévy, J. F., 232
 Haydn, J., 238, 241,
 Híjar Menéndez, José, 212, 219, 244, **22**
- Inzenga, José, 237
 Izaguirre, R. F., 212
- Jaques, Federico, 242
 Juste, Cristóbal, 216, 217
 Juste, Gregorio, 216, 217
- Lac, 9
 Lacasa Lagunas, Alfonso, 244
 Laclaustra, Juan, 234, 235, 25, 42
 Lafita, Florencio, *108*
 Lagar, Giuseppe, 233
 Lapuente, Santiago, *16*
 Lavorda, Blas, *11*
 Lazcano, José, 233
 Lefebure Welly (?), 235, 69
 León, Ramón, 216, 217
 Letamendi Manjarrés, José de, 243, 89
 Liso y Torres, Joaquín, 226, 244, *94*, *96*, *103*
 Liszt, F., 241, 59
Lohomhausser, Teobaldo, 212, 238, 239
 López Almagro, Antonio, 63, 64, **172**
 Lorda Serrate, Santiago, 212, 219, 241, **23**, *24*, *31*, *99*
 Lorente, Mateo, 244
 Lozano, Antonio, 212, 215, 217, 219, 222, 223, 224,
 233, 6, 8, 9, *15*, *16*, 25, 43, 59, *110*
 Lucas Martínez, Rafael, 212, 219, 240, *16*, **24**, 99
- Macías Picavea, Ricardo, 255, **106**
 Madrazo, José de, 28
 Magallón, Francisco, 216, 217
 Malumbres, Enrique, 212, 219, 244, 249, 250, **25**, 99
 Mallada, Lucas, 255, **105**
 Mallén Olleta, Martín, 212, 219, 226, 244,
 247, 249, 252, 254, *46*, **103**
 Mancinelli, Luigi, *111*
 Mangiagalli, Carlos F., **33**
 Marqués, Pedro Miguel, 217, 241, 242, 86,
 Marqueta, Manuel, 34
 Marqueta Morales, Valentín, 217, 214, 218, 226, 227,
 228, 232, 237, 239, 241, 243, 254, 256, 257, *12*, *30*,
42, *50*, *61*, *69*, *109*
 Martín, Eduardo, 212
 Martínez Mediano, Mariano, 212, 244
 Mas, Concetta, 232

- Mateo Alonso, Amelia, 212, 243
 Meglio, Vincenzo di, 69
 Mendelssohn, Félix, 238
 Menéndez, José, 212, 220
 Menéndez Novella, J., 212
 Menéndez Pelayo, Marcelino, 20
 Mercadante, Saverio, 65
 Meroles, Pablo, 232
 Metellio, Emilio, 232
 Meyerbeer, Giacomo (Jakob Liebmann Beer), 232, 241, 69
 Miedes, Ramón, 216, 217, 50
 Miolan, Amadée Félix, 235
 Molina, Antonio, 216, 217
 Monasterio, Jesús, 43
 Montezini, 234, 42, 62, 64, 69
 Montestruc, Luis, 212, 227
 Morales, Ricardo, 242
 Moreno, Francisco, 4
 Moreno, Ruperto, 212, 227
 Mozart, W.A., 238, 241
 Muñoz, Cipriano José, 212
 Muñoz Degrain, Antonio, 21
- Navarro, Pablo, 244
 Navarro, Rafael, 212, 219, 233, 242, 9, 108
 Nicolai, (Carl) Otto (Ehrenfried), 69
 Núñez Herranz, Eladio, 212, 219, 226, 232, 237, 238, 257, 24, 27, 32
- Octavio de Toledo, Antonio, 212
Oidalé, (ver Núñez Herranz, Eladio)
 Olavarrí, Matilde, 233
 Olivares Biec, Vicente, 238
 Ollé de San Francisco Javier, Melchor, (o Melchor Ollé y Coso), 236, 71
 Olleta y Mombiela, Manuel Domingo, 224, 225, 238, 239, 23, 76, 103, 110
 Orós, José, 244, 47, 48, 97
 Otero, Juan, 61
- Palacios, Domingo de, 217
 Pallol Bianchi, Benigno, 244, 92
 Pardo, David, 212, 243
 Pastor Rovira, José, 15
 Pedrell, Felipe, 15
 Peiró, Agustín, 212, 216, 217, 220, 28
 Peiró y Rodríguez, Mariano, 6, 28
- Pérez Soriano, Agustín, , 212, 219, 234, 235, 42, 69, 76, 94
 Perrín, Guillermo, 217
Picio, Adán sin compañía, 212, 220
 Picó, Antonio, 25
 Pineda, Manuel, 212, 220
 Portabella Arrizabalaga, Eduardo, 215, 216, 217, 9, 26, 50
 Parada y Barreto, José, 237
 Prádanos, Hilario, 9, 110
 Prat, José, 36
 Prieto, E., 90
- Rebaco*, 212, 220, 232, 241
 Roig, 233
 Romero, Antonio, 16, 68
 Rosell, Ramón, 242
 Rossini, Goacchino, 241
Ruegger, Enrique, 212, 236
 Ruesga, A., 90
 Ruiz, José M^a [dibujante], 34
 Ruiz, José M^a [músico], 212, 227, 244
 Ruiz de Velasco, Eduardo, 22
 Ruiz de Velasco, Ruperto, 212, 219, 233, 234, 235, 20, 22, 25, 42, 69, 76, 94, 108
- Salas, Mariano, 217, 50
 Saldoni, Baltasar, 25
Saldubio, 62
 Sancho, Antonio, 34
 Sancho y Gil, Faustino, 24
 Sanjuán, 233
 Santos, 233
 Santos, Martín, 214, 216, 217, 223, 226, 228 12
 Sanz y Navarro, Julián, 216, 217, 240, 50, 82
 Sarrablo Clavero, Manuel, 11
 Savirón y Caravantes, Paulino, 239
 Sebastián, Andrés, 4
 Senefelder, Aloys, 7
Severo Aragonés, Felipe, 212, 232, 243
 Sierra, Rafael, 33
 Sisamón y Ostáriz, Miguel, 232
 Sola, Ángel, 16
 Soldá, Juan, 233
 Soriano, ¿?, 215, 9
 Soriano Fuertes, Mariano, 237
Stella, 35, 79, 81
 Subeas Bach, Jaime, 233
 Suppé, Franz von, 234, 235,

- Tomba, Rafaele, 37
Tremps, José, 234, 42
Turmo, Mariano, 216, 217
- Unceta, Marcelino, 241
- Val-Mar* (ver Marqueta, Valentín)
Ventura, Manuel, 216, 217
Verdi, Giuseppe, 232, 234, 235, 241
- Verdini, Albino, 232
Vicén, Matilde, 244, 247, 249, 252, 46
Victoria, José M^a, 212
Vidal, Fabián, 36
Vidal y Llimona, Andrés, 15
Vieuxtemps, Henri, 233
- Villagrasa, Félix, 212, 214, 215, 216, 217, 218, 223,
224, 226, 227, 228, 230, 246, 248, 254, 255, 256,
257, 6, 8, 11, 14, 26, 72, 94, 101, 109
Villamar, 232
Villarreal, Elías, 233, 244
Viñado, Manuel, 25
Viscasillas Blanque, Eduardo, 233,
- Yanguas, Eloísa, 212, 219
Yanguas Alcayde, Agustín, 212, 219, 29
- Wagner, Richard, 241, 51, 69, 89
Weber, Carl M^a von, 241
- Zapata, Marcos, 242
Zozaya, Benito, 214

* * *