



Universidad de Oviedo

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

**EL COMPOSITOR Y DIRECTOR
CASIMIRO ESPINO Y TEISLER (1845-1888)**

Marta Flores Rodríguez



Universidad de Oviedo

Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología

**EL COMPOSITOR Y DIRECTOR
CASIMIRO ESPINO Y TEISLER (1845-1888)**

Autor: Marta Flores Rodríguez

Director: José Ignacio Suárez García



Universidad de Oviedo

RESUMEN DEL CONTENIDO DE TESIS DOCTORAL

1.- Título de la Tesis	
Español/Otro Idioma: El compositor y director Casimiro Espino y Teisler (1845-1888)	Inglés: The composer and conductor Casimiro Espino y Teisler (1845-1888)

2.- Autor	
Nombre: Marta Flores Rodríguez	DNI/Pasaporte/NIE: 7 .
Programa de Doctorado: Programa de Doctorado en Historia del Arte y Musicología	
Órgano responsable: Centro internacional de Posgrado (CIP) de la Universidad de Oviedo	

RESUMEN (en español)

Casimiro Espino y Teisler (Madrid, 1845-1888) fue un compositor y director de la segunda mitad del siglo XIX, reconocido especialmente por su labor al frente de la orquesta Unión Artístico-Musical de Madrid, así como por la composición de un buen número de zarzuelas en colaboración con Ángel Rubio. Sin embargo, el maestro Espino también ejerció como primer violín en varias de las principales compañías y agrupaciones de la época, siendo ejemplos la Sociedad de Conciertos de Madrid o la orquesta del Teatro Real. Asimismo, sus labores de dirección no se restringieron a la Unión Artístico-Musical, sino que estuvo al frente de diversas compañías, como las de los teatros Eslava y Variedades, desempeñando un papel destacado en el asentamiento del teatro por horas. Al frente de la Unión, desarrolló una intensa labor de difusión de repertorio nacional e internacional, brindando al público madrileño la oportunidad de escuchar por primera vez obras como el preludio de *Parsifal* de Wagner y permitiendo que muchos de nuestros jóvenes compositores se dieran a conocer. Trabajó codo con codo junto a reputados artistas españoles, como Manuel Fernández Caballero, Manuel



Universidad de Oviedo

Nieto o Juan Goula, así como extranjeros, siendo ejemplos Víctor Mirecki, Giovanni Bottesini o Adelina Patti. Asimismo, se incorporó como profesor en el Instituto Filarmónico, tomando parte activa en un proceso de renovación de la enseñanza de la época. Su amplio legado musical supera el centenar de composiciones, comprendiendo obras líricas, sinfónicas y religiosas, algunas de las cuales obtuvieron muy buena acogida a nivel nacional e internacional.

La presente Tesis Doctoral facilita un acercamiento a la vida y obra de este compositor y director, rescatando a una figura destacada del Madrid de finales del siglo XIX.

En el primer capítulo se realiza una reconstrucción biográfica basada fundamentalmente en su trayectoria profesional. En este sentido, se recoge su paso por el Real Conservatorio de Música y Declamación, donde se formó con Juan Díez, Rafael Hernando y Emilio Arrieta, obteniendo los primeros premios en violín (1864) y en composición (1869).

Los siguientes cinco capítulos desarrollan su intensa trayectoria profesional en función de los diversos ámbitos de intervención.

Así, el segundo capítulo se destina a la música religiosa, abordando sus facetas como director y compositor de un total de 23 obras e incorporando el análisis en los casos en que se conservan partituras.

El tercer capítulo recoge sus funciones como intérprete, compositor y director en las agrupaciones sinfónicas madrileñas Sociedad de Conciertos, Filarmónica de



Universidad de Oviedo

Madrid y Unión Artístico-Musical, incluyendo el estudio completo de esta última formación. Asimismo, se analizan 12 obras sinfónicas.

El cuarto capítulo se consagra al teatro lírico, aludiendo a sus labores de concertino y director en diversas compañías teatrales y analizando su extenso corpus en términos de recepción hasta 1890, dada la necesidad de acotar temporalmente la investigación. El capítulo facilita, al mismo tiempo, información relevante sobre buena parte de la producción de Ángel Rubio, teniendo en cuenta que 59 de las 75 obras localizadas surgieron de la razón social Rubio-Espino.

En el quinto capítulo se analizan cuatro casos seleccionados del repertorio lírico: *Una tiple de café* (1876), *¡Cómo está la sociedad!* (1883), *Meterse en Honduras* (1883) y *¡Quién fuera libre!* (1884). Las tres últimas, compuestas junto a Ángel Rubio, constituyen las obras más exitosas, al menos desde el punto de vista del número de reprogramaciones que tuvieron y de su impacto en otras provincias e incluso en Latinoamérica. El estudio de estos cuatro casos permite ahondar en su estilo compositivo, así como en otros aspectos relacionados con la recepción y difusión del género chico a nivel nacional e internacional.

Por último, en el sexto capítulo se recogen sus intervenciones en otros ámbitos, tales como beneficios y bailes de máscaras, en los que acometió funciones de intérprete, director y compositor. En este sentido, cabe destacar la dirección de la compañía del Teatro Real en la representación de *Roberto el diablo* (1881), así como las veladas camerísticas ofrecidas junto a reputados miembros de la Filarmónica de Madrid (1872-1874), en las que se dio a conocer un repertorio poco habitual en la época. Asimismo, se incluyen las 21 piezas que Espino compuso para los bailes de máscaras de la Zarzuela



Universidad de Oviedo

y del Real, y se analizan las cuatro partituras que se conservan: *El correo de amor*, *Las Amazonas*, *Hércules* y *La Paquita*.

El contenido de estos capítulos se complementa en los apéndices, donde se incluye el catálogo completo de su obra. Cabe destacar el último, que incorpora todos los programas de concierto ofrecidos por la Unión Artístico-Musical de Madrid, constituyendo una valiosa fuente de información en términos de circulación del repertorio sinfónico en España.

De este modo, la presente investigación facilita un acercamiento a la figura de Casimiro Espino en sus principales dimensiones y contribuye al conocimiento de la historia musical del siglo XIX en España.

RESUMEN (en Inglés)

Casimiro Espino y Teisler (Madrid, 1845-1888) was a composer and conductor from the second half of the 19th century. He was especially recognized for his work leading the Unión Artístico-Musical de Madrid orchestra and for the composition of a large number of zarzuelas in collaboration with Ángel Rubio. However, Espino also served as 1st violin in several of the main companies and groups from the period, such as the Sociedad de Conciertos de Madrid or the Teatro Real orchestra. Likewise, his role as conductor wasn't restricted to the Unión Artístico-Musical, since he directed different theater companies such as the Eslava and Variedades theaters, participating in the establishment of the *teatro por horas*. As conductor of the Unión Artístico-Musical, he spread national and international repertoire, he gave the Madrid public the opportunity to listen the Wagner's *Parsifal* prelude for the first time, and he allowed



Universidad de Oviedo

many young Spanish composers to become known. He worked alongside renowned Spanish artists, such as Manuel Fernández Caballero, Manuel Nieto or Juan Goula, as well as foreigners, for example Víctor Mirecki, Giovanni Bottesini and Adelina Patti. Additionally, he joined as a teacher in the Instituto Filarmónico, which allowed him to take an active part in the educational reform process of the period. His musical legacy exceeds one hundred compositions and includes lyrical, symphonic and religious works, some of which were well received both in Spain and abroad.

This PhD Thesis allows an approach to the life and work of this composer and conductor, reviving an important figure of the end of the 19th century in Madrid.

In the first chapter, a biographical reconstruction based on his professional career is carried out. In this sense, his stage in the Real Conservatorio de Música y Declamación is deepened, where he studied with Juan Díez, Rafael Hernando and Emilio Arrieta, winning first prizes in violin (1864) and composition (1869).

The following five chapters develop his intense professional career based on the various areas of intervention.

The second chapter is dedicated to religious music, addressing his facets as director and composer of a total of 23 works and incorporating the analysis in the cases in which scores are preserved.

The third chapter collects his functions as interpreter, composer and conductor in the Madrid symphonic groups Sociedad de Conciertos, Filarmónica de Madrid and Unión Artístico-Musical, including the complete study of this last orchestra. Likewise, 12 symphonic works are analyzed.



The fourth chapter is devoted to lyrical theater, alluding to his work as concertmaster and director in various theater companies and analyzing his extensive corpus in terms of reception until 1890, due to the need to temporarily limit the investigation. At the same time, this chapter provides relevant information on a large part of Ángel Rubio's production, taking into account that 59 of the 75 works located arose from the Rubio-Espino company name.

In the fifth chapter, four selected cases of the lyrical repertoire are analyzed: *Una tiple de café* (1876), *¡Cómo está la sociedad!* (1883), *Meterse en Honduras* (1883) and *¡Quién fuera libre!* (1884). The last three, composed together with Ángel Rubio, constitute the most successful works, at least from the point of view of the number of repeat performances they had and their impact in other provinces and even in Latin America. The study of these four cases allows us to delve into his compositional style, as well as into other aspects related to the reception and diffusion of the *género chico* at a national and international level.

Finally, the sixth chapter includes his interventions in other areas, such as benefits and masked balls, in which he undertook the functions of performer, conductor and composer. In this sense, it is worth mentioning the direction of the Teatro Real company in the performance of *Roberto el diablo* (1881), as well as the chamber music evenings offered with renowned members of the Filarmónica de Madrid (1872-1874), in which the audience were introduced to an unusual repertoire at the time. Likewise, the 21 pieces that Espino composed for the Zarzuela and Real masked balls are included, analyzing the four scores that are preserved: *El correo de amor*, *Las Amazonas*, *Hércules* and *La Paquita*.



Universidad de Oviedo

The content of these chapters is complemented in the appendices, where the catalogue of his work is included. The last one should be highlighted, which incorporates all the concert programs offered by the Unión Artístico-Musical de Madrid, constituting a valuable source of information in terms of circulation of the symphonic repertoire in Spain.

In this way, the present investigation provides an approach to the figure of Casimiro Espino in its main dimensions and contributes to the knowledge of the musical history of the 19th century in Spain.

**SR. PRESIDENTE DE LA COMISIÓN ACADÉMICA DEL PROGRAMA DE DOCTORADO
EN HISTORIA DEL ARTE Y MUSICOLOGÍA**



Casimiro Espino y Teisler (1845-1888)

AGRADECIMIENTOS

Deseo expresar mi agradecimiento a cuantas personas me han brindado su apoyo en el transcurso de esta investigación.

Al Dr. José Ignacio Suárez García por su magnífica dirección y apoyo incondicional, aun en los periodos en los que me vi obligada a dejar apartada la investigación por motivos laborales. Gracias por tu paciencia, por tus sabios consejos y por la confianza que siempre has depositado en mí.

Asimismo, al resto de profesores que han contribuido a mi formación académica tanto en la Universidad de Oviedo como en el Conservatorio Superior de Música, con especial mención a Diego González Pérez, profesor de Acordeón y amigo. Gracias por tus conocimientos en lo personal y en lo profesional.

También quisiera expresar mi reconocimiento al personal de los distintos centros de documentación visitados, en especial, a M^a Luz González Peña, directora del CEDOA, por su amabilidad y predisposición.

A mi familia más cercana y, en especial, a mi pareja Diego Fiz García, por acompañarme en el camino y animarme en los peores momentos. Sin ellos, nada hubiera sido posible.

Por último, al resto de familiares y amigos más cercanos, por brindarme su apoyo desinteresado cuando más lo he necesitado.

Gracias infinitas.

ÍNDICE

Relación de abreviaturas	1
Introducción.....	3
I. Estado de la cuestión	4
II. Objetivos.....	10
III. Metodología.....	10
IV. Fuentes.....	12
V. Estructura de la Tesis.....	18
1. Breve aproximación biográfica.....	21
1.1. Primera etapa: formación en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (1860-1869).....	25
1.2. Segunda etapa: despegue profesional y primeras obras de mérito (1869-1883).....	32
1.3. Últimos años: consagración como director y compositor lírico (1883-1887)	33
1.4. Fallecimiento y entierro (1888).....	34
2. Música religiosa	39
2.1. Panorama musical religioso durante el siglo XIX.....	39
2.2. Aspectos generales de la producción religiosa de Casimiro Espino	46
2.3. Análisis de la obra religiosa de Casimiro Espino	52
2.3.1. Obra original	52
2.3.2. Arreglos.....	123
2.3.3. Síntesis de la obra religiosa de Espino	136
2.4. Dirección de música religiosa.....	138
2.5. Síntesis de la labor de Casimiro Espino en la música religiosa.....	141
3. Música sinfónica	144
3.1. Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1883).....	144
3.1.1. Antecedentes y formación de la Sociedad de Conciertos	145
3.1.2. Etapa de Francisco Asenjo Barbieri (1866-1868).....	149
3.1.3. Etapa de Joaquín Gaztambide (Verano de 1868).....	151
3.1.4. Etapa de Jesús de Monasterio (1869-1876).....	157
3.1.5. Etapa de Mariano Vázquez (1877-1883).....	191
3.1.6. Síntesis de la labor de Espino en la Sociedad de Conciertos de Madrid.....	194
3.2. Filarmónica de Madrid (1872-1874).....	196
3.2.1. Antecedentes y formación de la Filarmónica de Madrid.....	197

3.2.2. Primera temporada (5 de junio de 1872-5 de junio de 1873).....	200
3.2.3. Segunda temporada (30 de octubre de 1873-2 de junio de 1874).....	207
3.2.4. Última intervención (6 de noviembre de 1874).....	213
3.2.5. Síntesis de la labor de Espino en la Filarmónica de Madrid	213
3.3. Unión Artístico-Musical (1882-1888)	214
3.3.1. Formación de la Unión Artístico-Musical y antecedentes a Casimiro Espino (1878-1882).....	215
3.3.2. Casimiro Espino como director de la Unión Artístico-Musical (septiembre de 1882-enero de 1888)	228
3.3.4. La Unión Artístico-Musical después Casimiro Espino (1888-1904).....	252
3.3.5. Comparación entre directores.....	268
3.3.6. Síntesis de la labor de Espino al frente de la Unión Artístico-Musical	273
3.4. Síntesis de la labor de Casimiro Espino en la música sinfónica	275
4. Teatro lírico	278
4.1. Panorama musical lírico durante el siglo XIX	278
4.1.1. La zarzuela. Antecedentes y evolución a lo largo del siglo XIX	279
4.1.2. El género chico. Antecedentes y evolución a lo largo del siglo XIX	284
4.2. Casimiro Espino como compositor y director de música dramática	289
4.2.1. Temporada de invierno 1870-1871. Teatro de la Alhambra	290
4.2.2. Temporada de invierno 1874-1875. Teatro de la Zarzuela.....	293
4.2.3. Temporada de invierno 1875-1876. Teatro de la Zarzuela.....	296
4.2.4. Temporada de invierno 1876-1877. Teatro de la Zarzuela.....	299
4.2.5. Temporada de invierno 1877-1878. Teatro de la Zarzuela.....	300
4.2.6. Mayo de 1878. Teatro Apolo.....	303
4.2.7. Temporada de verano de 1878. Jardines del Buen Retiro	303
4.2.8. Temporada de invierno 1878-1879. Teatro de la Zarzuela.....	312
4.2.9. Temporada de verano de 1879. Zaragoza y Barcelona.....	314
4.2.10. Temporada de invierno 1879-1880. Teatro de la Zarzuela.....	315
4.2.11. Temporada de verano de 1880. Teatro del Príncipe Alfonso	319
4.2.12. Temporada de verano de 1881. Teatro Español (Barcelona)	328
4.2.13. Temporada de primavera de 1882. Teatro Apolo	329
4.2.14. Temporada de verano de 1882. Jardines del Buen Retiro.....	331
4.2.15. Temporada de verano de 1883. Jardines del Buen Retiro.....	337
4.2.16. Temporada de invierno 1883-1884. Teatro Eslava	342
4.2.17. Temporada de verano de 1884. San Sebastián y Murcia.....	359
4.2.18. Temporada de invierno 1885-1886. Teatro de Variedades.....	367
4.2.19. Primavera-verano de 1886. Breve temporada en la Zarzuela y campaña de verano en el Teatro Español (Barcelona).....	388
4.2.20. Temporada de invierno 1886-1887. Teatro de Variedades.....	390
4.2.21. Temporada de invierno 1887-1888. Teatro de Variedades.....	406
4.3. Síntesis de la trayectoria lírica de Casimiro Espino	413
4.4. Producción lírica: cuestiones relevantes y recepción hasta 1890	417
4.5. Síntesis de la labor de Casimiro Espino en el teatro lírico	428

5. Cuatro casos representativos del repertorio lírico: <i>Una tiple de café, ¡Cómo está la sociedad!, Meterse en Honduras y ¡Quién fuera libre!</i>	432
5.1. <i>Una tiple de café</i>	433
5.2. <i>¡Cómo está la sociedad!</i>	450
5.3. <i>Meterse en Honduras</i>	464
5.4. <i>¡Quién fuera libre!</i>	480
5.5. Síntesis	496
6. Funciones benéficas, bailes de máscaras y actividad docente en el Instituto Filarmónico	500
6.1. Beneficios, bailes de máscaras y otras funciones	500
6.2. Instituto Filarmónico	542
Conclusiones	548
Referencias bibliográficas	557
Apéndices	570
1. Transcripción de la correspondencia con el Real Conservatorio de Música y Declamación	570
2. Transcripción de la correspondencia entre Antonio Peña y Goñi y Fidel Espino en <i>La Época</i>	572
3. Catálogo de la obra religiosa de Espino	576
4. Edición de elaboración propia del motete <i>Bone Pastor</i> (BNE-MP/3835/17)	577
5. Catálogo de la obra sinfónica de Casimiro Espino	579
6. Interpretaciones de obras de Casimiro Espino por la Sociedad de Conciertos de Madrid	580
7. Transcripción de la correspondencia con la Sociedad de Conciertos de Madrid	581
8. Trayectoria de Casimiro Espino en la Filarmónica de Madrid	585
9. Trayectoria lírica de Casimiro Espino	586
10. Estrenos y reprogramaciones de obras líricas de Casimiro Espino en Madrid entre 1886 y 1890	588
11. Reprogramaciones de obras líricas de Casimiro Espino fuera de Madrid entre 1886 y 1890	596

12.	Catálogo de las obras concebidas para los bailes de máscaras de Casimiro Espino	612
13.	Obra completa de Casimiro Espino	612
14.	Relación de conciertos ofrecidos por la Unión Artístico-Musical (1878-1904).....	615

Relación de abreviaturas

Abreviaturas generales	
Agrup	Agrupación
BHMM	Biblioteca Histórica Municipal de Madrid
BNE	Biblioteca Nacional de España
CEDO A	Centro de Documentación y Archivo de la SGAE
ENM	Escuela Nacional de Música
FM	Filarmónica de Madrid
Local	Localización
MNT	Museo Nacional del Teatro
RCSMM	Real Conservatorio Superior de Música de Madrid
Rep	Repetición
Repr	Reprogramaciones
Repres	Representaciones
SCM	Sociedad de Conciertos de Madrid
UAM	Unión Artístico-Musical

Abreviaturas del análisis de obras	
Ap	Apéndice
C	Compás
Cc	Compases
E	Estrofa
En	Enlace
Es	Estribillo
F	Frase
I	Introducción
Mod	Modulante
P	Plantilla
Pa	Parte
S	Sección
T	<i>Tempo</i>
Te	Tema
To	Tonalidad
Tx	Texto
Vv	Versos

Abreviaturas de las publicaciones periódicas	
AR	<i>El Arte</i>
BO	<i>Boletín de loterías y de toros</i>
CE	<i>La Correspondencia de España</i>
CM	<i>La Correspondencia musical</i>
CO	<i>El Correo militar</i>
CR	<i>Crónica de la música</i>
DI	<i>El Día</i>
DIARIO ILL	<i>Diario Ilustrado</i>
DIS	<i>La Discusión</i>
DO	<i>Diario oficial de avisos de Madrid</i>
EP	<i>La Época</i>
GL	<i>El Globo</i>
HE	<i>El Heraldo de Madrid</i>
IB	<i>La Iberia</i>
IM	<i>El Imparcial</i>
JU	<i>La Justicia</i>
LI	<i>El Liberal</i>
L'ORC	<i>L'Orchestre</i>
MO	<i>La Monarquía</i>
PA	<i>El País</i>
RE	<i>La República</i>
UC	<i>La Unión Católica</i>
UN	<i>La Unión</i>

Introducción

Casimiro Espino y Teisler (Madrid, 1845-1888) fue un compositor y director de la segunda mitad del siglo XIX, reconocido especialmente por su labor al frente de la orquesta Unión Artístico-Musical de Madrid, así como por la composición de un buen número de zarzuelas en colaboración con Ángel Rubio (1846-1906). Sin embargo, el maestro Espino también ejerció como primer violín en varias de las principales compañías y agrupaciones de la época, siendo ejemplos la Sociedad de Conciertos de Madrid o la orquesta del Teatro Real. Asimismo, sus labores de dirección no se restringieron a la Unión Artístico-Musical, sino que estuvo al frente de diversas compañías, como las de los teatros Eslava y Variedades, desempeñando un papel destacado en el asentamiento del teatro por horas. Por último, su amplio legado musical supera el centenar de composiciones, comprendiendo obras líricas, sinfónicas, religiosas y piezas destinadas a los bailes de máscaras, algunas de las cuales obtuvieron muy buena acogida a nivel nacional e internacional.

La presente Tesis Doctoral proporciona un acercamiento a la vida y obra de este compositor y director, rescatando a una de las figuras clave del Madrid de finales del siglo XIX, y ofrece, al mismo tiempo, información relevante sobre buena parte de la producción de Ángel Rubio. Por otro lado, con esta investigación se continúa la labor iniciada en 2015 con la defensa en esta misma Universidad del Trabajo Fin de Máster *La Unión Artístico-Musical: la etapa de Casimiro Espino (1883-1887)*, completándose así el estudio de esta agrupación sinfónica y abordando la figura del maestro Espino en otras dimensiones. Por tanto, el presente trabajo contribuye no sólo al conocimiento de este compositor, sino al de la historia musical del siglo XIX en España.

I. Estado de la cuestión

La figura de Casimiro Espino y Teisler ha constituido prácticamente una incógnita hasta el año 2015, en el que surgieron dos estudios coetáneos a los que se alude posteriormente: el mencionado Trabajo Fin de Máster *La Unión Artístico-Musical: la etapa de Casimiro Espino (1883-1887)* y el Trabajo Fin de Carrera *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras* de Miguel Ángel Ríos Muñoz. Hasta entonces, llama la atención que un compositor con tal extenso corpus aparezca poco más que mencionado en las principales monografías del siglo XIX. Tal es el caso de *Historia de la música española*¹ de Carlos Gómez Amat, *Cien años de teatro musical en España*² de Antonio Fernández-Cid, *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*³ de Antonio Peña y Goñi, *Historia de la música española e hispanoamericana*⁴ de José Subirá o incluso la reciente *Historia de la música en España e Hispanoamérica* en su volumen 5, editado por Juan José Carreras⁵. En *Origen y apogeo del “Género Chico”*, Deleito y Piñuela ahonda un poco más en su trayectoria teatral, abordando algunas de sus obras emblemáticas, si bien no constituye, ni mucho menos, uno de sus temas centrales.

La primera publicación de referencia sobre Casimiro Espino es la voz⁶ recogida en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, escrita por Ramón Sobrino. En ella, se realiza un repaso por la figura del compositor y director centrándose especialmente en su aportación sinfónica. Así, se abordan sus funciones como socio

¹ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.

² FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España*, Madrid, Real Musical, 1975.

³ PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, ICCMU, 2003.

⁴ SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat Editores, 1953

⁵ *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. CARRERAS, Juan José (ed.). Vol. 5, *La música en España en el siglo XIX*. Madrid, FCE, 2018.

⁶ SOBRINO, Ramón. «Espino Teisler [Theysler], Casimiro». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, Vol. 4., Madrid, SGAE, 1999, pp. 778-780.

fundador y primer violín de la Sociedad de Conciertos de Madrid, así como las obras que compuso y estrenó con la misma, resumiendo más adelante su etapa al frente de la Unión Artístico-Musical de Madrid, agrupación que dirigió desde 1883 hasta su muerte. Precisamente, la Tesis Doctoral de Sobrino, *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*⁷, presentada en la Universidad de Oviedo en 1992, constituye una referencia valiosísima en la investigación del paso de Espino por esta sociedad y arroja información muy relevante sobre el florecimiento del sinfonismo en España.

La siguiente publicación en importancia para el estudio de Casimiro Espino es el Trabajo Fin de Carrera *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*⁸ de Miguel Ángel Ríos Muñoz, defendido en el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid en 2015. El documento proporciona numerosos datos sobre la vida y obra del compositor, profundizando en sus tres melodías para orquesta, *La Ausencia*, *La Partenza* y *La Mendicante*, e incluye el análisis y una edición actual de las partituras. Asimismo, el tratamiento de estas obras, compuestas para la Sociedad de Conciertos y la Filarmónica de Madrid, conlleva un acercamiento a la labor de Espino en ambas agrupaciones, extendiendo este estudio a su paso por la Unión Artístico-Musical. Por último, se incluyen anexos tan valiosos como la correspondencia conservada en su expediente personal o un catálogo de su obra, que se completa en la presente investigación tras el hallazgo de nuevas composiciones. En 2017, Ríos Muñoz amplió su estudio sobre la Filarmónica de Madrid en un artículo publicado en el número 30 de la revista *Cuadernos de Música Iberoamericana* con título «Un escenario para las élites: la

⁷ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Oviedo: Departamento de Historia y Artes de la Universidad de Oviedo, 1992.

⁸ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015.

Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica»⁹. El documento resulta interesante de cara a la reconstrucción de la labor de Espino en dicha agrupación, que fue muy intensa a lo largo de sus dos años de su existencia, e incluye un apéndice donde se recogen todos los conciertos organizados por la sociedad, en muchos de los cuales Espino intervino como intérprete, arreglista y compositor.

El Trabajo Fin de Máster *La Unión Artístico-Musical: la etapa de Casimiro Espino (1883-1887)*¹⁰, también defendido en 2015, constituye otro ejemplo de acercamiento al compositor, en esta ocasión, desde su faceta como director de la orquesta Unión Artístico-Musical de Madrid. El estudio no sólo recoge la contribución de Espino al frente de la agrupación, sino que analiza el repertorio en términos de recepción, proporcionando información relevante sobre el sinfonismo decimonónico español.

Una obra de referencia sobre la actividad teatral decimonónica en general y sobre Espino en particular es el primer tomo de *Anales del Teatro y de la Música*¹¹ de José Vicente Pérez Martínez, de 1884. Con esta publicación, el autor se proponía analizar las temporadas escénicas, recogiendo todos los estrenos e incluyendo las biografías de los compositores y artistas que hubieran estrenado alguna obra de importancia o actuado en los principales coliseos. El tomo mencionado analiza la temporada 1883-1884, en la que Espino desarrolló una intensa labor sinfónica al frente de la Unión Artístico-Musical y lírica en el Teatro Eslava fundamentalmente. Pérez Martínez enumera, así, todas las obras que logró estrenar ese año, así como la acogida que merecieron. Sin embargo, lo más significativo es que Espino aparece encabezando el capítulo dedicado a los compositores

⁹ RÍOS, Miguel Ángel. «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 137-167.

¹⁰ FLORES RODRÍGUEZ, Marta. *La Unión Artístico-Musical: la etapa de Casimiro Espino (1883-1887)*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2015

¹¹ PÉREZ MARTÍNEZ, José Vicente. *Anales del Teatro y de la Música*, I (1883-1884), Madrid, Librería Gutenberg y Victoriano Suárez, 1884

españoles, por delante de eminencias como Emilio Arrieta o Federico Chueca. En este apartado, el autor ensalzaba su valía como compositor y director, aportando algunas de sus obras, y ofrecía datos biográficos, si bien algunos erróneos, como su nacimiento en 1849.

Otro ejemplo contemporáneo a Espino es el segundo tomo del *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*¹² de Baltasar Saldoni, publicado en 1880. La entrada sobre Espino aporta información muy escueta sobre su paso por el Real Conservatorio y enumera algunas de sus obras estrenadas por la Sociedad de Conciertos de Madrid, algo comprensible teniendo en cuenta la reducida trayectoria del compositor hasta la fecha en que se publicó el tomo de Saldoni. En la misma línea se halla la reseña de Luis Ballesteros Robles en el *Diccionario biográfico matritense*¹³, que no amplía ningún dato a pesar de haberse publicado en 1912.

Tal escasez de información conllevó la necesidad de indagar en las principales publicaciones de la época, donde se han encontrado algunas reseñas biográficas con datos relevantes escritas por Enrique Sepúlveda y Antonio Peña y Goñi, a las que se alude en el cuerpo de la presente investigación.

Asimismo, cabe citar una serie de estudios que, sin versar propiamente sobre Casimiro Espino, han servido de gran ayuda a la hora de contextualizar su labor. En lo que respecta a la música religiosa, los artículos «La música religiosa en el siglo XIX español»¹⁴ de María Antonia Virgili Blanquet, «Decadencia e intentos de reforma de la

¹² SALDONI, Baltasar. *Diccionario biográfico-bibliográfico de efemérides de músicos españoles*, Tomo II, Madrid, Imprenta de D. Antonio Pérez Dubrull, 1880, pp. 563-564.

¹³ BALLESTEROS ROBLES, Luis. *Diccionario biográfico matritense*, Madrid, Imprenta Municipal, 1912, p.193.

¹⁴ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La música religiosa en el siglo XIX español». *Revista Catalana de Musicología*, 2 (2004), pp. 181-202.

música eclesiástica española en el siglo XIX»¹⁵ de Paulino Capdepón Verdú o «La música religiosa en España en el siglo XIX»¹⁶ de José López-Calo abordan la decadente situación que atravesaba la música sacra en el siglo XIX a raíz de diversos acontecimientos bélicos y políticos, las sucesivas desamortizaciones y la posterior firma del Concordato de 1851. En cuanto a la música sinfónica, el principal referente es Ramón Sobrino; además de su Tesis Doctoral y de la voz de Casimiro Espino en el *Diccionario de la música española e hispanoamericana*, destaca su capítulo «La música sinfónica en el siglo XIX»¹⁷ en el libro *La música española en el siglo XIX*, editado por Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso, ya que arroja información relevante sobre el panorama sinfónico español decimonónico. Otra fuente interesante en este sentido supone la Tesis Doctoral de José Ignacio Suárez García, *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*¹⁸, publicada en 2002, donde se analizan las obras que Espino estrenó de Wagner al frente de la Unión Artístico-Musical. Asimismo, en *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*¹⁹, Víctor Sánchez aborda los orígenes de la Unión Artístico-Musical, en los que Bretón tomó parte activa, y recoge su paso por dicha agrupación, así como su etapa de director en la Sociedad de Conciertos, que coincidió con el periodo en que Espino estuvo al frente de la Unión y se caracterizó por la fuerte rivalidad entre ambas formaciones.

¹⁵ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX». *Hispania Sacra*, LXXI, 144 (2019), pp. 641-658.

¹⁶ LÓPEZ-CALO, José. «La música religiosa en España en el siglo XIX». *Cuadernos de Música*, 2 (1982), pp. 71-77.

¹⁷ SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-323.

¹⁸ SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002.

¹⁹ SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002.

El mencionado libro *La música española en el siglo XIX*, editado por Casares y Celsa Alonso, supone, al mismo tiempo, una fuente destacada respecto al teatro lírico gracias a capítulos como «La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión»²⁰ de María Encina Cortizo o «El sainete lírico (1880-1915)»²¹, necesarios para la contextualización de esta música y para el análisis de las obras líricas de Espino, consagradas al género chico. Por este motivo, han sido también claves las monografías *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)* de Carmen Ruiz del Moral²², *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*²³ de Margot Versteeg. Para profundizar en la labor de Espino en el Instituto Filarmónico, han sido de gran ayuda los artículos de Beatriz García Álvarez de la Villa, «Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)»²⁴ y «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su Escuela de Canto en el establecimiento del drama lírico nacional»²⁵.

Por último, cabe mencionar que, tanto en la bibliografía citada como en otros documentos, el segundo apellido del compositor aparece mencionado en múltiples variantes, con grafías como Teisler, Teysler o incluso Theysler. Asimismo, se suele encontrar, como era propio de la época, la conjunción “y” entre el primer y segundo

²⁰ ENCINA CORTIZO, María. «La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 161-194.

²¹ BARCE, Ramón. «El sainete lírico (1880-1915)». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244.

²² MORAL RUIZ, Carmen del. *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

²³ VERSTEEG, Margot. *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.

²⁴ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz. «Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)». *Revista de Musicología*, XL, 2 (2017), pp. 449-487.

²⁵ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz. «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su Escuela de Canto en el establecimiento del drama lírico nacional». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 29 (2016), pp. 81-109.

apellido. Teniendo en cuenta esta costumbre, así como las fuentes revisadas, se ha optado por normalizar su nombre como Casimiro Espino y Teisler.

II. Objetivos

Los principales objetivos de la investigación son los siguientes:

- I. Facilitar un acercamiento a la vida y a la obra de Casimiro Espino y Teisler.
- II. Dar a conocer su trayectoria profesional, por géneros y ámbitos de trabajo.
- III. Catalogar su producción y analizarla, ofreciendo asimismo datos relevantes sobre su estreno y recepción.
- IV. Contextualizar su labor en el panorama histórico y musical de la época.

III. Metodología

La presente Tesis Doctoral estudia la trayectoria de Casimiro Espino contextualizándola tanto a nivel de su vida personal como de la situación histórico-social y musical de la época, lo que determina una metodología de carácter histórico, donde prima el orden cronológico como criterio organizador. Sin embargo, dada la multiplicidad de facetas asumidas por el compositor, y en muchos casos ejercidas al mismo tiempo, se ha optado por abordar su actividad por géneros, desarrollando de manera independiente su trayectoria en la música religiosa, sinfónica y lírica, una decisión que, si bien criticable desde el punto de vista metodológico, resulta útil de cara a ordenar la investigación. Asimismo, y con el propósito de exponer los datos de la manera más clara y objetiva posible, se sigue un planteamiento eminentemente positivista con carácter general, lo que no excluye un análisis de tipo hermenéutico y cualitativo en algunos casos. De este modo, cada capítulo recoge las principales actuaciones de Espino en cada uno de los campos

indicados desde una perspectiva histórica y positivista, pero, al mismo tiempo, se anotan cuestiones de tipo interpretativo, también en el análisis de su obra. En este sentido, cabe aclarar que, dada la extensión de su corpus lírico, en el análisis se han seleccionado cuatro casos representativos, aunque el resto de la producción ha sido analizada en su totalidad. Del mismo modo, se ha limitado el estudio de la recepción de su obra lírica hasta 1890, dada la necesidad de acotar temporalmente la investigación.

En cuanto al procedimiento analítico, la idea original era aplicar la tripartición de Molino²⁶-Nattiez²⁷, pero la ausencia de datos referidos al nivel poiético, es decir, los que conectan la biografía del compositor con el propio proceso creativo, ha sido prácticamente la norma. Por este motivo, inspirándose en la citada tripartición, la mayoría de los análisis comienzan por el nivel neutro, el de la partitura, continuando por el estésico, el que atañe especialmente a la recepción, crítica y público. Por otro lado, dado que la gran mayoría de las partituras son manuscritas, se han elaborado ediciones con el propósito de plasmar de manera apropiada las cuestiones que se insertan en el transcurso del análisis.

Los pasos seguidos en la elaboración de la presente investigación han sido los siguientes:

1. Elección del tema.
2. Identificación y localización de las fuentes.
3. Documentación y vaciado del material localizado.
4. Ordenación de los datos siguiendo el método histórico a través de la realización de catálogos específicos según un planteamiento positivista.

²⁶ MOLINO, Jean. «Fait musical et sémiologie de la musique». *Musique en jeu*, 17 (1975), pp. 37-62.

²⁷ NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

5. Análisis de la producción de Espino atendiendo, en la medida de lo posible, a los tres niveles establecidos por Molino-Nattiez.
6. Interpretación de los datos y redacción del estudio, siguiendo las normas de citación empleadas en *Revista de musicología*.

IV. Fuentes

La identificación y localización de fuentes relacionadas con Casimiro Espino ha supuesto una ardua tarea debido a su dispersión. Los principales centros que custodian documentación relacionada con el compositor son el Archivo y la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores y la Biblioteca Nacional de España. Sin embargo, ha sido necesario acudir a otros como el Museo Nacional del Teatro, el Arxíu Nacional de Catalunya o el Archivo de la Villa de Madrid para completar la investigación. A continuación, se detallan las fuentes localizadas en cada uno de ellos:

En el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se encuentra su expediente personal, que contiene toda la información relativa a su etapa como estudiante en el Real Conservatorio de Música y Declamación: pagos de matrículas, altas y bajas, actas de exámenes, etc.; asimismo, incluye solicitudes de admisión, donde se informa sobre su situación familiar, resultando muy útiles de cara a la reconstrucción biográfica. Con el mismo objetivo, se ha consultado igualmente el expediente personal de su hermano y también alumno Juan Antonio Espino y Teisler. Otro de los fondos importantes para la investigación conservado en este Archivo es el de la Sociedad de Conciertos de Madrid, a la que Espino perteneció durante dieciséis años, que incluye documentos tan importantes como un inventario de obras (entre las que figuran

composiciones de Espino), su número de socio, nóminas, dictámenes de obras mientras fue jurado, numerosas cartas solicitando permisos o sus actas de dimisión; asimismo, contiene correspondencia entre la Sociedad de Conciertos y la Unión Artístico-Musical de Madrid, así como los reglamentos de esta última, de gran importancia de cara al estudio completo que se realiza sobre la Unión en la presente Tesis.

En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se han consultado las partituras sinfónicas que se conservan de Casimiro Espino, compuestas para la Sociedad de Conciertos y la Filarmónica de Madrid.

El corpus religioso se conserva prácticamente en su totalidad en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, donde también se han consultado las memorias del Instituto Filarmónico, una institución docente en la que Espino ejerció como profesor.

El Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores custodia gran parte de su producción lírica junto a sus respectivos libretos, que suponen una fuente muy importante de cara al análisis de estas obras, al proporcionar información sobre las fechas de estreno, autores, compositores, personajes y primeros intérpretes, además del argumento. En cuanto a las partituras, la mayor parte de las veces se han manejado las partes de apuntar, aunque se ha tenido que consultar el resto de los materiales en aquellos casos en que ha sido necesario.

La Biblioteca Nacional de España constituye un centro de referencia al albergar una gran diversidad de fuentes escritas, literarias, musicales e incluso sonoras. Respecto a las partituras, contiene las partes vocales del motete *Bone Pastor*, las ediciones para piano de dos polkas, y partes de apuntar, de director y reducciones para piano de algunas de sus zarzuelas más exitosas; asimismo, se conservan algunos libretos de sus obras y una grabación de la *Canción del valiente* del pasillo cómico-lírico *¡Cómo está la sociedad!*

Por otro lado, su Hemeroteca Digital ha permitido un vaciado exhaustivo de las siguientes publicaciones periódicas:

- Periódicos:

- *Boletín de comercio* (Santander, 1852)
- *Boletín de loterías y de toros* (Madrid, 1858)
- *Crónica de Cataluña* (Barcelona, 1869)
- *Diario oficial de avisos de Madrid* (Madrid, 1847)
- *El Correo militar* (Madrid, 1883)
- *El Debate* (Madrid, 1881)
- *El Demócrata* (Madrid, 1879)
- *El Día* (Madrid, 1881)
- *El Fígaro* (Madrid, 1879)
- *El Globo* (Madrid, 1875)
- *El Herald de Madrid* (Madrid, 1890)
- *El Imparcial* (Madrid, 1867)
- *El Liberal* (Madrid, 1879)
- *El Motín* (Madrid, 1881)
- *El Pabellón nacional* (Madrid, 1865)
- *El País* (Madrid, 1887)
- *El Pensamiento español* (Madrid, 1860)
- *El Solfeo* (Madrid, 1875)
- *El Voluntario de Cuba* (Madrid, 1870)
- *La Correspondencia de España* (Madrid, 1860)
- *La Dinastía* (Barcelona, 1883)
- *La Discusión* (Madrid, 1856)

- *La Época* (Madrid, 1849)
 - *La Esperanza* (Madrid, 1844)
 - *La Iberia* (Madrid, 1868)
 - *La Justicia* (Madrid, 1888)
 - *La Monarquía* (Madrid, 1887)
 - *La Nación* (Madrid, 1849)
 - *La Nueva Iberia* (Madrid, 1868)
 - *La República* (Madrid, 1884)
 - *La Unión* (Madrid, 1878)
 - *La Unión Católica* (Madrid, 1887)
- Revistas y semanarios:
- *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles* (Madrid, 1903)
 - *Crónica de la música* (Madrid, 1878)
 - *El Arte* (Madrid, 1873)
 - *El Artista* (Madrid, 1866)
 - *El Correo de la moda* (Madrid, 1865)
 - *Gaceta musical de Madrid* (Madrid, 1855)
 - *La Escena* (Madrid, 1865)
 - *La España artística* (Madrid, 1888)
 - *La Ilustración católica* (Madrid, 1867)
 - *La Ilustración española y americana* (Madrid, 1869)
 - *La Moda elegante* (Cádiz, 1861)
 - *La Música ilustrada hispano-americana* (Barcelona, 1898)
 - *La Revista* (Madrid, 1875)
 - *Las Dominicales del libre pensamiento* (Madrid, 1883)

- *Madrid cómico* (Madrid, 1860)
- *Revista contemporánea* (Madrid, 1875)
- *Revista de España* (Madrid, 1868)
- *Revista y gaceta musical* (Madrid, 1867)

Además, se ha consultado físicamente la revista *Chorizos y Polacos* (Madrid, 1882).

En el Museo Nacional del Teatro de Almagro se han localizado los materiales manuscritos del *schottisch Hércules* y de la redova *La Paquita*.

En el Archivo de la Villa de Madrid se encuentra su registro de nacimiento, mientras que la partida de defunción se puede consultar en el libro *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo* de Matías Fernández.

Por último, el Arxú Nacional de Catalunya dispone de la única imagen que se conserva del compositor, una fotografía realizada por Antoni Esplugas que se puede observar en una de las primeras páginas de la presente investigación²⁸.

Al margen de estos centros de documentación, se han visitado asiduamente la Biblioteca Central de la Universidad de Oviedo y la Biblioteca de Humanidades «Emilio Alarcos Llorach» de la misma universidad. En ellas se ha consultado tanto bibliografía general como documentos más específicos, por ejemplo, la revista *La Propaganda Musical*. La Tesis Doctoral de Ramón Sobrino se ha consultado en el Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, situado también en el Campus de Humanidades.

²⁸ Imagen incluida en la página inmediatamente anterior a los agradecimientos. Arxú Nacional de Catalunya. ANC-1-402-N-6981.

Otras publicaciones de gran utilidad han sido la revista *La Correspondencia Musical* (1881-1887, archivo personal de José Ignacio Suárez, aunque actualmente también disponible en línea²⁹) o el diario *El Popular*, consultado a través del catálogo de la Biblioteca Digital “Memoria de Madrid”.

Por otro lado, la actividad en el extranjero de la Unión Artístico-Musical de Madrid ha motivado la consulta de publicaciones periódicas internacionales como el *Diario Ilustrado* (Lisboa, 1872) en la Hemeroteca Digital de la Biblioteca Nacional de Portugal, o *Le Ménestrel* (París, 1833) y *L’Orchestre* (París, 1856) en Gallica, la biblioteca digital de la Biblioteca Nacional de Francia.

Por último, para la elaboración de los apéndices se ha acudido a la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional y al International Music Score Library Project (Petrucci Music Library) con el propósito de normalizar los títulos de las obras, que en muchos casos aparecen incompletos en las crónicas de la época. Asimismo, para el análisis de la recepción de las obras líricas se ha acudido al *Boletín oficial de la propiedad intelectual*, consultado digitalmente en la sede de la Oficina Española de Patentes y Marcas del Gobierno de España.

La revisión de estas fuentes ha permitido reconstruir buena parte de la trayectoria vital y profesional de Casimiro Espino, si bien cabe destacar algunas lagunas motivadas por la falta de datos, a lo que se suma la ausencia de descendientes, cuestiones que hacen que este sea, como la ciencia misma, un estudio que se somete a revisión desde el momento en que nace. En este sentido, no se han podido localizar 4 partituras religiosas (*Misa, Te Deum, Motete y Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro*

²⁹ Edición disponible online en https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/es/consulta/registro.do?id=8054, [consulta 02-06-2022].

Señor Jesucristo), 4 sinfónicas (*Overtura en sol menor, Genio y locura, Polonesa y Recuerdos de Portugal*) y 33 líricas: *1870, Los dos sargentos franceses, Las mocedades de Don Juan Tenorio, César y Antonio, La mejor venganza, ¡¡Al Polo!!*, *Cada cosa a su tiempo, Miss Zaeo, Noche-Buena, La mulata consejera, Ni a tres tirones, La mulata y la niña, Contratos al vuelo, La Gitana, La mano blanca, ¡Manolito!*, *España pintoresca, La vuelta de Ruiz, Los cómicos de mi pueblo, ¡Viva mi tierra!*, *El Chispero, La villa del oso, Agua Lucrecia, En las batuecas, Desconcierto musical, El año de la Nanita, Año nuevo vida vieja, Será lo que tase un sastre, Cantar de plano, El cuento del año, Pepito Paris, ¡El maniquí!* y *La boda de Polonia*. Además, en algunos casos no se conservan tampoco los libretos ni se han localizado referencias a su estreno.

V. Estructura de la Tesis

La presente investigación realiza un recorrido por la trayectoria vital y especialmente profesional de Casimiro Espino y Teisler, una actividad intensa y polifacética, en línea con otros compositores coetáneos, que se veían obligados a diversificar trabajos para proporcionarse un sustento económico suficiente como para mantenerlos. Por ello, con el objetivo de permitir una visión clara en sus principales dimensiones, se comienza abordando su biografía, tras la que se acomete el estudio de su trayectoria profesional por ámbitos de intervención, dando lugar a la siguiente estructura:

1. Breve aproximación biográfica

En el primer capítulo se realiza una reconstrucción biográfica a partir de su trayectoria profesional fundamentalmente, debido a los pocos datos de que se disponen, en su mayoría pertenecientes a su etapa como estudiante en el Real Conservatorio de Música y Declamación.

2. Música religiosa

En segundo lugar, se analiza el corpus religioso de Espino, que constituye su producción más temprana. El análisis se circunscribe a un nivel neutro, debido a la escasez de reseñas en la prensa. Posteriormente, se recogen las intervenciones como director de música sacra que se han podido localizar.

3. Música sinfónica

El tercer capítulo aborda su intensa actividad sinfónica como intérprete, compositor y director. En este sentido, se recoge su paso por las sociedades madrileñas Sociedad de Conciertos, Filarmónica de Madrid y Unión Artístico-Musical, y se analizan las composiciones sinfónicas de las que se conservan partituras. En esta ocasión, el análisis es más exhaustivo, aunque continúan existiendo lagunas, motivadas por la ausencia de partituras y de reseñas. Por otro lado, se incluye el estudio completo de la Unión Artístico-Musical, ampliando la investigación iniciada en el Trabajo Fin de Máster *La Unión Artístico-Musical: la etapa de Casimiro Espino (1883-1887)*.

4. Teatro lírico

El siguiente capítulo versa sobre la trayectoria de Espino en el teatro lírico, atendiendo a sus funciones como concertino y director en diversas compañías teatrales y analizando su extensa obra, fundamentalmente en términos de recepción hasta 1890, dada la imposibilidad de estudiarla en su totalidad.

5. Cuatro casos representativos del repertorio lírico: *Una tiple de café, ¡Cómo está la sociedad!*, *Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!*

Continúa el capítulo anterior con un análisis minucioso de cuatro partituras representativas del teatro lírico, atendiendo al libreto, a la música y a su recepción.

6. Funciones benéficas, bailes de máscaras y actividad docente en el Instituto Filarmónico

Finalmente, se realiza un repaso a las intervenciones de Espino en otro tipo de ocupaciones, tales como beneficios y bailes de máscaras, y se aborda su actividad como profesor en el Instituto Filarmónico. Asimismo, se analizan las cuatro partituras que se conservan del repertorio destinado a los bailes de máscaras.

La información de estos capítulos se complementa en los apéndices, donde se incluye una transcripción de su correspondencia, ediciones de partituras, tablas que sintetizan su trayectoria en los diferentes ámbitos y un catálogo completo de su obra. Asimismo, el último apéndice recoge todos los programas de concierto ofrecidos por la Unión Artístico-Musical de Madrid.

1. Breve aproximación biográfica

La biografía de Casimiro Espino resulta compleja de abordar, teniendo en cuenta la escasez de datos localizados. Por ello, el presente capítulo constituye un bosquejo biográfico reconstruido, en su gran mayoría, a partir de su carrera profesional.

Casimiro Espino y Teisler nació el 20 de junio de 1845 en Madrid, quedando inscrito en el registro como Casimiro Silvano Fidel Espino y Teisler. La parroquia elegida para su bautismo fue la iglesia de San Andrés, una de las más antiguas de la capital y ubicada en el céntrico barrio de La Latina³⁰.

En cuanto a su ascendencia, tenía orígenes gallegos por parte de padre y del levante por parte de madre. Sus abuelos paternos, Joaquín Espino y María Vilos, eran naturales de Santiago de Compostela. Los maternos, Antonio Teisler y Luisa C., de Barcelona y de Valencia³¹.

Sus padres, Antonio Fidel Espino y Antonia Teisler, nacieron en La Coruña y en Valencia respectivamente³², y tuvieron tres hijos: Casimiro, Juan Antonio, y Eloísa, de la que únicamente se sabe que falleció en enero de 1885 en Murcia³³.

Fidel Espino formó parte del Ejército expedicionario de África, una exploración militar española que tenía como objetivo controlar Marruecos. Por sus continuas ausencias, las obligaciones militares de su padre condicionaron en buena

³⁰ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015, p. 9.

³¹ *Ibidem*

³² FERNÁNDEZ, Matías. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós editores, 1995, p. 260.

³³ «Edición de la tarde de hoy 24 de enero». *La Correspondencia de España*, 25-I-1885, p. 1.

medida la juventud de Casimiro, llegando incluso a interrumpir sus primeros estudios en el Conservatorio. Paralelamente, Fidel trabajaba como músico y profesor, aunque apenas se conserva información sobre esta labor. Gracias a la prensa, se sabe que ejerció como músico mayor³⁴, una función por la que obtuvo reconocimientos como una escribanía de plata que le concedieron durante un certamen organizado por el Liceo Brigantino de la Coruña³⁵. Como profesor, la única certeza es que fue el responsable de iniciar en el arte del violín tanto a Casimiro como a su hermano, Juan Antonio³⁶.

Nacido en Málaga el 24 de febrero 1854, Juan Antonio Espino y Teisler comenzó sus estudios en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid en septiembre de 1867³⁷, dos años antes de que Casimiro finalizase su formación. Durante el primer curso, estudió primer año de violín con Juan Díez, también profesor de Casimiro. Juan Eusebio Díez Ortigas (1807-1882) se había formado con su padre, primer violín en la Catedral de Lugo, donde ejerció hasta 1828, cuando se trasladó a Madrid. En la capital desempeñó puestos de primer violín en los teatros del Príncipe y de la Cruz, así como en la Real Capilla (1832). Al año siguiente, se incorporó como profesor del Real Conservatorio, siendo uno de los que más trabajaron para sostenerlo. En cuanto a su labor pedagógica, destacan algunos alumnos como Tomás Bretón o

³⁴ «Gobierno militar». *La Correspondencia de España*, 4-VIII-1881, p. 3.

³⁵ «Audiciones y conciertos». *Crónica de la música*, III, 94, 8-VIII-1880, pp. 4-5.

³⁶ Solicitud de admisión de Espino por Antonia Teisler. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales de alumnos 1830-1976. Expediente personal de Casimiro Espino Teisler. Signatura: Caja 423

³⁷ N° de matrícula: 4.025. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales de alumnos 1830-1976. Expediente personal de Antonio Espino Teisler. Signatura: Caja 423

Jesús de Monasterio, además de los hermanos Espino, y fue autor del método 28 *Ejercicios para violín*³⁸.

Al año siguiente de comenzar sus estudios, Antonio Espino causó baja por enfermedad, solicitando su readmisión en septiembre de 1869³⁹. Retomó tercero de violín con Jesús de Monasterio (1836-1903), pues Juan Díez se había declarado en excedencia el año anterior, después de treinta y cinco años vinculado al centro⁴⁰. Antonio Espino mostraba buena disposición y era muy aplicado, como prueban los primeros premios que recibió en las enseñanzas de violín y de armonía. Sin embargo, su carrera se vio interrumpida con su prematura muerte, en 1876⁴¹.

Por su parte, Casimiro Espino comenzó la carrera de náutica⁴², que pronto abandonó para ingresar en el Real Conservatorio a principios de 1860, culminando sus estudios, no sin interrupciones, en 1869. Desde ese momento, trabajó intensamente como intérprete, compositor, arreglista, profesor y director de música sinfónica, lírica y religiosa, convirtiéndose en una de las figuras clave del Madrid de finales del siglo XIX. Respecto a su vida personal, contrajo matrimonio con Francisca Fernández⁴³, si bien se desconoce la fecha del enlace; en 1873 la pareja ya podría estar casada, a juzgar por una noticia en la que se confirma la asistencia de la familia de Espino a la boda entre la profesora de piano Francisca Samaniego y José Gainza

³⁸ BORDÁS IBÁÑEZ, Cristina. *Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)*. Madrid: Departamento de Musicología de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 2019, p. 225.

³⁹ Solicitud de readmisión por Antonio Espino. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales de alumnos 1830-1976. Expediente personal de Antonio Espino Teisler. Signatura: Caja 423

⁴⁰ PONS, Assumpta. «Juan Díez Ortigas, una vida ligada al Conservatorio de Madrid y a la Real Capilla». *Música*, 21, 2014, p. 164.

⁴¹ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Índice Numérico de Alumnos Matriculados, 145

⁴² PÉREZ MARTÍNEZ, José Vicente. *Anales del Teatro y de la Música*, I (1883-1884), Madrid, Librería Gutenberg y Victoriano Suárez, 1884, pp. 357-358.

⁴³ FERNÁNDEZ, Matías. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós editores, 1995, p. 260.

(1844-1882), profesor de solfeo de la Escuela Nacional de Música y Declamación⁴⁴. Espino y Francisca tuvieron dos hijos: Angelita, nacida en 1879, y Casimiro, nacido en 1882. Desgraciadamente, ambos fallecieron en febrero de 1884 con sólo ocho días de diferencia⁴⁵. Aunque de manera general no trascendieron las causas de su muerte, Antonio Peña y Goñi (1846-1896) desvelaría años más tarde que se había producido por tisis, un tipo de tuberculosis pulmonar⁴⁶. A partir de este momento, el estado de salud de Espino se fue debilitando progresivamente, falleciendo el 6 de enero de 1888.

A la hora de abordar en profundidad la figura de Casimiro Espino, cabe diferenciar tres etapas, las cuales se desarrollan seguidamente: una etapa de formación hasta 1869, que coincide con sus años de estudiante en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid; una segunda hasta 1883, en la que se produce el despegue de su carrera profesional y en la que destaca su vinculación a la Sociedad de Conciertos de Madrid; y una última etapa en la que vieron la luz sus obras de mérito y se convirtió en director de la sociedad Unión Artístico-Musical de Madrid, un puesto que desempeñó hasta su muerte en 1888.

⁴⁴ «Sección de noticias». *El Imparcial*, 24-V-1873, p. 3.

⁴⁵ «Ecos teatrales». *La Época*, 13-II-1884, p. 3.

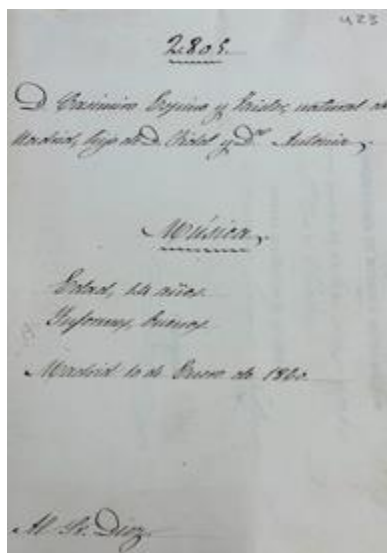
⁴⁶ «Espino». *La Época*, 7-I-1888, p. 3.

1.1. Primera etapa: formación en el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid (1860-1869)

Curso 1860

Casimiro Espino ingresó en el Real Conservatorio de Música y Declamación el 10 de enero de 1860. Fue su madre quien solicitó su admisión por medio de una carta enviada al entonces director, Ventura de la Vega y Cárdenas (1807-1865). En el documento, que se puede observar transcrito en el apéndice 1, Antonia Teisler informaba de su difícil situación familiar por la ausencia de su marido y rogaba que admitieran a su hijo, «el cual tenía conocimientos de violín y deseaba continuar con la carrera a que su padre le había dedicado»⁴⁷. En la prueba de acceso, Espino mostró numerosos defectos acompañados de buena disposición, y así fue admitido a la edad de catorce años con informes buenos, como queda registrado en su ficha:

⁴⁷ Solicitud de admisión de Casimiro Espino por Antonia Teisler. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales de alumnos 1830-1976. Expediente personal de Casimiro Espino Teisler. Signatura: Caja 423.



Ficha de Casimiro Espino. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales de alumnos 1830-1976. Expediente personal de Casimiro Espino Teisler. Signatura: Caja 423

Espino se matriculó con el número 2.805 en primer año de violín, en la primera clase de Juan Díez, y estuvo exento de pago al menos durante ese curso, por hallarse su padre en el ejército de África.

Se examinó el 10 de mayo con la calificación de sobresaliente, si bien causó baja el 20 de octubre de ese mismo año⁴⁸ por tener que ausentarse con su familia de Madrid, desconociendo adónde se desplazaron.

Curso 1863-1864

Tras dos años sin recibir noticias, el 24 de agosto de 1863 Espino solicitó su readmisión al director del Real Conservatorio a través de una carta que también se incluye en el apéndice 1⁴⁹. En ella, manifestaba sus ansias de comenzar la carrera de

⁴⁸ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Libros de Altas y Bajas de las Clases 1860, 213

⁴⁹ Solicitud de readmisión. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales de alumnos 1830-1976. Expediente personal de Casimiro Espino Teisler. Signatura: Caja 423

composición y pedía que le permitieran cursar a la vez el tercer año de armonía, previo examen del de segundo, y primero de composición. Sin embargo, tras haber suspendido el examen, se vio obligado a matricularse en segundo año de armonía en la primera clase de Rafael Hernando (1822-1888); asimismo, hizo lo propio cursando a la vez cuarto y quinto año de violín con Juan Díez, lo que induce a sospechar que pudo continuar con sus estudios de instrumento durante su ausencia de Madrid, bien con su padre o con otro profesor, una hipótesis planteada teniendo en cuenta los resultados obtenidos.

En el examen del segundo año de armonía, Espino obtuvo una calificación “Buena”. La prueba tuvo lugar el 27 de mayo ante Hilarión Eslava (1807-1878), presidente del tribunal, y los profesores de composición, Emilio Arrieta (1821-1894), de solfeo, Baltasar Saldoni (1807-1889), de violín, Jesús de Monasterio, y de órgano, Ignacio Ovejero (1828-1889) y Román Jimeno (1799/1800-1874)⁵⁰.

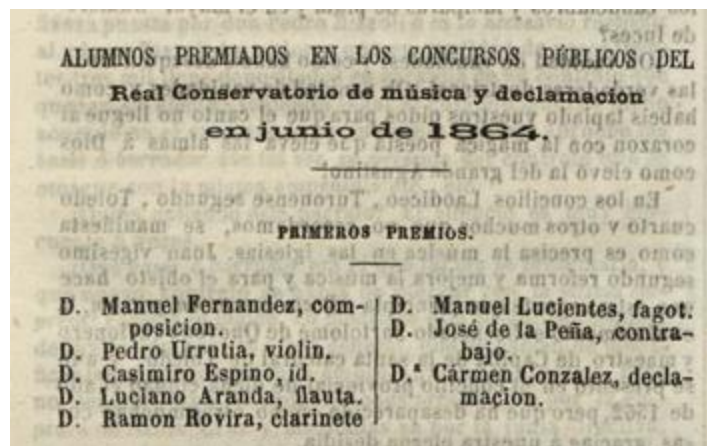
El examen final de violín tuvo lugar el 2 de junio de 1864, figurando en el tribunal los profesores de contrabajo, Manuel Muñoz, de violonchelo, Juan Mollberg (1819-1866) y Julián Aguirre, de violín, Jesús de Monasterio y Juan Díez, y de armonía, Rafael Hernando y José Aranguren (1821-1903), presidiendo de nuevo Hilarión Eslava. Espino no sólo obtuvo la calificación de sobresaliente, sino que fue propuesto para el concurso que anualmente se celebraba a final de curso⁵¹, el cual ganó.

Los concursos del Real Conservatorio se verificaron en dicho emplazamiento entre el 20 y el 30 de junio. El de violín tuvo lugar el 23 con un jurado integrado por

⁵⁰ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015, p. 10.

⁵¹ *Ibid.*

Francisco Frontera de Valldemosa (1807-1891), José Isidoro Vega, Ricardo Fischer y Eduardo Fischer, presidiendo Hilarión Eslava, quien tuvo que sustituir por indisposición al director Ventura de la Vega. Se presentaron nueve alumnos, discípulos de Monasterio, Juan Díez y Juan Mollberg⁵², quienes tuvieron que interpretar una pieza estudiada y otra que debía repentizarse, elegida por el profesor y aprobada por la dirección, de acuerdo con el artículo 33 de las instrucciones que regulaban las enseñanzas de instrumentos de orquesta⁵³. La primera obra fue un concierto de Giovanni Battista Viotti (1755-1824) y la segunda, una pieza de Hilarión Eslava que no se puede determinar ante la ausencia de referencias. Casimiro Espino y Pedro Urrutia resultaron seleccionados para optar al primer premio con la misma puntuación, compartiendo así el triunfo⁵⁴:



Extracto del listado de alumnos premiados. *La Gaceta Musical Barcelonesa*. IV, 142, 9-X-1864, p. 2.

⁵² «Folletín». *La Iberia*, 3-VII-1864, p. 3.

⁵³ *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861, p. 12. En BNE, Ref. MC/3877/12

⁵⁴ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015, pp. 10-11.

El primer premio en violín le brindó numerosas oportunidades como intérprete, y así comenzó a tomar parte en diversas compañías teatrales, como consta en sus actas de examen, destacando la del Teatro Real; su orquesta, seleccionada y trabajada por Francisco Asenjo Barbieri (1823-1894), intervino ese mismo verano en la inauguración de los Campos Elíseos de Madrid, y dio lugar, dos años más tarde, a la Sociedad de Conciertos⁵⁵, convirtiendo a su plantilla en socios fundadores, entre ellos, el propio Espino⁵⁶.

Curso 1864-1865

Finalizados los estudios de violín con la mejor calificación posible, Espino continuó su formación como compositor, matriculándose en septiembre de 1864 del tercer año de armonía con Rafael Hernando; asimismo, cursó su primer año de composición, en la segunda clase con Emilio Arrieta.

El examen final de armonía tuvo lugar el 23 de mayo con el mismo tribunal del año anterior a excepción de Arrieta y con la incorporación de los profesores de Canto, José Inzenga (1828-1891), de armonía, Antonio Aguado (1821-1889) y de solfeo, José Pinilla (1837-1902)⁵⁷. Espino logró un resultado “Mediano”, pues las numerosas faltas provocadas por sus ocupaciones en el teatro habían entorpecido la consecución de los estudios⁵⁸. Aun así, fue propuesto para el concurso de final de curso, que se celebró el 22 de junio con la participación de once alumnos. Aunque no

⁵⁵ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Oviedo: Departamento de Historia y Artes de la Universidad de Oviedo, 1992, Vol. I, p. 144.

⁵⁶ «Conciertos del Sr. Barbieri». *La Escena*, II, 23, 22-IV-1866, pp. 7-8

⁵⁷ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015, p. 12.

⁵⁸ Acta del examen de Armonía, 23 de mayo de 1865. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1864-1870. Signatura: 002

ganó, logró el accésit junto a Ángel Quílez y a Serafín Larroca: el primer premio le fue concedido a Cleto Zabala, y el segundo estuvo compartido entre Pedro Urrutia y Clemente Santamarina⁵⁹.

En el examen de primer año de Composición, verificado el 24 de mayo, obtuvo la misma calificación que en armonía: “Mediano”. En el acta del examen figura alguna falta de asistencia por enfermedad⁶⁰, lo que contrasta con la multiplicidad de ausencias registradas en la clase de armonía.

Últimos cuatro cursos de Composición (1865-1869)

En los siguientes cursos de composición, las faltas se incrementaron, pues a sus obligaciones en el teatro se sumó su incorporación como primer violín en la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866. Sin embargo, sus calificaciones mejoraron a “Notable” (1865-66) y “Bueno” (1866-67 y 1867-68), finalizando en 1869 con propuesta para el concurso final.

Espino consiguió el primer premio junto a Apolinar Brull (1845-1905) en el concurso de composición, que tuvo lugar el 17 de junio. Para el mismo, tuvieron que componer una pieza concertante, interpretada por orquesta y coro bajo la dirección de Monasterio. La entrega de premios tuvo lugar el 27 de junio en un acto presidido por el entonces ministro de Fomento, Severo Catalina del Amo⁶¹. A su entrada, una treintena de alumnos ejecutaron al piano el *Himno a la patria*, compuesto para la

⁵⁹ «Folletín». *La Iberia*, 2-VII-1865, p. 3.

⁶⁰ Acta del examen de Composición. 24 de mayo de 1865. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Actas de Exámenes Enseñanza Oficial 1864-1870. Signatura: 002

⁶¹ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015, p. 14.

inauguración del Panteón Nacional por Arrieta; tras el mismo, el secretario procedió a la lectura de los premiados, entre los que se encontraba Ruperto Chapí (1851-1909), que había obtenido el primer premio en Armonía. Finalmente, se interpretaron un concierto para violín de Charles-Auguste de Bériot (1802-1870), un dúo de pianos sobre motivos de *Norma* de Vincenzo Bellini (1801-1835) y el aria final de *Lucrecia Borgia* de Gaetano Donizetti (1797-1848) entre otras obras⁶².

A los primeros cursos de composición pertenecen algunas de sus obras religiosas, como el *Septenario doloroso a tres voces y orquesta* (1866) o el *Stabat Mater Dolorosa a cuatro voces y orquesta* (1867); en los últimos, compuso obras sinfónicas como la *Overtura en Sol menor* o *Miscelánea sobre motivos de los Hugonotes*, estrenadas por la Sociedad de Conciertos. Su incorporación a esta entidad en 1866 marcó un antes y un después al permitirle forjarse una carrera como intérprete y compositor, especialmente tras haber obtenido el primer premio en esta disciplina. Por aquel entonces, Espino había adquirido una subsistencia decorosa como violinista y percibía un sueldo anual aproximado de 8,000 reales⁶³.

⁶² «Tercera Edición». *La Correspondencia de España*, 27-V-1869, p. 3.

⁶³ *Estado General que manifiesta el Número de Alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real conservatorio de Música y Declamación desde su creación hasta la fecha adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha Escuela*, Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, 1866, p. 20. En BNE, Ref. M. FOLL/111/11

1.2. Segunda etapa: despegue profesional y primeras obras de mérito (1869-1883)

Aunque Espino ya había comenzado a ejercer profesionalmente mientras estudiaba, el verdadero despegue de su carrera musical se produjo una vez concluida su formación, en 1869. En el presente apartado se resume información recogida y debidamente referenciada en el transcurso de la investigación.

El reciente primer premio en composición permitió a Espino estrenar varias composiciones sinfónicas con la Sociedad de Conciertos de Madrid, entidad a la que perteneció entre 1866 y 1883 y en la que desempeñó funciones de primer violín y jurado en la admisión de obras. De forma paralela, intervino como intérprete, arreglista y compositor en la sociedad Filarmónica de Madrid, una orquesta que se mantuvo activa entre 1872 y 1874.

Por otro lado, sus obligaciones en el panorama lírico se multiplicaron exponencialmente desde que asumió la dirección del Teatro de La Alhambra en 1870. Desde entonces, Espino estuvo vinculado a diversas compañías dramáticas, especialmente a la del Teatro de La Zarzuela, y aunque comenzó ejerciendo como concertino, fue adquiriendo progresivamente más responsabilidades como director. En este sentido, su encuentro con Ángel Rubio (1846-1906) en 1877 determinó el resto de su carrera teatral, iniciando una colaboración de por vida que se tradujo en la codirección de exitosas campañas y en el estreno de un elevado número de obras en coautoría. Aunque sus mayores éxitos se produjeron en la última etapa, durante este periodo vieron la luz sus primeras obras de mérito, como *El destierro del amor*, *Don Abdón* y *Don Senén* o *De Cádiz al Puerto*.

En cuanto a la música religiosa, Espino continuó ejerciendo como compositor y director, si bien con menor dedicación respecto a los otros campos.

Por último, tampoco descuidó sus obligaciones en otros ámbitos tales como bailes de máscaras, beneficios y conciertos de diversa índole, llegando a actuar en otras provincias, amén del puesto de primer violín en la orquesta del Teatro Real, que venía desempeñando desde su etapa como estudiante.

1.3. Últimos años: consagración como director y compositor lírico (1883-1887)

En 1883 Espino asumió la dirección de la Unión Artístico-Musical de Madrid, siendo expulsado de la Sociedad de Conciertos debido a la rivalidad establecida entre ambas agrupaciones. La asunción de este cargo le convirtió en una figura destacada del panorama sinfónico decimonónico español, desarrollando una intensa labor de difusión de repertorio a nivel nacional e internacional.

Coincidiendo con tal nombramiento, Espino ofreció las campañas líricas más sobresalientes de su carrera profesional, que tuvieron epicentro en varios coliseos destinados al teatro por horas, fundamentalmente en Variedades y Eslava. Además de sus funciones como director de las compañías, estrenó sus obras más emblemáticas junto a Ángel Rubio: *Meterse en Honduras*, *¡Cómo está la sociedad!* y *¡Quién fuera libre!*

Por si fuera poco, Espino continuó ejerciendo como intérprete y director de diversas funciones religiosas y benéficas, si bien estas intervenciones fueron cada vez más intermitentes, dada la imposibilidad de compatibilizar tantas facetas. En este

sentido, en verano de 1883 abandonó su puesto de primer violín de la orquesta del Teatro Real, siendo sustituido por Manuel Pérez (1846-1901)⁶⁴.

Desde 1884, sus problemas de salud se acentuaron considerablemente, provocando la suspensión de varios conciertos con la Unión Artístico-Musical. Probablemente la inesperada muerte de sus hijos, unido a la intensa carga de trabajo, habrían ido acentuando su larga y penosa enfermedad⁶⁵ que terminó por arrebatarle la vida a principios de 1888.

1.4. Fallecimiento y entierro (1888)

Casimiro Espino falleció en la madrugada del 6 de enero de 1888 en la calle Huertas nº 78, cuando aún no había cumplido los 43 años. Su entierro tuvo lugar a la una del mediodía del día siguiente en el cementerio de la Sacramental de San Lorenzo de Madrid⁶⁶.

La lápida de su tumba es fiel reflejo del cariño profesado por los miembros de la Unión Artístico-Musical:

⁶⁴ «Los espectáculos». *La Iberia*, 18-VII-1883, p. 3.

⁶⁵ «Cartera de Madrid». *El Liberal*, 7-I-1888, p. 3.

⁶⁶ FERNÁNDEZ, Matías. *Parroquia madrileña de San Sebastián: algunos personajes de su archivo*. Madrid, Caparrós editores, 1995, p. 260.

La Unión Artístico-Musical al que fue su director

D. Casimiro Espino y Teisler

Falleció el 6 de Enero de 1888

a la edad de 43 años

R.I.P

Su esposa y padres



Lápida de Casimiro Espino. Nicho nº 339 del patio Alto San José. Sacramental de San Lorenzo de Madrid

El cortejo fúnebre, presidido por Emilio Arrieta, fue muy numeroso y se compuso en su mayoría de escritores y artistas, entre los que se hallaban las actrices Leocadia Alba y Lucía Pastor, de la compañía de Variedades. El féretro fue conducido en una carroza tirada por cuatro caballos y adornada con coronas de parte de los directores y profesores del Teatro Apolo, de su alumna Carolina Vallés y de los miembros de la Unión Artístico-Musical. Al pasar por el Teatro de Variedades, los artistas depositaron otras tres coronas, una de la empresa, otra de la compañía y otra

de la orquesta, que interpretó la marcha de *El Profeta* de Giacomo Meyerbeer (1791-1864)⁶⁷.

El mismo día de su entierro, *La Época* publicó unas cuartillas escritas por Antonio Peña y Goñi en homenaje al recién fallecido. El documento, que no tiene desperdicio, no estuvo exento de polémica al provocar el enfado del padre de Espino, que contrató unos días más tarde a través del mismo medio. Su reacción vino motivada porque Peña y Goñi aseguraba que Espino había llevado una vida horrible de bohemio «entre el *cognac* y el papel de música, escribiendo en la mesa de un café, vomitando corcheas, seco como un sarmiento, con los pómulos rojizos y salientes y asomando a sus ojos hundidos la llama infame del licor»⁶⁸. Por esta causa, «como músico, como artista, en la noble acepción de la palabra, [había valido] poco, porque no quiso o no pudo sujetarse a la vida ordenada del trabajo»⁶⁹. Sin embargo, Peña y Goñi también ensalzaba su valía como director, caracterizada por una gran sensibilidad artística y un eclecticismo de lo moderno, atribuyéndole el logro de interpretar «esbozos del prelude de *Parsifal* y otras piezas instrumentales» de Wagner. Y finalizaba lamentándose de que la prensa no hiciera alusión a su entierro:

¿Dónde vivía el maestro? No lo sé. ¿A qué hora lo enterrarán? Lo ignoro. ¡Pobre Espino! La tierra, que lo cubrirá para siempre, cubrirá también para siempre su obra efímera, tísica como él y como él alcoholizada⁷⁰.

⁶⁷ PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Espino». *La Época*, 7-I-1888, p. 3.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ *Ibid.*

Con estas palabras, no es de extrañar que Fidel Espino reaccionase con el objetivo de “lavar la imagen” de su hijo. Así, *La Época* publicó a los pocos días su respuesta a Peña y Goñi, que llevaba por título «Desagravio»⁷¹. En ella, el padre le reprochaba la manera de realzar la memoria del director, quien, lejos de llevar una vida bohemia, siempre había cumplido con sus obligaciones familiares, ganándose un sueldo que les había permitido costearse el funeral sin apelar a terceros; además, ponía en duda el grado de intimidad que les unía, teniendo en cuenta que desconocía su domicilio familiar. En el apéndice 2 se incluye la transcripción de esta polémica correspondencia, que quedó zanjada tras la disculpa por parte de Peña y Goñi, publicada en el mismo número de *La Época* del 2 de febrero⁷².

Muerto sin descendencia, Espino no tuvo continuadores a su labor. Durante un tiempo, figuró como administradora de sus derechos Benita Teisler, probablemente una hermana de su madre⁷³. Pero una vez más, la ausencia de datos dificulta la aportación de más información al respecto.

Para concluir el capítulo, se anota la siguiente reseña del reputado periodista Enrique Sepúlveda (1844-1903), publicada un año antes de fallecer Espino, que es muestra de la proyección que hubiera podido alcanzar de no ser por los múltiples contratiempos, especialmente de índole personal, que hubo de atravesar:

⁷¹ ESPINO, Fidel. «Desagravio». *La Época*, 2-II-1888, p. 1.

⁷² PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Desagravio». *La Época*, 2-II-1888, p. 1.

⁷³ «Lista. Administrados». *Boletín Oficial de la Sociedad de Autores Españoles*, I, 7, 30-VII-1903, p. 4.

Casimiro Espino. Tercera silueta de la trilogía musical que nos ha deleitado en la primavera de 1886 [junto a Bretón y Sarasate].

Enjuto de cuerpo, con perfil mefistofélico; su [?] de melena, y una pasión decidida por el arte, Espino, sino es, llegará a ser una figura distinguida.

Por de pronto ya sabemos que tiene inspiración y fecundidad y gusto para componer, mucho ingenio para instrumentar, y mucho nervio para dirigir.

Después de Goula, Pérez y Bretón, es quizá el único que está en condiciones de suplir una vacante.

Por hoy se conforma con figurar al frente de una orquesta de conciertos, que aunque de tarde en tarde, no deja nunca de darnos visibles muestras de sus adelantos. Mañana pedirá su parte en el botín de la popularidad y ciertamente no se la negarán⁷⁴.

⁷⁴ «Bretón, Sarasate y Espino». *El Imparcial*, 28-II-1887, p. 4.

2. Música religiosa

Casimiro Espino compuso música religiosa desde los comienzos de su carrera profesional, llegando a dirigir diversas funciones con carácter sacro conforme aumentaba su fama como director en los ámbitos zarzuelístico y sinfónico.

En el presente capítulo se abordan sus facetas como compositor y director en este terreno, analizando su producción y recogiendo las intervenciones como director que se han podido localizar. De manera previa, se realiza un breve repaso del panorama musical religioso de la época con el propósito de contextualizar debidamente su labor.

2.1. Panorama musical religioso durante el siglo XIX

Hasta el siglo XIX, la música religiosa había supuesto el centro neurálgico de la actividad y la creación musical en España. Sin embargo, las sucesivas desamortizaciones aplicadas desde principios de siglo y, más tarde, el Concordato de 1851, motivarían su decadencia, si bien no lograrían impedir la creación de obras musicales de gran altura⁷⁵.

El tratamiento de esta música se antoja complejo por diversas razones: en primer lugar, no existe un consenso en cuanto a su periodización. La propuesta de José Subirá (1882-1980) aporta una visión global y eficaz de cara a una primera aproximación a la materia, distinguiendo las siguientes tres etapas: la primera, hasta 1835, caracterizada por un cierto respeto por las tradiciones y la aparición de formas más libres; la segunda, iniciada tras la desamortización de los bienes eclesiásticos, supuso la pérdida de tradiciones valiosas y la caída de los estilos religiosos; y la tercera, surgida en plena decadencia con los trabajos de restitución histórica iniciados por Hilarión Eslava, y

⁷⁵ CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX». *Hispania Sacra*, LXXI, 144 (2019), pp. 641-658, p. 641.

continuados por Francisco Asenjo Barbieri y Felipe Pedrell (1841-1922), permitió la renovación de la música vocal y organística⁷⁶. Sin embargo, la falta de correlación entre estas etapas y la evolución estilística del repertorio hace más apropiado «definir una serie de líneas caracterizadoras de diferentes lenguajes musicales que, en algunos casos, conviven cronológicamente, y que, en otros, están vinculadas a condicionamientos externos que marcan un punto de inflexión temporal que impulsa su desarrollo»⁷⁷.

En segundo lugar, el desencadenamiento de una serie de acontecimientos bélicos y políticos con sus repercusiones económicas mermaron considerablemente la vida musical religiosa de la época. Así, la invasión francesa, la Guerra de la Independencia y las desamortizaciones despojaron a la Iglesia de sus posesiones, restringiendo la actividad musical en los templos. Con la llegada de Fernando VII la situación mejoró ligeramente, pero el Trienio Liberal terminó de diezmar los recursos de los cabildos, que no tenían capacidad económica para contratar músicos, quedando las capillas reducidas a su mínima expresión a excepción de la Real Capilla, que contaba con 56 miembros en plantilla⁷⁸. Como consecuencia, se popularizó la figura de los “festeros”, quienes se encargaban de organizar funciones religiosas suntuosas reclutando profesores de diversa procedencia, que acudían ante la falta de trabajo. Pero lejos de constituir una oportunidad laboral, esta especie de empresarios, en muchos casos, ajenos a la profesión, se reservaban la mitad de las ganancias, repartiendo la restante entre los músicos contratados. «Fue tal la penuria que sobre aquellos desvalidos artistas sobrevino, que en ocasiones recibían una rosca por sujeto como recompensa de su actuación»⁷⁹, un abuso que se extendería hasta

⁷⁶ SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat Editores, 1953, p. 736.

⁷⁷ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La música religiosa en el siglo XIX español». *Revista Catalana de Musicología*, 2 (2004), pp. 181-202, pp. 182-183.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 186.

⁷⁹ CORDERO Y FERNÁNDEZ, Antonio. «De los festeros y su industria». *Revista y gaceta musical*, I, 11, 17-III-1867, pp. 55-56.

bien entrada la segunda mitad del siglo XIX. La situación prometía mejorar tras la firma del Concordato de 1851 con la Santa Sede, que suponía una reconquista del espacio por parte de la Iglesia y vendría apoyada, años más tarde, por la declaración de la confesionalidad del Estado y el reconocimiento a la Iglesia de jurisdicción propia. Sin embargo, el acuerdo impuso la obligación de que los músicos eclesiásticos fuesen clérigos, muchos de los cuales, no poseían un adecuado nivel formativo ni aptitudes musicales; a ello se sumaban las escasas retribuciones que obtenían tanto los maestros de capilla como los organistas, quienes, además, debían contribuir a los ingresos de los cantores⁸⁰. Como consecuencia, los cabildos se vieron en la obligación de reducir los efectivos musicales a los estrictamente necesarios, y las reacciones ante tales medidas no se hicieron esperar. Así, Hilarión Eslava responsabilizaba al Concordato del estado “tristísimo” en que habían quedado las capillas musicales, proponiendo como alternativa la creación de escuelas en las ciudades que tuviesen catedral con el fin de proveer de refuerzos y servir al arte y al culto religioso⁸¹. Sus esfuerzos apenas hallaron eco, pero sentaron las bases para la reforma de la música eclesiástica española que caracterizaría la segunda mitad del siglo y que se desarrolla más adelante.

Por último, y relacionado con lo anterior, cabe mencionar la variedad estilística de la música religiosa de la época, que se tradujo en la conjunción de una serie de técnicas compositivas heredadas del pasado y recursos procedentes de las corrientes en boga, fundamentalmente de la ópera italiana. A principios de siglo reinaban tres estilos en España: el heredado del siglo XVIII, el del Clasicismo y la música en “estilo antiguo”. El primero, el más empleado, priorizaba el lucimiento de los cantantes por encima del valor

⁸⁰ SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat Editores, 1953, pp. 739-740.

⁸¹ ESLAVA, Hilarión. «Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales». *Gaceta musical de Madrid*, I, 3, 18-II-1855, pp. 17-18.

estético de la melodía; el segundo incorporaba las características generales del Clasicismo, en especial, el enriquecimiento de la orquesta, pero tuvo poco éxito, ya que los músicos españoles se decantaban más por el estilo italiano que por el vienés; el tercero, conocido como estilo antiguo o severo, ensalzaba el contrapunto imitativo, y aunque fue adquiriendo dramatismo y expresividad, continuaba siendo, por entonces, muy conservador⁸². Estos estilos podían convivir entrelazados en la misma producción de un compositor o aparecer de manera más acusada en unos que en otros. Como resultado, el repertorio incluía obras de claro predominio melódico, con pasajes solísticos vinculados a las tendencias teatralizantes; otras obras que reflejaban la pervivencia del contrapunto y de la polifonía clásica renacentista; y otras, con elementos del estilo galante, del clasicismo vienés y, en menor medida, del romántico más avanzado, como es el caso de Mariano Rodríguez de Ledesma (1779-1847), maestro de la Real Capilla entre 1836 y 1838 y pilar fundamental de la música religiosa de primera mitad de siglo⁸³.

Si las desamortizaciones y el Trienio liberal restaron medios a las capillas musicales, no impidieron que, durante este periodo, se compusiesen las obras de más complejo acompañamiento orquestal de la música española hasta entonces, tendencia que se mantendrá hasta finales de siglo; estas composiciones, en estilo operístico, se concebían para festividades especiales, reuniendo una orquesta más o menos numerosa en función de las posibilidades del templo y reclutando músicos y cantantes de fuera⁸⁴.

La diversidad de tendencias convivió en equilibrio hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando se inició un proceso de restauración de la música religiosa antigua, surgido, en parte, como reacción al Concordato de 1851. Así, la decadente situación que

⁸² LÓPEZ-CALO, José. «La música religiosa en España en el siglo XIX». *Cuadernos de Música*, 2 (1982), pp. 71-77, pp. 71-73.

⁸³ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La música religiosa...», p. 184.

⁸⁴ LÓPEZ-CALO, José. «La música religiosa en España en el siglo XIX». *Cuadernos de Música*, 2 (1982), pp. 71-77, p. 74.

atravesaba la música sacra motivó la sucesión de varias propuestas de rescate que se vieron reforzadas por la instauración del cecilianismo, una corriente alemana que proponía una estética contemplativa frente al sentimentalismo operístico y abogaba por la recuperación de la polifonía clásica del siglo XVI, la creación de un estilo religioso de composición y la restauración del auténtico canto gregoriano, también impulsado desde la abadía benedictina de Solesmes.

Si en la primera mitad de siglo el pilar fundamental fue Rodríguez de Ledesma, en la segunda lo fue su sucesor al frente de la Real Capilla, Hilarión Eslava (1807-1878). Profesor de composición en el Conservatorio, donde sería nombrado director en 1866, su labor en este centro fue crucial al marcar una nueva era con las reformas que estableció y las clases magistrales que impartió a sus alumnos, muchos de los cuales se convertirían en músicos eminentes. Sin embargo, merece especial atención su empeño por dignificar la música eclesiástica, en respuesta a la decadencia motivada por el Concordato de 1851 y a la multitud de reminiscencias profanas procedentes de los ámbitos dramático y popular, que a su juicio convenía eliminar. Desde su revista *Gaceta musical de Madrid* luchó por instaurar un concepto de lo bello y lo bueno, y publicó dos documentos clave para entender la reforma que pretendía acometer: *Lira Sacro-Hispana* y *Museo orgánico español*. El primero incluye diez tomos que recogen un compendio de obras destacadas de polifonía clásica española de los siglos XVI y XVII acompañadas de apuntes biográficos de sus autores, y destaca por la inclusión de la *Breve memoria histórica de la música religiosa en España*; en ella, Eslava concluía lamentándose del mal estado de la música eclesiástica de mediados del s. XIX a la luz de las obras incluidas y revisadas en tomos anteriores. *Museo orgánico español* fue publicado al año siguiente con el objetivo de sentar las bases del género organístico, y también incluía una memoria de músicos españoles, escrita a propósito de un juicio emitido por François-Auguste Gevaert (1828-

1908), y más tarde comentado por François-Joseph Fétis (1784-1871) en la *Gaceta musical de París*, quien aseguraba la inexistencia de buenos organistas en nuestro país, un comentario comprensible a juicio de Eslava, teniendo en cuenta la ausencia de trabajos historiográficos hasta la fecha⁸⁵.

En *Lira sacro-hispana*, Eslava establecía una serie de rasgos estilísticos que caben ser tenidos en cuenta como punto de partida para el tratamiento de la producción musical de Espino, divididos en dos etapas:

- Primera mitad del siglo XIX: conviven los estilos antiguo, llano y mixto, si bien se perfeccionan los dos últimos y se tiende a abandonar el primero, que se caracterizaba por la sobriedad y las melodías a solo y a dúo; el llano se acercaba al género teatral y consistía en procedimientos sencillos respecto a la melodía y la armonía, dando la mayor expresión posible a la letra y haciendo jugar a la orquesta con ritmos marcados y, en ocasiones, brillantes; el mixto era preferible al aportar riqueza y variedad, ya que participaba de los dos anteriores. Por otro lado, las orquestas se aumentaron, los oboes reemplazaron a las chirimías y empezaron a usarse trompas y fagotes.
- Segunda mitad del siglo XIX: surge un tercer estilo en sustitución al antiguo, que se presta a más efectos y contiene más reminiscencias teatrales, y se acepta con las siguientes restricciones: la eliminación de solos en los instrumentos, excepto en algún breve preludeo o intermedio; la supresión de esa especie de parlantes en los que la orquesta lleva el discurso musical y las voces acompañan, a no ser en algún trozo corto como medio pasajero de variedad; y, por último, evitar ciertos ritmos de acompañamiento muy utilizados en la música teatral, y si se practican, que supongan un recurso momentáneo de variedad.

⁸⁵ ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*. Madrid, Imprenta de D. José C. de la Peña, 1953, p. 6.

A la luz de estas consideraciones, no deja de resultar curioso que fuera Eslava, el más destacado representante del italianismo, de la ampulosidad, y casi se podría decir del espíritu profano en la música sagrada, el más ferviente defensor, a su vez, de la necesidad de purificarla⁸⁶. Así, en su obra se aprecia la evolución desde el influjo teatralizante en composiciones como *Miserere* (1835), hasta la adopción de criterios más sobrios y en línea con sus preocupaciones reformistas, como la *Misa a capella* para Adviento y Cuaresma⁸⁷.

Aunque Eslava fue el principal promotor de la reforma musical eclesiástica, Barbieri también contribuyó con aportaciones en este sentido, destacando su intervención en el Congreso Católico del 8 de mayo de 1869, donde leyó un discurso con el fin de aclarar “qué se [entendía] por música religiosa y exponer el estado de decadencia o prosperidad en que [se hallaba] en España”⁸⁸. Así, tras realizar un breve recorrido histórico para sentar las bases de esta música, concluía lamentándose de la falta de recursos materiales, fruto de las convulsiones sociales y políticas, y señalaba directamente al Concordato de 1851 como responsable de la ausencia de buenos músicos y maestros de capilla; una decadencia que contrastaba con la prosperidad en el propio arte músico religioso, gracias a la tendencia filosófica y progresiva que reunía reminiscencias del Renacimiento y adelantos de la armonía y la instrumentación modernas⁸⁹.

Los intentos de Eslava, Barbieri, y más tarde, de Pedrell por purificar la música religiosa fueron sobresalientes, pero no consiguieron frenar el influjo del operismo italiano y de otras músicas profanas, hasta el punto de que, en 1903, el Papa Pío X se

⁸⁶ LÓPEZ-CALO, José. «La música religiosa en España...», p. 75.

⁸⁷ VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La música religiosa...», p. 189.

⁸⁸ CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. 2. Madrid, ICCMU, 1994, p. 444.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 451.

vería obligado a dictar el *Motu proprio*, con el fin de limpiar la música sacra de tales impurezas⁹⁰.

2.2. Aspectos generales de la producción religiosa de Casimiro Espino

En el siglo XIX se produjo una inversión de la dinámica habitual entre ciudad y catedral, de manera que, si en épocas anteriores habían sido los músicos de las capillas quienes solían intervenir en el teatro y en las fiestas urbanas, ahora eran los organizados en el ámbito civil, como sociedades filarmónicas y orquestas, los que pasaron a actuar en el religioso⁹¹, contexto en el que se inserta la actividad religiosa de Casimiro Espino.

La mayoría de su producción está localizada en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid⁹² y fue adquirida en 1917 en la librería de Melchor García Moreno, procedente, a su vez, de la biblioteca de José María Sbarbi, tal y como especifica su catálogo.

José María Sbarbi Osuna (1834-1910) fue un sacerdote gaditano, organista y maestro de capilla desde 1871 en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, lugar en el que residió hasta su muerte. Como musicógrafo, escribió varias composiciones religiosas como el motete *Tota pulchra*, *Misa en Fa* para orquesta, *Te Deum*, salmos y misereres. Sin embargo, también destacó como paremiólogo, dedicando gran parte de su vida al estudio y recopilación de refranes, que plasmó en obras como *Diccionario de refranes, adagios, proverbios, modismos, locuciones y frases proverbiales de la lengua española*⁹³.

⁹⁰ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona, Editorial Labor, 1959, p. 258.

⁹¹ CARRERAS, Juan José. «El siglo XIX musical». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 34-137, p. 87.

⁹² Excepto *Bone Pastor*, localizado en la Biblioteca Nacional de España.

⁹³ GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Lourdes. «Sbarbi Osuna, José María». *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, 2018. Edición disponible online en <<https://dbe.rah.es/biografias/7802/jose-maria-sbarbi-osuna>>, [consulta 25-05-2022].

Por su parte, Melchor García Moreno (1870-1956) fue un prestigioso librero madrileño dedicado a la compraventa de libros y bibliotecas particulares, actividad que llevaba a cabo desde el despacho que regentaba en el nº 26 de la Calle San Bernardo, convertido más tarde en un punto de encuentro y tertulia de intelectuales y políticos de la época⁹⁴. En 1914, adquirió la biblioteca de José María Sbarbi, interesándose por el estudio de los refranes. Por aquel entonces, su amistad con el director de la Biblioteca Municipal de Madrid, Ricardo Fuente, y otros miembros del Ayuntamiento, le permitió estrechar lazos profesionales con la corporación madrileña, lo que se tradujo en la donación y venta de numerosos documentos⁹⁵, entre los que figuraban partituras religiosas de Casimiro Espino. En 1923 se publicó un catálogo con las obras musicales donadas, que ascendían a un total de 982 partituras de 256 autores; en su proemio, Rafael González del Cerro mostraba las dificultades encontradas en tal ardua tarea, pues las obras no siempre se conservaban completas y se hallaban totalmente desordenadas⁹⁶.

La producción original de Espino corresponde a las composiciones comprendidas entre los números 420 y 433 del inventario e incorporan una breve reseña adjunta con información sobre las partes conservadas. El siguiente extracto del catálogo permite hacerse una idea:

⁹⁴ AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión. «García Moreno, Melchor». *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, 2018. Edición disponible online en <<https://dbe.rah.es/biografias/59174/melchor-garcia-moreno>>, [consulta 25-05-2022].

⁹⁵ AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión y CASTRO GÓMEZ, Purificación. «La Colección Paremiológica de Melchor García Moreno en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid». *Paremia*, 6 (1997), pp. 25-30, pp. 25-26.

⁹⁶ GONZÁLEZ DEL CERRO, Rafael. *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid, Apéndice 5. Obras musicales procedentes de la biblioteca de D. José María Sbarbi*. Madrid, 1923, pp. 3-4.



Extracto del Catálogo de obras musicales de Sbarbi (p. 25). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. FBB 399

A continuación, se muestran todas las composiciones, incluidos arreglos y colaboraciones, con las anotaciones de González del Cerro:

Obra original

- 420. Coro y estrofas a San Pedro Nolasco.** Para tres voces, orquesta u órgano. Partitura completa, reducción para órgano, duplicada, cuatro partes de canto y 10 instrumentos. Ms.
- 421. Gozos a Nuestra Señora del Carmen.** Para tres voces y órgano u orquesta. Partitura, reducción para órgano y tres partes de canto. Ms.
- 422. Letanía.** Para tres voces y orquesta. Partitura: seis partes de canto y 12 de instrumentos. Ms.
- 423. Letanía.** Para tres voces y orquesta. Partitura, reducción para órgano, seis de canto y nueve de instrumentos. Ms.
- 424. Misa.** A tres voces y orquesta. Dos partituras manuscritas y 25 partes de canto y acompañamiento, completa.
- 425. Misa.** A tres voces, segundo coro y toda orquesta. Partitura completa. Ms⁹⁷.

⁹⁷ Materiales.

- 426. Ofertorio al Santísimo.** Para cuatro voces y órgano u orquesta. Partitura y parte de órgano y otra partitura para órgano transportado, las cuatro de canto, duplicadas y 13 de instrumentos. Hay parte de tiple, bajo para cuando no hay contralto. Ms.
- 427. Ofertorio a la Virgen.** Para orquesta sola. Arreglado para voces y órgano expresivo, por Rosado. Partitura y reducción para órgano, tres partes de canto y ocho de instrumentos. Ms.
- 428. Salmo al Santísimo Alabado.** A tres voces y orquesta u órgano. Partitura, reducción para piano, seis partes de canto, primero y segundo coro y diez de instrumentos. Ms.
- 429. Salve Regina.** A cuatro voces y orquesta. Partitura: nueve partes de canto, primero y segundo coro y 15 de instrumentos. Ms.
- 430. Septenario doloroso.** Para tres voces y orquesta u órgano. Partitura: cinco partes de canto, dos de tenor, dos de bajo, 11 de instrumentos y reducción para órgano. Dedicado a Rosado (S.), 14 de julio de 1866. Ms.
- 431. «Stabat Mater».** A cuatro voces y orquesta. Partitura completa, seis partes de canto con la de tenor obligado duplicada y 11 de instrumentos. Ms. 1847.
- 432. «Tantum Ergo».** A tres voces y órgano u orquesta. Partitura, parte de órgano, las tres de canto, duplicadas las de tenor y tiple y siete instrumentos. Ms.
- 433. Villancico al Nacimiento con copla a la Virgen.** Para tres voces y órgano u orquesta. Partitura completa, manuscrita, reducción para órgano, tres duplicadas partes de canto para el Villancico, tres para la copla y 13 instrumentos.

Arreglos y colaboraciones:

- 290. «Stabat Mater» (de L. Bordesse⁹⁸).** A cuatro voces, coro y orquesta. Instrumentada por Espino. Partitura completa, siete partes de canto, primero y segundo coro, reducción para órgano y 14 instrumentos. Ms.

⁹⁸ Luigi Bordèse.

434. Kyrie y Gloria (junto a Cappocci⁹⁹). A tres voces, orquesta y solo de bajo con coro. Partitura, parte de órgano, seis de canto, dos coros y cinco de instrumentos.

604. Jaculatoria a María Santísima (de Eduardo López Juarranz). A tres voces y orquesta. Partitura completa, parte de órgano duplicada y 20 de instrumentos y canto.

Al margen del presente catálogo, se han localizado otras dos partituras de Espino: un arreglo sobre un *requiescat* de Santos Luis Rosado, también en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, y las partes vocales del motete *Bone Pastor* en la Biblioteca Nacional de Madrid.

Previamente a analizar su producción de manera individual, cabe mencionar una serie de características genéricas de las obras conservadas. En primer lugar, se desconocen las fechas de composición y de estreno en su gran mayoría, probablemente debido al carácter funcional de esta música, a menudo compuesta para la ocasión y sin reinterpretaciones posteriores. Algunas de estas obras podrían constituir ejercicios de composición, al coincidir las fechas localizadas con sus años de estudiante en el Conservatorio; esta hipótesis tomaría fuerza teniendo en cuenta que las firmas incluyen su segundo nombre, Silvano, ausente en partituras sinfónicas y dramáticas posteriores. Revisando los materiales, se puede observar que algunos títulos de las partes orquestales, vocales e instrumentales difieren de los que figuran en el catálogo de González del Cerro. A modo de ejemplo, la obra 420 del catálogo, que González del Cerro titula como *Coro y estrofas a San Pedro Nolasco*, se puede observar en la partitura orquestal de Espino como *Coro y coplas a San Pedro Nolasco a tres voces y orquesta*, y en la parte de órgano como *Villancico por C. S. Espino*. Por ello, y con el fin de adoptar un criterio común, a

⁹⁹ Gaetano Capocci.

lo largo del presente capítulo se alude al repertorio tomando como referencia el título que consta en la partitura general, realizando modificaciones solamente en caso de errores ortográficos, que suelen aparecer en compositores extranjeros (Cappocci y Bordesese en lugar de Capocci y Bordèse) y en determinadas expresiones latinas, como sucede con el *Requiescat a 4 voces de Santos Luis Rosado instrumentado por Espino (Requiescant en la partitura)*.

El resto de los criterios, como la estructura o la instrumentación, se recogen en tablas que tratan de condensar la mayor información posible, empleando las abreviaturas anotadas al comienzo de la investigación.

El concepto de frase no es literal, de manera que en pasajes de fraseo regular puede coincidir, pero en otros con texturas más complejas, como la contrapuntística, puede llegar a comprender todo un fragmento fugado.

Con el propósito de normalizar el texto, se hace mención a estrofas y versos, aunque se trate de textos litúrgicos, donde cabría hablar de versículos. Para evitar una excesiva extensión de las tablas, se anota el texto previamente al esquema, empleando en el mismo las abreviaturas “E” en el caso de estrofa o copla, “Es” en el de estribillo y “vv” para los versos; en caso de que haya dos textos, se enumeran como “Tx 1” y “Tx 2”.

Por último, dado que las partituras manejadas son manuscritas, se insertan algunos ejemplos musicales de edición propia, a efectos de ilustrar convenientemente determinados rasgos analíticos.

2.3. Análisis de la obra religiosa de Casimiro Espino

A continuación, se analiza la obra religiosa de Casimiro Espino, distinguiendo entre composiciones originales y arreglos, siguiendo el orden dispuesto en el catálogo de González del Cerro con las siguientes modificaciones:

1. Añadido de cinco obras originales, *Bone Pastor*, *Misa*, *Te Deum*, *Motete* y *Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, localizadas en la Biblioteca Nacional de España y en la prensa de la época respectivamente. Asimismo, se contempla dentro de su obra original el *Kirie* y *Gloria con el Gratias y Domine Deus del maestro italiano Capocci*, arreglado por S. L. Rosado, por tratarse de un arreglo sobre una obra original de Espino.
2. Inserción de la *Misa a 3 voces con orquesta y 2º coro instrumentada por Espino*, contemplada junto a las originales en el catálogo, en el apartado de arreglos.
3. Añadido del *Requiescant*¹⁰⁰ a 4 voces por S. L. Rosado e instrumentado por Espino, localizado en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid al margen del catálogo de González del Cerro.

2.3.1. Obra original

En el presente apartado, se analizan un total de 19 composiciones religiosas originales de Espino, comenzando por el motete *Bone Pastor*, continuando con las obras de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, y finalizando con una misa y un motete

¹⁰⁰ *Requiescat*

de los que se desconoce el título, un *Te Deum* y el drama bíblico *Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*.

1. *Bone Pastor*

Bone Pastor es un motete a cuatro voces basado en las dos últimas estrofas de *Lauda Sion*, una larga secuencia compuesta alrededor de 1264 por Santo Tomás de Aquino para la festividad del Corpus Christi, por encargo del Papa Urbano IV. Se trata de una síntesis teológica de la Eucaristía que alude a cuestiones como su fundamento histórico (la Última Cena), la transustanciación (conversión del pan en Cuerpo y el vino en Sangre), o los beneficios de la Comunión, y termina con una alabanza a Jesucristo como guía, suplicando su protección terrenal para poder participar del banquete celestial:

Estrofa 1

*Bone Pastor, panis vere
Jesu, nostri miserere
Tu nos pasce, nos tuere
Tu nos bona fac videre
In terra viventium.*

Estrofa 2

*Tu qui cuncta scis et vales,
Qui nos pascis hic
mortales,
Tuos ibi commensales,
Cohaeredes et sodales
Fac sanctorum civium
Amen*

Retomando el motete de Espino, no se han localizado referencias a su fecha de composición más allá del catálogo de la Biblioteca Nacional de España, que la fija en torno a 1880; en su archivo se conservan las partes¹⁰¹, que se encuentran por duplicado en el caso de las voces masculinas y triplicado en el de las femeninas, y ofrecen dos alternativas: una en compás de 2/1, y otra reducida, en 4/4. Dado que no se ha localizado la partitura general, y con el fin de obtener una visión a gran escala, se incorpora una edición de la versión en 2/1 en el apéndice 4.

¹⁰¹ Localizadas en la Biblioteca Nacional de España (Sala Barbieri) con la signatura Mp/3835/17.

En el siguiente esquema no se contempla el *tempo*, ya que la partitura no aporta información en este sentido, aunque se puede presuponer un *Andante* o *Maestoso*, teniendo en cuenta otros motetes contemporáneos:

Bone Pastor											
P	Soprano, alto, tenor y bajo										
S	A			B		C			CODA		
C	2/1										
F	a1	a2	a3	b1	b2	c1	c2	c3	a1 + a2		
To	La m	La m - Mi M	Do M - Mi M	La m	La m - Sol M	Sol M - Mi M	Mi M - La m	La m - Mi M	La m	La m	La M
Cc	1-4	5-10	10-15	16-24	24-33	34-39	39-50	50-64	65-72	73-74	
Tx	<i>Bone Pastor, panis vere</i>	<i>Jesu, nostri miserere</i>	<i>Tu nos pasce, nos tuere</i>	<i>Tu nos pasce, nos tuere</i>	<i>Tu nos bona fac videre In terra viventium</i>	<i>Tu qui cuncta scis et vales</i>	<i>Qui nos pascis hic mortales</i>	<i>Tuos ibi commensales, Cohaeredes et sodales Fac sanctorum civium</i>	<i>Bone Pastor, panis vere Jesu, nostri miserere</i>	<i>Amen</i>	

La estructura se divide en cuatro secciones claramente diferenciadas por calderones, donde la última funciona a modo de CODA y reexpone parte de la primera, aunque modificando su final para cadenciar en tónica en lugar de dominante. Tras la revisión de varios motetes homónimos, como el de Hilarión Eslava o el de José Inzenga, cabe destacar un paralelismo significativo con el de Luigi Bordèse, concretamente en la reexposición de A, que, en su caso, es completa; esta coincidencia podría estar exenta de relevancia si no fuera porque Espino instrumentó un *Stabat mater* de Bordèse, como se podrá comprobar en la categoría de arreglos.

En cuanto al fraseo, es irregular, de manera que las partes señaladas como a1, a2, etc., en el esquema, se corresponden con los distintos versos, claramente delimitados por cadencias.

La textura predominante es homofónica, si bien, en B y C, abundan los pasajes de contrapunto imitativo en los comienzos de las frases, que son rápidamente reconducidos hacia el reencuentro de voces, como se aprecia a continuación:

The image shows a musical score for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The score is divided into two systems, measures 54-58 and 59. The lyrics are: 'sa - les co-hae - re-des et so - da - les co - hae - re - des et so - da - les fac Sanc-to - rum ci - vi - um'. The notation includes notes, rests, and bar lines. The lyrics are written below the corresponding vocal lines.

Bone Pastor (cc. 54-64). Biblioteca Nacional de España. Mp/3835/17.

En el compás 56, los tenores inician una sección imitativa con un motivo que irán retomando en entradas sucesivas el resto de las voces, hasta su convergencia en la última blanca del compás 59; esta imitación, que en esta ocasión es literal, puede encontrarse en otros pasajes invertida, y supone un intento de introducir el contrapunto imitativo, aunque por breve tiempo. Además, la reexposición de A en la CODA reafirma la preponderancia de la textura homofónica, responsable de otorgar grandiosidad y esplendor a este tipo de composiciones.

Las voces proceden, en su mayoría, a ritmo de blancas y redondas, a excepción de algún pasaje en el que una en concreto realiza algún diseño de negras ornamental, como la voz del tenor en el compás 8:

Bone Pastor (cc. 6-10). Biblioteca Nacional de España. Mp/3835/17.

Para concluir, la armonía es tradicional y apenas se aleja de La menor, encontrando dos únicas flexiones a Do Mayor (compás 10) y Sol Mayor (compás 33), además de presentar la peculiaridad de una cadencia *picarda* final, algo que remite a procedimientos de épocas pasadas, particularmente del Renacimiento. Asimismo, la renuncia al virtuosismo, el canto *a capella*, y el intento por recrear la sobriedad y expresividad del estilo antiguo, sitúan a este motete en una esfera próxima al cecilianismo y revivalismo de la música antigua, en línea con algunas de las composiciones incluidas en el último volumen de la *Lira sacro-hispana* de Eslava¹⁰².

2. Coro y coplas a San Pedro Nolasco a tres voces y orquesta

La primera composición del catálogo está dedicada a San Pedro Nolasco, mercader responsable de fundar, el 10 de agosto de 1218 en Barcelona, la Orden de Santa María de la Merced Redención de Cautivos Cristianos, con la misión de redimir a quienes se hallaban presos de los musulmanes y corrían peligro de apostasía. Con el paso del tiempo, y tras ser canonizado en noviembre de 1628, la devoción por este santo se

¹⁰² CASCUDO, Teresa. «Restauración y dignificación de lo sacro». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 586-594, p. 590.

extendió exponencialmente, festejando su festividad el 6 de mayo, en conmemoración de su muerte, el mismo día de 1245¹⁰³.

Se trata de una de las obras tempranas de Espino a juzgar por el título de la reducción para órgano, “*Villancico por C. S. Espino*”, que incluye su segundo nombre, Silvano, ausente en composiciones posteriores. Por otro lado, este título trasluce un paralelismo más que evidente con el género del villancico, que también se hace presente su estructura y versificación¹⁰⁴:

- Copla, ejecutada por un tenor solista, seguida de dos versos de vuelta que riman con el estribillo, a cargo de un coro a tres voces.
- Versos octosílabos con rima consonante “abba”, como se aprecia en su texto:

Estribillo

*Pues sois padre y
Redentor,
por elección celestial.
Libradnos de todo mal,
Nolasco, gran protector*

1ª Copla

*Las abejas con blancura,
a vuestra cuna volaron,
y en la mano fabricaron
un panal de gran dulzura.*

*Presagio fue de dolor
de vuestro amor paternal*

Así pues, esta obra constituye un claro ejemplo de la versatilidad del villancico en la época, concebido para la festividad de un santo y fuera del calendario navideño.

A continuación, se anota el esquema con su estructura:

¹⁰³ RUIZ BARRERA, María Teresa. «Redención de cautivos, una especial obra de misericordia de la Orden de la Merced». *La Iglesia española y las instituciones de caridad*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). 2006, pp. 841-862, pp. 841-842.

¹⁰⁴ VILLANUEVA, Carlos. «Villancico». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 10, pp. 920-923, p. 920.

Coro y coplas a San Pedro Nolasco a tres voces y orquesta													
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en La, trompas 1º y 2º en Re, cornetines en La, fígle, timbales en La y Re, violines 1º y 2º, viola y contrabajo + órgano, tiple 1º, tenor 1º y 2º y bajo 1º												
S	A (ESTRIBILLO)							B (1ª COPLA)					
T	<i>Allegro con motto</i>				<i>Più mosso</i>			<i>Andantino</i>					
C	3/4												
F	iA	a1	a2	a1'	apa1'	a3	apA	iB	b1	b2	ap2	b1	Vuelta
To	Re M		La M	Re M		Re M		Re M		Mod – Re M	La M	Re M	
Cc	1-3	3-11	11-19	19-27	27-31	31-37	37-46	47-50	51-59	59-67	67-70	70-78	78-82
Tx	-	Es. vv. 1-2	Es. vv. 1-2	Es. vv. 3-4	Nolasco, gran protector	Es. vv. 3-4	Gran Protector	-	E. 1 vv. 1-4	E. 1 vv. 5-6	paternal	E. 1 vv. 1-4	E. 1 vv. 5-6

La plantilla instrumental no varía, si bien, entre las partes no se ha localizado la del clarinete 2º.

Aunque el título hace alusión a varias coplas, solo se conserva la primera, resultando una estructura A-B-A. Las secciones van precedidas por introducciones breves y contrastan en *tempo* (rápido – lento), textura (homofónica – melodía acompañada) y densidad instrumental, si bien, van incrementando la tensión mediante el aumento de intensidad y la incorporación progresiva de instrumentos.

El fraseo es regular, y se traduce en una correspondencia entre las estrofas del texto y frases musicales de ocho compases, subdivididas en semifrases de cuatro; hay mecanismos de enlace como apéndices, aunque tienden a unir frases en lugar de secciones.

La armonía es muy tradicional, reduciéndose prácticamente a los acordes de tónica y dominante.

En el estribillo, hay una melodía paralela a la voz, que ejecutan violines primeros, flautas, y ocasionalmente clarinetes, mientras que el resto apoya armónicamente o dobla las voces según afinidad de tesituras; se divide en dos partes separadas por un apéndice

(apal'), donde la segunda viene a funcionar como una pequeña CODA, con la aceleración del *tempo*, la intensidad en *fortissimo*, y la incorporación del *tutti*; su apéndice final (apA) contiene un diseño de corcheas al unísono en la cuerda y el figle. Por el contrario, en la copla (B) desaparece prácticamente toda la instrumentación para conceder el protagonismo al tenor, que es apoyado por violines primeros y flautas; sin embargo, en la repetición de b1, reaparecen todas las partes y se mantienen durante la vuelta al estribillo.

3. Gozos a Nuestra Señora del Carmen a tres voces y órgano

Los gozos son composiciones poético-literarias de carácter popular dedicados a la Virgen, a los santos o a algún misterio de la vida, pasión y muerte de Jesucristo. En el siglo XIX, su práctica estaba muy arraigada en España, especialmente los dedicados a la Virgen del Carmen¹⁰⁵, como es el caso. El texto solía reflejar su carácter popular, haciendo alusión a las virtudes y méritos del santo o la virgen en cuestión, y, por lo general, no tenía pretensión literaria alguna; estaba constituido por un número variable de estrofas de cuatro versos y un estribillo, como se aprecia a continuación:

¹⁰⁵ LÓPEZ-CALO, José. «Gozos». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 5, pp. 804-807.

Estrillo
*Salve virgen pura,
 Salve virgen madre,
 Salve virgen bella,
 Salve virgen, salve*

1ª Copla
*Gózate María,
 Patrona del Carmen,
 Con las alabanzas
 Que dan tus cofrades*

2ª Copla
*Es tu escapulario
 La cadena grande
 Con que se aprisiona
 El dragón infame*

*Vuelve ya a nosotros,
 ¡Oh, piadosa madre!
 Esos tus ojos
 Llenos de piedad*

*Con vuestra defensa
 Viven tus cofrades
 Libres de peligros
 Y de todos males*

La partitura general, firmada como Casimiro Silvano Espino, no incluye el texto y finaliza en la primera copla, lo que obliga a reconstruir su análisis a partir de las partes vocales y la reducción para órgano:

Gozos a Nuestra Señora del Carmen a tres voces y órgano																		
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Sib, trompas 1º y 2º en Fa, cornetines en sib, figle, timbales en Sib y Fa, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + tiple, tenor y bajo																	
S	I	A (Estrillo)				B (1ª Copla)						C (2ª copla)						
T	<i>Allegro</i>				<i>Andante</i>						<i>Andante</i>							
C	4/4				3/4						6/8							
F	-	a1	a2	a3	apA	I	b1	b2	b3	b4	apB	I	c1	c2	c3	en	c1'	apC
To	Fa M	Sib M		Mod	Sib M	Sib M			Mod	SibM		Mib M		Mod	Fa M	Sib M7	MibM	
Cc	1-8	9-16	17-24	25-34	34-40	41-45	46-54	55-62	63-70	71-78	78-87	88-91	92-99	100-107	108-117	117-120	121-128	130-136
Tx	-	Es.			Virgen salve	-	E. 1				Que dan tus cofrades	-	E. 2 vv. 1-4	E. 2 vv. 5-8	E. 2 vv. 9-12	-	E. 2 vv. 1-4	El dragón infame

Respecto a la plantilla orquestal, la única diferencia reside en la incorporación de violonchelo, y las voces no aparecen dobladas. La estructura es I-A-B-A-C-A, y presenta numerosos rasgos en común con *Coro y coplas a San Pedro Nolasco*. En primer lugar, el contraste entre el estribillo, en *Allegro*, textura homofónica a tres voces y gran densidad instrumental, y las coplas, en *Andante* y textura de melodía acompañada en un solo de tenor (1ª copla) y en un dúo entre las voces de tiple y tenor (2ª copla). En los pasajes homorrítmicos, los instrumentos también proceden doblando a las voces según afinidad de tesituras; sin embargo, en la primera copla, violines primeros, flautas y clarinetes se reparten el apoyo a un solo de tenor; en la segunda, no es posible precisar esta información, dada la ausencia de partes instrumentales, aunque se puede presuponer a los mismos instrumentos doblando las voces de tiple y tenor, que proceden en homorritmia a distancia de 3ª. Asimismo, todas las secciones van incrementando la tensión para preparar la vuelta al estribillo mediante el aumento de intensidad y la incorporación de metales y percusión, y finalizan con un apéndice, que, en el caso del estribillo, contiene un diseño de corcheas al unísono en la cuerda y fígle, también reseñado en *Coro y coplas a San Pedro Nolasco* y reflejado a continuación:

Allegro

Flauta

Clarinete en Si

Trompas en Fa

Cornetín en Si

Fagot

Timbales

Tímpano

Tenor

Bajo

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo

Contrabajo

Redoble

Sal - ve - ve - ve Vir - gin Sal - ve - ve - ve - ve - ve

Gozos a Nuestra Señora del Carmen (cc. 32-38). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 712-18

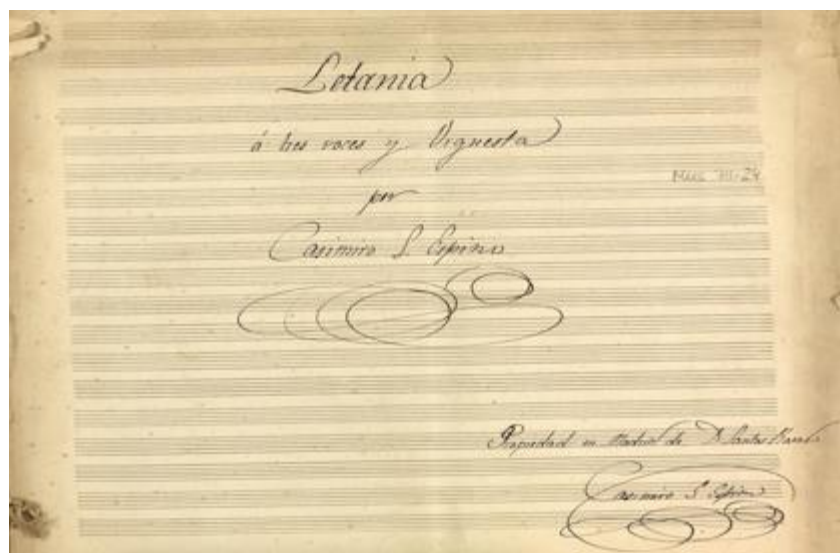
De igual modo, las secciones van precedidas por introducciones orquestales, si bien, en esta ocasión, presentan los motivos melódico-rítmicos de las frases, que son muy diferentes entre sí, encontrando una única repetición en c1. El fraseo también es regular, y se corresponde con las estrofas cada ocho compases, aunque algunas comienzan con un compás instrumental que ejerce de enlace con lo anterior. Por último, la armonía es tradicional, y aunque hay algunos pasajes modulantes y ciclos de quintas, se mueve fundamentalmente entre Sib Mayor y Mib Mayor.

En definitiva, se aprecia una sencillez musical que se explica desde la necesidad de adaptarse al gusto y a las posibilidades interpretativas de los fieles, quienes habían pasado a sustituir a los solistas profesionales que acometían su ejecución en el siglo anterior¹⁰⁶.

¹⁰⁶ LÓPEZ-CALO, José. «Gozos». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 5, pp. 804-807, p. 807.

4. Letanía a tres voces y orquesta (Mus 711-24)

La siguiente composición es una letanía a tres voces y orquesta en cuya portada se puede apreciar la firma de Casimiro Silvano Espino y la atribución de la propiedad a Santos Luis Rosado:



Abajo a la derecha, firma de Casimiro Espino. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 711-24

Santos Luis Gonzaga Rosado (1814-?) fue un reputado contrabajista que había participado en los conciertos de Barbieri de 1866¹⁰⁷, siendo, por tanto, miembro fundador de la Sociedad de Conciertos, contexto en el que pudo haber surgido su estrecha relación de amistad con Casimiro Espino. Con el tiempo, se especializó en música religiosa, llegando a convertirse en Maestro Director del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid¹⁰⁸. Espino le manifestó su amistad en más de una ocasión dedicándole algunas de sus partituras, como se podrá comprobar a lo largo del presente capítulo.

¹⁰⁷ «Conciertos del señor Barbieri». *Gaceta musical de Madrid*, II, 28, 14-IV-1866, p. 8.

¹⁰⁸ LÓPEZ-CALO, José. «Rosado, Santos Luis Gonzaga». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 9, p. 418.

La letanía consiste en una serie de plegarias litúrgicas y devotas que alternan invocaciones y respuestas dirigidas a Dios, a los santos o a la Virgen. Estas últimas, conocidas como lauretanas, tuvieron una gran difusión en el ámbito latino desde que el papa Sixto V las aprobara en 1587. Aunque en España se cultivó su composición polifónica desde entonces, fue a finales del siglo XVIII-principios del siglo XIX cuando adquirieron más popularidad aún¹⁰⁹. El texto consiste en una enumeración de atributos y elogios a María, entre los que se intercalan encomiendas a su intercesión, como ruego por nosotros (*ora pro nobis*) o ten piedad de nosotros (*miserere nobis*).

En su composición, Espino adaptó el texto original, suprimiendo cuatro invocaciones¹¹⁰ y el *originali* en *Regina sine labe originali concepta*, y distribuyéndolo en estrofas, que se corresponden con las distintas secciones musicales de la siguiente manera:

1ª Estrofa

Kyrie eleison
Christe eleison
Christe audinos
Christe exaudinos

2ª Estrofa

Pater de Coelis Deus
Miserere nobis.
Filii Redemptor Mundi Deus
Spiritus Sancte Deus
Sancta Trinitas unus Deus
Miserere nobis

3ª Estrofa

Sancta María
Sancta Dei genitrix
Sancta Virgo Virginum
Ora pro nobis
Mater christi
Mater divine gratie
Mater Purissima
Ora pro nobis
Mater Castissima
Mater inviolata
Mater intemerata
Mater immaculata

¹⁰⁹ LÓPEZ-CALO, José. «Letanía». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 6, pp. 892-895.

¹¹⁰ Las cuatro siguientes a *Regina sine labe originali concepta*: *Regina in coelum assumpta*, *Regina sacratissimi Rosarii*, *Regina familiarum* y *Regina pacis*.

4ª Estrofa

Mater amabilis
Mater admirabilis
Mater Creatoris
Mater Salvatoris
Virgo Prudentissima
Virgo veneranda
Virgo Predicanda
Virgo Potens
Virgo clemens
Virgo Fidelis
Speculum justitiae
Sedes Sapientiae
Causa nostra laetitiae.
Vas spirituale.
Vas honorabile.
Vas insigne devotionis.
Rosa mystica.
Turris Davidica.
Turris eburnea.
Domus aurea.
Foederis arca.
Janua coeli.
Stella matutina.
Salus infirmorum.
Refugium peccatorum

5ª Estrofa

Consolatrix afflictorum.
Auxilium christianorum.
Regina Angelorum.
Regina Patriarcharum.
Regina Prophetarum.
Regina Apostolorum.
Regina Martyrum.
Regina Confessorum.
Regina Virginum.
Regina Sanctorum omnium

Verso suelto

Regina sine labe concepta

6ª Estrofa

Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.
Parce nobis, Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.
Exaudi nos, Domine.
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi.
Miserere nobis

La forma habitual de interpretar este tipo de plegarias consiste en que un fiel recite los versos y el resto de la congregación responda. Así, con la intención de respetar esta esencia responsorial, Espino dispuso algunas secciones en forma de pregunta-respuesta, de manera que un solista interpretase los versos y el coro contestase “*ora pro nobis*”. Por otro lado, el carácter continuo que tienen las letanías, a modo de listado o retahíla de invocaciones, también queda plasmado en la estructura de esta composición, basada en una sucesión de secciones con el objetivo de que la música fluya sin interrupciones:

Letanía a tres voces y orquesta													
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Sib, trompas 1º y 2º en Fa, cornetín en sib, figle, timbales en Fa y Do, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + tiple 1º y 2º, tenor 1º y 2º y bajo 1º y 2º												
S	I	A				B			C				
T	<i>Andantino</i>	<i>Andantino</i>				<i>Moderato casi Allegro</i>			<i>Andantino</i>				
C	3/4				4/4			3/4					
F	(a1)	a1	a2	a2'	apA	b1	b2	apB	c1	c1'	c2	c2'	apC
To	Fa M - Do M	Fa M		Fa M - Re M	La M - Re M	Re M	Mod - Re M	Fa M	Fa M				
Cc	1-13	14-26	26-38	38-49	49-51	51-59	59-71	71-80	80-88	89-96	96-104	105-112	112-122
Tx	-	<i>E. 1</i> vv. 1-2	<i>E. 1</i> vv. 3-4		<i>exaudinos</i>	<i>E. 2</i> vv. 1-3	<i>E. 2</i> vv. 4-5	<i>Miserere nobis</i>	<i>E. 3</i> vv. 1-4	<i>E. 3</i> vv. 5-8	<i>E. 3</i> vv. 9-11	<i>E. 3</i> v. 12	-

S	En	D						E					F			G					
T	<i>Le nto</i>	<i>Andante</i>						<i>Allegro</i>					<i>Andante</i>			<i>Allegro</i>					
C	3/4																				
F	-	d1	d1	d2	d3	d4	ap D	e1	e1'	e2	e2'	e3	apE	f1	f1'	apF	g1	g2	g3	apG	
To	Do M	Fa m				Re m	Do M	Do M		Sol M		Do M		Do M	Do M	Fa M	Fa M	Mod	Fa M		
Cc	123-125	126-134	135-143	144-153	153-160	160-179	179-185	185-193	193-201	201-209	209-218	218-226	226-237	237-245	245-253	254-261	261-273	273-288	288-299	299-316	
Tx	-	<i>E. 4</i> vv. 1-3	<i>E. 4</i> vv. 4-6	<i>E. 4</i> vv. 7-9	<i>E. 4</i> vv. 10-13	<i>E. 4</i> vv. 14-25	<i>Ora pro nobis</i>	<i>E. 5</i> vv. 1-3	<i>E. 5</i> vv. 4-7	<i>E. 5</i> vv. 8-9	<i>E. 5</i> vv. 9-10	<i>E. 5</i> vv. 8-10	<i>Ora pro nobis</i>	<i>Verso suelto</i>		<i>Ora pro nobis</i>	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Parce nobis, Domine</i>	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Exaudi nos, Domine</i>	<i>Agnus Dei, qui tollis peccata mundi. Miserere nobis</i>	<i>Miserere nobis</i>	

Los apéndices toman presencia al constituir las invocaciones *miserere nobis* u *ora pro nobis*, que van seguidas de varios compases instrumentales que actúan a modo de cierre o anticipan la tonalidad de la siguiente sección; del mismo modo, la mayoría de las secciones comienzan con uno o varios compases instrumentales, que tienen por objetivo suavizar el paso, y son responsables, junto a los apéndices, de dilatar considerablemente la extensión de esta letanía. Para contrarrestar este efecto, se introducen encabalgamientos

como el que se produce en el compás 261, donde coinciden el bajo, que finaliza el “*nobis*” de la sección anterior (*ora pro nobis*), y el tiple, que comienza el “*Agnus Dei*” de la siguiente.

Aunque no se detecta un motivo generador común, de modo que las secciones constituyen entidades independientes, hay numerosas frases que se repiten con ligeras modificaciones como la suma de voces (tenor en c1 + tiple a dúo en c1’), cambios de voz (tiple en e1 por tenor en e1’), rítmicos (c2 y c2’), incorporación de instrumentos (timbales en f1’) o adaptaciones en los finales para cadenciar (a2 y a2’ o d1 y d1’).

Los contrastes entre texturas también se producen a nivel de frases, alternando entre homofonía, melodía acompañada y contrapunto; en este sentido, cabe mencionar que la sección G se dispone en contrapunto fugado. Los pasajes de melodía acompañada destacan por un fraseo regular cada ocho compases, mientras que en los homofónicos y contrapuntísticos es irregular.

Una vez más, se detecta el uso de recursos recurrentes, como el diseño de corcheas al unísono que precede a algunos apéndices, y que, en el caso de E, incorpora al clarinete:

Allegro
todo 8^o

Flauta

Clarinetes en Sib

Trompas en Fa

Cornetín en Sib

Fagote

Timbales

Tiple
Re - gi - na San - to - rum om-nium o - ra pro no-bis

Tenor

Bajo

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo y Contrabajo

Letanía a tres voces y orquesta (cc. 224-230). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 711-24

Finalmente, la armonía es tradicional, aunque añade acordes disminuidos que anteceden a las cadencias sobre dominante, un recurso también se encuentra en su obra sinfónica. La manera de proceder consiste en hacer oír el acorde de séptima disminuida sobre tónica antes de que suene la dominante en suspensión con la que termina la
Introducción:

Andantino
Violín 1

Letanía a tres voces y orquesta (cc. 8-13). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 711-24

5. Letanía a tres voces y orquesta (Mus 692-4)

Espino compuso otra letanía a tres voces y orquesta que difiere en algunos aspectos con la anterior: en primer lugar, en la extensión, de manera que la presente cuenta con 97 compases menos; en segundo, en la disposición textual, más regular en esta ocasión:

1ª Estrofa

*Kyrie eleison
Christe eleison
Christe audinos
Christe exaudinos
Pater de Coelis Deus
Miserere nobis.
Filii Redemptor Mundi Deus
Spiritus Sancte Deus Sancta
Trinitas unus Deus Miserere
nobis*

2ª Estrofa

*Sancta María
Sancta Dei genitrix
Sancta Virgo Virginum
Ora pro nobis
Mater christi
Mater divine gratie
Mater Purissima
Ora pro nobis*

3ª Estrofa

*Mater Castissima.
Mater inviolata.
Mater intemerata.
Mater immaculata.
Mater amabilis.
Mater admirabilis.
Mater Creatoris.
Mater Salvatori*

4ª estrofa
Virgo Prudentissima
Virgo veneranda
Virgo Predicanda
Virgo Potens
Virgo clemens
Virgo Fidelis
Speculum justitiae
Sedes Sapientiae

5ª Estrofa
Causa nostra laetitiae
Vas spirituale
Vas honorabile
Vas insigne devotionis
Rosa mystica

Turris Davidica
Turris eburnea
Domus aurea
Foederis arca
Janua coeli
Stella matutina
Salus infirmorum
Refugium peccatorum
Consolatrix afflictorum
Auxilium christianorum
Regina Angelorum
Regina Patriarcharum
Regina Prophetarum
Regina Apostolorum
Regina Virginum
Regina Sanctorum ómnium

Verso suelto
Regina sine labe originali concepta

6ª Estrofa
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
Parce nobis, Domine
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
Exaudi nos, Domine
Agnus Dei, qui tollis peccata mundi
Miserere nobis

Además, se eliminan las invocaciones *Regina Martyrum* y *Regina Confessorum*, y se incluye el *originali* en *Regina sine labe originali concepta*, suprimido en la anterior.

La instrumentación es similar, con el añadido de órgano¹¹¹, y se conservan dos tipos de partes vocales que difieren ligeramente en la distribución textual. Asimismo, la estructura también se basa en una sucesión de secciones que buscan la continuidad del discurso, si bien, es en este punto donde se aprecian más diferencias:

Letanía a tres voces y orquesta																		
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Sib, trompas 1º y 2º en Sol, cornetín en Sib, figle, timbales en Re y Sol, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + órgano + tiple, tenor y bajo																	
S	I	A				B	C		D			E						
T	<i>Andante</i>		<i>Poco più</i>				<i>Moderato</i>		<i>menos</i>		<i>Grave</i>			<i>Grave</i>				
C	3/4																	
F	(a1)	a1	a2	a3	apA	b1	b2	c1	c2	d1	d1'	d2	e1	e1'	e2	e3	e4	
To	Sol m - Re M	Sol m			Sol m - La M	Re M		Sol m	Sol m	Sib M	Sib M	Mod - Re M	Sol M		Mod - Sol m	Sol m		
Cc	1-13	14-21	22-29	30-37	37-46	47-55	56-63	64-71	72-80	81-88	89-96	97-106	107-114	115-122	123-135	136-143	144-149	
Tx	-	E. 1 vv. 1-2	E. 1 vv. 3-5	E. 1 vv. 6-9	<i>Miserere nobis</i>	E. 2 vv. 1-4	E. 2 vv. 5-8	E. 3 vv. 1-4	E. 3 vv. 5-8	E. 4 vv. 1-3	E. 4 vv. 4-6	E. 4 vv. 7-8	E. 5 vv. 1-3	E. 5 vv. 4-7	E. 5 vv. 8-17	E. 5 vv. 18-19	E. 5 vv. 20-21	

¹¹¹ Reducción incompleta.

En	F			G	H	
<i>Menos tiempo</i>				<i>Tiempo de capilla</i>	<i>Vivo</i>	
3/4				2/2		
-	f1	f1'	apF	-	h1	h2
Sib M	Mib M	Mib M - Sol m	Sol M	Mod - Sol M	Sol M	
150- 152	153- 160	160- 167	168- 172	173-199	199- 206	206-219
-	<i>Verso suelto</i>		<i>Ora pro nobis</i>	<i>E. 6</i>	<i>Miserere nobis</i>	

Con el objetivo de otorgar mayor continuidad al discurso musical, Espino minimizó la presencia de algunos elementos de prolongación como apéndices e introducciones, dejando solo la inicial; asimismo, redujo los enlaces a su mínima expresión, de manera que en muchos casos duran un único compás; ejemplos de ello constituyen el primer compás de b1 o el último de c2, que se aprovechan para anticipar la siguiente tonalidad. Otro recurso que otorga fluidez es la fusión del final de una sección con el comienzo de la siguiente, lo que se puede realizar de diversas formas:

- Mediante el uso de un motivo común, como el diseño de corcheas en la cuerda que empieza en d2 y se continúa en e1:

Letanía a tres voces y orquesta (cc. 103-108). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 692-4

- Anticipando un verso y resolviéndolo en la sección siguiente, como ocurre con “*miserere nobis*” entre G y H:

Letanía a tres voces y orquesta (cc. 191-202). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 692-4

La Introducción es extensa, y presenta el material rítmico que articula prácticamente toda la letanía. Le suceden las distintas secciones, contrastantes en *tempo* y textura, e integradas por frases de ocho compases que parten del siguiente diseño, aunque con ligeras modificaciones:

Letanía a tres voces y orquesta (cc. 1-2). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 692-4

A modo de ejemplo, se anotan los primeros compases de a1, b1 y c1:

Letanía a tres voces y orquesta (cc. 14-21). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 692-4

En a1, se puede apreciar el diseño en la voz, así como en violines primeros y maderas, que cambian ligeramente el ritmo en el primer compás. En b1, el tenor, apoyado por flauta y violines primeros, lo desarrolla por movimiento contrario:

Musical score for 'Letanía a tres voces y orquesta' (measures 48-49) in Moderato. The score includes parts for Flauta, Tenor, Violín 1, Violín 2, Viola, and Violonchelo y Contrabajo. A blue box highlights the first measure of the Flauta, Tenor, and Violín 1 parts.

Letanía a tres voces y orquesta (cc. 48-49). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 692-4

Por último, en c1, lo retoma el tiple para iniciar un diálogo con el resto de las voces:

Musical score for 'Letanía a tres voces y orquesta' (measures 64-68) in Andantino. The score includes parts for Flauta, Clarinetes en Do, Trompas en Mi, Tiple, Tenor, Bajo, Violín 1, Violín 2, Viola, and Violonchelo y Contrabajo. A blue box highlights the first measure of the Tiple part.

Letanía a tres voces y orquesta (cc. 64-68). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 692-4

Las tres últimas secciones no emplean este motivo, y, a excepción de F, presentan un fraseo irregular; su función es conclusiva y se desmarcan del resto mediante el enlace de los compases 150-152; con el fin de preparar el final, deceleran el tempo y adoptan valores más largos.

La variedad de texturas que ofrecen las secciones es muy amplia: homofónica, en A, F, H y algunas frases de E; melodía acompañada en un solo de tenor en B; responsorial entre tiple y coro (C) y entre bajo y coro (D); y contrapuntística en estilo fugado en la sección G, al igual que en la anterior letanía.

Pero la mayor complejidad reside en el tratamiento instrumental, que ya no se limita a acompañar y adquiere vida propia, realizando contratemas a las voces o iniciando diálogos con ellas, lo que produce, en más de una ocasión, que se superpongan distintos tipos de texturas. A modo de ejemplo se adjunta e2, donde se aprecia un diálogo se establece por partida doble: por un lado, entre la voz de bajo, con respuesta de tenor y tiple; por otro, entre contrabajos, violonchelos, violas y fgle, contestando flautas, violines primeros y segundos:

Letanía a tres voces y orquesta (cc. 123-126). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 692-4

El resto de los elementos continúan la línea de anteriores composiciones: los instrumentos se disponen en los mismos grupos para doblar las voces, y tienen gran presencia en las secciones homofónicas, así como en los finales y puntos cadenciales de interés. Por último, desde el punto de vista armónico, la letanía evoluciona desde una tonalidad menor (Sol menor) hasta su homónima mayor pasando por tonos cercanos como el relativo (Sib Mayor) o que difieran en una alteración (Mib Mayor).

6. Kirie y Gloria a 3

Uno de los géneros más emblemáticos de la música sacra es la Misa, en tanto en cuanto constituye el oficio más importante de la Iglesia de Roma. Aunque podía ser musicada íntegramente, los compositores solían abstenerse de hacerlo, decantándose por las partes correspondientes al Ordinario: *Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus* (con el *Benedictus*) y *Agnus Dei*¹¹². Es el caso de la siguiente composición, que, en línea con la “Misa brevis” del culto protestante¹¹³, incluye las dos primeras, y se puede encontrar indistintamente titulada como *Kirie y Gloria a 3* o *Misa a 3 por Espino*¹¹⁴.

Al igual que otros géneros religiosos, la misa sufrió profundas transformaciones, derivadas del devenir histórico y las mutaciones del sentido arquitectónico musical, pero, sobre todo, de la decadencia de la polifonía vocal y su consecuente sustitución por la monodia acompañada¹¹⁵. La presente composición supone un ejemplo de ello, buscando la variedad y el contraste entre las distintas estrofas, que se agrupan de la siguiente manera:

¹¹² ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona, Editorial Labor, 1959, p. 263.

¹¹³ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso...*, p. 267.

¹¹⁴ Las partes instrumentales aparecen indistintamente como *Kirie y gloria por Espino* o *Misa a 3 por Espino*.

¹¹⁵ BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1947, p. 148.

Kyrie

Kyrie eleison
Kyrie eleison
Kyrie eleison

Christe eleison
Christe eleison
Christe eleison

Kyrie eleison
Kyrie eleison
Kyrie eleison

Gloria

Gloria in excelsis Deo
Et in terra pax hominibus
Bonae voluntatis.

Laudamus te
Benedicimus te
Adoramus te
Glorificamus te
Gratias agimus tibi
Propter magnam gloriam tuam.

Domine Deus, Rex celestis
Deus Pater omnipotens
Domine Fili unigenite
Jesus Christe
Domine Deus, Agnus Dei,

Filius Patris.

Qui tollis peccata mundi
Miserere nobis
Qui tollis peccata mundi
Suscipe deprecationem nostrum.
Qui sedes ad dextram Patris
Miserere nobis

Quoniam tu solus sanctus.
Tu solus Dominus.
Tu solus Altissimus
Jesu Christe.
Cum Sancto Spiritu,
In Gloria Dei Patris.
Amén

El *Kyrie*, es una deprecación que contiene una exclamación triple: *Kyrie, eleison!* (tres veces), *Christe, eleison!* (tres veces) y *Kyrie, eleison!* (tres veces); el *Gloria* es una expresión de loa al Señor¹¹⁶ con un texto mucho más extenso, lo que, a efectos de estructura, se traduce en la sección principal por excelencia, actuando el *Kyrie* a modo de introducción.

Concebida para la misma instrumentación que el resto de su obra religiosa, la presente composición incluye una reducción para órgano y otra para órgano y coro; además, ofrece dos alternativas de interpretación a distancia de tono, decantándonos por la que se corresponde con la partitura general¹¹⁷. Por otro lado, especifica la manera de proceder en caso de ausencia de tiple: su parte sería asumida por un tenor obligado, y el

¹¹⁶ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso...*, pp. 265-266.

¹¹⁷ La alternativa está un tono por encima (Do M)

tenor 1º tendría que elegir la nota más aguda cuando encontrase dos juntas, para conseguir “el mejor efecto”:



Parte de Tenor 1º en *Kyrie y Gloria a 3* (cc. 1-20). En la parte superior, se adjunta la nota: “Cuando esta Misa se ejecute sin Tiple el Tenor 1º donde halle dos notas hará la superior o la más alta para el mejor efecto”. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus

696-7

A continuación, se observa su correspondiente esquema, que permite hacerse una idea más detallada de su estructura:

Kyrie y Gloria a 3							
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Sib, trompas 1º y 2º en Mib, cornetín en sib, figle, timbales en Sib y Fa, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + órgano + tiple 1º, tiple 2º (coro) tenor 1º y tenor 2º (coro) y bajo 1º y 2º (coro)						
S	I	Kyrie					
T	<i>Andantino</i>	<i>Andantino</i>	<i>Andante</i>	<i>Poco mas</i>	<i>Afret-rit</i>	-	
C	3/4						
F	(k1)	k1	k2	k3	k4	k5	apK
To	Sib M	Sib M		Solb M	Mod	Sib M	Sib M
Cc	1-9	10-18	18-26	27-34	35-46	47-59	59-69
Tx	-	E. 1	E. 2			E. 3	

<i>Gloria</i>																		
S	G1					G2						G3						
T	<i>Allegro</i>					<i>Andantino</i>						<i>Lento</i>		<i>Poco più</i>				
C	4/4					3/4						4/4						
F	iG1	g1.1	g1.2	g1.3	apG1	iG2	g2.1	g2.1	g2.2	g2.3	apG2	iG3	g3.1	g3.2	g3.3	g3.4	apG3	
T o	Sib M - Mib M	Mib M				Mib M					Mo d - Dob M	Mib M	Mib m		Dob M	Mib m	Mo d - Mib m	Mib m
C c	70-74	74-86	86-91	91-99	99-106	107-117	118-126	126-134	134-142	142-153	153-168	169-172	173-180	181-189	189-196	196-205	205-212	
T x	<i>E.1</i> v. 1	<i>E.1</i>			<i>E.1</i> v.3	-	<i>E.2</i> vv. 1-4					-	<i>E.2</i> vv. 5-6	<i>E.3</i> vv. 1-3	<i>E.3</i> v. 3	<i>E.3</i> vv. 4-6	<i>E.3</i> v. 6	

G4				G1'			CODA		
<i>Andante</i>				<i>Allegro</i>			<i>Mas vivo</i>		
4/4									
g4.1	g4.2	g4.3	apG4	iG1'	g1.1'	g1.2'	c.1	c1'	apCO
Mib M - Mib m	Mod - Mib m	Mib m	Mib M	Mib M					
213-221	221-231	231-237	237-240	241-245	245-253	253-265	265-275	275-285	285-288
<i>E.4</i> vv. 1-2	<i>E.4</i> vv. 3-4	<i>E.4</i> v. 5	<i>E.4</i> v. 6	<i>E.5</i> v. 1	<i>E.5</i> vv. 1-3	<i>E.5</i> vv. 3-4	<i>E.5</i> vv. 5-7		

Como es habitual, la obra comienza con una Introducción donde se presenta un diseño que se retoma en la primera sección. En esta ocasión, lo ejecuta la cuerda en contrapunto imitativo, y se repite en k1, con la incorporación de las voces a solo:

Andantino

Kirie y Gloria a 3 (cc. 1-14). Contiene la Introducción (cc. 1-9) y en inicio de k1 (cc. 10-14). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 696-7

Las siguientes tres frases son solos de tenor y de tiple, en los que se va incrementando la tensión mediante la incorporación de instrumentos, la aparición de figuraciones más rápidas, y la aceleración del *tempo*, hasta resolver en k5, que constituye el clímax, con el *tutti* coral y orquestal. La sección finaliza retomando en el apéndice el diseño de la Introducción en forma de pregunta (flautas y clarinetes) respuesta (violines primeros). Así, Espino emplea un tipo de textura para cada estrofa, con el fin de subrayar la estructura tripartita del *Kyrie*: contrapuntística en k1 (*Kyrie eleison*), melodía acompañada en k2, k3 y k4 (*Christe eleison*) y homofónica en k5, donde se reafirma el *Kyrie eleison* final.

El *Gloria* se divide en secciones (G1, G2, etc.), que se corresponden con las distintas estrofas (E.1, E.2, etc.), a excepción de G3, que contiene parte de la segunda estrofa. En su *Tratado de la forma musical*, Julio Bas anota dos modalidades de esquema

aplicables al *Gloria* de la Misa moderna, siendo el segundo el que nos ocupa y cuya estructura es como sigue¹¹⁸:

A. — Existen dos partes: I. *Et in terra pax hominibus bonae voluntatis*. II. *Laudamus te*, etc. Parte que podrían ser: la primera, un período cerrado, evidentemente tonal; la segunda un período modulante que conduzca firmemente al segundo grupo de versículos.

B. — El texto está compuesto de cuatro versículos, a los que pueden corresponder cuatro períodos musicales de carácter y de tonos variados, sino directamente contrastantes, constituyendo una pequeña forma $a-b-c-a^1$, o bien $a-a^1 - b-a^2$, o bien $a-b-a^1 b^1$ o bien $a-b-c-b^1$: resumiendo, cualquier forma, pero siempre orgánica.

C. — Aquí existen tres versículos, que sugieren tres períodos musicales, dispuestos también de manera orgánica, p. ej. $a-b-a^1$, o bien $a-a^1 b$, etc.

A¹. — La parte final tiene un texto evidentemente conclusivo, a modo de peroración, de exaltación a la que no es difícil adaptar la música de la primera parte A, a base de un primer amplio período comprendido entre *Quoniam* y *Jesu Christe*; y de un segundo, en el *Cum Sancto Spiritu*. Tal vez convendría invertir la disposición empleada en el comienzo; es decir, empezar en *Quoniam* con el período movido y modulante usado en *Laudamus te*, etc., y terminando con el período claramente temático y tonal usado para *Et in terra pax*.

Se advierte un cierto paralelismo con la estructura de Espino, especialmente en la reexposición de A al final, si bien, en nuestro caso, se corresponde más con una forma ternaria: A (G1) - B (G2, G3 y G4) - A' (G1') y CODA. La principal diferencia estriba, en primer lugar, en que Bas contemplaba el *Gloria in excelsis Deo* fuera del esquema, al tratarse de un canto introductorio o entonación, que habitualmente ejecutaba el oficiante en gregoriano y quedaba, por tanto, excluido, de la composición¹¹⁹; esto no ocurre en el caso de Espino, donde ocupa una sección entera (G1); en segundo lugar, *Laudamus* (según Bas, dentro de la sección A) forma parte de la segunda sección (G2, que se correspondería con B), una separación que Espino acentúa introduciendo un solo de tenor

¹¹⁸ BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1947, p. 149.

¹¹⁹ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso...*, p. 266.

Continuando con la estrategia de obras anteriores, se acentúa el contraste entre pasajes homofónicos y de melodía acompañada, entre intervenciones a solo (tenor en G2), a tres (fragmentos en G1 y G1') y de *tutti* (G3), y entre momentos de gran densidad instrumental (G3) y poca, o ninguna (G4, donde el coro interviene *a capella* durante prácticamente toda la subsección). Cabe destacar la tendencia a sustituir el contrapunto imitativo por multitud de diálogos entre grupos de voces e instrumentos, así como la reducción de pasajes a solo en comparación con otras composiciones. El fraseo también es regular de ocho compases, aunque se pueden encontrar frases de cinco, como los mencionados cantos introductorios o entonaciones del *Kyrie* y del *Gloria*¹²⁰. Por último, la armonía es tradicional, si bien se aprecian rasgos más innovadores, característicos del Romanticismo, como modulaciones abruptas y modulaciones a tonos lejanos. A modo de ejemplo se incluye una modulación directa desde Sib Mayor a su tercera mayor por debajo, Solb Mayor (c. 35), lo cual provoca una sensación de apertura y amplitud de la sonoridad:

¹²⁰ Que entonaba el oficiante, pertenecían al canto gregoriano y quedaban excluidos de la composición musical. En ZAMACOIS, Joaquín. *Curso...*, p. 266.

The image shows a page of a musical score for 'Kirie y Gloria a 3'. The score is for measures 33-38. It features a variety of instruments: Flauta, Clarinetes en Sib, Trompas en Sib, Cornetín en Sib, Fagote, Timbales, Tiple, Tenor, Bajo, Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The tempo is marked 'Andante' and 'poco mas'. The lyrics 'Chris - te Chris - te e - lei - son' are written under the vocal parts. A blue rectangular box highlights the first two measures of the score.

Kirie y Gloria a 3 (cc. 33-38). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 696-7

Existe un arreglo de esta composición a cargo de Santos Luis Rosado con el *Gratias y Domine Deus* del compositor italiano Gaetano Capocci, suponiendo otro ejemplo de estrecha colaboración entre el contrabajista y Espino, y que se aborda a continuación:

7. *Kirie y Gloria a 3 con el Gratias y Domine Deus a solo de Bajo con coro, del maestro italiano Capocci, arreglado por S. L. Rosado*

Gaetano Capocci (1811-1898) fue un reputado organista y compositor italiano que desempeñó una importante labor como Maestro de Capilla en la Archibasílica papal de San Juan de Letrán, donde su música sacra, en especial, sus Responsos de Semana Santa,

fueron muy admirados¹²¹. Entre sus alumnos de canto destacó el conocido como último castrato, Alessandro Moreschi (1858-1922), al que se puede apreciar en la siguiente imagen junto al propio Capocci y otros afamados cantantes de la época:



Arriba, a la izquierda, Gaetano Capocci; abajo a la izquierda, Alessandro Moreschi. «Giuseppe Cesari il cantore dimenticato». *L'Inchiesta Quotidiano*, 13-VI-2020¹²²

Su *Gratias* a solo de bajo gozó de gran éxito, como prueba la existencia de otra versión, instrumentada por Luis Vicente Arche (1815-1870), en el mismo catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid que recoge la obra de Espino, con el número 331. La tradición italiana queda patente en el virtuosismo concedido a la voz, plagada de coloraturas. Atendiendo al esquema de *Kirie y Gloria a 3*, la parte de Capocci se correspondería con G3, aunque excede su extensión en 56 compases y discrimina entre dos tipos de *tempo*: *Andantino*, que viene de la sección anterior y se corresponde con *Gratias agimus...*, y *Moderato* para el *Domine Deus*; sin embargo, se mantiene la misma

¹²¹ KANTNER, Leopold M. «Capocci, Gaetano». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed). Londres, Macmillan Publishers, 1980, vol. 3, pp. 754-755, p. 754.

¹²² Edición disponible en <<https://www.linchiestaquotidiano.it/news/2020/06/13/giuseppe-cesari-il-cantore-dimenticato/33338>>, [consulta 25-05-2022].

concepción de base, empezando con dos frases de solo de bajo, tras las que se establece un diálogo con el resto de las voces, bien bajo-coro a tres, bien bajo-*tutti*. La acentuación del contraste entre ambos pasajes viene determinada por el cambio de textura, que pasa de melodía acompañada y *cantabile* en el solo de bajo a homorrítmica en los diálogos, un aumento en la densidad musical que viene acompañado por figuraciones mucho más rápidas; los instrumentos, con más autonomía al principio, pasan a doblar estrictamente las partes vocales, de modo que flautas, cellos y contrabajos apoyan al bajo, por ser la voz principal, violines primeros a triples, y clarinetes a tenores.

Aunque la partitura de Espino se mantiene prácticamente intacta, se aprecian algunas modificaciones: la primera estriba en la plantilla, que suprime trompas, cornetín, fígle y timbales; la segunda, en el tratamiento de la voz, sustituyendo algunas partes a solo por otras a tres y de *tutti*, e introduciendo, en general, más alternancia entre disposiciones vocales; en la instrumentación son mínimas, pudiendo encontrar esporádicos cambios de notas sin implicaciones armónicas, diseños melódicos más adornados en violines, y fragmentos en los que la flauta adquiere más protagonismo y dobla a otras voces; por último, cabe destacar un cambio de tonalidad en G4, que pasa de Mib menor a Fa menor. La mayoría de estos cambios vienen condicionados por la composición de Capocci, y prueba de ello son las modificaciones en el tratamiento vocal o los diseños más adornados en ciertos instrumentos, que pretenden aproximarse a ese virtuosismo tan característico de la música italiana.

8. *Ofertorio*

La siguiente composición fue concebida para el momento de la Preparación de los Dones en la Celebración de la Eucaristía, tradicionalmente conocido como Ofertorio; la música que embellecía esta parte de la misa debía tratar de subrayar el sentido comunitario de unidad y caridad entre los más necesitados, y, así, Espino dispuso esta obra para cuatro voces en textura homofónica. Por otro lado, se recomendaba elegir textos que evidenciaran una alabanza a Dios en agradecimiento por los dones del pan y el vino, a menos que se tratara de una fiesta mariana, donde también se podían dedicar a la Virgen. Esto explicaría la presencia de un segundo texto en la partitura, que se corresponde con la oración del *Ave Maria*; el primero es *Bone pastor*, cuyo contenido, como se pudo comprobar en el anterior motete, alude a la conversión del pan y el vino en el Cuerpo y la Sangre de Cristo, a los beneficios de la Comunión, y a ensalzar a Jesucristo como guía. A continuación, se transcribe el texto del *Ave Maria*:

*Ave Maria,
gratia plena,
Dominus tecum
Benedicta tu in mulieribus
et benedictus fructus ventris tui
Jesus.*

*Sancta Maria,
Mater Dei,
ora pro nobis peccatoribus,
nunc, et in hora mortis nostrae,
Amen.*

En su ofertorio, Espino suprime la palabra *peccatoribus* y las invocaciones de *Amen*, evitando, así, la respuesta de la congregación, que juega un papel pasivo en este momento de la Celebración.

La plantilla orquestal se amplía respecto a otras composiciones con la incorporación de timbales, violonchelo y órgano, y se añade la voz de contralto. No se

conserva la parte de las trompas, y se incluye una extra para el órgano, temperada en un tono más alto por si estuviera más bajo que la orquesta.

En el caso de las voces, se encuentran por separado las partes de *Bone Pastor*, con título *Ofertorio al Santísimo*, de las dedicadas a la Virgen, que, al igual que las instrumentales, se titulan simplemente *Ofertorio*.

En el siguiente esquema se condensan sus principales rasgos estructurales, así como la disposición textual con las dos alternativas:

<i>Ofertorio</i>										
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Si bemol, trompas 1º y 2º en Sol y Mib, cornetín en Sib, figle, timbales en Sol y Re, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + órgano + tiple, contralto, tenores 1º y 2º y bajo 1º y 2º									
S	I	A		B		C	A'		CODA	
T	<i>Andantino</i>		<i>Poco mas</i>		<i>Afret. – menos</i>		- <i>Rit.</i>		<i>Andantino</i>	
C	6/8									
F	-	a1.1	a1.2	b1.1	b1.1	-	a1.1'	apA'	I	ApCo
To	Sol M	Sol M	Mib M	Mib M		Mod - ReM	Sol M	Mod	Sol M	
Cc	1-8	9-17	17-25	25-33	26-34	34-42	43-50	50-57	58-66	66-68
Tx 1	-	<i>Bone Pastor, panis vere Jesu, nostri miserere</i>	<i>Tu nos pasce, nos tuere Tu nos bona fac videre In terra viventium</i>	<i>Tu qui cuncta scis et vales, Qui nos pascis hic mortales,</i>	<i>Tuos ibi commensales, Cohæredes et sodales</i>	<i>Fac sanctorum civium Bone Pastor, panis vere</i>	<i>Jesu, nostri miserere</i>	<i>Bone Pastor, panis vere Jesu, nostri miserere</i>	<i>Jesu, nostri miserere Bone Pastor, panis vere</i>	
Tx 2	-	<i>Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum</i>	<i>Benedicta tu in mulieribus et benedictus fructus ventris tui Jesus</i>	<i>Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis</i>	<i>Ora pro nobis, nunc, et in hora mortis noestrae</i>	<i>Ora pro nobis</i>	<i>Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum</i>	<i>Sancta Maria, Mater Dei, ora pro nobis</i>	<i>ora pro nobis</i>	

Como es habitual, la estructura viene determinada por el texto, diferenciando dos secciones A y B, que se corresponden con las dos estrofas, seguidas de un enlace C con la reexposición de A; a ello se suma una Introducción que se retoma en la CODA, confiriendo un cierto carácter cíclico a la composición.

Dado que el coro procede en homorritmia, toda la atención se centra en la orquesta, que combina pasajes en los que uno o varios instrumentos asumen el

protagonismo y el resto acompaña, diálogos entre graves y agudos, y momentos de gran densidad, en los que se tiende al homofonismo.

La Introducción comienza con un diseño al unísono en graves (figle, violonchelo, contrabajo y órgano), acompañado por el resto de la cuerda a fusas, hasta la incorporación del *tutti* para subrayar la cadencia en la dominante; se continúa con A, integrada por dos frases en las que destacan un solo de flauta (a1.1), que retoman clarinete y violonchelo después (a1.2), aunque más adornado; el acompañamiento evoluciona desde corcheas en *pizzicato* y sutiles pedales en el viento (a1.1) hasta semicorcheas con arco y la incorporación de más instrumentos (a1.2), preparando el paso a B; esta sección contiene dos frases idénticas que se repiten, constituidas por un diseño al unísono en violines primeros, flauta, cornetín y violonchelo en la primera semifrase, y una bajada cromática en valores largos, conforme se decelera el *tempo*, en la segunda. La tensión se sigue incrementando en C, donde se rescata el diseño de la Introducción para establecer un diálogo entre graves y agudos, y se va aumentando la intensidad con el paso por distintas tonalidades hasta llegar a Re Mayor en el compás 42, instante de clímax con el *tutti* en *fortissimo* y *ritardando*; a continuación, se produce un fuerte contraste con la reexposición de A en *pianissimo* súbito, enriquecida con un diseño de semicorcheas en *pizzicato* en la cuerda, y a la que sigue un apéndice a modo de enlace (apA'), constituido por una bajada y una subida cromática superpuestas; finalmente, la CODA contiene una reexposición literal de la Introducción, seguida de tres compases que reafirman la tonalidad de Sol Mayor.

El fraseo es regular de ocho compases, si bien, algunas frases, como a1.1, se inician con un compás instrumental que sirve de nexo con lo anterior; este mecanismo, también recurrente en su obra sinfónica, aparecerá con frecuencia en siguientes composiciones.

La armonía presenta signos de innovación, como acordes disminuidos, o modulaciones a tonalidades lejanas, como la que se produce de manera súbita en a1.2, desde Sol Mayor a su tercera mayor inferior, Mib Mayor, un recurso muy característico del Romanticismo, al que se ha aludido en el *Kirie y Gloria a 3*.

Por último, cabe destacar una peculiaridad de esta composición, que afecta en términos de estructura y se produce en la reexposición de A, donde se percibe un desfase entre la entrada del coro y la orquesta:

The image shows a page of a musical score for 'Ofertorio' (measures 39-44). The score is for a choir and orchestra. The tempo is marked 'Andantino'. The instruments listed are Flauta, Clarinete en Si 1, Clarinete en Si 2, Trompas en Sol, Trompas en Mi, Cornetín en Si, Fagote, Timbales, Órgano, Tiple, Contralto, Tenor, Bajo, Violín 1, Violín 2, Violas, Violonchelo, and Contrabajo. The lyrics are: 'Bo - ne Pas - tor pa - a - ni pa - ni ve - re Je - su Nos tri o - ra pro no - bis o - ra pro no - bis o - ra A - ve A - ve Ma ri - a'. A blue box highlights the choir's entry at measure 39, and a green box highlights the orchestra's entry at measure 43.

Ofertorio (cc. 39-44). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 712-24

El coro retoma la primera estrofa (*Bone Pastor*) en el compás 39 (destacado en azul), cuatro compases antes de que la orquesta retome el material musical correspondiente, en el 43 (a1.1, destacado en verde). Sin embargo, esto no sucede con el

texto dedicado a la Virgen (en la voz de contralto), donde el coro extiende el *ora pro nobis* durante toda la sección C para reexponer el *Ave Maria* a la vez que la orquesta.

Existe un arreglo de este ofertorio a manos de Santos Luis Rosado, incluido a continuación:

9. *Ofertorio a orquesta sola por D. C. Espino, y arreglado para voces y acompañamiento de órgano expresivo por S. L. Rosado*

Curiosamente, en este arreglo se puede apreciar el mismo desfase entre la voz y la orquesta, si bien, se anticipa cuatro compases más la entrada del coro de *Bone Pastor*.

De la comparación entre ambas composiciones, solo se han localizado las siguientes modificaciones textuales, pues la música se mantiene intacta:

- La sustitución de “*tu nos bona fac videre in terra viventium*” por “*tu nos bona fac videre, fac videre*” en los compases 22-25
- La repetición de la primera estrofa (*Bone Pastor...*) en b1.1, en lugar de ejecutar la segunda (*Tu qui cuncta...*).

10. *Alabado a tres voces y orquesta*

La siguiente obra es un himno al Santísimo Sacramento firmado como Casimiro Silvano Espino, lo que apunta a que podría pertenecer a un grupo de composiciones religiosas más tempranas junto a *Gozos a Nuestra Señora del Carmen* y *Letanía a tres voces orquesta*.

A continuación, se incorpora la transcripción del texto:

Estrofa 1

*Oh, admirable
Sacramento
de la gloria dulce prenda,
tu nombre sea alabado
en los cielos y en tierra.*

Estrofa 2

*Y tu pura concepción
María de gracia llena,
sin pecado original
por siempre alabada sea.*

Una vez más, Espino adaptó la estructura al texto, dividiéndola en dos secciones precedidas por una introducción y con una música diferente en cada estrofa, resultando una forma INTRO-A-B.

La instrumentación es similar a otras composiciones, aunque no incluye reducción para órgano.

<i>Alabado a tres voces y orquesta</i>								
P	flauta, clarinetes 1° y 2° en Sib, trompas 1° y 2° en Re, cornetín en Sib, figle, violines 1° y 2°, viola y contrabajo + tiple 1° y 2°, tenor 1° y 2° y bajo 1° y 2°							
S	I	A				B		
T	<i>Andante</i>							
C	3/4							
F	(a1)	a1	a2	a1'	apA	b1	b2	b3
To	Re m							
Cc	1-9	9-17	18-26	26-34	34-41	42-51	52-62	62-74
Tx	-	<i>Oh, admirable Sacramento de la gloria dulce prenda, tu nombre sea alabado en los cielos y en la tierra.</i>	<i>Ídem.</i>	<i>Ídem.</i>	<i>En los cielos y en la tierra</i>	<i>Y tu pura concepción María de gracia llena, sin pecado original por siempre alabada sea.</i>	<i>Ídem.</i>	<i>Ídem.</i>

A modo de lema, en la introducción se anticipa el motivo principal, luego retomado por violines primeros y flauta en a1. Las voces proceden mayoritariamente en homorritmia, apoyadas por grupos instrumentales según afinidad de tesituras; así, la voz de bajo es doblada por contrabajo, trombón, figle y fagot; la de tenor, por violín y clarinete segundos; y la de tiple se haya repartida entre la viola y trompa 1°. Sin embargo, se

introducen dos solos, de bajo en a2 y de tenor en b2. Como resultado, la estructura entre secciones es prácticamente simétrica, con una primera frase en textura homofónica (a1 y b1), una segunda en textura de melodía acompañada a los solistas (a2 y b2), que ejerce un fuerte contraste de intensidad, y una tercera en la se reincorpora el *tutti*, y que, en el caso de A, reexpone la primera frase (a1'), seguida de un apéndice sobre el último verso. El fraseo es regular, exceptuando la última sección, y la armonía es tradicional, con dos breves flexiones al relativo y al homónimo mayor en las segundas frases.

11. Regina a cuatro voces con orquesta

Regina Cæli es un himno pascual dedicado a la Virgen María, cuyo texto es el siguiente:

*Regina cæli, lætare; alleluia.
Quia quem meruisti portare; alleluia.
Resurrexit sicut dixit; alleluia.
Ora pro nobis Deum; alleluia.
Gaude et lætare, Virgo Maria; alleluia.
Quia surrexit Dominus vere; alleluia*

Casimiro Espino lo adaptó para cuatro voces y orquesta, suprimiendo los dos últimos versos y, como particularidad con respecto al resto de su obra religiosa, añadiendo a la instrumentación un flautín y un arpa, si bien no se conservan las partes ni de esta última, ni del oboe 2º y ni del trombón 3º.

A continuación, se anota el correspondiente esquema que se comenta seguidamente:

Regina por Espino a cuatro voces con orquesta																	
P	flautín, flauta, oboes 1º y 2º, clarinetes 1º y 2º en Si bemol, fagotes 1º y 2º, trompas 1º y 2º en Sol, trompas 1º y 2º en Re, cornetines 1º y 2º en La, trombones 1º, 2º y 3º, figle, timbales en Sol y Re, arpa, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + tiples 1º y 2º, contraltos 1º y 2º, tenores 1º y 2º y bajos 1º y 2º																
S	I	A							B								
T	<i>Allegro Brillante</i>				<i>Mas vivo</i>				<i>Andantino</i>			<i>Poco mas</i>		<i>1º tempo</i>			
C	3/4							9/8									
F	(a1) (a2)	a1	a2	a3	a1'	a4	a5	apA	b1	b2	b3	b4	b5	b6	b7	apC	
To	Sol M							Mib M - Sol M	Mib M		Mib m	Mod	Mib M		Sib M		
Cc	1-26	26- 35	35- 43	42- 54	54- 62	62- 70	70- 80	80- 92	93- 102	103- 110	111- 118	118- 126	126- 136	136- 144	144- 153	154-158	
Tx	-	v. 1						-	v. 2			v. 3	v. 4	vv. 1-2	v. 3	v. 4	

C			D			CODA	
-			<i>Andante</i>			<i>Allegro Brillante</i>	<i>Più mosso</i>
3/4							
iC	c1	c2	d1	d2	apD	apA'	a5'
Fa M	Sib M - Re M	Sol M - Mib M	Mib M		Re M	Sol M	
158-163	164-171	171-179	179- 187	188- 195	195- 200	200-208	208-223
-	<i>Ora pro nobis</i>		v. 4		-	<i>Alleluya</i>	

La estructura comienza con una introducción, muy extensa y de carácter enérgico, que presenta dos motivos desarrollados, en gran medida, en la primera sección; le sigue la segunda, *cantabile* y sutil, en la que el *tempo* se decelera considerablemente, cambia la tonalidad, y desaparecen gran parte de los instrumentos y segundas voces; la tercera y cuarta sección funcionan a modo de gran apéndice, incidiendo en el *ora pro nobis* final, y, al mismo tiempo, van reincorporando instrumentos y voces y regresando a la tonalidad de partida para enlazar con la CODA, que recapitula material del principio y confiere forma en arco a la composición.

A continuación, se pueden apreciar las dos frases de la Introducción que se reexponen en A (a1 y a2), ejecutadas a cargo de violines primeros, con el apoyo de flautín, flauta, oboes y clarinetes:

Regina por Espino a cuatro voces con orquesta

Casimiro Espino

Allegro Brillante

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments listed on the left are: Flautín, Flauta, Oboes, Clarinetes en Si, Fagotas, Trompas 1ª en Sol, Trompas 2ª en E, Cornetas en La, Trombón, Timbales, Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. The score is in 3/4 time and the key signature has one sharp (F#). The tempo is 'Allegro Brillante'. The first phrase of the introduction is highlighted in blue, and the second phrase is highlighted in green.

Regina a cuatro voces con orquesta (cc. 9-25). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 700-5

La primera frase también se repite en a1', introduciendo figuraciones más rápidas en la instrumentación, así como en el apéndice de A (apA), con la incorporación del *tutti*; además, la CODA retoma dicho apéndice con el añadido de la voz, suponiendo la tercera reexposición de a1.

El contraste entre secciones se enfatiza mediante cambios de *tempo*, de textura, de la armonía y de la disposición coral/orquestal; así, la sección A se caracteriza por una textura predominantemente homofónica, que continúa el carácter energético y triunfal de la Introducción mediante grupos de corcheas con puntillo y semicorcheas; a medida que avanza, va incrementando la tensión mediante la incorporación de instrumentos, de figuraciones más rápidas, el aumento de intensidad y la aceleración del *tempo*; el coro combina pasajes de *tutti* (a1) o a dúo en homorritmia (a2) con diálogos entre voces graves

y agudas, apoyadas por grupos instrumentales (a3), e incluso fragmentos al unísono con el resto de la orquesta, como a5, que tiene función cadencial y una gran densidad musical; por el contrario, en la sección B se sustituye la solemnidad homofónica, predominante en A, por la melodía acompañada, y el fraseo se vuelve regular, de ocho compases; destacan los solos, primero de tiple (b1, b2 y b3), y luego de tenor (b4 y b5), que convergen a dúo en b6 con la aparición del arpa hasta el final de la sección; la ausencia del viento-metal y los timbales en el principio de b6 aporta delicadeza, si bien, al igual que en la sección anterior, irán reapareciendo a medida que avanza la música, se acelera el *tempo* y se aumenta la intensidad, hasta alcanzar el clímax, en b7. La sección C, comienza con unos compases de introducción y se caracteriza por la reincorporación del bajo; poco a poco se va recuperando la textura homofónica y se añade el resto del coro en D para facilitar el enlace con la CODA; esta última, recapitula, además del apéndice de A, el motivo de corcheas al unísono de a5. Otro mecanismo característico de los enlaces son los encabalgamientos, que se producen con un compás de desfase; como ejemplo, se puede observar que la frase a3 comienza un compás antes de que finalice a2. El resto de los elementos persiguen el mismo tratamiento que en anteriores composiciones.

12. Septenario Doloroso a tres voces y orquesta por D. Casimiro S. Espino

La siguiente composición supone otro ejemplo dedicado a la Virgen, en este caso, a la Dolorosa, haciendo alusión al misterio de su participación en la vida, pasión y muerte de Jesucristo. La tradición del culto a esta virgen fue instaurada por la Orden de los Servitas en el siglo XIII, propagándose rápidamente a lo largo del siglo XVIII gracias al impulso de algunos papas como Pío VII, que extendió a toda la Iglesia la celebración de

la *Missa de Septen doloribus BVM*, el tercer domingo de septiembre¹²³. En las primeras manifestaciones iconográficas, la Virgen Dolorosa aparecía herida por una espada, en referencia a la profecía del sacerdote Simeón durante la circuncisión de su hijo. Sin embargo, la tradición cristiana fue codificando siete escenas dolorosas de la vida de Jesús en las que participó la Virgen, que pasó a ser representada con siete espadas, en lugar de una, atravesándole el corazón. Las escenas o dolores son los siguientes:

- Primer Dolor: presentación del Niño Jesús en el Templo de Jerusalén
 - o Simeón bendijo a la Sagrada Familia y dijo a la Virgen: “he aquí, éste es puesto para caída y para levantamiento de muchos en Israel y para señal que será contradicha, para que sean descubiertos los pensamientos de muchos corazones. Y una espada traspasará tu misma alma” (Lc, 2, 34-35)
- Segundo Dolor: la huida a Egipto
 - o La Sagrada Familia se vio obligada a exiliarse cuando un Ángel se le apareció a José en sueños y le dijo: “Levántate, toma al niño y a su madre y huye a Egipto, y quédate allí hasta que yo te diga; porque Herodes va a buscar al niño para matarle” (Mt, 2, 13).
- Tercer Dolor: la pérdida del Niño Jesús
 - o María y José se alarman al ver que el Niño no está entre los viajeros que regresan de Jerusalén a Nazaret: “al no encontrarle, se volvieron a Jerusalén en su busca. Al cabo de tres días, le encontraron en el Templo sentado en medio de los maestros, escuchándoles y haciéndoles preguntas [...] y su Madre le dijo: Hijo, ¿por qué nos has hecho esto? Mira, tu padre y yo, angustiados, te andábamos buscando” (Lc. 2, 45-48).

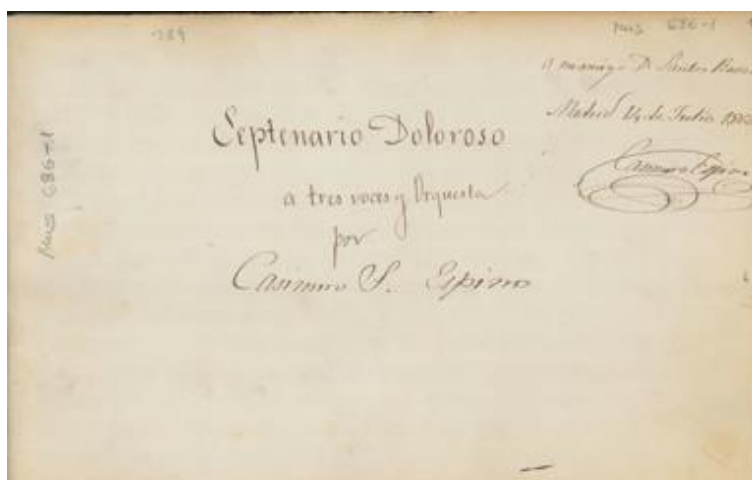
¹²³ TRIVIÑO MONRABAL, OSC, Sor M^a Victoria. «La Virgen de los Dolores y la Real y M.I Congregación de Ntra. Sra. De los Dolores de Lérida». *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, San Lorenzo del Escorial, 2017, pp. 59-86, pp. 64-66.

- Cuarto Dolor: encuentro a Jesús con la Cruz en la Vía Dolorosa
 - o María se encuentra a su hijo cargando con la Cruz (Lc, 23, 26).
- Quinto Dolor: Jesús es crucificado delante de su madre
 - o “Junto a la Cruz de Jesús estaban su Madre y la hermana de su Madre, María, mujer de Clopás, y María Magdalena” (Jn. 19, 25).
- Sexto Dolor: con el Hijo muerto en brazos
 - o José de Arimatea, discípulo de Jesús, pidió a Pilatos retirar el cuerpo de la Cruz, y María le sostiene en brazos (Jn, 19, 38).
- Séptimo Dolor: en el Sepulcro
 - o Tras bajar el cuerpo, José de Arimatea “lo envolvió en una sábana que había comprado y lo puso en un sepulcro cavado en la roca. Luego hizo rodar una piedra a la entrada del sepulcro. María Magdalena y María la madre de José vieron dónde lo pusieron” (Mc, 15, 46-47).

Los Siete Dolores de la Virgen constituyeron una fuente de inspiración para numerosos artistas, encontrando múltiples ejemplos en pintura, siendo el más conocido el *Políptico de los Siete Dolores* (ca. 1500) del alemán Albrecht Dürer, si bien se pueden citar otros en España, como las pinturas al óleo *Los siete dolores de la Virgen María* (principios del s. XVI), atribuida a Felipe Pablo de San Leocadio y conservada en el Museo Catedral de Valencia, o *Virgen de la Antigua y Siete Dolores* (finales del s. XVII), una obra anónima perteneciente a la parroquia de la Magdalena.

En música, cabe destacar algunos ejemplos de compositores coetáneos a Casimiro Espino, como *Septenario a los Dolores de la Santísima Virgen a solo y dúo con acompañamiento de piano, op. 21* (1866), compuesto en la misma fecha por Adolfo Zabala (1841-1869); *Septenario a los Dolores de la Santísima Virgen a tres voces con*

acompañamiento de piano u órgano (1872), de Nicolás González Martínez¹²⁴; *Nuevo septenario a los Dolores de la Santísima Virgen a 2 ó 3 voces con pequeña orquesta y reducción de piano u órgano* (1877), de Remigio Oscoz y Calahorra (1833-1899)¹²⁵; y, por último, la presente composición, en cuya portada se puede observar la firma de Casimiro Silvano Espino, a 14 de julio de 1866, dedicándosela a su “amigo” Santos Luis Rosado:



Arriba a la izquierda, firma de Casimiro Espino. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 686-1

En su estudio sobre los gozos, Natalia Gonzalvo Mainar distingue entre los dedicados al Señor, a la Virgen y a los santos, incluyendo en esta última categoría a los septenarios dolorosos, que trataban de resumir el martirio, en este caso, de la Virgen de los Dolores, y se solían interpretar en Cuaresma¹²⁶.

El texto, de quien desconocemos al autor, se halla estructurado en siete estrofas, que se corresponden con los siete dolores, y un estribillo, como se aprecia a continuación:

¹²⁴ Organista en la parroquia de San José de Madrid.

¹²⁵ Ejemplos extraídos del catálogo de la Biblioteca Nacional de España.

¹²⁶ GONZALVO MAINAR, Natalia: «Gozos de Fonfría». *Cuadernos*, 15, Centro de Estudios del Jiloca, Calamocha, Teruel (2002), pp. 89-116, p. 90.

1er Dolor

*Heme aquí Madre que vengo
a compartir tu aflicción
y con llanto penitente
a endulzar el corazón,
la amarga y profunda llaga
que le abriera Simeón*

4° Dolor

*Agobiado con la carga
de la humana Redención
mucho pesan en sus hombros
culpas de la creación
ayudémosle a llevarla
Madre Mía entre los dos*

7° Dolor

*Para encontrarnos al cabo
que separa aquí a los dos
Esta tumba solitaria
que a tu pesar se cerró
Pues tú te alejas del hombre mientras yo me
acerco a Dios*

2° Dolor

*Vengo acompañante en esa
triste peregrinación
por ignorados caminos
de buscar la Salvación
del hijo a quien amenaza
tirana persecución*

5° Dolor

*Vamos Madre pues la vida
en rojo caudal brotó
a impulso de una lanzada
del Pretoriano feroz
tú a extrañarle la herida
yo a beber mi Salvación*

3er Dolor

*Busquemos juntos oh Madre,
a esa prenda de tu amor
tu buscarás a tu hijo,
mi salud buscaré yo
que todo el mundo se pierde
si se pierde el Redentor*

6ª Dolor

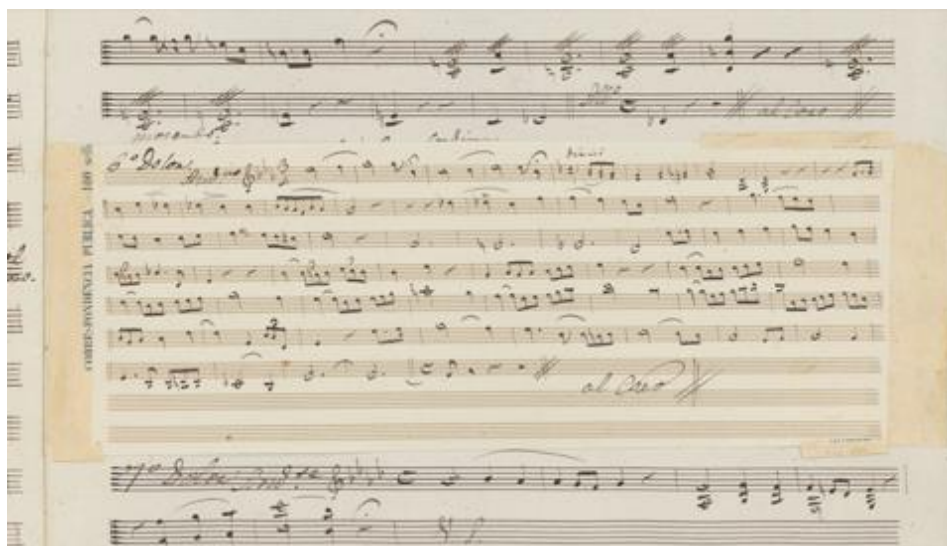
*Ay Madre que acompañarte
no puedo en este Dolor
porque tú la muerte abrazas
donde hallo la vida yo
que es la muerte de tu hijo
de mi alma Salvación*

Estribillo

*Recibe Madre los votos
del contrito pecador
que viene a enjugar tu llanto
y a consolar tu dolor*

Las estrofas se componen de seis versos octosílabos con rima asonante en los pares, si bien, algunos, como los de la primera y segunda estrofa, riman en consonante; el estribillo rima en consonante los pares, y consta de cuatro versos en lugar de seis.

Cabe destacar que, tanto la partitura general, como las partes vocales, incluyen una alternativa para el 6° Dolor, que se entiende como predilecta, al observarla en las partes instrumentales escrita en otro tipo de papel y pegada encima de la original, como se puede observar a continuación en la parte de violines primeros:



6º Dolor, parte de Violín 1º. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 686-1

De la comparación entre ambas variantes se extraen notables diferencias, como el cambio de 6/8 a 3/4, de *Andante* a *Andantino*, o variaciones estructurales y de textura, si bien, la más llamativa, supone la supresión de los dos últimos versos (*que es la muerte de tu Hijo, de mi alma Salvación*), resultando una estrofa de cuatro.

En el siguiente esquema, se resume el análisis de esta composición, considerando como 6ª Estrofa la alternativa superpuesta en la partitura:

<i>Septenario Doloroso a tres voces y orquesta</i>																				
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Sib, trompas 1º y 2º en Mib, cornetín en sib, figle, timbales en Mib y Lab, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + órgano + tiple, tenor y bajo 1º y 2º																			
S	A				En	ESTRIBILLO			B					En	C				En	
T	<i>Moderato</i>				<i>Allº</i>	<i>Allegro</i>			<i>Lento</i>					<i>Allº</i>	<i>Andantino</i>				<i>Allº</i>	
C	4/4								3/4					4/4						
F	iA	a1	a2	ap A	-	es1	es2	apEs	iB	b1	b2	b3	ap B	-	iC	c1	c2	c3	apC	-
To	Mib M				Lab M				Do m	Do m - Sol m	Lab M	Do m	Do m - Sib M7	Mib M						
Cc	1-8	9-21	21- 29	29- 35	36	37- 44	44- 58	56-65	66- 73	74- 86	87-95	96- 107	107- 111	112	113- 116	117- 125	126- 133	134- 145	145-149	150
Tx	-	E. 1	E. 1 vv. 5-6	E. 1 v. 6	-	Es.	Tu dolor	-	E. 2	Vengo acompañante de buscar la Salvación	E. 2	-	-	-	E. 3			El Redentor	-	

S	D				En	E					En	F				
T	<i>Maestoso</i>				<i>All^o</i>	<i>Andante</i>					<i>All^o</i>	<i>Andantino</i>				
C	4/4					3/4					4/4	3/4				
F	iD	d1	d2	apD	-	iE	e1	e2	e3	ap5	-	iF	f1	f2	f3	apF
To	Lab m	Lab M/ Lab m	Mod - d	Mod - Lab m	Mib M	Do m			Do M	Do M - Do m	Mib M	Mib M			Mod - Mib M	Mib M
Cc	151 - 158	158- 172	173 - 185	185-193	194	195-204	205- 214	215- 222	223- 232	232-241	242	243- 250	251- 259	259- 271	272- 288	288- 297
Tx	-	<i>E. 4</i>		<i>Madre mía entre los dos</i>	-	-	<i>E. 5</i>			<i>Mi Salvación</i>	-	-	<i>E. 6</i>			<i>E. 6 vv. 3-4</i>

En	G					En
<i>All^o</i>	<i>Andante</i>				<i>Adagio/ Andante</i>	<i>All^o</i>
4/4						
-	iG	g1	g2	g3	apG	-
Mib M	Lab M		Fa m	Mod - Lab M	Lab M	Mib M
283	299- 304	305- 312	313- 320	321- 337	379-384	385
-	-	<i>E. 7</i>			<i>E. 7 vv. 5-6</i>	-

Como se anticipa anteriormente, la estructura se compone de siete estrofas y un estribillo intercalado entre cada una de ellas, siendo la forma resultante un rondó de gran envergadura: I-A-Estribillo-B-Estribillo-C-Estribillo-D-Estribillo-E-Estribillo-F-Estribillo-G-Estribillo. Para facilitar el enlace con el estribillo, se reproduce el mismo compás después de cada estrofa¹²⁷, lo que permite anticipar su tonalidad y *tempo*.

El estribillo se compone de dos frases, una de ocho compases y otra de doce, con textura predominantemente homofónica a cargo del *tutti* coral y orquestal, y en las que se va incrementando la tensión mediante la aparición de figuras cada vez más rápidas y la incorporación progresiva de los timbales, hasta su resolución en el apéndice (apEs).

¹²⁷ Denominado “En” en el esquema y resaltado en verde intenso.

Por el contrario, las estrofas contrastan, ralentizando considerablemente el *tempo* y reduciendo la instrumentación para conceder el protagonismo a la voz; todas presentan la particularidad de que vienen precedidas por una introducción, que suele presentar material melódico (menos C, F y G), y finalizan con un apéndice vocal-instrumental a excepción de B, que elimina la voz; su textura predominante es de melodía acompañada a solos de tiple (C y F), de tenor (B) o de bajo (D), aunque también hay secciones a dúo (A, de tiple y tenor) y de *tutti* (G); en otras ocasiones, se comienza con un solo vocal, como el del tenor en E, al que se suman posteriormente el resto de voces, o bien, se establecen diálogos, como en f3, con tiples, violines primeros y flautas por un lado, y violas y bajos respondiendo al compás siguiente. Asimismo, con el objetivo de infundir continuidad al discurso musical, la textura de melodía acompañada se suele ir transformando en homofónica a medida que avanzan las secciones, un aumento de densidad que viene acompañado de la incorporación de metales y percusión, a fin de preparar la vuelta del estribillo.

El mecanismo para doblar las voces sigue la pauta de composiciones anteriores, de manera que los solos suelen ir apoyados por flautas, violines primeros y, ocasionalmente, clarinetes primeros, mientras que las partes homofónicas se disponen teniendo en cuenta la afinidad de tesituras (bajos con fagote y contrabajo, etc.).

El fraseo es regular, componiéndose, en su mayoría, de ocho o doce compases, si bien pueden encontrarse frases de diez en la sección E. Las primeras frases de cada sección suelen comenzar con un compás instrumental que incluimos en el recuento, como sucede en a1 o b1. Como novedad, algunas de ellas se enlazan mediante el diseño al unísono que en otras composiciones precedía al apéndice, y que, en esta ocasión, también se ejecuta a ritmo de negras:

Lento

Flauta

Clarinetes en Sib

Trompas en Mi♭

Cornetín en Sib

Fagote

Timbales

Tiple

Tenor

Bajo

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo y Contrabajo

va - ción de bus - car la Sal - va - ción Ven - goa - com - pa - ñan te - en e - sa

Septenario Doloroso (cc. 92-97). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 686-1

Por último, la armonía es tradicional y oscila entre las armaduras de tres y cuatro bemoles. El estribillo, así como la primera, tercera y sexta estrofa, transcurren en tonalidades mayores, mientras que, en el resto, son habituales los pasajes de intercambio modal, bien entre tonalidades homónimas (D y E) o bien entre relativas (G), haciendo uso de un rasgo muy distintivo del Romanticismo. La elección podría venir determinada por el texto, dilucidando un cierto carácter descriptivo o pictorista en la asignación de tonalidades mayores a fragmentos como el sexto Dolor (*porque tú la muerte abrazas donde hallo la vida yo*, sinónimo de esperanza), y menores, como al segundo (*triste peregrinación*), así como en las figuraciones de corchea con puntillo y semicorchea que articulan la 4ª estrofa, y que vendrían a recrear la marcha de Jesús con la Cruz al hombro.

13. Stabat Mater Dolorosa a cuatro voces y orquesta

El presente *Stabat Mater* supone una de las pocas obras religiosas de las que se conoce la fecha de composición. Espino lo firmó el 12 de abril de 1867, con apenas 22 años, e incluyó su segundo nombre, Silvano, dedicándoselo a su “amigo y compañero D. Santos Rosado”.

Al igual que el *Septenario Doloroso*, acude a una de las temáticas más recurrentes de la mariología, la Virgen Dolorosa, si bien, en esta ocasión, la atención se focaliza en la Crucifixión de Jesucristo. Por ello, la iconografía habitual suele representar a la Virgen sola, al pie del Calvario, y con gesto evidente de desolación, pudiendo aparecer atravesada por un puñal en lugar de siete, como se muestra en el ejemplo:



La Dolorosa, José Camarón Bonanat, Museo del Prado

El crecimiento exponencial del culto a esta virgen, impulsado por los servitas desde la Baja Edad Media, quedaría reflejado en numerosas pinturas, esculturas, y obras musicales, y ejemplo de ello constituyen los *stabat mater*. Este género alcanzó popularidad a raíz de versiones como las de Giovanni Battista Pergolesi (1710-1736) en 1736, o la de Gioachino Rossini (1792-1868) en 1842, en las que se aprecian rasgos procedentes de la tradición operística, especialmente en el segundo. Espino tomó algunos de ellos, concibiendo las estrofas como números cerrados en los que se suceden pasajes

a solo (arias/recitativos), dúos, cuartetos y de *tutti*, en línea con el resto de sus composiciones; asimismo, dispuso de manera similar el doblaje orquestal de las voces, y concibió la CODA, con el *Amen* final, como una fuga. El texto parte de una secuencia atribuida al franciscano Jacopone de Todi (siglo XIII):

1ª Estrofa

*Stabat Mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.
Cuius animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.*

2ª Estrofa

*O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti
Quae maerebat et dolebat.
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas incliti.*

3ª Estrofa

*Quis est homo qui non fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?*

4ª Estrofa

*Pro peccatis suae gentis
Jesum vidit in tormentis
Et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum.*

5ª Estrofa

*Eja mater fons amoris
Me sentire vim doloris
Fac ut tecum lugeam
Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum Deum,
Ut sibi complaceam.*

6ª Estrofa

*Sancta mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide!*

7ª Estrofa

*Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
Te libenter sociare
In planctu desidero.*

8ª Estrofa

*Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi mortem,
Passionis eius sortem
Et plagas recolere.*

9ª Estrofa

*Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii,
Inflammatum et accensus,
Per te virgo sim defensus
In die iudicii.*

10ª Estrofa

*Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.
Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria. Amen*

Contiene diez estrofas de seis versos octosílabos agrupados cada tres, con rima consonante aab-ccb. En las composiciones a un solo trazo y sin número fijo de piezas constitutivas, los maestros solían disponerlos a voluntad, incluso llegando a prescindir de

algunos¹²⁸. Así, Espino suprimió la cuarta, sexta y séptima estrofas, así como los tres primeros versos de la novena, resaltados en color azul en el texto de arriba, construyendo con los restantes una composición de gran envergadura y estructura un tanto irregular que se muestra a continuación:

<i>Stabat Mater Dolorosa a cuatro voces con orquesta</i>														
P	flauta, clarinetes 1° y 2° en Si bemol, trompas 1° y 2° en Mib, cornetín en Sib, figle, timbales en Sib y Mib, violines 1° y 2°, viola, violonchelo y contrabajo + tiple, contralto, tenor y tenor obligado, bajos 1° y 2°													
S	A													
T	<i>Andante Maestoso</i>	<i>Poco mas</i>	<i>Afret.</i> - <i>Rit.</i>	-	<i>Afret.</i>	<i>1° Tempo</i>								
C	4/4													
E	-	E. 1			E. 2		-	E. 3			-	E. 5		
F	IA	a1	a2	a3	a4	a5	E1	a6	a7	a8	E2	a9	a10	apA
To	Mib M	Mib M		Mib M - Do m	Do m - Mib M	Mib M - Do M	Do M - Fa M	Fa M	Fa M - Sib M	Mib M	La m - La M			
Cc	1-7	8-15	16-23	24-31	31-40	40-48	48-53	54-61	62-70	70-82	82-94	94-102	102-113	113-119
Tx	-	vv. 1-3	vv. 4-6	vv. 1-3	vv. 4-6	-	-	vv. 1-3	vv. 4-6	-	vv. 1-3	vv. 4-6	v. 6	

S	B		C		D	E	F			G		CODA	
T	<i>Lento</i>		<i>Andante</i>		<i>Andante</i>	<i>Lento</i>	<i>Andantino</i>			<i>Andantino</i>		<i>Allegro no mucho</i>	<i>Lento</i>
C	4/4												
E	E. 8				E. 9		E. 10				-		
F	b1	b2	c1	apC	-	-	f1	f2	apF	g1	g2	-	-
To	La M	La m	La m - Mib M	Mib M	Mib M - Do m	Do m - Sib M	Sib M		Sib M - Mib M	Mib M			
Cc	120-125	125-133	133-141	141-146	146-155	155-171	171-179	179-187	187-192	193-200	201-210	210-245	246-251
Tx	vv. 1-2	vv. 1-3	vv. 4-6	v. 6	vv. 4-6	-	vv. 1-3	-	-	vv. 4-6	Amen		

¹²⁸ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso...*, pp. 253-254.

La irregularidad se hace presente en la descompensación entre la sección A, que engloba cuatro estrofas completas, y las restantes, que se suceden cada tres versos. Así, en la segunda parte del esquema, se puede observar que cada estrofa comprende dos secciones separadas por dobles barras y a menudo contrastantes en *tempo*, tonalidad e incluso textura, como sucede entre B y C.

En la introducción de A, contrabajo y fígle presentan la siguiente célula melódico-rítmica, que articula gran parte de la composición:

Andante Maestoso

The image shows a musical score for two instruments: Violonchelo (Violoncello) and Contrabajo y Fígle (Double Bass and Fiddle). The tempo is marked 'Andante Maestoso'. The Violonchelo part consists of a series of eighth notes, while the Contrabajo y Fígle part consists of a series of quarter notes. Both parts are in a 2/4 time signature and a key signature of one flat.

Stabat Mater Dolorosa a cuatro voces con orquesta (cc. 1-2). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 702-13

Este motivo, presente en las secciones A, C y F, adopta diversas variantes, pudiendo aparecer en versión original, por movimiento contrario, como sujeto de una fuga, o transportado a otra tonalidad. A modo de ejemplo, se anotan los primeros compases de a1, a3 y a6, donde se muestran las posibles combinaciones:

Andante Maestoso

Flauta

Clarinete en Sib

Trompas en Mb *solo*

Cornetín en Sib

Fagote

Timbales

Tiple

Contralto

Tenor

Bajo

Violín 1

Violín 2

Violas

Violonchelo y Contrabajo

Sta - bat Ma-ter Do-lo - ro - sa iux - ta cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat dum pen - de - bat Fi-lius

Sta - bat Ma-ter Do-lo - ro - sa iux - ta cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat Fi-lius

sa iux - ta cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat Fi-lius

Sta - bat Ma-ter Do-lo - ro - sa iux - ta cru - cem la - cri - mo - sa dum pen - de - bat Fi-lius

Stabat Mater Dolorosa a cuatro voces con orquesta (cc. 8-15). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 702-13

En a1, el bajo, apoyado por violonchelo y contrabajo, inicia un breve fugado con el motivo en versión original. En a3, se puede observar, de manera algo libre, por movimiento contrario en la voz del tiple, junto a flauta y violines primeros:

Poco mas

Flauta
 Clarinete en Sib
 Trompas en Mi
 Cornetin en Sib
 Fagote
 Timbales
 Tiple
 Contralto
 Tenor
 Bajo
 Violin 1
 Violin 2
 Viola
 Violonchelo
 Contrabajo

Stabat Mater Dolorosa a cuatro voces con orquesta (cc. 24-27). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 702-13

Por último, en a6, el motivo aparece transportado a Fa Mayor en el tiple y violines primeros, con el apoyo de violonchelo y contrabajo, que adornan la melodía con notas de paso:

Andante Maestoso

Flauta

Clarinetes en Si♭

Trompas en Mi♭

Cornetín en Si♭

Fígle

Timbales

Tiple

Contralto

Tenor

Bajo

Violín 1

Violín 2

Viola

Violonchelo y Contrabajo

Stabat Mater Dolorosa a cuatro voces con orquesta (cc. 54-57). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus

702-13

Estos ejemplos ilustran, a su vez, el manejo de distintos tipos de textura, tan característico de las composiciones analizadas hasta el momento. Así, las frases y secciones se suceden alternando pasajes homofónicos, contrapuntísticos y de melodía acompañada, y también se introducen diálogos, como el que ejecutan el bajo y *tutti* en D, si bien, este tipo de textura no es tan frecuente. Las últimas dos secciones concentran gran densidad instrumental para preparar el final, y así, en G, destaca el *tutti* homorrítmico, y, en la CODA, un contrapunto imitativo entre grupos de voces e instrumentos, seguido de un pequeño apéndice lento de cierre.

La utilización del estilo fugado en la última sección es un recurso también presente en sus letanías, al igual que los encabalgamientos y los enlaces por medio de diseños al unísono en la cuerda y fígle.

Por último, el fraseo regular de ocho, el tratamiento vocal y orquestal, y la armonía, siguen la línea de anteriores composiciones.

14. *Tantum ergo a tres*

Tantum ergo es el nombre con el que se designa a la quinta y sexta estrofas del *Pange lingua*, un himno adaptado por Santo Tomás de Aquino a la festividad del Corpus Christi, que se suele cantar en la Adoración al Santísimo Sacramento. Su texto es el siguiente:

Estrofa 1

*Tantum ergo Sacramentum,
Veneremur cernui,
Et antiquum documentum
Nobo cedat ritui
Praestet fides supplementum
Sensuum defectui*

Estrofa 2

*Genitori Genitoque
Laus et jubilatio
Salus, honor, virtus,
quoque
Sit et benedictio
Procedenti ab utroque
Compar sit laudatio*

Espino respetó la estructura textual, concibiendo una sencilla composición de corte estrófico, precedida por una breve introducción:

<i>Tantum ergo a tres</i>				
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en La, fagot, trompas 1º y 2º en Re, cornetín en La, trombón y fígle, violines 1º y 2º, viola y contrabajo + órgano + tiple, tenor y bajo			
S	I	A		
T	<i>Moderato</i>			
C	3/4			
F	-	a1	a2	a1'
To	Re M			
Cc	1-3	4-9	9-14	15-22
Tx	-	<i>E. 1</i>	<i>E. 1</i>	<i>E. 1</i>
1	-	vv. 1-2	vv. 3-4	vv. 5-6
Tx	-	<i>E. 2</i>	<i>E. 2</i>	<i>E. 2</i>
2	-	vv. 1-2	vv. 3-4	vv. 5-6, <i>Amen</i>

En la instrumentación, cabe destacar la presencia del fagot, prácticamente ausente en el resto de su obra religiosa, y la inclusión de una reducción para órgano; asimismo, en la partitura general se especifica la presencia del trombón junto al fígle.

La disposición vocal es homofónica, y se encuentra apoyada por grupos instrumentales según afinidad de tesituras; así, la voz de bajo es doblada por contrabajo, trombón, fígle y fagot; la de tenor, por violín y clarinete segundos; y la de tiple, se haya repartida entre la viola y trompa 1º; el protagonismo recae en el violín primero, flauta y cornetín, quienes ejecutan una melodía al unísono que guarda cierta simetría rítmica con respecto a la voz, aunque más adornada.

La Introducción tiene tres compases instrumentales, y la sección A se repite con distinto texto, siendo la estructura resultante INTRO-A-A'. La sección A contiene dos frases, a1 y a2, tras las cuales regresa la primera, seguida de dos compases para cadenciar; el enlace entre a2 y la reexposición de a1 se realiza por medio del siguiente diseño de corcheas al unísono, que ejecutan los instrumentos graves en el compás 14:

Moderato

The image shows a musical score for 'Tantum ergo a 3' in 3/4 time, marked 'Moderato'. The score includes parts for Flauta, Clarinetes en La, Fagot, Trompas en Re, Cornetín en La, Trombón y Fígle, Tiple, Tenor, Bajo, Violín 1, Violín 2, Viola, and Contrabajo. A blue box highlights measure 14, where the instruments listed below (Tiple, Tenor, Bajo, Violín 1, Violín 2, Viola, and Contrabajo) play a unison eighth-note pattern. The lyrics 'et an - ti - cuum do - cu - men - tum no - bo - ce - dat ri - tu i praes - tet fi - des su - ple' are written below the vocal parts.

Tantum ergo a 3 (cc. 9-16). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 708-22

Por último, la ausencia de indicaciones de intensidad, cambios de *tempo*, y la armonía tradicional, contribuyen a aportar sencillez a la composición.

15. *Villancico al Nacimiento*

El villancico nació como una canción popular en lengua vernácula que, apoyándose en formas estróficas con estribillo como el virelai, las cantigas paralelísticas y otras, se convirtió a lo largo del siglo XVI en el modelo más representativo de la canción secular peninsular, al tiempo que se iba produciendo un trasvase temático y formal hacia pequeñas obras de contenido religioso en lengua vulgar (chansonetas) enmarcadas en el culto¹²⁹. En este sentido, ya en el siglo XVI los músicos profesionales comenzaron a cultivar el villancico ampliamente, asumiendo, en consecuencia, técnicas compositivas de la música litúrgica, hasta el punto de convertirlos en una especie de motetes en lengua vernácula¹³⁰. Asimismo, uso se extendió a otras festividades religiosas más allá de la Navidad, como la Epifanía, las procesiones del Corpus Christi e incluso la Asunción de la Virgen¹³¹. En el siglo XVII, se instituyó como género sacro por excelencia, y empezó a mostrar signos de modernidad procedentes de otros estilos musicales como el italiano¹³² o el teatro, especialmente en lo que concernía al tratamiento textual, donde se priorizaba la declamación por encima de la representación de los afectos, a fin de que se entendiera el mensaje; con el mismo objetivo, la textura era predominantemente homofónica, pues facilitaba la comprensión de las palabras, y la estructura armónica era simple, con abundancia de acordes de tónica y dominante y poco uso de la disonancia¹³³. Algunas de estas características continuarían vigentes en la segunda mitad del siglo XIX, y, por tanto, en la obra de Espino, si bien, con inclusión de otros rasgos procedentes de la tradición

¹²⁹ VILLANUEVA, Carlos. «Villancico». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (ed.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 10, pp. 920-923, p. 920.

¹³⁰ RODRÍGUEZ, Pablo. L. «The villancico as music of state in 17th-century Spain». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Ashgate, 2007, pp. 189-198, p. 189.

¹³¹ TORRENTE, Álvaro. «Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Ashgate, 2007, pp. 99-147, p. 100.

¹³² RODRÍGUEZ, Pablo. L. «The villancico as music of state in 17th-century Spain». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Ashgate, 2007, pp. 189-198, p. 198.

¹³³ RODRÍGUEZ, Pablo. L. «The villancico...», pp. 192-193.

romántica, como son las innovaciones armónicas, el tratamiento vocal y orquestal o los contrastes entre distintos tipos de textura.

La estructura del *Villancico al Nacimiento* de Espino es tradicional y está basada en una sucesión de coplas y estribillos precedidos por una introducción con el siguiente texto:

Texto 1

Estribillo

*Orad fervorosos
al pie de María
con santa alegría
su nombre invocad.*

*Que en prenda segura
de paz y cariño,
ha nacido un niño
precursor del bien.*

*Que vierten sus ojos
miradas de amores,
sus labios, las flores
de gracia y piedad.*

Copla 1

*Llevad Pastores
con fino esmero
tierno cordero,
preciada miel.*

*Que el Santo niño
si humilde llora,
al que le adora
da paga fiel.*

Copla 2

*Madre adorada
del alma mía
Virgen María,
divina flor.*

*La feliz hora
sea bendecida,
que diste vida
al Redentor.*

Texto 2

Estribillo

*Corred presurosos
Zagales Pastores,
con himnos de amores
resuene Belén.*

*Que vierten sus ojos
miradas de amores,
sus labios, las flores
de gracia y piedad.*

*Que en prenda segura
de paz y cariño,
ha nacido un niño
precursor del bien.*

Copla 1

*Haced cristianos
bella alianza
de fe, esperanza
y caridad.*

*Y un himno Santo
de Paz con celo
eleve al cielo
la humanidad.*

Tanto las coplas como el estribillo se componen de estrofas de cuatro versos con rima consonante abbc, siendo hexasílabos en el estribillo y pentasílabos en las coplas. Por otro lado, la instrumentación es similar al resto de su obra, e incluye una reducción para órgano.

En el siguiente esquema, se detallan sus principales elementos estructurales:

Villancico al Nacimiento															
P	flauta, clarinetes 1° y 2° en Sib, trompas 1° y 2° en Mib, cornetines en Sib, figle, timbales en Mib y Sib, violines 1° y 2°, viola y contrabajo + órgano + tiple 1° y 2°, tenor 1° y 2° y bajo 1° y 2°														
S	I	A (ESTRIBILLO)							B (1ª COPLA)						
T	<i>Allegretto Pastoral</i>							<i>Andantino</i>							
C	6/8														
F	-	a1	a2	a2'	a1'	a3	a1''	apA	iB	b1	b2	b2'	b2''	apB	e1
T	Mib M			Sib M	Mib M	Si M	Mib M		Sol M						
C	1-9	9-17	17-25	25-33	33-41	41-49	50-58	58-77	78-90	90-98	98-106	106-114	115-122	123-128	129-131
T	-	Es. 1 vv. 1-4	Es. 1 vv. 5-8	Es. 1 vv. 9-12		Es. 1 vv. 9-12		su nombre invocad	-	E. 1 vv. 1-4	E. 1 vv. 5-8	E. 1 vv. 5-8	E. 1 vv. 5-8	Al que le adora da paga fiel	-
T	-	Es. 2 vv. 1-4	Es. 2 vv. 5-8	Es. 2 vv. 9-12		Es. 2 vv. 9-12		resuene Belén	-	E. 1 vv. 1-4	E. 1 vv. 5-8	E. 1 vv. 5-8	E. 1 vv. 5-8	La humanidad	-

C (2ª COPLA)						
<i>Andantino</i>						
6/8						
iC	c1	c2	eC	c1'	apC	e2
Sol m						
132-135	136-144	145-153	153-157	158-165	166-170	170-172
-	E. 2 vv. 1-4	E. 2 vv. 5-8	-		Divina flor	-
-						

Teniendo en cuenta las repeticiones, la estructura musical resultante sería: I-A-B-A-C-A. Cada una de las secciones viene precedida por una introducción orquestal, en la que, a modo de lema, se presenta material melódico-rítmico que retomará posteriormente

la voz. En el caso del estribillo, se excluye dicha introducción de su estructura interna, debido a que no se ejecuta en las sucesivas repeticiones.

Para facilitar la vuelta al estribillo, al final de cada copla se añaden tres compases de enlace instrumentales (e1 y e2 en el esquema), que vienen precedidos de un apéndice que incide en el último verso interpretado (apA, apB y apC); el del estribillo (apA), se inicia con el mismo diseño de corcheas al unísono empleado en *Tantum ergo*, que, en esta ocasión, interpreta el *tutti* y se reexpone para anticipar las entradas del coro, como se aprecia a continuación:

The image shows a page of a musical score for 'Villancico al Nacimiento' (measures 55-63). The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are Flauta, Clarinete en Si, Corno en Mi, Corneta en Si, Timbales, Soprano, Tenor, Bajo, Violin 1, Violin 2, Viola, and Contrabajo. The vocal parts (Soprano, Tenor, and Bajo) have lyrics written below them. Two vertical blue boxes highlight specific instrumental passages in the Clarinet, Horn, and Bassoon staves, which correspond to the 'apéndice' mentioned in the text. The lyrics for the vocal parts are: 'San - ta a - le - gri - a su nom - bre in - vo - cad su nom - bre su nom - bre in - vo - cad', 'hím - nos de a - ma - res re - sur - re - xit Ho - lit su - sce - nit Ho - lit re - sur - re - xit Ho - lit'.

Villancico al Nacimiento (cc. 55-63). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 709-22

Las frases musicales se corresponden con las estrofas del texto, y constan de ocho compases, subdivididas, a su vez, en semifrases de cuatro cada dos versos, dando lugar a un fraseo muy regular.

El principio de repetición no sólo está presente en el estribillo, y así, observando el esquema, se puede apreciar que todas las secciones contienen frases que se repiten con ligeras modificaciones, destacadas en el mismo color; los cambios tienen que ver con la introducción de figuraciones más rápidas o de instrumentos, buscando un incremento en la densidad musical (a1' y a1''), o con variaciones ornamentadas, como en b2'. Asimismo, todas las frases parten del siguiente patrón melódico, introducido por violines primeros y flautas en los primeros compases del villancico:



Villancico al Nacimiento (cc. 1-6). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 709-22

Este motivo, se reproduce en sucesivas ocasiones adoptando diversas variantes; a continuación, se anotan los primeros compases de a1, donde se puede observar por movimiento contrario en violines primeros y en las voces de soprano y tenor:

Allegretto Pastoral

Flauta

Clarinete en Sib

Trompa en Sib

Cornetines en Sib

Fagot

Timbales

Tiple

Tenor

Bajo

Violín 1

Violín 2

Viola

Contrabajo

O - rad fer-vo - ro - sos al pie de Ma - ri - a con san - ta ale - gri - a su nom - bre in - vo - cad
Co - rred - pre-su - ro - sos za - ga - les pas - to - res con him - nos dea - mo - res re - sue - ne Be - lén

Villancico al Nacimiento (cc. 9-17). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 709-22

En b1 y c1, se aprovecha el ritmo del motivo para construir los solos de tiple y de tenor. A modo de ejemplo, se adjunta el comienzo de b1, en el que se incorpora un solo de violín para adornar la melodía del tiple:

Andantino

Flauta

Clarinete en Sib

Trompa en Sib

Soprano

Violín solo

Violín 1

Violín 2

Viola

Contrabajo

Lle - vad de - vad - Pua - to - res con el - le - nos - me - ro - ter - de - no - cor - de - ro - pre - cia - de - mis - Ha - ved - ha - ved - or - tis - tis - nos con el - le - nos - me - ro - ter - de - no - cor - de - ro - pre - cia - de - mis - Ha - ved - ha - ved - or - tis - tis

Villancico al Nacimiento (cc. 90-98). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 709-22

Exceptuando el uso de un motivo generador común, el resto de los elementos no difieren de las composiciones abordadas anteriormente: así, Espino acentuó el contraste entre secciones, disponiendo el estribillo en *Allegretto*, con el coro a tres voces, textura predominantemente homofónica y mayor densidad instrumental, y las coplas en *Andantino*, a una sola voz (tiple en la primera y tenor en la segunda), textura de melodía acompañada y supresión de cornetines, fígle y timbales, una distribución, por otro lado, de gran tradición histórica en el villancico español y común en compositores “clásicos” del género como Francisco Guerrero (1528-1599). En las secciones de Espino donde predomina la textura homofónica, los instrumentos se agrupan según afinidad de tesituras para doblar la voz (violines primeros y flautas refuerzan a tenores, clarinetes a triples y contrabajos a bajos), mientras el resto apoya armónicamente; en las de melodía acompañada, se procede de manera muy similar, con una reducción considerable de partes y los solos vocales reforzados por violines primeros y flautas. Por último, cabe hacer alusión a algún recurso armónico más moderno, como acordes disminuidos y modulaciones por enarmonía. Sin embargo, los principios tradicionales continúan siendo la base, y aunque las coplas modulan a tonalidades diferentes (Sol Mayor la primera y Sol menor la segunda), lo hacen de manera progresiva en sus respectivas introducciones.

Para concluir con la obra religiosa original de Espino cabe hacer alusión a otras cuatro composiciones de las que únicamente se tiene constancia gracias a la prensa de la época: *Misa*, *Te-Deum*, *Motete* y *Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*.

16. Misa

Esta misa fue estrenada el 22 de noviembre de 1874 en la iglesia del Carmen, durante una función organizada por la Sociedad de Socorros Mutuos de Santa Cecilia en honor a su patrona. Desconocemos si pudo haberse tratado del *Kirie y Gloria a 3*, de la *Misa a 3 voces, con toda orquesta y 2º coro* abordada en el apartado de arreglos o de otra misa sin localizar, puesto que las referencias, muy imprecisas, anunciaron la interpretación de «una misa compuesta para la ocasión por Espino»¹³⁴. Sin embargo, aunque no se puede precisar la obra ejecutada, se sabe que «fue objeto de grandes y merecidos elogios de profesores y aficionados»¹³⁵.

17. Te Deum

El *Te-Deum* fue estrenado el 23 de enero de 1875 en la iglesia de Monserrat, en la tradicional función que el Cuerpo colegiado de la Nobleza madrileña dedicaba a su patrón San Idelfonso¹³⁶, y no se ha localizado más información al respecto.

18. Motete

La única información que se dispone acerca de este motete fue que se interpretó el 8 de septiembre de 1888 en la iglesia de San Sebastián de Madrid, con motivo de la novena de Nuestra Señora de la Misericordia¹³⁷.

19. Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo

¹³⁴ «Cultos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 21-XI-1874, p. 4.

¹³⁵ «Segunda edición». *La Correspondencia de España*, 30-XI-1874, p. 1.

¹³⁶ «La correspondencia de España de ayer 22 de enero». *La Correspondencia de España*, 23-I-1875, p. 6.

¹³⁷ «Diario de avisos de Madrid del domingo 9 de septiembre». *La Correspondencia de España*, 9-IX-1888, p. 4.

La última composición original de Espino de la que se tiene constancia es el drama bíblico tradicional en siete pasos y ocho cuadros, original de José Julián Cabero, titulado *Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, que se estrenó el 1 de marzo de 1884 en el Teatro de Novedades.

Aunque no se conserva la partitura, la crítica la definió como “fácil y correctamente versificada”, con una música perfectamente adaptada a las condiciones del drama.

En su estreno, la empresa de Felipe Ducazcal (1845-1891) no escatimó en detalles: lujosos trajes, rico atrezzo y una orquesta compuesta por 40 miembros que dirigió el propio Espino¹³⁸, y, como era de esperar, alcanzó un éxito excelente¹³⁹, especialmente el cuadro del Calvario¹⁴⁰. A ello contribuyó la interpretación a cargo del reputado primer actor, Ricardo Morales, en su papel de Jesucristo, junto a Alfredo Cirera, de la compañía del Teatro Español, quienes lograron atraer numerosa concurrencia y cosecharon aplausos las noches en que se puso en escena¹⁴¹, que se prolongaron hasta el 7 de marzo¹⁴².

2.3.2. Arreglos

Espino realizó arreglos sobre composiciones religiosas, que caben ser contemplados en un apartado aparte. De las cuatro obras conservadas (un *stabat mater*, una misa, una jaculatoria y un *requiescat*), se alude superficialmente a su estructura a través de un correspondiente esquema, focalizando la atención en la presencia de rasgos estilísticos característicos de Espino.

¹³⁸ «Edición de la tarde de ayer 29 de febrero». *La Correspondencia de España*, 1-III-1884, p. 2.

¹³⁹ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 2-III-1884, p. 2.

¹⁴⁰ «Ecos teatrales». *La Época*, 2-III-1884, p. 3.

¹⁴¹ «Noticias teatrales». *El Pabellón nacional*, 5-III-1884, p. 3.

¹⁴² «Espectáculos». *El Liberal*, 7-III-1884, p. 3.

1. Stabat Mater por L. Bordèse instrumentado por Espino

La siguiente composición pertenece a Luigi Bordèse (1815-1886), compositor napolitano, afincado en París, donde se dedicó a la enseñanza del canto y a la música vocal. Aunque reconocido por obras dramáticas, como *La Mantille*, *L'Automate de Vaucanson* o *Le Sultan Saladin*, que vieron la luz en el Teatro de L'Opéra-Comique¹⁴³, Bordèse cultivó con igual éxito la música religiosa, componiendo tres misas, un réquiem, motetes, cientos de canciones sacras para solista y coro¹⁴⁴ o el presente *Stabat Mater*, arreglado por Espino.

Aunque la partitura orquestal está incompleta, los dos primeros números bastan para comprobar que sigue los mismos principios compositivos que el resto de su obra religiosa. En primer lugar, la instrumentación es similar excepto en la afinación, fruto del cambio de tonalidad a Sol menor, e incluye una reducción para órgano, de gran utilidad de cara a la reconstrucción de los números incompletos. Respecto a las partes vocales, no se conserva la de contralto, y se añaden segundas voces en tenores y bajos en los números 1 y 6; también se ofrece una versión para dúo, que puede ser ejecutada por tiple o tenor, y bajo o tiple 2º.

A continuación, se anota de nuevo el texto, de cara a una identificación más sencilla en el correspondiente esquema:

1ª Estrofa

*Stabat Mater dolorosa
Iuxta crucem lacrimosa,
Dum pendebat filius.
Cuius animam gementem
Contristatam et dolentem
Pertransivit gladius.*

2ª Estrofa

*O quam tristis et afflicta
Fuit illa benedicta
Mater unigeniti
Quae maerebat et dolebat.
Et tremebat, cum videbat
Nati poenas incliti.*

¹⁴³ «Necrologie artistique». *Officiel-artiste*, 25-III-1886, p. 7.

¹⁴⁴ DENISON CHAMPLINS JR., John. *Cyclopedia of Music and Musicians*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1888, p. 215.

3ª Estrofa

*Quis est homo qui non
fleret,
Matrem Christi si videret
In tanto supplicio?
Quis non posset
contristari,
Piam matrem contemplari
Dolentem cum filio?*

4ª Estrofa

*Pro peccatis suae gentis
Jesum vidit in tormentis
Et flagellis subditum.
Vidit suum dulcem natum
Morientem desolatum
Dum emisit spiritum.*

5ª Estrofa

*Eja mater fons amoris
Me sentire vim doloris
Fac ut tecum lugeam
Fac ut ardeat cor meum
In amando Christum
Deum, Ut sibi
complaceam.*

6ª Estrofa

*Sancta mater, istud agas,
Crucifixi fige plagas
Cordi meo valide.
Tui nati vulnerati,
Tam dignati pro me pati,
Poenas mecum divide!*

7ª Estrofa

*Fac me vere tecum flere,
Crucifixo condolere,
Donec ego vixero.
Juxta crucem tecum stare
Te libenter sociare
In planctu desidero.*

8ª Estrofa

*Virgo virginum praeclara,
Mihi jam non sis amara,
Fac me tecum plangere.
Fac ut portem Christi
mortem, Passionis eius
sortem
Et plagas recolare.*

9ª Estrofa

*Fac me plagis vulnerari,
Cruce hac inebriari
Ob amorem filii,
Inflamatus et accensus,
Per te virgo sim defensus
In die judicii.*

10ª Estrofa

*Fac me cruce custodiri,
Morte Christi praemuniri,
Confoveri gratia.
Quando corpus morietur
Fac ut animae donetur
Paradisi gloria. Amen.*

Stabat Mater por L. Bordèse instrumentado por Espino					
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Do, trompas 1º y 2º en Fa, cornetín en Sib, figle, timbales en Sol y Re, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + órgano + tiple, contralto, tenor 1º y 2º, bajos 1º y 2º				
S	A		B		C
T	<i>Andante Maestoso</i>	<i>Poco più mosso</i>	<i>Allegro</i>	<i>Menos tempo</i>	<i>Andantino</i>

C	4/4						4/4					6/8				
F	iA	a1	a2	a3	a4	apA	iB	b1	b2	b1	apB	iC	c1	c2	c1	apC
To	Sol m		Sol m - Re M	Mod	Sol M		Do M					Fa M		Fa M - La M	Fa M	
Cc	1-5	5-17	17-33	33-52	52-68	68-76	77-80	81-104	105-116	117-126	126-134	135-138	139-154	155-175	176-187	188-193
Tx	-	E. 1 vv. 1-3	E. 1 vv. 4-5	E. 1 v. 6	E. 2	E. 2 vv. 5-6	-	E. 3	E. 4 vv. 1-3	E. 4 vv. 4-6	E. 4 v. 6	-	E. 5 vv. 1-3	E. 5 vv. 5-6	E. 6 vv. 1-3	E. 6 v. 3

S	D					E					F						
T	<i>Moderato</i>					<i>Lento</i>					<i>Allegro</i>	<i>Largo</i>	<i>Allegro</i>	<i>Largo</i>	<i>Allegro</i>		
C	4/4					6/8					2/2	4/4	2/2	4/4	2/2		
F	iD	d1	d2	d1'	apD	iE	e1	e2	e3	e4	apE	iF	f1	apf1	f2	apf2	f3
To	Sib M		Sib M - Fa M	Sib M		La m		La m	La M	La m	La m	Sol m	Sol m - Mib M	Re M			Sol M
Cc	194-197	197-213	213-221	221-229	230-236	237-243	244-260	260-272	273-284	285-296	297-300	c. 301	302-313	313-315	316-327	327-329	330-341
Tx	-	E. 6 vv. 4-6 E. 7 vv. 1-3	E. 7 vv. 5-6	E. 8 vv. 1-3	E. 8 v. 3	-	E. 8 vv. 4-6	E. 9 vv. 1-3	E. 9 vv. 5-6	E. 10 vv. 1-3	E. 10 v. 3	-	E. 10 vv. 5-6	E. 10 v. 6	E. 10 vv. 5-6	E. 10 v. 60	Amen

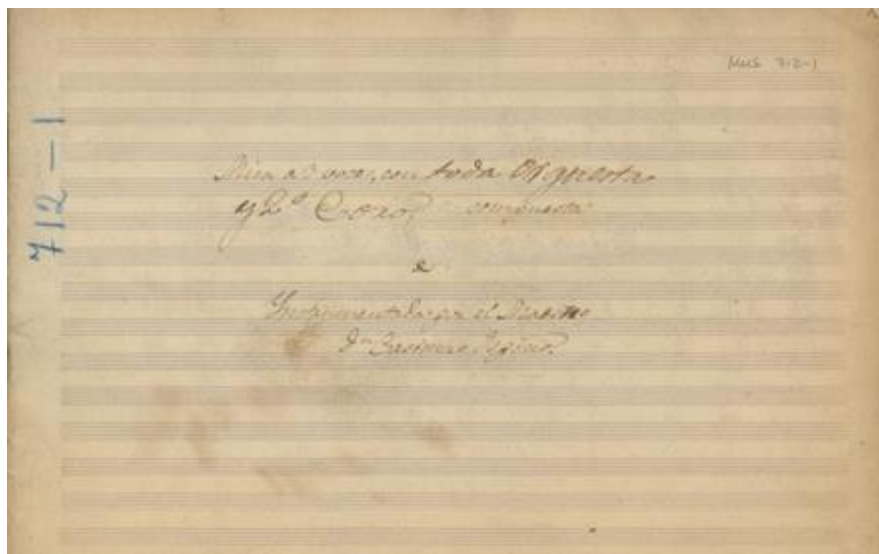
Como se puede apreciar, el presente *Stabat Mater* muestra una mayor uniformidad y cohesión formal en comparación con el original de Espino analizado en el apartado anterior. Así, las distintas frases se suceden cada tres versos, y las secciones o números mantienen una cierta simetría estructural: comienzan con una pequeña introducción orquestal, que suele durar en torno a cuatro o cinco compases, y terminan con un apéndice que incide sobre el último verso de cada sección. En los números 2, 3 y 4 (B, C y D) observamos, además, que se repite la primera frase, aunque modificada, antes del apéndice.

La armonía es clásica, modulando a tonalidades cercanas, relativas u homónimas, y empleando recursos muy propios de la tradición, como procedimientos cadenciales o ciclos de quintas.

Espino adaptó la instrumentación tratando de imprimir su sello personal, caracterizado, fundamentalmente, por la alternancia de texturas para enfatizar el contraste entre secciones; así, se puede establecer un paralelismo con su *Stabat Mater* original en el comienzo de a1, en contrapunto imitativo; en los pasajes de melodía acompañada, fundamentalmente al tiple y al tenor, aunque, a diferencia del anterior, se da un mayor protagonismo del bajo, que llega a ejecutar a solo el segundo número; y en los diálogos, como en a2. Las voces también se disponen a dúo y a tres; cuando intervienen a solo, son dobladas por violines primeros, flautas y clarinetes, retomando la disposición habitual en los *tutti*, de manera que violonchelos y contrabajos apoyan a bajos, clarinetes suelen hacerlo con tenores, y flautas con tiple. Es difícil determinar con exactitud el papel de la voz de contralto al no conservarse la *particella*, de manera que sólo se puede confirmar su intervención en los pasajes a *tutti* del primer número; sin embargo, se puede intuir su presencia, de igual modo, en el último, teniendo en cuenta que también se incorporan las segundas voces de tenores y bajos.

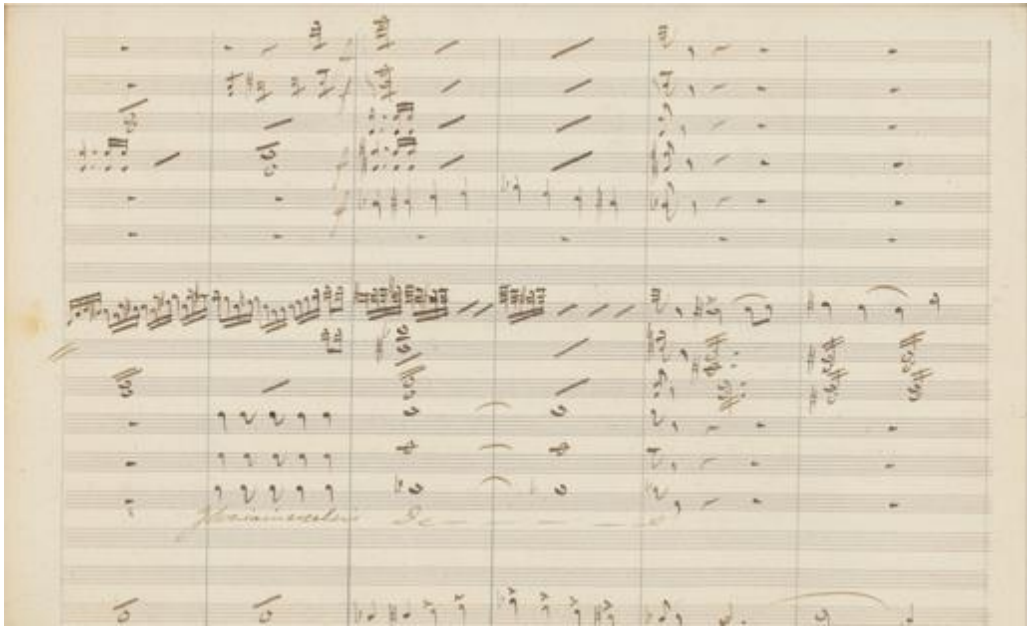
2. Misa a 3 voces, con toda orquesta y 2º coro, compuesta por [?] e instrumentada por Espino

La siguiente composición es una misa cuyo autor no se puede determinar, al verse rasgado su nombre en la portada, como se aprecia en la siguiente imagen:



Portada de *Misa a 3 voces, con toda orquesta y 2º coro con el nombre del compositor borrado*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 712-1

Por otro lado, se hace imposible un análisis exhaustivo de esta partitura, puesto que está incompleta y no se conserva ninguna de las partes vocales ni instrumentales; por tanto, no se puede determinar si se trata de un *Kyrie* y *Gloria*, o si podría incluir las restantes *Sanctus*, *Benedictus* y *Agnus Dei*. Así, en su correspondiente esquema, se contemplarán las páginas conservadas, destacando entre corchetes los fragmentos donde se pierde la música, que fluye con cierta continuidad hasta la segunda estrofa del *Gloria* (compás 112). Sin embargo, parece que también hayan podido perderse algunas páginas por el medio, concretamente a partir del compás 62, donde se da una interrupción brusca del diseño melódico en violines primeros, como se aprecia a continuación:



Final de la página 12 de *Misa a 3 voces, con toda orquesta y 2º coro* (cc. 57-62). En los dos últimos compases se puede apreciar el diseño melódico que empiezan violines (blanca, dos corcheas y cuatro negras). Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 712-1



Comienzo de la página 13 de *Misa a 3 voces, con toda orquesta y 2º coro* (cc. 63-68). El compás en silencio en toda la instrumentación supone una interrupción brusca del diseño anterior. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Mus 712-

Así pues, se adjunta el esquema, teniendo en cuenta estas consideraciones:

<i>Misa a 3 voces, con toda orquesta y 2º coro, compuesta por [¿] e instrumentada por Espino</i>															
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Sib, trompas 1º y 2º en Do, cornetín en sib, trombones 1º, 2º y 3º, timbales en Sol y Do, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + tiple, tenor y bajo														
S	<i>Kirie</i>						<i>Gloria</i>								
T	[?]						G1		G2				E	G3	
T							<i>Moderato</i>		<i>Lento</i>				<i>An-dante</i>	<i>Moderato</i>	
C	4/4						4/4		6/4				4/4		
F	iK	k1	k2	k3	k4	apK	g1.1	[g1.2 ?]	g2.1	g2.2	g2.3	g2.4	apG2	-	g3.1
To	Do m	Dom - Mib M	Mib - Do m	Do m			Do M - Mod	Mod	Re M	Fa# m - La M	Re M			Do M - Fa M	Fa M
Cc	1- 11	12-17	17-22	22-30	30-36	36-45	46-61	61- [?]	64-72	73-80	81-88	88-97	97-102	103- 105	106- [112]
Tx	-	<i>Kirie eleison</i>		<i>Christe eleison</i>	<i>Kirie eleison</i>	<i>Kirie eleison</i>	<i>Gloria in excelsis Deo</i>	-	<i>Et in terra pax hominibus Bonae voluntatis</i>	<i>Laudamus te Benedicimus te Adoramus te Glorificamus te</i>			<i>Glorificamus te</i>	-	<i>Gratis agimus tibi Propter magnam gloriam tuam</i>

Las dimensiones de las secciones conservadas apuntan a que se trata de una composición de cierta envergadura.

Se desconoce el tempo del *Kyrie*, ante la ausencia de indicaciones; sin embargo, esta sección sirve de claro ejemplo del manejo de distintos tipos de textura, uno de los rasgos compositivos más característicos de Espino: así, en k1 se da un contrapunto imitativo entre los instrumentos de cuerda; en k2, homofonía entre las voces por un lado y la orquesta por otro; en k3, melodía acompañada en un solo de bajo; y en k4, un diálogo entre flautas y clarinetes, que intervienen a la vez que el coro, y contrabajos y cornetín, que responden cuando los anteriores se silencian. Además, se advierte otro paralelismo con su misa original en la Introducción, donde la cuerda presenta un diseño que se retoma en contrapunto imitativo en k1 y en el apéndice, lo que confiere una estructura en arco al

Kyrie. La voz procede en su mayoría en homorritmia (a excepción del solo de bajo), y el clímax se halla entre los compases 20 y 22, en los que interviene el *tutti* orquestal y coral en *fortissimo* y con ritmo potente de negra con puntillo y dos semicorcheas.

El *Gloria* presenta una estructura más compleja y dividida en secciones: en G1 se rescata el diseño de negra con puntillo y dos semicorcheas del *Kyrie*, y el *tutti* interviene para acompañar al coro, que procede a tres voces y en homorritmia. En g2.2 la armonía se vuelve inestable, momento en el que intuimos que la música se pierde. Se retoma en la siguiente sección, que corresponde a un solo de bajo, acompañado, en un primer momento, por la cuerda e intervenciones ocasionales de las maderas, e incorporándose, según se suceden las distintas frases, trompas, cornetín y trombones, que se mantienen hasta el final, aumentando considerablemente la densidad musical. Un enlace de tres compases (103-105) facilitará el paso gradual desde el *Lento* de G2 al *Moderato* de G3, donde comienza un solo de tiple, acompañado por un diseño ligero de semicorcheas en violas y contrabajos, que luego cogerán violines primeros, flautas y clarinetes, tras el que la música se interrumpe.

Por último, la armonía es tradicional, aunque con gran presencia de acordes disminuidos, y cabe destacar el uso de compases a modo de enlace instrumental al inicio de algunas frases como g1.1 y g2.1.

3. *Jaculatoria a María Santísima a tres voces compuesta por E. L. Juarranz e instrumentada por Espino (Mus 698-2)*

La siguiente composición consiste en un arreglo de una jaculatoria original de Eduardo López Juarranz (1844 o 1846-1897), compositor y oboísta que obtuvo el primer premio de Composición en el Conservatorio en 1871, al igual que Espino lo había logrado en 1869. Asimismo, Juarranz también fue miembro de la Sociedad de Conciertos, para la



D. EDUARDO LÓPEZ JUARRANZ,
Miembro de la Banda del primer regimiento de Ingenieros,
Premiado con el primer de honor, en el Concurso internacional de Música
celebrado en Bruselas (1871).

que compuso varias obras. En 1876, se convirtió en músico mayor del Tercer Regimiento de Ingenieros, logrando elevar a la banda a la máxima categoría. Su labor compositiva fue igualmente celebrada, y aunque es reconocido fundamentalmente por pasodobles como *la Giralda* o *¡Viva mi tierra!*, también compuso música sinfónica, militar o religiosa¹⁴⁵, como la obra que se analiza a continuación.

En la tradición cristiana, las jaculatorias son oraciones breves y fervorosas dedicadas a un santo, al Señor o a la Virgen María, como es el caso. Etimológicamente, la palabra viene del latín *iaculatorius* y hace referencia al lanzamiento de una flecha o dardo, viniendo a significar una exclamación o plegaria corta que el creyente “lanza” al cielo, y que, por tanto, se traducirá en una composición de reducidas dimensiones. El texto de *Jaculatoria a María Santísima* supone un claro ejemplo:

¹⁴⁵ CASARES RODICIO, Emilio. «Eduardo López Juarranz». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord...). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 6, pp. 1025-1026.

1ª Estrofa
 Bendita sea tu pureza,
 y eternamente lo sea,
 pues todo un Dios se recrea
 en tan preciosa belleza.

2ª Estrofa
 A ti celestial Princesa,
 Virgen Sagrada María,
 te ofrezco en este día
 alma, vida y corazón.
 Mírame con compasión,
 No me dejes, Madre mía.

Integrado por dos estrofas de versos octosílabos, la primera, de cuatro, rima en consonante “abba”, y la segunda, de seis, también en consonante “abbccb”.

La instrumentación es similar al resto de su obra religiosa, incluyendo la parte de tenor obligado (que es igual a la de tiple 1º) y una partitura independiente para órgano:

<i>Jaculatoria a María Santísima a tres voces</i>															
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Sib, trompas 1º y 2º en Mib, cornetín en Sib, figle, timbales en Do y Sol, violines 1º y 2º, viola y contrabajo + órgano + tiple 1º y 2º, tenor obligado, 1º y 2º y bajo 1º y 2º														
S	I		A				B								
T	<i>Allegro</i>	<i>Andantino</i>	<i>Andantino</i>				<i>Poco menos</i>					<i>Andantino</i>			
C	4/4														
F	i0	i1	a1	a1'	a1''	ap1	I	b1	b2	b1'	b2'	b3	b4	ap2	
To	Sol M	Do m	Do m				Mib M	Lab M	Lab m – Lab M	Lab M	Lab M	Mod – Mib M	Mib M		
Cc	1-3	3-15	16-24	24-32	32-40	40-47	48-51	52-60	60-64	64-72	72-76	77-85	85-89	89-98	
Tx 1	-		<i>E. 1</i>	<i>E. 1</i>	<i>E. 1 invertida</i>	<i>Y eternamente lo sea</i>	-	<i>E. 2 vv. 1-4</i>	<i>E. 2 vv. 5-6</i>	<i>E. 2 vv. 1-4</i>	<i>E. 2 vv. 5-6</i>	<i>E. 2 vv. 1-4</i>	<i>E. 2 vv. 5-6</i>	<i>No me olvides Madre mía</i>	

La Introducción, de carácter instrumental, se divide en dos partes, y presenta el material melódico que se desarrolla en A, combinando texturas de melodía acompañada (a1, ejecutada a solo por el tiple), homorritmia (a1', por el coro) y pregunta-repuesta, como en a1'', donde pregunta el solo de tiple y responde el coro. Como es habitual, en las partes de melodía acompañada, violines primeros, flautas y clarinetes apoyan la voz; en las de homorritmia, se sigue la distribución anterior para doblar voces, y así,

contrabajos, violas y fígle ejecutan la línea del bajo; violines y clarinetes primeros junto a flautas, la del tiple, que es protagonista; violines y clarinetes segundos, y, en ocasiones, el cornetín, lo hacen con la del tenor.

La sección B viene igualmente precedida por unos compases de introducción orquestal, en los que se vuelve a presentar el diseño melódico que retoma posteriormente la voz, y se divide en dos partes: en la primera, que modula a Lab Mayor y decelera ligeramente el *tempo*, se suceden pasajes a solo (tiple), de pregunta-respuesta y de homorritmia, alternando b1 y b2; en la segunda, se retoman los motivos b1 y b2 en la tonalidad de partida (Mib Mayor) y en el primer *tempo*, con *grandiosidad* y *ben marcato*, toda la instrumentación presente y textura homofónica, sosteniendo una gran tensión hasta el final.

Otros rasgos característicos de Espino y presentes en este arreglo son los apéndices finales, que vienen precedidos por diseños de corcheas al unísono en la cuerda y el fígle. La ausencia de *Da Capo* termina de aportar sencillez a la composición, de acuerdo con la esencia de las jaculatorias.

4. Requiescant a 4 voces compuesto por S. L. Rosado e instrumentado por Espino (Mus 721-23)

El último arreglo es un *requiescat in pace* original de Santos Luis Rosado. Se trata de una obra muy breve, concebida para la despedida de difuntos, que consta de 18 compases sobre la expresión *Requiescat in pace, amen* (descanse en paz, amén), cuya estructura se refleja a continuación:

Requiescat a 4 voces			
P	flauta, clarinetes 1º y 2º en Sib, trompas 1º y 2º en Fa, cornetines 1º y 2º en Sib, trombón y fígle, timbales en Fa y Do, violines 1º y 2º, viola, violonchelo y contrabajo + + tiple, alto, tenor y bajo		
S	A	B	C
T			<i>Menos</i>
C	4/4		
F	a1	b1	c1
To	Do m		Do m – Do M
Cc	1-5	5-12	12-19
Tx	<i>Requiescat in pace, amen</i>		
1			

Dada la brevedad de la composición, cabría hablar de frases en lugar de secciones. La primera es un canto introductorio o entonación, que ejecuta el *tutti* en textura homofónica y *fortissimo*; la segunda contrasta, con la desaparición del viento-metal y la percusión en la primera parte (compases 5-8), en los que se establece un diálogo entre la voz de tiple, reforzada por clarinetes primeros, flauta y violines primeros, y el resto del coro; en la segunda semifrase (compases 8-12), se incorpora toda la plantilla y se retoma la textura homofónica en *fortissimo*, a excepción de violines primeros, que realizan un diseño virtuosístico a ritmo de fusas; la última frase mantiene la textura homofónica, aunque decelerando el *tempo* y disminuyendo la intensidad, y se caracteriza por la inclusión de una cadencia picarda, finalizando la composición en Do Mayor. Las voces son apoyadas por los mismos grupos instrumentales, conforme a anteriores composiciones, y se busca acentuar el contraste entre frases mediante cambios de textura y densidad instrumental.

2.3.3. Síntesis de la obra religiosa de Espino

A lo largo del presente capítulo se han abordado un total de 23 obras religiosas, localizadas, en su gran mayoría, en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, así como en la Biblioteca Nacional de España y en la prensa de la época, las cuales se pueden observar debidamente catalogadas en el apéndice 3.

Tras analizar las 19 composiciones de las que se conservan partituras, cabe distinguir dos categorías en función de una serie de rasgos en común:

- La primera está constituida por un conjunto de obras que presentan mayor sencillez y, en su mayoría, caracterizadas por una estructura estrófica repetitiva, alternancia entre secciones contrastantes en *tempo* y textura (homofónica a tres voces y melodía acompañada a solos vocales), fraseo regular cada ocho compases (que se corresponde con las estrofas), introducciones que presentan un material rítmico-melódico de base a toda la composición y una armonía, con excepciones, muy tradicional. A su vez, cabe distinguir dos subcategorías: por un lado, las composiciones dispuestas para momentos puntuales de las celebraciones y escritas, por normal general, en latín, como himnos (*Tantum ergo a tres*, *Alabado a tres voces y orquesta*, *Requiescat*), el motete *Bone Pastor*, la jaculatoria de Juarranz instrumentada por Espino y dos ofertorios (uno de ellos arreglado por Santos Luis Rosado); por otro lado, se hallan un conjunto de villancicos y gozos, con carácter más popular, en castellano, y concebidos para ciertas festividades (*Villancico al Nacimiento*), en honor a santos (*Coro y Coplas a San Pedro Nolasco*) o a la Virgen (*Gozos a Nuestra Señora del Carmen* y *Septenario Doloroso a tres voces y orquesta*), en los que cabe hablar de una estructura estrófica dividida en coplas y estribillos.

- La segunda categoría está integrada por una serie de composiciones de mayor extensión y complejidad estructural, motivadas, en algunos casos, por el uso de textos litúrgicos, el añadido de voces (*Regina Cæli* y *Stabat Mater*, a cuatro voces) o de instrumentos (orquesta completa, incluyendo el arpa, en *Regina Cæli*). La estructura estrófica se sustituye por la poliseccionalidad, buscando que las distintas estrofas, que se corresponden, por norma general, con secciones independientes, se sucedan ininterrumpidamente; con el mismo objetivo, los estribillos se suprimen y se emplean mecanismos que otorgan continuidad al discurso musical. La extensión de estas obras exige una mayor variedad de disposiciones vocales (solos, dúos, tríos, cuartetos, *tutti*) y de texturas, añadiendo la de contrapunto imitativo y los diálogos entre grupos de voces e instrumentos. Por último, la instrumentación es similar, con la presencia ya continua del violonchelo. A este grupo pertenecen un par de letanías, un *Regina Cæli*, dos *Stabat Mater*, dos *Kirie* y *Gloria* (uno de ellos arreglado por Santos Luis Rosado) y la *Misa a 3 voces* instrumentada por Espino.

Tras la comparación entre ambas categorías, y una vez establecidos sus principales elementos diferenciadores, es preciso aportar una serie de rasgos en común:

- La plantilla vocal/instrumental es la misma en líneas generales, con las excepciones ya reseñadas: flauta, clarinetes 1º y 2º en Sib, trompas 1º y 2º, cornetín en Sib, fígle, timbales, violines 1º y 2º, viola, violonchelo (especialmente en el segundo grupo de obras), contrabajo, órgano, tiple, tenor y bajo (pudiendo aparecer dobladas las voces).

- El tratamiento instrumental es similar, de manera que en los pasajes homofónicos y contrapuntísticos los instrumentos doblan las voces por afinidad de tesituras, siendo lo habitual: contrabajos, violonchelos y fígle al bajo, clarinetes y violines segundos al tenor,

y flautas y violines primeros al tiple; esta disposición puede cambiar, especialmente en tenores y tiples, por ser quienes suelen acometer los solos; en ese caso, el solista será doblado por flauta, clarinetes y violines primeros, mientras el resto apoya armónicamente; asimismo, en estos pasajes de melodía acompañada, se suele reducir la instrumentación, de manera que los metales y la percusión aparezcan en cadencias o instantes de clímax, así como en las codas y estribillos.

- La estructura a gran escala diferencia entre una Introducción, que suele presentar material melódico-rítmico de base, una sucesión de secciones, generalmente contrastantes en *tempo*, tonalidad y textura, y una CODA final, si bien, en el caso de los villancicos y gozos, se alternan coplas y estribillos; a su vez, las distintas secciones suelen presentar una subestructura similar, con una pequeña introducción, un conjunto de frases que tienden a buscar el contraste, y un apéndice que incide sobre el último verso ejecutado. Cabe destacar que esta estructura encuentra gran parecido con algunas de sus obras sinfónicas, como se podrá comprobar en el siguiente capítulo, al igual que ciertos recursos como enlaces instrumentales, que anteceden o siguen a las frases con el objetivo de otorgar fluidez. En este sentido, se advierte el uso de un patrón recurrente en algunos enlaces y apéndices, consistente en un diseño al unísono de corcheas que ejecutan contrabajos, violonchelos, violas y fígle, por norma general.

2.4. Dirección de música religiosa

Al margen de su labor compositiva, Espino también desempeñó funciones como director en varios eventos con carácter religioso, como misas y homenajes, en algunos de los cuales, aprovechó para estrenar sus obras. Sin embargo, la escasez de referencias impide un seguimiento exhaustivo de esta actividad; además, la escueta información

aportada por los diarios solía focalizarse en la concurrencia asistente. Por ello, en el siguiente apartado se recogen brevemente las pocas intervenciones que se han conseguido localizar.

La primera de la que se tiene constancia tuvo lugar el 3 de abril de 1874, durante la celebración del Viernes Santo en la iglesia de Monserrat. Espino, que, por aquel entonces, formaba parte de la Filarmónica de Madrid, dirigió la orquesta y el coro, en los que figuraban distinguidos *amateurs* y compañeros en la misma, como Alonso Álvarez de Toledo y marqués de Martorell (1835-1895), Lorinda Gamir o Francisco Peña entre otros, junto a escritores, diplomáticos y un exministro republicano. La diversidad de procedencias no fue impedimento para que la escogida sociedad que llenaba el recinto quedase satisfecha con la interpretación del *Stabat Mater* de Rossini¹⁴⁶.

El 22 de noviembre de ese mismo año, la Sociedad de Socorros Mutuos de Santa Cecilia organizó una función religiosa en honor a su patrona en la iglesia del Carmen. Para la ocasión, Espino compuso una misa muy elogiada¹⁴⁷, con solos a cargo de Celestino Povo, Velázquez, Loitia, González (D.J) y los integrantes de la Filarmónica de Madrid, Peña y Blasco. La presencia de estos, junto a otros miembros como el marqués de Martorell¹⁴⁸, hacen pensar en que pudo haber sido Espino quien dirigiese la orquesta, pero la ausencia de información impide confirmar dicha hipótesis.

El 23 de enero de 1875, se celebró una función religiosa en la iglesia de Monserrat, organizada por el Cuerpo Colegiado de Caballeros Hijosdalgo de la Nobleza de Madrid en honor a su patrón, San Idelfonso. Una vez más, Espino llevó a cabo un magnífico trabajo de dirección en la ejecución de su *Te-Deum*¹⁴⁹, interpretado junto a una misa de

¹⁴⁶ «Ecos de Madrid. Stabat Mater». *La Época*, 9-IV-1874, p. 4.

¹⁴⁷ Se ha aludido a ella en el segundo apartado de composiciones religiosas, junto al *Te-Deum*.

¹⁴⁸ «Cultos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 21-XI-1874, p. 4.

¹⁴⁹ «La correspondencia de España de ayer 23 de enero». *La Correspondencia de España*, 24-I-1875, p. 6.

Soledad de Bengoechea. Constituido desde finales del siglo XVIII, el Cuerpo de la Nobleza gozaba de protección real, participando en todas las ceremonias de la Corte, e instituyó como una de sus sedes a la iglesia de Monserrat, donde solían tener lugar sus celebraciones en honor a San Idelfonso o a la realeza. Así, desde este momento, quedaría instaurada una colaboración entre Espino y dicha corporación, que cristalizaría en sucesivos eventos celebrados con similares características: una misa solemne y *Te-Deum* ya mencionado el 27 de marzo de 1876, celebración en la que tomaron parte los principales cantantes del Teatro Real y en la que desempeñaron admirablemente una misa de Mercadante¹⁵⁰; una función el 30 de enero de 1877, amenizada por una brillante orquesta¹⁵¹; las honras fúnebres al rey Alfonso XII del 8 de diciembre de 1885, que se verificaron con la intervención de un coro integrado por doce bajos de la Capilla Real junto a un tenor, un contralto, un bajo y un tiple, y que cantaron sentimentales frases de la Vigilia y la *Misa* de D. Román Jimeno (1799-1874), con acompañamiento de armonicium y el correspondiente instrumental¹⁵²; las honras fúnebres al rey que se volvieron a celebrar el 27 de noviembre de 1886¹⁵³; y, por último, la tradicional función en honor a San Idelfonso, el 23 de enero de 1887, en la que la capilla, dirigida por Espino, contribuyó a dar más brillantez y suntuosidad a la fiesta¹⁵⁴.

Al margen de estos eventos, Espino dirigió a finales de noviembre de 1877 una función dedicada por la Hermandad de profesores músicos a su patrona, en la que se ejecutó el andante de un cuarteto de Joseph Haydn (1732-1809) y un motete a voces solas de Juan Escribano (c. 1480-1557), y que contó con la intervención de Gaspar Espinosa

¹⁵⁰ «Edición de la noche de hoy 27 de marzo». *La Correspondencia de España*, 27-III-1876, p. 3.

¹⁵¹ «Edición de ayer noche». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 31-I-1877, p. 3.

¹⁵² «Edición de la tarde de ayer 8 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 9-XII-1885, p. 1.

¹⁵³ «Edición de la mañana primera de hoy 28 de noviembre». *La Correspondencia de España*, 28-XI-1888, p. 2.

¹⁵⁴ «La semana católica en Madrid». *La Unión*, 24-I-1887, p. 3.

(1836-1898) dirigiendo una de sus misas¹⁵⁵. Asimismo, el 11 de abril de 1884 dirigió *Las siete últimas palabras de Cristo en la cruz* de Haydn en la capilla del Santo Cristo de la Salud¹⁵⁶, repitiendo dos años más tarde, el 22 de abril de 1886¹⁵⁷; por último, y como se ha referenciado anteriormente, Espino asumió la dirección de su drama bíblico *Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de nuestro Señor Jesucristo* entre el 1 y el 7 de marzo de 1884 en el Teatro Novedades.

2.5. Síntesis de la labor de Casimiro Espino en la música religiosa

Casimiro Espino cultivó la composición y dirección de música religiosa desde los comienzos de su carrera profesional hasta su muerte, una faceta que, si bien no llegaría a igualar en importancia a la desempeñada en los ámbitos sinfónico y dramático, cabe ser tenida en cuenta, especialmente en términos de contribución al repertorio sacro español.

Así, en cuanto a su producción, se han localizado un total de 23 obras entre originales y arreglos, de las que no se puede aportar prácticamente información sobre las fechas de composición y de estreno debido al carácter funcional de esta música. Las pocas fechas que se conocen localizan su producción entre 1866 y 1867, momento en el que Espino comenzaba sus obligaciones con la Sociedad de Conciertos y ni siquiera había finalizado sus estudios de composición; además, la presencia de su segundo nombre en las firmas de estas composiciones permite acotarlas dentro de un primer periodo compositivo, teniendo en cuenta que no aparece en otras firmas posteriores y mucho menos en su producción sinfónica ni dramática. Asimismo, la ausencia de este segundo nombre en las firmas de otras obras que muestran rasgos estilísticos más innovadores

¹⁵⁵ «Miscelánea». *El Globo*, 25-XI-1877, p. 3.

¹⁵⁶ «Edición de la mañana de hoy 12 de abril. Funciones religiosas». *La Correspondencia de España*, 12-IV-1884, p. 3.

¹⁵⁷ «Edición de la noche de hoy 22 de abril». *La Correspondencia de España*, 24-IV-1886, p. 2.

evidencia la continuación de su labor compositiva, confirmada tras el hallazgo de una misa y un *Te Deum* estrenados con éxito en 1874 y 1875 respectivamente, así como del drama bíblico *Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, que hizo lo propio en 1884, descartando una dedicación exclusiva en su época de estudiante.

Tras analizar su obra, cabe distinguir dos grupos: por un lado, se hallan una serie de obras más sencillas, con una estructura, por norma general, de corte estrófico, fraseo regular, armonía tradicional, y textura, en gran medida, homofónica, en aras de la comprensión del texto; por otro, una serie de composiciones con estructura poliseccional, donde la influencia del estilo operístico toma especial relevancia, al concebir las secciones como números cerrados que alternan diferentes texturas (incluyendo contrapunto imitativo y diálogos superpuestos) y estilos de canto (dúos, arias, etc.), determinando un fraseo más irregular. A diferencia del primer grupo, el principio de repetición queda reducido a su mínima expresión, con el objetivo de que la música fluya sin interrupciones y su extensión no se exceda en demasía, aunque continúa vigente en la forma de arco de algunas secciones o en la reutilización de material, aportando coherencia y cohesión a la música.

En cuanto a su faceta de director, cabe destacar su labor en la iglesia de Monserrat, en colaboración con el Cuerpo Colegiado de Caballeros Hijosdalgo la Nobleza de Madrid, así como en otras intervenciones en diversos templos que tenían lugar con motivo de ciertas festividades y en las que se solía conformar una orquesta y coro para la ocasión con integrantes provenientes del sector teatral o de otras agrupaciones, como la Filarmónica de Madrid, de la que el propio Espino era miembro. En este sentido, su fama ya acreditada como director e intérprete en diversas compañías teatrales y agrupaciones sinfónicas facilitó su participación en este tipo de eventos, y aunque, una vez más, cabe

lamentar la escasez de referencias debido al escaso interés que suscitaban, se puede constatar que se verificaron con éxito, como prueban las reseñas localizadas.

3. Música sinfónica

De manera paralela a su actividad religiosa, Casimiro Espino ejerció como intérprete y compositor de música sinfónica en las agrupaciones Sociedad de Conciertos de Madrid y Filarmónica de Madrid, llegando a convertirse en director de la Unión Artístico-Musical durante los últimos años de su vida.

En el presente capítulo se aborda su trayectoria en cada una de estas formaciones y se analiza su producción sinfónica con el objetivo de definir su estilo compositivo y determinar su aportación al panorama sinfónico de la época.

3.1. Sociedad de Conciertos de Madrid (1866-1883)

La Sociedad de Conciertos constituyó la primera entidad sinfónica estable de Madrid. Casimiro Espino estuvo vinculado a la misma desde su fundación, en 1866, hasta que asumió la dirección de la orquesta rival, la Unión Artístico-Musical, en septiembre de 1882, lo que provocó su expulsión a principios de 1883. Durante este periodo de dieciséis años desarrolló una intensa labor como primer violín y jurado en la admisión de obras. Al mismo tiempo, la Sociedad constituyó un vehículo para el estreno de varias de sus composiciones, permitiéndole hacerse un hueco en el panorama musical de la época. Sin embargo, su dedicación a esta formación, en un primer momento exclusiva, fue perdiendo fuerza conforme surgían nuevas oportunidades laborales, especialmente en el ámbito de la zarzuela, al que destinaría gran parte de sus esfuerzos.

Este apartado recoge su paso por la Sociedad de Conciertos, haciendo hincapié en las obras que compuso y estrenó con la misma. Asimismo, se analizan las composiciones de las que se conservan partituras, localizadas en la biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.

En primer lugar, se abordan brevemente los orígenes de la Sociedad, en los que Espino tomó parte activa. Posteriormente, se desarrolla su actividad durante las etapas dirigidas por Francisco Asenjo Barbieri, Joaquín Gaztambide, Jesús de Monasterio y Mariano Vázquez, hasta su expulsión en 1883.

3.1.1. Antecedentes y formación de la Sociedad de Conciertos

La actividad sinfónica en España se consolidó a partir de la segunda mitad del siglo XIX con la creación de la Sociedad de Conciertos de Madrid en 1866, y surgía con un considerable retraso con respecto al resto de Europa. A finales del siglo XVIII, las *academia* en Italia organizaban conciertos con cierta regularidad ante un determinado público; en los estados germano-parlantes, los *coleggia musica* fomentaban la composición amateur, atrayendo audiencia de pago desde principios del siglo XVII; Inglaterra fue pionera en este sentido, siendo extendidos los conciertos públicos en hogares londinenses a finales del siglo XVII, que cristalizarían en temporadas de conciertos estables entre enero y mayo en la segunda mitad del siglo XVIII; en Francia, destacaron *Le Concert Spirituel* organizados por François-André Danican Philidor (1726-1795) en 1725 en París¹⁵⁸, que pretendían compensar el cese temporal de los teatros durante las festividades religiosas.

En el caso de España, y concretamente de Madrid, si bien se ha extendido la creencia de que la actividad sinfónica no empezó a florecer hasta bien entrada la segunda mitad del siglo XIX¹⁵⁹, lo cierto es que en la segunda mitad del siglo XVIII ya comenzaban a despuntar las primeras manifestaciones, asociadas, en su mayoría, a las interrupciones de las temporadas teatrales en tiempo de Cuaresma, aunque puntualmente también se podían

¹⁵⁸ PLANTINGA, León. *La música romántica*. Madrid, Akal Música, 1992, pp. 19-20.

¹⁵⁹ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 45.

destinar al beneficio de algún miembro de una compañía teatral o a la llegada de virtuosos a la ciudad. También circunstancias puntuales, como la muerte de Carlos III, que impuso un luto oficial que se tradujo en la prohibición de toda suerte de espectáculos públicos, llevaron a músicos y actores a emprender iniciativas privadas, organizando academias de música en salones de casas particulares, previo pago de una entrada¹⁶⁰. Sin embargo, el principal reclamo musical de la época lo constituía el teatro, alentado por el gusto aristocrático y condicionado por una estética italianizante. Las garantías de éxito al margen de estas manifestaciones eran prácticamente nulas, y la música puramente instrumental, desarrollada principalmente en ámbitos eclesiásticos, no lograba reunir suficientes aficionados. Además, las desamortizaciones llevadas a cabo durante la primera mitad del siglo XIX asestaron un duro golpe contra esta música, destruyendo gran cantidad de puestos de trabajo y dejando a muchos músicos en la miseria. Un panorama desalentador reflejado en la famosa carta que Gevaert dirigió en 1852 a Basilio Montoya, protector de Jesús de Monasterio durante sus años de estudiante. En el escrito, el compositor belga se mostraba temeroso de que, ante la posible marcha de su profesor de violín, Bériot, del Conservatorio de Bruselas, Monasterio tuviera que volver a España, donde, a su juicio, se apreciaba poco el talento de los instrumentistas y se recibía con suma indiferencia todo lo que no fuera ópera italiana o cantantes transalpinos; una indiferencia que,

no sólo se manifiesta en cuanto a música de iglesia, sino en todos los ramos del arte cuyo objeto se aleja más o menos de la música italiana; y por prueba, ¿quién podría decir que en Madrid está desarrollada la afición a la música cuando se ve que en esta capital [...] no se haya establecido una sociedad filarmónica cuyo objeto sea dar en el invierno unas series de conciertos en los cuales se ejecuten las mejores obras de los autores clásicos,

¹⁶⁰ MARTÍNEZ REINOSO, Josep. *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*. Logroño: Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad de La Rioja, 2017, pp. 39-44.

conforme se suele hacer, no sólo en las cortes, sino en las más pequeñas poblaciones de Alemania y Bélgica?¹⁶¹

Así, con el objetivo de proporcionar una estabilidad laboral a los músicos, y anhelando una equiparación a las principales potencias musicales europeas, surgen en España los primeros intentos de iniciación de una actividad sinfónica estable en la segunda mitad del siglo XIX. En 1859, Barbieri organizó seis conciertos vocales-instrumentales en el Teatro de la Zarzuela, planteándose la formación de una sociedad con los músicos integrantes, pero los problemas en la empresa que gestionaba el teatro dificultaron la tarea. La idea quedó latente, y se vio alimentada con la creación, al año siguiente, de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, que organizaba conciertos benéficos de manera esporádica dirigidos por Joaquín Gaztambide (1822-1870). En 1862, se fundó la Sociedad Española de Conciertos, también dirigida por Gaztambide, pero el proyecto fracasó y se disolvió al año siguiente. El núcleo de la música instrumental pasó a ser la orquesta del foso en los recién creados Teatro Real y de la Zarzuela, seleccionada y trabajada por Barbieri. Estos músicos solían intervenir, al mismo tiempo, en diferentes sesiones mixtas, organizadas a menudo para acompañar a solistas de prestigio, o en actos puntuales, como en la inauguración de los Campos Elíseos de Madrid, en 1864, para la que Barbieri dirigió un total de 18 conciertos a cargo de la orquesta y coros de la compañía. El éxito obtenido les animó a constituirse, dos años más tarde, como la Sociedad de Conciertos de Madrid, convirtiéndose en la primera entidad sinfónica estable de la capital y sirviendo de modelo a otras sociedades análogas que surgieron posteriormente en España¹⁶².

¹⁶¹ PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, ICCMU, 2003, p. 506.

¹⁶² SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Oviedo: Departamento de Historia y Artes de la Universidad de Oviedo, 1992, vol. I, p. 144.

La recién creada sociedad posibilitó la asistencia del público madrileño a ciclos de conciertos estables, e impulsó la producción sinfónica española a través de distintos mecanismos, como el estreno de obras expresamente compuestas para la ocasión, la celebración de concursos destinados a premiar obras orquestales o los conciertos monográficos dedicados en exclusiva a composiciones nacionales¹⁶³. Sus ciclos de conciertos se sucedían durante las interrupciones de las temporadas teatrales con el objetivo de que sus músicos, en su mayoría pertenecientes a la orquesta del Teatro Real, pudieran obtener un sobresueldo. Por norma general, se celebraban dos temporadas: una en primavera, con sede en un teatro y en horario de mediodía, y otra en verano, que tenía lugar al aire libre y en horario nocturno. La primera, tenía un carácter más ambicioso, y se dirigía a los verdaderos aficionados al sinfonismo, concentrando un gran número de estrenos. En cambio, las campañas de verano constituían un reclamo para la burguesía madrileña, que acudía a los jardines en que se celebraban con pretensiones de sociabilizar, quedando la música relegada a un segundo plano.

En sus inicios, y bajo la dirección de Barbieri, la Sociedad mantuvo el planteamiento vocal-instrumental con que se había fundado, pero en 1868 se decidió prescindir del elemento coral en busca de mayores beneficios económicos, consolidándose como formación exclusivamente instrumental y provocando la dimisión de Barbieri. Desde entonces, y hasta su desaparición en 1903, le sucedieron en el puesto varios directores.

A continuación, se abordan las etapas dirigidas por Barbieri, Gaztambide, Monasterio y Vázquez, los directores titulares mientras Espino formó parte de la Sociedad de Conciertos.

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 116-117.

3.1.2. Etapa de Francisco Asenjo Barbieri (1866-1868)

La Sociedad de Conciertos inició su andadura en 1866, ofreciendo una breve campaña de presentación en el Teatro del Príncipe Alfonso. Casimiro Espino, que entonces tenía veinte años, figuró entre los 89 instrumentistas que componían la plantilla¹⁶⁴, un puesto al que tuvo acceso gracias al primer premio de violín obtenido dos años antes en el Real Conservatorio de Música y Declamación.

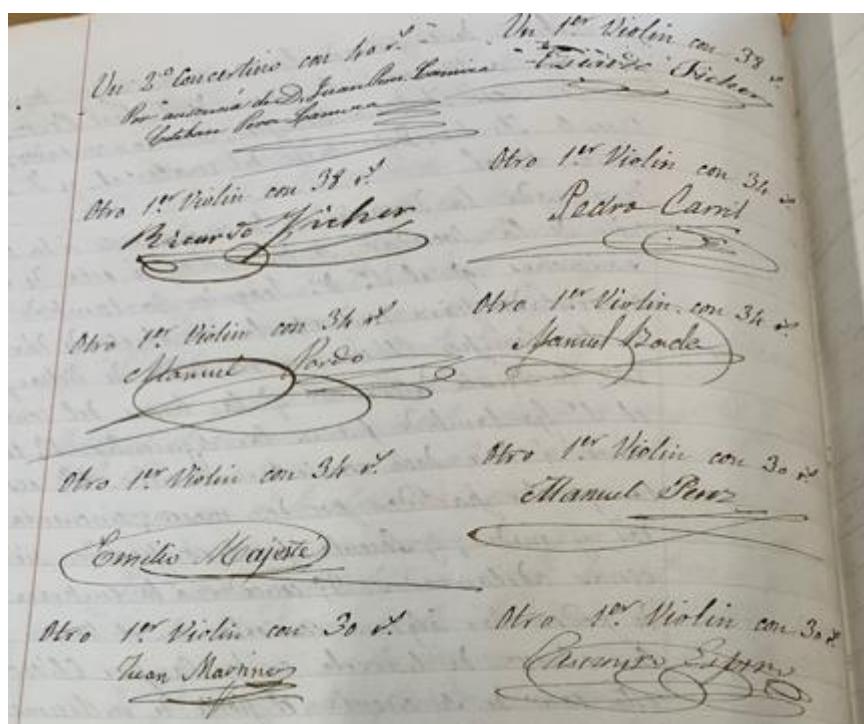
En vista del éxito obtenido en esta temporada y en otras dos posteriores, decidieron constituirse formalmente como sociedad al año siguiente, aprobando su Reglamento en las Juntas generales celebradas el 10, 11 y 12 de mayo de 1867. Los profesores que integraban la plantilla orquestal adquirieron la categoría de socios fundadores, siendo este el caso de Espino, al que le fue asignado el número 12, como se aprecia en la siguiente imagen:

Nº	Nombre	Instrumento	Nombre	País	Dimensión	Falleció
1	Asenjo, Sr. D. Francisco Asenjo Barbieri	Director	Fundador		20 Mayo 1866	
2	A. D. Rodal	Violín	Fundador		9 Julio 1871	12 Mayo 1882
3	Fernando López	Violín	Fundador		2 Mayo 1871	
4	Eduardo Vidor	Violín	Fundador		10 Febrero 1854	
5	Pascual Vidor	Violín	Fundador			
6	Roberto Vidor	Violín	Fundador		8 Diciembre 1870	
7	Manuel Vidor	Violín	Fundador			
8	Manuel Vidor	Violín	Fundador			
9	Antonio Vidor	Violín	Fundador			1 Mayo 1882
10	Manuel Vidor	Violín	Fundador			
11	Fernando Vidor	Violín	Fundador		12 Febrero 1882	
12	Casimiro Espino	Violín	Fundador		27 Mayo 1866	1 Abril 1881
13	Antonio Vidor	Violín	Fundador		27 Mayo 1866	6 Mayo 1882
14	Antonio Vidor	Violín	Fundador		17 Febrero 1872	1 Febrero 1881
15	Antonio Vidor	Violín	Fundador			5 Mayo 1882
16	Antonio Vidor	Violín	Fundador		14 Septiembre 1877	
17	Antonio Vidor	Violín	Fundador		13 Febrero 1882	
18	Antonio Vidor	Violín	Fundador		24 Mayo 1881	
19	Antonio Vidor	Violín	Fundador		4 Julio 1871	
20	Antonio Vidor	Violín	Fundador		10 Mayo 1871	
21	Antonio Vidor	Violín	Fundador		27 Mayo 1882	
22	Antonio Vidor	Violín	Fundador			
23	Antonio Vidor	Violín	Fundador		1 Diciembre 1870	
24	Antonio Vidor	Violín	Fundador		6 Mayo 1882	
25	Antonio Vidor	Violín	Fundador			
26	Antonio Vidor	Violín	Fundador			

Listado de socios fundadores de la Sociedad de Conciertos. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Memorias 1868-1889. Signatura: 9/1

¹⁶⁴ «Conciertos del Sr. Barbieri». *La Escena*, II, 23, 22-IV-1866, pp. 7-8.

El Reglamento recogía otros aspectos relevantes como el sistema de reparto de ingresos, que se basaba en la asignación por partidos¹⁶⁵. De esta manera, cada instrumentista cobraba en función de la responsabilidad del atril que ocupaba, siendo muy significativas las diferencias salariales dentro de la plantilla en general y de cada grupo instrumental en particular. Así, en el caso de los violines primeros, se podían establecer cuatro subcategorías: en la primera figuraban dos violines que cobraban 38 reales cada uno; en la segunda, cuatro violines que recibían 34; en la tercera, otros cuatro que percibían 30 reales; y en la última, los cuatro instrumentistas restantes, que cobraban 26. Como se aprecia en la siguiente imagen, extraída de la Junta del 12 de mayo, Espino pertenecía a la tercera categoría y cobraba 30 reales por partido:



Abajo a la derecha, firma de Casimiro Espino como integrante de los primeros violines, con un sueldo de 30 reales. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Libros de Actas. Signatura: 10/3

¹⁶⁵ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Oviedo: Departamento de Historia y Artes de la Universidad de Oviedo, 1992, vol. I, p. 155.

De la revisión de nóminas posteriores, se advierte un ligero incremento a partir de 1874, en el que pasaría a ingresar 340 reales por cada 10 partidos¹⁶⁶. Sin embargo, y a pesar de sus dotes, su carrera violinística dentro de la Sociedad se estancaría en este punto.

La etapa dirigida por Barbieri no tuvo trascendencia para Espino más allá de proporcionarle un puesto estable en la Sociedad. Sin embargo, la labor del director fue determinante en cuanto al estímulo de la producción sinfónica española, dirigiéndose al entonces maestro de composición en el Conservatorio, Hilarión Eslava, para que animase a sus alumnos a componer obras para la Sociedad¹⁶⁷. Además, Barbieri metodizó la cultura del público madrileño en cuanto a música instrumental¹⁶⁸, preocupándose de dar a conocer obras tan ambiciosas como la *Pastoral* de Beethoven y de introducir el repertorio clásico, contraviniendo el gusto imperante en la época. Con su dimisión en 1868, su etapa al frente de la formación fue breve, pero no impidió la cesión de un importante legado a sus sucesores tanto en la Sociedad como en otras agrupaciones.

3.1.3. Etapa de Joaquín Gaztambide (Verano de 1868)

Tras la renuncia de Barbieri, la Sociedad de Conciertos decidió nombrar a Gaztambide como director, quien tomó posesión del cargo el 8 de junio de 1868 en el Teatro Real. Pero su delicado estado de salud, unido a las obligaciones con su compañía de zarzuela, motivaron su renuncia al término de la campaña de verano de ese mismo año en los Campos Elíseos.

Desde el punto de vista de la Sociedad, la única novedad que aportó Gaztambide a un repertorio de sobra conocido por el público madrileño fue el estreno de la *Obertura*

¹⁶⁶ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Contaduría. Serie Documental: Nóminas. Signatura: 15/6

¹⁶⁷ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. Madrid, Alianza Editorial, 1984, p. 179.

¹⁶⁸ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930, p. 28.

de *Tannhäuser* de Richard Wagner (1813-1883)¹⁶⁹. Sin embargo, para Espino supuso la oportunidad de estrenarse como compositor al presentar su obra *Fantasia sobre motivos de Los Hugonotes*.

Fantasia sobre motivos de los Hugonotes

Atendiendo a las categorías establecidas por Ramón Sobrino para la clasificación del repertorio de la Sociedad, se trata de una fantasía o adaptación sobre motivos de una ópera de moda, encontrándola indistintamente anunciada en programas posteriores como *Miscelánea* o *Fantasia sobre motivos de Los Hugonotes*¹⁷⁰. Este tipo de arreglos eran muy habituales entre algunos miembros de la Sociedad, que acudían a óperas muy aplaudidas durante las temporadas de invierno en el Teatro Real y las adaptaban para orquesta sinfónica¹⁷¹, para disgusto de algún comentarista crítico:

Adelante, pues, con las misceláneas, fantasías y demás arreglitos; ya sabemos que es un recurso bueno y no debe despreciarse, pues además de llenar un hueco en el programa, tenemos la satisfacción de asociar nuestro nombre con el de algún maestro famoso y forjarnos la ilusión de participar de su genio, ya por transmigración o cualquier maniobra espiritista hasta el punto de creernos con derecho a desempeñar con sus obras el papel de sastre de remiendos¹⁷².

Por otra parte, estas adaptaciones traslucían una cierta preparación en el campo de la instrumentación, permitiendo a los socios “rivalizar” con compositores prestigiosos

¹⁶⁹ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, p. 193.

¹⁷⁰ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 18-VIII-1869, p. 4.

¹⁷¹ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, p. 216.

¹⁷² «¡Música! ¡Música! Conciertos en el Buen Retiro». *El Solfeo*, 25-VIII-1876, p. 2.

como Barbieri o Arrieta, y solían ocupar el segundo o el último lugar de la segunda parte de los programas¹⁷³, si bien ésta cerró la primera.

La ópera *Les Huguenots* se había convertido en una de las más populares tras un éxito sin precedentes en su estreno en 1836 en París, constituyendo todo un reclamo para los principales teatros del mundo. El Teatro Real de Madrid no fue una excepción, si bien su primera representación se produjo con más de dos décadas de retraso, en febrero de 1858. El coliseo, en su octavo año de vida, no atravesaba su mejor momento y la audiencia había descendido considerablemente, por lo que las expectativas en torno a esta ópera de Meyerbeer, destinada a devolver la animación y la vida¹⁷⁴, eran muy altas. El público respondió favorablemente y la obra alcanzó una gran popularidad en sucesivas interpretaciones, razón de más para utilizarla como base de una composición sinfónica.

En la *Fantasia sobre motivos de los Hugonotes*, Espino trató de incluir las páginas más célebres de esta ópera, disponiéndolas como se aprecia a continuación:

Nº	1	26	25	19	25	12	24		-
	<i>Orgia</i>	<i>Ballo</i>	<i>Gran Duetto</i>	<i>Gran Duetto</i>	<i>Gran Duetto</i>	<i>Recitativo ed ingresso della corte</i>	<i>Congiura</i>		CODA
Acto	I	V	IV	III	IV	II	IV		-
T	<i>Allegro con moto</i>	<i>Maestoso</i>	<i>Allegretto moderato</i>	<i>Allegro moderato</i>	<i>Andante amoroso</i>	<i>Minueto maestoso</i>	<i>Allegro furioso</i>	<i>Un poco meno mosso</i>	<i>Allegro</i>
C	2/4	3/4	2/4	6/8	3/4	3/4	6/8	4/4	4/4
To	Do M	Fa M	Fa m – Fa M	Fa m	Solb M	Do M	Mi M		Mi M
Cc	1-71	72-100	101-151	152-229	230-263	264-307	308-379	380-411	412-425

¹⁷³ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, p. 248.

¹⁷⁴ ARNAO, Antonio. «Teatros». *El Correo de la moda*, VIII, 245, 8-II-1858, p. 40.

La *Orgia* y el *Ballo* actúan a modo de introducción, con un tempo muy rápido y un carácter energético subrayado por la homogeneidad rítmica a cargo de toda la plantilla orquestal. A continuación, los duetos y el recitativo constituyen la parte central, que es *cantabile* y dramática, y alterna tempos lentos y rápidos; los pasajes homorrítmicos marcados son ahora sustituidos por valores largos y la densidad instrumental disminuye para acentuar el lirismo del viento, que ejecuta las partes vocales. Por último, la *Congiura* retoma la atmósfera inicial con furia y la instrumentación se recarga, sosteniendo la tensión hasta la CODA final.

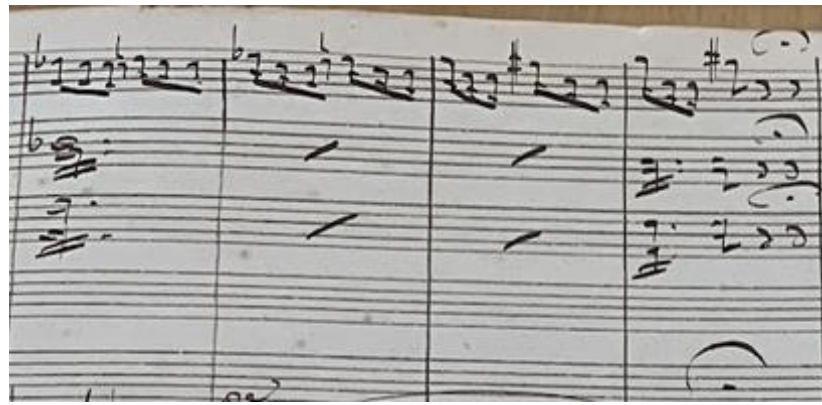
Por tanto, el mecanismo de composición pasaría por hilar estas partes, adaptando la escritura vocal y orquestal de la ópera a la plantilla de la Sociedad de Conciertos, que en este caso incluía violines primeros y segundos, violas, violonchelos y contrabajos; octavín, flauta, oboes, clarinetes y fagotes primeros y segundos; cuatro trompas, dos cornetines, dos clarines, tres trombones, un fígle, bombo y timbales.

De manera general, los instrumentos de viento son los protagonistas, quienes asumen las partes solísticas en sustitución del elemento vocal; así, el clarinete ejecuta las partes de Valentina, que es una soprano; el fagot, las de Raul, un tenor; y el fígle, las de Marcelo, que es un bajo. La cuerda se limita prácticamente a acompañar, y solo adquiere cierta relevancia en la *Orgia* y el *Ballo*, donde los violines doblan la melodía. El resto de la instrumentación cobra fuerza en la primera y última sección, más enérgicas, mientras que en la segunda interviene prácticamente en puntos cadenciales o en los finales. Los enlaces entre las distintas partes suelen contener progresiones cromáticas que suavizan las modulaciones, y, en su mayoría, vienen facilitados por la propia composición de Meyerbeer. Así, la labor original de Espino residiría, fundamentalmente, en la CODA, y en la introducción de leves variaciones de tipo melódico-rítmico. Como muestra, se adjuntan los siguientes ejemplos:

1. Enlace entre la *Orgia* y el *Ballo*: Espino utiliza a modo de unión los cuatro compases anteriores al *Ballo*, sustituyendo las corcheas por semicorcheas.



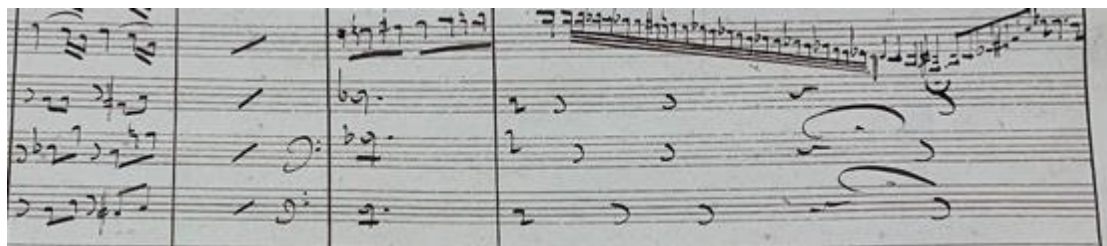
Reducción para voz y piano de *Los Hugonotes*



Fantasia de los Hugonotes (cc. 68-71). Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. A.S.C 69

2. Variación virtuosística del clarinete en la bajada de Valentina dentro del *Gran Duetto*, No. 19, acto III:

Reducción para voz y piano de *Los Hugonotes*



Fantasía de los Hugonotes (cc. 174-177). Parte del clarinete, fagot y trompas. Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. A.S.C 69

La CODA comienza con una subida cromática que resuelve en Mi Mayor y reafirma la tonalidad principal durante los compases finales, manteniendo el diseño rítmico de corcheas, enérgico y bombardeante, que caracteriza a la composición original¹⁷⁵ y contribuye, al mismo tiempo, a dar empaque a la obra de Espino.

La *Fantasía sobre motivos de Los Hugonotes* se estrenó el 23 de julio de 1868 cerrando la primera parte del programa¹⁷⁶, un lugar reservado a piezas *aspirantes a la repetición* para terminar el cuadro con animación y vida¹⁷⁷. Cumpliendo con las predicciones, el público la hizo repetir¹⁷⁸ y volvió a figurar en los conciertos del 13 y el 15 de septiembre de esa misma temporada¹⁷⁹.

Se desconoce con exactitud el grado de aceptación en estos primeros conciertos debido a la escasa repercusión en prensa, pues algunas revistas habían dejado de editarse y otras no publicaron números durante el verano¹⁸⁰, a lo que habría que añadir un notable descenso en la concurrencia a los Campos Elíseos por cuestiones de moda¹⁸¹. Sin

¹⁷⁵ PLANTINGA, León. *La música romántica*. Madrid, Akal Música, 1992, p. 188.

¹⁷⁶ «Diversiones. Campos Elíseos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 23-VII-1868, p. 4.

¹⁷⁷ SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX». *La música española en el siglo XIX*, Emilio casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-323, p. 321.

¹⁷⁸ «Crónica general. Campos Elíseos». *La Nueva Iberia*, 25-VII-1868, p. 3.

¹⁷⁹ «Diversiones. Campos Elíseos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 13-IX-1868, p. 4. y «Diversiones. Campos Elíseos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 15-IX-1868, p. 4.

¹⁸⁰ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, p. 192.

¹⁸¹ «Noticias generales». *El Pensamiento español*, 24-VII-1868, p. 3.

embargo, su elevado número de reinterpretaciones¹⁸² la convierte en su composición sinfónica más programada y también celebrada, pues se hizo repetir en al menos nueve de las diecisiete ocasiones en que se ejecutó¹⁸³.

Cabe destacar que el éxito de esta «hermosa fantasía»¹⁸⁴, en palabras de Peña y Goñi, no logró traspasar las fronteras de la Sociedad de Conciertos, pero obtuvo interpretaciones memorables, como la llevada a cabo el 30 de junio de 1875 en el Jardín de la Alhambra bajo la dirección de Cristóbal Oudrid (1825-1877), quien realizó un cambio en la colocación de los metales que permitió subrayar los sublimes conceptos de la composición, provocando momentos de verdadero entusiasmo y su repetición¹⁸⁵.

En octubre de 1868, Gaztambide viajó a La Habana para desempeñar la temporada de invierno en el Teatro Tacón con su compañía de zarzuela¹⁸⁶, dejando libre su puesto al frente de la Sociedad de Conciertos hasta el 4 de febrero de 1869, cuando Jesús de Monasterio le relevó en el cargo.

3.1.4. Etapa de Jesús de Monasterio (1869-1876)

Jesús de Monasterio asumió la dirección de la Sociedad de Conciertos con cierto escepticismo, temiendo no estar a la altura de sus antecesores. Sin embargo, y lejos de fracasar, logró aportarle estabilidad y supo imprimirle un sello de calidad y perfección técnica, fruto de su estricta formación en Bruselas. Aventajado violinista, compatibilizaba sus obligaciones de intérprete con las de profesor en la Escuela Nacional de Música y Declamación, compositor, e incluso más adelante, miembro de la Sección de Música en

¹⁸² Interpretaciones de *Fantasia sobre motivos de Los Hugonotes*: 23-VII-68, 13-IX-68, 15-IX-68, 26-VI-69, 18-VIII-69, 15-VII-71, 6-VII-72, 17-VII-72, 28-VIII-72, 23-VII-73, 13-VIII-73, 5-VIII-74, 26-VIII-74, 30-VI-75, 24-VI-76, 1-VII-76 y 23-VIII-76.

¹⁸³ No se han localizado referencias a todos los conciertos, pudiendo tratarse de una cifra mayor.

¹⁸⁴ «Sección musical. Los conciertos en el Retiro». *El Imparcial*, 28-VIII-1873, p. 4.

¹⁸⁵ «Noticias generales». *La Época*, 1-VII-1875, p. 4.

¹⁸⁶ «Tercera edición». *La Correspondencia de España*, 19-X-1868, p. 2.

la Real Academia de Bellas Artes¹⁸⁷, entre otras funciones. Asimismo, desde 1863 dirigía la Sociedad de Cuartetos, que él mismo había fundado con el propósito de mejorar el ambiente musical en España¹⁸⁸, logrando rescatar el repertorio camerístico y trasladarlo del ámbito privado al público¹⁸⁹. Influenciado los principios pedagógicos de la escuela franco-belga, Monasterio trató de aplicar su filosofía a la Sociedad de Conciertos. Los efectos no se hicieron esperar, y pronto la prensa elogió la precisión con la que los violines ejecutaban las piezas, con igualdad de colorido y sentimiento, consiguiendo que toda la sección pareciese manejada por un único individuo¹⁹⁰.

Con Monasterio al frente, la Sociedad de Conciertos se convirtió en entidad difusora del wagnerismo en Madrid¹⁹¹, tímidamente introducido por Barbieri y Gaztambide, sin descuidar el impulso del repertorio español, animando a muchos de nuestros compositores a escribir obras para que fueran presentadas por la orquesta. Espino supo aprovechar esta oportunidad, estrenando un total de siete obras durante este periodo, el más fructífero de su producción sinfónica.

A continuación, se abordan estas siete composiciones, incidiendo en su estreno y recepción, así como en el análisis en los casos en los que se dispone de partituras.

¹⁸⁷ A partir de 1873.

¹⁸⁸ GARCÍA VELASCO, María Mónica. *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2003, p. 172.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 432.

¹⁹⁰ «Revista musical». *La Época*, 21-IV-1869, pp. 3-4.

¹⁹¹ SUÁREZ, José Ignacio. «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2001), pp. 71-95, pp. 77-78.

Producción durante la etapa de Monasterio

Overtura en Sol menor

La *Overtura en Sol menor* se estrenó el 16 de mayo de 1869, durante la temporada de primavera¹⁹². Por aquel entonces, Espino cursaba su quinto y último año de composición en el Conservatorio, y aunque no se ha localizado la partitura, tanto el título como la excesiva sencillez que subrayaron los diarios hacen presuponer que podría tratarse de uno de sus ejercicios como estudiante: una obertura de concierto de corte italianizante, a juzgar por la estética imperante en el Conservatorio y el más que probable influjo de su profesor, Emilio Arrieta.

En su estreno, la *Overtura en Sol menor* inauguró la tercera parte del programa, como era habitual con las oberturas brillantes de importancia¹⁹³. Aunque fue bien acogida¹⁹⁴, se consideró poco propicia para un teatro como el del Príncipe Alfonso¹⁹⁵ y no llegó a repetirse ni a figurar en ningún programa posterior. A propósito de este concierto, se conserva una carta dirigida a Barbieri por su madre, en la que afirmaba que había sido el que menos le había gustado de la temporada e informaba sobre “una obertura nueva de un violín de la sociedad, llamado Espino”, que no se había repetido¹⁹⁶.

Al mes siguiente, Espino obtuvo el primer premio de composición en el Conservatorio¹⁹⁷ junto a Apolinar Brull, un reconocimiento que vería sus frutos a corto plazo, al lograr el estreno de dos sinfonías durante la campaña de verano de ese mismo año: *Genio y locura* y *Flora*.

¹⁹² «Diversiones. Teatro y Circo de Madrid». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 16-V-1869, p. 4.

¹⁹³ SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX». *La música española en el siglo XIX*, Emilio casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-323, p. 322.

¹⁹⁴ «Noticias generales». *La Época*, 16-V-1869, p. 3.

¹⁹⁵ «Revista musical». *La Época*, 25-V-1869, p. 4.

¹⁹⁶ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, p. 209.

¹⁹⁷ «Tercera edición». *La Correspondencia de España*, 27-VI-1869, p. 3.

Genio y locura

Genio y Locura se estrenó el 11 de julio de 1869 en los Jardines del Buen Retiro, bajo la dirección de Johann Daniel Skoczdoople (1817-1877). La razón de contratar al director natural de Bohemia respondía a la condición que había impuesto Monasterio al asumir la dirección de la Sociedad, por la que quedaba exento de responsabilizarse de las temporadas de verano. A partir de entonces, la contratación de maestros invitados, generalmente extranjeros, como era el caso, terminaría extendiéndose, enriqueciendo la experiencia de los músicos y dando nuevos aires a la orquesta¹⁹⁸. Sin embargo, hubo quienes vieron esta práctica como algo perjudicial, ya que sembraba dudas sobre la habilidad de nuestros directores, con el consecuente menosprecio de nuestra música¹⁹⁹.

Ante la ausencia de referencias, no se puede determinar el nivel de acogida de *Genio y locura* en su estreno. La sinfonía se reprogramó en tres ocasiones²⁰⁰, de las que tampoco se han localizado reseñas específicas, si bien, la siguiente crítica permite hacerse una idea del fracaso que constituyó:

Anoche se verificó el vigésimo concierto de la Sociedad de profesores. El programa del mismo no debió prometer gran cosa a los aficionados, que concurrieron en menor número que de costumbre a los Jardines del Buen Retiro; y una prueba de nuestro aserto es que, de las piezas ejecutadas, solo la magnífica Ave María [...] y el lindísimo *Scherzo* de Glinka, merecieron los honores de ser repetidas, [...] en medio de calurosos aplausos, que escasearon mucho en el resto del concierto²⁰¹.

Al margen de su acogida, *Genio y locura* suponía un punto y aparte con el que Espino trazaba una línea compositiva de música programática que aludía a un sujeto

¹⁹⁸ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, p. 212.

¹⁹⁹ SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930, p. 29.

²⁰⁰ 15-VIII-69, 23-VIII-71 y 10-VII-72

²⁰¹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 24-VIII-1871, p. 4.

conceptual no tanto para crear contenido, al estilo del poema sinfónico, sino para determinar un título que inspiraría de manera general la obra, lo que explica la ausencia de un programa.

En esta ocasión, se rescataba uno de los tópicos románticos, fuente de diversos estudios filosóficos, psicológicos e incluso psiquiátricos: la relación entre genialidad y enajenación, que había sido objeto de debate, especialmente en el campo del arte, desde tiempos muy antiguos y con diversas acepciones. Sin embargo, fue a mediados del siglo XVIII y a raíz de las ideas de Diderot, quien afirmaba que las pasiones mueven al genio, cuando esta asociación comenzó a cobrar magnitud. Sus ideas llegaron a Alemania, influyendo en el nacimiento del *Sturm und Drang*, que supuso un caldo de cultivo para la génesis del mito del genio loco, una etiqueta que al artista romántico le convenía adoptar, como signo de una individualidad extraordinaria²⁰². La polémica conexión entre genio y locura se explotó hasta la saciedad a lo largo del siglo XIX, y el título de esta sinfonía de Espino constituye un claro ejemplo.

Genio y locura encabeza una lista, seguida por *Flora*, *El despertar de las hadas* y *El espíritu del bosque*, que, aunque anunciadas como sinfonías, constituyen oberturas poliseccionales basadas en modelos franceses o germanos y con carácter programático²⁰³.

Aunque no se ha localizado la partitura, del análisis de las tres siguientes se desprende una ruptura parcial con los preceptos compositivos clásicos en un intento por equipararse a las corrientes románticas, que veían en la música programática un medio para el acercamiento entre el compositor y el público. Así, mediante la asociación de la música instrumental a una idea extramusical se facilitaba su comprensión, consiguiendo

²⁰² ROMERO, Julio. «Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae. El mito del genio y la locura». *Arte, Individuo y Sociedad*, 7, 1-I-1995, pp. 123-138, pp. 131-132.

²⁰³ SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica...», p. 317.

la democratización del arte y alejándose de la concepción idealista imperante en épocas pasadas²⁰⁴. Estas cuestiones serán abordadas con mayor profundidad en las siguientes oberturas, de las que se conserva la partitura.

Flora

El estreno de *Flora* estaba previsto para el 14 de agosto de 1869²⁰⁵ y se anunció subrayando el reciente premio obtenido por su compositor, a fin de que constituyera un reclamo para el público. Sin embargo, la obertura volvió a figurar como novedad al mes siguiente²⁰⁶, y no se han localizado referencias que permitan aclarar cuándo se produjo su presentación.

A pesar de anunciarse como sinfonía, *Flora* continuaba con la línea inaugurada por *Genio y locura*, tratándose de una obertura de carácter programático. Su título hace referencia a la diosa de las flores según la mitología romana, una fuente de inspiración para muchos artistas que, a través de su obra, trataron de representar el renacer de la primavera, personificada en esta deidad: pintores como Nicolas Poussin, escultores como Jean-Baptiste Carpeaux o músicos como Jacobo Peri y Marco da Gagliano son claros ejemplos. En el caso de España, encontramos un antecedente directo en la sinfonía homónima de Francisco García Vilamala (fl.1874-1902), estrenada por la Sociedad de Conciertos el 24 de agosto de 1867. La obra contenía motivos bellos y frases melódicas distinguidas con una armonía muy bien pensada que traslucía conocimientos en instrumentación²⁰⁷, pero no se ha podido localizar la partitura ni realizar el consiguiente trabajo comparativo que permita establecer conexiones entre ambas composiciones.

²⁰⁴ POLO PUJADAS, Magda. «La música programàtica, una nova música per a la societat del s. XIX». *Revista catalana de sociologia*, 10 (1999), pp. 187-202, p. 194.

²⁰⁵ «Gacetillas. Composición». *La Discusión*, 13-VIII-1869, p. 4.

²⁰⁶ «Crónica general. Gaceta». *La Iberia*, 1-IX-1869, p. 4.

²⁰⁷ «Miscelánea». *El Artista*, II, 10, 12-VIII-1867, p. 94.

Subtitulada como «obertura a grande orquesta», la *Flora* de Espino está concebida para flautín, flauta, dos oboes, dos clarinetes en Sib, dos fagotes, dos trompas en Fa y otras dos en Sib, cuatro cornetines en Sib, tres trombones, figle, timbales en Fa y Sib, bombo, triángulo, caja, violines primeros y segundos, violas, cellos y contrabajos, respetando la plantilla orquestal de la Sociedad de Conciertos con la eliminación del arpa²⁰⁸.

Comienza con un motivo de tres intervalos de cuarta justa ascendente que realizan las trompas sin ningún tipo de acompañamiento. La utilización de este recurso, a modo de llamada cautivadora de la mano del instrumento romántico *par excellence*²⁰⁹, había sido explotado por compositores como Franz Schubert (1797-1828) y merece especial atención en el caso de Carl Maria von Weber (1786-1826), cuya obertura de *Oberon* también comienza con un solo de trompa. Tanto en esta, como en la de *Der Freischütz*, el compositor alemán concedía un importante papel a este instrumento, empleándolo para recrear escenas de caza y ambientar el bosque en que se sucedía la acción²¹⁰. Ambas oberturas eran de sobra conocidas por Espino, ya que formaban parte del repertorio de la Sociedad, desde que Barbieri las pusiera en escena en 1867. Además, el estreno de *Der Freischütz* había supuesto un gran impacto al romper con la tradición operística clásica, y muchos de sus rasgos estilísticos, el lenguaje armónico, el tratamiento de los instrumentos y los efectos orquestales influyeron en muchos compositores, como parece ser el caso de Espino.

Así, tanto en *Flora* como en siguientes oberturas, destaca una gran presencia de las trompas, asociadas a la naturaleza; un mayor protagonismo del viento, que asume la

²⁰⁸ «Conciertos del señor Barbieri». *Gaceta musical de Madrid*, II, 28. 14-IV-1866, pp. 8-9.

²⁰⁹ EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid, Alianza Música, 2007, p. 75.

²¹⁰ BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J., y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza Música, 2008, p. 756.

mayor parte de los solos y partes melódicas; innovaciones armónicas que tratan de despegarse, si bien no lo consiguen por completo, de los procedimientos tonales clásicos, y cierto paralelismo a nivel estructural, aunque en este punto se advierten ciertas modificaciones. Para comprenderlas mejor, se anota el correspondiente esquema con la estructura de *Flora*:

<i>Flora</i>															
Pa	A								B						
T	<i>Andantino</i>								<i>Allegro non molto</i>	<i>Poco più mosso</i>					
C	6/8								6/8						
S	I	A						CODA	I	B					
Te		a1	a2	a3	a4	en	A1'			b1	b2	en	B3	en	B1
To	Fa M	Sib M	Fa M	Fa M Mod Fa M	Fa M	Sib M	Sib M	Sib M	Fa M7	Sib M	Sib M Solb M	Reb M7	Solb M M Mib m	Mod	Mod
Cc.	1-22	24-31	32-39	39-56	57-65	65-78	79-86	86-99	100-114	115-130	130-141	142-145	146-154	154-162	163-169

P	C										D (CODA)	
T	<i>Poco più</i>	<i>Allegretto non molto</i>									<i>Vivo assai</i>	<i>Più mosso assai</i>
C	2/4										2/4	6/8
S	I	C									X	Y (b1)
Te		c1	c2	b1'	c1	c2'	en	c3	c4			
To	Fa M7	SibM	Fa M	Sib M Fa M	Sib M	Sib M Fa M	Mod	Sib M	Mod Sib M	Sib M		
Cc.	170-181	183-191	191-202	203-218	218-226	226-232	233-251	252-267	268-288	288-307	308-324	

Flora se encuentra dividida en cuatro partes claramente diferenciadas por cambios de tempo y/o de compás, y en la que la última actúa a modo de CODA por su energía y vivacidad, además de la recapitulación de material temático. Por otro lado, cada una de ellas viene precedida por una introducción, cuyo objetivo principal es preludiar su tempo y carácter, y, al mismo tiempo, otorgar continuidad al discurso musical, suavizando el paso entre partes contrastes.

La primera, A, vendría a actuar a modo de Introducción general de la obra, gracias a su tempo *Andantino* y carácter sutil, apoyado por la ausencia del viento-metal y la percusión; en la introducción de B, se acelera a un *Allegro non molto*, y un poco más durante la exposición de temas; C, la parte más extensa, decelera el tempo hasta un *Allegretto non molto* y cambia el compás a 2/4; por último, en la CODA, encontramos dos secciones diferenciadas: en la primera, se acelera a *Vivo assai*, y en la última todavía un poco más, rescatándose el compás de 6/8.

Cada una de las partes se divide en varios temas, y siempre se reexpone el primero de ellos, si bien el más importante es b1, que se recapitula en C y en la CODA; su disposición en A y C es prácticamente simétrica, siendo los primeros temas de tipo lírico y ejecutados por el viento-madera; los segundos, de tipo solístico, y también a cargo de las maderas; en los terceros, se suman a la melodía violines primeros con un aire apasionado, y suelen comenzar en la tonalidad principal y evolucionar modulando; los cuartos no guardan relación, y en B desaparecen; en esta parte, el tema b1 es lírico y concentra todo el protagonismo, b2 corre a cargo del viento-metal y contrabajos, y b3, de las maderas. Cabe destacar el protagonismo que adquieren, en general, los instrumentos de viento, que desplazan a los violines, hasta la fecha encargados de la melodía, a un segundo plano.

Los enlaces entre temas se producen por medio de progresiones de tipo modulante y cromático, en las que se juega con la intensidad y el tempo, incrementando o reduciendo la tensión en función del carácter al que conduzcan. No obstante, la tónica general en las partes consiste en ir acumulando tensión mediante la incorporación de instrumentos, el aumento de intensidad y la aceleración del tempo, finalizando en una atmósfera sutil al retomar el tema inicial, excepto en la parte C y la CODA, donde la tensión se mantiene hasta el último momento; así, en A, el viento-metal y la percusión están prácticamente

ausentes; en B, se introduce toda la instrumentación en el tema principal b1, y cabe destacar la utilización de cornetines, trombones y fígle doblando la melodía; en C, se alternan pasajes de tutti que retoman b1 con motivos cantables hasta la CODA, ejecutada por toda la orquesta y que emplea el comienzo de la segunda semifrase de b1 y lo desarrolla.

La concepción del fraseo es clásica, con frases de ocho compases subdivididas en semifrases de cuatro. Esta estructura sólo se pierde en las introducciones, en los motivos de enlace y en los pasajes modulantes, que tienen una forma más libre. La armonía es tradicional, y se mueve entre Sib Mayor (tónica) y Fa Mayor (dominante), si bien se introducen algunas modulaciones lejanas, muy en la línea del Romanticismo, como a Solb Mayor. Uno de los principales mecanismos de modulación son los acordes disminuidos mediante la utilización de notas comunes, como se muestra en el siguiente ejemplo de edición propia de una parte de la cuerda:

The image shows a musical score for a string section in 6/8 time, with a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor). The score consists of five staves: Violin 1, Violin 2, Viola, Violonchelo, and Contrabajo. Violin 1 is mostly silent. Violin 2 plays a rhythmic pattern of eighth notes. Viola plays a similar rhythmic pattern. Violonchelo and Contrabajo play a melodic line with eighth notes and rests.

Flora (cc. 25-28). Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. A.S.C Leg 59-126

El primer compás está en Do menor; en la primera parte del segundo se va al acorde semidisminuido de Do (con el Solb) y en la segunda, a Fa Mayor⁷, que resuelve en el tercer compás en la tónica. Como se puede apreciar, el paso de Do menor a Do semidisminuido se consigue rebajando la quinta, y Fa Mayor⁷ comparte con Do semidisminuido la primera y tercera del acorde (Do y Mib). De esta manera, y mediante el empleo de notas comunes, se utilizan acordes semidisminuidos para modular, introduciendo un rasgo distintivo del Romanticismo sin llegar a desprenderse por completo de la armonía tradicional. Asimismo, son muy comunes las progresiones de tipo cromático ascendentes y descendentes, empleadas en las introducciones o a modo de enlace entre temas.

Flora se volvió a interpretar el 2 de agosto de 1871 en los Jardines del Buen Retiro bajo la dirección de Giovanni Bottesini (1821-1889), compositor y contrabajista italiano de gran prestigio, apodado como el “Paganini del contrabajo”²¹¹, con el que Espino colaboraría, años más tarde, en la Unión Artístico-Musical. En esta ocasión, la obra fue admirablemente interpretada, al igual que el resto de las piezas que componían el concierto²¹², pero la ausencia de críticas específicas impide determinar con exactitud su nivel de aceptación.

La última interpretación de *Flora* fue el 3 de septiembre de 1878 en el Retiro, en la que inauguró la primera parte del concierto dirigido por Vázquez, y aunque fue aplaudida, no mereció los honores de la repetición²¹³.

Tras el estreno de *Flora*, se produjo un parón de casi dos años hasta que Espino logró presentar su siguiente novedad:

²¹¹ SLATFORD, Rodney. «Bottesini, Giovanni». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan Publishers, 1980, vol. 3, pp. 91-93, pp. 91-92.

²¹² «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 3-VIII-1871, p. 3.

²¹³ «Noticias generales». *La Época*, 4-IX-1878, p. 4.

El despertar de las hadas

El despertar de las hadas se escuchó por primera vez en los conciertos de primavera de 1871, concretamente el 19 de marzo, celebrados en el Teatro del Príncipe Alfonso bajo la batuta de Monasterio. Se trata de un nuevo ejemplo de obertura con base programática en el título, aludiendo, en esta ocasión, a las hadas, una de las fuentes de inspiración más características del Romanticismo.

Una vez más, la ausencia de un programa conlleva la necesidad de buscar referencias en otros ejemplos musicales, volviendo a destacar la obertura de *Oberon*, protagonizada por hadas y elfos. Además, los paralelismos de tipo estructural, instrumental y armónico observados entre *Flora* y las oberturas de Weber se harán extensibles, en gran parte, a *El despertar de las hadas*. Otro ejemplo que merece especial atención es *Sueño de una noche de verano* de Felix Mendelssohn (1809-1847), emblema de la música programática, sobre todo si se presta atención al famoso motivo de semicorcheas que realiza la cuerda en la obertura, imitando el vuelo de las hadas, y se compara con el comienzo de la sección B en Espino:



Figura 15.
Fragmento del violín I. Obertura *El despertar de las Hadas*.



Figura 16.
Fragmento del violín I. Obertura *El sueño de una noche de verano* Felix Mendelssohn.

Comparación entre las obras de Mendelssohn y Espino²¹⁴

²¹⁴ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015, p. 69.

Cabe destacar que la obertura de Mendelssohn había sido estrenada un año antes por la Sociedad con gran éxito, lo que habría facilitado el acercamiento por parte de Espino a la obra.

Así pues, *El despertar de las hadas* supone la integración de una serie de rasgos estilísticos y de otro tipo de recursos extraídos de oberturas con carácter programático presentes en el repertorio de la Sociedad, aunque siguiendo un patrón propio, con toda seguridad inaugurado por *Genio y locura* y continuado en *Flora*, con la que encuentra diversas similitudes: en primer lugar, el empleo de la misma tonalidad e instrumentación, con la excepción de que incluye dos arpas y suprime caja y el triángulo; en segundo, el uso de introducciones precediendo las distintas partes; además, la primera de ellas también comienza con un solo de trompa sin ningún tipo de acompañamiento, respondido por un oboe y luego un clarinete, al que se van incorporando progresivamente más instrumentos; en tercer lugar, la alternancia de los compases 6/8 y 2/4, así como el contraste de tempo entre la parte A, en *Andantino*, la parte B, en *Allegro* la Introducción y *Allegretto* el resto, y la CODA, que, una vez más, se acelera considerablemente; en último término, el fraseo también respeta la concepción clásica en los temas principales, que constan de frases de ocho compases subdivididas en semifrases de cuatro. Otros puntos de encuentro con *Flora* serían la importancia concedida a la sección de viento o la recapitulación de material temático de B en la CODA, que se tratarán con más detenimiento una vez analizada su estructura, que se plasma en el siguiente esquema:

El despertar de las hadas																			
Pa	A						B											CODA	
T	Andantino						Allegro	Allegretto											Più mosso
C	6/8						6/8	2/4					6/8	2/4		2/4			
S	I	A				I	I	B1					B2	EN	B3				
Te		a1	a2	en	a1		b1	b2	en	b3	b4	b1/b3/ b4		b1/b2/ b3	b5	b3			
To	Sib M	Sib M	Fa M Mod	Mod	Sib M	Sib M	Fa M7	Sib M	Fa M	Mod	Sib M	Mod	Mod	Fa M7	SibM FaM Sib M	Fa M	Sib M	Sib M	
Cc.	1-22	23-39	40-56	57-61	62-70	70-79	80-98	99-122	123-139	139-144	145-159	159-177	177-240	241-246	246-280	281-296	298-312	298-312	312-343

En esta ocasión, la forma es bipartita con CODA, y la parte central destaca por su envergadura, superando los dos tercios de la extensión total de la obra. En un intento por establecer un paralelismo con *Flora*, se podría considerar desde el compás 241 como C, teniendo en cuenta el cambio a 6/8 y la doble barra de separación que le precede; sin embargo, no se introducen temas nuevos, a excepción de b5, y no hay cambio de tempo, por lo que no existe tanta diferencia como para considerarlo una parte independiente.

En A, la Introducción, lenta y expresiva, abre y cierra la parte, lo que le confiere un cierto carácter cíclico. Al igual que en *Flora*, el tema a1 corresponde a las maderas, si bien, en lugar de ejecutarlo un oboe a solo, lo realiza un clarinete, mientras el resto acompaña; en a2, se suman los violines “con pasión”, que otorgan lirismo y sutileza; sin embargo, *El despertar de las hadas* contiene mayor densidad instrumental en esta primera parte, al incorporar arpas y trompas, que cobran mayor protagonismo en la obertura.

La Introducción de B es rápida y enérgica en *Allegro*, un tempo que se decelera hasta *Allegretto* en la sección B1, en la que se exponen los temas b1, b2, b3 y b4 en la tonalidad principal a excepción de b4, que es de tipo modulante y sirve de puente con la siguiente sección; en b1 se alternan motivos melódicos a cargo de oboes y clarinetes, que contrastan con el pasaje homorrítmico de b2, ejecutado por toda la orquesta en *fortissimo*, con una figuración repetitiva consistente en un grupo de corchea y dos semicorcheas que

le aporta un aire triunfal. Una progresión cromática descendente conecta con b3, donde se silencia casi toda la orquesta para dejar escuchar a clarinetes, oboes y fagotes, que interpretan la melodía al unísono; por último, en b4 se inicia un diálogo entre contrabajos y fagotes con flautas y violines primeros, tras el que se da paso a la siguiente sección, B2: de gran inestabilidad tonal, desarrolla los temas anteriores excepto b2 en otras tonalidades, unidos mediante progresiones modulantes y cromáticas. El enlace con B3 (EN) recuerda a la Introducción al retomar el compás 6/8 y el diseño de corcheas al unísono de fagotes y bajos, ahora ejecutado por oboes y chelos. Por último, en B3 se recapitulan los temas b1, b2 y b3 en la tonalidad principal, se introduce un b5 en la dominante, y se cierra nuevamente reafirmando b3.

Se finaliza con una CODA que acelera el tempo a *più mosso* y en la que el carácter enérgico viene apoyado por figuraciones rápidas en escalas ascendentes y descendentes y la célula rítmica “corchea-dos semicorcheas” característica de b2, que recuperan los cornetines, consiguiendo una gran densidad instrumental sostenida hasta el último momento.

Por tanto, y al igual que en *Flora*, se puede apreciar que la parte A actúa a modo de introducción global de la obertura, es íntima y emplea poca instrumentación, si bien en *El despertar de las hadas* se incluyen trompas y arpas, que confieren un carácter más romántico y facilitan la recreación musical del personaje²¹⁵. B vendría a constituir la parte central de la obra, con su correspondiente exposición de temas, su desarrollo en otras tonalidades y recapitulación en la tonalidad principal.

Espino también da un paso más en la armonía, pues si bien los preceptos tonales clásicos continúan de base, se aprecia un mayor uso del acorde disminuido, de las

²¹⁵ Según la mitología, las hadas se caracterizaban por tocar instrumentos de cuerda, especialmente las arpas.

modulaciones a tonos lejanos y de las progresiones cromáticas, e introduce modulaciones por enarmonía.

En su estreno, el 19 de marzo de 1871, *El despertar de las hadas* inauguró la tercera parte del programa y fue muy aplaudida, aunque no se llegó a repetir²¹⁶. Sin embargo, se volvió a interpretar en sucesivas ocasiones, tanto por la Sociedad de Conciertos como por la Unión Artístico-Musical²¹⁷.

La primera de sus reprogramaciones no se hizo esperar: fue el 28 de junio de ese mismo año, inaugurando el segundo de los conciertos de la temporada de verano, dirigida por Bottesini en los Jardines del Buen Retiro²¹⁸. La tercera y última interpretación a cargo de la Sociedad se produjo el 9 de agosto de 1878, en la tradicional campaña de los Jardines a cargo de Mariano Vázquez (1831-1894). En ambas ocasiones la ejecución fue adecuada y la obertura se aplaudió, pero no llegó a repetirse²¹⁹.

Con la Unión Artístico-Musical, *El despertar de las hadas* se programó cuatro veces durante la etapa dirigida por Espino, y cabe destacar que todas tuvieron lugar en los conciertos de primavera a excepción de la llevada a cabo el 17 de septiembre de 1885 en los Jardines del Buen Retiro, que constituyó, al mismo tiempo, la única ocasión en que se repitió²²⁰. Por tanto, se observa una predilección por parte del autor a programarla en primavera y conferirle un carácter más serio que el que adoptaban las piezas interpretadas al aire libre, con frecuencia interrumpidas por las charlas de los asistentes.

²¹⁶ «Noticias generales». *La Época*, 20-III-1871, p. 4.

²¹⁷ Reprogramaciones de *El despertar de las hadas*: 28-VI-1871 y 9-VIII-1878. Con la Unión Artístico-Musical: 23-II-1883, 13-IV-1884, 17-IX-1885 y 8-IV-1886.

²¹⁸ «Anuncios de espectáculos. Jardín del Buen Retiro». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 28-VI-1871, p. 4.

²¹⁹ «Revista musical». *La Época*, 4-VII-1871, p. 6 y «Edición de la tarde de ayer 10 de agosto». *La Correspondencia de España*, 11-VIII-1878, p. 2.

²²⁰ *La Correspondencia Musical*, V, 246, 17-IX-1885, p. 5.

El despertar de las hadas define un poco más la línea de composición inaugurada por *Genio y locura* y continuada por *Flora*, pero sería necesario esperar otros dos años hasta el estreno de la última creación en este sentido: *El espíritu del bosque*.

La Partenza

El 5 de agosto de 1871 se presentó al público *La Partenza*, una melodía para orquesta que supone la transfiguración de un género de salón, habitualmente concebido para voz y piano, al sinfónico, sentando un precedente para la composición de piezas de la misma índole²²¹.

Al igual que en las oberturas, estas composiciones tratan de establecer un vínculo con ideas extramusicales, pero la inexistencia de documentos que aporten información en este sentido obliga, una vez más, a buscar referentes en la obra de otros artistas.

En el caso de *La Partenza*, aunque se podrían citar ejemplos como la *canzonetta* homónima de Rossini, perteneciente a *Les soirées musicales*, o la sonata para piano *Das Lebewohl*, de Ludwig van Beethoven (1770-1827), el punto de partida parece hallarse en *La partenza* de Pietro Metastasio (1698-1782), una *canzonetta* escrita en 1746 en Viena que estaba ampliamente difundida por España en el siglo XIX²²². Por otro lado, la despedida, o *partenza* en italiano, constituía una temática típicamente romántica con diversas connotaciones, desde un sentido estrictamente amoroso hasta el exilio por circunstancias políticas.

Desde el punto de vista musical, se emplea la misma plantilla que en las oberturas, eliminando el arpa e incluyendo a los timbales como único instrumento de percusión para

²²¹ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015, p. 62.

²²² *Ibid.*, p. 64.

garantizar la atmósfera íntima y sutil que caracteriza a este tipo de composiciones. Asimismo, la presencia del viento-metal queda restringida a determinados pasajes y puntos cadenciales.

Su estructura, reflejada en el siguiente esquema, es tripartita con CODA:

<i>La Partenza</i>									
P	A			B			A'	CODA	
T	<i>andantino</i>			<i>poco mas</i>		<i>rall.</i>	<i>andantino</i>		
C	6/8								
S	I (a1)	a1	a2	b1	b2	en	a1	a2	-
To	La m			La M	Mod - Mi M	La M	La m – La M	La M	La M
Cc	1-7	8-15	15-22	23-31	31-41	42-44	45-52	53-60	60-72

La sección A comienza con un motivo introductorio que realiza el viento-madera y que tiene por objeto establecer la tonalidad (La menor), el tempo (*Andantino*) y el compás (6/8) en que se desarrolla. Le siguen otras dos frases que interpretan violines primeros “con melancolía” y un acompañamiento muy sutil. Una vez más, estamos ante otro de los tópicos románticos que encuentra en Beethoven un posible referente, sirviendo como ejemplo el último movimiento de su *Cuarteto de Cuerda op. 18 n. 6*, subtítulo *La Malinconia*.

En B, se modula a La Mayor y se establece un diálogo entre violonchelos y trompas en la primera semifrase, y oboes y flautas, que responden en la segunda, finalizando con una progresión armónica en *accelerando* hasta una cadencia perfecta en Mi Mayor apoyada por el *tutti*. La sección se repite, y en la segunda vez se introducen cuatro compases en *rallentando* y *diminuendo* para enlazar con la reexposición

modificada de A, donde violonchelos y clarinetes refuerzan la melodía y la segunda frase modula, de nuevo, al homónimo mayor.

En la CODA se mantiene la tonalidad mayor, aunque ralentizando el tempo y disminuyendo la intensidad para concluir con dos leves toques de tónica en *pizzicato*.

En perspectiva a gran escala, se aprecia un aumento progresivo de tensión hasta el clímax B, seguido de un retroceso hasta recuperar el ambiente íntimo sugerido al principio. Se enfatiza el contraste entre secciones como si de sentimientos enfrentados se tratara, apoyadas por un hábil manejo de la instrumentación, la armonía, la dinámica y el tempo. Así, el carácter triste y melancólico de A se consigue con la tonalidad menor, el tempo *Andantino* y la textura de melodía acompañada que permite subrayar el lirismo de los violines; por el contrario, en B se adopta un carácter alegre, acentuado por el diálogo entre instrumentos, la adopción del relativo mayor, la aceleración del tempo, y la incorporación de todas las partes.

Aunque su afán descriptivo y el intercambio de modos mayor y menor son rasgos que emparentan con sus oberturas y, al mismo tiempo, con el Romanticismo, la tradición clásica y el estilo italiano continúan presentes en el fraseo regular (frases de ocho subdivididas en dos semifrases de cuatro), en el lirismo en la cuerda y en una armonía clásica que evita modulaciones lejanas y acordes disminuidos.

La Partenza se estrenó el 5 de agosto bajo la dirección de Bottesini en los Jardines del Buen Retiro. Se interpretó en segundo lugar, y aunque no se conocen muchos detalles de su estreno, se sabe que fue muy aplaudida y mereció los honores de la repetición²²³. Así, se explicaría la decisión de incluirla hasta en cuatro ocasiones más con

²²³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 6-VIII-1871, p. 3.

posterioridad²²⁴ y también que Espino se animase a la composición de nuevas melodías, si bien las siguientes se interpretarían en otros contextos al margen de la Sociedad.

En su segunda interpretación, el 19 de julio de 1873 dirigida por Skoczopole, esta «apasionada melodía» volvió a figurar entre las piezas llamadas a la repetición²²⁵. Sin embargo, en las últimas tres reprogramaciones fue acogida con frialdad y no volvió a repetirse. Como posibles causas, cabría destacar un progresivo cambio en el gusto musical de la época, que empezaba a decantarse por Wagner. Algunos críticos fueron más allá, denunciando una falta de originalidad en la composición:

La melodía de Espino, *La partenza*, fue acogida con bastante frialdad; aparte de que sus motivos no son muy originales, en verdad, respecto a sus condiciones dramáticas, o mejor descriptivas *no dice nada*, con lo cual...está dicho todo²²⁶.

Esta pérdida de popularidad conllevó su desaparición de los programas de concierto, no volviendo a ser interpretada por ninguna formación al margen de la Sociedad. Sin embargo, su importancia reside en constituir la primera melodía original para orquesta que estrenó la formación, siendo el punto de partida para otras composiciones de la misma índole²²⁷.

Capricho por la Sra. Bengoechea

El siguiente estreno apareció erróneamente anunciado como «Capricho, instrumentado por Espino, de la Srta. Goicochea»²²⁸, aunque, en realidad, se refería a

²²⁴ Reprogramaciones de *La Partenza*: 19-VII-1873, 15-VII-1874, 11-VII-1876 y 19-VII-1878.

²²⁵ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 20-VII-1873, p. 4.

²²⁶ «¡Música! ¡Música! Conciertos en el Buen Retiro». *El Solfeo*, 14-VII-1876, p. 2.

²²⁷ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías...*, p. 62.

²²⁸ «Anuncios de espectáculos. Jardín del Buen Retiro». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 24-VII-1872, p. 4.

Soledad Bengoechea (1849-1893). Se trataba de un arreglo sinfónico de su *Capricho-Scherzo para piano* y se estrenó el 24 de julio de 1872, durante la temporada de verano del Retiro bajo la dirección de Eusebio Dalmau (1841-1886), quien rompía con la línea de maestros extranjeros contratados hasta la fecha.

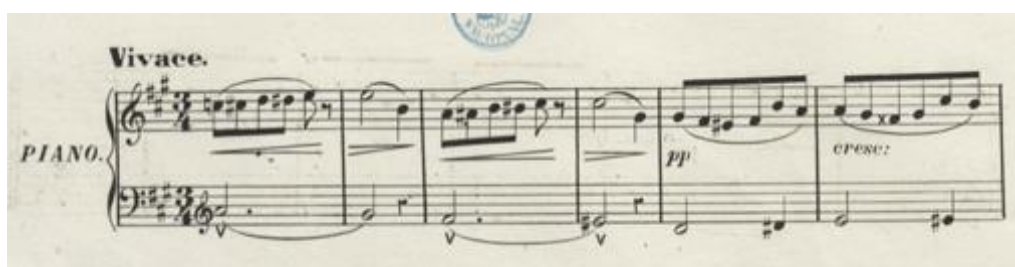
La obra original de Bengoechea, *Capricho-Scherzo para piano*, fue dedicada a doña María Urcullu y se conserva en la Biblioteca Nacional de España²²⁹. Posee una estructura A-B-C-A-CODA, en la que C actúa de enlace con la reexposición. Las partes A y B contienen dos temas contrastantes y se reexpone el primero de ellos: a1 y b1 son líricos y fuertes, mientras que a2 y b2 son íntimos y muy suaves, con diseños a contratiempo y asincopados. El tratamiento de los temas y las frases responde a una concepción totalmente clásica, de modo que cada tema está integrado por dos frases de ocho compases, subdivididas en dos semifrases de cuatro. La armonía es muy tradicional, oscilando continuamente entre la tónica (La Mayor) y la dominante. Como nota discordante, cabría mencionar una modulación a La menor en b2, que ejerce un contraste de carácter, y es rápidamente reconducida al modo mayor. El enlace C consta de una frase de ocho compases que se repite, donde la primera semifrase contiene un pasaje homofónico en *fortissimo*, que contrasta con el diálogo entre voces en *pianissimo* que se establece en la segunda. La CODA, muy breve, continúa con el mismo diseño de tres corcheas a contratiempo característico de a2, y mantiene su atmósfera íntima hasta el *fortissimo* súbito de la cadencia final.

El siguiente esquema condensa la estructura global de esta composición, que es extrapolable al arreglo sinfónico de Espino:

²²⁹ Ref. MC/2/28

<i>Capricho por la Sra. Bengoechea</i>										
P	A			B			C	A		CODA
T	<i>Vivace</i>									
C	3/4									
Te	a1	a2	a1	b1	b2	b1	c1	a1	a2	-
To	La M			La M	La m	La M	Re M	La M		La M
Cc	1-16	17-32	33-48	49-71	72-87	88-105	106-121	122-137	138-153	154-164

A la hora de componer su *Capricho*, Espino no sólo mantuvo la estructura, sino también la esencia de la obra original, introduciendo como única modificación la supresión de la primera corchea al comienzo de a1:



Comienzo del *Capricho-Scherzo para piano*, de Soledad Bengoechea (cc.1-6). Biblioteca Nacional de España. MC/2/28



Comienzo del *Capricho por la Sra. Bengoechea*, de Espino (cc.1-4). Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. A.S.C 239

Al margen de esta leve variación, el arreglo se limita a una transcripción literal de la obra, que vendría facilitada por la escritura de piano, de manera que la melodía se traspasa fundamentalmente a la flauta, el flautín y los violines primeros, aunque ocasionalmente se suman clarinetes y oboes. Fagotes y trompas realizan el trabajo

armónico, que es compartido con el resto de la cuerda. Por último, clarines, cornetines, trombones, fígle y timbales intervienen ocasionalmente en puntos cadenciales de interés o al final de las partes.

La nota de originalidad que aportó Espino consiste en el reparto melódico entre distintos grupos de instrumentos para acentuar los contrastes entre las distintas partes. Así, en A, destacan violines primeros y flautas, mientras que, en B, los protagonistas son los clarinetes, que doblan a los violines. Este procedimiento también se traslada a los temas, de manera que, en a1 y b1, los violines confieren un carácter lírico, mientras que en a2 y b2, los motivos a contratiempo y asincopados propician un diálogo entre flautas, oboes y clarinetes. Los fagotes, trompas y el resto de la cuerda aportan un relleno armónico sutil que confiere un carácter íntimo a la obra, en línea con la composición original de Bengoechea, y que sólo se rompe en C, donde se suma todo el viento-metal y la percusión en *fortissimo*, actuando a modo de clímax.

En su estreno, el *Capricho* clausuró la primera parte y se repitió²³⁰, pero su éxito fue muy efímero y no volvió a figurar en ningún programa de concierto.

El espíritu del bosque

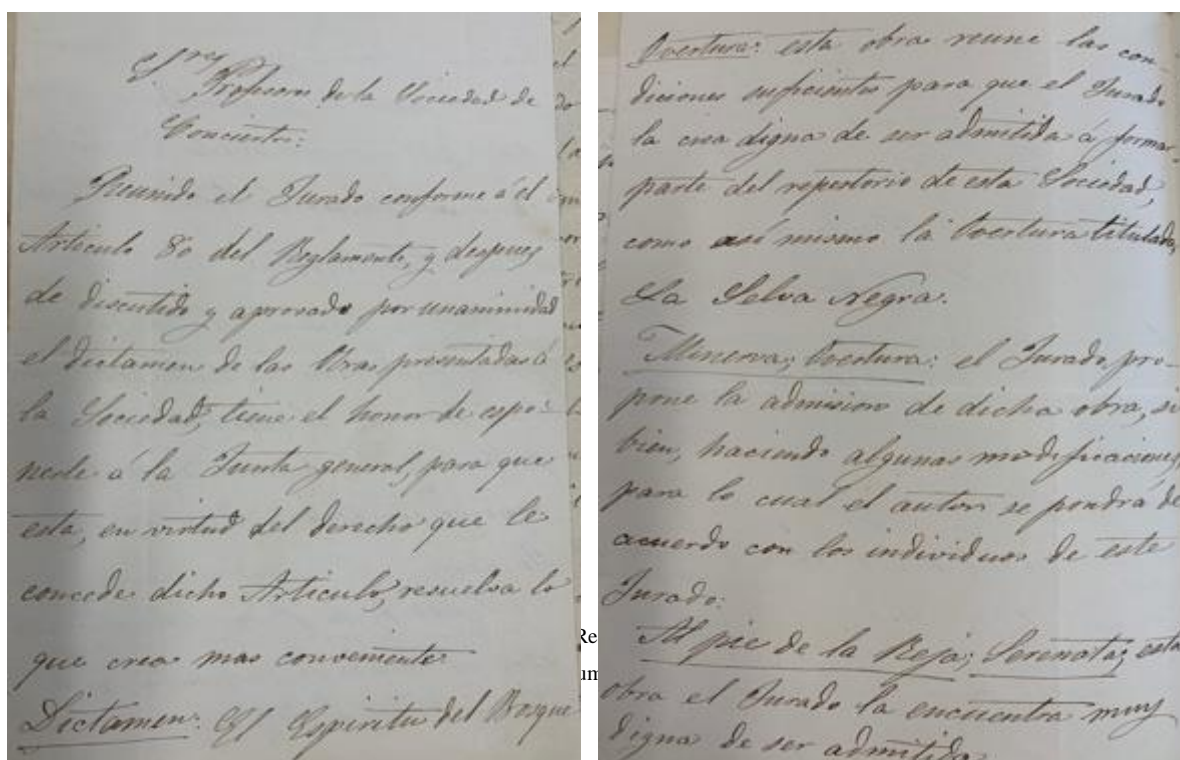
La última novedad de Espino presentada por la Sociedad se estrenó el 6 de agosto de 1873 en los Jardines bajo la dirección de Skozcdopole. Se trataba de la obertura *El espíritu del bosque*, que inauguró la tercera parte del concierto y constituía toda una novedad para el público madrileño²³¹.

²³⁰ «Tercera edición». *La Correspondencia de España*, 25-VII-1872, p. 3.

²³¹ «Gacetilla». *La Esperanza*, 6-VIII-1873, p. 4.

En la Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid se conserva su dictamen de admisión, según el cual, el Jurado la consideraba apropiada para figurar en los programas de la Sociedad:

Dictamen: *El Espíritu del Bosque* Obertura: esta obra reúne las condiciones suficientes para que el Jurado la crea digna de ser admitida a formar parte del repertorio de esta Sociedad,



Dictamen de admisión de *El espíritu del bosque*. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Dictámenes de obras presentadas 22/11

Pero a pesar de las expectativas, *El espíritu del bosque* sólo se volvió a ejecutar en el concierto del 26 de julio de 1878, dirigido por Mariano Vázquez en los Jardines del Buen Retiro, y no figuró entre las repeticiones mencionadas por la prensa. La inexistencia de referencias impide determinar con exactitud su nivel de aceptación, si bien su ausencia en programaciones posteriores permite hacerse una idea del grado de acogida.

Con *El espíritu del bosque*, Espino continuaba con la lista de oberturas programáticas iniciada por *Genio y locura*, y fue la última composición que produjo en esta línea. Probablemente, el escaso éxito obtenido, extensible a las anteriores, motivara la decisión de orientar sus esfuerzos compositivos hacia otros ámbitos.

El título vuelve a conectar con una temática típicamente romántica, relacionada con la naturaleza y los seres sobrenaturales del bosque, pero la falta de un programa impide precisar más en este sentido.

Aunque se advierten muchas características en común con anteriores oberturas, *El espíritu del bosque* supone un avance en cuanto a innovación armónica y concepción estructural. La plantilla instrumental es prácticamente igual a *El despertar de las hadas*, si bien la tonalidad Si Mayor implica un cambio de afinación en las trompas, clarinetes y cornetines, y se emplea un arpa en lugar de dos. El papel de este instrumento continúa limitándose a aportar notas de color en pasajes muy concretos, en los que flautas y oboes asumen la melodía. Una vez más, las trompas están muy presentes desde los primeros compases, aunque en un segundo plano, suprimiéndose esa “llamada introductoria” que caracteriza a las dos oberturas anteriores. Se sigue buscando incrementar la tensión mediante la aparición escalonada de instrumentos, si bien cabría destacar, como novedad, la presencia de todo el viento-metal desde la primera sección.

Desde el punto de vista armónico, los acordes disminuidos tienen gran presencia, y las progresiones cromáticas y modulantes, que constituyen el enlace habitual entre motivos, evolucionan conformando distintos patrones rítmicos en sustitución a la rigurosa subida y bajada de semicorcheas. Ejemplo de ello constituye la siguiente progresión, en la que se asciende pivotando sobre la nota Fa con ritmo negra-dos corcheas, enfatizando los cromatismos.

El espíritu del bosque (cc. 250-254). Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. A.S.C Leg 133-294

Destaca un mayor uso de las modulaciones por enarmonía, aunque a diferencia de *El despertar de las hadas*, cobran presencia en las secciones principales y pueden realizarse sin partir de notas comunes.

Pero la mayor novedad de *El espíritu del bosque* se produce a nivel estructural, desapareciendo las introducciones, entendidas como secciones independientes y claramente delimitadas por dobles barras y cambios de tempo y/o de compás. En su lugar, son los primeros temas los que asumen este rol introductorio, incrementando la tensión en los siguientes mediante la incorporación progresiva de instrumentos, la aceleración del tempo y el aumento de intensidad, un procedimiento que recuerda a la melodía *La Partenza*, donde se utiliza la primera semifrase de a1 a modo de introducción.

El siguiente esquema permite hacerse una idea de la estructura global de la composición:

<i>El espíritu del bosque</i>																							
P	A											B									CODA		
T	<i>Grave</i>											<i>Allegro</i>									<i>Grave</i>		
C	4/4											2/2									4/4		
S	-											B1					B2	En	B3		En	-	
Te	a1	a2	en	a3	a4	en	a3	en	a1	coda	b1	b2	en	b3	b4	b3	b1/b2		b2	b5		a3	x
To	Si M	Fa# M	Mod	Fa# M	Solb M	Mod	Si M	Si M	Si M	Si M	Si M	Fa# M	Fa# M	Si M	Fa# M	Si M	Mod	Mod	Fa# M	Mod (Fa#M)	Mod	Si M	
Cc	1- 14	14- 22	22- 29	30- 37	37- 44	45- 55	56- 63	63- 64	65- 79	79- 85	86- 99	100- 115	115- 127	127- 134	135- 142	143- 150	150- 193	193- 200	201- 216	216- 246	255	256- 263	263- 270

Al igual que *El despertar de las hadas*, *El espíritu del bosque* tiene una forma bipartita con CODA, donde la segunda parte es muy extensa y se encuentra dividida en tres secciones: en la primera, se exponen los temas principales; en la segunda, se desarrollan en distintas tonalidades; y en la tercera, se recupera la tonalidad principal, reexponiendo b2 e introduciendo un b5 integrado por dos tipos de progresiones modulantes que resuelven en la dominante y sirven, al mismo tiempo, de preparación para la CODA final. Además, su tempo *Allegro* ejerce un fuerte contraste respecto a la parte A y a la CODA, ambas en *Grave*.

Así pues, la CODA supone uno de los elementos diferenciadores con sus antecesoras, pues no sólo introduce un tempo lento, sino que retoma el tema a3 en la tonalidad principal, un procedimiento característico de la forma sonata, y termina con cadencia plagal (en oberturas anteriores, la CODA tenía un tempo rápido, rescataba material temático de B, y resolvía dominante-tónica). La estructura global resultante adquiere, pues, apariencia de Exposición-Desarrollo-Reexposición.

Otra de las peculiaridades reside en la supresión del compás de subdivisión ternaria, produciéndose una alternancia entre 4/4 y 2/4.

Los temas continúan respetando el fraseo tradicional, componiéndose de frases de ocho compases, subdivididas en semifrases de cuatro.

La parte A comienza con una frase en *piano* que ejerce de introducción e interpretan los chelos, con acompañamiento de trompas, clarinetes y fagotes; se repite, añadiendo a violas y violines segundos, que ejecutan la melodía junto a las trompas. En a2, se incorporan los violines primeros, iniciando un diálogo con oboes y flautas, acompañados del arpa. Una vez sumados todos los instrumentos, se introduce un enlace en *affretando* y *crescendo* con a3, que está en la dominante, tiene una textura homofónica en *fortissimo* y se caracteriza por sus figuraciones lentas, que le confieren un carácter solemne, si bien, y como excepción, las violas, chelos y bajos proceden al unísono en semicorcheas. En a4, desaparece prácticamente toda la instrumentación para facilitar la escucha del arpa, que vuelve a realizar su aparición estelar para acompañar a un solo de flauta. Una progresión cromática ascendente servirá de enlace con la reexposición invertida de los temas a3 y a1, que otorga un carácter cíclico a esta primera parte, y a la que sigue una pequeña coda en *pianissimo* y muy sutil.

En B, se produce un cambio de compás de 4/4 a 2/2, fruto de la aceleración del tempo a *Allegro*. La primera sección, a la que hemos denominado B1 y en la que se exponen los temas, es simétrica con respecto a la parte A: se presentan b1 y b2 con el añadido progresivo de instrumentos, que culmina, tras un enlace cromático descendente, en un b3 homofónico, ejecutado únicamente por el viento; por último, en b4 reaparece el arpa acompañando a las maderas, mientras la cuerda acompaña sutilmente y los metales se silencian. Para finalizar esta sección, se reexpone b3 a imagen y semejanza de a3: en el viento, figuraciones lentas que le otorgan un carácter solemne y grandioso; en la cuerda, las semicorcheas al unísono son sustituidas por corcheas, teniendo en cuenta la aceleración del tempo. Presentados los temas principales, se introduce una nueva sección en la que se reelaboran b1 y b2 en otras tonalidades, unidos mediante de progresiones

cromáticas y modulantes. Finalmente, un nuevo enlace introducirá B3, donde se retoma la tonalidad principal con la reexposición de b2 y se prepara el final de la obertura.

En *El espíritu del bosque* se intuye la intención por parte de Espino de prosperar en la música programática y evolucionar hacia una mayor ruptura con los preceptos compositivos clásicos, un avance que se vería interrumpido con el abandono de la producción sinfónica.

En la siguiente tabla se establece una comparación entre *Flora, El despertar de las Hadas* (EDDH en el esquema) y *El espíritu del bosque* (EEDB), destacando los principales puntos en común y diferencias con el objetivo de establecer un patrón compositivo común a estas obras:

Puntos en común	Aspectos diferenciales				
Plantilla instrumental: flautín, flauta, dos oboes, dos clarinetes, dos fagotes, cuatro trompas, cuatro cornetines, tres trombones, fígle, bombo, tímboles, violines primeros y segundos, violas, celos y contrabajos	Caja y triángulo			<i>Flora</i>	
	Dos arpas			<i>EDDH</i>	
	Un arpa			<i>EEDB</i>	
Estructura politemática con CODA y cambios de tempo y/o compás	A-B-C-CODA				<i>Flora</i>
	A	INTRO	<i>Andantino</i>	6/8	
		A (a1-a2-a3-a4-a1')			
		CODA			
	B	INTRO	<i>Allegro non molto</i>	6/8	
		B (b1-b2-b3-b1)			
	C (C1-B1-C1-C2)	INTRO	<i>Poco più</i>	2/4	
C (c1-c2-b1'-c1-c2-c3-c4)		<i>Allegretto non molto</i>			
CODA	X	<i>Vivo assai</i>	2/4		

		Y (b1)	<i>Più mosso</i> <i>assai</i>	6/8	
	A-B-CODA				<i>EDDH</i>
	A (INTRO-a1-a2-a1-INTRO)		<i>Andantino</i>	6/8	
	B	INTRO	<i>Allegro</i>	6/8	
		B1 (exp.b1-b2-b3-b4)	<i>Allegretto</i>	2/4	
		B2 (desarr.)			
		INTRO			
		B3 (recap.+b5)	2/4		
	CODA		<i>più mosso</i>	2/4	
	A-B-CODA				<i>EEDB</i>
	A (a1-a2-a3-a4-a3-a1+coda)		<i>Grave</i>	4/4	
	B	B1 (b1-b2-b3-b4)	<i>Allegro</i>	2/2	
		B2 (b1/b2)			
		B3 (b2-b5)			
	CODA (a3)		<i>Grave</i>	4/4	
Introducciones	Claramente delimitadas				<i>Flora</i>
					<i>EDDH</i>
	Integradas en la primera sección				<i>EEDB</i>
Empleo de trompas al inicio	Realizan un solo en la Intro ("llamada") sin acompañamiento instrumental				<i>Flora</i> y <i>EDDH</i>
	Acompañando a otros instrumentos				<i>EEDB</i>
Utilización puntual del arpa	No tiene				<i>Flora</i>
	Acompañando al clarinete en A y en la Introducción de B				<i>EDDH</i>
	Acompañando a flautas y oboes en A				<i>EEDB</i>
Incorporación progresiva de instrumentos por motivos y secciones	El viento-metal al completo y la percusión se incorporan en B				<i>Flora</i> <i>EDDH</i>
	Viento-metal completo desde A				<i>EEDB</i>
	Progresiones cromáticas a modo de enlace	Aparecen en B y mediante subida/bajada de semicorcheas			

	Están presentes desde A, constituyen enlaces habituales entre motivos y desarrollan patrones rítmicos más elaborados	EEDB
Modulaciones por enarmonía	No hay	Flora
	Partiendo de notas en común	EDDH
	Sin preparar, más frecuentes, y desde A	EEDB
Contrastes melodía acompañada/homofonismo	B1 homofónico y grandioso	Flora
	B2 homofónico y con carácter de marcha	EDDH
	A2 y B2 homofónicos	EEDB
Solos de viento, fraseo regular de 8 con semifrases de 4, CODAS reexpositivas y rápidas (a excepción de EDDB, que es lenta)		

Del análisis y comparación de las tres oberturas pueden extraerse las siguientes conclusiones a modo de síntesis:

- Las tres son de tipo programático, en tanto en cuanto su título hace referencia a seres mitológicos y personajes fantásticos relacionados con la naturaleza, pero no disponen de un programa adjunto que aporte información al respecto.
- Concebidas para la Sociedad de Conciertos, mantienen su plantilla orquestal prácticamente al completo, con la excepción de *Flora*, que elimina el arpa, y *El despertar de las hadas* y *El espíritu del bosque* que hacen lo propio con la caja y el triángulo.
- Algunos instrumentos, como las trompas y arpas, reciben un tratamiento especial, encargándose de las introducciones, aportando notas de colorido en pasajes muy concretos o facilitando la recreación de los seres fantásticos. Además, se concede un mayor protagonismo al viento, que asume la mayor parte de los solos y desplaza a la cuerda a un segundo plano.
- A nivel estructural, se aprecia una evolución hacia una forma bipartita con CODA sin introducciones independientes, iniciada en *Flora*, la única que se divide en tres partes, continuada en *El despertar de las hadas*, ya en dos partes, aunque manteniendo las introducciones delimitadas, y conseguida, por fin, en

El espíritu del bosque. La primera parte actúa a modo de introducción, en tempo lento y con poca densidad instrumental; la segunda contrasta en tempo rápido y añade toda la instrumentación; la CODA tiene carácter vivo y rescata material temático de B, a excepción de *El espíritu del bosque*, que retoma el tempo lento del principio y reexpone a3 en la tónica. Esta última obertura también busca diferenciarse en una mayor acentuación del contraste entre partes, partiendo de un *Grave* en lugar de un *Andantino*, y desarrollando toda la parte central en un *Allegro*, mientras las otras deceleran hasta un *Allegretto*; lo mismo ocurre con el tratamiento motivico, que busca enfatizar la diferencia entre una textura de melodía acompañada, ejecutada por un reducido grupo de instrumentos, y el homofonismo a cargo del *tutti*, una característica que, si bien comparten las tres oberturas, encuentra su máxima expresión en *El espíritu del bosque*.

- Se produce una incorporación progresiva de instrumentos a medida que se suceden los distintos temas y partes, buscando incrementar la tensión.
- Desde el punto de vista armónico, las tres respetan el fraseo regular y la concepción tonal clásica en los temas principales, dejando, por norma general, los acordes disminuidos y las progresiones cromáticas para los enlaces, que adquieren mayor libertad formal. Pero, una vez más, *El espíritu del bosque* da un paso más e introduce modulaciones por enarmonía, antes en pasajes modulantes y partiendo de notas en común, en las partes principales y sin preparación de ningún tipo.

A modo de conclusión, esta música supone una sucesión de temas que conectan con la tradición lírica italiana, y pasajes de inestabilidad tonal que entroncaban con las nuevas corrientes alemanas y ejercían un fuerte contraste con los primeros, aglutinando

el legado de sus años de estudio un conservatorio de corte italianizante y el influjo del Romanticismo alemán, al que Espino pudo acceder gracias a su puesto como violinista en la Sociedad de Conciertos.

Con *El espíritu del bosque*, Espino completaba el corpus de composiciones destinadas a la Sociedad, al tiempo que clausuraba una etapa dedicada a la producción sinfónica, pues, si bien su periodo como director de la Unión Artístico-Musical dejará algún fruto de este tipo, no se producirá con la misma importancia y efecto.

Últimos años de Monasterio

Espino trató de compatibilizar las labores compositivas con sus obligaciones más allá de la Sociedad. Desde 1872, venía formando parte de la Filarmónica de Madrid como violinista, una orquesta cuya actividad, efímera pero intensa, se aborda en un capítulo aparte. Por otro lado, su dedicación al mundo de la zarzuela iba en aumento desde que en 1870 asumiera la dirección de la orquesta del Teatro de la Alhambra²³². Consciente de que el teatro le podía reportar mayores beneficios con menores esfuerzos, y condicionado por el escaso éxito de sus oberturas, Espino dejó a un lado la producción sinfónica para centrarse en la composición de zarzuelas.

En 1874, pasó a formar parte del jurado encargado de dictaminar la admisión de obras de la Sociedad de Conciertos²³³, un cargo que tomó especial relevancia ese año al readmitirse la *Sinfonía en Fa* de Tomás Bretón, que había sido rechazada el año anterior. Monasterio, Blas García (?-1891), Enrique Broca (1843-1900) y Miguel Carreras (1836-

²³² «Gacetillas». *El Voluntario de Cuba*, 6-XII-1870, p. 4.

²³³ Fue elegido en la junta celebrada el 15 de diciembre de 1873 con 50 votos, por detrás de Miguel Carreras y Blas García.

1878) completaban el jurado, en cuyo dictamen, leído el 24 de febrero, se aceptaba la obra a condición de que el autor modificase el segundo tiempo²³⁴.

El 31 de marzo de ese mismo año, formó parte, junto a Monasterio, Carreras y Blas García, del jurado responsable de rechazar cuatro obras españolas de las que se desconoce el compositor: Sinfonía *La Española*, *Marcha* a toda orquesta, *Andante* para orquesta y *Andante* para instrumental de cuerda²³⁵.

De nuevo el 6 de julio de ese año, y sustituyendo Cristóbal Oudrid a Monasterio en el jurado, se rechazó un *Andante* y se aceptaron una *Polonesa*, un *Scherzo*, una *Marcha España* y un *Saltarella*, de las que también desconocemos al autor²³⁶.

En 1875, la Sociedad no atravesaba su mejor momento, siendo duramente criticada por la escasa variedad en los programas²³⁷. Peña y Goñi fue un paso más allá, aludiendo a errores de interpretación en la sección de viento, y atribuyendo como principal detonante el añadido de una fila de butacas en una zona de paso, a la que se refería como la “fila del diablo” porque había puesto de manifiesto en cuán poco estimaba la Sociedad el bienestar y la comodidad del público²³⁸. Lejos de disiparse, las confrontaciones fueron en aumento y causaron, en parte, la renuncia de Monasterio en abril de 1876.

²³⁴ Acta de la Junta General del 24-II-1874. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Dictámenes de obras presentadas 22/12.

²³⁵ Acta de la Junta General del 31-III-1874. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Dictámenes de obras presentadas 22/12.

²³⁶ Dictamen del 6-VII-1874. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Dictámenes de obras presentadas 22/12.

²³⁷ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, p. 308.

²³⁸ «El Diablo en los conciertos». *La Ilustración española y americana*, XIX, 11, 22-III-1875, p. 195.

3.1.5. Etapa de Mariano Vázquez (1877-1883)

Mariano Vázquez relevó a Jesús de Monasterio como director de la Sociedad de Conciertos, un cargo que ostentó hasta finales de 1884, aunque en el presente apartado sólo se contempla hasta 1883, año en el que Espino abandonó la formación.

Pianista y compositor granadino, Vázquez poseía una amplia trayectoria como director a sus espaldas, destacando sus trabajos al frente del Teatro de la Zarzuela y del Teatro Real, donde se había especializado en masas corales. Ya antes, incluso, había estado al frente de la sección vocal en la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, e incluso había llegado a negociar su intervención en unos conciertos vocales-instrumentales que la Sociedad de Conciertos pretendía ofrecer cuando Monasterio se estrenaba como director. Su predilección por el elemento vocal caló de lleno en la Sociedad, destacando como principales aportaciones la reincorporación de las masas corales y el estreno de la *9ª Sinfonía* de Beethoven, el 2 de abril de 1882²³⁹. Desgraciadamente, es poca la información que se conserva de este periodo al haberse perdido el libro de Actas que abarcaba entre abril de 1874 y diciembre de 1881²⁴⁰, siendo necesaria su reconstrucción a partir de los principales diarios de la época.

En 1877, Espino pasó a presidir el jurado de aceptación de obras, emitiendo dos dictámenes el 22 de febrero y el 8 de marzo por los que se rechazó un *Scherzo* y se aceptaron una *Marcha fúnebre* y una *Marcha religiosa*²⁴¹. Entre los programas interpretados por la Sociedad no figuró ninguna de sus composiciones.

En 1878 se produjeron las últimas cuatro programaciones de Espino, que recibieron un éxito muy comedido: *La Partenza*, *El espíritu del bosque*, *El despertar de*

²³⁹ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, p. 341.

²⁴⁰ *Ibid.*, vol. II, p. 340.

²⁴¹ Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Dictámenes de obras presentadas 22/14.

las hadas y Flora. A efectos de condensar toda la información sobre las interpretaciones de sus obras llevadas a cabo por la Sociedad de Conciertos, se adjunta una tabla en el apéndice 5.

Desde 1878 hasta su dimisión en 1882, fueron numerosas las cartas enviadas a la Sociedad solicitando permisos para que Espino pudiera ejercer en otros ámbitos. Así, el 16 de mayo de 1878, el empresario de los Jardines, Felipe Ducazcal, solicitó la incorporación de Espino como director de la orquesta del Teatro del Buen Retiro a finales de mes. El 23 de julio de 1878, J. Martínez pidió que dejaran acudir a Espino a los ensayos de su zarzuela *El destierro del amor*, que se estrenaba en los Jardines al día siguiente.

El 18 de mayo de 1881, fue el propio Espino quien comunicó a la Junta directiva su nombramiento como director de la orquesta del Teatro Español de Barcelona para la campaña de verano, rogando que le permitieran reincorporarse en la gira por San Sebastián.

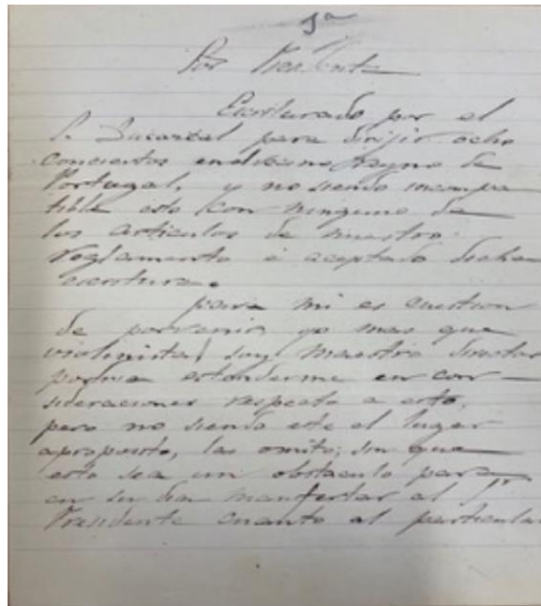
El 25 de mayo de 1882, volvió a pedir permiso para ejercer como maestro Concertador y Director de la orquesta del Teatro del Príncipe Alfonso en verano.

En el apéndice 7 se incluye la transcripción de esta correspondencia, que fue en considerable aumento hasta septiembre de 1882, cuando Espino anunció que se iba de gira con la Unión Artístico-Musical a Lisboa. La carta cobra especial relevancia, ya que manifestaba sus ansias de prosperar en su carrera como director, que anteponía a la de violinista. Al mismo tiempo, trataba de justificar su ausencia, alegando una compatibilidad de funciones de acuerdo con el reglamento de la Sociedad:

Señor Presidente:

Escriturado por el S. Ducazcal para dirigir ocho conciertos en el vecino reino de Portugal, y no siendo incompatible esto con ninguno de los artículos de nuestro reglamento he aceptado dicha escritura.

Para mí es cuestión de porvenir, yo más que violinista soy maestro director. Podría extenderme en consideraciones respecto a esto, pero no siendo este el lugar a propósito, las omito. Sin que esto sea un obstáculo para en su día manifestar al Presidente cuanto al particular²⁴².



Handwritten letter on lined paper, addressed to "Sr. Presidente". The text is written in cursive and matches the typed transcription above. The paper has horizontal lines and a vertical margin line on the left. The handwriting is dark ink on aged paper.

Carta de Espino dirigida a la Sociedad para informar de la gira de la Unión Artístico-Musical en Portugal. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales 1866/1903. Expediente personal de Casimiro Espino 29/8

Harto, quizá, de tener que justificarse continuamente, y animado por el éxito obtenido en Lisboa, Espino comunicó a la Sociedad su dimisión como violinista el 5 de octubre, expresando su deseo de “adelantar en su carrera artística y creyendo un óbice para ello el seguir tocando el violín”²⁴³. La Sociedad reaccionó negativamente ante esta

²⁴² Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales 1866/1903. Expediente personal de Casimiro Espino 29/8

²⁴³ Carta de dimisión, 5-X-1882. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales 1866/1903. Expediente personal de Casimiro Espino 29/8

“traición” llevando el asunto a las Juntas celebradas el 4 y 9 de enero, en las se debatió acaloradamente sobre un posible incumplimiento del reglamento, que prohibía tomar parte en otras asociaciones de la misma índole. Tras acordar una falta grave, decidieron asesorarse de un abogado consultor y elaborar un dictamen con el propósito de declararle Dimisionario Forzoso en la siguiente junta. El secretario informó a Espino de tal decisión, comunicándole la posibilidad de acudir a la sesión para “dar sus descargos a las infracciones reglamentarias” o nombrar, en su defecto, a otro socio que le defendiera²⁴⁴. Acudió en representación Teodoro Quílez, quien no pudo hacer nada por evitar su expulsión definitiva de la Sociedad, el 27 de enero de 1883²⁴⁵. Cuatro meses más tarde, sería el propio Quílez quien también presentaría su dimisión.

3.1.6. Síntesis de la labor de Espino en la Sociedad de Conciertos de Madrid

La Sociedad de Conciertos de Madrid constituyó un elemento clave para el desarrollo profesional de Casimiro Espino al brindarle su primera oportunidad como violinista y compositor, así como facilitarle el acercamiento a las obras más emblemáticas del repertorio europeo, que más tarde utilizaría como fuente de inspiración para sus creaciones sinfónicas.

Desde su ingreso, cuando todavía cursaba sus estudios en el Conservatorio, tomó parte activa como violín primero y, más adelante, formando parte del elenco de compositores programados y del jurado para la admisión de obras, donde llegó a ostentar el cargo de presidente.

²⁴⁴ Carta, 18-I-1883. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales 1866/1903. Expediente personal de Casimiro Espino 29/8

²⁴⁵ SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX...*, vol. II, p. 402.

Espino compuso para la formación un total de ocho obras, que conforman el grueso de su producción sinfónica: la *Fantasia sobre motivos de Los Hugonotes*, la melodía *La Partenza*, el *Capricho por la Sra. Bengoechea* y las oberturas *Genio y Locura*, *Flora*, *El despertar de las hadas*, *El espíritu del bosque* y *Overtura en Sol menor*. A excepción de la primera, estrenada con Joaquín Gaztambide, todas vieron la luz durante el periodo dirigido por Jesús de Monasterio. Sin embargo, dado que la mayoría se estrenaron durante las campañas de verano, corrieron a cargo de directores invitados: Juan Daniel Skoczopole (*Genio y locura*, *Flora* y *El espíritu del bosque*), Giovanni Bottesini (*La Partenza*) y Eusebio Dalmau (*Capricho por la Sra. Bengoechea*), encargándose Monasterio de la *Overtura en Sol menor* y de *El despertar de las hadas*.

Skoczopole fue el director que más obras estrenó y programó de Espino (3 estrenos y 10 programaciones), un hecho que llama la atención, sobre todo si se tiene en cuenta que se trataba de un extranjero. Junto a Monasterio, fueron los responsables de presentar sus cinco oberturas, que luego serían reprogramadas por Bottesini, Dalmau y Vázquez.

Cabe destacar el caso de Cristóbal Oudrid, quien mostró gran predilección por la *Fantasia sobre motivos de Los Hugonotes*, llegando a programarla hasta en seis ocasiones y convirtiéndose en el director que más veces la ejecutó. Esta fantasía, que alcanzó 17 interpretaciones, de las cuales, al menos nueve, se repitieron, constituye su obra más celebrada.

La falta de referencias impide determinar con exactitud el nivel de acogida de muchas de sus composiciones, si bien su ausencia en reprogramaciones posteriores induce a sospechar de un éxito muy comedido; además, de manera general, no llegaron a traspasar las fronteras de la Sociedad de Conciertos a excepción de la obertura *El*

despertar de las hadas, que sería interpretada posteriormente por la Unión Artístico-Musical cuando Espino asumió su dirección.

Sus ansias de prosperar en su carrera musical le animaron a embarcarse en proyectos cada vez más ambiciosos, viéndose en la necesidad de solicitar numerosos permisos para ausentarse de sus obligaciones como violinista y jurado de la Sociedad hasta que asumió la dirección de la orquesta rival Unión Artístico-Musical, razón por la que fue declarado Dimisionario Forzoso y expulsado definitivamente de la misma, en 1883. Probablemente su condición de socio fundador, así como la relevancia de las funciones desempeñadas, condicionaran tal enfrentamiento, que, lejos de apaciguarse, se iría incrementando con el paso de los años. Pero, en cualquier caso, su aportación tanto a la fundación de la Sociedad como a sus primeras dos décadas de andadura fue innegable.

3.2. Filarmónica de Madrid (1872-1874)

La Filarmónica de Madrid fue una entidad orquestal que coexistió con la Sociedad de Conciertos entre 1872 y 1874, si bien la naturaleza de sus intervenciones, así como el público que logró reunir, difirieron considerablemente. Aunque su trayectoria fue muy efímera, la formación ocupó un papel destacado en cuanto a difusión de repertorio extranjero y nacional, y ofreció la posibilidad a muchos de nuestros compositores e intérpretes de estrenar algunas de sus obras y de darse a conocer.

Casimiro Espino formó parte de la agrupación desde sus inicios hasta su desaparición como violinista principal, arreglista y compositor, dedicándole tres obras de las que, desgraciadamente, solo se conservan dos.

Este apartado pretende condensar la labor desempeñada por Espino en la Filarmónica de Madrid desde sus facetas como intérprete y compositor, documentando sus intervenciones más memorables y analizando el estreno y recepción de las obras que compuso para la misma, información que se complementa con una tabla recogida en el apéndice 8.

En primer lugar, se realiza un breve repaso por los orígenes de esta sociedad, tras los que se desarrollan las dos temporadas de conciertos que llegó a ofrecer.

3.2.1. Antecedentes y formación de la Filarmónica de Madrid

La segunda mitad del siglo XIX español se caracterizó, entre otras cuestiones, por un auge del asociacionismo musical. Sin embargo, este fenómeno presentó diversos campos de actuación, ya que las asociaciones podían constituirse en base a criterios muy diversos y buscando objetivos radicalmente opuestos, como fue el caso de la Sociedad de Conciertos y la Filarmónica de Madrid. La primera, de carácter profesional, tenía una clara finalidad empresarial²⁴⁶, mientras que la segunda, de tipo recreativo, agrupaba a una serie de aficionados y músicos profesionales que verificaban conciertos para su disfrute personal, y aunque obtuvieran retribuciones económicas, se destinaban fundamentalmente a garantizar su supervivencia. Esta concepción divergente se trasladará, también, al tipo de público que acudía a sus intervenciones, al espacio en que tenían lugar e incluso a la confección del repertorio, dando lugar a dos experiencias estético-musicales totalmente distintas.

Los orígenes de la Filarmónica de Madrid se gestaron en el palacio de la calle Fuencarral, propiedad del abogado, compositor y pianista Fermín María Álvarez

²⁴⁶ ENCINA CORTIZO, M. y SOBRINO, R. *Asociacionismo musical en España*. Cuadernos de Música Iberoamericana, 8-9 (2001), p. 13.

Mediavilla (1833-1898) y de su mujer, Eulalia Goicoerrotea, en el que se organizaban veladas musicales de gran calidad artística que congregaban a destacados músicos del momento.

De la interacción de estos artistas, y con el apoyo de otras personalidades aristocráticas, surgió el proyecto de creación de esta sociedad filarmónica²⁴⁷, que inauguró su actividad el 5 de junio de 1872 con el objetivo principal de «fomentar el arte musical, celebrando academias para sus ensayos [y] verificando cuantos conciertos permit[iera] el estado de sus fondos»²⁴⁸.

Articulada en torno a los marqueses de Bogaraya (Presidente) y Martorell (Tesorero), la Filarmónica reunió a todas las notabilidades líricas y aristocráticas de Madrid, y sus socios eran de los más «*comme il faut* del *diletantismo*»²⁴⁹, distinguiendo tres tipos: socios de número, que podían ser activos, si tomaban parte en ensayos y conciertos, o pasivos, quienes sustentaban económicamente a la sociedad; socios de mérito, que eran profesores que participaban en ensayos o conciertos; y socios honorarios, categoría que adquirirían por «su consumado saber, especiales conocimientos en el arte y composiciones»²⁵⁰.

Casimiro Espino pasó a formar parte desde los inicios de la Filarmónica como socio honorario junto a otros compañeros de ariel en la Sociedad de Conciertos, como Teodoro Quílez, Manuel Pardo o Emilio Majesté, y a eminencias de la talla de Arrieta, Barbieri, Eslava, Monasterio, Caballero, Oudrid, Skoczupole o Mariano Soriano Fuertes (1827-1880), entre otros.

²⁴⁷ RÍOS, Miguel Ángel. «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30 (2017), pp. 137-167, pp. 139-141.

²⁴⁸ Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Biblioteca Nacional de España, M 10/100

²⁴⁹ «Crónica general. Teatros». *La Iberia*, 29-VI-1872, p. 4.

²⁵⁰ Artículo 5. Reglamento de la Sociedad Filarmónica de Madrid. Biblioteca Nacional de España, M 10/100

Merece especial atención el papel que esta asociación concedió a la mujer, y prueba de ello constituye su listado de socios, que contemplaba un apartado dedicado a socias honorarias como las cantantes Elisa de Luxán o Ernestina Espín y Colbrand (ca. 1841-?), que alcanzarían grandes éxitos con la formación; de igual modo, entre los socios pasivos figuraban algunas mujeres que, por su poder adquisitivo o su posición social, realizaban aportaciones económicas.

Con un formato más próximo al camerístico, la Filarmónica de Madrid emprendió su actividad con una plantilla que rondaba la veintena de músicos²⁵¹, congregando, entre una y dos veces al mes y en horario nocturno, no sólo a los *dilletanti*, sino a gran parte de la alta sociedad²⁵². Los conciertos tenían lugar en el salón pequeño de la Escuela Nacional de Música y Declamación (antiguo Conservatorio), emplazamiento en un principio provisional, hasta que se arreglase el salón grande, incendiado en 1867. Sin embargo, el traslado nunca llegaría a producirse, y la concurrencia, cada día en aumento, se vio en la necesidad de conquistar la antesala en más de una ocasión.

Los primeros conciertos fueron dirigidos por Guillermo Lennon Hunt²⁵³, aunque pronto fue relevado por Valentín de Zubiaurre (1837-1914); a diferencia de la Sociedad de Conciertos, se dividían en dos partes y reunían piezas muy dispares con el objetivo de aportar variedad y gusto musical. La siguiente crítica, a propósito de una de sus intervenciones, permite hacerse una idea sobre la confección de sus programas, en los que figuraban «hábilmente colocadas piezas de género diferente, de escuela muy opuesta; junto a las composiciones del siglo XVIII, las de la época presente; junto a la música

²⁵¹ «Ecos de Madrid. Inauguración de *La Filarmónica de Madrid*». *La Época*, 10-VI-1872, p. 3.

²⁵² «Cartas madrileñas. De *La Filarmónica de Madrid*». *La Moda elegante*, XXXII, 11, 22-III-1872, p. 6.

²⁵³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 9-XI-1872, p. 3.

ligera, la profunda; alternando con el canto, el instrumental; con las fantasías de piano o de violín, tal cual fragmento de una ópera conocida»²⁵⁴.

Así, la acertada elección de piezas, la excelencia de los artistas y aficionados que las ejecutaban, y el buen gusto y afinación que caracterizaban a su orquesta²⁵⁵, hicieron que la Filarmónica de Madrid recibiera grandes elogios en las dos temporadas de conciertos que logró ofrecer.

3.2.2. Primera temporada (5 de junio de 1872-5 de junio de 1873)

La agrupación se presentó oficialmente el 5 de junio de 1872, y la interpretación del programa corrió a cargo de Hunt, Espino, Carlos Beck, Víctor Mirecki (1847-1921), Adolfo de Quesada (1830-1888) y el marqués de Bogaraya, Gonzalo Saavedra (1831-1899) entre otros, quienes llenaron cumplidamente su cometido²⁵⁶. Entre la concurrencia se echaron en falta ciertas eminencias musicales que la sociedad había nombrado socios honorarios²⁵⁷; sin embargo, a lo largo de las 12 intervenciones de la temporada, la distinguida afluencia iría en considerable aumento.

Tras los dos primeros conciertos, sucedidos el 5 y el 27 de junio respectivamente, se interrumpió la actividad durante el verano, momento en el que las élites aprovechaban para ausentarse de la capital y acudir a sus segundas residencias.

Retomaron la labor en noviembre, ofreciendo, de manera habitual, dos sesiones al mes²⁵⁸, lo que facilitaba a sus músicos la tarea de compatibilizar los ensayos con otras obligaciones, en especial con la Sociedad de Conciertos, como fue el caso de Espino.

²⁵⁴ «Ecos de Madrid. Sumario». *La Época*, 25-II-1873, p. 4.

²⁵⁵ «Ecos de Madrid. Otro concierto de *La Filarmónica*». *La Época*, 6-XII-1872, p. 4.

²⁵⁶ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 6-VI-1872, p. 4.

²⁵⁷ «Ecos de Madrid. Inauguración de *La Filarmónica de Madrid*». *La Época*, 10-VI-1872, p. 3.

²⁵⁸ «Ecos de Madrid. La Filarmónica. Concierto del 6». *La Época*, 10-XI-1874, p. 4.

Desde el concierto inaugural, fueron numerosas las alusiones a su valía como intérprete, destacando el *Cuarteto para flauta, violín, violonchelo y piano* de Vincenzo de Michelis (1825-1891), ejecutado el 29 de noviembre junto a Beck y los marqueses de Bogaraya y Martorell, que «produjo una tempestad de bravos y aplausos»²⁵⁹ y obtuvo igual éxito en su reinterpretación, el 21 de febrero²⁶⁰; también junto a Mirecki y Quesada ejecutó el *Trío para piano, violín y violonchelo* de Rubinstein.

Aunque en su mayoría cultivó la música de cámara, Espino no tuvo reparos en afrontar obras virtuosas que permitieran lucir sus habilidades como solista, y ejemplo de ello constituyó el *Concierto para violín y orquesta n.º 1* de Bériot, que interpretó el 21 de febrero y le valió una gran ovación:

¿Qué he de decir del Sr. Espino que no sepa todo el mundo? -¿Qué es un artista notable? ¿Qué su mérito de ejecutante es igual a su talento de compositor? De ello dio pruebas en la función de que se trata, en el concierto de Bériot y en la original y pintoresca fantasía moruna²⁶¹.

La “original y pintoresca fantasía moruna” era, en realidad, la melodía *La Ausencia*, que junto a la *Polonesa* constituyen las dos composiciones que Espino presentó durante esta temporada con la Filarmónica de Madrid.

Polonesa

La *Polonesa* se presentó el 29 de noviembre, encabezando la segunda parte del cuarto concierto²⁶².

²⁵⁹ «Ecos de Madrid. Otro concierto de *La Filarmónica*». *La Época*, 6-XII-1872, p. 4.

²⁶⁰ «Ecos de Madrid. Otro concierto. *La Filarmónica de Madrid*». *La Época*, 25-II-1873, p. 4.

²⁶¹ «Ecos de Madrid. Sumario». *La Época*, 25-II-1873, p. 4.

²⁶² «Ecos de Madrid. Sumario». *La Época*, 6-XII-1872, p. 4.

Lamentablemente, no se ha podido localizar la partitura, y las alusiones tanto a su estreno como a sus dos reprogramaciones²⁶³ son nulas. Cabe destacar la segunda, que tuvo lugar en el concierto que se celebró en el Conservatorio a beneficio de Espino, el 29 de mayo. En él intervino la orquesta junto a reputados artistas, como el clarinetista Antonio Romero (1815-1886), los marqueses de Bogaraya y Martorell o Elisa de Luxán entre otros, y el programa que se ejecutó fue el siguiente:

PRIMERA PARTE

- 1° *Gran concierto de violín* con acompañamiento de orquesta, por el Sr. Espino, Bériot.
- 2° Capricho sobre motivos de *Gli Ugonotti*, por el niño Sr. González, González.
- 3° *L'Angellino ed il poeta*, romanza para tiple con acompañamiento de flauta, por la señorita Mantilla y el señor marqués de Bogaraya, Hugues
- 4° *L'etoile filante*, para violonchelo, por el Sr. Gerner, Sidorowitch
- 5° *Andante* y último tiempo de la gran sonata, obra 85, por la señorita Martin y el señor marqués de Bogaraya, Kuhlan
- 6° *Fantasia de la Favorita*, por el Sr. Espino, Alard
- 7° *Genoveva*, melodía por la orquesta, señorita Bengoechea

SEGUNDA PARTE

- 1° A Dios, melodía por la orquesta, Sidorowitch
- 2° *Solo de clarinete*, por el Sr. Romero
- 3° *Le Vallon*, melodía por la señora de Lujan, Gounod
- 4° *Reverie*, por el señor marqués de Martorell, Dankier
- 5° *Gran fantasía*, homenaje a Tulou, con acompañamiento de orquesta, por el señor marqués de Bogaraya, Demersseman
- 6° *Duo de Norma*, por la señora de Lujan y la señorita Mantilla, Bellini
- 7° *Il Pasionatto*, por el Sr. Espino, Rémy
- 8° *Polonesa*, por la orquesta, Espino

Todas las piezas fueron premiadas con estrepitosos aplausos, los mismos que recibió, con justicia, el beneficiado²⁶⁴.

²⁶³ El 11-III-73, en el 8° concierto, y el 3-VI-73, en un beneficio a Espino.

²⁶⁴ «Ecos de Madrid. Sumario». *La Época*, 3-VI-1873, p. 4.

La Ausencia

La Ausencia se estrenó en el sexto concierto, celebrado el 17 de enero²⁶⁵. A juzgar por la posición que ocupó en sus dos reprogramaciones²⁶⁶, cabe pensar que pudo inaugurar la segunda parte del programa, aunque no se puede precisar esta información ante la ausencia de referencias, como tampoco determinar su nivel de aceptación. Sin embargo, su presencia en el siguiente concierto, acompañada de una crítica favorable que subrayaba el talento del compositor²⁶⁷, permite intuir un cierto éxito.

Esta composición continuaba con la línea de *La Partenza*, estrenada dos años atrás por la Sociedad de Conciertos. La ausencia de un texto explicativo conlleva, una vez más, la necesidad de focalizar la atención en el título, que, acompañado por la apreciación “melodía moruna”, emparentaba con el Romanticismo tanto en su vertiente temática, aludiendo a una situación triste y melancólica causada por la falta de un hipotético amor, como en la vertiente musical, enlazando con la moda oriental que caracterizó la década de los 70 del siglo XIX²⁶⁸. Una obra de carácter intimista que, a diferencia de *La Partenza* en la Sociedad de Conciertos, encontraría en la Filarmónica de Madrid el formato idóneo al verse reducida en casi una cuarta parte la plantilla orquestal. Así, en lugar de doblar las maderas, solo encontramos dos voces en los clarinetes, y se suprimen clarines, trombones, fígle y timbales, quedando la orquestación: flauta, oboe, dos clarinetes, fagot, dos trompas, cornetín, arpa, tres violines primeros, dos segundos, una viola, dos cellos y un contrabajo, lo que conforma un total de dieciocho instrumentistas.

Sin embargo, ambas melodías guardan diversas similitudes: en primer lugar, la tonalidad La menor, el tempo *Andantino* y el compás 6/8; en segundo, comienzan con

²⁶⁵ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 17-I-1873, p. 4.

²⁶⁶ Reprogramaciones de *La Ausencia*: 21-II-73, 14-V-73 y 6-XI-74.

²⁶⁷ «Ecos de Madrid. Sumario». *La Época*, 25-II-1873, p. 4.

²⁶⁸ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías...*, pp. 65-66.

una breve introducción a cargo de las maderas compuesta por material de A que, en el caso de *La Ausencia*, establecen un diálogo con el arpa y se alarga tres compases más; en tercer lugar, ambas melodías buscan acentuar un contraste entre las secciones en modo menor, de tipo melancólico y triste y con instrumentación sutil, con otras en modo mayor, que sugieren una versión más optimista y alegre y ganan en densidad musical, como si de dos caras de la misma moneda se tratase; por último, el fraseo es regular, integrado por ocho compases que se subdividen en semifrases de cuatro.

Es a nivel estructural y armónico donde se aprecian mayores diferencias. Para compararlas mejor, se anota de nuevo el esquema estructural de *La Partenza*:

<i>La Partenza</i>									
P	A			B			A'	CODA	
T	<i>andantino</i>			<i>poco mas</i>	<i>rall.</i>	<i>andantino</i>			
C	6/8								
S	I (a1)	a1	a2	b1	b2	en	a1	a2	-
To	La m			La M	Mod - Mi M	La M	La m – La M	La M	La M
Cc	1-7	8-15	15- 22	23-31	31-41	42-44	45-52	53-60	60-72

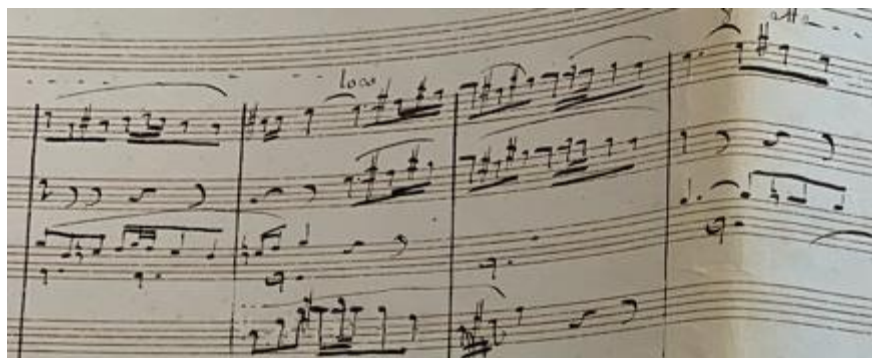
<i>La Ausencia</i>										
P	A			B			C		CODA	
T	<i>andantino</i>			<i>menos</i>	<i>amoroso</i>					
C	6/8									
S	I (a1)	a1	a2	b1	b2	a2	c1	c2	a1	-
To	La m		La M	Fa M	Mod - Mi M	Mi M	Mi M		La m	La M
Cc	1-10	11- 25	26- 36	37-51	52-66	67-74	74-82	82-87	88-98	98-107

Como se puede observar, ambas melodías tienen estructura tripartita con CODA, si bien *La Ausencia* incorpora una sección C y emplea los motivos a1 y a2 a modo de enlaces; el primero, a1, está en La menor, es de tipo íntimo y *cantabile*, y une la sección C con la CODA; el segundo, a2, está en La Mayor, tiene gran densidad instrumental, fuerza y energía, y sirve para enlazar B y C. En B, se modula a Fa Mayor y se divide en b1, que comienzan violines, respondidos por flautas, oboes y cornetines, y b2, que es de tipo modulante y evoluciona dentro de la escala fría hasta resolver en Mi Mayor. La sección C es muy breve, e introduce un diálogo entre clarinetes y violines en c1, y una progresión armónica en c2 que reafirma Mi Mayor. La composición concluye con una CODA en La menor hasta las tres últimas cadencias, que se realizan en La Mayor, haciendo uso de la tercera picarda.

A nivel armónico, *La Ausencia* contiene diversos elementos de la caracterización estilística del alhambrismo musical español del siglo XIX²⁶⁹, a resaltar los siguientes:

1. Empleo del tetracordo menor natural descendente, presente en b2.
2. Ornamentación melismática de la melodía en a2, acompañada por la célula rítmica semicorchea-dos fusas-dos corcheas en 6/8, tal y como se ejemplifica a continuación:

²⁶⁹ SOBRINO, Ramón. «El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla». *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sobornne, 18-21 novembre 1996*. Université Paris X, 1999, pp. 33-46, pp. 44-45.



Extracto del viento-madera (cc. 26-29). Biblioteca del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Signatura 1-

3485

3. Empleos del modo mayor y menor, asociados a la alegría y la tristeza respectivamente, y extrapolados desde la temática alhambrista, de corte histórico y protagonizada por reyes moros, a la descripción de una ausencia amorosa.
4. Predominio de la tonalidad La Mayor-menor, potenciando la resonancia natural de los instrumentos de arco en la tónica y la dominante.
5. Ideología descriptivista, al servicio de la evocación del ambiente, si bien, tal y como describíamos anteriormente, se realiza un trabajo de adaptación de todos estos elementos para expresar la falta de un ser querido.

La Ausencia se escuchó por última vez en el undécimo concierto, celebrado el 14 de mayo de 1873 y estructurado excepcionalmente en tres partes debido a la ejecución de la lamentación *Gallia* de Charles Gounod (1818-1893), que ocupó la central. Por su parte, la melodía de Espino inauguró la última sección y recibió grandes aplausos²⁷⁰, aunque se desconoce con exactitud su acogida, ya que la prensa centró su atención en el afamado compositor francés.

Además de sus labores como intérprete y compositor, Espino realizó trabajos de arreglista, adaptando para orquesta la melodía *Le Songe* de Félicien David (1810-1876)

²⁷⁰ «Diario de un vecino honrado de Madrid. Concierto de *La Filarmónica*». *La Época*, 16-V-1873, p. 4.

y el lied *La jeune religieuse* de Schubert, así como el dúo *Mira la bianca luna* de Rossini para violín, violonchelo, órgano y piano.

Desde su estreno en el segundo concierto, *Le Songe* fue reprogramada en tres ocasiones y elogiada por su hábil instrumentación²⁷¹.

Los otros dos arreglos se presentaron en el octavo y noveno respectivamente, si bien fue el de Rossini el que gozó de una mayor aceptación, y se pudo volver a escuchar en dos ocasiones con posterioridad.

3.2.3. Segunda temporada (30 de octubre de 1873-2 de junio de 1874)

Ajena a los rumores que presagiaban su extinción²⁷², la Filarmónica de Madrid emprendió una segunda campaña de actuaciones a finales de octubre de 1873, con la promesa de conquistar el salón grande del Conservatorio y satisfacer, así, los deseos de sus socios²⁷³.

Espino intervino en los siete conciertos que se llegaron a ofrecer, continuando con sus funciones de intérprete y compositor.

Merece especial atención el segundo, acaecido en la Nochebuena de 1873, en el que volvió a ejecutar a la perfección, junto a Mirecki y a Quesada, una de las melodías más bellas de Anton Rubinstein (1829-1894): el *Trío para piano, violín y violonchelo*²⁷⁴, probablemente el *Trio N.º 3, Op. 52*.

²⁷¹ «Revista musical». *La Época*, 16-III-1873, p. 1.

²⁷² «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 6-VI-1873, p. 4.

²⁷³ «Variedades». *El Arte*, I, 4, 25-X-1873, p. 6.

²⁷⁴ «Ecos de Madrid. Concierto de *La Filarmónica de Madrid*». *La Época*, 31-XII-1873, p. 1.

En el siguiente concierto, interpretó el segundo movimiento del *Trío nº 2 para violín, violonchelo y piano* de Joseph Mayseder (1789-1863) junto a Francisco Gerner y a Beck.

Sin embargo, fue en el quinto, celebrado el 26 de marzo, cuando recibió grandes elogios tras ejecutar a la perfección la preciosa *Melodía para violín* de Soledad Bengoechea, así como un trío para violín, violonchelo, piano y órgano sobre motivos de la ópera *Rienzi* de Wagner junto a Mirecki, Manuel de la Mata y Dámaso Zabalza (1835-1894)²⁷⁵.

A diferencia de la primera temporada, Espino realizó un único arreglo, el trío *La bianca luna* de Giuseppe Verdi (1813-1901), que fue interpretado por Lorinda Gamir, Peña y Blasco en el último concierto, celebrado el 2 de junio.

Su labor compositiva también se redujo a un único estreno: *La Mendicante*.

La Mendicante

Con esta obra, estrenada el 2 de marzo y dedicada al marqués de Martorell (Alonso Álvarez de Toledo), Espino ponía punto final al corpus de melodías originales para orquesta, y aunque se advierten algunos puntos en común con las dos anteriores, *La Mendicante* presenta diversas particularidades.

En primer lugar, se recupera la disposición a dos en el viento, se rescata a los timbales y se suprime el arpa, lo que recuerda a la instrumentación empleada en *La Partenza* con la Sociedad de Conciertos, aunque sin contar con clarines, trombones y

²⁷⁵ «Gacetilla». *La Iberia*, 27-III-1874, p. 3.

figle. El motivo podría deberse a una ampliación de la plantilla de la Filarmónica²⁷⁶, si bien, no se ha localizado ninguna referencia que corrobore esta hipótesis.

En línea con sus predecesoras, el título es descriptivo y, al igual que *La Partenza*, en italiano, aunque aludiendo, en esta ocasión, a un personaje concreto y uno de los más representativos de la pobreza: la mendiga. Este acercamiento a la marginación social introduce un ápice de realismo y encuentra su similitud en diversas manifestaciones artísticas coetáneas, tanto en la pintura (*La mendicante romana*, de Edgar Degas o *La pobre mendicante*, de Valeriano Domínguez Bécquer) como en la propia música (la ópera *La Mendicante*, de Filippo Sangiorgi (1831-1901) o *La Mendicante* de Saverio Mercadante (1795-1870))²⁷⁷.

Otros elementos diferenciadores son el compás, que cambia a 12/8 (frente al 6/8 empleado anteriormente) y la tonalidad, que sustituye La menor/Mayor por Sol menor/Mayor, si bien se mantiene el tempo *Andantino*.

La Introducción, también de diez compases y a cargo de las maderas, se compone de material de a2 en lugar de a1, y elimina los calderones del final en busca de una mayor continuidad del discurso musical, como sucede con sus obras orquestales.

A continuación, se añade el esquema con su estructura:

²⁷⁶ RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta...*, p. 76.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 67.

<i>La Mendicante</i>								
P	A			B			C (recap.)	CODA
T	<i>Andantino</i>							
C	12/8							
S	I (a2)	a1	a2	b1	b2	en	b1 + a1	-
To	Sol m	Sol m – Re M	Re M	Sol M – Si m	Mod	Mod – Sol M	Sol M	Sol M
Cc	1-10	10-18	18-24	24-32	32-46	46-51	51-68	68-83

Otro rasgo característico de una mayor continuidad musical reside en el solapamiento en un mismo compás del final de un motivo o sección y comienzo del siguiente.

En a1, la melodía es ejecutada por violines y doblada por clarinetes, luego oboes y finalmente flautas; en a2, las maderas retoman el motivo de la Introducción al unísono y en la dominante, sirviendo de enlace con la sección B, en Sol Mayor. Se advierte una similitud con *La Partenza* tanto en la modulación al homónimo mayor en B, como en la propia estructura de esta sección, que se compone de un b1 de tipo melódico, que ejecutan violines y cellos dialogando con fagotes y contrabajos, y un b2 de carácter modulante, con progresiones armónicas y pasos por distintas tonalidades que culmina, tras unos compases de enlace, en C. Esta última sección continúa con la inestabilidad armónica y presenta la particularidad de que yuxtapone los motivos b1 y a1 distribuidos entre las maderas (b1) y la cuerda (a1), siendo, por tanto, la recapitulación más elaborada de las tres melodías; finaliza con b1 en Sol Mayor, tonalidad que se mantiene durante la CODA y en la que resuelve la composición.

Otra particularidad de *La Mendicante* y característica de las obras sinfónicas de Espino es el contraste entre pasajes de melodía acompañada y homofónicos.

Estas peculiaridades la diferencian de sus antecesoras y la convierten en el resultado de una evolución hacia una mayor complejidad armónica y estructural.

En su estreno, *La Mendicante* «agradó mucho por su originalidad y fácil instrumentación»²⁷⁸, y gozó de dos reprogramaciones²⁷⁹ de las que no se han encontrado referencias.

Cabe destacar que *La Mendicante* ha sido interpretada el 30 de mayo de 2017 por la Orquesta Sinfónica de la Universidad Complutense de Madrid bajo la dirección de José Sanchís en el Anfiteatro Ramón y Cajal, a partir de la edición crítica realizada por Miguel Ángel Ríos Muñoz²⁸⁰.

A continuación, se incorpora una tabla comparativa entre las tres melodías de Espino con el objetivo de sintetizar la información anterior:

Puntos en común	Aspectos diferenciales	
Plantilla instrumental: flauta, oboe, dos clarinetes, fagot, cuatro dos trompas, cornetín, violines primeros y segundos, violas, celos y contrabajos	Maderas a dos, clarines, trombones, figle y timbales	<i>Partenza</i>
	Arpa	<i>Ausencia</i>
	Maderas a dos y timbales	<i>Mendicante</i>
Tempo <i>Andantino</i> y subdivisión ternaria	6/8	<i>Partenza</i>
		<i>Ausencia</i>
	12/8	<i>Mendicante</i>
Estructura con Introducción y Recapitulación + CODA	A - B - A' - CODA	<i>Partenza</i>
	A - B - C - CODA	<i>Ausencia</i>
	A - B - C - CODA	<i>Mendicante</i>
Introducciones con material de A y presencia de viento-madera	Material de a1 y calderones	<i>Partenza</i>
		<i>Ausencia</i>
	Material de a2 sin calderones	<i>Mendicante</i>
Recapitulación antes de CODA	a1	<i>Partenza</i>

²⁷⁸ «Cuarto concierto de la Filarmónica de Madrid». *El Arte*, 8-III-1874, p. 3.

²⁷⁹ 12-V-1874 y 6-XI-1874

²⁸⁰ RÍOS, Miguel Ángel. «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30 (2017), pp. 137-167, p. 150.

		<i>Ausencia</i>
	a1 + b1 (yuxtapuestos)	<i>Mendicante</i>
Bimodalidad (A en menor y B en Mayor)	La menor/La Mayor	<i>Partenza</i>
	La menor/La Mayor (B en FaM)	<i>Ausencia</i>
	Sol menor/Sol Mayor	<i>Mendicante</i>
Armonía tradicional	-	<i>Partenza</i>
	Recursos de tipo alhambrista y modo frigio	<i>Ausencia</i>
	Mayor inestabilidad armónica	<i>Mendicante</i>
Secciones bimodíficas, segundos temas en B con carácter modulante, fraseo regular de 8 con semifrases de 4, diálogos entre grupos de instrumentos.		

Como se puede apreciar, las tres melodías de Espino presentan diversas similitudes, aun estando concebidas para distintas agrupaciones.

La Partenza, compuesta para la Sociedad de Conciertos, contiene una gran densidad instrumental, motivada por el número de músicos, y destaca por una mayor sencillez respecto a sus sucesoras. Sin embargo, su importancia reside en constituir la primera pieza con estas características, suponiendo un punto de partida para las siguientes melodías, que triunfarían en una agrupación más acorde a su carácter íntimo: la Filarmónica de Madrid. Así, la instrumentación se adapta a una plantilla mucho más reducida, aun con el ligero aumento producido en *La Mendicante*, pero sin perder de vista el propósito de evolucionar hacia una mayor complejidad armónica y estructural. En este sentido, se mantiene la bimodalidad con un triunfo del modo mayor, que encuentra rasgos del lenguaje alhambrista en *La Ausencia*, y cierta inestabilidad armónica en *La Mendicante*, sin salirse del sistema tonal tradicional y empleando uno o dos acordes por compás.

En cuanto a la estructura, las secciones se hayan claramente delimitadas por cadencias y apoyadas por un fraseo regular, si bien, en la última de sus melodías, Espino

pretende difuminar los límites buscando una mayor continuidad del discurso, y lo consigue mediante la eliminación de calderones o la yuxtaposición de temas.

Asimismo, se aprecian otros rasgos de su estilo orquestal, como el empleo de progresiones cromáticas a modo de enlace, los diálogos entre grupos de instrumentos o el contraste entre pasajes de melodía acompañada y homofonía/homorritmia.

3.2.4. Última intervención (6 de noviembre de 1874)

Tras el tradicional parón del verano, hubo un intento de verificar una tercera temporada de conciertos, llegando a celebrarse la función inaugural el 6 de noviembre de 1874, en la que se presentó a la cantante Adela Montagut y se interpretaron *La Ausencia* y el arreglo de *La bianca luna* de Espino²⁸¹. Pero la idea no fraguó, y la Filarmónica de Madrid suspendió su actividad, si bien, parte de su plantilla seguiría actuando en otro tipo de eventos²⁸².

3.2.5. Síntesis de la labor de Espino en la Filarmónica de Madrid

La Filarmónica de Madrid constituyó un pilar fundamental en el desarrollo profesional de Casimiro Espino, brindándole la oportunidad de triunfar en su carrera como violinista y compositor.

En este sentido, se han documentado diversas referencias aludiendo a su destreza con el instrumento, tanto en intervenciones a solo como en agrupaciones camerísticas que se iban conformando entre diversos miembros de la sociedad, siendo, algunos, reputados músicos como Víctor Mirecki, Dámaso Zabalza o Carlos Beck. Este tipo de

²⁸¹ «Ecos de Madrid. La Filarmónica. Concierto del 6. La señorita Montagut». *La Época*, 10-XI-1874, p. 4.

²⁸² «Diario de noticias religiosas. Cultos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 21-XI-1874, p. 4.

colaboraciones cristalizarían en futuros proyectos de diversa índole, como se podrá comprobar en sucesivos capítulos.

Del mismo modo, la crítica ensalzó su labor compositiva por los estrenos de la *Polonesa* y las melodías *La Ausencia* y *La Mendicante*.

Sus arreglos sobre melodías de Félicien David, Schubert, Rossini o Verdi merecieron igual acogida, siendo reprogramados en más de una ocasión.

Su intensa actividad, desarrollada desde los comienzos de la agrupación, le convierte en uno de sus protagonistas indiscutibles, ocupando un papel destacado en todas sus intervenciones, bien como intérprete, arreglista o compositor, y contribuyendo a llenar las páginas de los principales diarios de la época.

Con su temprana desaparición, su labor se vio interrumpida para desgracia de muchos, pero la huella que marcó en sus dos años de existencia, tanto a nivel profesional para Espino como al patrimonio musical español, merece ser destacada.

3.3. Unión Artístico-Musical (1882-1888)

La Unión Artístico-Musical constituyó la segunda entidad orquestal más influyente del Madrid de finales del siglo XIX, tras la Sociedad de Conciertos. Desde su creación en 1878, jugó un papel clave como dinamizadora de espacios sociales y difusora del repertorio sinfónico extranjero en general y español en particular. Sin embargo, la trayectoria de esta agrupación estuvo marcada por múltiples vicisitudes y contratiempos que amenazaron, en más de una ocasión, su perdurabilidad.

Casimiro Espino tomó las riendas de su dirección en septiembre de 1882, tarea que desempeñó, no sin dificultad, hasta su muerte en 1888.

En el presente apartado se realiza un recorrido por la trayectoria de esta agrupación, abordando sus orígenes y evolución hasta la llegada de Espino, profundizando en su labor y finalizando con el periodo posterior a su muerte, en el que se asiste al ocaso de la formación. Esta información se complementa con la tabla del apéndice 14, en la que se recogen todos los conciertos ofrecidos por la Unión Artístico-Musical especificando el repertorio interpretado, las obras estrenadas y las repeticiones, constituyendo una valiosa fuente en términos de circulación del repertorio sinfónico nacional e internacional.

3.3.1. Formación de la Unión Artístico-Musical y antecedentes a Casimiro Espino (1878-1882)

En los dos anteriores capítulos se ha analizado la trayectoria de dos agrupaciones sinfónicas de naturaleza muy diversa que hicieron su aparición en la segunda mitad del siglo XIX: la Filarmónica de Madrid, entidad más próxima al formato camerístico con sede en el salón pequeño de la Escuela Nacional de Música, donde logró reunir a un público muy selecto en sus dos años de existencia (1872-1874); y la Sociedad de Conciertos de Madrid, orquesta profesional que, desde su fundación en 1866, posibilitó la asistencia del público madrileño a ciclos de conciertos estables, ejerciendo una importante labor difusora y monopolizando el panorama sinfónico durante prácticamente una década.

En 1877, ante una falta de acuerdo con la Sociedad para ofrecer conciertos en los Jardines del Buen Retiro, el empresario Felipe Ducazcal decidió formar una agrupación que cumpliera con este cometido. El éxito que obtuvieron en las veinticinco actuaciones,

dirigidas por el célebre compositor francés Olivier Métra (1830-1889)²⁸³, animó a los músicos a permanecer unidos, encomendando al año siguiente la dirección artística a un joven Tomás Bretón (1850-1923), entonces concertino de esta orquesta y poco conocido en los ambientes musicales madrileños²⁸⁴.

Surgía, así, la Unión Artístico-Musical, una nueva sociedad apoyada por el editor Benito Zozaya (1844-1904) con un proyecto ilusionante de renovación del panorama sinfónico madrileño, caído en cierta rutina con la Sociedad de Conciertos debido a una escasa variedad en los programas y a una cierta reticencia, salvo en casos puntuales, a estrenar obras de autores españoles²⁸⁵. En este sentido, el peso de Bretón fue evidente, quien estaba molesto por el retraso de dos años en el estreno de su *Primera sinfonía en Fa mayor*²⁸⁶. Además, la organización de la Sociedad, que funcionaba como una cooperativa cerrada, favorecía principalmente a los músicos del Teatro Real y de la Zarzuela, reclutándolos durante las interrupciones en las temporadas teatrales para ofrecerles, así, un sobresueldo.

La Unión Artístico-Musical, en un intento por diferenciarse, se fijó como objetivos principales fomentar las composiciones de autores españoles, enriquecer el repertorio internacional y mejorar la precaria situación económica de los músicos pertenecientes a otros teatros²⁸⁷. En base a estas directrices, elaboraron un reglamento con un marcado carácter social que se aprobó el 13 de octubre de 1877. El documento recogía cuestiones genéricas afines a otras sociedades y e incluía dos elementos diferenciadores: la creación de un fondo de socorros o Montepío para ayudar económicamente a los socios

²⁸³ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 22-III-1877, p. 4.

²⁸⁴ SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002, p. 81.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 81.

²⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 81.

y sufragar otro tipo de gastos como entierros o herencias, y una mayor flexibilidad a la hora de conceder permisos para compatibilizar el trabajo con otras empresas.



Portada del Reglamento del 13 de octubre de 1877. Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Oficios y correspondencia. Signatura: 23/79

De este modo, los cien músicos o socios activos que integraban su plantilla orquestal tenían libertad para formalizar contratos con otras agrupaciones, previa solicitud de un permiso. De la misma manera, los músicos de otras entidades con criterios más estrictos de pertenencia podían entrar a formar parte de la Unión como socios auxiliares, cubriendo vacantes cuando fuera necesario y pudiendo aumentar así su capital.

Pero estas intenciones de conciliación con otras sociedades fueron malinterpretadas, y la Unión se vio obligada a reformar su reglamento el 17 de febrero de 1879, eliminando los socios auxiliares y focalizando los beneficios en los activos, con el fin de lograr una cierta estabilidad en su plantilla que le permitiera abordar sus dos ciclos principales de actuación: los conciertos populares en primavera y la temporada de verano en los Jardines del Buen Retiro. Los primeros solían celebrarse los domingos entre las dos y las cuatro de la tarde aproximadamente con sede en el Teatro Apolo, si bien podían

reubicarse en función de otras actuaciones o conquistar otros coliseos, como el Teatro del Príncipe Alfonso. La temporada de verano en los Jardines se solía inaugurar a finales de junio, extendiéndose hasta septiembre en función de las condiciones climáticas. Constaba de alrededor de una veintena de actuaciones ordinarias y algún concierto extraordinario celebrados, por norma general, los martes y viernes en horario nocturno, cuando remitía el fuerte calor estival.

Los programas de la Unión Artístico-Musical solían estructurarse en tres partes separadas por dos descansos de quince minutos, como era habitual en el momento. La primera y tercera parte solían constar de tres obras, siendo la primera una obertura y la última un vals, polka u otro tipo de pieza ligera. La segunda parte estaba destinada a una obra de mayor envergadura y en varios movimientos, como una sinfonía o un concierto²⁸⁸.

El repertorio venía determinado por el tipo de actuación y público que acudía a estos eventos. Así, en los conciertos populares, las condiciones acústicas de los teatros, más propicias para el disfrute de la música, constituían todo un reclamo para los verdaderos aficionados al sinfonismo, circunstancia que los directores aprovechaban para programar obras más ambiciosas y contratar a reputados solistas. Por el contrario, los Jardines del Buen Retiro, lugar de recreo y actualidad por excelencia²⁸⁹, constituían un punto de encuentro al que la burguesía acudía con pretensiones lúdicas y afán de sociabilizar, quedando la música relegada a un segundo plano. Sin embargo, la rentabilidad de estos conciertos era superior debido al elevado número de actuaciones, por lo que los programas trataban de amoldarse al gusto del público, nutriéndose de piezas más ligeras y bailables.

²⁸⁸ SOBRINO, Ramón. «Chapí, director sinfónico: los conciertos del verano de 1881». *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez (eds.). Madrid, ICCMU, 2008, pp. 325-352, p. 328.

²⁸⁹ CRUZ VALENCIANO, Jesús. *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid, Siglo XXI España, 2014, p. 332.

La Unión Artístico-Musical también actuaba en otro tipo de eventos, tales como exposiciones, concursos, giras de conciertos (algunas por el extranjero), veladas benéficas o banquetes y serenatas en honor a distintas personalidades, generalmente políticas. En esta ocasión, los programas solían dividirse en dos partes, separadas por una pausa de quince minutos, y el repertorio se ajustaba a la naturaleza del evento. Así, por ejemplo, en las giras por el extranjero, la orquesta se preocupó por incluir obras pertenecientes a autores españoles como herramienta de propaganda de nuestra música, además de otras piezas breves y ligeras, a menudo compuestas expresamente para la ocasión, como el galop *A Lisboa* de Bretón o *Saludo a la Francia* de Apolinar Brull. Para los conciertos con fines benéficos se elegían obras que habían gozado de gran aceptación en busca de una mayor afluencia que reportase grandes beneficios. En ocasiones, se organizaban conciertos extraordinarios con programas exclusivamente dedicados a autores españoles o a un compositor en concreto, como el ofrecido en memoria de Wagner en 1883 por su fallecimiento.

Los principales géneros cultivados eran sinfonías en 4 movimientos (en especial de Beethoven), oberturas (como la de *Cleopatra* de Luigi Mancinelli o *El despertar de las Hadas* de Espino), conciertos para solista y orquesta (como el *Concierto n° 1 para piano* de Mendelssohn), obras programáticas (*Sinfonía fantástica* de Hector Berlioz), obras nacionalistas o pintoresquistas (*La corte de Granada* de Chapí), obras de tipo nacionalistas con mayor elaboración de los elementos folklóricos (*La primavera* de Tomás Fernández Grajal), adaptaciones de temas líricos popularizados (como la *Fantasia sobre motivos de «Pan y Toros»* de Barbieri arreglada por Peña y Goñi), marchas conmemorativas (*Marcha heroica a la memoria de Szabadi* de Jules Massenet), bailables

europesos (polacas de concierto de Brull o Chapí) y melodías adaptadas (*Octava polonesa* de Chopin instrumentada por Espino) principalmente²⁹⁰.

Hasta la llegada de Casimiro Espino, la Unión Artístico-Musical estuvo dirigida por Tomás Bretón, Ruperto Chapí y Manuel Fernández Caballero (1835-1906), cuyas etapas se analizan a continuación.

Etapa de Tomás Bretón (1878-1881)

Tomás Bretón dirigió a la Unión Artístico-Musical desde sus comienzos, en 1878, hasta 1881, año en que la Academia de Bellas Artes le concedió la beca para estudiar pensionado en Roma. Durante estos tres años, el director otorgó estabilidad a la formación, ofreciendo, al menos, dos temporadas de conciertos al año e incluso llevando a cabo una gira por el extranjero; además, brindó al público madrileño la oportunidad de escuchar un nutrido repertorio de piezas, algunas de las cuales constituyeron estrenos absolutos y pasaron a formar parte del repertorio de la agrupación.

En su campaña de presentación, inaugurada el 11 de abril de 1878, contaron con la colaboración del reputado pianista y compositor canario Teobaldo Power (1848-1884)²⁹¹ y el apoyo de la familia real, algo poco habitual teniendo en cuenta el escaso interés que suscitaba a la corte la música instrumental. En el repertorio figuraron un total de 7 estrenos, entre los que destacamos la *Danza macabra* de Camille Saint-Saëns (1835-1921), interpretada en el concierto inaugural con tal virtuosismo que se convirtió en insignia de la orquesta, recibiendo el apelativo de “los macabros” tanto Bretón como sus allegados²⁹².

²⁹⁰ SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica...», pp. 317-320.

²⁹¹ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 11-IV-1878, p. 4.

²⁹² GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música...*, p. 58.

Debido a un cambio de empresa en el Teatro Apolo²⁹³, se vieron obligados a suspender el último de los cuatro conciertos, suponiendo un duro revés por el que se llegaron a cuestionar las posibilidades de continuidad de la formación. Sin embargo, a finales de mayo lograron retomar su actividad en el Teatro del Príncipe Alfonso, ofreciendo un nuevo ciclo de tres actuaciones en el que volvieron a colaborar con Power y ofrecieron novedades como la *Elegía a la memoria de Rossini* de Salvador Giner (1832-1911) o el poema sinfónico *Le Rouet d'Omphale* de Saint-Saëns.

En 1879, ofrecieron un ciclo de cuatro conciertos populares en el Teatro Apolo, que se caracterizó por los estrenos absolutos de las *Escenas pintorescas* de Massenet, el poema sinfónico *Phaéton* de Saint-Saëns y la *Fantasia morisca* de Chapí, por la que el joven compositor, presente entre el público junto a su maestro Arrieta, recibió una gran ovación²⁹⁴.

La creciente actividad de la formación y el éxito que iba cosechando en sus intervenciones motivaron la decisión por parte del empresario Francisco Arderius (1835-1886) de contratarla para amenizar algunas tardes de junio en los Jardines del Buen Retiro, y más adelante, para desempeñar la temporada de verano en los mismos, relevando por primera vez a la Sociedad de Conciertos²⁹⁵. En *Crónica de la música*, Federico Mínguez hacía balance de lo que, a su juicio, había constituido una brillante campaña en la que se habían estrenado un buen número de obras con un alto porcentaje de autores españoles:

²⁹³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 28-IV-1878, p. 3.

²⁹⁴ «Noticias generales». *La Época*, 27-IV-1879, p. 3.

²⁹⁵ SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002, p. 85.

En los 22 [conciertos, contabilizando el extraordinario benéfico] que se han dado este año, se han ejecutado por primera vez 38 obras nuevas, alcanzando la repetición las 16 siguientes: *Sueños de amor*, vals; *Entreacte et divertissement Des Erinnyes* (tres tiempos); *Balada* para trompa; *Horas felices*, vals; *Gavota* del siglo xvii; *Pavana* de Luis xiv; *La alborada*, fantasía; *Pasa-calle*, polka; *Le verre en main*, polka; *Polonesa* de Jiménez; *Colombine*, minuetto; *Cleopatra*, intermedio sinfónico; *Bailables de Silvia* (dos tiempos); *Polaca* de Chapí; *Rondó* de Santamarina, y la *Gran marcha heroica de Szabadi*. De aquí se deduce que han tenido bastante que estudiar los profesores para llegar á poseer un sabido repertorio. Nadie puede desconocer los trabajos de la Union Artística y del Sr. Bretón, en vista de la estadística de las obras ejecutadas, del número de maestros y de las repeticiones que algunas han alcanzado, no habiendo una sola obra musical que haya sido escuchada con reprobación del público. El número total de piezas ejecutadas en los 22 conciertos de este año asciende á 93, en esta forma: andantes 2, danzas 4, elegías 1, fantasías 8, galop 1, gavotas 2, marchas 7, melodías 1, minuets 3, obras en cuatro tiempos 4, overturas 25, pavana 1, poemas sinfónicos 3, polkas 5, polonesas 4, preludios 3, quinteto 1, rapsodia 1, rondó 1, serenata 1 y vales 15. Los autores de las anteriores obras son Adam, Auber, Arditi, Arrieta, Beethoven, Bizet, Bocherini, Bretón, Brisson, Caballero, Casares, Chapí, Chopin, Chueca, Delahaye, Delibes, Donizetti, Espinosa, Fahrbach, Flotow, Fernandez Grajal, Giner, Gounod, Gregch, Halevy, Haydn, Herold, Jiménez, Kaulich, Listz, Mancinelli, Martin, Massenet, Mendelssohn, Mercadante, Meyerbeer, Muñoz y Lucena, Negro, Pedrotti, Rossini, Saint-Saens, Santamarina, Schuman, Sepúlveda, Serrano, Strauss, Strobl, Thomas, Valle, Wagner y Weber. Han merecido los honores de la repetición 41 obras, de las cuales 25 han sido de las ya conocidas de nuestro público, y 16 de las presentadas por primera vez. Como se ve, el número de autores españoles se ha elevado bastante con relación á los extranjeros, prueba indudable de que en España adelanta muy rápidamente el progreso musical. Apenas existe ya una provincia que no tenga su sociedad de conciertos ó de cuartetos. El total de entradas en los 22 conciertos ha sido de 77.239, incluso las 5.110 que se vendieron para el concierto de Beneficencia, obteniendo por tanto la Sociedad un ingreso de 288.596 reales, á cuya cantidad en rigor habría que aumentar, para conocer con exactitud los productos, más de un 20 por 100 que hubieran importado las entradas de favor, que á la verdad parece se han concedido con largueza²⁹⁶.

Cabe destacar que Mínguez había contabilizado dentro de los 22 conciertos el celebrado con carácter extraordinario en beneficio de las Casas de Socorro y Asilos de

²⁹⁶ «Los conciertos del verano. Estadística». *Crónica de la música*, II, 52, 18-IX-1879, pp. 1-2.

San Bernardino; además, entre los 38 estrenos, figuraba el preludio de *La banda del rey* de Fernández Caballero y José Casares, que se había anunciado erróneamente como tal²⁹⁷.

Al término de la campaña estival, la Unión ofreció un nuevo par de actuaciones en los Jardines con el propósito de mostrar su repertorio al público que se había ausentado de Madrid durante los meses de verano²⁹⁸, interpretando algunas de las obras más aplaudidas de la temporada.

Otras intervenciones destacadas fueron el concierto organizado por la diva de la ópera Elena Sanz junto a Benito Zozaya, que se celebró el 21 de noviembre en el Teatro de la Comedia con el patrocinio de la Princesa de Asturias y la asistencia del resto de la familia real; en él tomaron parte, además de la mencionada Elena Sanz, otros reputados artistas de la talla del tenor Julián Gayarre, el barítono Napoleón Verger, la soprano Josephine de Reszke o el entonces joven pianista Isaac Albéniz (1860-1909)²⁹⁹; la Unión Artístico-Musical completó el cartel, interpretando una selección de piezas muy aplaudidas de su repertorio. También a principios de año habían colaborado con la afamada arpista Esmeralda Cervantes y los pianistas Asunción López e Ignacio Carrillo en un concierto benéfico verificado el 12 de abril en el Teatro de la Alhambra, donde interpretaron algunas de sus obras más celebradas, como la *Serenata española* de Bernardino Valle (1849-1928) o *L'Ingénue* de Luigi Arditi (1822-1903).

En 1880, Bretón dio un giro a los conciertos populares del Apolo al contratar a un coro de cien cantantes, en un intento por imitar los espectáculos vocales-instrumentales de las principales capitales extranjeras³⁰⁰ y rescatar, al mismo tiempo, la filosofía de las primeras veladas de Barbieri con la Sociedad de Conciertos³⁰¹. Los pianistas Beck,

²⁹⁷ «Noticias de espectáculos. Jardines del Buen Retiro». *El Globo*, 23-VIII-1879, p. 4.

²⁹⁸ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 11-IX-1879, p. 4.

²⁹⁹ «Espectáculos. Teatro de la Comedia». *La Iberia*, 22-XI-1879, p. 3.

³⁰⁰ «Edición de la mañana de hoy 19 de febrero». *La Correspondencia de España*, 19-II-1880, p. 4.

³⁰¹ SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón...*, p. 87.

Zabalza, Vicente Costa y Nogueras y Concepción Padilla completaban un ambicioso cartel que no pudo, a pesar del empeño, sacar el máximo provecho a sus actuaciones al coincidir en fecha y hora con las ofrecidas por la Sociedad de Conciertos, que contaba, además, con la colaboración de Pablo Sarasate³⁰². Aun así, la Unión Artístico-Musical logró sacar adelante su campaña, estrenando, entre otras obras, el *Moto perpetuo* de Niccolò Paganini (1782-1840) instrumentado por Bretón, una composición de innumerables dificultades con la que la orquesta obtendría grandes éxitos en sucesivas intervenciones.

Con la llegada del buen tiempo, la Unión volvió a conquistar los Jardines del Buen Retiro para ofrecer una nueva temporada de verano, que se inauguró a mediados de junio. Aunque no faltaron críticas hacia la poca variedad en los programas, la interpretación por parte de la orquesta o la escasez de novedades³⁰³, se llegaron a estrenar un total de 41 obras en 22 conciertos, 10 de las cuales, pertenecientes a autores españoles, siendo muestra de una especial predilección por la música de nuestro país³⁰⁴.

Al término de esta campaña, la Unión Artístico-Musical partió rumbo a Lisboa para ofrecer una gira de conciertos, contratada por la empresa de los Recreos, intervenciones que tuvieron lugar en el Coliseo de la capital, así como en Cascaes, donde actuaron para el rey Luis I. La prensa elogió la labor desempeñada tanto por la orquesta, que brindaba al público lisbonense la oportunidad de escuchar por primera vez obras como las *Escenas pintorescas* de Massenet, como por su director, quien aprovechó la ocasión para estrenar el galop *A Lisboa*, dedicada al ejército portugués e inspirada en el himno da Carta³⁰⁵.

³⁰² «Diversiones públicas». *El Liberal*, 6-III-1880, p. 3.

³⁰³ «Los conciertos del Buen Retiro. 1880». *Crónica de la música*, III, 104, 15-IX-1880, p. 1.

³⁰⁴ «Edición de la noche de ayer 7 de setiembre». *La Correspondencia de España*, 8-IX-1880, p. 3.

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 3.

Etapa de Ruperto Chapí (verano de 1881)

Ruperto Chapí asumió la dirección de la Unión Artístico-Musical en el verano de 1881 para hacerse cargo exclusivamente de la tradicional campaña en los Jardines del Buen Retiro. En este sentido, la prensa no tardó en hacerse eco del esfuerzo que había supuesto contratar al que, hasta entonces, había sido merecedor de la beca de la Academia de Bellas Artes, ahora concedida a Bretón³⁰⁶. Durante esta etapa, que supuso la única en la que se dedicó a la dirección sinfónica, Chapí mantuvo la filosofía de su antecesor, estrenando un gran número de obras y congregando a una afluencia cada día en aumento.

Entre el 16 de junio y el 10 de septiembre, ofreció un total de 28 conciertos ordinarios, uno extraordinario y otro en Comillas, organizado por el Marqués de esta localidad cántabra en honor a los Reyes.

El repertorio, variado, aunque con un claro protagonismo de los compositores franceses³⁰⁷, fruto de su estancia en París mientras disfrutaba de la pensión de mérito, contuvo un gran número de estrenos, si bien las principales revistas musicales discreparon a la hora de aportar una cifra exacta. Así, mientras *La Correspondencia Musical* aludía a 32 novedades, *Crónica de la música* contabilizaba 34. Tras estudiar la temporada, podemos confirmar 30 estrenos, teniendo en cuenta que la polka *Stefanie* de Philipp Fahrbach Jr. (1843-1894) apareció erróneamente anunciada como tal en dos ocasiones (concretamente, en los dos primeros conciertos)³⁰⁸. Lo mismo sucedió con las *Danzas Húngaras números 1 y 2* de Johannes Brahms (1833-1897), que figuraron en los programas como novedades cuando solo se estrenaba la tercera.

³⁰⁶ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 11-VI-1881, p. 3.

³⁰⁷ IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. ICCMU, Música Hispana, 2009, pp. 114-115.

³⁰⁸ SOBRINO, Ramón. «Chapí, director sinfónico: los conciertos del verano de 1881». *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberni*. Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez (eds.). Madrid, ICCMU, 2008, pp. 325-352, p. 347.

En cualquier caso, el empeño por parte de Chapí de dar a conocer al público obras de la talla de *La cabalgata de las valkirias* de Wagner le reportó numerosos elogios, si bien no fueron suficientes para impedir que abandonase su labor el 27 de septiembre, tras amenizar una recepción en el Ayuntamiento a los asistentes al Congreso de Americanistas³⁰⁹.

Ese mismo mes, sus intenciones de tomar parte en un proyecto de consolidación de la ópera española impulsado por Ricardo Morales le habían llevado a asumir la dirección de la recién creada Sociedad lírico-española³¹⁰, encontrando incompatible esta tarea con su labor al frente de la Unión Artístico-Musical, que se vio obligada a interrumpir sus funciones hasta el verano siguiente, no sin antes intervenir en las pocas funciones que la Sociedad lírico-española lograría verificar³¹¹.

Etapa de Manuel Fernández Caballero (verano de 1882)

Manuel Fernández Caballero relevó en el puesto a Chapí, y lo hizo, al igual que éste, para dirigir exclusivamente la temporada de verano en los Jardines del Buen Retiro, una tarea que compatibilizó con el estreno de tres de sus zarzuelas³¹². Su labor fue muy cuestionada, recibiendo duras críticas por la escasez de estrenos. En su estudio sobre el compositor, Nuria Blanco Álvarez aporta las razones, además de un recuento de estrenos:

³⁰⁹ «Edición de la mañana de hoy 27 de setiembre». *La Correspondencia de España*, 27-IX-1881, p. 2.

³¹⁰ IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. ICCMU, Música Hispana, 2009, p. 119. y G. IBERNI, Luis. *Ruperto Chapí: Memorias y escritos*. ICCMU, Música Hispana, 1995, p. 116.

³¹¹ «Ecos teatrales». *La Época*, 20-X-1881, p. 3.

³¹² BLANCO ÁLVAREZ, Nuria. *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2015, vol. I, p. 246.

[...] el maestro estuvo tremendamente ocupado porque, como ya hemos indicado, durante este periodo vieron la luz tres nuevas zarzuelas suyas, una cada mes y siempre en miércoles para que no le coincidiera con su labor de director en el Retiro y así pudiera asistir al estreno.

[...] Es cierto que no hubo demasiadas novedades, pero con Caballero en la tarima la orquesta de la Sociedad Unión Artístico-Musical interpretó diecisiete obras por primera vez, mostrando predilección por las piezas francesas.

[...] A lo largo de estas veladas, los autores más escuchados fueron Fahrbach y Meyerbeer, diez veces cada uno. Le siguen las obras de Espinosa que se ejecutaron en ocho ocasiones y Strauss en siete [una de ellas, *Boccaccio*, de Eduard Strauss, a diferencia del resto, de Johann Strauss II]. Seis veces se pudieron oír obras de Massenet, Fliege, Arban, Gounod, Rossini y Auber y en cinco oportunidades se interpretó a Chapí, Bretón, Suppé y Saint-Saens. En cuatro se ejecutaron obras de Godard, Jiménez, Kontski, Brull y Lucena, y tres veces las de, Wagner, Delibes, Marcinelli, Delahaye, Thomas, Pedrotti y Bela. Puntualmente pudo escucharse alguna pieza de los grandes clásicos Haydn y Beethoven, y también a Chopin, Lully, Verdi o Wagner. En cuanto a autores españoles, se interpretaron algunas piezas de Arrieta, Jiménez, Inzenga, Marqués y Chapi³¹³,

a los que habría que sumar, entre otros, a Gaspar Espinosa, José Muñoz y Lucena, Fermín Ruiz Escobés (1850-1918) y Justo [?] Blasco, de los que se estrenaron algunas obras que, como el capricho *Moraima* de Espinosa, pasarían a formar parte del repertorio de la orquesta. Por otro lado, es preciso añadir al recuento de novedades la *Symphonie-Ballet* de Benjamin Godard (1849-1895), la *Polka des dragons* de Fahrbach, *Les feuilles du matin* de Johann Strauss Jr. (1825-1899), *Zorahayda* de Johan Svendsen (1840-1911) y la *Gavota* de Gerónimo Giménez (1854-1923), lo que conforma un total de 22 estrenos.

El 11 de septiembre, la Unión Artístico-Musical emprendió una nueva gira de conciertos por Lisboa bajo la dirección de Casimiro Espino³¹⁴, que continuaría al frente de la formación hasta su muerte, el 6 de enero de 1888. La asunción de este rol conllevó

³¹³ BLANCO ÁLVAREZ, Nuria. *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2015, vol. I, pp. 291-292.

³¹⁴ «Ecos teatrales». *La Época*, 12-IX-1882, p. 3.

su dimisión forzosa de la Sociedad de Conciertos, avivando la rivalidad entre ambas formaciones.

3.3.2. Casimiro Espino como director de la Unión Artístico-Musical (septiembre de 1882-enero de 1888)

Gira de conciertos por Lisboa (septiembre de 1882)

Los conciertos en Lisboa se verificaron con gran éxito en el Coliseo dos Recreios³¹⁵ y se extendieron hasta finales de septiembre. Para completar la gira, se propusieron ofrecer dos actuaciones más en Cascaes para la familia real y otras dos en Oporto³¹⁶, si bien no se han localizado referencias a las mismas. Desgraciadamente, esta situación se hace extensible a los programas de algunos conciertos, lo que obliga a reconstruir la información de la gira a partir de las pocas críticas existentes.

El primer concierto se celebró el 15 de septiembre con la interpretación magistral del *Ave Maria* de Gounod³¹⁷.

Durante los siguientes, la orquesta ejecutó algunas de las obras más aplaudidas de su repertorio e incorporó como novedad *Recuerdos de Lisboa* de Espino, compuesta expresamente para la ocasión. Aunque no se conserva ningún material de esta pieza, se sabe que fue muy aplaudida por el público portugués³¹⁸. Igualmente, Espino fue vitoreado por su labor al frente de la Unión, recibiendo varias prendas, entre ellas una

³¹⁵ «Ecos teatrales». *La Época*, 26-IX-1882, p. 3.

³¹⁶ *Ibid.*, p. 3.

³¹⁷ «Coliseu dos Recreios». *Diario Illustrado*, 15-IX-1882, p. 3.

³¹⁸ «Mosaico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 29-IX-1882, p. 3.

elegante corona con cintas de seda y oro ofrecida por Julio Guerra³¹⁹. Por este motivo, la empresa que gestionaba el Coliseo dos Recreios decidió ofrecer el último concierto en su beneficio, disponiendo las entradas a mitad de precio para completar el aforo³²⁰.

1883

A principios de 1883, Espino retomó los conciertos populares del Teatro Apolo, después de tres años sin celebrarse. La temporada, que prometía ser muy exitosa a juzgar por el elevado número de estrenos, se vio afectada por la coincidencia de sus intervenciones con las ofrecidas por la Sociedad de Conciertos, un hecho que algunas publicaciones como *La Propaganda Musical* comenzaban a lamentar:

Los aficionados a la música, que somos muchos, lamentamos el conflicto en que nos vimos el domingo y que por lo visto no será el último. Tenemos deseos de acudir a ambos Conciertos, al de Apolo y al del Príncipe Alfonso, pero esto no es posible, mientras el uno se celebre a las dos y el otro a las dos y media. Del uno y del otro perdemos una parte por lo menos³²¹.

Un ejemplo de la competitividad insana establecida entre ambas agrupaciones lo constituye la siguiente caricatura de la “Revista Teatral Ilustrada” *Chorizos y Polacos*, en la que Espino y Mariano Vázquez, entonces director de la Sociedad, se batían en duelo musical³²²:

³¹⁹ «Colyseu dos Recreios». *Diario Ilustrado*, 25-IX-1882, p. 3.

³²⁰ «Notas teatraes». *Diario Ilustrado*, 26-IX-1882, p. 2.

³²¹ «Notas teatraes». *Diario Ilustrado*, 26-IX-1882, p. 2.

³²² Demócrito: “Conflicto Musical”. *Chorizos y Polacos*, II, 25, 2-III-1883, p. 7.



CONFLICTO MUSICAL

Sin embargo, el solapamiento de actuaciones no fue impedimento para que la Unión lograra sacar adelante una campaña cuanto menos exitosa, en la que ofrecieron un total de ocho novedades.

De los cuatro conciertos, destacó especialmente el tercero, acaecido el 18 de febrero y en el que el público madrileño, entre el que figuraban las Infantas doña Isabel, doña Eulalia y doña Paz, pudo escuchar por primera vez los bailables de *Fausto* de Gounod, más conocidos como *La noche de Valpurgis*, que solamente se habían interpretado con anterioridad en el Teatro de la Ópera de París, para el que habían sido concebidos³²³.

El cuarto concierto se celebró el 24 de febrero a beneficio de Espino y en memoria de Wagner³²⁴, debido a su reciente fallecimiento. La Unión Artístico-Musical quiso rendirle homenaje, dedicándole la segunda parte del programa e incluyendo el estreno absoluto del preludio de *Parsifal*³²⁵. En un primer momento, también se había anunciado

³²³ «Noticias de espectáculos. Apolo». *El Globo*, 17-II-1883, p. 3. y «Los espectáculos». *La Iberia*, 17-II-1883, p. 3.

³²⁴ Wagner falleció el 13 de febrero de 1883

³²⁵ SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2005), pp. 73-141, pp. 80-81.

el *Idilio*, pero tendría que esperar a 1891 para escucharse por primera vez, bajo la dirección de Juan Goula (1843-1917)³²⁶. En contra de lo esperado, la concurrencia fue muy escasa³²⁷ y el *preludio* no fue bien acogido, al considerarse insuficiente una única audición para apreciar todos sus detalles³²⁸. Junto a *Fausto* y *Parsifal*, la orquesta también estrenó la *Sinfonía fantástica* de Berlioz, el preludio de *Hérodiade* de Massenet, que se escuchaba por primera vez en Madrid, la *Gavota* de Antoine Bânes (1856-1925) y los siguientes arreglos de Espino: *Octava polonesa* de Chopin, *Overtura en Do* de Franz von Suppé y *Cavatina de violín y piano* de Joachim Raff, que le valieron elogios por su exuberante instrumentación³²⁹.

Como colaboraciones, en el segundo concierto, celebrado el 11 de febrero, contaron con la pianista Emilia Quintero y Galé, discípula de Dámaso Zabalza.

El éxito obtenido en esta campaña motivó el planteamiento de un nuevo ciclo de conciertos en los viernes de Cuaresma³³⁰, pero finalmente sólo se pudo verificar uno, el 2 de marzo. La ausencia de estrenos no fue impedimento para que el público, poco numeroso³³¹, aplaudiese todas las obras del programa.

Previamente a la campaña de verano, la orquesta ofreció un nuevo par de actuaciones intermedias. La primera se celebró en beneficio de las Escuelas Católicas el 27 de marzo, de nuevo en el Teatro Apolo. El programa, integrado por piezas de autores españoles, incluyó tres estrenos que se repitieron: la *Marcha triunfal* de Soledad Bengoechea, la *Gavota* de Clemente Santamarina (1849-?) y el *Pizzicato* de Eduardo

³²⁶ SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002, vol. II, p. 862.

³²⁷ *La Propaganda Musical*, III, 6, 28-II-1883, p. 5.

³²⁸ *Ibid.*, p. 6.

³²⁹ «Novedades teatrales. Unión Artístico-musical». *El Globo*, 3-II-1883, p. 3.

³³⁰ «Los espectáculos». *La Iberia*, 28-II-1883, p. 3., «Ecos teatrales». *La Época*, 28-II-1883, p. 3. y «Ecos teatrales». *La Época*, 3-III-1883, p. 3.

³³¹ «Novedades teatrales. Apolo». *El Globo*, 3-III-1883, p. 3.

Lucena (1849-1893). Entre la concurrencia, numerosa en esta ocasión³³², se encontraban SS. MM. y AR., quienes manifestaron a Zozaya su deseo de escuchar el *Moto Perpetuo* de Paganini, por el que la orquesta recibió calurosos aplausos³³³. El domingo 27 de mayo celebraron otro concierto en la Exposición de Horticultura dedicado a los reyes de Portugal, ocasión que Espino aprovechó para estrenar en Madrid su obra *Recuerdos de Portugal*, compuesta en honor a los mismos y presentada durante la gira por Lisboa³³⁴, que fue muy bien acogida³³⁵. En el programa, de nuevo constituido íntegramente por música española, figuraron como novedades *La Maravilla* de Emilio Serrano (1850-1939) y *Cantos canarios* de Teobaldo Power³³⁶, si bien esta última había visto la luz tres años antes, bajo la dirección de Bretón³³⁷.

El martes 19 de junio se inauguró la temporada de verano en los Jardines del Buen Retiro, que constó de un total de 25 actuaciones prolongadas hasta principios de septiembre. Como de costumbre, *La Correspondencia Musical* aportaba su tradicional resumen al término de la campaña:

El número de obras musicales ejecutadas en los 25 conciertos de que se ha compuesto la serie ha sido el de 122; pero como quiera que de éstas se han formado los 25 programas, y muchas de ellas ha habido que incluirlas en más de uno, resulta que los números musicales de que los programas se han compuesto ha ascendido a 271.

De éstas se han repetido, a instancias del público, 134 [...]

De las antedichas 122 obras musicales se han puesto en programa una sola vez 65, dos veces 32, tres veces 18, cuatro veces 6, y cinco, solamente una, la notable tanda de walses de Waldteufel La estudiantina, obra que se ha hecho verdaderamente popular y en la que el maestro Espino ha introducido importantes reformas en la instrumentación.

³³² «Mosaico», *Diario oficial de avisos de Madrid*, 28-III-1883, p. 3., «Noticias generales». *La Discusión*, 28-III-1883, p. 3. y «Novedades teatrales. Unión Artístico-Musical». *El Globo*, 28-III-1883, p. 3.

³³³ «Edición de la noche de ayer 27 de marzo». *La Correspondencia de España*, 28-III-1883, p. 3.

³³⁴ «Mosaico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 29-IX-1882, p. 3.

³³⁵ «Edición de la mañana de hoy 28 de mayo». *La Correspondencia de España*, 28-V-1883, p. 3.

³³⁶ «Edición de la noche de ayer 26 de mayo». *La Correspondencia de España*, 27-V-1883, p. 2.

³³⁷ 3-IX-1880

El número de las de 1ª audición ha sido el de 29, de las cuales han merecido el honor de ser repetidas, 17; habiendo el Director mostrado especial predilección por las de autores españoles.

La clasificación de las 122 obras, es la siguiente: overturas, 26; walses, 14; marchas, 8; fantasías, 8; galops, 8; polkas, 7; polacas, 6; gavotas, 5; danzas, 5; melodías, 4; poemas, 3; bailables, 3; caprichos, 3; andantes, 3; minuettos, 2; escenas, 2; serenatas, 2; pizzicatos, 2; preludios, 2; rapsodias, 2; sinfonía, 1; pavana, 1; estudio, 1; reverie, 1; jota, 1; cavatina, 1, y retreta, 1.

Estas obras pertenecen a 75 maestros: alemanes, 28; españoles, 19; franceses, 14; italianos, 10; austriacos, 2 y 2 rusos, cuyos nombres por orden alfabético son los siguientes: Adam, Auber, Banès, Srta. Bengoechea, Beethoven, Bizet, Boccherini, Brahms, Breton, Brisson, Brull, Chapí, Chesneau, Chopin, Coote, Czibulka, Delahaye, Delibes, Espinosa, Fahrbach, Fernández Grajal, Fliege, Flotow, Gevaert, Godard, Goldmark, Gomis, Gounod, Gurlitt, Halevy, Hause, Haydn, Hérold, Inzenga, Jiménez, Jiménez Delgado, Joncières, Kaulich, Kéler Béla, Kontski, Lajarte, Lange, Laymaria, Mancinelli, Marqués, Massenet, Mendelssohn, Meyerbeer, Morley, Paganini, Pedrotti, Peña y Goñi, Power, Raff, Reparaz, Rossini, Sabater, Saint-Saëns, Satias, Santamarina, Serrano, Scherz, Schumann, Strauss, Suppé, Svendsen, Taboada, Taubert, Thomas, Valle, Verdi, Wagner, Waldteufel, Weber y Ziecher³³⁸.

Una vez más, la estadística profundizaba en el número de obras puestas en escena, su clasificación por géneros y la cantidad de estrenos, encontrando un nuevo fallo en el recuento debido a la contabilización de la *Symphonie-Ballet* de Benjamin Godard³³⁹, estrenada en la anterior temporada con Fernández Caballero³⁴⁰, lo que supone un total de 28 novedades. Sin embargo, hay dos aspectos de esta reseña que merecen especial atención: la predilección por parte de Espino de conceder un protagonismo a la música española y su labor como arreglista. Respecto al primero, se cita a modo de ejemplo el concierto verificado el 6 de julio, que contó con el estreno de *Una copla de la jota* de Serrano y la *Pequeña rapsodia vascongada* de Peña y Goñi, instrumentada por el propio

³³⁸ *La Correspondencia Musical*, III, 141, 13-IX-1883, p. 5.

³³⁹ «Anuncios particulares. Jardín del Buen Retiro». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 26-VI-1883, p. 4.

³⁴⁰ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 17-VI-1882, p. 3.

Espino³⁴¹ y subtitulada como *Recuerdo a Vilinch* en honor al poeta vasco Indalecio Vizcarrondo³⁴². Otras novedades españolas fueron la polka *Violeta*, de Ramón Laymaría (1853-1916), la *Polka Militar* de Tomás Fernández Grajal (1839-1914) o los valeses *¡Viva la Reina!* de Rafael Taboada (1837-1914), si bien este tipo de piezas no solían figurar entre las obras llamadas a la repetición, a causa de lo avanzado de la hora³⁴³, por estar colocadas al final del programa³⁴⁴ o a fin de evitar que los conciertos se dieran por partida doble³⁴⁵. Respecto a su faceta como arreglista, Espino fue elogiado por los retoques en la instrumentación de la *Estudiantina*, unos valeses de Émile Waldteufel (1837-1915) inspirados en motivos españoles que llegarían a convertirse en la obra más programada de la temporada.

Su destreza a la batuta no fue menos valorada, y como muestra cabe destacar el estreno de los bailables de *Poliuto* de Gounod, en los que dirigió a la orquesta «a conciencia y con el cuidado propio del más escrupuloso director»³⁴⁶.

Por todas estas razones, la Unión decidió rendirle homenaje, celebrando una fiesta el 29 de agosto en la que ejecutaron la sinfonía de *Tutti in maschera* de Carlo Pedrotti (1817-1893), el *Pizzicato* de Léo Delibes (1836-1891) y el *Moto perpetuo* de Paganini³⁴⁷, un tributo compartido junto a su principal colaborador de zarzuelas, Ángel Rubio.

³⁴¹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 7-VII-1883, p. 3., «Edición de la mañana de hoy 7 de julio». *La Correspondencia de España*, 7-VII-1883, p. 3.

³⁴² «Noticias de espectáculos. Jardín del Buen Retiro». *El Globo*, 6-VII-1883, p. 4. y «Diversiones públicas». *El Liberal*, 6-VII-1883, p. 4.

³⁴³ *La Correspondencia Musical*, III, 138, 23-VIII-1883, p. 4.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 4.

³⁴⁵ *La Correspondencia Musical*, III, 137, 16-VIII-1883, p. 4.

³⁴⁶ *La Correspondencia Musical*, III, 135, 2-VIII-1883, p. 5.

³⁴⁷ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 22-VIII-1883, p. 4.

En 1884, la Unión Artístico-musical concentró prácticamente toda su actividad entre los meses de febrero y abril, ya que la empresa arrendataria de los Jardines del Buen Retiro había decidido suprimir la campaña de verano debido a un creciente interés social hacia las compañías líricas y otro tipo de espectáculos³⁴⁸. Ante tal decisión, el profesorado de Madrid, entre el que se encontraban personalidades como el propio Espino, Bretón, Vázquez o Arrieta, reaccionó dirigiendo al Ayuntamiento el siguiente escrito:

EXCMO. SR. ALCALDE PRESIDENTE DEL AYUNTAMIENTO DE MADRID:

Los que suscriben a V.E. con el debido respeto exponen lo siguiente:

Desde que el Jardín del Buen Retiro fue destinado al recreo y solaz de la población de Madrid, se estableció la costumbre de celebrar en aquel sitio público conciertos periódicos de música instrumental, durante la estación de verano. Préstanse las condiciones del Buen Retiro admirablemente para estos conciertos a que tanta afición han mostrado y muestran todas las clases de la sociedad madrileña. Son además estas fiestas musicales señal patente y medio poderosísimo de cultura, y por eso las vemos establecidas en todas las capitales y ciudades importantes de las naciones civilizadas.

Comprendiéndolo así el ayuntamiento de Madrid, teniendo en cuenta la imposibilidad de celebrar fuera del Buen Retiro los conciertos de verano por la carencia de locales adecuados y queriendo atender a esta necesidad y satisfacer las aspiraciones artísticas del público madrileño, ha impuesto constantemente a los arrendatarios del jardín, la obligación de dar conciertos instrumentales en días señalados de la semana, con una gran orquesta de ochenta profesores por lo menos, dirigida por un maestro de reconocido mérito.

Pero a pesar de esta condición, que entendemos figura en el actual contrato de arriendo, como figuró en los anteriores, el pueblo de Madrid se ve privado en el año presente de tan agradable espectáculo. El señor arrendatario, por este verano al menos, parece que suprime los conciertos, dando la preferencia en la explotación del Jardín a otras clases de fiestas, con perjuicio evidente del público aficionado a la buena música y de las muchas personas que en la práctica de tan bello y útil arte cifran sus medios de subsistencia, y lo que es más grave, con perjuicio del arte mismo y de la cultura general, tan íntimamente relacionada con los progresos musicales.

³⁴⁸ SOBRINO, Ramón. «Espino Teisler [Theysler], Casimiro». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 4, pp. 778-780, p. 779.

Los que suscriben, tomando la representación de cuantos se interesan por el arte de la música, creen que el Ayuntamiento de Madrid, de cuyo celo por el bien público no es posible dudar, está en el caso de adoptar las medidas procedentes, para que el señor arrendatario cumpla las condiciones y se celebren en este año como en los anteriores, los conciertos de grande orquesta, que son ya una verdadera necesidad para la población de la capital de España, y cuya supresión daría a los extranjeros una triste idea de la cultura artística de nuestro pueblo³⁴⁹.

Pero los intentos fueron en vano³⁵⁰ y la Unión Artístico-Musical vio reducida su actividad durante el verano a dos conciertos en el Teatro del Príncipe Alfonso³⁵¹.

Entre febrero y abril, ofrecieron dos series de actuaciones: la tradicional campaña de primavera en el Teatro Apolo y, como novedad, otra en el Teatro del Príncipe Alfonso, invadiendo la sede habitual de la Sociedad de Conciertos y avivando la polémica entre ambas agrupaciones³⁵².

Los conciertos populares del Apolo se celebraron en febrero con mayor concurrencia respecto a años anteriores³⁵³ y la intervención del reputado pianista Dámaso Zabalza³⁵⁴, con quien Espino había colaborado estrechamente en la Filarmónica de Madrid. Las duras circunstancias personales que atravesaba el director tras la reciente pérdida de sus dos hijos³⁵⁵ no fueron impedimento para que se estrenasen un total de diez obras en sólo tres conciertos.

³⁴⁹ *La Correspondencia Musical*, IV, 187, 31-VII-1884, pp. 3-4.

³⁵⁰ Los ediles se abstuvieron de pronunciarse al respecto en las sesiones públicas. *La Correspondencia Musical*, IV, 187, 31-VII-1884, p. 3.

³⁵¹ SOBRINO, Ramón. «Espino Teisler [Theysler], Casimiro». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 4, pp. 778-780, p. 779.

³⁵² SOBRINO, Ramón. «Espino Teisler...», p. 779.

³⁵³ A.D. «Novedades teatrales». *El Globo*, 04-II-1884, p. 3.

³⁵⁴ *La Correspondencia Musical*, IV, 160, 24-I-1884, p. 5.

³⁵⁵ La primera, de cinco años, fallece el miércoles 30 de enero un cuarto de hora antes del ensayo previo al primer concierto; el segundo, de dos años, fallece horas antes del segundo concierto el domingo 10 de febrero, y a pesar de las intenciones de cancelación por parte de la Sociedad en señal de luto, Espino asiste ambos conciertos.

En el primero, el público pudo escuchar por primera vez las *Scènes alsaciennes* de Massenet, que generaron mucha expectación tras el éxito cosechado en su estreno en París³⁵⁶; las *Esquisses symphoniques* del Conde de Morphy (1836-1899), quien se mantuvo en el anonimato hasta el mismo día del concierto³⁵⁷; y la fantasía *Basconia* de Peña y Goñi, que había sido recientemente premiada en un certamen musical de San Sebastián³⁵⁸ y le otorgó a su autor una especial ovación³⁵⁹.

En el segundo, los primeros violines ejecutaron el *Gran concierto* para violín de Bériot «con admirable precisión y gran brillantez de colorido»³⁶⁰, siendo una interpretación digna de admirar teniendo en cuenta que la obra estaba concebida para un solista, por lo que supuso «un verdadero *tour de force* comparable tan sólo con el realizado por la misma sociedad al interpretar [...] con tan rara perfección el *Movimiento continuo* de Paganini»³⁶¹. El conocimiento que Espino tenía sobre la obra de Bériot, que le había reportado un gran éxito con la Filarmónica de Madrid, habría contribuido a conseguir un empaste perfecto entre los primeros violines como si de un solista se tratasen. En la misma velada, Dámaso Zabalza interpretó el *Concierto para piano No. 2* de Mendelssohn, tras el que obsequió al público con dos de sus difíciles creaciones como propinas: un galop y la paráfrasis del canto popular vascongado *¿Mariya nora suas?*, que había compuesto años atrás con el título *El canto de las montañas*³⁶².

El tercer concierto se celebró en beneficio de Espino y por partida doble, ya que el público pidió la repetición de casi todas las piezas ejecutadas³⁶³.

³⁵⁶ «Edición de la noche». *La Correspondencia de España*, 24-I-1884, p. 2.

³⁵⁷ «Novedades teatrales». *El Globo*, 04-II-1884, p. 3.

³⁵⁸ *La Correspondencia Musical*, IV, 160, 24-I-1884, p. 5.

³⁵⁹ «Noticias de espectáculos. Apolo». *El Globo*, 03-II-1884, p. 4.

³⁶⁰ *La Correspondencia Musical*, IV, 163, 14-II-1884, p. 4.

³⁶¹ *La Correspondencia Musical*, IV, 163, 14-II-1884, p. 4.

³⁶² «Teatro de Apolo. Segundo concierto». *El Liberal*, 11-II-1884, p. 3.

³⁶³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 18-II-1884, p. 1.

Al término de esta campaña, la orquesta intervino el 8 de marzo en la inauguración del Madrid-Club, un círculo organizador de veladas literarias promovido por Ducazcal³⁶⁴.

Acto seguido, arrendaron el Teatro del Príncipe Alfonso para ofrecer un nuevo ciclo de actuaciones, invadiendo la sede de la Sociedad de Conciertos, que se vio desplazada al Teatro de la Zarzuela. Para captar afluencia, contrataron al director y contrabajista Giovanni Bottesini, con quien Espino había colaborado en la Sociedad de Conciertos, y se propusieron hacer lo propio con Rubinstein³⁶⁵, aunque no lo consiguieron. Además, restablecieron los precios de hacía 19 años, fijando el de la butaca en 20 reales por abono, 24 en despacho y en esta proporción las demás localidades³⁶⁶, amén de un escogido repertorio en el que figuraban varios estrenos³⁶⁷. La rivalidad entre orquestas condujo a la coincidencia en fecha y hora de sus actuaciones, siendo el resultado económico muy poco satisfactorio para ambas³⁶⁸ al no haber suficiente público para llenar ambos coliseos³⁶⁹. La situación se recrudeció aún más, si cabe, a propósito del cartel que anunciaba la temporada de la Unión en el Príncipe Alfonso, donde se daba a entender que esta suponía una continuación de campañas anteriores en dicho coliseo. La Sociedad reaccionó enviando un comunicado en el que denunciaba que esta tradición no podía «pertener a esta que cuenta sólo siete años de existencia y que por primera vez [iba] a hacerse oír en el local expresado»³⁷⁰. El propio Bretón, al tanto de la polémica, se alegraba de no estar en Madrid para presenciar un enfrentamiento que auguraba un mal futuro para ambas formaciones³⁷¹. La peor parte se la llevó la Unión, obteniendo un éxito bastante

³⁶⁴ «Ecos teatrales». *La Época*, 08-III-1884, p. 3.

³⁶⁵ «Ecos teatrales». *La Época*, 21-II-1884, p. 3.

³⁶⁶ *La Correspondencia Musical*, IV, 164, 21-II-1884, p. 4.

³⁶⁷ «Teatro y circo del Príncipe Alfonso». *El Liberal*, 29-II-1884, p. 3.

³⁶⁸ SOBRINO, Ramón. «Espino Teisler...», p. 779.

³⁶⁹ «Ecos teatrales». *La Época*, 08-III-1884, p. 3.

³⁷⁰ «Edición de la noche». *La Correspondencia de España*, 08-III-1884, p. 2.

³⁷¹ *Tomás Bretón: Diario 1881-1888*. Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas. 2 vols. Madrid, Fundación Caja Madrid y Acento Editorial, 1995, Tomo 1 (1881-1884), p. 366.

comedido en esta temporada del Alfonso, en la que sobresalió Bottesini por su destreza al contrabajo, que llegó a ser comparada con la de Sarasate al violín³⁷². Con la intención de exhibir sus dotes virtuosísticas, Bottesini interpretaba piezas generalmente de su composición en las terceras partes de los programas, como la *Fantasia para contrabajo sobre motivos de «La Sonámbula»* o las *Célebres variaciones sobre «El Carnaval de Venecia»*, que constituían el mayor atractivo de estas veladas. Asimismo, el contrabajista ejerció como director en las primeras partes de los programas, entre los que figuraron destacadas novedades como la suite *Roma* de Georges Bizet (1838-1875), «calificada como uno de los poemas sinfónicos más notables de música moderna»³⁷³ y que mereció la asistencia de la realeza³⁷⁴, la *Zambra morisca* del Conde de Morphy (quien obsequió a Espino con una batuta de marfil con brillantes³⁷⁵), el prelude de *La cruz de fuego* de Miguel Marqués (1843-1918) o el *Capricho instrumental* de Cantó. En el último concierto, celebrado el 13 de abril, Bottesini y Espino pusieron el broche final con la interpretación del *Gran dúo de violín y contrabajo*, una proposición que este último había aceptado a regañadientes, ya que sus obligaciones como director le impedían desarrollar su faceta concertística³⁷⁶.

Viéndose privada de la temporada de verano, la Unión Artístico-Musical trató de ofrecer un nuevo ciclo de actuaciones en el Teatro del Príncipe Alfonso³⁷⁷, si bien sólo pudo intervenir en dos veladas de formato más amplio celebradas en el mismo coliseo, en las que la orquesta iba precedida por una zarzuela en un acto y seguida de un baile. En la primera de estas funciones, verificada el 15 de julio, ejecutaron cinco obras entre las que figuraron dos novedades, que fueron repetidas: la *Fantasia vals* de Auguste Durand

³⁷² «Espectáculos. Circo de Rivas». *La Discusión*, 11-III-1884, p. 3.

³⁷³ «Edición de la noche». *La Correspondencia de España*, 22-III-1884, p. 2.

³⁷⁴ P. «Los conciertos. En el Príncipe Alfonso». *El Liberal*, 24-III-1884, p. 3.

³⁷⁵ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 20-II-1884, p. 4.

³⁷⁶ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 12-IV-1884, p. 3.

³⁷⁷ «Los espectáculos». *La Iberia*, 14-VII-1884, p. 2.

(1830-1909) y *Les Fleurs* de Waldteufel³⁷⁸. La segunda, el 18 de julio, se sucedió sin estrenos, aunque con la admirable interpretación de las cinco composiciones³⁷⁹, entre las que se hallaban la gavota *Stephanie* de Alphons Czibulka (1842-1894), el siempre celebrado capricho instrumental *Moraima* de Espinosa³⁸⁰ o *Les Fleurs* de Waldteufel, estrenadas en el anterior concierto.

Como últimas intervenciones del año, la Unión participó el 20 de julio en una serenata con la que el partido liberal pretendía obsequiar a Sagasta, celebrada en la puerta de su casa, ubicada en la calle Alcalá. Entre las piezas que conformaban el repertorio, volvió a destacar la gavota *Stephanie* de Czibulka³⁸¹. Por último, el 23 de diciembre, a las dos de la tarde, ofrecieron un concierto en la Exposición Artístico-Literaria, con sede en la calle Alcalá, organizada por la Asociación de Escritores y Artistas³⁸². Todas las piezas que componían el programa eran españolas y fueron dirigidas por sus respectivos autores³⁸³, «entre los que [figuraban] nombres tan conocidos como Bretón, Chapí, Espinosa, Marqués, Peña y Goñi y Serrano»³⁸⁴. Sin embargo, el público no pareció corresponder a la excelencia del evento, y aunque llegaron a asistir los reyes³⁸⁵, la afluencia fue muy escasa:

³⁷⁸ *La Correspondencia Musical*, IV, 185, 17-VII-1884, p. 5.

³⁷⁹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 16-VII-1884, p. 3.

³⁸⁰ *La Correspondencia Musical*, IV, 186, 24-VII-1884, p. 5.

³⁸¹ «Madrid». *El Día*, 20-VII-1884, p. 1.

³⁸² Existen una serie de anuncios para el viernes 19 y el sábado 20 por *La Iberia* y *El Imparcial* respectivamente que finalmente no se celebran, este último con motivo de la conmemoración del centenario del marqués de Santa Cruz de Marcenado.

³⁸³ «Los Espectáculos». *La Iberia*, 14-XII-1884, p. 3.

³⁸⁴ *La Correspondencia Musical*, IV, 207, 18-XII-1884, p. 6.

³⁸⁵ «En la Exposición Literario-Artística». *La Época*, 23-XII-1884, p. 3.

Como era de esperar, tratándose de tan escogido programa, el público era muy escaso. Esto quiere decir que es muy reducido el público inteligente de Madrid. [...] –Si en Francia –decía un aficionado de los de verdad– Gounod, Massenet y demás compositores dirigieran sucesivamente la orquesta en un concierto como el de esta tarde, iría a oírles todo París³⁸⁶.

1885

Los comienzos de 1885 vinieron marcados por el delicado estado de salud de Espino, que motivó la suspensión de los conciertos populares que año tras año se venían celebrando³⁸⁷. Por otro lado, el reciente nombramiento de Bretón como director de la Sociedad de Conciertos había causado la dimisión de algunos de sus miembros y revivido el conflicto con la Unión Artístico-Musical, al producirse migraciones entre los músicos de ambas plantillas. Ante tales hechos, Bretón reaccionó emitiendo un comunicado en el que hacía constar:

1. Que ninguno de dichos señores socios ha hecho dimisión por mi entrada en la Sociedad de Conciertos, pues ni había regresado a mi patria cuando aquellas tuvieron lugar.
 2. Que dichos señores socios siguen siendo honorarios de la de Conciertos, y no piensan [...] en tomar parte en los trabajos de la Unión Artístico-Musical.
 3. Que en mayo de 1881, a mi llegada a Roma, dirigí a Madrid mi dimisión de director de dicha sociedad, no habiendo habido desde entonces a la fecha la menor relación entre ella y yo.
 4. Que encontrándome absolutamente libre y no habiendo podido realizar otro plan artístico que concibiera y viéndome solicitado por segunda vez y propuesto por mi querido e ilustre amigo el maestro Vázquez para la dirección de la sociedad de Conciertos, no he vacilado en admitir tal honor, con la idea de contribuir al progreso del arte en mi patria en la medida de mis escasas fuerzas.
- Añadiré que de la Unión Artístico-Musical ha venido a la Sociedad de Conciertos buen número de profesores, convencidos, por la experiencia, de que no pueden existir hoy en Madrid dos sociedades de la misma índole³⁸⁸.

³⁸⁶ «En la Exposición Literario-Artística». *La Época*, 23-XII-1884, p. 3.

³⁸⁷ «Edición de la noche de hoy 12 de marzo». *La Correspondencia de España*, 13-III-1885, p. 3.

³⁸⁸ «Edición de la noche de hoy 24 de enero». *La Correspondencia de España*, 25-I-1885, p. 3.

Cabe destacar que la tensión entre las orquestas se había intensificado, aún más si cabe, debido a que la Unión se había negado a proporcionar a Bretón unas partituras que él mismo había instrumentado durante su etapa como director de la misma³⁸⁹. Así, con Espino enfermo, y de nuevo inmersa en una guerra con la Sociedad, la Unión Artístico-Musical sólo pudo ofrecer un único concierto para cumplir con la cláusula de su reglamento que le obligaba a actuar, al menos una vez, en primavera³⁹⁰. A fin de evitar coincidencias, se celebró el 30 de marzo, tras el cierre de temporada de la Sociedad³⁹¹, e incluyó cuatro obras nuevas para el público de Madrid: la *Suite d'orchestre* de Ernest Guiraud (1837-1892), que comprendió toda la segunda parte, el *Intermezzo* de André Wormser (1851-1926), el *Capricho bolero* de Eduardo Ocón (1833-1901), más conocido como *Recuerdos de Andalucía*, y el segundo tiempo de *Messalina* de Mancinelli. La concurrencia fue numerosa e hizo repetir varios números, incluidos todos los estrenos.

Cabe destacar que poco antes de este concierto, la Unión había intervenido en una serenata organizada por el Círculo de la Izquierda en honor a Eugenio Montero Ríos el 9 de febrero, en la que interpretaron una serie de piezas escogidas del repertorio «que fueron muy aplaudidas por el numeroso público que se agolpaba en la calle del Duque de Alba»³⁹².

Durante el mes de junio, la orquesta ofreció una serie de conciertos en favor de distintas asociaciones benéficas en los Jardines del Buen Retiro³⁹³. Entre ellos, cabe destacar el primero, celebrado el viernes 5, en el que se presentó el vals *Mariana* de Waldteufel; también el del sábado 13, que ofreció como novedad la polka *Las Amazonas*

³⁸⁹ *Tomás Bretón: Diario 1881-1888*. Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas. 2 vols. Madrid, Fundación Caja Madrid y Acento Editorial, 1995, Tomo 2 (1885-1888), p. 503.

³⁹⁰ *La Correspondencia Musical*, V, 220, 19-III-1885, p. 4.

³⁹¹ *La Correspondencia Musical*, V, 220, 19-III-1885, p. 4. y *La Correspondencia Musical*, V, 221, 26-III-1885, p. 5.

³⁹² «Noticias generales. Una serenata». *La Iberia*, 10-II-1885, p. 2.

³⁹³ *La Correspondencia Musical*, V, 229, 21-V-1885, p. 6.

de Espino³⁹⁴, si bien se trataba de un estreno a efectos de la Unión Artístico-Musical, ya que la obra se venía ejecutando desde 1882 en varios bailes de máscaras, como se podrá comprobar en el correspondiente capítulo que resume este tipo de espectáculos.

A finales de junio de 1885, la agrupación retomó la tradicional campaña de verano en los Jardines, que se inició con un retraso significativo a causa del mal tiempo y se prolongó hasta finales de septiembre, verificándose un total de 21 actuaciones, de las que 17 fueron ordinarias y 4 se ofrecieron como propina. Al igual que hacía dos años, Espino realizó una intensa labor como arreglista además de director, destacando las siguientes instrumentaciones: *Gran fantasía de San Franco de Sena* de Arrieta y *Zambra gitana* de Óscar de la Cinna (1836-1906), presentadas durante el concierto inaugural con gran éxito³⁹⁵; en la fantasía de Arrieta se lucieron los solistas Gosset, Borrero, Sadurni, Bové y Fernández, obteniendo grandes aplausos; la *Zambra Gitana*, «pieza característica de mucho colorido e inspirada en cantos populares de Andalucía»³⁹⁶, fue presentada con belleza y brillantez. Asimismo, el papel reservado a los compositores españoles fue destacado, con ejemplos como el preludeo y los bailables de la ópera *Baldassare* de Gaspar Villate (1851-1891)³⁹⁷, en cuyo estreno fue imposible proporcionar sillas a todos los asistentes, llegando a tener que devolver parte de las entradas³⁹⁸, o el *Preludeo del Príncipe de Viana* de Fernández Grajal. Otro ejemplo de la presencia de la música española en estas veladas lo constituyó el tradicional concierto en beneficio de las Casas de Socorro y Asilos de San Bernardino, cuyo programa estuvo íntegramente formado por

³⁹⁴ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 13-VI-1885, p. 4.

³⁹⁵ *La Correspondencia Musical*, V, 235, 2-VII-1885, p. 5., «Novedades teatrales. Jardín del Buen Retiro». *El Globo*, 27-VI-1885, p. 3. y «Los espectáculos. Jardín del Buen Retiro». *La Iberia*, 27-VI-1885, p. 3.

³⁹⁶ *Ibid.*

³⁹⁷ «Edición de la noche de ayer 18 de julio». *La Correspondencia de España*, 19-VII-1885, p. 2. y «Edición de la noche de hoy 19 de julio». *La Correspondencia de España*, 19-VII-1885, p. 3.

³⁹⁸ *La Correspondencia Musical*, V, 238, 23-VII-1885, p. 3., «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 22-VII-1885, p. 3. y «Diversiones públicas. Jardín del Buen Retiro». *El Liberal*, 22-VII-1885, p. 4.

piezas de compositores españoles³⁹⁹ e incluyó dos estrenos que fueron repetidos: los valeses *Adelaida* de Ángel Quílez y la *Fantasia sobre motivos de Pan y Toros* de Barbieri, arreglada por Peña y Goñi a excepción de los últimos detalles de instrumentación, de los que se encargó el propio Espino por falta de tiempo, como se puede apreciar en las siguientes dos cartas enviadas por Peña y Goñi a Barbieri y conservadas en el epistolario del *Legado Barbieri*:

Madrid, 17 de junio de 1885.

Querido Barbieri:

Si entregas a la dadora⁴⁰⁰ la partitura consabida te lo agradeceré muchísimo. Voy a emprender el trabajo enseguida y no lo dejaré hasta haberlo terminado, porque Espino me ha vuelto a decir hoy que lo quiere cuanto prima. Tuyo affmo.

A. Peña y Goñi⁴⁰¹

San Sebastián, 16 de julio de 1885.

Querido Barbieri:

Perdóname si no te vi, ni te hablé, ni te dije nada antes de mi salida de Madrid. Vine repentinamente e *insalutato hospite*, después de vacilar mucho antes de decidirme a salir. Por esa razón y por haberse venido aquí mi mujer e hijas el día 30 del pasado, que me obligó a anticipar mi salida, no pude dejar completamente terminada en todos sus detalles de instrumentación de la fantasía.

Espino se encargó de ello, así como de devolverte la partitura para orquesta de la zarzuela. Yo he tenido un verdadero sentimiento no oyendo la pieza, que seguramente ha de producir mucho efecto. Espino quedó en telegrafarme en cuanto se ejecutara por 1ª vez.

³⁹⁹ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 20-VIII-1885, p. 4.

⁴⁰⁰ Se refiere a Carmen, a quien Peña y Goñi confió la entrega de su fantasía sobre Pan y Toros a Barbieri. Carta N° 2573 del *Legado Barbieri* [MSS. 14011³⁻⁶]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri) Volumen 2*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 877.

⁴⁰¹ Carta N° 2574 del *Legado Barbieri* [MSS. 14011³⁻⁶]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri) Volumen 2*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, p. 877.

Escribo esta carta de prisa y corriendo, y veo que resulta *style* Don Tomás. Por eso hago punto y final. Si ves a Carmen (que sí la verás) dále muchos recuerdos de mi parte. ¿vendrás este verano por aquí? Mucho me alegrará. Tuyo affmo.

Antonio Peña y Goñi⁴⁰²

En cuanto al resto de composiciones, cabe destacar la presencia cada vez más acusada de valeses de Waldteufel y Fahrbach, un tipo de piezas ligeras y agradables que hacían las delicias del público madrileño cada vez con más asiduidad. Se desconoce si el último concierto de la serie pudo verificarse el 30 de agosto, como afirma *La Correspondencia Musical*, o el 1 de septiembre, como recogen el resto de los diarios⁴⁰³. Sin embargo, la Unión continuó amenizando las noches en el Retiro a lo largo del mes de septiembre, interpretando las piezas más aplaudidas de su repertorio⁴⁰⁴. Como cierre de campaña, ofrecieron cuatro conciertos a las cuatro y media de la tarde estructurados en dos partes. El último se celebró en beneficio del barco *Patria* con un programa dedicado a la música española y que contó, además, con un estreno compuesto expresamente para la ocasión⁴⁰⁵: la polka *¡Patria!*, del actor Julián Romea (1848-1903), una «composición de corte sencillo y delicado [que] fue repetida entre estrepitosos aplausos»⁴⁰⁶; instrumentada por Espino, esta obra fue editada por Zozaya con la intención de venderse durante el concierto y así obtener más beneficios para el barco⁴⁰⁷. Pero la concurrencia fue escasa, probablemente debido a la coincidencia con el día de lectura en los cuarteles⁴⁰⁸, lo que impidió la asistencia del cuerpo militar.

⁴⁰² Carta N° 2575 del *Legado Barbieri* [MSS. 14011³⁻⁶]. ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri) Volumen 2*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986, pp. 877-878.

⁴⁰³ «Ecos teatrales». *La Época*, 2-IX-1885, p. 3. y en «Diversiones públicas». *El Liberal*, 2-IX-1885, p. 4.

⁴⁰⁴ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 2-IX-1885, p. 4.; «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 2-IX-1885, p. 4.; «Noticias de espectáculos. Jardín del Buen Retiro». *El Globo*, 2-IX-1885, p. 4. y *La Correspondencia Musical*, V, 244, 3-IX-1885, p. 3.

⁴⁰⁵ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 11-IX-1885, p. 4.

⁴⁰⁶ «Teatros». *El Correo militar*, 18-IX-1885, p. 3.

⁴⁰⁷ «¡Patria!» *El Liberal*, 17-IX-1885, p. 1. y en «Teatros». *El Correo militar*, 18-IX-1885, p. 3.

⁴⁰⁸ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 18-IX-1885, p. 3.

El 27 de octubre, la Unión intervino en una serenata en honor a Francisco Romero Robledo⁴⁰⁹, interpretando «con su acostumbrada maestría escogidas piezas»⁴¹⁰ y clausurando un año bastante provechoso a pesar de la enfermedad de su director, de las disgregaciones que había sufrido y de haber sido reforzada con músicos muy jóvenes⁴¹¹.

1886

Al año siguiente, la empresa que gestionaba los Jardines del Buen Retiro decidió, una vez más, prescindir de los servicios de la Unión Artístico-Musical durante el verano. Como consecuencia, la formación concentró prácticamente toda su actividad durante los meses de marzo y abril, en los que celebraron los tradicionales conciertos populares en el Teatro Apolo. De forma paralela, una sección de la orquesta intervino en una serie de recitales ofrecidos por la soprano Adelina Patti, lo que generó ciertos problemas para cuadrar las fechas y evitar coincidir, a su vez, con la Sociedad de Conciertos, que contaba con la colaboración de Pablo Sarasate (1844-1908) en su campaña de primavera. A ello se sumó el empeoramiento en el estado de salud de Espino, llegando a temer la suspensión de toda actividad. Sin embargo, y en contra de todo pronóstico, la temporada de primavera logró salir adelante, celebrándose tres conciertos a precios populares (3 pesetas en butaca y 2 reales por entrada general).

Las reestructuraciones de agenda no pudieron evitar la coincidencia del primer concierto con el ofrecido por la Sociedad, lo que algunos diarios aprovecharon para realizar críticas malintencionadas con el fin de mortificar a la Unión Artístico-Musical⁴¹²:

⁴⁰⁹ El Sr. Romero Robledo era ministro de Sanidad en Madrid, de donde huyó durante con motivo del estallido de la epidemia del cólera. «Epílogo». *La Iberia*, 27-X-1885, p. 3.; «La política por dentro». *El Liberal*, 25-X-1885, p. 1. y «Actitud de Romero Robledo». *La Iberia*, 26-X-1885, p. 1.

⁴¹⁰ «Ecos del día». *La Época*, 28-X-1885, p. 1.

⁴¹¹ *Las Dominicales del libre pensamiento*, III, 114, 12-IV-1885, p. 3.

⁴¹² *La Correspondencia Musical*, VI, 268, 18-II-1886, p. 3.

En España ha sucedido siempre lo mismo.

Basta que una sociedad, una empresa o un particular idee un proyecto, invente una cosa o realice a costa de sacrificios cualquier empresa, para que se encuentre acto seguido con alguien que le haga la guerra.

Sucede también generalmente, que los imitadores cuentan siempre con elementos de menos valía; que se ven obligados a hacer desembolsos que no pueden sufragar por regla general; que adquieren compromisos superiores a sus fuerzas, y que a pesar de todo esto, no consiguen más que quitar a aquel que creen su víctima una parte de las ganancias, tan insignificante, que apenas les produce para dar los primeros pasos en su industria o negocio.

Algo de esto sucede actualmente con la Sociedad de Conciertos y la Unión Artístico-Musical.

Las audiciones de la Sociedad de Conciertos han alcanzado tales y tan ruidosos triunfos a los inteligentes profesores que la componen, que ha hecho nacer la idea *en otros profesores también distinguidos, de organizar una sociedad, alquilar un teatro y dar conciertos*⁴¹³. [sic]

La Correspondencia Musical, revista editada por Zozaya y partidaria de la Unión, no tardó en reaccionar ante tales acusaciones, recordando que la formación de Espino contaba con una amplia trayectoria desde 1878⁴¹⁴ y que sus actuaciones llevaban fechadas desde el pasado mes de octubre⁴¹⁵, como probaban los anuncios de algunas publicaciones, incluso extranjeras⁴¹⁶.

En el segundo concierto intervino, una vez más, Dámaso Zabalza, quien «ejecutó con la limpieza, el sentimiento y el donaire de que él sólo es capaz varias piezas de muy distinta índole»⁴¹⁷, obteniendo una corona de laurel y oro de sus discípulos, así como una gran ovación por parte del público.

⁴¹³ *La Correspondencia Musical*, VI, 272, 18-III-1886, p. 3.

⁴¹⁴ *La Correspondencia Musical*, VI, 272, 18-III-1886, p. 3.

⁴¹⁵ Si bien *La América* ya se hacía eco de la coincidencia entre estas futuras campañas a finales de septiembre de 1885. *La América*, XXVI, 18, 28-IX-1885, p. 16

⁴¹⁶ «Nouvelles diverses. Étranger». *Le Ménestrel*, LI, 47, 25-X-1885, p. 375.

⁴¹⁷ *La Correspondencia Musical*, VI, 273, 25-III-1886, p. 4.

El último concierto se celebró en honor a Sarasate, y estuvo compuesto exclusivamente de repertorio español⁴¹⁸, en el que figuraron dos estrenos: *Primera balada* de Dámaso Zabalza, dedicada a Sarasate, y *Pavana* de Miguel Santonja (1859-1940), entonces alumno del Conservatorio, que fueron muy celebrados y se repitieron⁴¹⁹. El delicado estado de salud del director precipitó el final del concierto⁴²⁰, si bien no fue obstáculo para que esta velada proporcionase «a la Unión Artístico-Musical uno de sus más ruidosos y decididos triunfos según [confesaron] todos cuantos tuvieron la fortuna de asistir»⁴²¹, a excepción de Bretón, quien criticó duramente el programa, la dirección y las condiciones acústicas del local⁴²².

Los recitales junto a Adelina Patti se sucedieron durante el mes marzo en el Teatro de la Zarzuela, y contaron con la intervención de sesenta profesores de la Unión Artístico-Musical y reputados solistas de la talla de Albéniz, Dámaso Zabalza o Inzenga entre otros, además de la diva.

En estas sesiones, de tipo vocal-instrumental y estructuradas en tres partes, la orquesta intervino acompañando a los solistas y ejecutando obras destacadas de su repertorio al principio de cada sección, como la gavota *Stephanie* de Czibulka, la *Chanson arabe* de Félix Godefroid (1818-1897), la obertura de *Giralda* de Adolphe Adam (1803-1856) o *Pavana Favorita* de Frédéric Brisson (1821-1890). La ausencia de los programas relativos al tercer y cuarto concierto impide determinar las piezas interpretadas, si bien se

⁴¹⁸ «Sección de espectáculos. Unión Artístico-Musical». *El Imparcial*, 9-IV-1886, p. 3. y «Edición de la mañana de hoy 9 de abril». *La Correspondencia de España*, 9-IV-1886, p. 3.

⁴¹⁹ «Teatro y Circo de Price». *El Liberal*, 9-IV-1886, p. 3.; «Sección de espectáculos. Unión Artístico-Musical». *El Imparcial*, 9-IV-1886, p. 3. y «Edición de la mañana de hoy 9 de abril». *La Correspondencia de España*, 9-IV-1886, p. 3.

⁴²⁰ *La Correspondencia Musical*, VI, 275, 8-IV-1886, p. 7.

⁴²¹ *Ibid.*, p. 7.

⁴²² *Tomás Bretón: Diario 1881-1888...*, p. 516.

tiene constancia de la ejecución de la *Marcha de las Antorchas* en el tercero, y tanto Espino como la orquesta estuvieron muy bien⁴²³.

A finales del mes de junio, la Unión Artístico-Musical intervino en dos conciertos organizados por la Real Asociación de Beneficencia Domiciliaria en los Jardines del Buen Retiro. En el primero se anunciaron erróneamente como novedades los valeses *¡Viva la Reina!* de Rafael Taboada, presentados en el verano de 1883, y la *Pavana* de Santonja, estrenada en el último de los conciertos populares. Ambas alcanzaron gran éxito, llegando incluso a publicarse por la editorial de Zozaya semanas más tarde⁴²⁴. El segundo concierto, igualmente concurrido y animado⁴²⁵, incorporó como novedades los valeses *Reine des coeurs* de Waldteufel y *Les petits pompiers* de Villate, que fueron «repetidas en medio de estrepitosos aplausos»⁴²⁶.

Como cierre de temporada, la orquesta dirigida por Espino participó en dos eventos: un banquete en el Ayuntamiento celebrado en septiembre para obsequiar a unos periodistas italianos⁴²⁷, en el que interpretó un repertorio compuesto por piezas españolas e italianas «con la maestría que siempre demostraba»⁴²⁸; y un concierto organizado por Óscar de la Cinna en el Salón Romero, que tuvo lugar el 13 de diciembre. El público, muy numeroso, aplaudió todos los números del programa y, en especial, al pianista húngaro «tanto en las obras de Beethoven y Weber acompañado de la orquesta como en las preciosas piezas de su composición»⁴²⁹.

⁴²³ «Edición de la mañana de hoy 23 de marzo». *La Correspondencia de España*, 23-III-1886, p. 3. y «Los espectáculos. Teatro de la Zarzuela». *La Iberia*, 23-III-1886, p. 3.

⁴²⁴ *La Correspondencia Musical*, VI, 288, 8-VII-1886, p. 6.

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 6.

⁴²⁶ *La Correspondencia Musical*, VI, 287, 1-VII-1886, p. 5.

⁴²⁷ «Los periodistas italianos». *El Liberal*, 31-VIII-1886, p. 3.

⁴²⁸ «Noticias. En el Ayuntamiento». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 4-IX-1886, p. 2.

⁴²⁹ «Ecos teatrales». *La Época*, 14-XII-1886, p. 3.

Los comienzos de 1887 vinieron marcados por la dimisión de Benito Zozaya como presidente de la Unión Artístico-Musical, a finales de marzo⁴³⁰. La orquesta, que pretendía ofrecer una serie de conciertos populares siguiendo el modelo de años anteriores⁴³¹, retrasó el inicio de su actividad hasta el 9 de junio, cuando participaron en el concurso organizado por la sociedad El Gran Pensamiento.

Estructurado en cinco categorías (orquestas, orfeones, bandas militares, bandas civiles y orquestas de bandurrias y guitarras), los participantes tenían que ejecutar una partitura obligada y dos más de libre elección (una de importancia y otra ligera). Para las orquestas, la obra señalada por el Jurado, formado por Barbieri, Caballero, Chapí, Antonio Llanos (1841-1900), Marqués, Brull y Zubiaurre⁴³², fue la obertura *El Primer día feliz* de Fernández Caballero. Aunque la inscripción estuvo abierta para agrupaciones nacionales y extranjeras, solo participaron la Sociedad de Conciertos y la Unión Artístico-Musical. La primera eligió, como partituras libres, la obertura de *Tannhäuser* de Wagner y el *Scherzo* de la *Segunda sinfonía en Mi bemol* de Marqués, mientras que la Unión interpretó la obertura de *Cleopatra* de Mancinelli y el *Capricho-Bolero* de Ocón⁴³³. Ambas estuvieron a la altura de su reputación y obtuvieron numerosos aplausos⁴³⁴, si bien fue la Sociedad de Bretón la que logró alzarse con el primer premio, para disgusto de *La Correspondencia Musical*:

⁴³⁰ *La Correspondencia Musical*, VII, 317, 31-III-1887, p. 7.

⁴³¹ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 23-I-1887, p. 3.

⁴³² «A las seis de la mañana». *La Correspondencia de España*, 10-VI-1887, p. 3.

⁴³³ «Concurso de músicas y orfeones». *La Época*, 10-VI-1887, p. 3.

⁴³⁴ *La Correspondencia Musical*, VII, 328, 16-VI-1887, p. 3.

Ante todo, celebramos el buen acuerdo del jurado en la otorgación de los premios y le aplaudimos sin reservas.

Cuanto a las dos orquestas, que respectivamente dirigen los maestros Bretón y Espino, debemos declarar que la primera respondió de un modo admirable a sus antiguas tradiciones, y que la segunda compitió dignamente con ella, en mérito y calidad.

Hubo quien en el jurado consideró a ambas sociedades acreedoras a idéntico galardón y si bien se abrió paso a la idea entre los jueces, se tropezó con las dificultades que el reglamento ofrecía para la concesión de otra medalla de oro cuya adjudicación no estaba previamente consignada en la convocatoria.

A bien que el triunfo moral corresponde bajo otro concepto a la Unión Artística, toda vez que en la Sociedad de Conciertos figuran gran número de profesores que con el maestro Bretón a la cabeza habían pertenecido a aquella y contribuido muy eficazmente a su desarrollo y preponderancia.

De suerte, que casi podría decirse que el primero y el segundo premio han sido ganados por la Unión Artístico-Musical⁴³⁵.

La ceremonia de entrega se verificó el 12 de junio, acompañada de un concierto en el que los premiados tocaron una pieza de su repertorio previamente acordada con el Jurado⁴³⁶. La Unión Artístico-Musical, obsequiada con 2.000 pesetas, un diploma y una medalla de plata⁴³⁷, «ejecutó magistralmente la obertura de *Cleopatra*, que hubo que repetir ante las reiteradas instancias del público»⁴³⁸ y los estrepitosos aplausos por parte de la numerosa concurrencia⁴³⁹, entre la que se encontraba la familia real, que había apoyado económicamente el concurso aportando 3.000 pesetas para el primer premio⁴⁴⁰.

Como últimas intervenciones del año, entre finales de junio y principios de julio la Unión ofreció tres conciertos en el local de la Exposición de Horticultura, en los que interpretaron obras destacadas de su repertorio, como la obertura de *Cleopatra* de

⁴³⁵ *La Correspondencia Musical*, VII, 328, 16-VI-1887, pp. 3-4.

⁴³⁶ *La Correspondencia Musical*, VII, 321, 28-IV-1887, p. 3.

⁴³⁷ «El concurso musical de “El Gran Pensamiento”». *El Día*, 12-VI-1887, p. 3. y «Los premios del concurso musical». *El Liberal*, 12-VI-1887, p. 3.

⁴³⁸ «El concurso de El Gran Pensamiento». *El Imparcial*, 13-VI-1887, p. 1.

⁴³⁹ «Sección general de noticias». *La Correspondencia de España*, 14-VI-1887, p. 1.

⁴⁴⁰ *La Correspondencia Musical*, VII, 323, 12-V-1887, p. 5.

Mancinelli, la gavota *Stephanie* de Czibulka o la recientemente añadida *Sinfonía de El primer día feliz* de Caballero, interpretada en el concurso de El Gran Pensamiento.

La última actuación bajo la dirección de Espino se produjo el 15 de octubre, en un banquete en el Ayuntamiento en honor a los asistentes al Congreso Literario y Artístico Internacional. La sociedad tomó parte amenizando la comida con un programa compuesto por diez piezas de repertorio, recibiendo elogios entusiastas por parte de los comensales⁴⁴¹. Como previo a este encuentro, se había celebrado otro banquete el 11 de octubre en el salón-teatro del Conservatorio, del que solo disponemos de la *Jota aragonesa* como referencia al programa⁴⁴².

A mediados de diciembre, la prensa se hacía eco del estado de gravedad en el que había caído Espino⁴⁴³ y del que no lograría recuperarse, falleciendo el 6 de enero de 1888. Con su muerte, se ponía fin al periodo más fructífero de la Unión Artístico-Musical, que, si bien continuaría con sus funciones hasta 1904, lo haría con intermitencia y menor trascendencia social.

A continuación, se realiza un breve repaso de los años posteriores, tras el que se establecen las aportaciones más significativas tanto por parte de la orquesta como de su principal director.

3.3.4. La Unión Artístico-Musical después Casimiro Espino (1888-1904)

A partir de 1888, el declive de la Unión Artístico-Musical se acentuó considerablemente. La ausencia de un director estable, unido a las dificultades para reunir una plantilla sólida, entorpecieron el desarrollo de campañas de conciertos. Por este

⁴⁴¹ «El banquete del Ayuntamiento de Madrid». *El Liberal*, 16-X-1887, p. 2.

⁴⁴² «El banquete de la Asociación de Escritores y Artistas». *El Liberal*, 12-X-1887, p. 3.

⁴⁴³ «Noticias». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 18-XII-1887, p. 3.

motivo, la agrupación se limitó a realizar intervenciones esporádicas hasta su desaparición, a excepción de las temporadas de 1888 y 1891, dirigidas por Gerónimo Giménez y Juan Goula respectivamente.

Temporada de 1888 (Gerónimo Giménez)

Gerónimo Giménez había llegado a Madrid el 18 de mayo de ese mismo año para ponerse al frente de una compañía de ópera italiana en los Jardines del Buen Retiro⁴⁴⁴, una labor que compaginó con la dirección de la Unión Artístico-Musical.

El 20 de mayo, la Unión había inaugurado la Exposición de Horticultura en el Parque de Madrid⁴⁴⁵, interpretando “admirablemente” dos números de su repertorio⁴⁴⁶, si bien no se han localizado referencias que confirmasen la intervención de Giménez. Probablemente su incorporación no se produjera hasta el inicio de la temporada de verano, a mediados de junio. Desde este momento, su vinculación a la orquesta que había dado a conocer su música sinfónica en Madrid se mantendría, con cierta intermitencia, hasta 1891⁴⁴⁷.

Los primeros conciertos de la campaña de verano estuvieron muy concurridos⁴⁴⁸, si bien la ausencia de referencias impide determinar el repertorio interpretado. Probablemente el temporal, que había obligado a suspender las funciones del Retiro⁴⁴⁹ y Recoletos⁴⁵⁰, hubiera restado importancia a este arranque de temporada, teniendo que

⁴⁴⁴ «Teatros». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 18-V-1888, p. 3.

⁴⁴⁵ «La Exposición de Horticultura». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 19-V-1888, p. 3.

⁴⁴⁶ «Noticias del día 21 de mayo». *La Correspondencia de España*, 21-V-1888, p. 3.

⁴⁴⁷ MORENO RÍOS, Amalia. *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical*. Sevilla: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, 2013, pp. 92-93.

⁴⁴⁸ «Los teatros». *La Monarquía*, 16-VI-1888, p. 3.

⁴⁴⁹ «Ecos teatrales». *La Época*, 23-VI-1888, p. 3.

⁴⁵⁰ «Noticias del día 23 de junio». *La Correspondencia de España*, 23-VI-1888, p. 3.

esperar al quinto concierto, celebrado el 29 de junio, para que apareciera anunciado el primer programa.

Es difícil realizar un balance de esta campaña teniendo en cuenta la escasa repercusión que obtuvo en prensa. En base a los datos localizados, se puede afirmar que la Unión ofreció una veintena de actuaciones que se extendieron hasta finales de agosto y en las que dio a conocer, al menos, 18 obras, 8 de las cuales fueron de autores españoles. El resto se trató, en su mayoría, de piezas ligeras pertenecientes a Waldteufel, con diferencia el compositor más programado. Resulta llamativa la ausencia de obras más ambiciosas en comparación con años anteriores, algo que podría explicar la escasa incidencia en los diarios de la época. Algunas de las novedades aportadas por nuestros compositores fueron tres polonesas de concierto del propio Giménez, Espinosa y Ruiz Escobés, las marchas de Pedro Martínez Larrazábal (1865-1936) y Juan Rivas y Carpintero, o los valeses de Sepúlveda titulados *La vida en Madrid*.

A mediados de septiembre, Giménez abandonó sus funciones al frente de la Unión tras ser nombrado director de orquesta de la temporada de invierno en el Teatro Apolo⁴⁵¹. Sin embargo, el 18 de diciembre, dirigió a la formación en un concierto homenaje a Carlos III organizado por la Sociedad Económica Matritense en el patio de la Casa Consistorial, en el que ejecutaron una sinfonía para abrir el evento y otras composiciones mientras el público abandonaba el lugar⁴⁵².

⁴⁵¹ «La Correspondencia de España». *La Correspondencia de España*, 13-IX-1888, p. 3.

⁴⁵² «El centenario de Carlos III. La velada en el Ayuntamiento». *La Iberia*, 19-XII-1888, p. 2.

Etapa final (1889-1904)

En 1889, la actividad de la Unión Artístico-Musical fue muy reducida y con ausencia de Giménez, cuyas obligaciones en la zarzuela le exigían una gran dedicación. Sin embargo, la orquesta dio un paso muy importante en su carrera profesional al intervenir en la Exposición Universal de París durante el verano.

Previamente, el 1 de julio, un sexteto integrado por músicos de la Unión había actuado en un banquete en el Ayuntamiento en honor al alcalde y a la comisión de Barcelona. Durante la comida, el sexteto alternó con la banda municipal e interpretó la sinfonía de *Guillermo Tell*, *Matilde* de Espinosa, los valeses *Illusioni* de Giuseppe Capitani, la fantasía *La Africana* de Meyerbeer, la *Serenata* de la *Fantasia morisca* de Chapí, *Adiós a la Alhambra* de Jesús de Monasterio, *Nid d'amour* de Waldteufel y *Jongleur* de Hermann Fliege (1829-1907)⁴⁵³.

Cinco días más tarde, la orquesta se desplazó a París, formando parte de una compañía compuesta por más de trescientos integrantes que se había conformado para la Exposición, entre la que figuraban dos bandas de bandurrias, una de ellas, de niños, ciento veinte bailarinas y unas gitanas de Granada⁴⁵⁴. Parte de este elenco actuaba en el Teatro de Vaudeville, si bien el verdadero atractivo residía en las “grandes fiestas españolas” celebradas en el Circo de Invierno, en las que tomaba parte la Unión Artístico-Musical bajo la dirección de Manuel Pérez. Estos espectáculos tenían una estructura tripartita, de manera que la primera parte, más clásica, correspondía a la orquesta, dejando las dos siguientes para lo “verdaderamente pintoresco”⁴⁵⁵: la estudiantina *El Fígaro* y una rondalla aragonesa infantil en la parte central, y un extenso cuerpo de baile en

⁴⁵³ «En el Ayuntamiento». *El Día*, 2-VII-1889, pp. 1-2.

⁴⁵⁴ *La Correspondencia de España*, 19-VI-1888, p. 4.

⁴⁵⁵ «Extranjero. Carta de París». *La España artística*, II, 56, 1-VIII-1889, pp. 3-4.

representación de las distintas provincias españolas como broche final de la fiesta, una disposición que buscaba un aumento del entusiasmo por parte del público⁴⁵⁶.

Las primeras funciones se celebraron con carácter privado y en obsequio de la prensa el 18 y 19 de julio.

La primera abierta al público se ofreció el sábado 20 en beneficio de las víctimas por una explosión en Saint-Étienne⁴⁵⁷. Se ejecutaron las piezas *Saludo a la Francia* de Brull, compuesta expresamente para la ocasión⁴⁵⁸, la *Fantasia de aires populares* de Inzenga, *Moraima* de Espinosa y el *Bolero de concierto* de Ocón, y se repitieron todas⁴⁵⁹. La interpretación fue espléndida, aunque la concurrencia se mostró un tanto disconforme con el vestuario de la orquesta⁴⁶⁰. Y es que el afán por imprimir un marcado aire español se había hecho extensible a los vestuarios, para descontento de críticos como Eusebio Blasco, quien afirmaba en *La Época* que «con esto y las corridas de toros los franceses [quedarían] convencidos de que en España vamos todos vestidos de calañés o de sombreros de tres picos, y de que nos pasamos la vida dando *jipios*»⁴⁶¹. Otros diarios celebraban las consecuencias de una “invasión española” que habría llevado, incluso, a cambiar el saludo en las conversaciones telefónicas, «sustituyendo el vocablo yankee: Allo! Allo! [...] por un Olé! Olé!»⁴⁶².

Las siguientes *fêtes espagnoles* se celebraron en la misma línea, variando ligeramente el repertorio excepto *Saludo a la Francia*, que abrió todos los conciertos. Tras ella, se ejecutaban la *Rapsodia vasca* de Peña y Goñi, la *Polonesa de concierto*,

⁴⁵⁶ «Spanish Fêtes». *The New York Herald*, 20-VII-1889, p. 1.

⁴⁵⁷ «Crónicas de la Exposición de París». *La Ilustración española y americana*, XXXIII, 28, 30-VII-1889, pp. 3-4.

⁴⁵⁸ «Extranjero. Carta de París». *La España artística*, II, 56, 1-VIII-1889, pp. 3-4.

⁴⁵⁹ «España en París». *El Día*, 22-VII-1889, p. 2.

⁴⁶⁰ «Spanish Fêtes». *The New York Herald*, 20-VII-1889, p. 1.

⁴⁶¹ «París-Madrid». *La Época*, 14-VII-1889, p. 1.

⁴⁶² «De la Exposición Universal». *La Correspondencia de España*, 29-VII-1889, p. 4.

Marcha heroica, *Primera lágrima*, el preludio de *El anillo de hierro* y la obertura de *El reloj de Lucerna*, todas ellas de Marqués; la *Serenata española* de Valle, el *Bolero de concierto* de Brull, la sinfonía sobre motivos de *El primer día feliz* de Caballero, *Moraima* de Espinosa, *Polonesa de concierto* de Chapí, obertura de *Cleopatra* de Mancinelli, *Una copla de la jota* de Serrano, *Fantasia sobre motivos españoles* de Gevaert, *Polonesa de concierto* de Giménez y *Bolero de concierto* de Llanos. La falta de referencias impide determinar con exactitud las fechas de estas intervenciones; además, los programas localizados en el diario *L'Orchestre* anunciaban el mismo concierto durante varios días consecutivos, lo que dificulta aún más la tarea.

A partir del 2 de septiembre, las fiestas mantuvieron la estructuración tripartita, aunque concentrando los números musicales en la primera parte y dejando las dos restantes para los bailes, que iban ganando terreno debido al éxito que cosechaban. El papel de la Unión Artístico-Musical se reducía a la apertura de estos eventos con la interpretación de una sinfonía, de la que desconocemos el título.

El 8 de septiembre se anunció un nuevo programa que se mantuvo hasta el 30 del mismo mes, cuando finalizaron las *fêtes espagnoles* en el Circo de Invierno. En este caso, la orquesta inauguraba la primera parte con una obertura y la segunda con el preludio de *El anillo de hierro* de Marqués⁴⁶³.

Aun eclipsada por los números de baile, la Unión no solo triunfó en París, donde no abundaban las buenas orquestas, a excepción de la del Conservatorio⁴⁶⁴, sino que posibilitó un acercamiento al movimiento sinfónico español, poco conocido hasta la

⁴⁶³ «Cirque d'hiver». *L'Orchestre*, XXXIX, 8-IX-1889, p. 4.

⁴⁶⁴ «Extranjero. Carta de París». *La España artística*, II, 56, 1-VIII-1889, p. 3.

fecha⁴⁶⁵, así como a nuestros compositores, realizando una importante labor de difusión de repertorio y permitiendo que muchos de ellos se dieran a conocer.

En 1890, la actividad de la Unión Artístico-Musical se redujo a la participación en un par de eventos con carácter benéfico. Un claro ejemplo del mal momento que atravesaban lo encontramos en esta reseña que Peña y Goñi dedicó a Bretón a propósito de las Bodas de Plata de la Sociedad de Conciertos:

Veo que hay que refrescarle á usted la memoria y eso voy á hacer, siquiera como el único derecho, el del pataleo, que me queda para protestar contra el acto monstruoso, contra el odioso contubernio que se prepara usted á perpetrar.

¿Se acuerda usted del día 11 de Abril del año 1878? Aquel día memorable las campanas de la Corte convidaban á los aficionados «al arte divino por excelencia» á una fiesta de familia.

Usted me había hecho el amor, usted me había pedido en matrimonio, usted me había arrancado el dulce sí, arrullándome los oídos con halagadoras promesas, jurándome cariño eterno y dándome su palabra de honor de que nos casaríamos, seríamos felices y tendríamos muchos hijos.

Y no solamente me lo dijo usted á mí, sino también al inocente público madrileño, á quien soltó usted su manifiesto correspondiente. [...]

[...] me hizo usted creer que la Sociedad de Conciertos de Madrid *no estimulaba con ventajas positivas á los compositores españoles ni tenía el atractivo é importancia que los conciertos han conseguido en otras naciones*, que caí en el lazo como una estúpida, entregué á usted mi blanca mano, me casé con usted legítimamente, y emprendimos la campaña contra la terrible rival á quien usted se proponía perseguir sin tregua ni descanso.

Dos años y medio próximamente duró nuestra luna de miel, desde Abril de 1878 hasta Setiembre de 1880, dos años durante los cuales usted engendró y yo di á luz sesenta y un conciertos (no dirá usted que fui estéril) y trabajamos denodadamente por los intereses del arte divino por excelencia. El año 80 quiso usted que luciera yo mis galas en el extranjero, y me llevó usted á Lisboa, donde volvimos locos á los portugueses con diez conciertos, hijos robustos de mis fecundas entrañas. Poco tiempo después, en el mismo año, le dieron á usted la plaza de pensionado extraordinario de la Sección de

⁴⁶⁵ «Promenades musicales a l'exposition». *Le Ménestrel*, V, 35, 1-IX-1889, p. 4.

Música, y se marchó usted á Roma con el sueldo correspondiente y una pensión de tres mil pesetas anuales, debidas á la munificencia de Alfonso XII. [...]

Regresó usted á Madrid, convertido en Attila musical, blandió usted el garrote de la literatura como un energúmeno, descargó usted palos á diestro y siniestro contra los maestros españoles, contra la zarzuela, contra los toros, contra la gramática, contra todo bicho viviente, y se erigió usted en Redentor del arte nacional de la Península Ibérica, islas adyacentes y posesiones ultramarinas.

Yo, entretanto, esperaba á usted enamorada, en el hogar doméstico, bajo el techo conyugal, rodeada de nuestros hijos, que habían tejido hermosa corona para ceñir con ella las sienes del genitor ausente. ¡Vana esperanza! Comprendí, desde luego, que los años transcurridos fuera de casa habían torcido las intenciones de usted y héchole olvidar los beneficios que me debía, los impagables servicios que había yo prestado á la reputación de usted. [...]

Sí, Sr. Bretón, yo he de decírselo á usted aunque me cueste morir de un berrinche: usted no puede celebrar Bodas de plata con una querida, mientras viva y aliente la legítima esposa que abandonó usted hace años. Usted no tiene autoridad ni representación para eso [...]

Usted, amante un día desdeñado de esa Sociedad, casado después legítimamente conmigo, y amancebado desde hace algunos años con ella, anuncie ahora sus Bodas de plata, felicitándose por ello *muy cordialmente*, eso no lo puedo consentir sin la enérgica protesta que lanzo desde aquí con toda la fuerza de mis tuberculosos pulmones.

¡Adiós, Tomás; te odio, te aborrezco, te detesto, te abomino y te tuteo!

Tu legítima esposa,—*La Unión Artístico-musical*.⁴⁶⁶

Aunque en un primer momento se había anunciado que la Unión desempeñaría la tradicional campaña de verano en el Retiro, finalmente esta le fue concedida a Fahrbach⁴⁶⁷.

La primera intervención del año tuvo lugar el 8 de junio en la *Kermesse*, una fiesta organizada por el Círculo de la Unión Mercantil en los Jardines del Buen Retiro a

⁴⁶⁶ «Bodas de Plata». *Madrid cómico*, X, 363, 1-II-1890, pp. 6-7.

⁴⁶⁷ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 15-V-1890, p. 3.

beneficio de los pobres. Giménez volvió a dirigir un programa integrado por piezas de repertorio, como la obertura de *El reloj de Lucerna* o la *Fantasia morisca*, ante una selecta concurrencia entre la que se encontraban la reina regente y la infanta Isabel⁴⁶⁸.

El segundo y último evento del año fue un concierto organizado por la Real Asociación de Beneficencia Domiciliaria a favor de los pobres de la parroquia de San José que tuvo lugar en la Exposición de plantas y flores del Parque de Madrid. Tras varios intentos de celebración frustrados a causa de mal tiempo, terminó verificándose el 24 de junio con una concurrencia numerosa y distinguida que volvió a contar con la presencia de la infanta doña Isabel⁴⁶⁹.

En 1891, la Unión Artístico-Musical ofreció una temporada de invierno en el Teatro del Príncipe Alfonso bajo la dirección de Juan Goula, quien se puso al frente diez días antes de la inauguración debido a la indisposición de Gerónimo Giménez⁴⁷⁰. Enrique Sepúlveda, entonces presidente de la sociedad, se encargaba de recordar el empeño con que la formación asumía el rol de ofrecer variedad y novedad en los programas a pesar de la baja de última hora de su director, y agradecía a Goula el hacerse cargo de una orquesta con graves dificultades para conciliar los ensayos, debido a las diversas ocupaciones de sus músicos⁴⁷¹.

La campaña constó de un total de diez intervenciones repartidas entre los meses de enero y abril, en las que tomaron parte como solistas el pianista barcelonés Mario Calado y el violinista belga César Thomson. Algunas coincidieron con las ofrecidas por la Sociedad de Conciertos, entonces dirigida por Mancinelli; pero, a diferencia de años anteriores, ambas campañas resultaron “lucidísimas” y se verificaron con aforos

⁴⁶⁸ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 8-VI-1890, p. 4.

⁴⁶⁹ «Noticias de espectáculos. Concierto benéfico». *El Día*, 25-VI-1890, p. 4.

⁴⁷⁰ «Cartera de Madrid». *El Liberal*, 10-I-1891, p. 4.

⁴⁷¹ «La vida en Madrid de 1891». *El Día*, 24-I-1891, p. 2.

completos⁴⁷². La heterogénea demanda musical quedaba satisfecha de manera que la Sociedad de Conciertos hacía las delicias de los “wagneristas”, mientras que en el Príncipe Alfonso se regalaba una música “más comprensible”⁴⁷³.

Los programas de la Unión ofrecieron novedades destacadas como la suite número 2 de *L'Arlésienne* de Bizet, la leyenda sinfónica *Asgaardsreien* de Ole Olsen (1850-1927), fragmentos de *Iphigénie en Aulide* de Cristoph Willibald Gluck (1714-1787), la obertura de *Rienzi* de Wagner o la obertura de *Mireille* de Gounod, que, aunque ya había sido escuchada en los conciertos matutinos del Retiro hacía quince años, se consideró toda una novedad para el público madrileño⁴⁷⁴. Sin embargo, el papel central lo ocuparon los poemas sinfónicos nacionales *Los gnomos de la Alhambra*, de Ramón Noguera Bahamonde (1851-1901) y *Una nit d'albàes* y *Es chopá hasta la Moma* de Salvador Giner, cuyo éxito logró eclipsar el estreno del *Idilio del Sigfrido* de Wagner. La cifra de novedades españolas ascendió a 12, y así la crítica agradeció a Goula su empeño por dar a conocer autores como José María Benaiges (1855-1938), Blanca Llisó o Joaquín Larregla (1865-1945), que permanecían poco menos que ignorados hasta la fecha⁴⁷⁵.

Con esta exitosa campaña, Goula consiguió renovar el entusiasmo por el arte y rescatar a la Unión Artístico-Musical en un momento en que la formación se encontraba falta de unidad y condenada por las necesidades del momento a verse dirigida “hoy aquí mañana allí”⁴⁷⁶.

En los diez conciertos se estrenaron un total de 32 obras, una cifra únicamente superada por Casimiro Espino en 1884 y Bretón en 1879 y 1880, y contabilizando los estrenos de primavera y verano. Así pues, la aportación de este director a la difusión del

⁴⁷² «La vida en Madrid en 1891. Cesar Thompson y Mario Calado». *El Día*, 28-II-1891, p. 2.

⁴⁷³ «Teatros». *La Ilustración católica*, XVI, 5, 15-III-1891, p. 12.

⁴⁷⁴ «Noticias de espectáculos. En el Príncipe Alfonso». *El Día*, 22-II-1891, p. 3.

⁴⁷⁵ «En el Príncipe Alfonso. Séptimo concierto». *La Iberia*, 8-III-1891, p. 3.

⁴⁷⁶ «Goula y sus conciertos». *La Iberia*, 3-IV-1891, p. 2.

repertorio y a la trayectoria de la Unión Artístico-Musical fue muy significativa, especialmente si se tiene en cuenta el número de actuaciones ofrecidas y la escasez de medios para afrontarlas.

Al margen de la temporada de invierno, Goula dirigió a una sección de la orquesta en un baile de Máscaras organizado por el Círculo de Bellas Artes, que se celebró el 10 de febrero en el Teatro de la Comedia. Asimismo, el 11 de marzo volvió a dirigir a la agrupación en una función a beneficio del Colegio-Asilo de huérfanos escritores y artistas que tuvo lugar en el Teatro de la Princesa, donde ejecutaron *L'Arlésienne*, teniendo que repetir el último movimiento a instancias del público⁴⁷⁷.

Al término de la campaña en el Príncipe Alfonso, Goula asumió la dirección de la temporada de ópera italiana en el mismo coliseo, dejando apartada su labor al frente de la Unión.

La formación planeaba ofrecer una serie de conciertos entre el 1 y el 5 de junio en el palacio de Carlos V en Granada con motivo de las fiestas del Corpus⁴⁷⁸, pero no se llegaron a celebrar. Además, la dimisión de Enrique Sepúlveda como presidente a principios del mismo mes⁴⁷⁹, supuso un duro golpe del que no consiguieron recuperarse, y terminaron fusionándose con la Sociedad de Conciertos:

La Sociedad de Conciertos de Madrid se irá al Norte, y en el Retiro seguirá tocando la Sociedad de Conciertos de Madrid.

¡Que no lo entienden Vds.?

A ver ahora.

Los individuos que forman la orquesta de la Sociedad de Conciertos de «Madrid, Mancinelli y Compañía», se trasladarán al Norte para *lidiar*, digo, para ejecutar el concierto que tiene contratado con Arana, y algunos individuos de los que forman la

⁴⁷⁷ «Teatro de la Princesa». *El Liberal*, 12-III-1891, p. 3

⁴⁷⁸ «Provincias». *La Unión Católica*, 14-IV-1891, p. 3.

⁴⁷⁹ «Noticias generales». *La Época*, 26-VII-1891, p. 3.

Sociedad Union Artístico Musical; mas otros elementos sueltos, seguirán tocando en el Buen Retiro bajo la denominación de Sociedad de Conciertos da Madrid.

Para este objeto, dicen, se ha llevado á efecto una fusión entre las dos Sociedades. Fusión que, según murmuran por ahí algunos pesimistas, equivale al... fusilamiento de la Unión Artístico-Musical, á cuyos socios no se da siquiera el derecho de ir á tomar un baño en la Concha de San Sebastian, ó á echar una suerte en aquella plaza de toros.

Pero, en fin, lo interesante es dejar bien consignado que no dejará de actuar en los Jardines del Buen Retiro la Sociedad de Conciertos de «Madrid, Mancinelli y Compañía.»⁴⁸⁰.

En 1892, la actividad fue prácticamente nula. A principios de julio, tuvo lugar una reunión en Salamanca para organizar un festival en la feria de septiembre, en el que la Unión Artístico-Musical tenía previsto actuar bajo la dirección de Felipe Espino (1860-1916)⁴⁸¹. El nuevo director trató, además, de ofrecer dos grandes conciertos en Valladolid junto a cuarenta voces del Teatro Real y a una primera tiple entre otros elementos⁴⁸². Sin embargo, no se han localizado referencias a ninguno de los dos eventos, como tampoco al concierto que una sección de la Unión ofreció el 12 de agosto para inaugurar los días de moda en el Jardín de Aclimatación de Madrid⁴⁸³.

El viernes 28 de octubre se celebró una velada en el Teatro Real en beneficio del Dispensario de Alfonso XIII, organizada por la Sociedad Nacional Cooperativa. En ella, la Unión Artístico-Musical, de nuevo dirigida por Giménez, interpretó un poema sinfónico de Juan Cantó y Francés (1856-1903) dedicado a Colón y premiado en el concurso de maestros compositores, recibiendo calurosos aplausos por la esmerada interpretación⁴⁸⁴.

⁴⁸⁰ «La vida en Madrid de 1891». *El Día*, 29-VI-1891, p. 1.

⁴⁸¹ «Servicio telegráfico propio de La Correspondencia. En concierto». *La Correspondencia de España*, 2-VII-1892, p.3.

⁴⁸² «Teatros de provincias». *La España artística*, V, 233, 28-VIII-1892, p. 3.

⁴⁸³ «Noticias de espectáculos». *La Correspondencia de España*, 12-VIII-1892, p. 3.

⁴⁸⁴ «Bambalinas». *El Correo militar*, 29-X-1892, p. 3.

En 1893, Goula volvió a tomar las riendas de la Unión para ofrecer un par de conciertos vocales-instrumentales como obsequio a los abonados a la temporada de ópera en el Teatro del Príncipe Alfonso⁴⁸⁵, que se sucedieron el 16 y el 27 de abril. Entre las siete novedades, destacaron los bailables de la ópera *El Rinnegato Alonso García* de Manuel Giró (1848-1916), que obtuvieron el mismo éxito que en su estreno en el Liceo en 1885⁴⁸⁶.

En agosto, se anunciaron dos conciertos de la Unión con motivo de las fiestas de Badajoz bajo la dirección de Bretón⁴⁸⁷, si bien fue la Sociedad de Conciertos quien se hizo cargo, pudiendo haberse tratado de una confusión entre orquestas⁴⁸⁸.

Al año siguiente, cuando la Unión fue la encargada de actuar en las mismas fiestas de la localidad extremeña, la prensa atribuyó este cometido a la Sociedad de Conciertos, viéndose en la necesidad de aclarar la confusión:

[...] el ayuntamiento anunció que estos profesores eran los de la Sociedad de Conciertos de Madrid que dirige la inteligente batuta del maestro Bretón, y no es así, pues nada tiene de común esta orquesta (tan conocida en toda España y en Badajoz también, pues estuvo aquí el año anterior) con la que ahora tenemos en esta y que dirige el maestro Pérez Badía, que se titula, según creo y sin responder de ello, Unión artístico musical de Madrid⁴⁸⁹.

Los conciertos tuvieron lugar el 15 y el 17 de agosto en el Teatro López de Ayala, donde acudieron más de 8.000 personas que otorgaron una gran ovación a la orquesta⁴⁹⁰. Se interpretaron obras de Thomas, Mozart, Meyerbeer, Schubert, Saint-Saëns, Waldteufel

⁴⁸⁵ «Teatros». *La Justicia*, 14-III-1893, p. 3.

⁴⁸⁶ «Concierto en el Príncipe Alfonso». *El Día*, 16-IV-1893, p. 3.

⁴⁸⁷ «Ecos». *La Justicia*, 16-VIII-1893, p. 1.

⁴⁸⁸ «Las fiestas de Badajoz». *La Correspondencia de España*, 25-VIII-1894, p. 1.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 1.

⁴⁹⁰ *La Correspondencia de España*, 21-VIII-1894, p. 4.

y Bretón, si bien la más sobresaliente fue el *Septimino* de Beethoven, que tuvieron que interpretar hasta en tres ocasiones⁴⁹¹.

Además de estos conciertos, la Unión intervino en un banquete en el Ayuntamiento en honor a los miembros del Municipio y la prensa de Cáceres, celebrado el 18 de agosto. Entre las obras interpretadas destacó la *Marcha de las antorchas número 2* de Meyerbeer, que se repitió «en medio de un religioso silencio, interrumpido por los atronadores aplausos [del] público entusiasmado»⁴⁹².

En septiembre de ese mismo año, Felipe Espino dirigió tres conciertos durante la feria de Salamanca, para los que dispuso un ambicioso programa en el que figuraron, entre otras composiciones, su poema sinfónico *La fiesta del Redentor*, o la oda sinfónica *El Desierto*, interpretada por un orfeón de cien voces masculinas y cincuenta niños, la actriz Valdivia en las estrofas y el tenor Giuseppe Gomis en los solos⁴⁹³. En el primer concierto, verificado el 14 de septiembre en el Teatro del Liceo, se incluyó una obra de la que no se tenía constancia: *Mandolinata* de Antonio Soller (1840-?). En el segundo, celebrado al día siguiente, recibieron ovaciones Francisco Gosset y un joven Pau Cassals (1876-1973), que demostraron grandes dotes con la flauta y el violonchelo. En el tercero, el domingo 16, se interpretó *El Desierto*, pero no se han localizado referencias al mismo⁴⁹⁴.

Los comienzos de 1895 vinieron marcados por la cancelación de cuatro conciertos que la Unión Artístico-Musical pretendía ofrecer en el Teatro Real junto al coro, «quitando á los *dilettanti* la ocasión de escuchar la *novena sinfonía*, *Parsifal*, *La Damnacion de Faust*, algún oratorio de Handel, y tal vez la gran misa en *re* de Beethoven,

⁴⁹¹ «Las fiestas de Badajoz». *La Correspondencia de España*, 25-VIII-1894, p. 1.

⁴⁹² *Ibid.*, p. 1.

⁴⁹³ «En Salamanca». *El Imparcial*, 6-IX-1894, p. 2.

⁴⁹⁴ «Cartas salmantinas». *La Justicia*, 17-IX-1894, p. 1-2.

desconocida [del] público»⁴⁹⁵. Las dificultades para reunir una plantilla estable paralizaban cualquier intento de dar muestra de su actividad.

Sin embargo, en 1896, lograron sacar adelante una breve campaña, alentados por sus fieles admiradores y tratando de cumplir con su reglamento:

La Sociedad de Conciertos Unión Artístico-Musical está obligada, por sus estatutos, á realizar todos los años alguna fiesta artística que responda al objeto de su constitución y á la justa fama de que goza. La dificultad de poder reunir en días festivos los posos elementos que la forman, han sido causa de que en los años últimos no se haya cumplido aquel precepto, cosa que el público madrileño ha lamentado más que nadie. Ahora siguen las dificultades con que la Sociedad luchaba para dar conciertos en los días festivos, por lo mismo que la mayor parte de los profesores de la Unión Artístico-Musical tienen que asistir á las funciones de tarde de los diferentes teatros de que dependen; pero son tantas las instancias que á la Unión Artístico-Musical han dirigido sus admiradores, deseosos de aplaudir alguna nueva campaña artística tan brillante como las en años anteriores realizadas, que la citada Sociedad se ha decidido á dar algunos conciertos los jueves por la tarde en uno de los principales teatros de Madrid⁴⁹⁶.

Los tres conciertos se verificaron en el Teatro Apolo bajo la dirección de Manuel Giró y Antonio Álvarez. En el primero, celebrado el 6 de marzo, Giró dirigió la primera y última parte, e incluyó dos estrenos de su propia composición: la *Escena mímica y bailables* de la ópera *Errmonth*, y su correspondiente obertura, que fueron muy bien recibidas por el público y merecieron los honores de la repetición⁴⁹⁷. En el segundo concierto, el 13 de marzo, intervino la eminente pianista María Maté Salván, que interpretó el *Concierto en Sol menor* de Mendelssohn y, a petición de la concurrencia, una *Rapsodia húngara* de Franz Liszt (1811-1886) y *Pasquinade* de Louis Moreau

⁴⁹⁵ «Teatro Real». *El Heraldo de Madrid*, 7-II-1895, p. 2.

⁴⁹⁶ «Unión Artístico-Musical». *La Época*, 23-II-1896, p. 3.

⁴⁹⁷ «Unión Artístico-Musical. Primer concierto». *La Iberia*, 6-III-1896, p. 3.

Gottschalk (1829-1869)⁴⁹⁸. La primera y última parte fueron de nuevo dirigidas por Giró, que obtuvo mayor éxito, si cabe, con la ópera *Errmonth*, aunque la obra que más entusiasmó fue el *Pizzicato* de Soller, repetido a instancias del público⁴⁹⁹. El tercer concierto, celebrado el 21, fue dirigido exclusivamente por Álvarez, ya que los compromisos de Giró le habían obligado a ausentarse de la capital⁵⁰⁰. Se incluyó el *Pizzicato* de Soller a petición, y María Maté Salván volvió a demostrar sus dotes al piano interpretando, en esta ocasión, la *Rapsodia húngara No. 14* de Liszt, que se repitió tres veces⁵⁰¹.

Tras esta campaña, si breve, digna de todo elogio⁵⁰², la Unión no volvió a dar muestras de actividad durante los tres años siguientes.

En septiembre de 1899, ofrecieron un concierto en Huelva en el que obtuvieron gran éxito⁵⁰³, aunque no se dispone de más referencias.

A finales de abril de 1903, el Municipio de Madrid organizó una serie de festejos en honor a los médicos asistentes al Congreso Internacional de Medicina. El jueves 23, la Unión Artístico-Musical, bajo la dirección de Urrutia, dio un notable concierto para amenizar un lunch en el Ayuntamiento⁵⁰⁴. El programa, estructurado en tres partes, estuvo compuesto por obras de repertorio como la *Fantasia morisca* o *Tutti in maschera*⁵⁰⁵.

En julio de 1904, la sociedad se desplazó hasta San Sebastián, lugar de residencia veraniega de las clases pudientes, con el propósito de ofrecer una serie de conciertos para dar vida a la ciudad y atraer más concurrentes, organizados por el Ayuntamiento. El 1 de

⁴⁹⁸ «Diversiones públicas». *La Época*, 14-III-1896, p. 3.

⁴⁹⁹ «Unión Artístico-Musical. Segundo concierto». *La Iberia*, 13-III-1896, p. 3.

⁵⁰⁰ «Diversiones públicas». *La Época*, 19-III-1896, p. 3.

⁵⁰¹ «Noticias de espectáculos». *El País*, 22-III-1896, p. 3.

⁵⁰² «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 29-III-1896, p. 3.

⁵⁰³ «Noticias». *La Música ilustrada hispano-americana*, II, 18, 10-IX-1899, p. 14.

⁵⁰⁴ «Congreso Internacional de Medicina. Recepción en el Ayuntamiento». *La Correspondencia de España*, 24-IV-1903, p. 2.

⁵⁰⁵ «Congreso médico. Recepción en el Ayuntamiento». *El Globo*, 24-IV-1903, p. 2.

julio, inauguraron sus funciones en el kiosko exterior del parque Alderdi Eder, ejecutando un repertorio que desconocemos con gran brillantez⁵⁰⁶ y ante una numerosa concurrencia⁵⁰⁷. El resto de los conciertos se sucedieron en días consecutivos hasta el 15 de julio, cuando un sexteto dirigido por Enrique Fernández Arbós (1863-1939) tomó el relevo⁵⁰⁸.

Resulta difícil realizar un seguimiento de los últimos años de la Unión, tanto por la discontinuidad en sus intervenciones como por el bajo nivel de incidencia en prensa. Así, las extensas crónicas que en su día ensalzaban la labor de la agrupación y de sus directores se vieron sustituidas por breves reseñas que se limitaban a proporcionar exclusivamente la fecha y hora de los eventos. Sin embargo, haciendo balance global de su trayectoria, se puede entrever que se mantuvieron fieles a sus principios fundadores, estrenando gran número de obras y apostando por los compositores españoles, aun cuando los géneros que cultivaban, como el poema sinfónico, fueran objeto de grandes controversias. Por tanto, su labor en cuanto a difusión de nuestro repertorio, incluso más allá de nuestras fronteras, fue crucial y se mantuvo con altibajos hasta su desaparición, en 1904.

3.3.5. Comparación entre directores

A continuación, se realiza una comparación entre directores atendiendo al número de obras estrenadas y a la incidencia de compositores españoles.

⁵⁰⁶ «El verano en San Sebastián». *El Imparcial*, 2-VII-1904, p. 1.

⁵⁰⁷ «San Sebastián». *La Época*, 2-VII-1904, p. 1.

⁵⁰⁸ «De San Sebastián». *La Correspondencia de España*, 2-VII-1904, p. 3.

Entre 1878 y 1880, Bretón dirigió tres exitosas temporadas, caracterizadas por la variedad del repertorio y el elevado número de estrenos: 10 en 1878, 42 en 1879 y 50 en 1880, que suman un total de 102, de los cuales, 28 pertenecieron a autores españoles.

Tras su marcha a Roma, Chapí se hizo cargo exclusivamente de la temporada de verano en los Jardines del Buen Retiro de 1881, en la que se dieron a conocer 30 novedades, 7 de ellas, españolas, y se concedió especial relevancia a la música francesa.

Al año siguiente, Caballero hizo lo propio en la campaña estival del Retiro, en la que llegaron a presentar un total de 22 obras, de las cuales 6 pertenecieron a autores españoles, si bien la crítica le castigó por la escasa novedad de los programas.

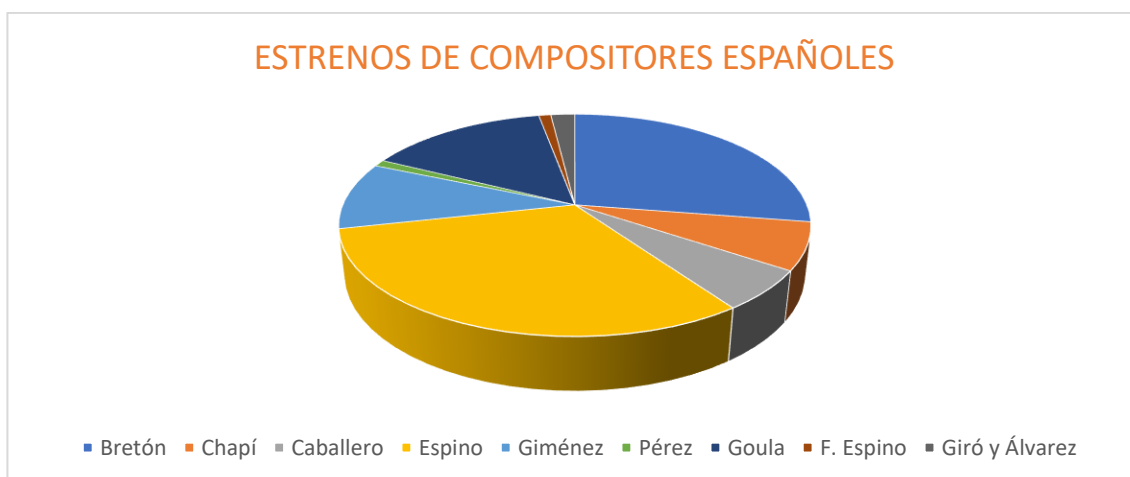
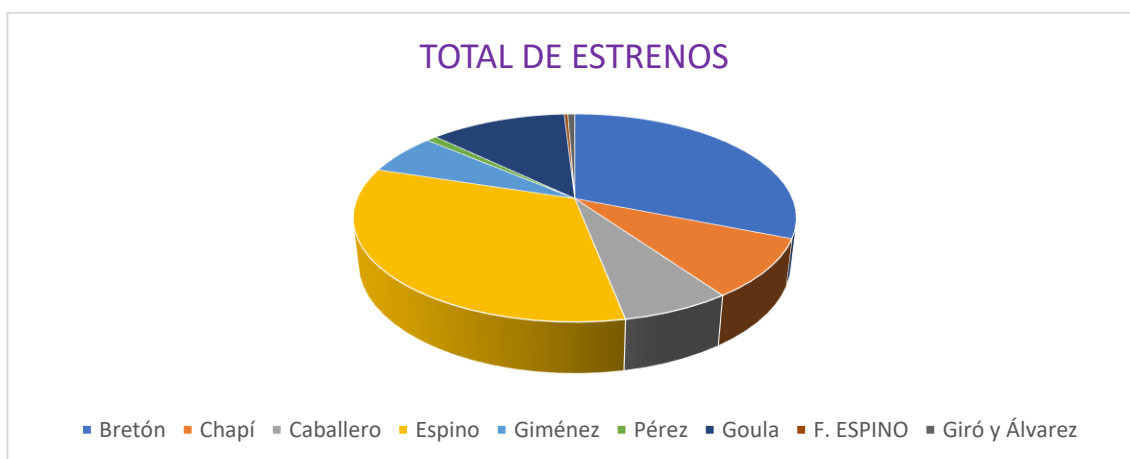
Tras su cese, Espino asumió la dirección, logrando estrenar 108 composiciones entre 1883 y 1886: 41 en 1883, 29 en 1884, 29 en 1885 y 8 en 1886. De los 108 estrenos, 32 correspondieron a compositores españoles.

Con la muerte de Espino en 1888, se asiste a la decadencia de la agrupación, que pasó a ser dirigida con intermitencia por Gerónimo Giménez, Manuel Pérez, Juan Goula, Felipe Espino, Manuel Giró y Antonio Álvarez.

Giménez desarrolló la temporada de verano en los Jardines de 1888 y dirigió algunas intervenciones esporádicas, logrando estrenar un total de 21 obras, de las que 10 pertenecieron a autores españoles.

El segundo de los directores posteriores a Espino con más estabilidad fue Goula, quien desarrolló dos exitosas campañas en el Teatro del Príncipe Alfonso, aportando una cifra de 39 novedades, 15 de las cuales, españolas, y convirtiéndose en el director con más estrenos en menor número de intervenciones.

El resto, se hicieron cargo de eventos muy puntuales y ofrecieron poca novedad, como se puede apreciar en los siguientes gráficos:

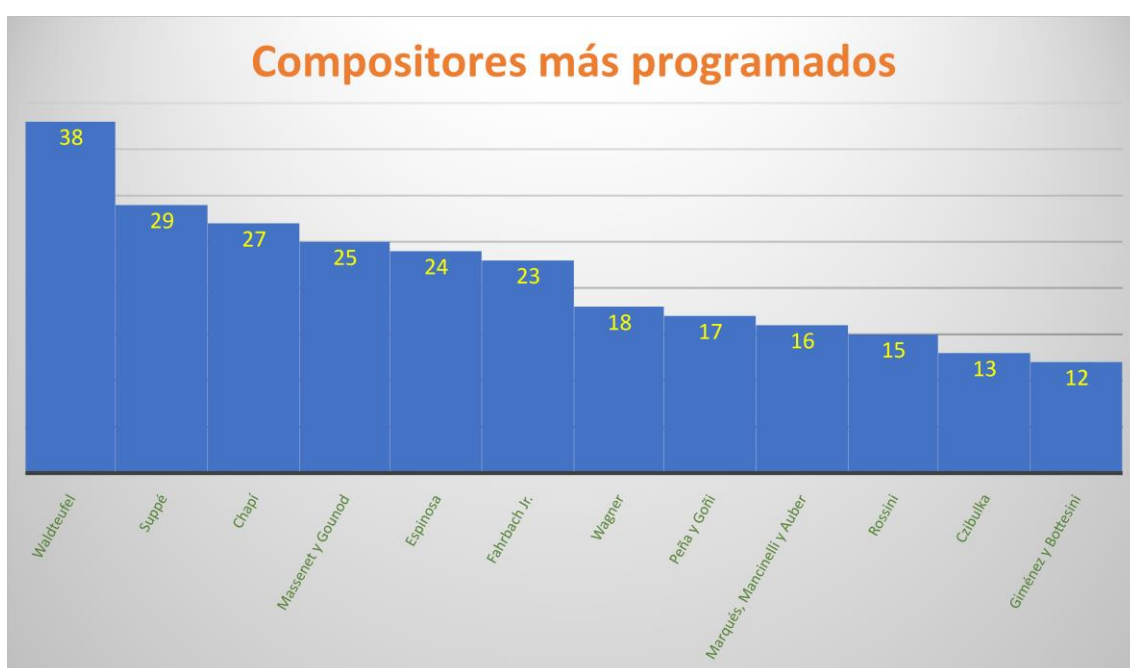


Tras analizar exhaustivamente la trayectoria de la Unión Artístico-Musical, se puede afirmar que Casimiro Espino fue el director que más obras logró estrenar con la misma y más novedades españolas ofreció al público. Los cinco años que se mantuvo al frente pudieron contribuir a este mérito, si bien el caso de Goula desmitifica la vinculación necesaria entre el tiempo dirigido y el número de estrenos.

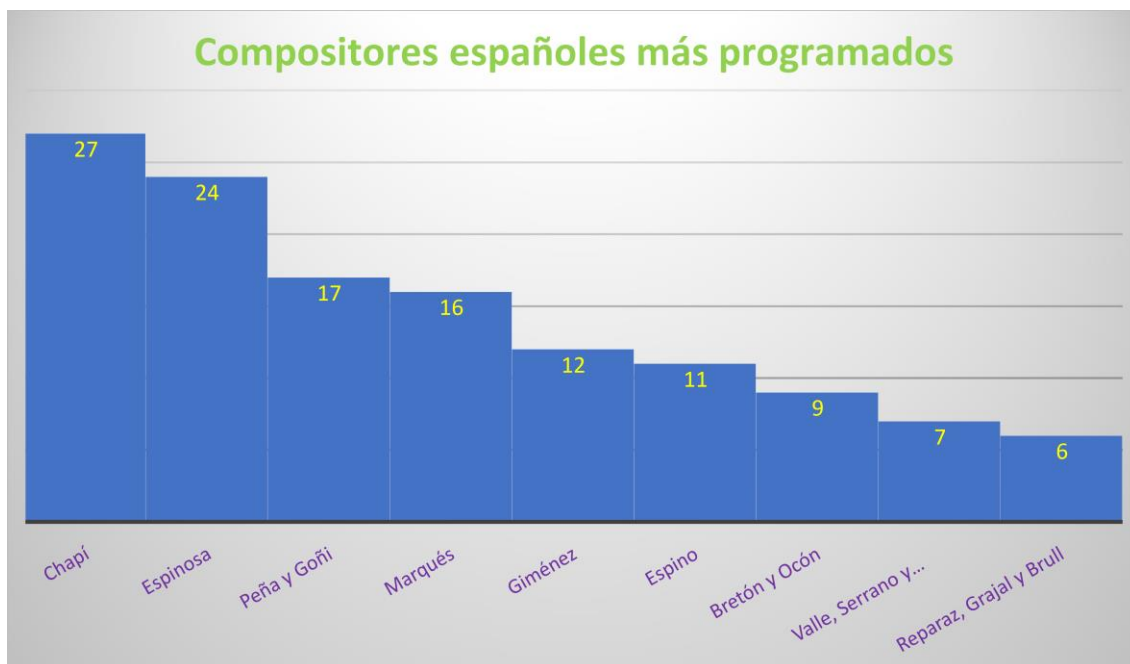
Aun con la ausencia de referencias, se puede determinar que Espino ofreció 108 novedades de las que, al menos 68, se repitieron el mismo día de su estreno, lo que supone casi dos tercios del total y trasluce un elevado nivel de aceptación.

El repertorio fue variado y destacó por la inclusión de obras ambiciosas y complejas en las temporadas de primavera, frente a piezas más ligeras y bailables en las campañas de verano y en el resto de las intervenciones, donde solían tener cabida las composiciones españolas.

Los siguientes gráficos ofrecen una rápida perspectiva de su labor como director tanto a nivel de estrenos como de compositores programados:

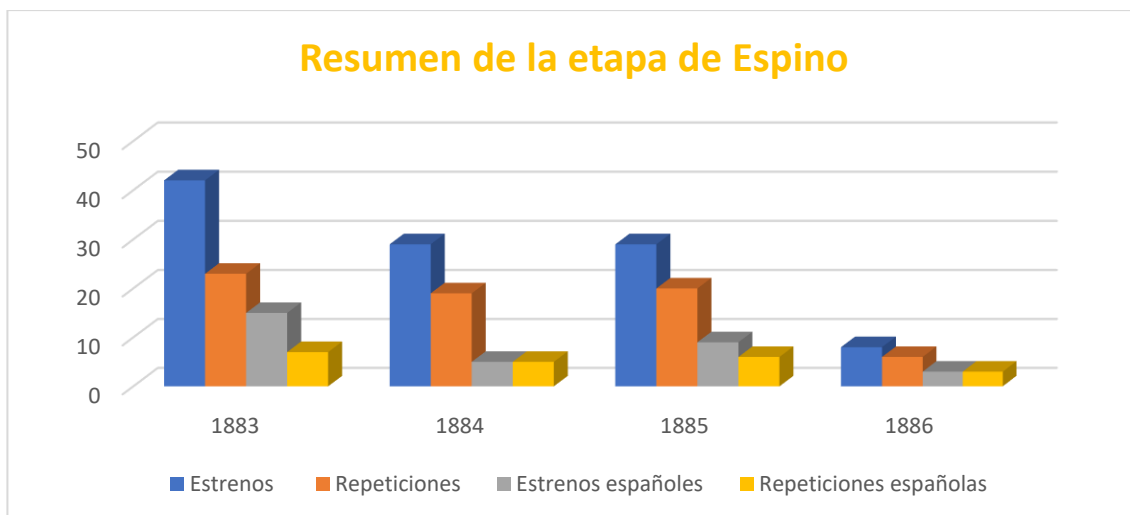


Se puede observar una clara predilección por la música francesa y española, y así, el compositor con diferencia más programado fue Émile Waldteufel, seguido por Franz von Suppé, Chapí, Massenet, Gounod, Gaspar Espinosa y Philipp Fahrbach Jr., con más de 20 programaciones a lo largo de la etapa. En un segundo grupo figuran Wagner, Peña y Goñi, Marqués, Mancinelli, Auber, Rossini, Czibulka, Giménez y Bottesini, con entre 10 y 20 programaciones.



En el caso de los compositores españoles, los más programados fueron los anteriormente mencionados Ruperto Chapí, Gaspar Espinosa, Antonio Peña y Goñi, Miguel Marqués y Gerónimo Giménez, seguidos del propio Casimiro Espino, Tomás Bretón, Eduardo Ocón, Bernardino Valle, Emilio Serrano, Ramón Laymaría, Antonio Reparaz (1831-1886), Tomás Fernández Grajal y Apolinar Brull. Cabe mencionar que, en algunos casos, el elevado número de programaciones se debió al éxito que constituyeron algunas obras en concreto, como la *Fantasía morisca* de Chapí, el capricho *Moraima* de Espinosa, la *Serenata española* de Valle o *La primavera* de Grajal, interpretadas en gran número de conciertos.

Este último gráfico, que condensa la actividad de Espino por años, refleja el elevado nivel de aceptación del que gozaron los estrenos españoles, que se repitieron en su totalidad en 1884 y 1886, dos tercios del total en 1885, y prácticamente la mitad en 1883.



3.3.6. Síntesis de la labor de Espino al frente de la Unión Artístico-Musical

A finales del siglo XIX, la Unión Artístico-Musical se erigió como la segunda sociedad filarmónica más importante de Madrid y con mayor repercusión en el extranjero de España. En su corta trayectoria, Casimiro Espino constituyó un elemento clave, aportándole estabilidad durante los cinco años que se mantuvo al frente y convirtiéndose en el director que más estrenos ofreció con la misma, algunos de los cuales, como el preludio de *Parsifal*, se escuchaban por primera vez en Madrid, a solo ocho meses de su presentación en Bayreuth.

Siguiendo la filosofía de los primeros años de la formación, Espino trató de confeccionar un repertorio variado en el que tuvieran cabida nuestros jóvenes compositores, llegando a convertirse en el director que más obras españolas dio a conocer.

En su afán por impulsar nuestra música, diseñó programas exclusivamente integrados por piezas españolas, que solían tener lugar en eventos de tipo benéfico u honoríficos, y en las temporadas de verano, donde la audiencia clamaba por un tipo de composiciones más ligeras y bailables.

Con el propósito de retribuir a nuestros artistas, se sirvió de la colaboración de reputados intérpretes, como Dámaso Zabalza, y ofreció la posibilidad de darse a conocer a jóvenes promesas, como Concepción Padilla.

Pero la intensa actividad desarrollada por Espino se vio empañada por las amenazas de crisis desde los comienzos de su labor. Así, en 1882, tras el abandono de Chapí y posteriormente de Caballero, el director tomaba las riendas en uno de los momentos más delicados de la formación para abordar una gira de conciertos por Lisboa. El éxito obtenido y las ansias de prosperar en su carrera profesional le animaron a continuar la tarea en Madrid, pero los desacuerdos con las empresas organizadoras y la fuerte rivalidad con la Sociedad de Conciertos entorpecieron su desarrollo a raíz de la cancelación de ciertas campañas y a la ausencia de público. Los intentos por reclutar reputados artistas como Bottesini y rebajar las entradas de los conciertos populares no bastaron para competir contra la Sociedad, que contaba con la colaboración de Sarasate y había reforzado su plantilla con buena parte de los músicos aventajados de la Unión a raíz del nombramiento de Bretón como director. Ante la coincidencia de campañas, el público se decantó mayoritariamente por la Sociedad, y la Unión se sumió en una profunda crisis económica de la que nunca se logró recuperar.

Espino, doblemente debilitado por su enfermedad y la reciente pérdida de sus dos hijos, luchó hasta su muerte por mantener la actividad, que se volvió intermitente en los últimos dos años.

Su etapa al frente de la agrupación constituye un punto álgido en lo que a estabilidad y producción se refiere, e inicia un periodo de decadencia que se iría acentuando progresivamente hasta su desaparición, en 1904.

Las múltiples vicisitudes que hubo de atravesar obstaculizaron sus funciones en más de una ocasión, pero su empeño por agradar a un público, aunque reducido, fiel, le

llevaron a superar los obstáculos, logrando mantener su presencia en el panorama sinfónico madrileño y desarrollando una loable tarea que marcó huella en la trayectoria de la Unión Artístico-Musical y, en general, en la historia musical del siglo XIX español.

3.4. Síntesis de la labor de Casimiro Espino en la música sinfónica

A lo largo del presente capítulo se ha podido comprobar que Casimiro Espino tomó parte activa en las todas agrupaciones sinfónicas madrileñas de la época, en las que fue adquiriendo cada vez más responsabilidad conforme se iba haciendo un nombre en el panorama musical, evolucionando desde instrumentista hasta llegar a director titular.

Así, en 1866 comenzó en la Sociedad de Conciertos de Madrid cuando aún no había finalizado sus estudios en el Conservatorio, y jugó un papel protagonista en los inicios de esta orquesta, siendo uno de sus socios fundadores. En un primer momento, desempeñó funciones de primer violín, aunque pronto comenzó a compatibilizarlas con la composición, proporcionando un buen puñado de obras al repertorio de la Sociedad, e incluso llegó a ejercer de presidente del jurado de admisión de obras durante sus últimos años en la formación.

Paralelamente, Espino formó parte de la Filarmónica de Madrid, agrupación sinfónica más próxima al formato camerístico que desarrolló su actividad entre 1872 y 1874. Esta formación le brindó la oportunidad de consolidar su carrera como violinista y compositor, al tiempo que le proporcionó numerosos contactos de los que surgieron futuras colaboraciones en diversos ámbitos.

Sin embargo, sus ansias de prosperar en su carrera musical, orientada hacia la dirección, le llevaron a ponerse al frente de la Unión Artístico-Musical en 1882, siendo expulsado de la Sociedad de Conciertos por cuestiones de incompatibilidad y rivalidad

entre orquestas. La Unión posibilitó su desarrollo profesional, siendo aclamado por sus magníficas labores de dirección, así como por la difusión de repertorio tanto internacional como nacional. Los cinco años que se mantuvo al frente le convirtieron en su director más estable, además del que más obras logró estrenar con la agrupación y más novedades españolas ofreció al público, un mérito mayor, aun si cabe, teniendo en cuenta que se produjo en la antesala del ocaso de la formación.

En cuanto a su producción sinfónica, Espino compuso un total de 12 obras, en su mayoría destinadas a la Sociedad de Conciertos de Madrid: la *Fantasia sobre motivos de Los Hugonotes*, la melodía *La Partenza*, el *Capricho-Scherzo para piano* de Soledad Bengoechea y las oberturas *Genio y Locura*, *Flora*, *El despertar de las hadas*, *El espíritu del bosque* y *Overtura en Sol menor*; a la Filarmónica de Madrid le dedicó la *Polonesa* y las melodías *La Ausencia* y *La Mendicante*; y a la Unión Artístico-Musical, *Recuerdos de Portugal*, todo ello sin tener en cuenta la gran cantidad de arreglos que efectuó durante su etapa de director. La escasez de referencias impide precisar el nivel de acogida de estas composiciones, aunque se puede determinar un éxito muy comedido a juzgar por el reducido número de reprogramaciones que obtuvieron.

Su obra más celebrada fue la *Fantasia sobre motivos de Los Hugonotes*, que alcanzó 17 reprogramaciones, si bien, todas con la Sociedad de Conciertos. Asimismo, la única composición que traspasó las fronteras de esta agrupación fue la obertura *El despertar de las hadas*, programada con la Unión Artístico-Musical mientras Espino fue su director.

Por tanto, la aportación de Casimiro Espino al panorama sinfónico de la época fue crucial, teniendo en cuenta la multiplicidad de funciones desempeñadas en las principales agrupaciones sinfónicas, si bien, la faceta que más éxitos le reportó, y por la que sería

más aclamado e incluso recordado después de su muerte, fue la de director de la Unión Artístico-Musical, como refleja la siguiente caricatura publicada en *Madrid cómico*:

¡Buen músico! ¡Ya lo creo!
que siempre se hace aplaudir.
Dicen que es un poco feo,
pero por lo que yo veo,
eso es gana de mentir⁵⁰⁹.



⁵⁰⁹ «Maestros compositores. Espino». *Madrid cómico*, IV, 75, 27-VII-1884, p. 1.

4. Teatro lírico

Casimiro Espino compatibilizó su dedicación para con la música religiosa y sinfónica con sus obligaciones en el teatro lírico, una faceta compleja de abordar, teniendo en cuenta la variedad de compañías en las que tomó parte de manera ininterrumpida desde 1870 hasta su muerte, así como el extenso repertorio que aportó en este sentido.

El presente capítulo realiza un recorrido por su trayectoria lírica, deteniéndose en su producción. La extensión del corpus imposibilita un análisis exhaustivo en su totalidad, por lo que se recogen cuestiones genéricas de la música y del libreto en cada uno de los casos, profundizando posteriormente en su estreno y recepción para determinar las obras que gozaron de mayor éxito. Asimismo, se incluye un resumen previo del panorama lírico español durante el siglo XIX, con el objetivo de enmarcar la labor de Espino.

4.1. Panorama musical lírico durante el siglo XIX

Al igual que la música religiosa y sinfónica, la dramática experimentó significativas transformaciones a lo largo del siglo XIX, si bien se produjeron con mayor incidencia social, fruto de la alargada sombra proyectada por el teatro musical italiano (y más tarde, por el francés), impulsado y protegido desde la Corte, que invadió la mayoría de los aspectos de la vida musical de la época⁵¹⁰.

Su tratamiento se antoja complejo, pues a la turbulenta historia sociopolítica del siglo cabe añadir la importación de corrientes dramáticas extranjeras (*rossinismo*,

⁵¹⁰ CASARES RODICIO, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.

belcantismo, la ópera bufa y cómica, *wagnerismo*, etc.), la cuestión de la ópera nacional o la proliferación de teatros y de espectáculos destinados a distintos tipos de público⁵¹¹.

Sin embargo, si hay dos temas que merecen ser destacados por su trascendencia musical en la época son el renacimiento de la zarzuela y el surgimiento del “Género Chico”, aspectos en los que se profundiza a lo largo capítulo por ser los ámbitos dramáticos cultivados por Casimiro Espino, quien sólo reparó en el operístico a efectos de dirigir con carácter puntual la compañía del Teatro Real, una labor que se desarrolla en un capítulo aparte.

4.1.1. La zarzuela. Antecedentes y evolución a lo largo del siglo XIX

Existe una cierta confrontación a la hora de establecer los orígenes de la zarzuela como género musical. Así, Emilio Cotarelo y Mori en *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*, atribuía a Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) su invención fortuita cuando, a propósito de las nupcias del rey Felipe IV con doña Mariana de Austria en 1648, había ideado un nuevo tipo de drama partiendo de un modelo preexistente en el que se incorporaba la música en mayores proporciones y se reducían sus dimensiones de tres a dos actos⁵¹²; posteriormente, y a raíz de la generalización de este tipo de espectáculos como forma de entretenimiento al monarca durante sus retiros en la Zarzuela (propiedad de caza en el Pardo), pasaron a llamarse “fiestas de la Zarzuela” y, en último término, zarzuelas simplemente. En un principio, se caracterizaron por presentar temáticas mitológicas o legendarias,

⁵¹¹ Introducción extraída de los capítulos: CASARES RODICIO, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales» y ENCINA CORTIZO, María. «La zarzuela del siglo XIX Estado de la cuestión (1832-1856)». En *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122 y pp. 161-194.

⁵¹² COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 2001, p. 39.

acompañadas de un gran aparato escénico, pasando, más adelante, a tomar asuntos de la vida ordinaria, con la consecuente reducción del aparato a los límites de una comedia cualquiera⁵¹³.

A lo largo del siglo XVIII, la predilección por parte de la monarquía por la música italiana, unido al éxito de la tonadilla escénica, relegaron a la zarzuela a un segundo plano, y aunque hubo un intento de restauración por parte de Ramón de la Cruz (1731-1794) y algunos maestros que completaron su pensamiento, como Luis Misón (c. 1720-1766) o Antonio Rodríguez de Hita (1722-1787), no obtuvo consecuencias presumibles, al no haber continuadores de su labor⁵¹⁴.

Habría que esperar a que finalizase el primer tercio del siglo XIX para que apareciera un nuevo género, acorde a los gustos del pueblo español y capaz de hacer frente a la ópera italiana y al *rossinismo* en auge: la zarzuela moderna. Y he aquí la problemática terminológica que se plantea, entre quienes consideraron esta etapa como un resurgimiento de un género preexistente, como el ya citado Cotarelo y Mori o Barbieri⁵¹⁵, y quienes aludían al nacimiento de una nueva zarzuela al calor de la ópera italiana, que nada tendría que ver con las primitivas funciones⁵¹⁶, como Antonio Peña y Goñi o Carlos Gómez Amat, quien prefería hablar de “iniciación” en lugar de renacimiento⁵¹⁷; una zarzuela que, en palabras de Emilio Casares, solo guardaría relación con la anterior en el nombre, y que además de desarrollar ideas musicales italianas, empleaba tipologías formales de la opereta francesa y estrechaba lazos con nuestra música

⁵¹³ COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 2001, p. 59.

⁵¹⁴ COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela...*, p. 151.

⁵¹⁵ ASENJO BARBIERI, Francisco. «La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos». *La Zarzuela*, I, 1, 4-II-1856, pp. 2-3., y ASENJO BARBIERI, Francisco. «La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos». *La Zarzuela*, I, 2, 11-II-1856, pp. 1-3.

⁵¹⁶ PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, Imprenta y estereotipia de El liberal, 1881, pp. 295-296.

⁵¹⁷ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música...*, p. 103.

étnica por medio de la inserción de danzas y canciones populares en su esquema formal⁵¹⁸.

El propio Peña y Goñi prefería designar a la “zarzuela moderna” como “ópera cómica nacional”, en aras de una mayor consideración por parte de los países extranjeros y a fin de evitar que se identificara con una «canción popular, descocada, libre y populachera»⁵¹⁹. El motivo de esta asociación se debía a que el pueblo se había convertido en el principal impulsor del género, destronando a la aristocracia, que a duras penas lo había conseguido sostener durante los dos siglos anteriores. Este intercambio de papeles vino facilitado por la democratización del arte, propulsada por numerosos cambios políticos y sociales, que había desencadenado la afluencia en masa a los teatros debido a una creciente afición a la música, y, en especial, al canto. Pero el pueblo encontraba serias dificultades para entender el argumento de las óperas italianas en boga⁵²⁰, lo que favoreció la gestación de la “nueva zarzuela” con el apoyo de las clases populares.

Otro factor clave en la institución de la zarzuela moderna fue la creación del Conservatorio de María Cristina en 1830, pues se convirtió en proveedor principal de cantantes, que sustituyeron a los “divos” italianos; sin embargo, el suceso determinante fue la presentación, en febrero de 1832, del melodrama *Los enredos de un curioso*, con libreto y música expresamente compuestos por profesores del centro: Ramón Carnicer (1789-1855), Baltasar Saldoni (1807-1889), Pedro Albéniz (1795-1855) y su director, Francesco Piermarini (1792-1873). Al margen de su valor artístico, *Los enredos de un curioso* constituyó un acontecimiento lírico, sirviendo de caldo de cultivo para el afianzamiento de la resurrección zarzuelística en la siguiente década (1840-1850), en la

⁵¹⁸ CASARES RODICIO, Emilio y ALONSO GONZÁLEZ, Celsa. *La música española en el siglo XIX*. Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, p. 73.

⁵¹⁹ PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española...*, p. 317.

⁵²⁰ Cabe recordar que, durante el primer tercio del siglo XIX, el italianismo dominó el panorama musical, sin apenas hueco para la zarzuela.

que proliferaron obras de esta índole a manos de Basilio Basili (1804-1895), Florencio Lahoz (1815-1868), Sebastián Iradier (1809-1865), Mariano Soriano Fuertes (1817-1880), Cristóbal Oudrid (1825-1877) o Rafael Hernando (1822-1888) entre otros, sumándose, más tarde, Barbieri y Gaztambide.

El género iba tomando fuerza en Madrid, si bien, había de ocurrir un hecho trascendental para el despegue definitivo del mismo: la creación de la Sociedad Lírico-Española en 1851. Citando a Barbieri, uno de sus socios fundadores, la empresa se había acometido con el objetivo de “resucitar el espectáculo lírico-dramático, llamado zarzuela, asimilándole en la forma, en cuanto fuera posible, a la ópera cómica francesa, e introduciendo a la par no solamente el espíritu de nuestros cantos nacionales, sino todos los adelantos literarios y musicales consignados por los grandes maestros y la juiciosa crítica”⁵²¹. Así, a iniciativa de Gaztambide y con el apoyo del tenor Francisco Salas y el propio Barbieri, acordaron tomar el Teatro del Circo y formar sociedad junto al libretista Luis Olona (1823-1891) y a los compositores Hernando, Oudrid y José Inzenga (1828-1891), estrenando obras tan memorables como *Jugar con fuego* (1851) de Barbieri, considerada paradigma de la posteriormente denominada “Zarzuela Grande”⁵²². Por otro lado, y ante la desprotección zarzuelística por parte del Estado, que apoyaba al Teatro Real (sede de la ópera italiana), la sociedad supuso una oportunidad para los estudiantes del Conservatorio y otros compositores, dándoles nombre y un medio honroso de vivir, e impulsó el enloquecimiento del público hasta el punto de aumentar en un cincuenta por ciento el número de teatros españoles en los quince primeros años de vida del género⁵²³. El más relevante, sin duda, fue el Teatro de la Zarzuela, construido en 1856 bajo los

⁵²¹ ASENJO BARBIERI, Francisco. «La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos». *La Zarzuela*, I, 1, 4-II-1856, pp. 2-3., y ASENJO BARBIERI, Francisco. «La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos». *La Zarzuela*, I, 2, 11-II-1856, pp. 1-3.

⁵²² CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. 2, Madrid, ICCMU, 1994, p. 108.

⁵²³ *Ibid.*, p. 267.

auspicios del empresario Francisco de Rivas y con el principal impulso de Barbieri, que marcó un antes y un después en la historia de esta música. Su inauguración, el 10 de octubre, supuso la creación de una empresa concurrente, la Sociedad de Artistas, que partía de la primitiva Lírico-Española con las bajas de Oudrid, Hernando e Inzenga, y más tarde, de Olona. Sin embargo, y contra todo pronóstico, el teatro obtuvo grandes pérdidas, y la sociedad, debilitada por las discrepancias de índole profesional y personal entre sus socios, especialmente entre Barbieri y Gaztambide, terminó por disolverse definitivamente en 1860⁵²⁴, quedando Salas y Gaztambide como únicos empresarios del teatro y con una gran deuda que nunca pudieron satisfacer⁵²⁵.

La década de 1860 vino marcada por tres acontecimientos que transformaron la cultura teatral y musical: la recepción de la ópera bufa, el establecimiento del teatro por horas y el desarrollo de un repertorio asociado a este sistema, el “Género Chico”, que dominaría el teatro español hasta principios del siglo XX⁵²⁶.

La irrupción de la ópera bufa vino en 1866 de la mano del empresario Francisco Arderius, quien, tras una estancia en París, decidió formar una compañía a imagen y semejanza de los *Bouffes-Parisiens*: los *Bufos Madrileños*, quienes, con epicentro en el Teatro Variedades, pasaron a convertirse en máximos divulgadores del género bufo en general y de Jacques Offenbach (1819-1880) en particular, y aunque constituyeron una moda pasajera, pues desaparecieron a finales de 1872⁵²⁷, asestaron un duro golpe a la zarzuela, influyendo en la simplificación de la música y preparando el terreno para lo que constituiría el golpe definitivo: el género chico.

⁵²⁴ CARRERAS, Juan José. «La zarzuela isabelina». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 442-468, p. 458.

⁵²⁵ COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela...*, p. 686.

⁵²⁶ CARRERAS, Juan José. «De la zarzuela bufa al género chico». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 507-528, p. 507.

⁵²⁷ CASARES RODICIO, Emilio. «Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1997), pp.73-118, p. 78.

4.1.2. El género chico. Antecedentes y evolución a lo largo del siglo XIX

El género chico surgió como un fenómeno exclusivamente teatral a finales de la década de los sesenta, razón para que muchos estableciesen sus orígenes musicales en 1880, cuando Federico Chueca (1846-1908) se erigió como máximo exponente tras haber estrenado la *Canción de la Lola* junto a Joaquín Valverde (1846-1910), que constituyó un éxito sin precedentes. Sin embargo, y al igual que la zarzuela, el género chico fue el resultado de un proceso evolutivo que partió de una iniciativa desvinculada del mundo musical: el “teatro por horas”, que encontraba sus antecedentes en los Cafés Teatro y en los “Bufos Madrileños”⁵²⁸.

En 1867, los actores Antonio Riquelme, Juan José Luján y José Vallés tomaron el Teatro del Recreo para ofrecer “teatro por horas” o “secciones”, facilitando la adquisición de localidades para funciones sueltas, que rara vez sobrepasaban la hora de duración. La alternativa fue muy bien acogida, ya que suprimía la obligación de asistir a funciones completas, generalmente tan extensas que terminaban por fatigar a la concurrencia, y ofrecía mayor variedad al programar en cada franja horaria espectáculos destinados a distintos tipos de público⁵²⁹. Por otro lado, el sistema optimizó la relación coste-beneficio, pues la inversión requerida para este tipo de obras era mínima, permitiendo, a su vez, abaratar el coste de las entradas, con el consecuente acercamiento del género a las clases populares. Éstas, sedientas de diversión, y hastiadas de temáticas complejas, acogieron con los brazos abiertos a un género con el que se sentían plenamente identificadas, y lo que comenzó como un fenómeno “plebeyo” terminó cautivando a todas las clases sociales. Así, hay evidencias que apuntan a un aburguesamiento de este tipo de espectáculos, como la reserva de palcos o la diferenciación de entradas más caras en los

⁵²⁸ CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo...*, p. 355.

⁵²⁹ Los teatros solían programar cuatro sesiones desde las ocho de la tarde hasta medianoche, aunque los horarios terminaron retrasándose más tarde, de acuerdo con el gusto de la época por trasnochar.

“días de moda” o en determinados estrenos, para asegurar la asistencia de un público más adinerado⁵³⁰.

El género chico fue fiel reflejo del acelerado ritmo de la vida moderna, sincronizándose con la predilección por el arte en pequeñas dosis o “arte chico” en todas sus manifestaciones, y adueñándose del espíritu de los bufos al pugnar por la reconciliación con una visión hermosa de la vida y ensalzar lo divertido⁵³¹.

En un primer momento, los grandes teatros madrileños se mostraron reacios, pero pronto terminaron sucumbiendo a este fenómeno imparable. Uno de los más característicos fue el Teatro Variedades, que acogió a los cómicos iniciadores del género chico cuando el del Recreo se les quedó pequeño para albergar al público concurrente. Posteriormente, los teatros Martín, Eslava, o el Apolo, al que se llegó a conocer como la “catedral del Género Chico”, se convirtieron en sedes alternativas, e incluso se llegaron a acondicionar “teatros de verano” para garantizar la continuidad de las representaciones durante las “imperiosas vacaciones estivales”; este tipo de locales, habitualmente contruidos de madera, se emplazaban en barriadas frescas y solían disponer de aberturas laterales para armonizar las altas temperaturas, siendo ejemplos los teatros de Recoletos, Felipe, Eldorado o Maravillas⁵³².

Numerosos críticos, empresarios y compositores de renombre también juzgaron severamente las primeras manifestaciones de género chico, acusándole de restar público a los grandes teatros. Tales acusaciones suponían, a juicio de Eusebio Blasco, una lamentable equivocación, cuando lo que se había conseguido era fomentar la afición de

⁵³⁰ CARRERAS, Juan José. «Dramaturgias del sainete lírico». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 528-546, p. 540.

⁵³¹ CASARES RODICIO, Emilio. «Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1997), pp.73-118, p. 115.

⁵³² DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo del género chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1949, pp. 59-60.

un gran número de personas que antes no acudían a los teatros debido al excesivo coste de las entradas⁵³³. En la misma línea, Benito Pérez Galdós elogió al género chico por haber puesto el arte «al alcance de todos los peculios, sirviéndolo por menor y en dosis que ni [hastiaban ni empalagaban]», y reduciendo las exigencias de vestimenta para facilitar el acceso a las familias más modestas⁵³⁴.

Las primeras obras tenían como intención principal agradar al público, quien, a su vez, acudía sugestionado por el fuerte aparato crítico que acompañaba a cualquier estreno. Así, si la obra pertenecía a un autor conocido, los periódicos se encargaban de hacer el reclamo, pues en todas las redacciones figuraban periodistas cercanos al compositor y relacionados con empresas que servían a sus intereses. Se formaba, así, un segundo público, verdaderamente iniciador de la popularidad de la pieza, constituido por «doncellas pianistas de cierto género, estudiantes, empleadillos, militares y horteras junto a sus respectivas familias, quienes, con el único deseo de escuchar la jota que se [vendía], desfilaban por el teatro». Asegurado el éxito, el empresario se consideraba autorizado para anunciarlo como tal, en rótulos transparentes ubicados en sitios céntricos que atraían «a toda una población flotante [...] que se [fiaba] del anuncio con letras de gas, porque apenas [leía] otro»⁵³⁵. Muchas de estas piezas sobrepasaban los límites del teatro, conquistando las calles, los pianos domésticos o las murgas de ciegos, y convirtiéndose en patrimonio común del pueblo.

Por otro lado, las ansias por satisfacer y agradar al público se tradujeron en una estandarización tanto a nivel temático como musical, y la falta de novedad y originalidad se hizo patente en la reutilización de argumentos (engaños, enredos), escenarios

⁵³³ BLASCO, Eusebio. «Los teatros baratos». *Malas costumbres*, Madrid, 1880, pp.81-89., pp. 85-86.

⁵³⁴ PÉREZ GALDÓS, Benito. «Arte por horas». *Obras inéditas ordenadas y prologadas por Alberto Ghiraldo. Volumen V. Nuestro teatro*, Madrid, Renacimiento, 1923, pp. 213-214.

⁵³⁵ YXART, José. *El arte escénico en España*. Barcelona, Alta Fulla, 1987, pp. 129-130.

(merenderos, tabernas, hoteles o balnearios) o personajes (el marido pusilánime, la mujer dominante)⁵³⁶.

La música, de la que se podía prescindir, teniendo en cuenta los orígenes expresamente teatrales del género, también se supeditaba al entretenimiento, caracterizándose por su sencillez y facilidad de comprensión, así como por la abundancia de citas musicales conocidas por el público, todo ello subrayado por una instrumentación distintiva y convencional, en la que predominaban los instrumentos de viento⁵³⁷.

Entre los subgéneros musicales cabe destacar el sainete y la revista, por ser los más extendidos durante el periodo contemporáneo a Espino. El primero, se considera eje vertebrador del género chico a raíz del estreno, el 25 de mayo de 1880, de *La Canción de la Lola* de Chueca y Valverde, que supuso un rescate de los castizos sainetes de Ramón de la Cruz y constituyó un verdadero éxito⁵³⁸.

Los sainetes se caracterizaban por sus tramas esquemáticas, donde el avance de la acción solía verse interrumpido por la interpolación de escenas de relleno, que tenían escasa relación con la intriga fundamental de la pieza, pero fueron adquiriendo cada vez más importancia al incorporar una serie de elementos costumbristas que otorgaban un color característico; la música solía responder a formas del teatro musical italiano y francés, del folklore tradicional o de la música popular, y solía constar de entre tres y siete números y un preludio instrumental a modo de obertura⁵³⁹.

La revista, subgénero de carácter cosmopolita y componente crítico, arrancó fuertemente en la década de los ochenta y abordaba temáticas circunstanciales o de

⁵³⁶ YXART, José. *El arte escénico en España*. Barcelona, Alta Fulla, 1987, pp. 139-140.

⁵³⁷ CARRERAS, Juan José. «Dramaturgias del sainete lírico». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 528-546, p. 541.

⁵³⁸ *Ibid.*, p. 528.

⁵³⁹ *Ibid.*, pp. 531-533.

actualidad. En palabras de Deleito y Piñuela, se trataba de un género ambiguo, que no tenía de teatral sino representarse en el teatro, ya que solía carecer por completo de lo que es consustancial a éste: una acción. En la revista podían colaborar «el músico (del modo más ramplón y superficial que puede), el pintor escenógrafo, modistos, electricistas, maquinistas, tramoyistas, atrezzistas, director coreográfico, coristas, comparsas, cuerpo de baile...y cuerpos de tiples, bailarinas y figurantes; vestidos y, sobre todo, desnudos. El libreto [era] lo de menos, y su autor o autores (generalmente varios, para destacar más la insignificancia de su papel) [eran] lo más baladí en el conjunto. [...] unos cuantos cuadros arbitrariamente fundidos y con escasa o ninguna relación entre sí; varias escenas que [servían] de pretexto a desfiles de mujeres con atavíos caprichosos [y] de vez en vez, algún diálogo que [pretendía] ser chistoso, o un cantable pegadizo»⁵⁴⁰. En esta descripción de Deleito y Piñuela subyace una crítica al proceso compositivo de las revistas que constituye, al mismo tiempo, uno de los rasgos más representativos del género chico y al que se aludirá continuamente a la hora de abordar la producción teatral de Casimiro Espino: el concepto de coautoría, entendiendo que estas obras podían ser escritas por dos o más autores sin que se desvirtuase su esencia.

Hay quienes creyeron ver en el surgimiento del género chico un impulso para la zarzuela, al equipararlo a las zarzuelas en un acto que convivían con las “zarzuelas grandes” (normalmente en tres) de Barbieri o Gaztambide, produciéndose una especie de intercambio de papeles en importancia. Sin embargo, su desarrollo no se produjo en los mismos términos, y mientras el género chico crecía exponencialmente, la zarzuela se sumía en una profunda crisis.

⁵⁴⁰ DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo del género chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1949, p. 20.

Aunque algunos compositores como Fernández Caballero, el propio Espino⁵⁴¹, o, más adelante, Bretón y Chapí⁵⁴², continuaron componiendo zarzuelas, fueron cada vez más las voces que auguraban un futuro difícil, produciéndose una reorientación generalizada de la actividad compositiva hacia el género chico.

A continuación, se aborda la trayectoria lírica de Casimiro Espino y su producción, información que se complementa con las tablas de los apéndices 9, 10 y 11: el primero incluye un resumen de sus funciones por temporadas teatrales; el segundo, un catálogo de su obra, detallando aspectos sobre su estreno, recepción en Madrid y localización de fuentes; por último, el apéndice 11 registra las reprogramaciones en otras provincias hasta 1890 a partir de los datos localizados en el Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial.

4.2. Casimiro Espino como compositor y director de música dramática

Casimiro Espino desarrolló una intensa actividad en el campo de la música dramática desde 1870, año en que vio la luz su primera composición, hasta su muerte, en 1888. Aunque comenzó fundamentalmente gracias a su habilidad como intérprete, acometiendo el puesto de concertino y segundo director de orquesta en la compañía de la Zarzuela, pronto adquirió mayor responsabilidad en el ámbito de la dirección, conforme se fue haciendo un nombre como compositor. En este sentido, su alianza con Ángel Rubio desde finales de 1877 determinó la mayor parte de su carrera teatral, logrando estrenar un elevado número de obras en coautoría y codirigir exitosas campañas teatrales. Sin embargo, Espino también cosechó otros triunfos tanto en solitario como en colaboración

⁵⁴¹ GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música...*, p. 181.

⁵⁴² A los que se consideró responsables de un segundo renacimiento de la zarzuela (el primero habría sido a mediados de siglo, con la sociedad creada a iniciativa de Barbieri, Salas y Gaztambide).

con otros compositores, convirtiéndose en uno de los protagonistas indiscutibles de las últimas décadas del siglo XIX teatral español.

A continuación, se analiza su labor en función de la pertenencia a diversas compañías teatrales y del estreno de sus obras.

4.2.1. Temporada de invierno 1870-1871. Teatro de la Alhambra

Casimiro Espino se estrenó en la dirección teatral a finales de 1870, cuando asumió el cargo de director de orquesta junto a Federico García en el recién inaugurado Teatro de la Alhambra, siendo maestros concertadores Luis Napoleón Bonoris (1830?-1911) y Manuel Nieto (1844-1915)⁵⁴³.

El coliseo, ubicado en la calle de la Libertad, justificaba su nombre con su decoración oriental y arabesca, y aunque cultivaba géneros muy variados, se especializó en los bailes de máscaras durante la época de Carnaval⁵⁴⁴. La Alhambra abrió sus puertas al público el 15 de diciembre con la zarzuela en tres actos *El secreto de un mendigo* de Manuel Nieto, atrayendo a una numerosa concurrencia⁵⁴⁵. El lujo del local y la variedad de obras que la empresa pretendía poner en escena prometían resultados satisfactorios; sin embargo, no lograron reclutar el suficiente público y a mediados de enero se vieron obligados a contratar a una compañía de verso capitaneada por el afamado actor Antonio Vico, que, aunque había de alternar con la de zarzuela, terminó acaparando toda la atención⁵⁴⁶.

⁵⁴³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 2-XII-1870, p. 4.

⁵⁴⁴ DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo...*, p. 46.

⁵⁴⁵ «Tercera edición». *La Correspondencia de España*, 16-XII-1870, p. 3.

⁵⁴⁶ «De espectáculos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 9-I-1871, p. 4.

La escasa repercusión de esta temporada impide precisar la labor desempeñada por Espino como director, aunque tuvo su interés desde el punto de vista compositivo al lograr el estreno de *1870*.

1870 (I-1871). Teatro de la Alhambra

1870 es una revista cómico-lírico-burlesca en un acto y dos cuadros compuesta junto a Manuel Nieto y letra de Fernando del Pozo y Paluchi. Aunque prometía constituir un éxito, teniendo en cuenta la delicadeza e ingenio con que estaba escrita⁵⁴⁷, no se han localizado referencias a su estreno y en el libreto figuran dos fechas distintas: el 2 y el 3 de enero de 1871.

Según los principios que regían el género, en *1870* se “pasaba revista” a diversos asuntos de actualidad por medio de una serie de escenas contrastantes protagonizadas por personajes alegóricos. En esta ocasión, la sucesión en el trono del Año Nuevo, interpretado por Eulalia Sarló, al Año Viejo (Antonio Campoamor) supone la excusa perfecta para que éste último le haga partícipe de su herencia, presentándole a los Doce meses, las Bellas Artes y la Industria, el Comercio, la Política, la Prensa, la Bolsa y otros personajes que aprovechan su intervención para denunciar la deplorable situación en que se hayan. Tampoco faltan a la cita los teatros Ópera, Zarzuela y Bufos, quienes hacen mofa del monopolio italiano en el Teatro Nacional, de la decadencia de la zarzuela y de la imposición de los modelos franceses⁵⁴⁸.

⁵⁴⁷ «Tercera edición». *La Correspondencia de España*, 27-XII-1870, p. 4.

⁵⁴⁸ DEL POZO Y PALUCHI, Fernando. *1870, revista cómico-lírico-burlesca en un acto y dos cuadros y en verso, original de D. Fernando del Pozo y Paluchi, música de los maestros D. Manuel Nieto y D. Casimiro Espino*. Madrid, El Teatro y Administración Lírico-Dramática, 1870.

Una vez finalizada esta breve campaña en la Alhambra, habría que esperar hasta principios del año siguiente para recibir noticias de Espino, cuando logró presentar una nueva obra:

Una musa casera (15-I-1872). Teatro de la Zarzuela

La zarzuela en un acto *Una musa casera* se estrenó con la compañía lírica de Francisco Salas el 15 de enero de 1872 en el Teatro de la Zarzuela. La obra no obtuvo éxito, en parte debido a que el bajo José Escriú, protagonista y principal sostenedor, la interpretó «como de mala gana y con esa *cachaza* habitual que ya en él forma[ba] escuela, y que tanto perjudica[ba] al éxito de sus papeles»⁵⁴⁹. Integraron el resto del elenco la característica Concepción Baeza y el tenor Joaquín Miró, cuyos esfuerzos no pudieron impedir ni el fracaso ni las protestas del público ante los aplausos tributados por varios amigos tras la caída del telón⁵⁵⁰.

Tal rechazo explica la ausencia de alusiones en la prensa a sus autores, pues, como era habitual, el público sólo pedía desvelar sus nombres cuando la obra constituía un éxito. Tampoco en el libreto ni en la parte de apuntar⁵⁵¹ figura el nombre del autor de la letra, quien pudo haberse inspirado en el vaudeville *Pas de fumée sans feu* de Jean-François-Alfred Bayard, añadiendo un recurso más por su cuenta para complicar la intriga⁵⁵²: Baltasara, encarnada por Concepción Baeza, es una poetisa de éxito que se niega a desvelar su nombre por miedo a verse rechazada por su marido, Melitón (José Escriú). El tercero en discordia es Folletín (Joaquín Miró), director del periódico que publica los escritos de Baltasara, quien, tras acudir a visitarla, aprovechando la ausencia

⁵⁴⁹ «Variedades. Revista de teatros». *La Iberia*, 28-I-1872, p. 3.

⁵⁵⁰ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 16-I-1872, p. 3.

⁵⁵¹ CEDOA: MMO/1759; MPO/442 y MMO/1759.1

⁵⁵² «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 16-I-1872, p. 3.

de su marido, se ve obligado a esconderse en el armario cuando éste se presenta de improviso en casa⁵⁵³.

Los cuatro números musicales aportados por Espino, adaptaciones de Marius Boullard, pasaron sin pena ni gloria: dos dúos entre Baltasara y Melitón, el segundo a ritmo de habanera, un solo de Folletín y un trío final, cuando Melitón sorprende a este último dentro del armario.

Una musa casera se volvió a poner en escena al día siguiente, aunque el resultado no fue satisfactorio y la zarzuela pasó a engrosar la lista de obras que cayeron en el olvido.

Desde entonces, Espino priorizó sus funciones en el ámbito sinfónico, especialmente en la recién creada sociedad Filarmónica de Madrid, no volviendo a recibir noticias del compositor hasta finales de 1874.

4.2.2. Temporada de invierno 1874-1875. Teatro de la Zarzuela

Tras un parón de dos años, y coincidiendo con el fin de sus obligaciones en la orquesta Filarmónica de Madrid, Espino pasó a formar parte como concertino y segundo director de orquesta (siendo Caballero el primero) de la compañía lírica del Teatro de la Zarzuela, que continuaba dirigiendo Francisco Salas⁵⁵⁴. El reputado cantante y empresario llevaba vinculado al coliseo desde su fundación en 1856, gestionando la empresa en solitario desde la muerte de Gaztambide⁵⁵⁵.

El “templo de la Zarzuela Grande”, en contraposición al emergente género chico, solía programar obras de más de un acto, y ejemplo de ello constituye *Los dos sargentos*

⁵⁵³ Libreto manuscrito de *Una musa casera*. Localización: CEDOA (MMO/1759.1)

⁵⁵⁴ «Noticias varias». *El Arte*, 13-IX-1874, II, 50, p. 3.

⁵⁵⁵ REVERTER, Arturo. «Lleroa Salas, Francisco [Francisco Salas]». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 9, pp. 953-954.

franceses⁵⁵⁶ del propio Espino, que figuró entre las novedades anunciadas para la temporada. Si las obras contenían un único acto, solían programarse dos, separadas por un concierto instrumental, como se aprecia en el siguiente anuncio:

TEATRO DE LA ZARZUELA.
Compañía lírico-española.

55 función del segundo abono.—Turno primero impar.—Para hoy martes 27 de Abril.—A las nueve de la noche.

40 representación de la lindísima zarzuela en un acto, en verso, original del Sr. Puente y Brañas, música del Sr. Rogel, titulada

El último figurín.

Reparto.

Fanny, señorita Uriando.
Faustino, señorita Sarló.
Rosendo, señor Rosell.
Eduardo, señor Monti.

Concierto instrumental, compuesto de las siguientes piezas:

1.ª Primer tiempo y andante del trio en *re menor*, para piano, violín y violoncello, por los Sres. Beck, Espino y Mirecki.—Mendelssohn.

2.ª Fantasía para violín, sobre motivos de *La Favorita*, por el Sr. Espino.—Alard.

3.ª Gran marcha de *Tannhäuser*, transcrita para piano por Liszt, ejecutada por el Sr. Beck.—Wagner.

4.ª Duo sobre motivos de *Guillermo Tell*, para piano y violín, por los señores Beck y Espino.—Osborne y Bériot.

6.ª representación del juguete cómico lírico, en un acto, letra de D. Juan de la Puerta Vizcaino, música de D. Cristóbal Oudrid, titulada

Don Sisenando,
en el que toma parte la señora Sarló y los señores Rodríguez, Rosell y Fuentes.

Diario oficial de avisos de Madrid, 27-IV-75, p. 4.

En este tipo de intermedios, Espino tenía un cargo añadido como concertino, y constituían la ocasión perfecta para demostrar su destreza al violín y actuar junto a artistas de la talla de Víctor Mirecki o Carlos Beck, con quienes venía colaborando desde la Filarmónica de Madrid.

⁵⁵⁶ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 11-IX-1874, p. 4.

Los dos sargentos franceses (10-XI-1874). Teatro de la Zarzuela

El estreno de *Los dos sargentos franceses* se produjo el 10 de noviembre de 1874 con más lujo y aparato escénico del que acostumbraba la empresa⁵⁵⁷ debido a la expectación que se había generado por ver una obra de sobra conocida entre el público, *I due sergenti*, convertida en zarzuela.

Del libreto se encargó Domingo López Charny, quien añadió un acto a los dos que contenía este melodrama italiano arreglado del francés⁵⁵⁸, y el joven Espino hizo lo propio con la música, adaptando la original de Alberto Mazzucato (1813-1877) para el primer y tercer acto y componiendo una nueva para el segundo.

El resultado fue muy satisfactorio en lo que respecta a la parte musical, bella y de corte italiano bien pronunciado, con aires delicados y piezas agradables, una de las cuales fue atribuida a Soledad de Bengoechea, y entre las que destacó un coro en tiempo de vals del segundo acto⁵⁵⁹. Sin embargo, no logró imponerse al libreto, frío e insulso a intervalos, ni a la interpretación, que adoleció de falta de ensayos.

Aun así, no faltaron aplausos para la soprano Dolores Trillo y los tenores Rosendo Dalmau y Vicente Caltañazor, quienes se esforzaron por dar realce a sus respectivos papeles⁵⁶⁰.

La ausencia de materiales impide ofrecer más información al respecto, aunque basta comprobar que la zarzuela no obtuvo apenas reprogramaciones para constatar una escasa acogida.

⁵⁵⁷ «Revista musical». *La Iberia*, 15-XI-1874, p. 2.

⁵⁵⁸ «Crítica estadística teatral». *Revista de España*, VIII, 45, VII/VIII-1875, p. 430.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 430.

⁵⁶⁰ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 11-XI-1871, p. 4.

Los dos sargentos franceses y *La musa casera* respondían al gusto generalizado en la época de convertir óperas cómicas francesas en zarzuelas, conocidas como “arreglos del francés”, una costumbre que, a juicio del compositor José Parada y Barreto, venía «desacreditándonos de cierto modo ante los ojos de otras naciones, por el sólo hecho de creérsenos ya en el extranjero hasta faltos de todo ingenio e inventiva [...], además de los muchos y diversos atentados que contra la propiedad artística y literaria se [habían] cometido con arreglos clandestinos de esta especie»⁵⁶¹. Mas a pesar de las críticas, los arreglos del francés continuaron poblando los carteles del Teatro de la Zarzuela, si bien Espino enfocó su producción hacia otro tipo de géneros posteriormente.

La compañía de la Zarzuela continuó cosechando éxitos gracias a títulos como *El barberillo de Lavapiés*, estrenada a finales de 1874, pero se vio interrumpida por un empeoramiento en el estado de salud de Salas, que falleció el 21 de mayo.

Con el objetivo de salvar la temporada, algunos artistas vinculados al teatro decidieron unir sus fuerzas y programar las zarzuelas más aplaudidas, pero habría que esperar a que el tenor Manuel Sanz (1829-1888) formara empresa, escasos meses más tarde, para que se reanudaran las funciones en dicho coliseo, ya en la temporada siguiente.

4.2.3. Temporada de invierno 1875-1876. Teatro de la Zarzuela

Espino continuó ejerciendo de concertino y director de orquesta durante la siguiente temporada en el Teatro de la Zarzuela⁵⁶². Manuel Nieto sustituyó en la dirección a Caballero, quien prefirió centrarse en la composición de zarzuelas grandes⁵⁶³. Probablemente las críticas a su labor, unidas a la inestabilidad de la anterior temporada,

⁵⁶¹ «Revista musical». *La Iberia*, 15-XI-1874, p. 2.

⁵⁶² «Anuncios de espectáculos. Teatro de la Zarzuela». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 29-VIII-1875, pp. 3-4.

⁵⁶³ BLANCO ÁLVAREZ, Nuria. *El compositor Manuel Fernández Caballero...*, Vol. I, p. 186.

podieron influir en tal decisión. Precisamente, a propósito del estreno de *Los dos sargentos franceses*, se podía leer en *El Arte* la siguiente reseña en cuanto a su pésima dirección orquestal⁵⁶⁴:

La orquesta, como puede hacerlo, cuando quien empuña la batuta, encontrándose *muy ancho* en el sillón que ocupa, en vez de dirigir, se empeña en volar, empleando los cuatro remos.

En el anuncio de la temporada se incluyó una lista de zarzuelas nuevas y otra con sus respectivos compositores, entre los que figuró Espino, aunque no se tiene constancia del estreno de ninguna de sus obras.

Sin embargo, sus cualidades como violinista le otorgaron nuevos triunfos, destacando su papel en el estreno de *Entre el alcalde y el Rey*, zarzuela en tres actos de Núñez de Arce y Arrieta, verificado el 22 de diciembre, en el que ejecutó el solo del preludio del tercer acto con gran maestría y hubo de repetir entre grandes aplausos⁵⁶⁵. A propósito de esta intervención, *La Correspondencia de España* se propuso hacer justicia y aclarar que había sido Espino quien había ejecutado tal brillante solo, pues se había extendido un rumor que lo atribuía a «un profesor escriturado para ello», y «era justo dar a cada uno lo que se merecía»⁵⁶⁶.

De nuevo, el estreno de *La Marsellesa*, el 2 de febrero de 1876, le proporcionó una nueva oportunidad para demostrar su valía como violinista, ejecutando con habilidad el preludio introductorio a la romanza de tiple del segundo acto⁵⁶⁷, que hubo de repetir en numerosas ocasiones, pues la zarzuela de Caballero y Ramos Carrión constituyó uno de los mayores éxitos de la temporada.

⁵⁶⁴ «Teatros de Madrid». *El Arte*, 15-XI-1874, p. 3.

⁵⁶⁵ «Gacetilla». *La Iberia*, 24-XII-1875, p. 3.

⁵⁶⁶ «Edición de la mañana de hoy 27 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 27-XII-1875, p. 1.

⁵⁶⁷ «Teatro de la Zarzuela». *La Revista*, II, 12, 8-II-1876, p. 95.

En la misma línea, Espino intervino en un par de beneficios celebrados en la Zarzuela: el primero, el 16 de marzo, dedicado a la tiple Enriqueta Toda, en el que interpretó *Adiós a la Alhambra* y *Dúo de piano y violín sobre motivos de Guillermo Tell*, junto a Beck⁵⁶⁸ tras la zarzuela *Pan y Toros*; y el segundo, el 29 de marzo, a beneficio de la tiple Luisa Santamaría de Losada, en el que «ejecutó con gran maestría en el violín una linda fantasía sobre motivos de *A la fuerza ahorcan*, compuesta por la inspirada autora de dicha zarzuela, Soledad Bengoechea»⁵⁶⁹.

Una tiple de café (10-IX-76). Jardines del Buen Retiro

Ese mismo verano, vio la luz su primera obra de mérito: *Una tiple de café*, estrenada el 10 de septiembre en los Jardines del Buen Retiro durante el beneficio a su director artístico, Rafael María Liern. Su íntimo amigo, el Barón de Cortes, Carlos Frígola y Palavicino (1848-1915), quiso obsequiarle escribiendo este sainete lírico en un acto, que fue muy elogiado por alcanzar el equilibrio entre finura y animación.

La acción transcurre en un café cantante de Madrid donde concurren una serie de tipos de lo más populares, como el tabernero José, que disfruta chismorreando sobre sus clientes (Andrés Ruesga); Julio, un poeta arruinado que sueña con vivir del arte y pasa los días escribiendo redondillas en una de sus mesas (José Sala); Jesusa, la *prima donna* del establecimiento, que suscita la envidia de las mujeres y los deseos de los hombres (Antonia García); Juan, su marido (José García), que viene desde Cartagena y se cree viudo; Melodía, quien compone las canciones para la diva (Luis Carceller); y una pareja (Serafín García y Pascuala Cabeza), necesaria para protagonizar el enredo amoroso tan característico de este tipo de obras, y que se desata gracias a los chismes del tabernero,

⁵⁶⁸ «Teatro de la Zarzuela». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 16-III-1876, p. 4.

⁵⁶⁹ «Edición de la mañana de hoy 30 de marzo». *La Correspondencia de España*, 30-III-1876, p. 1.

quien asegura que la cantante trata de seducir a todos los hombres. Al final, los personajes descubren sus artimañas y se reconcilian celebrando un banquete final en el café⁵⁷⁰.

Animación, enredo y final feliz para los que Espino dispuso una música fundada sobre aires nacionales que obtuvo muy buena acogida, como demuestra el número de repeticiones que alcanzaron algunas piezas⁵⁷¹.

La ejecución fue muy esmerada, sobresaliendo Antonia García, Pascuala Cabeza, José Sala, José García y Luis Carceller. El público llamó a escena a los autores, quienes no se presentaron por hallarse ausentes en el teatro⁵⁷².

Espino y el Barón de Cortes no sólo continuaron recibiendo aplausos por este sainete hasta el cierre de los Jardines, sino que asistieron a sucesivas reprogramaciones mucho más allá de esta temporada. Así, al año siguiente, *Una tiple de café* volvió a escucharse en los conciertos del Retiro, continuando durante el invierno en el Eslava; en este mismo teatro, llegó a inaugurar la campaña de primavera de 1878, y en Recoletos, las de verano de 1883 y 1885⁵⁷³. Su éxito le permitió conquistar teatros de otras provincias, como el Pignatelli de Zaragoza, el Cervantes y Eslava de Sevilla, o el Circo de Santiago, donde se han localizado representaciones entre 1887 y 1889, recogidas en el apéndice 11 (página 597).

4.2.4. Temporada de invierno 1876-1877. Teatro de la Zarzuela

En la siguiente temporada de invierno, Espino volvió a tomar parte en la compañía lírica de Manuel Sanz como concertino y director de orquesta, repitiendo también Nieto en el puesto de maestro director⁵⁷⁴. La campaña arrancó a finales de septiembre con gran

⁵⁷⁰ BARÓN DE CORTES. *Una tiple de café, sainete lírico de costumbres en un acto y en verso, letra del Barón de Cortes, música del maestro Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1876.

⁵⁷¹ «Noticias generales». *La Época*, 11-IX-1876, p. 2.

⁵⁷² «Edición de la noche de hoy 11 de septiembre». *La Correspondencia de España*, 11-IX-1876, p. 3.

⁵⁷³ Véase apéndice 10, p. 589.

⁵⁷⁴ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 1-IX-1876, p. 4.

éxito gracias a títulos como *Juan de Urbina* de Larra y Barbieri, o *Los pajes del Rey* de Larra y Oudrid. Sin embargo, los arreglos del francés ganaban cada vez más presencia, y aunque, en la mayoría de los casos, estas obras pasaban sin pena ni gloria, constituyeron un impedimento para el estreno de zarzuelas originales. Así pues, el género bufo fue ganando terreno en la Zarzuela, y terminó por conquistarla cuando el empresario Alberto Bernis decidió subarrendar el teatro para dar a conocer al público la compañía italiana de opereta cómica de María Friggerio, que había cosechado grandes éxitos en el coliseo Principal de Barcelona⁵⁷⁵. Entonces, Manuel Sanz se propuso visitar varias provincias con su compañía de la Zarzuela⁵⁷⁶, pero una parte de la plantilla ya había pasado a reforzar la del Apolo⁵⁷⁷ y terminó abandonando la empresa para arrendar el Teatro de San Fernando de Cádiz⁵⁷⁸.

No se tienen noticias sobre la labor de Espino durante esta breve campaña, y tampoco constan intervenciones al margen hasta la temporada de invierno siguiente.

4.2.5. Temporada de invierno 1877-1878. Teatro de la Zarzuela

Tras la marcha de Sanz, la nueva compañía se organizó en torno Enrique Salas, hijo de Francisco Salas⁵⁷⁹, con Fernández Caballero y Diego Luque como directores escénicos, Guillermo Cereceda como director de orquesta y maestro concertador, y Casimiro Espino como segundo director de orquesta. Pero el cambio en las filas determinante para el futuro profesional de Espino fue la incorporación de Ángel Rubio como maestro de coros⁵⁸⁰.

⁵⁷⁵ «Edición de la noche de hoy 19 de enero». *La Correspondencia de España*, 19-I-1877, p. 3.

⁵⁷⁶ «Noticias teatrales», *El Globo*, 23-II-87, p. 4.

⁵⁷⁷ «Ecos musicales». *El Solfeo*, XII, 482, p. 2.

⁵⁷⁸ «Gacetilla». *La Iberia*, 23-VIII-77, p. 3.

⁵⁷⁹ LUSTONÓ, Eduardo. «Madrid en otoño». *Revista de España*, X, 58, IX-1877, pp. 273-283., p. 280.

⁵⁸⁰ «Espectáculos. Teatro de la Zarzuela». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 12-IX-1877, p. 2.

Ángel Rubio Laínez (1846-1906) fue uno de los más fecundos cultivadores del género chico, si bien el exceso de producción perjudicó a su calidad y originalidad. Estudiante del Conservatorio, al igual que Espino, trabajó intensamente por la instauración de los Bufos madrileños e incluso llegaría a involucrarse en el proyecto para instaurar la ópera española, en septiembre de 1881⁵⁸¹. Su incorporación en 1877 en la compañía de la Zarzuela supuso la gestación de la razón social Rubio-Espino, de la que resultaron numerosas obras en colaboración.

La campaña en la Zarzuela se inauguró el 29 de septiembre con *La Marsellesa*, en la que Espino volvió a recibir la aprobación del público tras ejecutar el solo del segundo acto⁵⁸². En un primer momento, la variedad de espectáculos y el mérito de los intérpretes favoreció todas las noches con asistencia de un gran número de espectadores⁵⁸³. Pero a medida que transcurrió la temporada, la empresa fue en progresiva decadencia y sólo el estreno a mediados de marzo de *El salto del Pasiego* de Luis de Eguílaz y Caballero logró remontar la audiencia y todo el esplendor de antaño⁵⁸⁴.

Consciente de que la Zarzuela Grande no atravesaba su mejor momento, Espino se aventuró a probar suerte en otros ámbitos, asumiendo la dirección del Apolo y, más tarde, la del Retiro. Además, la colaboración con Ángel Rubio comenzó a dar sus frutos ese mismo verano, aunque su ópera prima, *Las mocedades de Don Juan Tenorio*, ya había visto la luz a finales de octubre.

⁵⁸¹ GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «Rubio Laínez, Ángel». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 9, pp. 453-455, p. 453-454.

⁵⁸² «Novedades teatrales». *El Globo*, 30-IX-1877, p. 3.

⁵⁸³ «Noticias generales». *La Época*, 26-X-1877, p. 3.

⁵⁸⁴ «Madrid en invierno». *Revista de España*, XI, 62, V-1878, p. 133.

Las mocedades de Don Juan Tenorio (31-X-1877). Salón Eslava

La fecha elegida para el estreno de este apropósito lírico-cómico-dramático en dos actos fue el 31 de octubre, respondiendo a la tradición recientemente extendida en Madrid de representar la obra de Zorrilla durante la festividad de Todos los Santos. El lugar fue el Salón Eslava, inicialmente una casa-salón de conciertos y almacén de instrumentos musicales construido a iniciativa de Bonifacio Eslava que, con el paso del tiempo y tras varias reformas, se había convertido en un teatro de dos pisos consagrado a los juguetes revisteriles⁵⁸⁵, como es el caso.

Así, en *Las mocedades de Don Juan Tenorio*, Juan de Alba partió de la historia de Zorrilla y le dio forma introduciendo elementos característicos de los juguetes, apropósitos y otras obras de la misma índole, a saber: gran movimiento escénico; alternancia de coros, *couplets* y otras formas populares con diálogos animados; un enredo que desencadena la “tragedia”, suscitado por el seductor protagonista, que se divierte engañando a las mujeres; y un final feliz, tras lograr poner al pueblo de su parte y escapar de la Inquisición⁵⁸⁶.

Respecto a la música, no se puede aportar información, dada la ausencia de partitura, y las pocas reseñas localizadas tampoco profundizaron al respecto. Se sabe que «la obra fue aplaudida distinguiéndose en su desempeño las señoras Rodrigo y Cubas, y los Sres. Jordá, Sánchez, Galvan y Vendrell»⁵⁸⁷. Tampoco hay constancia de que se volviera a poner en escena, ni siquiera en los días siguientes a su estreno, a pesar de que las representaciones de Juan Tenorio solían extenderse, al menos, hasta el 2 de noviembre.

⁵⁸⁵ FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España*. Madrid, Real Musical, 1975, p. 125.

⁵⁸⁵ «Espectáculos. Teatro de la Zarzuela». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 12-IX-1877, p. 2.

⁵⁸⁶ DE ALBA, Juan. *Las mocedades de Don Juan Tenorio, apropósito lírico-cómico-dramático en dos actos y en verso por Don Juan de Alba. Música de los señores Don A. Rubio y don C. Espino*. Madrid, Imprenta Moraleda, 1877.

⁵⁸⁷ «Edición de la mañana de hoy 1 de noviembre». *La Correspondencia de España*, 1-XI-1877, p. 2.

Así pues, no se trata de una obra maestra ni mucho menos, pero tiene su interés como punto de partida en la colaboración entre Rubio y Espino.

4.2.6. Mayo de 1878. Teatro Apolo

Coincidiendo con el ocaso de la Zarzuela, los diarios se hicieron eco de la nueva compañía que había de actuar en el Teatro Apolo bajo la dirección de Ricardo Morales, quien pasó a ocupar un puesto hasta entonces desempeñado por Arderius. Espino se incorporó como director de orquesta⁵⁸⁸, atraído por un cargo con mayor responsabilidad y siendo consciente del mal momento que atravesaba el coliseo de la calle Jovellanos.

La modesta compañía hizo heroicos esfuerzos por atraer espectadores con un personal, si no muy numeroso, escogido, contando con actores de la talla de María Álvarez Tubau y el propio Ricardo Morales. El éxito cosechado gracias a títulos como *El yerno*, arreglado del francés por José María Santiago, o *Luz y sombras de Caballero*⁵⁸⁹, motivó la prolongación de las funciones desde el 30 de mayo hasta el 18 de julio. Pero Espino ya había pasado a dirigir la orquesta de la compañía de zarzuela que actuaría durante ese verano en los Jardines del Buen Retiro, adquiriendo cada vez más renombre en el panorama musical de la época.

4.2.7. Temporada de verano de 1878. Jardines del Buen Retiro

La compañía de zarzuela de los Jardines del Buen Retiro inauguró sus funciones el 8 de junio, interpretando con gran acierto *Entre mi mujer y el negro* y *Café y restaurant cantante* ante una numerosísima concurrencia que el diario *La Iberia* fijó en más de 7.000

⁵⁸⁸ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 28-IV-1878, p. 4.

⁵⁸⁹ RUIZ ALBÉNIZ “CHISPERO”, Víctor. *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, Prensa Castellana, 1953, pp. 104-105.

personas «de ambos sexos»⁵⁹⁰. Espino dirigió con excelencia la orquesta, que había sido seleccionada por Mariano Vázquez a partir de la Sociedad de Conciertos, la cual desempeñaba en paralelo su campaña de verano en la misma ubicación⁵⁹¹.

Esta temporada fue determinante para Espino al lograr el estreno de cinco de sus obras en coautoría con Ángel Rubio: *César y Antonio*, *En la calle de Toledo*, *El destierro del amor*, *En busca del diputado* y *Don Abdón y Don Senén*.

César y Antonio (12-VI-1878). Jardines del Buen Retiro

La primera novedad, clasificada como juguete cómico-lírico en un acto, se estrenó el 12 de junio ante una gran expectación⁵⁹², pues se venía anunciado desde principios de mes con buenas críticas hacia la música y la letra, escrita por Rafael López del Río⁵⁹³. Sin embargo, el público la acogió con notables muestras de disgusto y la empresa anunció que no se volvería a poner en escena⁵⁹⁴.

Aunque no se dispone de información, ante la falta de materiales conservados, parece ser que la escasez de bellezas cómicas y musicales⁵⁹⁵ habría justificado su desaparición de los carteles.

En la calle de Toledo (29-VI-1878). Jardines del Buen Retiro

Distinta suerte corrió el sainete lírico en un acto *En la calle de Toledo*, presentado con brillante éxito el 29 de junio.

⁵⁹⁰ «Gacetilla. Espectáculos». *La Iberia*, 12-VI-1878, p. 3.

⁵⁹¹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 15-V-1878, p.3.

⁵⁹² «Teatros». *La Correspondencia de España*, 11-VI-1878, p. 2.

⁵⁹³ «Gacetilla». *La Iberia*, 2-VI-1878, p. 3.

⁵⁹⁴ «Edición de la noche de ayer 13 de junio». *La Correspondencia de España*, 14-VI-1878, p. 3.

⁵⁹⁵ «Crónica general». *El Pabellón nacional*, 14-VI-1878, p. 3.

El libreto, el segundo en colaboración con el Barón de Cortes, destacó por su facilidad y gracia: la acción transcurre en el salón de la casa de Julio (Juan Bautista Rihuet), un joven inglés que, aprovechando la ausencia de su preceptor, decide organizar una fiesta, secundado por su secretario y un chulo amigo de éste (Maximino Fernández). Al evento concurren todo tipo de invitados, incluyendo una gitana que provoca la envidia de Blasa, planchadora de la casa y amante de José (Enriqueta Toda). Cuando el preceptor vuelve a casa antes de lo previsto y descubre la fiesta clandestina, termina sumándose contra todo pronóstico al salir a escena una bailarina del Teatro Español, que interpreta un bolero jaleado por todos los concurrentes con el que concluye la obra⁵⁹⁶.

La trama se prestaba a la inclusión de números musicales populares, y algunos como el bolero final o las seguidillas llegaron a publicarse posteriormente, arreglados para voz y piano. Además, estas últimas constituyen el único documento musical que se conserva del sainete.

En su estreno, se repitieron las seguidillas, cantadas magistralmente por Enriqueta Toda y Maximino Fernández, junto a una canción flamenca ejecutada por este último. El barítono Fernández llegó a recibir una afectuosa carta por parte de sus autores para felicitarle por su interpretación y por el acierto con que dirigía la escena⁵⁹⁷ tras la undécima representación de la obra. También se distinguieron Emilio Carratalá en su papel de gitano, el joven tenor Juan Bautista Rihuet y la primera bailarina Fuensanta Moreno en el bolero final, que ejecutó con gracia y maestría. Tampoco faltaron halagos a la dirección de orquesta⁵⁹⁸, y el público pidió la salida a escena de sus autores, que fueron muy aplaudidos⁵⁹⁹.

⁵⁹⁶ BARÓN DE CORTES. *En la calle de Toledo, sainete lírico, letra del Barón de Cortes, música de los maestros Espino y Rubio*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1878.

⁵⁹⁷ «Crónica general». *El Pabellón nacional*, 14-VI-1878, p. 3.

⁵⁹⁸ «Gacetilla. Jardín del Buen-Retiro». *La Iberia*, 30-VI-1878, p. 3.

⁵⁹⁹ *Ibid.*, p. 3.

En la calle de Toledo continuó ejecutándose en los Jardines, «alcanzando, como siempre, un gran éxito»⁶⁰⁰, y obtuvo dos representaciones posteriores: en agosto de ese mismo año, con motivo de una función benéfica en el Teatro del Príncipe Alfonso, y en junio de 1883 en el Liceo de Capellanes⁶⁰¹.

El destierro del amor (24-VII-1878). Jardines del Buen Retiro

El 24 de julio se estrenó con igual fortuna la zarzuela semifantástica en dos actos *El destierro del amor*, en la que Rubio y Espino colaboraron por primera vez con Rafael María Liern, quien escribió la letra con el especial donaire que le caracterizaba e hizo aplaudir muchos de sus oportunos chistes⁶⁰². La siguiente reseña publicada en el diario *El Imparcial* desvelaba la receta de su éxito:

Versificada con facilidad y gracia, y auxiliada por una música no siempre muy original pero agradable y propia de las situaciones en que está colocada; revestida con el oropel de trajes vistosos, bailables, bengalas y demás accesorios que exigen estas obras de carácter *humorístico-mitológico*, la obra resulta entretenida y a propósito para un local donde la mayoría del público prefiere los efectos plásticos a las filigranas del arte⁶⁰³.

La acción comienza cuando Pascual, un boticario español desgraciado en el amor, acude a la isla de Pafos para solicitar al Consejo el destierro de Cupido. Secundado por otros personajes que también alegan sus nefastas experiencias amorosas, logra su propósito. Pero pasado un tiempo, Pascual se ve obligado a acudir de nuevo a Pafos, huyendo de una muchedumbre que pretende matarle ante las negativas consecuencias de

⁶⁰⁰ «Edición de la noche de ayer 30 de julio». *La Correspondencia de España*, 31-VII-1878, p. 3.

⁶⁰¹ Véase apéndice 10, p. 590.

⁶⁰² «Novedades teatrales». *El Globo*, 25-VII-1878, p. 3.

⁶⁰³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 25-VII-1878, p. 4.

la ausencia de amor. Se celebra un nuevo juicio con testigos que denuncian todo tipo de situaciones, y una vez logran convencer a Pascual, Cupido es liberado y triunfa el amor⁶⁰⁴.

La convivencia de personajes fantásticos y reales, así como la ambientación en la isla de Pafos, aunque en época actual, responden al subtítulo de zarzuela semifantástica. Con tales atributos, no es de extrañar que la escenificación hubiera encontrado serias dificultades, si bien, logró superarlas gracias al vestuario.

De la música sobresalieron algunos números como la introducción del primer acto, el dúo de tiple y barítono entre Cupido (Enriqueta Toda) y Pascual (Maximino Fernández) y un coro del segundo, que se hizo repetir por su originalidad.

La ejecución fue buena a excepción de los coros, que estuvieron especialmente desafinados en la *barcarola* de la introducción, y de manera general, el conjunto se resintió ante la falta de ensayos⁶⁰⁵. Aun así, el público llamó a escena a los autores, aunque solo se presentó a saludar Espino, que había dirigido la orquesta⁶⁰⁶.

El destierro del amor continuó representándose cada vez con más aplauso⁶⁰⁷, y sus piezas más emblemáticas se editaron para voz y piano dos meses más tarde⁶⁰⁸.

⁶⁰⁴ MARÍA LIERN, Rafael. *El destierro del amor, zarzuela semifantástica en dos actos y en verso, letra de Don Rafael María Liern, música de los maestros D. Ángel Rubio y D. Casimiro Espino*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1878.

⁶⁰⁵ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 25-VII-1878, p. 4.

⁶⁰⁶ «Novedades teatrales». *El Globo*, 25-VII-1878, p. 3.

⁶⁰⁷ «Edición de la mañana de hoy 2 de agosto». *La Correspondencia de España*, 2-VIII-1878, p. 4.

⁶⁰⁸ «Novedades musicales». *La Correspondencia de España*, 8-IX-1878, p. 4.



Portada de la edición de *El destierro del amor*. Biblioteca Nacional de España. Signatura: MP/1619/20

De ellas, se conserva el dúo y canción *Yo me llamo Don Abdón*, así como los *couplets* y el bolero *Niña hechicera*.

Tanto *El destierro del amor* como *En la calle de Toledo* fueron escogidas por Arderius para celebrar una función benéfica el 19 de agosto en el Príncipe Alfonso⁶⁰⁹, siendo muestra de la aprobación que merecían ambas zarzuelas. Además, *El destierro del amor* se volvió a programar a principios de diciembre de 1879 en el Recreo, y en el verano de 1880 en el Retiro.

En busca del diputado (7-VIII-1878). Jardines del Buen Retiro

La siguiente novedad se presentó el 7 de agosto con el título *En busca del diputado*, una revista en dos actos en la que Espino y Rubio colaboraron con Fernández Caballero y, por primera y única vez, con el reputado dramaturgo Ricardo de la Vega. Así pues, había grandes expectativas en torno a la obra, teniendo en cuenta que la mayoría

⁶⁰⁹ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 20-VIII-1878, p. 4.

de sus creaciones solían distinguirse por la fidelidad de sus cuadros, la vis cómica y el ingenio con que dibujaba los tópicos y combinaba las situaciones. Pero a pesar de reunir tales condiciones, la revista careció de interés y fue acogida con indiferencia, salvándose únicamente gracias a unas alusiones políticas y a una serie de números musicales⁶¹⁰. Por este motivo, de la Vega optó por modificarla, aligerándola en varias escenas y cambiando la letra a los *couplets* de los embajadores, pero el resultado no distó mucho del anterior.

Lamentablemente, no se ha localizado el libreto, y el único material musical que se conserva es el arreglo para voz y piano de la *habanera* del primer acto, que fue muy bien acogida. También lo fueron los mencionados *couplets* de los embajadores del segundo acto, interpretados por José Bosch, que merecieron los honores de la repetición tanto en su estreno como en sucesivas representaciones⁶¹¹. Sin embargo, lo que más llamó la atención fue el bailable de *La filoxera*, en que se presentaron «distintas colecciones de bailarinas en figura de insectos, luciendo vistosos trajes y formas nada despreciables»⁶¹².

En la interpretación se distinguieron, además de Bosch, Enriqueta Toda y Maximino Fernández, y la concurrencia fue de las más numerosas de la temporada⁶¹³.

En busca del diputado alcanzó un éxito relativo durante ese verano, pero no volvió a figurar en ningún cartel con posterioridad.

Don Abdón y Don Senén (2-IX-1878). Jardines del Buen Retiro

La última aportación de Espino y Rubio a esta temporada fue el apropósito lírico en un acto *Don Abdón y Don Senén*, estrenado el 2 de septiembre. Se trataba de una nueva

⁶¹⁰ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 8-VIII-1878, p. 4.

⁶¹¹ «Noticias generales». *La Época*, 11-VIII-1878, p. 3.

⁶¹² «Gacetilla». *La Iberia*, 9-VIII-1878, p. 3.

⁶¹³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 8-VIII-1878, p. 4.

colaboración con Rafael María Liern y prometía constituir todo un éxito, visto el triunfo de *El destierro del amor*.

La obra consta de una sucesión de escenas graciosas en las que se rescataba a estos dos hermanos de *El destierro del amor*, quienes se disputan a la joven Enriqueta, ansiosos por contraer matrimonio⁶¹⁴. Parecía escrita a propósito para que los cantantes Rihuet (Abdón) y Bosch (Senén) volvieran a lucir sus condiciones escénicas, caracterizando a los mismos personajes con los que tantos aplausos habían conseguido en *El destierro del amor*⁶¹⁵. La música también reciclaba el dúo y canción *Yo me llamo Abdón*, aprovechando el éxito que obtenía en cada representación.

Los protagonistas fueron muy aplaudidos, sobresaliendo Rihuet por la delicadeza con que ejecutó el *Miserere* de *El Trovador*, que se repitió. También lo fue Bosch por el paso de canción, así como Consuelo del Peral en su papel de Enriqueta, que interpretó a conciencia⁶¹⁶.

A los diez días de su estreno, el almacén de Zozaya puso a la venta el arreglo para piano de la polka burlesca *Don Abdón y Don Senén*⁶¹⁷, cuya portada se puede observar a continuación:

⁶¹⁴ MARÍA LIERN, Rafael. *Don Abdón y Don Senén, apropósito lírico en un acto, letra de Don Rafael María Liern, música de los maestros D. Ángel Rubio y D. Casimiro Espino*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1878.

⁶¹⁵ «Novedades teatrales». *El Globo*, 3-IX-1878, p. 3.

⁶¹⁶ «Edición de la mañana». *La Correspondencia de España*, 3-IX-1878, p. 3.

⁶¹⁷ «Noticias generales. Madrid». *La Época*, 12-IX-1878, p. 3.



Portada de la edición de *Don Abdón y Don Senén*. Biblioteca Nacional de España. Signatura: MC/296/71

La habanera de Enriqueta *En vez de penar llorosa* corrió la misma suerte, publicándose su arreglo para voz y piano a cargo de los editores Romero y Marzo.

Don Abdón y Don Senén constituyó la zarzuela más exitosa de las que vieron la luz esta temporada, como prueban las sucesivas reprogramaciones que obtuvo en teatros como el del Príncipe Alfonso o el de la Zarzuela⁶¹⁸. Esta última, en diciembre de 1880, merece especial mención porque inauguró la temporada de *Locuras madrileñas*, un tipo de espectáculo que había sido implantado con anterioridad por Felipe Ducazcal en el Teatro de Novedades y que entonces pretendía conquistar también la Zarzuela. En esta ocasión, José María Ríos sustituyó a Rihuet en el papel de Abdón y la obra «fue, como siempre, muy aplaudida»⁶¹⁹. Siete años más tarde, el propio Ríos decidió volver a ponerla en escena con la compañía que codirigía junto a Emilio Villegas en el Teatro Rojas de

⁶¹⁸ Véase apéndice 10, p. 590.

⁶¹⁹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 18-XII-1880, p. 3.

Toledo. Además, la obra también obtuvo representaciones en las provincias de Asturias, Castellón, Cádiz, Vizcaya, Burgos, Valencia y Alicante entre 1887 y 1890⁶²⁰.

4.2.8. Temporada de invierno 1878-1879. Teatro de la Zarzuela

No habían finalizado las funciones en el Retiro cuando la prensa publicó la nueva compañía para la temporada de invierno en el Teatro de la Zarzuela, gestionada de nuevo por Enrique Salas y en la que Espino volvió a tomar parte, esta vez como maestro director de orquesta y concertador junto a Ángel Rubio y José Valls (1850-1909), siendo Fernández Caballero maestro director⁶²¹.

Las funciones dieron comienzo el 5 de octubre sin mayor novedad que el rescate del tenor Manuel Sanz, que se retiró definitivamente de la escena a finales de ese mismo mes⁶²². El éxito de la temporada vino de la mano de *El anillo del hierro* de Zapata y Marqués, que proporcionó grandes beneficios y se programó hasta la saciedad, surgiendo pronto las críticas ante la ausencia de novedades. Tampoco Espino se libró de ellas, llegando a recibir ataques por la falta de aplomo y maestría con que dirigía la orquesta⁶²³. La situación empeoró a partir de enero, con los bailes de máscaras y numerosas funciones en beneficio de todo tipo de artistas, que entorpecían el estreno de nuevas zarzuelas, extendiéndose el rumor de que la empresa no llegaría a terminar la temporada⁶²⁴.

Rubio y Espino figuraron entre los artistas homenajeados; su beneficio tuvo lugar el 19 de abril ante una escogida concurrencia integrada por lo más selecto de la sociedad madrileña y diversas autoridades⁶²⁵ y con la participación de los aplaudidos actores Julián

⁶²⁰ Véase apéndice 11, pp. 597-598.

⁶²¹ «Ecos teatrales». *La Época*, 13-IX-1878, p. 4.

⁶²² «Los teatros líricos». *Crónica de la música*. I, 6, 31-X-1878, p. 3.

⁶²³ «Los teatros líricos». *Crónica de la música*. I, 12, 12-XII-1878, p. 3.

⁶²⁴ «Los teatros líricos». *Crónica de la música*, I, 24, 6-III-79, p. 3.

⁶²⁵ «Boletín de teatros. Funciones para hoy». *La Correspondencia de España*, 18-IV-1879, p. 1.

Romea y Elisa Zamacois. La actriz Dolores Franco de Salas ejecutó la canción *La Pecadora*, y Almerinda Soler Di-Franco junto a Rosendo Dalmau y el cuerpo de coros, un himno dedicado al general Martínez Campos⁶²⁶.

En vista de que la Zarzuela no parecía constituir el mejor escenario para presentar sus obras, Espino y Rubio decidieron probar suerte en el Teatro del Recreo, donde lograron verificar el estreno de *¡Lucrecia!*

¡Lucrecia! (25-I-79). Teatro del Recreo

¡Lucrecia!, zarzuela en un acto con letra de Leandro Tomás Pastor, se estrenó el 25 de enero en el Teatro del Recreo⁶²⁷.

El libreto, única fuente conservada, sitúa la acción en un café de Madrid, cuya dueña, Baltasara (Gumersinda Villó), es pretendida por Fortunio (Cándido Navarro), quien, al mismo tiempo, mantiene una relación secreta con Lucrecia (Encarnación Bime). Cuando ésta descubre los planes de matrimonio de Fortunio con Baltasara para heredar el café, se venga tratando de envenenarle. En la escena aparecen otros personajes que complican la trama, como el matrimonio formado por Francisco (Nicanor Sanmartín) y Juana (Asunción Carrasco), sirvientes de Baltasara, que tratan de impedir la boda con propósitos muy distintos: Francisco para heredar el café, y Juana al recordar el romance en su día mantenido con Fortunio; o el tío de este último, Pantaleón (Joaquín Sola), quien descubre que su propio sobrino es también el amante secreto de su novia⁶²⁸.

⁶²⁶ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 16-IV-1879, p. 3.

⁶²⁷ «Edición de la mañana de hoy 26 de enero». *La Correspondencia de España*, 26-I-1879, p. 3.

⁶²⁸ TOMÁS PASTOR, Leandro. *¡Lucrecia!*, zarzuela en un acto, letra de Don Leandro Tomás Pastor, música de los maestros Don Ángel Rubio y Don Casimiro Espino. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1879.

En resumen, una historia de enredos que proporcionó entretenimiento y diversión a los asistentes, quienes interrumpieron frecuentemente la ejecución con aplausos y llamaron a escena de sus autores⁶²⁹. Pero *¡Lucrecia!* no fue mucho más allá, y no volvió a figurar en ningún cartel.

4.2.9. Temporada de verano de 1879. Zaragoza y Barcelona

Clausurada la campaña en la Zarzuela con la sogá al cuello, Caballero partió a Zaragoza para dirigir la orquesta del Teatro Pignatelli, que reforzó con una selección de miembros de la compañía, entre ellos Casimiro Espino, siendo muestra de la confianza depositada por parte del maestro director⁶³⁰.



Vista exterior del Teatro Pignatelli de Zaragoza⁶³¹

En dicho coliseo, se ejecutaron *Las dos princesas* y *El salto del Pasiego* entre otras obras. A propósito de esta última, Caballero fue objeto de ovaciones y el público

⁶²⁹ «La gacetilla». *La Iberia*, 26-I-1879, p. 3.

⁶³⁰ «Sección de noticias». *El Imparcial*, 21-V-1879, p. 3.

⁶³¹ Imagen cortesía del director de la presente investigación.

hizo salir a escena repetidas veces a los artistas, siendo muy aplaudidos Daniel Ortiz y el propio Espino⁶³².

Concluida su labor en Zaragoza, la compañía se desplazó a Barcelona, donde continuaron ofreciendo funciones en el Teatro Español hasta el 8 de septiembre sin haber obtenido el éxito que esperaban⁶³³. En algunas, como en el beneficio al tenor Rosendo Dalmau, celebrado el 25 de agosto, Espino tuvo un papel protagonista al ejecutar la *Gran fantasía de violín de la ópera Favorita*⁶³⁴.

El 20 de septiembre se reanudaron los ensayos para la nueva temporada en el Teatro de la Zarzuela, que comenzó a principios del siguiente mes⁶³⁵.

4.2.10. Temporada de invierno 1879-1880. Teatro de la Zarzuela

Un año más, Espino acometió la dirección orquestal de la compañía junto a Ángel Rubio, continuando Caballero como maestro director⁶³⁶. La temporada se inauguró con un lleno absoluto el 8 de octubre, estrenándose las zarzuelas *El tigre de mar* de Arnao y Zubiaurre y *¡Tierra!* de Campo Arana y Llanos⁶³⁷. Pero pronto reaparecieron las críticas ante la pésima gestión de Salas, que vaticinaban próximo tanto el fin del género como la desaparición de «un teatro que, bien organizado, podría dar satisfacción a los grandes intereses líricos teatrales de España»⁶³⁸. Aunque es cierto que tuvieron que rescatarse zarzuelas de repertorio, la empresa continuó ofreciendo novedades. Sin embargo, ni las obras ni la ejecución de los artistas parecían cumplir con las expectativas de un coliseo de tal envergadura, resultando una temporada poco provechosa conforme a años

⁶³² «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 5-IV-1879, p. 4.

⁶³³ «Diversiones públicas». *El Liberal*. 4-IX-1879, p. 4.

⁶³⁴ «Espectáculos». *Crónica de Cataluña*, 25-VIII-1879, pp. 1-2.

⁶³⁵ «Espectáculos públicos». *La Discusión*. 15-IX-1879, p. 3.

⁶³⁶ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 20-IX-1879, p. 4.

⁶³⁷ «La inauguración de la temporada en el teatro de la Zarzuela». *La Época*, 9-X-1879, p. 4.

⁶³⁸ «Los teatros líricos». *Crónica de la música*. II, 57, 23-X-1879, p. 3.

anteriores. En este sentido, cobra interés la siguiente reseña en *Crónica de la Música*, en la que se criticaba la falta de medios y de interés por parte de los intérpretes, entre ellos el propio Espino, a la hora de acometer las funciones de tarde, menospreciando al público que acudía a las mismas:

El de la Zarzuela tampoco ha dado señales de vida en la última semana, como no sea para destrozarse *Adriana Angot* por la tarde. Es antigua la costumbre, mejor dicho, el escandaloso abuso en este teatro, de presentar de cualquier modo y sin elementos las funciones de tarde; y si á esto se agregan las bromitas de mal género y abusos que cometen por su parte los artistas ante el público de las tardes, resulta que no se trata de un teatro y de obras artísticas, sino de caricaturas indignas. ¿Cree la empresa del teatro de la Zarzuela que es de peor condición el público que no puede asistir al teatro por la noche? Para ejecutar las obras como hemos visto *Adriana Angot* en la semana última, valdría más que no hubiera funciones de tarde. Aparte de las mamarrachadas de los artistas encargados de la ejecución, la orquesta se componía de casi la mitad de los profesores de que consta; de modo que hubo que suprimir una porción de detalles instrumentales. ¿Creerán nuestros lectores que no había más que una trompa? ¿Puede tolerarse esto en ningún teatro lírico? El mismo director de orquesta, Sr. Espino, se reía á mandíbula batiente de los efectos que sacaba. Es bien seguro que no se hubiera reído lo mismo el autor de la obra si hubiese estado presente. ¿Y para esto hay dos directores artísticos en este teatro?⁶³⁹.

Ajeno a las críticas, Espino continuó trabajando intensamente, no sólo como director, sino también como intérprete. Así, el 6 de febrero, en el beneficio al hermano de Luis Muriel, uno de los pintores escenógrafos de la compañía, ejecutó el *Ave Maria* de Gounod junto a Enrico Tamberlick, Bretón y Rubio, que se llegó a repetir⁶⁴⁰. Asimismo, logró el estreno de dos de sus obras en coautoría con Rubio durante el beneficio a la tiple Eulalia González, celebrado el 26 de febrero: *Martes 13* y *La mejor venganza*.

⁶³⁹ «Los teatros líricos». *Crónica de la música*, III, 73, 12-II-1880, p. 2.

⁶⁴⁰ «Noticias generales». *La Época*, 07-II-1880, p. 4.

Martes 13 (26-II-1880). Teatro de la Zarzuela

Martes 13 es un juguete cómico en dos actos arreglado del francés con letra de Salvador María Granés, antiguo redactor de *La Filoxera*, y Calixto Navarro.

La acción se desarrolla en el Madrid de la época y tiene como protagonista al boticario Pepito Melaza, que se halla de excursión en la capital y se siente desdichado por haber nacido un martes 13. Su pesar se acrecienta cuando se ve presa de una disputa familiar debido a la astucia de las hermanas María y Lola, quienes deciden aprovecharse de él para tratar de resolver un conflicto amoroso. La tensión se incrementa cuando las respectivas parejas de éstas, así como su pretendiente, Rita, presas de los celos, están a punto de matarle. Pero el conflicto se resuelve y el boticario termina prometiéndose, contra todo pronóstico, en martes 13⁶⁴¹. Una vez más, la confusión y el enredo adquieren protagonismo, y aunque hacen presagiar el desencadenamiento de una tragedia amorosa, se resuelven felizmente.

La crítica se mostró dividida, y mientras *La correspondencia de España* aludió a los numerosos chistes que entretuvieron agradablemente al público, ayudados poderosamente por la música de Rubio y Espino⁶⁴², otros diarios como *La Iberia* no destacaron ningún número musical de efecto y criticaron severamente la interpretación⁶⁴³. *El Globo* dio un paso más, calificándolo de «desdichado engendro sin argumento, ni plan, ni gracia, ni cosa alguna que lo hiciera tolerable, con una música a la misma altura que carecía en absoluto de toda condición recomendable»⁶⁴⁴, y podría decirse que no iba desencaminado, pues la obra no se volvió a interpretar.

⁶⁴¹ MARÍA GRANÉS, Salvador y NAVARRO, Calisto. *Martes 13, juguete cómico-lírico en dos actos y en prosa, letra de los señores D. Salvador María Granés y D. Calisto Navarro, música de los maestros Don Ángel Rubio y D. Casimiro Espino*. Madrid, Hijos de A. Gullón Editores, 1880.

⁶⁴² «Edición de la mañana de hoy 27 de febrero». *La Correspondencia de España*, 27-II-1880, p. 3.

⁶⁴³ «La primera impresión. Teatro de la Zarzuela». *La Iberia*, 27-II-1880, p. 3.

⁶⁴⁴ «Novedades teatrales. Zarzuela». *El Globo*, 27-II-1880, p. 4.

La mejor venganza (26-II-1880). Teatro de la Zarzuela

La mejor venganza, drama lírico en un acto con letra de Prieto y Ruesga, fue mejor acogida que la anterior, aunque distó de constituir un éxito.

Dada la ausencia de música y libreto, la siguiente reseña publicada en *La Iberia* permite hacerse una idea del argumento, que se consideró complejo para entenderlo en una en una primera audición:

D. Rodrigo, un señor del tiempo de Carlos V, tiene un hijo natural, que no sabe dónde para. Su esposa Constanza sí lo sabe; lo ha recogido sin decir nada a su esposo, le ha hecho creer que ella es su madre, y cuando ha cumplido la edad correspondiente lo ha mandado a la guerra. César (así se llama el chico), al comenzar la acción del drama, vuelve a abrazar á su madre. Don Rodrigo, que tiene celos de su esposa porque le han dicho que un embozado anda por el jardín de noche, hace que se va, y no se va, sino que aparece en el momento en que Constanza está escuchando de labios del hijo de su esposo la descripción de la batalla de Pavía. Hay escondites, como es natural; D. Rodrigo cree que César es el amante de Constanza; salen á relucir los aceros, y entonces ésta, para evitar efusión de sangre, declara á los contendientes que son padre e hijo. Se les caen a ambos las espadas de las manos, se abrazan y se acaba el drama lírico. Además hay una muerte; un Sr. Guillen que anda haciendo el amor a Constanza, y que es el embozado que hizo entrar en sospechas al marido, muere a manos del escudero de D. Rodrigo. Así lo confiesa el autor del crimen, por lo menos. Todo esto no está tan claro en la obra que lo alcancen la mayoría de los espectadores; pero así es sin duda alguna. Este argumento se parece al de otro drama titulado: *Una sospecha*. Si la memoria no es infiel, uno de los autores de *La mejor venganza*, el Sr. Ruesga, ha ejecutado como actor *Una sospecha* en el teatro de Variedades⁶⁴⁵.

La crítica se mantuvo igualmente posicionada, teniendo en cuenta que ambos estrenos se produjeron durante la misma función. Así, *La correspondencia de España* halagó tanto sus versos, que fueron muy aplaudidos, como su preciosa música⁶⁴⁶; *La Iberia* atribuyó el gran éxito a la llamada a escena hasta cuatro veces de los autores (de

⁶⁴⁵ «La primera impresión. Teatro de la Zarzuela». *La Iberia*, 27-II-1880, p. 3.

⁶⁴⁶ «Edición de la mañana de hoy 27 de febrero». *La Correspondencia de España*, 27-II-1880, p. 3.

los que solo salieron Prieto y Espino)⁶⁴⁷; y *El Globo* volvió a atacar, asegurando que la obra corría pareja con la anterior y no ofrecía ninguna cualidad digna de aprecio. Por si fuera poco, aportó su versión a la salida a escena de sus autores, causada por la insistencia de «unos cuantos amigos officiosos, enérgicamente apoyados por la *claque* que guarnecía la galería alta, [quienes] lograron a costa de grandes trabajos que el señor Ferrer desvelase el nombre de los autores»⁶⁴⁸. Sin embargo, el cronista también supo apreciar el bonito dúo de títeres que ejecutaron la beneficiada Eulalia González y Almerinda Soler Di-Franco, que mereció los honores de la repetición con justicia.

Aun con la disparidad de opiniones, se deduce que ninguna de las dos obras gozó de gran acogida, y como era de esperar, no volvieron a figurar en ningún programa.

A principios de abril, la empresa suspendió las funciones en la Zarzuela sin previo aviso, reaccionando una sección de la compañía por incumplimiento de contrato⁶⁴⁹. Retomaron su tarea en el coliseo del Príncipe Alfonso al mes siguiente, con el propósito de acometer la temporada de verano⁶⁵⁰.

4.2.11. Temporada de verano de 1880. Teatro del Príncipe Alfonso

En la nueva compañía, que continuaba gestionada por Salas, Espino asumió funciones de maestro director de orquesta y concertador junto a Nieto y a Rubio. Inauguraron la temporada el 14 de mayo ante una escasa concurrencia⁶⁵¹ que poco a poco comenzaron a atraer, gracias a títulos como *La isla de San Balandrán* de José Picón y Oudrid o *Las hazañas de Hércules* de Emilio Álvarez y Fernández Caballero.

⁶⁴⁷ «La primera impresión. Teatro de la Zarzuela». *La Iberia*, 27-II-1880, p. 3.

⁶⁴⁸ «Novedades teatrales. Zarzuela». *El Globo*, 27-II-1880, p. 4.

⁶⁴⁹ «Noticias generales». *La Época*, 6-IV-1880, p. 3.

⁶⁵⁰ «Madrid». *El Pabellón nacional*, 15-IV-1880, p. 3.

⁶⁵¹ «Diversiones». *El Fígaro*, 22-V-1880, p. 3.

Espino contribuyó aportando obras para los entreactos, como una “preciosa polka escrita con gran acierto” que se interpretó durante la función del 26 de mayo y mereció los honores de la repetición⁶⁵². Aunque se desconoce el título, pudo haberse tratado de alguna de las múltiples polkas concebidas para los bailes de máscaras de la Zarzuela, en los que el compositor venía tomando parte desde 1875 y que se analizan en un capítulo aparte.

A comienzos de julio, la prensa se hizo eco de las dificultades por parte de la compañía para continuar con sus labores, que terminó suspendiendo ese mismo mes. Reorganizada a las pocas semanas, reanudó las funciones el 8 de agosto, conservando prácticamente la misma plantilla, incluidos los maestros directores y concertadores⁶⁵³. El éxito fue comedido y la temporada se clausuró definitivamente el 27 de septiembre⁶⁵⁴, pero brindó a Espino y a Rubio la oportunidad de estrenar otra de sus creaciones:

Cada cosa a su tiempo (15-IX-1880). Teatro del Príncipe Alfonso

Cada cosa a su tiempo es un sainete cómico-lírico en un acto que se estrenó el 15 de septiembre, durante el beneficio a la primera bailarina Emilia Pinchiara.

La intervención de la beneficiada constituyó el centro de atención hasta el punto de que la mayoría de las reseñas obviaron el resto del programa. Solamente el diario *El Globo*, tan crítico como siempre, hizo alusión a este desafortunado sainete, afirmando que «pasó en medio del silencio más profundo y sin que nadie se ocupase de preguntar el nombre de los autores»⁶⁵⁵; puede decirse que no iba desencaminado, puesto que no constan reprogramaciones.

⁶⁵² «Edición de la mañana de hoy 27 de mayo». *La Correspondencia de España*, 27-V-1880, p. 4.

⁶⁵³ «Los espectáculos». *La Iberia*, 6-VIII-1880, p. 3.

⁶⁵⁴ «Ecos teatrales». *La Época*, 28-IX-1880, p. 3.

⁶⁵⁵ «Novedades teatrales. Circo de Rivas». *El Globo*, 16-IX-1880, p. 3.

El libreto, obra de Francisco Sicilia de Arenzana, escenifica una historia de enredos entre los miembros de un vecindario orquestada por Soledad, una joven «de rompe y rasga de los barrios bajos de Madrid» que se entretiene tratando de conquistar a un viejo casado, a un joven pretendiente y hasta al cochero. Los personajes terminan descubriendo la artimaña en la última escena y, predeciblemente, se resuelve para bien de todos, que continúan con su vida como si nada hubiese pasado⁶⁵⁶.

De la música no se ha localizado ningún material.

En la misma temporada de verano, Espino estrenó una obra en colaboración con Fernández Caballero en los Jardines del Buen Retiro, donde su trabajo parecía obtener mayor reconocimiento:

¡¡Al Polo!! (22-VIII-1880). Jardines del Buen Retiro

Y en efecto, el juguete lírico en un acto *¡¡Al Polo!!* fue acogido con aplauso y llamada a escena incluida de sus autores⁶⁵⁷.

El libreto se debió por segunda vez a Calixto Navarro (*Martes 13*), que en esta ocasión colaboraba con Federico Romaña, si bien la prensa sólo aludió a la autoría de este último. De asunto sencillo y escrito con discreción, demostraba que sus autores disponían de elementos para excitar la hilaridad del público⁶⁵⁸, que celebró sus numerosos chistes. La historia se desencadena cuando Juan (José Navarrete) decide organizar una expedición al Polo y pone un anuncio en el periódico para seleccionar a la tripulación, exclusivamente femenina. A la cita concurren numerosas mujeres, incluida Lola (Cecilia

⁶⁵⁶ SICILIA DE ARENZANA, Francisco. *Cada cosa a su tiempo...*, sainete cómico-lírico en un acto original y en verso de Francisco Sicilia de Arenzana, música de los maestros señores Rubio y Espino. Madrid, Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, 1880.

⁶⁵⁷ «Los espectáculos». *La Iberia*, 24-VIII-1880, p. 3.

⁶⁵⁸ «Los teatros». *Crónica de la música*, III, 101, 26-VIII-1880, p. 4.

Delgado), de quien Juan se enamora perdidamente, pero también Serafín (José Mesejo), que acude en busca de Rita (Patrocinio Ferretti), una empleada de Juan con quien había tenido un desencuentro amoroso. El desenlace se resuelve con la suspensión de la expedición, una vez Juan y Lola deciden contraer matrimonio⁶⁵⁹.

La música se escuchó con gusto⁶⁶⁰ y fue calificada de ligera y juguetona, en línea con otras composiciones de la misma índole. Algunos diarios fueron más allá, estableciendo un paralelismo con otras zarzuelas, *Madame Angot* inclusive, y denotando la escasa implicación por parte de Caballero y de Espino⁶⁶¹. Una vez más, la ausencia de partituras impide profundizar en este aspecto.

En la interpretación destacó Mesejo, quien caracterizó con suma gracia a su personaje⁶⁶², y la *claque* se despachó a gusto⁶⁶³. Pero la acogida fue insuficiente, y ¡¡*Al Polo!!* no volvió a figurar en ningún cartel teatral más allá de esta campaña en el Retiro.

Finalizada la temporada de verano de 1880, no consta la participación de Espino en ninguna compañía teatral hasta el verano siguiente, cuando se desplazó a Barcelona para ejercer como director en el Teatro Español. Durante este periodo, continuó dando muestras como compositor, logrando estrenar durante la temporada de invierno tres obras, una de las cuales, podría considerarse como la segunda más exitosa hasta la fecha: *De Cádiz al Puerto*, siendo las otras *El asesino de Arganda* y *Miss Zaeo*.

⁶⁵⁹ NAVARRO, Calisto y ROMAÑA, Federico. ¡¡*Al Polo!!*, juguete lírico en un acto y en verso original de los señores D. Calisto Navarro y D. Federico Romaña, música de los maestros Don Manuel Fernández Caballero y Don Casimiro Espino. Madrid, Hijos de A. Gullón Editores, 1880.

⁶⁶⁰ «Los teatros». *Crónica de la música*, III, 101, 26-VIII-1880, p. 4.

⁶⁶¹ «Novedades teatrales». *El Globo*, 23-VIII-1880, p. 4.

⁶⁶² «Los espectáculos». *La Iberia*, 24-VIII-1880, p. 3.

⁶⁶³ «Novedades teatrales». *El Globo*, 23-VIII-1880, p. 4.

El asesino de Arganda (25-IX-80). Folies-Arderius

La primera en ver la luz fue *El asesino de Arganda*, un juguete cómico-lírico en un acto presentado el 25 de septiembre en Folies-Arderius, sobrenombre atribuido por el empresario Francisco Arderius al Teatro de la Alhambra para describir la clase de funciones que el coliseo pretendía acoger, y que incluían, además de zarzuelas de gran espectáculo, magia, bailes franceses y españoles, novedades, gimnasia, opereta francesa, conciertos, canzonetas, prestidigitación y otros⁶⁶⁴.

Mariano Pina Domínguez se encargó del libreto, que, si bien agradó en un principio, no alcanzó el éxito esperado a causa del escaso desarrollo de la acción: «se dejan entrever una serie de buenas situaciones cómicas por el equívoco que hace presumir un gran criminal a un joven que acaba de contraer matrimonio, y oculta cuidadosamente que se le sigue en su pueblo causa por haber muerto tres pollos de la propiedad de un vecino, pero cuando más enredo se espera, una parte deshace el error, se alegra todo el mundo, y se baja el telón»⁶⁶⁵. A consecuencia del “chasco”, buena parte de la concurrencia se mostró contrariada, reaccionando con protestas y abucheos y llegando a formar un gran tumulto cuando la *claque* se empeñó en llamar a los autores con estrepitosos aplausos sin contar con el verdadero público de pago⁶⁶⁶.

La música, superior al libreto, constituyó la segunda colaboración entre Espino y Fernández Caballero y también fue criticada por recordar a otras zarzuelas⁶⁶⁷; sin embargo, incluyó trozos muy aceptables como “el coro del ferrocarril”, que mereció los honores de la repetición.

⁶⁶⁴ CASARES RODICIO, Emilio. «Historia del teatro de los Bufos...», pp. 108-109.

⁶⁶⁵ «Los teatros líricos». *Crónica de la música*, III, 106, 30-IX-1880, p. 4.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁶⁶⁷ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 26-IX-1880, p. 3.

En su desempeño sobresalió, como siempre, el señor Escriú⁶⁶⁸, pero ni la interpretación ni la calidad musical lograron superponerse al libreto y *El asesino de Arganda* trascendió por lo anecdótico, pues «de otra suerte, [...] hubiese pasado sin aplausos, pero sin protestas, es decir, sin pena ni gloria»⁶⁶⁹, y como tal, no volvió a figurar en ningún programa.

De Cádiz al Puerto (24-XII-1880). Teatro Lara

Distinto fue el caso de la zarzuela en dos actos *De Cádiz al Puerto*, estrenada con gran éxito el 24 de diciembre en el Teatro Lara⁶⁷⁰, que había sido inaugurado tres meses antes⁶⁷¹. Se trataba de la primera vez que Espino intervenía en este coliseo, y aunque distó de constituir uno de los epicentros de su actividad, le proporcionó grandes triunfos gracias a la puesta en escena de esta obra.

Compuesta junto a Ángel Rubio, *De Cádiz al Puerto* debía su letra a Francisco Flores García y a Julián Romea, quienes animaron considerablemente la escena con los tipos caracterizados en el libreto: «un modesto empleado de telégrafos, que es la bondad misma y quiere entrañablemente a su esposa, prototipo de la inocencia; una mujer de mucho *garbo* y *salero*, que tiene por hijo un *granujilla*; un vizcaíno, tío de los esposos inocentes, pero que es a pesar de su origen, muy aficionado a la broma y que visita a su sobrino domiciliado en la calle de Cádiz para *correr una juerga* en el *Puerto* (freiduría de pescado de esta capital); [y] los *chulos*, *cantaores* y *tocaors flamencos* que concurren al Puerto»⁶⁷². La acción arranca en la calle de Cádiz, donde un joven y acaramelado

⁶⁶⁸ «Novedades teatrales». *El Globo*, 26-IX-1880, p. 3.

⁶⁶⁹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 26-IX-1880, p. 3.

⁶⁷⁰ «Sección de espectáculos». *La Discusión*, 26-XII-1880, p. 3.

⁶⁷¹ El coliseo se había construido a iniciativa de Cándido Lara y se inauguró el 3 de septiembre de 1880.

⁶⁷² «Edición de la tarde de ayer 25 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 26-XII-1880, p. 2.

matrimonio pretende pasar la Nochebuena en su casa cuando se presenta de improvisto su tío vizcaíno y se lleva al marido a *correrse una juerga* al Puerto. La mujer, que sospecha de que el tío no le lleve por buenos pasos, decide seguirlos en compañía de su vecina andaluza, y asisten a escondidas a todo tipo de escenas tentadoras en las que no falta el vino, la manzanilla, los tipos curiosos arrancados del entarimado de un café donde hay cante flamenco y el canturreo de coplas a cargo de una seductora cantante. Cuando les sorprenden con las manos en la masa, pero descubren que no hacían nada malo, todos terminan brindando por la Nochebuena y pasando un rato agradable en el Puerto⁶⁷³.

Aunque el libreto distaba de ser original, el público celebró el jaleo de *bailaores* y *cantaores*, las cañas de manzanilla y el pescado frito, *juergas escénicas* que tanto gustaban de incluir los autores a la luz de los resultados satisfactorios que aportaban⁶⁷⁴.

De la música, de carácter popular, se repitieron unas sevillanas que cantó con gracia Arnau, y la interpretación fue impecable a manos de las señoras Abril, Rodríguez y Valverde, además de la propia Arnau.

Respecto a los actores, la crítica ensalzó a Julián Romea (nieto del conocido actor y escritor) y a José Riquelme (hijo del aplaudido actor, Antonio Riquelme), quienes salieron por primera vez a escena y demostraron poseer muy buenas cualidades en el desempeño de sus papeles de *pilluelo* y *cantor flamenco*⁶⁷⁵.

De Cádiz al Puerto siguió programándose de manera ininterrumpida hasta finales de febrero, proporcionando grandes entradas al Teatro Lara⁶⁷⁶, y volvió a ponerse en

⁶⁷³ FLORES GARCÍA, Francisco y ROMEA, Julián. *De Cádiz al Puerto, zarzuela en dos actos en prosa y verso original de Francisco Flores García y Julián Romea, música de Ángel Rubio y Casimiro Espino*. Madrid, Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, 1883.

⁶⁷⁴ «Ecos teatrales». *La Época*, 26-XII-1880, p. 3.

⁶⁷⁵ «Edición de la tarde de ayer 25 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 26-XII-1880, p. 2.

⁶⁷⁶ «Los teatros». *Boletín de loterías y de toros*, 21-II-1881, p. 4.

escena en prácticamente todos los teatros a lo largo de 1881, de manera que algunos, como el Apolo, llegaron incluso a programarla dos veces al día⁶⁷⁷.

En 1883 los autores decidieron refundir la revista, probablemente a raíz de las críticas en su día recibidas, y la dotaron de nuevos números musicales. El arreglo se presentó el 13 de diciembre en el Teatro Eslava, adquiriendo proporciones de estreno, y obtuvo muy buena acogida gracias a los añadidos musicales, como el cuarteto del primer acto⁶⁷⁸. Precisamente, el libreto localizado se refiere a esta función, en la que Carolina Campini y Julio Ruiz caracterizaron al joven matrimonio, Ricardo Guerra al tío vizcaíno, y Juana Pastor a La Trini, quien arrancó grandes aplausos por la ejecución de la canción de la *bata* y un *vito*, que tuvo que repetir; asimismo, Julio Ruiz hizo lo propio con un *couplet* hasta cinco veces⁶⁷⁹.

Ni qué decir tiene que la zarzuela continuó cosechando éxitos, no sólo en el Teatro Lara, sino también en otros coliseos madrileños como el Eslava, Maravillas o Variedades⁶⁸⁰, así como en otras provincias de España. De este modo, se han localizado reprogramaciones entre 1887 y 1888 en los Campos Elíseos de Gijón, en el Teatro de la Comedia de Santander, en el Cervantes de Málaga, en el Colón de Huelva y en el Coliseo Gaditano de Cádiz⁶⁸¹.

⁶⁷⁷ «Diversiones públicas». *La Iberia*, 12-VI-1881, p. 3.

⁶⁷⁸ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 14-XII-1883, p. 4.

⁶⁷⁹ «Edición de la mañana de hoy 14 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 14-XII-1883, p. 3.

⁶⁸⁰ Véase apéndice 10, p. 591.

⁶⁸¹ Véase apéndice 11, p. 598.

Miss Zaeo (6-IV-1881). Teatro Martín

El último estreno de esta temporada fue *Miss Zaeo*, un monólogo en verso con letra del periodista José de la Cuesta. El título respondía al nombre artístico de una reputada gimnasta inglesa que venía ofreciendo funciones en el Teatro de la Zarzuela desde febrero. La artista, que entonces sólo contaba diecinueve años, había llamado la atención, no sólo por sus habilidades, sino por su belleza y hermosa figura, fuente de inspiración para algunos autores, como fue el caso⁶⁸².

Miss Zaeo se estrenó el 6 de abril en el Teatro Martín, otro de los epicentros de las funciones por horas, durante el beneficio al actor Jorge Pardiñas, quien caracterizó perfectamente a los cuatro tipos del libreto: un joven estudiante de derecho de Jerez, que se gasta la herencia del padre acudiendo todas las noches a la Zarzuela para ver a Miss Zaeo; su padre, que decide acudir a Madrid, advertido de la situación; un hombre a quien el joven debe dinero y decide ir al encuentro del padre para cobrar la deuda; y el propio Jorge Pardiñas, responsable de desencadenar la trama tras haber comunicado al padre las aficiones de su hijo⁶⁸³.

Aunque no se conserva la partitura, gracias al libreto se puede afirmar que Espino aportó dos números musicales para enfatizar los lamentos tanto del joven, por su amor no correspondido por Miss Zaeo, como del que pretende cobrar su deuda, que vive empeñado por prestar dinero.

El monólogo fue muy aplaudido dada su abundancia en chistes, y le valió a su autor la llamada al proscenio⁶⁸⁴. Sin embargo, su carácter noticioso, al hacer referencia a

⁶⁸² «Miss Zaeo». *El Imparcial*, 20-II-1881, p. 2.

⁶⁸³ DE LA CUESTA, José. *Miss Zaeo, monólogo en verso original de Don José de la Cuesta, música del maestro D. C. Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1881.

⁶⁸⁴ «Edición de la mañana de hoy 6 de abril». *La Correspondencia de España*, 7-IV-1881, p. 3.

las funciones entonces ofrecidas por Miss Zaeo, le otorgó un atractivo inmediato y fugaz, pasando pronto a engrosar la lista de obras condenadas al olvido.

4.2.12. Temporada de verano de 1881. Teatro Español (Barcelona)

A mediados de mayo de 1881, Espino fue nombrado director del Teatro Español de Barcelona, trasladándose a la ciudad condal para acometer la temporada de verano, previa solicitud de permiso a la Sociedad de Conciertos.

La campaña se verificó entre el 1 de junio y el 30 de agosto a cargo de la compañía del coliseo de la Zarzuela de Madrid⁶⁸⁵.

La labor de Espino fue elogiada a propósito de títulos como *El corregidor de Almagro* de Nieto, donde llevó a cabo una dirección acertada⁶⁸⁶, o la ópera *Marina* de Arrieta, en la que fue llamado a escena al terminar la representación⁶⁸⁷.

Finalizada la temporada en Barcelona, no constan referencias a la labor de Espino en lo que resta de año. Su nombre no figuró en ninguna compañía dramática, si bien es cierto que no solían hacer alusión a los miembros de la orquesta, a menos que ejecutasen algún *solo* reseñable. Sin embargo, el 24 de diciembre logró estrenar una obra con título muy apropiado para la fecha:

Noche-Buena (24-XII-1881). Teatro de Variedades

El juguete en un acto *Noche-Buena* surgió de una nueva colaboración con José de la Cuesta, autor de *Miss Zaeo*, y Heliodoro Criado. Su estreno supuso un debut en el

⁶⁸⁵ «Edición de la noche de ayer 4 de junio». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 5-VI-1881, p. 2.

⁶⁸⁶ «Gacetillas». *Crónica de Cataluña*, 23-VI-1881, p. 2.

⁶⁸⁷ «Gacetillas». *Crónica de Cataluña*, 4-VII-1881, p. 2.

Teatro de Variedades, que tantas satisfacciones le iba a reportar a lo largo de su carrera dramática.

Desgraciadamente, la ausencia de materiales obliga a conformarse con la escueta información aportada por las reseñas, que notificaron un éxito satisfactorio gracias a la interpretación de las señoras Díaz y Vivero y los señores Rochel, Bosch y Rihuet⁶⁸⁸, si bien, no constan interpretaciones posteriores.

4.2.13. Temporada de primavera de 1882. Teatro Apolo

La empresa del Teatro Apolo había comenzado la temporada de invierno acogiendo a la Sociedad Lírico Española, un proyecto abanderado por Ricardo Morales cuyo propósito era instaurar la ópera nacional. Chapí, que había concluido sus labores al frente de la Unión Artístico-Musical, se sumó al equipo como director de orquesta de la compañía, formada por 70 músicos de la Unión y otros 70 coristas dirigidos por Llanos. Pero el proyecto fracasó⁶⁸⁹ y la empresa cesó sus funciones al mes siguiente⁶⁹⁰, siendo sustituida por una nueva compañía dramática dirigida por Antonio Vico, que ofreció representaciones durante sólo diez días⁶⁹¹. Desde entonces, el teatro se mantuvo inactivo hasta el 3 de marzo, cuando Ricardo Morales reapareció al frente de una nueva compañía dramática para acometer la temporada de primavera⁶⁹², contando con Espino como director de orquesta y maestro concertador.

⁶⁸⁸ «Teatros». *Boletín de loterías y de toros*, 26-XII-1881, p. 3.

⁶⁸⁹ IBERNI, Luis G. «Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1997), pp.157-164, pp. 158-159.

⁶⁹⁰ «Miscelánea». *Crónica de la música*, IV, 166, 23-XI-1881, pp. 5-6.

⁶⁹¹ RUIZ ALBÉNIZ “CHISPERO”, Víctor. *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, Prensa Castellana, 1953, p. 126.

⁶⁹² «Miscelánea». *Crónica de la música*, IV, 169, 14-XII-1881, p. 5.

La nueva compañía comenzó con buen pie, ofreciendo funciones variadas, pero parecía que había edificios que tenían “mal vino”⁶⁹³ y el coliseo terminó clausurando el 27 de junio al no verse correspondido por la audiencia⁶⁹⁴.

Tres días antes, Espino había presentado en el Liceo de Capellanes su siguiente novedad:

Sitiado por hambre (24-VI-1882). Liceo de Capellanes

El juguete cómico-lírico en un acto *Sitiado por hambre* se estrenó el 24 de junio en Capellanes con éxito⁶⁹⁵.

El libreto fue el resultado de la colaboración entre José de la Cuesta y Heliodoro Criado, autores de *Noche-Buena*, a los que se sumó Pascual de Alba. La acción se desarrolla en casa de Matías (Federico Balada), un padre de familia que, con motivo de su santo, había invitado a su amigo de la infancia, Nicomedes (Félix Delgado) a cenar a su casa. Las discusiones con su mujer (Manuela López) y sus hijas (Francisca Segura y María Montes) entorpecen la preparación de la cena, por lo que una de ellas resuelve acudir con su novio (Pedro Verdejo) a encargarse una sopa, que llega demasiado tarde. Nicomedes, preso del apetito, decide aprovechar mientras la familia duerme para comerla, cuando se ve sorprendido por todos y termina escapando tras verse *sitiado por hambre*⁶⁹⁶.

La música incluyó cuatro números ligeros, como la *polka* de Nicomedes o el dueto de amor con baile entre Juana y su novio, y todos fueron repetidos.

⁶⁹³ «Diversiones». *El Fígaro*, 15-III-1882, p. 3.

⁶⁹⁴ RUIZ ALBÉNIZ “CHISPERO”, Víctor. *Teatro Apolo...*, p. 128.

⁶⁹⁵ «Ecos teatrales». *La Época*, 25-VI-1882, p. 3.

⁶⁹⁶ DE LA CUESTA, José; CRIADO, Heliodoro y DE ALBA, Pascual. *Sitiado por hambre, juguete cómico-lírico original de los señores Cuesta, Criado y Alba, música del maestro Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1882.

La ejecución estuvo muy acertada y el público llamó con insistencia a sus autores⁶⁹⁷.

Dos meses más tarde, el juguete volvió a ponerse en escena en Recoletos y obtuvo otra representación posterior en Capellanes durante la siguiente temporada de invierno⁶⁹⁸. Asimismo, la obra llegó a interpretarse en tres ocasiones durante la campaña de verano de 1887 en el Teatro Cómico de Cádiz a cargo de la compañía dirigida por José María Velasco⁶⁹⁹.

4.2.14. Temporada de verano de 1882. Jardines del Buen Retiro

A finales de mayo, Espino volvió a pedir permiso a la Junta de la Sociedad de Conciertos, en esta ocasión, para ejercer como maestro concertador y director de la orquesta del Príncipe Alfonso. Sin embargo, fue en los Jardines del Buen Retiro donde terminó acometiendo tal función, formando parte de la compañía cómico-lírica de José Mesejo y Julio Ruiz⁷⁰⁰, que inauguró la temporada el 15 de junio⁷⁰¹. Las funciones incluyeron espectáculos dramáticos y de baile, habitualmente separados por intermedios a cargo de una banda de música, y alternaron con las ofrecidas por la Unión Artístico-Musical, entonces dirigida por Caballero.

Con esta compañía, Espino y Rubio lograron estrenar la siguiente de sus colaboraciones:

⁶⁹⁷ «Edición de la mañana de hoy 25 de junio». *La Correspondencia de España*, 25-VI-1882, p. 3.

⁶⁹⁸ Véase apéndice 10, p. 591.

⁶⁹⁹ Véase apéndice 11, p. 598.

⁷⁰⁰ «Mosaico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 12-VI-1882, p. 4.

⁷⁰¹ «Edición de la mañana de hoy 16 de junio». *La Correspondencia de España*, 16-IV-1882, p. 3.

¡Adiós, mundo amargo! (19-VII-1882). Jardines del Buen Retiro

¡Adiós, mundo amargo! vio la luz el 19 de julio. Los autores del libreto, Eduardo Jackson Cortés y José Jackson Veyán, decidieron calificarla como suicidio cómico-lírico en dos actos. Esta definición, que respondía al argumento de base, no pasó desapercibida al constituir un fiel reflejo de hasta qué punto el capricho de poner sobrenombres a las obras teatrales «marchaba ya descabellado hasta la extravagancia»⁷⁰².

Inspirada en el cuento fantástico norteamericano *El tren de suicidas*⁷⁰³, la acción se desarrolla en Nueva York, donde un filántropo español (José Ramiro) decide hacer negocio despachando billetes para un viaje suicida, aprovechándose de una colonia de españoles que padece diversos sufrimientos. Así, garantizándoles que el tren se despeñaría al llegar a un puente cortado, logra reclutar desde un matrimonio mal avenido (Matilde Vargas y José Talavera), pasando por una gaditana que añora su patria (Carolina Campini), una flamenca sin empleo (Clotilde Romero), una viuda inconsolable (Patrocinio Ferretti), uno que no cobra (Emilio Carreras), otro que no paga (Julio Ruiz), un sevillano que se quiere matar (José Mesejo) y hasta un padre de familia que no puede mantener a sus siete hijos (José Castro). Mas cuando el tren llega al puente y todos se creen muertos, descubren que se trata de un “engaño” del vendedor, que sólo pretendía su arrepentimiento y devolverles la esperanza. Así pues, la obra finaliza felizmente y con vivas a España⁷⁰⁴.

Al igual que otras composiciones de la misma índole, la música fue catalogada de alegre y ligera, destacando los *couplets* ejecutados por Julio Ruiz en el primer acto y el

⁷⁰² «Novedades teatrales. Buen Retiro». *El Globo*, 20-VII-1882, p. 3.

⁷⁰³ «Diversiones públicas. Jardín del Buen Retiro». *El Liberal*, 20-VII-1882, p. 3.

⁷⁰⁴ JACKSON CORTÉS, Eduardo y JACKSON VEYÁN, José. *¡Adiós, mundo amargo!, suicidio cómico-lírico en dos actos y cuatro cuadros en verso y prosa, letra de D. Eduardo Jackson Cortés y D. José Jackson Veyán, música de los señores Rubio y Espino*. Madrid, Enrique Arregui Editor, 1882.

zapateado que cantó con mucho gracejo Clotilde Romero en el segundo, ambos repetidos⁷⁰⁵.

La buena interpretación y dos decoraciones de buen efecto aportadas por Muriel contribuyeron al éxito alcanzado, recibiendo aplausos por parte de la numerosísima concurrencia tanto los autores como el pintor⁷⁰⁶.

Sin embargo, no faltaron las críticas en *Chorizos y polacos*, que calificaron la obra como desastrado aborto de la pluma de Jackson Veyán, un fracaso lamentable que abusó de espantosamente del número de personajes y presentaba un *juicio final* de la humanidad en vez del inapreciable suicidio cómico-lírico prometido⁷⁰⁷. El título dio de sí, y así la misma publicación se servía de él para sancionar la falta de novedad en los programas de la Unión Artístico-Musical bajo la dirección de Caballero:

Ahora sí que viene bien lo del coro de Adiós, mundo amargo.

Adiós, Caballero

Reniego de ti...⁷⁰⁸

Al margen de su actividad en el Retiro, Espino y Rubio consiguieron estrenar otra obra a principios de agosto en el Teatro del Príncipe Alfonso:

¡Madrid se divierte! (5-VIII-1882). Teatro del Príncipe Alfonso

¡Madrid se divierte!, con letra de Pedro Górriz, fue estrenada el 5 de agosto sin pretensiones ni gran cosa en particular⁷⁰⁹. El sobrenombre elegido para esta ocasión fue

⁷⁰⁵ «Edición de la mañana de hoy 20 de julio». *La Correspondencia de España*, 20-VII-1882, p. 3.

⁷⁰⁶ «Mosaico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 20-VII-1882, p. 3.

⁷⁰⁷ «Jardines del Retiro. ¡Adiós, mundo amargo!». *Chorizos y polacos*, I, 4, 25-VII-1882, pp. 27-28.

⁷⁰⁸ «Los conciertos del Retiro». *Chorizos y polacos*, I, 5, 6-VIII-1882, p. 35.

⁷⁰⁹ «Ecos teatrales». *La Época*, 6-VIII-1882, p. 3

el de “contra-revista” en dos actos, ya que prometía criticar a las revistas estrenadas durante el invierno. Sin embargo, según *Chorizos y polacos*, lo que hizo fue copiarlas⁷¹⁰. Aunque no se conserva el libreto, esta última publicación daba buena cuenta del mismo, criticando la escasez de chistes originales, que en su mayoría constituían barbarismo del lenguaje:

Un representante teatral desea una revista para su teatro y la llegada de un alemán encargado de estudiar las costumbres de Madrid le presenta la ocasión para ello. Así, apoyado por Madrid personificado por la señora Ciudad, asisten al desfile de arquetipos como un sereno que trata a los vecinos como negros, un vecino borracho, aficionados a los toros, un torero, una flamenca. Tampoco podían faltar los políticos de oposición conocidos, el Ministerio y su presidente o las siete carteras. Por último, se hace crítica sobre un mapa de África a *Las mil y una noches*, *El País de las gangas* y *Luces y Sombras*, así como a los hermanos Hurlines, con los que se cierra el espectáculo⁷¹¹.

Espino y Rubio recibieron elogios por adaptar hábilmente la música, tomada de otras producciones muy aplaudidas, en especial del *Boccaccio* de Suppé, «dando muestras de ingenio, ya que no de originalidad»⁷¹². Fueron llamados a escena tras la repetición del concertante final de primer acto, el baile de los partidos políticos y un coro de niños⁷¹³, como también lo fue el pintor Muriel por dos decoraciones de buen efecto, una que representaba la calle de Alcalá y otra del interior del Circo-Hipódromo de verano⁷¹⁴.

De nuevo en el Príncipe Alfonso se anunció el estreno de una nueva obra de Espino que había de ver la luz a lo largo del mes de agosto: *La mulata consejera*, una

⁷¹⁰ «Anoche. En el Príncipe Alfonso. *¡Madrid se divierte!*». *Chorizos y polacos*, I, 5, 6-VIII-1882, pp. 37-38.

⁷¹¹ «Anoche. En el Príncipe Alfonso. *¡Madrid se divierte!*». *Chorizos y polacos*, I, 5, 6-VIII-1882, pp. 38-39.

⁷¹² «Ecos teatrales». *La Época*, 6-VIII-1882, p. 3

⁷¹³ «Madrid». *Crónica de la música*, V, 203, 9-VIII-1882, p. 3

⁷¹⁴ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 6-VIII-1882, p. 3

zarzuela de costumbres cubanas en un acto con letra de un periodista que había servido durante un tiempo en Cuba⁷¹⁵, y que habría supuesto una nueva oportunidad para el compositor de no ser porque la empresa decidió paralizar las representaciones a mediados de mes para preparar el estreno de *El Gran Tamerlán de la Persia*⁷¹⁶.

En cualquier caso, *¡Madrid se divierte!* y *¡Adiós, mundo amargo!* colocaron a Espino y a Rubio en primera línea de cartel durante ese mes al programarse simultáneamente en los dos epicentros estivales del género dramático: los Jardines del Buen Retiro y el Teatro del Príncipe Alfonso⁷¹⁷.

En vista de la acogida, volvieron a escenificarse durante la temporada del Retiro del año siguiente, y, en el caso de *¡Adiós, mundo amargo!*, en la propia inauguración, siendo muy bien interpretada y agradando como siempre⁷¹⁸.

La compañía del Retiro concluyó su actividad el 23 de agosto, fecha en la que fue sustituida por otra de opereta italiana⁷¹⁹. Espino pudo haberse desplazado con la Sociedad de Conciertos a Bilbao, donde acudieron a finales de mes para participar en las fiestas⁷²⁰. El 11 de septiembre, volvió a pedir permiso a la Sociedad para acudir con la Unión Artístico-Musical de gira por Lisboa, resultando dimisionario forzoso de la primera.

Finalizada la gira por Lisboa,⁷²¹ no se tienen noticias suyas hasta finales de año, cuando se produjo el estreno de la siguiente de sus obras en el Teatro de Variedades: *Ni a tres tirones*, también anunciada como *El canario más sonoro*⁷²².

⁷¹⁵ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 16-VIII-1882, p. 3

⁷¹⁶ «Ecos teatrales». *La Época*, 19-VIII-1882, p. 3.

⁷¹⁷ «Teatros». *La Correspondencia de España*, 12-VIII-1882, p. 4.

⁷¹⁸ «Teatros». *El Correo militar*, 20-VI-1883, p. 3.

⁷¹⁹ «Sección de espectáculos». *La Discusión*, 26-VIII-1882, p. 3.

⁷²⁰ «Miscelánea». *Crónica de la música*, V, 206, 30-VIII-1882, p. 6.

⁷²¹ «Correo extranjero». *Crónica de la música*, V, 213, 18-X-1882, p. 6.

⁷²² «Ecos teatrales». *La Época*, 16-XII-1882, p. 4.

Ni a tres tirones (28-XII-1882). Teatro de Variedades

Ni a tres tirones, juguete cómico-lírico en un acto compuesto junto a Rubio y letra de Eduardo Sánchez de Castilla, se estrenó el 28 de diciembre con un éxito bastante comedido.

El libreto, único material que se conserva del juguete, llegó a ponerse en venta en las principales librerías de Madrid al mes siguiente⁷²³. Una vez más, el enredo amoroso es la base de esta historia, que comienza cuando Don Primo (Luis Carceller) regala una jaula con “el canario más sonoro que nadie pueda figurarse” a Adela (Adelina Rubio) y le confiesa a su marido Marcos (José Rochel) que lo hace porque ha sido el causante de impedir su relación con su pupila Enriqueta, quien se servía del animal para comunicarse con su amante, Luis (Juan Palacios). La trama se complica cuando, atraído por el canto del canario, Luis entrega por equivocación una carta de amor a Adela, desencadenando un conflicto entre el matrimonio. Como en todas las piezas de esta índole, el malentendido se resuelve para bien de todos, y Don Primo termina asumiendo el enlace entre Enriqueta y Luis⁷²⁴.

Aunque las escasas reseñas aludieron a una buena acogida con llamada a escena incluida de los autores⁷²⁵, la ausencia de reprogramaciones, a excepción de la que tuvo lugar en el Teatro Zorrilla de Valladolid en verano de 1886⁷²⁶, apunta a un triunfo muy comedido.

En enero de 1883, Espino reorientó todos sus esfuerzos hacia la preparación de la campaña que la Unión Artístico-Musical había de verificar en febrero en el Teatro

⁷²³ «Libros presentados». *La Ilustración española y americana*, XXVII, 2, 15-I-1883, p. 40.

⁷²⁴ SÁNCHEZ DE CASTILLA. *Ni a tres tirones, juguete cómico-lírico en un acto, letra de Eduardo Sánchez de Castilla, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1883.

⁷²⁵ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 29-XII-1882, p. 3.

⁷²⁶ Véase apéndice 11, p. 598.

Apolo⁷²⁷. Desde ese momento, ya convertido en director titular de la formación, compatibilizó esta función con sus quehaceres teatrales hasta su muerte, y ejemplo de ello constituye la temporada de verano verificada ese mismo año en el Retiro, en la que, además de hacerse cargo de los conciertos acometidos por la orquesta, volvió a ejercer como director de la compañía dramática junto a Ángel Rubio.

4.2.15. Temporada de verano de 1883. Jardines del Buen Retiro

El elenco lo completaron, entre otros artistas, el afamado actor José Mesejo y las tiples Juana y Lucía Pastor, además de cincuenta coristas y una compañía de baile. Espino y Rubio aprovecharon la inauguración para reprogramar *¡Adiós, mundo amargo!*⁷²⁸, que obtuvo merecidos aplausos⁷²⁹ y se escuchó con complacencia, a pesar de representarse con escasa variedad respecto al año anterior⁷³⁰.

El 30 de junio volvieron a probar suerte con *¡Madrid se divierte!*, aunque, en esta ocasión, introdujeron una serie de reformas que incluían nuevos números de música, bailes y cuadros de actualidad; por su parte, la empresa hizo lo propio, mejorando el vestuario, el decorado y el atrezzo, a fin de presentarla con la propiedad y el lujo pertinentes⁷³¹ y ajustarse a la filosofía de los Jardines⁷³². El público supo apreciar las modificaciones, que no hicieron sino acentuar el contenido de la revista, y aplaudió especialmente a Mesejo, quien tuvo que repetir los *couplets* del segundo acto, y a Manuel Rodríguez por su caracterización de Felipe Ducazcal⁷³³.

⁷²⁷ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 18-I-1883, p. 3.

⁷²⁸ «Espectáculos para hoy». *El Correo militar*, 20-VI-1883, p. 3.

⁷²⁹ «Mosaico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 22-VI-1883, p. 3.

⁷³⁰ «Los Jardines del Buen Retiro». *El Pabellón nacional*, 24-VI-1883, p. 3.

⁷³¹ «Edición de la tarde de ayer 28 de junio». *La Correspondencia de España*, 29-VI-1883, p. 2.

⁷³² «Teatros». *Boletín de loterías y de toros*, 2-VII-1883, p. 4.

⁷³³ «Los espectáculos». *La Iberia*, 2-VII-1883, p. 3.

La obra constituyó uno de los éxitos indiscutibles de la campaña y todo un reclamo para la concurrencia, que acudía atraída por los bailables, la gracia de los actores y, sobre todo, por las coplas de actualidad que improvisaba Mesejo⁷³⁴, revestidas de un fuerte componente crítico contra algunos ministros. Las consecuencias no se hicieron esperar, y el actor llegó a ser “informado” por parte del gobernador civil de Madrid, conde de Xiquena, de que podrían tomarse medidas judiciales si seguía interpretando esas coplas tan próximas a la ofensa de los poderes del Estado⁷³⁵.

A principios de julio se anunció el estreno de *La mulata y la niña*, un juguete de costumbres cubanas con música de Rubio y Espino del que no se han localizado referencias⁷³⁶.

Por otro lado, el 18 del mismo mes se produjo el estreno de la revista titulada *El mundo al revés* o *Ellos y nosotros*, a la que numerosas publicaciones atribuyeron su autoría a Rubio y Espino⁷³⁷. Sin embargo, el libreto sólo nombra a Ángel Rubio, tratándose de un error de atribución a Espino.

Habría que esperar al 18 de agosto para que se produjera la primera y única novedad de la temporada en los Jardines del Buen Retiro a cargo de Espino y Rubio:

La mantilla blanca (18-VIII-1883). Jardines del Buen Retiro

La mantilla blanca, boceto cómico-lírico de costumbres madrileñas en un acto y dos cuadros, se estrenó el 18 de agosto, durante el beneficio a Juana Pastor.

⁷³⁴ «Edición de la tarde de ayer 5 de julio». *La Correspondencia de España*, 6-VII-1883, p. 2.

⁷³⁵ «Leemos en el correo». *La Iberia*, 10-VII-1883, p. 1.

⁷³⁶ «Los espectáculos». *La Iberia*, 4-VII-1883, p. 3.

⁷³⁷ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 19-VII-1883, p. 3.

Ambientada en Madrid hacia 1780, la acción comienza cuando el Barón de Florbella (Villarreal), se hace pasar por majo para ir a ver a la Rumbosa (Carmen Fernández), una maja de Lavapiés que pretende a escondidas de su mujer. Entonces, la Baronesa (Juana Pastor), decide “infiltrarse” en tal barrio para cerciorarse de la belleza de su competidora, haciéndose pasar por la ahijada de Don Manuel, su sirviente, y ataviada con una mantilla blanca. A la cita concurren todos los personajes y se descubre el enredo, pero la Baronesa termina perdonando al Barón ante su promesa de fidelidad, y regalando la mantilla a la Rumbosa para su boda con el torero Rejoncillo (Mesejo)⁷³⁸.

A priori, el argumento seguía la línea de otras obras de la misma índole, pero sus autores, Pedro Górriz y Eduardo Navarro y Gonzalvo, fueron criticados por tratar de recrear la época de las majas y chisperos «sin que nada fuera *majo* y sin *chispa* ninguna»⁷³⁹, y la obra constituyó un fracaso estrepitoso, a lo que contribuyeron los problemas de alumbrado y la falta de garbo por parte de Juana Pastor en la canción de *La mantilla*. En una reseña publicada en *El Pabellón Nacional* se aseguraba que la mantilla fue «tan tupida [...] que el público no intentó siquiera descorrer el velo que ocultaba [...] el nombre de los autores»⁷⁴⁰, y en vista de la mala acogida, no se volvió a programar.

Aún con este fracaso, la empresa quiso obsequiar a Espino y a Rubio con una función a beneficio, que tuvo lugar el 29 de agosto con la participación de la Unión Artístico-Musical⁷⁴¹. Y es que, al margen de su actividad en el Retiro, los compositores habían visto cómo algunas de sus obras se interpretaban con éxito en otros coliseos. Así, el 23 de junio, el Liceo de Capellanes había inaugurado la temporada con el sainete *En la*

⁷³⁸ GÓRRIZ, Pedro de y NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *La mantilla blanca, boceto cómico-lírico de costumbres madrileñas, en un acto y dos cuadros, en verso original de Pedro de Górriz y Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Don Florencio Fiscowich y Don Eduardo Hidalgo Editores, 1883.

⁷³⁹ «Jardines del Buen Retiro. Beneficio de doña Juana Pastor». *El Globo*, 19-VIII-1883, p. 3.

⁷⁴⁰ «Novedades teatrales». *El Pabellón nacional*, 19-VIII-1883, p. 3.

⁷⁴¹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 22-VIII-1883, p. 4.

calle de Toledo, y en la misma fecha, el Teatro de Recoletos había hecho lo propio con *Una tiple de café*⁷⁴². Además, en este último emplazamiento se produjo uno de los estrenos más importantes de la temporada y que más éxito obtendría en las siguientes:

Meterse en Honduras (11-VIII-1883). Teatro Recoletos

Meterse en Honduras constituyó el primer estreno que Espino y Rubio verificaron en el Teatro de Recoletos, el más antiguo de los coliseos veraniegos matritenses. Aunque vivía sobre todo de reprisar piezas de género chico estrenadas durante el invierno, Recoletos también había dado a conocer algunas obras originales que hicieron ruido en su época⁷⁴³, como es el caso. Así, el 11 de agosto se estrenó este juguete cómico-lírico en un acto con letra de Francisco Flores García, coautor de la exitosa zarzuela *De Cádiz al Puerto*.

El libreto, inspirado en la comedia en tres actos *Le truc d'Arthur* de Alfred Duru y Henri Chivot, que había sido representado meses atrás en el Teatro de la Comedia⁷⁴⁴, contenía mucha gracia y diálogos sencillos: Don Francisco (Bonifacio Pinedo), un diplomático que está a punto de casarse con una rica madrileña, recibe una carta de Tula (Antonia García), una criolla a quien había conocido un año antes en París, para anunciarle que se encuentra en Madrid. Temeroso de que ésta pueda arruinarle el enlace, pide ayuda a su criado Paco (Salvador Videgain), quien resuelve hacerse pasar el uno por el otro y jugar al despiste. Las cosas se complican para Paco cuando se presenta Tula con su criada Pepa (Asunción Rodríguez), con quien había mantenido un romance tiempo atrás, y más aún cuando llega un diplomático de Perú, antiguo amante de Tula, y se tiene

⁷⁴² «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 22-VI-1883, p. 4.

⁷⁴³ DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo...*, p. 89.

⁷⁴⁴ «Sección de noticias». *Boletín de loterías y de toros*, 13-VIII-1883, p. 4.

que hacer pasar por ministro plenipotenciario de Honduras sin saber ni siquiera lo que es un protocolo⁷⁴⁵. Sus divertidísimos apuros, interpretados admirablemente por Videgain, consiguieron que el público no cesase de reír durante toda la representación⁷⁴⁶. Finalmente, la acción se resuelve para bien de todos, anunciando el matrimonio entre Paco y Pepa, y entre Tula y el diplomático de Perú.

Entre los números musicales, llenos de viveza y alegría, se distinguieron una *habanera* cantada por Antonia García y unas *seguidillas* desempeñadas y bailadas por Asunción Rodríguez y Videgain⁷⁴⁷.

Los autores fueron llamados dos veces al palco escénico, pero sólo se presentó Flores García⁷⁴⁸, y la obra constituyó un éxito sin precedentes que llegó a conquistar prácticamente todos los teatros madrileños: Martín, Eslava, Variedades, Felipe, Maravillas, Alhambra, Apolo, Zarzuela, Lara, Novedades y Príncipe Alfonso, además del Recoletos⁷⁴⁹, en que tuvo lugar su estreno.

De la misma forma, el juguete obtuvo, al menos, otras 200 representaciones en 32 provincias españolas entre 1886 y 1890: A Coruña, Lugo, Pontevedra, Asturias, Cantabria, Vizcaya, Guipúzcoa, Álava, León, Valladolid, Burgos, Segovia, Soria, Ávila, Zamora, Salamanca, Navarra, La Rioja, Huesca, Zaragoza, Valencia, Alicante, Cuenca, Toledo, Murcia, Badajoz, Málaga, Cádiz, Sevilla, Córdoba y Jaén, a las que habría que sumar otras localidades de la provincia de Madrid, como Alcalá de Henares o Leganés. Algunas que merecen ser destacadas fueron la de verano de 1886 en los Campos Elíseos

⁷⁴⁵ FLORES GARCÍA. *Meterse en Honduras, juguete cómico-lírico, en un acto y en prosa, letra de Francisco Flores García y música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y Compañía, 1883.

⁷⁴⁶ «Sección de noticias». *Boletín de loterías y de toros*, 13-VIII-1883, p. 4.

⁷⁴⁷ «Novedades teatrales. Recoletos». *El Globo*, 12-VIII-1883, p. 3.

⁷⁴⁸ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 12-VIII-1883, p. 3.

⁷⁴⁹ Véase apéndice 10, p. 592.

de Gijón con la compañía dirigida por Antonio Riquelme, o la de principios de 1888 en Burgos a cargo del célebre José Bosch⁷⁵⁰.

4.2.16. Temporada de invierno 1883-1884. Teatro Eslava

Si la temporada de verano fue provechosa, la de invierno la superó con creces. El nombre de Espino ya constituía un habitual en primera línea de cartel gracias a sus trabajos al frente de la Unión y de las compañías dramáticas.

El éxito cosechado por la del Retiro animó al empresario Ducazcal a continuar la labor en el Teatro Eslava, confiando la dirección a Espino junto a Ángel Rubio. La asunción de este cargo motivó su renuncia como primer violín de la orquesta del Teatro Real⁷⁵¹ ante la imposibilidad de compaginar su faceta de intérprete con la dirección sinfónica y teatral, amén de sus obligaciones como compositor.

Para acometer esta campaña en el Teatro Eslava, Ducazcal emprendió una serie de reformas con el propósito de albergar a un mayor número de espectadores y mejorar aspectos como el alumbrado o la decoración.

Espino y Rubio lograron estrenar varias obras en dicho coliseo. La primera de ellas celebraba el regreso de Julio Ruiz, después de un año de gira por Centroamérica⁷⁵²:

La vuelta de Ruiz (6-X-83). Teatro Eslava

Así, el 6 de octubre se estrenó *La vuelta de Ruiz*, con letra de Pedro Górriz. Este propósito en un acto fue considerado, «de lo peor de su género, y no hubiera salvado el

⁷⁵⁰ Véase apéndice 11, pp. 598-601.

⁷⁵¹ «Los espectáculos». *La Iberia*, 18-VII-1883, p. 3.

⁷⁵² PÉREZ MARTÍNEZ, José Vicente. *Anales del Teatro y de la Música*, I (1883-1884). Madrid, Librería Gutenberg y Victoriano Suárez, 1884, p. 250.

nafragio a no ser por los esfuerzos del Sr. Ruiz, haciendo gala de sus especiales facultades y efectos, y de la señorita doña Juana Pastor, que cantó con mucha gracia una agradable guaracha»⁷⁵³. El escaso éxito, unido a lo anecdótico de la obra, motivaron su desaparición de los carteles.

La siguiente novedad se hizo esperar, tras quince días de ensayos e intensos trabajos de decoración por parte de Luis Muriel⁷⁵⁴:

Política y tauromaquia (26-X-83). Teatro Eslava

La espera no fue en vano, ya que *Política y tauromaquia* constituyó todo un éxito. Se estrenó el 26 de octubre, y se trataba de un sainete lírico en un acto y tres cuadros con letra de Javier de Burgos.

El protagonista es Don Pánfilo (José Mesejo), un político influyente de Madrid que decide evadirse a un pueblo de Andalucía, cansado de no oír hablar más que de política y de toros; pero la mala suerte hace que llegue en plenas fiestas y en vísperas de elecciones, y tras verse envuelto en todo tipo de disputas e incluso a punto de morir en las astas de un becerro, decide escapar y volver a la seguridad de Madrid⁷⁵⁵.

Javier de Burgos demostró poseer una gran habilidad para la intención política sin caer en la chabacanería, y los numerosos chistes que poblaban el libreto, dentro de los límites de la prudencia y el buen gusto, merecieron una gran aceptación por parte del público, que no dejó de reírse desde que se levantó hasta que se bajó el telón con las

⁷⁵³ PÉREZ MARTÍNEZ, José Vicente. *Anales del Teatro y de la Música*, I (1883-1884). Madrid, Librería Gutenberg y Victoriano Suárez, 1884, p. 250.

⁷⁵⁴ «Mosaico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 13-X-1883, p. 3.

⁷⁵⁵ DE BURGOS, Javier. *Política y tauromaquia, sainete lírico en un acto dividido en tres cuadros, en verso original de Don Javier de Burgos, música de los maestros Don Ángel Rubio y Don Casimiro Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1883.

continuas alusiones a sucesos políticos recientes y las perfectas caracterizaciones de diversas personalidades conocidas⁷⁵⁶.

De la música, ligera y agradable, fueron repetidos un coro del segundo cuadro y un dúo del tercero, y les valió a Rubio y a Espino la llamada al proscenio junto a Javier de Burgos y a Muriel⁷⁵⁷.

La ejecución no pudo ser más acertada⁷⁵⁸, destacando Encarnación Pastor y Julio Ruiz, además del propio Mesejo.

Una semana después del estreno, cinco empresas de provincias se interesaron por la obra⁷⁵⁹. Así, se presentó con gran éxito en Sevilla⁷⁶⁰, en Barcelona⁷⁶¹ y en Bilbao⁷⁶², desconociendo las fechas exactas. Otra prueba del éxito obtenido fue la puesta en venta del libreto en las principales librerías⁷⁶³.

Al mes y medio de estrenarse, *Política y tauromaquia* llegó a superar las 50 representaciones y la empresa decidió obsequiar a sus autores dedicándoles una función benéfica el 20 diciembre⁷⁶⁴, como estaba estipulado con las obras que alcanzaban tal récord.

La obra volvió a interpretarse durante la temporada de verano de 1887 en el Teatro de la Zarzuela de Segovia, poniéndose en escena en cuatro ocasiones con la compañía dirigida por José Portes⁷⁶⁵.

⁷⁵⁶ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 27-X-1883, p. 3.

⁷⁵⁷ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 27-X-1883, p. 4.

⁷⁵⁸ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 27-X-1883, p. 3.

⁷⁵⁹ «Edición de la noche de ayer 5 de noviembre». *La Correspondencia de España*, 6-XI-1883, p. 2.

⁷⁶⁰ «Edición de la noche de ayer 23 de noviembre». *La Correspondencia de España*, 24-XI-1883, p. 3.

⁷⁶¹ «Edición de la noche de ayer 3 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 4-XII-1883, p. 3.

⁷⁶² «Edición de la noche de ayer 7 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 8-XII-1883, p. 2.

⁷⁶³ «Edición de la tarde de ayer 8 de noviembre». *La Correspondencia de España*, 9-XI-1883, p. 2.

⁷⁶⁴ «Noticias de espectáculos. Eslava». *El Globo*, 17-XII-1883, p. 4.

⁷⁶⁵ Véase apéndice 11, p. 601.

Durante los meses de noviembre y diciembre de 1883, se reprogramaron con éxito algunas obras ya emblemáticas de Espino y Rubio, como *Meterse en Honduras*⁷⁶⁶ o *De Cádiz al Puerto*⁷⁶⁷. Sin embargo, los compositores todavía guardaban otras en la manga antes de que finalizase el año, y no era otro que el estreno de su obra más exitosa:

¡Cómo está la sociedad! (18-XII-83). Teatro Eslava

El pasillo cómico-lírico en un acto *¡Cómo está la sociedad!* se estrenó el 18 de diciembre con gran éxito en el Teatro Eslava.

Debía su título a la frase que exclamaba constantemente uno de los protagonistas de la historia, trazada con suma habilidad por Javier de Burgos: Don Severo (Julio Ruiz), un inspector del orden público, hace guardia en una de las prevenciones de distrito en plena noche de Carnaval, donde concurren diversos personajes detenidos que entretienen al público con sus peripecias. La escena se anima cuando aparecen Rita y Lola (Juana y Lucía Pastor), detenidas por alborotar un baile e insultar a la autoridad. Las hermanas marean al inspector con sus zalamerías y logran convencerle para que pase la noche con ellas tomando champán. Cuando están en pleno estado de embriaguez, aparece su mujer, Pura (Encarnación Pastor), también detenida por agredir a un hombre que pretendía seducirla en el mismo baile. Severo, indignado, pide explicaciones a su mujer, y la obra termina con ésta desmayándose al descubrir las intenciones de su marido con las hermanas⁷⁶⁸.

⁷⁶⁶ «Ecos teatrales». *La Época*, 14-XI-1883, p. 3.

⁷⁶⁷ «Los espectáculos». *La Iberia*, 12-XII-1883, p. 3.

⁷⁶⁸ DE BURGOS, Javier. *¡Cómo está la sociedad!, pasillo cómico-lírico, en un acto y en verso original de Javier de Burgos, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1884.

La partitura contenía varios números agradables, de los que se repitieron el paso de *can can* y un precioso terceto interpretado por las Pastor y Julio Ruiz, siendo llamados a escena los autores.

La ejecución contribuyó al éxito, así como los trajes que lucieron Juana y Lucía Pastor, que llamaron poderosamente la atención⁷⁶⁹.

¡Cómo está la sociedad! continuó retribuyendo al Teatro Eslava a lo largo de esta temporada y en otras posteriores. Así, en 1885 volvió a inaugurar las funciones de invierno junto a *Meterse en Honduras*. Del mismo modo, llegó a conquistar los teatros Felipe, Maravillas, Recoletos, Martín, Novedades, Príncipe Alfonso, el café de la Infantil y el Apolo⁷⁷⁰.

Algunos empresarios como Ducazcal, sabedores del éxito que suponía incluirla en el cartel, recurrieron a ella para atraer más público a la tercera sección, como sucedió durante la temporada de invierno de 1886 en el Teatro Apolo⁷⁷¹.

Su difusión por el resto de España fue igualmente extraordinaria, localizando, al menos, un total de 501 representaciones entre 1886 y 1890, distribuidas por las siguientes 36 provincias: A Coruña, Lugo, Pontevedra, Asturias, Cantabria, Vizcaya, Álava, Burgos, Soria, Ávila, Zamora, Salamanca, Palencia, Navarra, La Rioja, Barcelona, Tarragona, Lérida, Huesca, Zaragoza, Valencia, Alicante, Cuenca, Toledo, Ciudad Real, Guadalajara, Albacete, Murcia, Badajoz, Málaga, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Jaén y Granada, junto a otras localidades de la provincia de Madrid. Muchas de estas reprogramaciones corrían a cargo de compañías capitaneadas por distinguidos actores con los que Espino había tenido ocasión de colaborar, como Antonio Riquelme (Campos

⁷⁶⁹ «Edición de la mañana de hoy 19 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 19-XII-1883, p. 3.

⁷⁷⁰ Véase apéndice 10, p. 593.

⁷⁷¹ RUIZ ALBÉNIZ “CHISPERO”, Víctor. *Teatro Apolo...*, p. 152.

Elíseos de Gijón/verano de 1886), Luis Carceller (Guadalajara/verano de 1887), José Bosch (Gayarre de Bilbao/invierno de 1887) o Julián Romea (Principal de Cádiz/principios de 1888)⁷⁷².

A los dos días de estrenarse *¡Cómo está la sociedad!*, el 20 de diciembre de 1883, se verificó una nueva función a beneficio de Espino, Rubio y Javier de Burgos, en la que se ejecutaron la recién estrenada obra junto a *De Cádiz al Puerto y Política y tauromaquia*⁷⁷³, los tres éxitos indiscutibles hasta la fecha.

Sin apenas tiempo para saborear el triunfo de *¡Cómo está la sociedad!*, Espino y Rubio presentaron su siguiente novedad tres días más tarde:

Contratos al vuelo (21-XII-83). Teatro Eslava

El pasillo cómico-lírico en un acto *Contratos al vuelo* constituyó la primera colaboración con Federico Mínguez, conocido periodista y redactor en *La correspondencia de España*, y se estrenó el 21 de diciembre con éxito.

La escena representaba la contaduría de un teatro de Ducazcal, caracterizado a la perfección por Manuel Rodríguez⁷⁷⁴, quien encarga a su representante (Joaquín Manini) que reciba a los artistas que ha de contratar. Se exhiben, a continuación, diversos tipos haciendo gala de sus habilidades⁷⁷⁵: una chula y su acompañante, que encarnaron Carolina Campini y José Castro, ejecutando unas seguidillas madrileñas de excelente efecto⁷⁷⁶; una niña que canta y toca el piano, interpretada por Lucía Pastor, que cantó

⁷⁷² Véase apéndice 11, pp. 601-606.

⁷⁷³ «Boletín de espectáculos». *La Unión*, 19-XII-1883, p. 4.

⁷⁷⁴ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 22-XII-1883, p. 4.

⁷⁷⁵ MÍNGUEZ, Federico. *Contratos al vuelo, pasillo cómico-lírico en un acto, en prosa y verso original de Federico Mínguez, puesto en música por los maestros Ángel Rubio y Casimiro Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1884.

⁷⁷⁶ «Edición de la mañana de hoy 22 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 22-XII-1883, p. 3.

acompañándose “el vals de Venezane” y fue muy aplaudida⁷⁷⁷; una artista francesa, a la que dio vida Juana Pastor, ejecutando sus correspondientes *couplets*, que tuvo que repetir⁷⁷⁸; un joven que baila y posee una buena porción de habilidades (Emilio Mesejo); y un revendedor, interpretado por Julio Ruiz, cuyos trucos de prestidigitación le valieron el aplauso del público⁷⁷⁹.

Aunque no se conserva la música, la crítica hizo alusión a las piezas ligeras y bailables muy del gusto de la época, destacando las seguidillas de Campini y los *couplets* de Pastor, que fueron repetidos.

Los autores recibieron varias llamadas a escena⁷⁸⁰, y la obra obtuvo un éxito inmediato, motivando su inclusión en la gran función que Ducazcal dispuso para la noche de Inocentes, verificada con el siguiente cartel: *Meterse en Honduras, Política y tauromaquia, De Cádiz al Puerto, Contratos al vuelo y ¡Cómo está la sociedad!*⁷⁸¹

A mediados de enero, los diarios anunciaron la puesta en venta de *Contratos al vuelo*⁷⁸², si bien la obra no logró trascender más allá de esta temporada.

Antes de finalizar el año, se anunció el estreno de una nueva composición de Espino y Rubio con letra de un reconocido autor dramático. Se trataba de una parodia en un acto y cuatro cuadros sobre la ópera *La Africana* titulada *La Gitana*, que había de representarse a la mayor brevedad⁷⁸³, si bien no consta noticia alguna sobre su presentación.

⁷⁷⁷ «Edición de la mañana de hoy 22 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 22-XII-1883, p. 3.

⁷⁷⁸ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 22-XII-1883, p. 4.

⁷⁷⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁷⁸⁰ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 22-XII-1883, p. 4.

⁷⁸¹ «Espectáculos». *El Liberal*, 28-XII-1883, p. 4.

⁷⁸² «Noticias. Madrid». *El Día*, 18-I-1883, p. 3.

⁷⁸³ «Los espectáculos». *La Iberia*, 24-XII-1883, p. 3.

¡Hatchís! (12-I-1884). Teatro Eslava

La siguiente novedad de Espino y Rubio se presentó el 12 de enero con el título de *¡Hatchís!* Se trataba de una revista político-social en dos actos y ocho cuadros con letra de Eloy Perillán Buxó, reconocido periodista y director del semanario satírico *La Broma*.

Conocido el autor, se comprende el donaire, gracejo y facilidad que caracterizaron el libreto, a pesar de que el género de la revista política estaba explotado hasta la saciedad y empezaba a cansar a un numeroso sector de la crítica. Sin embargo, el público gustaba de este tipo de argumentos y Perillán Buxó se las ingenió para diseñar uno original y novedoso, estableciendo como punto de partida una sesión de espiritismo en Nueva York. En ella, el célebre doctor Mister Home (Julio Ruiz), en su afán por casarse con Lola (Juana Pastor), la sobrina de un catalán (Ricardo Guerra) que acude a consulta por sobrepeso, decide dormir a todos los asistentes suministrándoles la sustancia oriental *hatchis* y aprovechar para contraer matrimonio con su amada. Durante el sueño, los pacientes son trasladados en imaginación a España, donde presencian gran parte de los acontecimientos políticos del año, como un Consejo donde los ministros se han quedado dormidos y despiertan sobresaltados tras escuchar los primeros acordes de *La Marsellesa*, respirando aliviados al comprobar cómo se convertía en *La Marcha Real*⁷⁸⁴; en este sentido, las interpretaciones de Manini, Rodríguez y Peña en sus papeles de Romero Robledo, Cánovas, Castelar y Martínez Campos estuvieron muy logradas⁷⁸⁵. Como es propio de este tipo de obras, el final es feliz y termina con la boda entre el doctor y Lola con la aprobación de su tío⁷⁸⁶.

⁷⁸⁴ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 13-I-1884, p. 3.

⁷⁸⁵ «Edición de la mañana de hoy 13 de enero». *La Correspondencia de España*, 13-I-1884, p. 3.

⁷⁸⁶ PERILLÁN BUXÓ, Eloy. *¡Hatchís!, revista político-social en dos actos, (ocho cuadros), original de Eloy Perillán Buxó, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Establecimiento tipográfico del Universo, 1884.

Si la letra fue aclamada por su verso fácil y chispeante⁷⁸⁷, la música no lo fue menos, destacando un vals de corte elegante y un coro de pretendientas que se tuvieron que repetir⁷⁸⁸, así como otro coro de comisionados de Valladolid cantado con mucha gracia y expresión, que hizo lo propio dos veces⁷⁸⁹.

La interpretación correspondió en parte, ya que se notaron vacilaciones en la ejecución, se escuchó demasiado al apuntador y, en general, se apreció una falta de ensayos. Aun así, destacaron Ruiz, Mesejo y Pastor⁷⁹⁰. También hubo cierto descuido en los trajes y el decorado, que no hicieron justicia al verdadero color local propio de las revistas⁷⁹¹.

En cualquier caso, los autores fueron llamados a escena al finalizar ambos actos⁷⁹².

La revista se modificó posteriormente con el añadido de un nuevo cuadro titulado *Los Leones del Congreso*⁷⁹³ e incluso llegó a ponerse a la venta en la administración de *La Broma*. Pero al igual que había sucedido con *¡Madrid se divierte!*, *¡Hatchís!* fue presa de la “censura”, y aunque algunas publicaciones como *El Pabellón nacional* se empeñaron en negarlo⁷⁹⁴, se prohibió representarla y no volvió a figurar en ningún programa.

A propósito de esta revista, junto a otras recientemente estrenadas en Variedades, Lara y Martín, surgieron críticas como la siguiente publicada en *Revista contemporánea* bajo el seudónimo de Ramiro, que no tiene desperdicio ninguno:

⁷⁸⁷ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 13-I-1884, p. 4.

⁷⁸⁸ «Teatro Eslava». *El Liberal*, 13-I-1884, p. 3.

⁷⁸⁹ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 13-I-1884, p. 4.

⁷⁹⁰ «Teatro Eslava». *El Liberal*, 13-I-1884, p. 3.

⁷⁹¹ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 13-I-1884, p. 4.

⁷⁹² «Edición de la mañana de hoy 13 de enero». *La Correspondencia de España*, 13-I-1884, p. 3.

⁷⁹³ «Noticias de espectáculos. Eslava». *El Globo*, 27-I-1884, p. 4.

⁷⁹⁴ «Noticias teatrales». *El Pabellón nacional*, 31-I-1884, p. 3.

No puede sorprender a nadie el aluvión de piezas, revistas y mal llamados sainetes que pueblan los escenarios de los teatros de segundo orden y que dan la investidura de autores a los que no lo serán nunca o quitan la que adquirieron otros en buena ley y formal palenque. Díganlo si no los carteles de Eslava y Variedades, que anuncian fabuloso número de representaciones y extraordinarios éxitos de la revista *Hatchis*, de Perillán; del sainete *Hoy sale, hoy*, de Luceño, Burgos, Barbieri y Chueca; *Ensayo general*, de Flores García, y *Cascabeles*, de Jakson y Espino, y que son todas nada, o por mejor decir, lo mismo de siempre: iguales tipos, idénticas situaciones, gastados recursos que se vienen empleando en las revistas, sin que el genio del autor se canse ni por un momento en estudiar una nueva forma que dar á su idea, una pauta distinta, ni giros que se diferencien de los que vemos con excesiva prodigalidad usados. [...] Pena causa que los Sres. Perillán, Luceño, Burgos, Jakson, Barbieri, Chueca y Espino, que han dado pruebas de que valen, sigan la corriente del mal gusto, cuando las tienen dadas del suyo exquisito y aplaudido por el recto juicio y no por el vulgo; los demás hacen lo que saben, que es bien poco⁷⁹⁵.

La crítica constituía una llamada de atención a los compositores y letristas que componían guiándose por los estándares del mal gusto, aun disponiendo de cualidades sobresalientes⁷⁹⁶. Por otro lado, llama la atención la falta de información del autor al atribuir *Cascabeles* a Espino en lugar de Rubio, siendo un ataque totalmente infundado.

La mano blanca (6-II-1884). Teatro Eslava

El 6 de febrero, Espino y Rubio volvieron a ofrecer otra novedad, en esta ocasión, junto a Jackson Veyán. Se trataba de la revolución femenina en un acto y seis cuadros titulada *La mano blanca*, dedicada por su autor a Felipe Ducazcal. La clasificación del género respondía a su argumento, que recreaba una invasión por parte de las mujeres en los cargos políticos y en «misiones de hombres»⁷⁹⁷, un asunto varias veces llevado a

⁷⁹⁵ «Revista de teatros». *Revista contemporánea*, X, 49, I-1883, pp. 219-220.

⁷⁹⁶ «Revista de la semana». *El Pabellón nacional*, 6-I-1884, p. 3.

⁷⁹⁷ JACKSON VEYÁN, José. *La mano blanca, revolución femenina en un acto y seis cuadros, en verso original de Don José Jackson Veyán, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Enrique Arregui Editor, 1884.

escena desde *La isla de San Balandrán* de Picón y Oudrid, y que constituía un guiño al movimiento revolucionario anarquista conocido como la Mano Negra⁷⁹⁸.

La variedad de sus cuadros entretuvo agradablemente al público⁷⁹⁹: *Librada* (Juana Pastor), encabeza una revolución conocida como *La mano blanca* para liberar a las mujeres de sus responsabilidades y hacer que ocupen los cargos públicos. Así, llegan a ocupar desde una sala de despachos telegráficos a discutir sus derechos en el Congreso e incluso a exhibirse en formación militar ante el palacio de las Cortes, pero terminan siendo vencidas poco menos que a escobazos por sus propios maridos, y *La mano negra* termina reconquistando sus “naturales preeminencias”. La trama se prestaba a la inclusión de frases atrevidas y chistes bastantes subidos de color, algunos de los cuales no salieron a luz más que el día del estreno y fueron rebajados en representaciones posteriores⁸⁰⁰.

La música, superior a la letra, destacó por sus piezas ligeras y agradables, de las que se repitió una jota a instancias del público.

En la interpretación, sobresalieron las señoras Pastor, Huertas, Ramírez y Campini, y en el último cuadro se estrenó una decoración muy bien pintada que representaba el pórtico del Congreso y parte de la Carrera de San Jerónimo, por la que el pintor escenógrafo Limones fue llamado a escena⁸⁰¹ junto a los autores, si bien estos últimos no se presentaron. Corrían malos tiempos para Espino, quien además de sus múltiples obligaciones al margen de los teatros, acababa de perder a su hija de cinco años y perdería a su hijo pequeño pocos días después.

⁷⁹⁸ Presunta organización secreta de ideología anarquista que actuó en Andalucía en la década de los ochenta para denunciar la represión a los jornaleros, nacida al calor de la Revolución del 68 y la entrada de otras corrientes revolucionarias europeas.

⁷⁹⁹ «Noticias de espectáculos. Eslava». *El Globo*, 8-II-1884, p. 3.

⁸⁰⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁰¹ «Teatros». *El Correo militar*, 7-II-1884, p. 3.

La mano blanca se volvió a representar el 8 de agosto, alcanzando más éxito que en el propio estreno⁸⁰², pero el triunfo fue fugaz y la obra no se volvió a representar.

¡Manolito! (16-II-1884). Teatro Eslava

El siguiente estreno fue *¡Manolito!*, un juguete cómico-lírico en dos actos y ocho cuadros en el que Espino y Rubio volvieron a colaborar con Javier de Burgos.

Se estrenó el 16 de febrero con escaso éxito, y aunque no se han localizado los materiales, se sabe por las críticas que esta carrera cómico-carnavalesca, como la definió *El Imparcial*, «contenía algunos chistes que revelaban el ingenio del autor, pero pasaban inadvertidos en aquella serie de escenas lánguidas e interminables»⁸⁰³. Parecía que el único propósito del autor era hacer jolgorio en los días próximos a Carnaval, a juzgar por la abundancia de personajes, el bullicio y la algazara en demasía⁸⁰⁴. Con tales atributos, no es de extrañar que sólo merecieran aplausos las decoraciones⁸⁰⁵ y aunque la zarzuela se volvió a poner en escena el 18 de febrero con una serie de reformas que auguraban mejores resultados⁸⁰⁶, el intento fue en vano y no pasó a formar parte del repertorio.

Tras una serie de estrenos con un éxito muy comedido, a principios de marzo vio la luz la siguiente de sus obras maestras:

⁸⁰² «Edición de la noche de ayer 8 de febrero». *La Correspondencia de España*, 9-II-1884, p. 2.

⁸⁰³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 17-II-1884, p. 3.

⁸⁰⁴ «Noticias de espectáculos. Eslava». *El Globo*, 18-II-1884, p. 4.

⁸⁰⁵ «Mosaico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 17-II-1884, p. 2.

⁸⁰⁶ «Ecos teatrales». *La Época*, 19-II-1884, p. 3.

¡Quién fuera libre! (6-III-1884). Teatro Eslava

¡Quién fuera libre!, juguete cómico-lírico en un acto con letra de Eduardo Jackson Cortés, se estrenó el 6 de marzo con un éxito lisonjero gracias a su música agradable y al gran movimiento escénico⁸⁰⁷.

El asunto carecía de originalidad, pero contenía multitud de situaciones cómicas de gran efecto: Pepe y Sol (Emilio Mesejo y Sené) acuden a casa de sus tíos, Fe y Paco (Encarnación Pastor y José Mesejo), para celebrar el santo de este último, cuando reciben un telegrama de que la hermana de Fe está gravemente enferma. Los maridos, ansiosos de libertad, deciden aprovechar la ausencia de sus mujeres para tratar de seducir a Currita (Juana Pastor), una costurera con pretensiones de *prima donna* que se ha presentado en su casa para coser unas camisas y les deleita con seguidillas y tangos. Embelesados, deciden obsequiarla con un banquete y disputarse su amor, pero el regreso imprevisto de sus mujeres interrumpe el cortejo y termina por coartar la poca libertad que les quedaba para siempre⁸⁰⁸.

De la música, destacaron un precioso dúo interpretado por los Mesejo y un terceto por estos últimos junto a Juana Pastor, que fueron repetidos a instancias de los espectadores y motivaron su llamada a escena junto a los autores al terminar la representación⁸⁰⁹.

¡Quien fuera libre! continuó en escena durante mucho tiempo y llegó a conquistar otros coliseos madrileños como el Felipe, Variedades, Maravillas, Martín, Apolo, Príncipe Alfonso y el Café de la Infantil⁸¹⁰. De igual modo, obtuvo reprogramaciones en

⁸⁰⁷ «Ecos teatrales». *La Época*, 7-III-1884, p. 3.

⁸⁰⁸ JACKSON CORTÉS, Eduardo. *¡Quién fuera libre!*, juguete cómico-lírico en un acto y en prosa original de Eduardo Jackson Cortés, música de los maestros Rubio y Espino. Madrid, R. Velasco, 1884.

⁸⁰⁹ «Edición de la mañana de hoy 7 de marzo». *La Correspondencia de España*, 7-III-1884, p. 3.

⁸¹⁰ Véase apéndice 10, p. 594.

numerosas provincias de España hasta el punto de convertirse en la segunda obra con mayor número de representaciones entre 1886 y 1890 después de *¡Cómo está la sociedad!* Así, además de en Madrid, *¡Quién fuera libre!* se pudo volver a escuchar en A Coruña, Pontevedra, Cantabria, Guipúzcoa, Álava, Burgos, Ávila, Zamora, Salamanca, Segovia, Palencia, Navarra, La Rioja, Tarragona, Lérida, Zaragoza, Valencia, Alicante, Castellón, Madrid, Toledo, Ciudad Real, Guadalajara, Albacete, Badajoz, Málaga, Cádiz, Sevilla, Córdoba y Jaén, lo que conforma un total de 30 provincias en las que se verificaron 260 representaciones⁸¹¹. Entre ellas, cabe destacar las dos verificadas en invierno de 1887 a cargo de una compañía de aficionados en el Teatro Paz de Sueca (Valencia), siendo muestra del alcance de la difusión de esta obra más allá de las compañías de teatro profesionales.

España pintoresca (19-III-1884). Teatro de Eslava

En el mismo mes, Espino y Rubio presentaron otra novedad junto a Pedro Górriz y Eduardo Navarro Gonzalvo: el panorama lírico en doce actos y doce cuadros titulado *España pintoresca*, que se estrenó el 19 de marzo y provocó sensaciones radicalmente opuestas en la prensa. Así, mientras *La correspondencia de España* aludió a un gran éxito debido a las decoraciones de Muriel y Limones, a la ejecución esmeradísima de todos los actores y a los números musicales, sobre todo una preciosa jota con que terminó el primer acto⁸¹², *El Globo* pronunció el discurso contrario, asegurando que la obra carecía de toda gracia e interés, que no asomaba en ella ni un solo chiste ni el más remoto rasgo de ingenio, que el argumento brillaba por su ausencia y que la música era en extremo vulgar

⁸¹¹ Véase apéndice 11, pp. 606-609.

⁸¹² «Edición de la noche de ayer 19 de marzo». *La Correspondencia de España*, 20-III-1884, p. 2.

y adocenada, razones por las que el público había mostrado un ruidoso desagrado durante el curso de la representación, no intentando siquiera conocer el nombre de los autores⁸¹³.

Otras reseñas más “moderadas” y quizá menos pasionales, como la publicada en *El Imparcial*, constituyen una fuente para perfilar el argumento, pues no se conserva ni el libreto ni las partituras: «más que con ocasión, con pretexto de un viaje que el protagonista emprende por España buscando una niña que al fin no encuentra, se exhiben varias decoraciones de verdadero mérito, que fueron aplaudidas, siendo llamados a escena los pintores»⁸¹⁴.

Disparidades al margen, la ausencia de referencias apunta a un fracaso, y la empresa de Eslava decidió programar sobre seguro, volviendo a poner en escena *¿Cómo está la sociedad!* y *Contratos al vuelo*.

España pintoresca sufrió modificaciones posteriores y se mantuvo en cartel durante el mes de abril⁸¹⁵. El arreglo obtuvo mejor acogida y el público llegó a pedir la repetición de algunos números musicales como el *zapateado* del segundo acto, interpretado con mucha gracia por Lucía Pastor, o la conocida *jota* con la que terminaba el primero, ejecutada por Juana Pastor y José Castro⁸¹⁶. Sin embargo, las reformas fueron insuficientes, y *España pintoresca* no volvió a figurar en ningún programa.

⁸¹³ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 20-III-1884, p. 3.

⁸¹⁴ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 20-III-1884, p. 3.

⁸¹⁵ «Edición de la tarde de ayer 2 de abril». *La Correspondencia de España*, 3-III-1884, p. 2.

⁸¹⁶ «Edición de la tarde de hoy 22 de marzo». *La Correspondencia de España*, 23-III-1884, p. 1.

Escapar con suerte (15-IV-1884). Teatro Eslava

El siguiente estreno de Espino y Rubio se produjo el 15 de abril, cuando vio la luz el juguete cómico-lírico en un acto *Escapar con suerte*, en el que colaboraron por segunda vez con Federico Mínguez.

La acción se desarrolla en un pueblo de Castilla en época actual: Julio Ruiz, a quien iba dedicado el libreto, protagoniza a Ventura Feliz, un político revolucionario huido que se hace pasar por recaudador y se esconde en la casa de Mariquilla (Lucía Pastor) y su padre. Tras convencer a la joven para que le preste ayuda a cambio de una numerosa cuantía económica, y aprovechándose de que el alcalde (José Mesejo) está enamorado de ella, se hace pasar por Mariquilla en una conversación a oscuras con éste y logra convencerle de que, como prueba de amor, le entregue un documento que garantice la libertad del revolucionario, logrando escapar del pueblo gracias a su astucia⁸¹⁷.

El público celebró unos *couplets* cantados por Mesejo, así como el dúo entre este último y Julio Ruiz, haciéndose pasar por Mariquilla en falsete⁸¹⁸.

Aunque la crítica fue unánime en señalar un éxito satisfactorio⁸¹⁹, la obra constituyó otro ejemplo humilde en pretensiones que, si bien consiguió «escapar con suerte de la voracidad del público que acudía a estas representaciones»⁸²⁰, pasó a engrosar la larga lista de zarzuelas avocadas al olvido.

A los quince días del estreno de *Escapar con suerte*, Espino y Rubio aportaron su última novedad a esta temporada:

⁸¹⁷ MÍNGUEZ, Federico. *Escapar con suerte, juguete cómico-lírico en un acto y en prosa original de Federico Mínguez, puesto en música por los maestros Ángel Rubio y Casimiro Espino*. Madrid, Establecimiento tipográfico de M. P. Montoya y compañía, 1884.

⁸¹⁸ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 16-IV-1884, p. 3.

⁸¹⁹ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 16-IV-1884, p. 4.

⁸²⁰ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 16-IV-1884, p. 3.

Los cómicos de mi pueblo (30-IV-1884). Teatro Eslava

Los cómicos de mi pueblo, sainete lírico en un acto y tres cuadros con letra de Javier de Burgos, se estrenó el 30 de abril en el Teatro Eslava.

Desgraciadamente, no se ha localizado ningún material, si bien las reseñas aportadas por la prensa permiten hacerse una idea del sainete, que llegó a ser considerado como una segunda parte de *Política y tauromaquia* debido al parentesco entre ambas producciones de Javier de Burgos⁸²¹: alusiones políticas bien traídas y de mucho efecto, abundancia de chistes, un diálogo chispeante y una música ligera, agradable y bonita de gran efecto⁸²².

La acción se desarrolla en un pueblo tranquilo, cuyo alcalde decide contratar para las fiestas a dos compañías de cómicos, una de verso y otra de zarzuela, para que den funciones en la localidad durante ocho días. Se suceden diversos actores que se ponen como un trapo y pronuncian frases intencionadas para deleite y regocijo de público, de modo que el antes pacífico vecindario termina dividiéndose en dos bandos, uno que defiende el drama y otro que quiere a todo trance la zarzuela. Pero como todo conflicto ha de resolverse, el alcalde termina despidiendo a los cómicos y haciéndolos acompañar por unos guardabosques al término de la aldea.

La música fue muy aplaudida y se repitieron prácticamente todos los números, destacando un cuarteto muy bien combinado y gracioso, y los autores fueron llamados a escena.

La interpretación fue muy esmerada a cargo de las señoras Pastor (Lucía y Juana) y Senén, junto a los señores Ruiz, Mesejo (padre e hijo), Manini y Castro⁸²³.

⁸²¹ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 1-V-1884, p. 3.

⁸²² «Espectáculos». *Madrid cómico*, IV, 63, 4-V-1884, p. 6.

⁸²³ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 1-V-1884, p. 4.

A raíz del éxito tanto en su estreno como en su segunda representación, la empresa dispuso ponerla dos veces en escena todas las noches desde el 2 de mayo⁸²⁴, pero la temporada en Eslava llegaba a su fin y las funciones dramáticas pronto se vieron sustituidas por equilibristas procedentes de París⁸²⁵. Desde entonces, no constan reprogramaciones de *Los cómicos de mi pueblo* en Madrid, pero sí en dos teatros de provincias: en el Circo del Duque de Sevilla y en el Cómico de Cádiz, donde se llegó a representar 17 veces durante la temporada de verano de 1887⁸²⁶.

Espino y Rubio clausuraron una campaña muy fructífera en la que aportaron once estrenos, dos de los cuales no sólo constituyeron verdaderos triunfos, sino que pasaron a formar parte del repertorio teatral en lo que restaba de década⁸²⁷: *¡Cómo está la sociedad!* y *¡Quién fuera libre!*

4.2.17. Temporada de verano de 1884. San Sebastián y Murcia

En verano de 1884, Espino se desplazó a San Sebastián y posteriormente a Murcia para ejercer como director de las compañías de zarzuela que acometían las campañas de verano en dichas localidades.

Previamente, durante el mes de julio, logró estrenar dos obras: *Artículo tercero* y *¡Viva mi tierra!*

⁸²⁴ «Edición de la noche de ayer 2 de mayo». *La Correspondencia de España*, 3-V-1884, p. 3.

⁸²⁵ «Edición de la noche de ayer 8 de mayo». *La Correspondencia de España*, 9-V-1884, p. 3.

⁸²⁶ Véase apéndice 11, p. 609.

⁸²⁷ La revisión de prensa se ha realizado hasta 1890.

Artículo tercero (12-VII-1884). Teatro Recoletos

Artículo tercero, pasillo lírico en un acto con letra de Pedro Górriz, vio la luz el 12 de julio en el Teatro Recoletos y fue el primero después de muchos que debía su música solamente a Espino.

La escasa repercusión en prensa permite hacerse una idea de la acogida, aunque *La correspondencia de España* la calificó de satisfactoria⁸²⁸.

Asimismo, la falta de libreto impide conocer el argumento, si bien los cuatro números musicales incluidos en la parte de apuntar recuerdan la filosofía de otras obras anteriores, tanto a nivel de trama como en la inclusión de piezas ligeras y bailables.

¡Viva mi tierra! (31-VII-1884). Teatro del Príncipe Alfonso

El segundo estreno se verificó el 31 de julio en el Teatro del Príncipe Alfonso con el título de *¡Viva mi tierra!* y surgió de la colaboración entre Espino y Rubio la música, y de José Jackson Veyán y José de la Cuesta la letra.

En materia de sobrenombres, se trata de uno de los más complejos, al ser definido como “potpourrit fantástico-cómico-histórico-lírico-político-bailable en dos actos y once cuadros”.

Según los diarios, la obra fue escrita sin otro propósito que el de entretener agradablemente al público. Llegados a este punto, merece la pena detenerse en este comentario tan recurrente en prácticamente todas las obras analizadas hasta el momento y que explica su presencia fugaz en los carteles, una vez satisfechas las ansias de consumo inmediato de la mayoría de los concurrentes a este tipo de espectáculos.

⁸²⁸ «Edición de la noche de hoy 13 de julio». *La Correspondencia de España*, 14-VII-1884, p. 2.

En esta ocasión, los ingredientes para agradar al público, además de un argumento y una música en línea con otras producciones anteriores, fueron las decoraciones del escenógrafo Luis Muriel y la intervención del niño Anselmo Fernández: el primero pintó con gran maestría una colección de decoraciones entre las que figuraban las torres bermejas de La Alhambra, el acueducto de Segovia o el monasterio de El Escorial entre otras; el segundo, que contaba apenas once años, demostró unas facultades excepcionales para el arte escénico, declamando con desenfado y cantando con mucha gracia los papeles confiados, teniendo que repetir dos canciones⁸²⁹.

La historia comienza cuando Tubal, gobernador de España, trata de buscar un esposo para su hija Independencia en las naciones vecinas, comenzando así un baile de pretendientes al que concurren Eloy (Portugal), Fiorentini (Italia), Jhon Bull (Gran Bretaña), Miss Escocia, Mis Irlanda y Pchutz (Francia), saliendo victorioso, a priori, este último. Tubal recomienda a Pchutz que debe conocer primero el país, momento en que se da paso a la colección de monumentos pintados por Muriel; también aparecen el Periodismo, la Escena Antigua y la Moderna, y las provincias, con sevillana y torero incluidos, de modo que Independencia, maravillada ante tal belleza de país, termina casándose con Madrid, haciendo Zaragoza de padrino⁸³⁰.

Buena parte de la crítica se condeoleció por tener que dar la razón a los franceses cuando pintaban a España como un país de toreros, chulas y jaques⁸³¹, y las autoridades llegaron a suprimir algunas escenas, para satisfacción incluso de periódicos tan liberales como *El Globo* o el propio *El Liberal*⁸³².

⁸²⁹ «Noticias de espectáculos. ¡Viva mi tierra!». *El Día*, 1-VIII-1884, p. 3.

⁸³⁰ JACKSON VEYÁN, José y DE LA CUESTA, José. *¡Viva mi tierra!, potpourrit fantástico-cómico-histórico-lírico-político-bailable, en dos actos y once cuadros, en prosa y verso original de los señores D. José Jackson Veyán y D. José de la Cuesta, música de los maestros D. A. Rubio y D. C. Espino*. Madrid, Enrique Arregui Editor, 1884.

⁸³¹ «Los estrenos». *La Época*, 1-VIII-1884, p. 3.

⁸³² *Ibid.*, p. 3.

La música de Rubio y Espino, festiva y agradable, contribuyó a que el público “perdonase los pecados de Jackson y Cuesta”, y Espino fue ovacionado por la dirección orquestal⁸³³.

En el mismo Príncipe Alfonso se anunciaron dos nuevas obras de Espino y Rubio de las que no se han localizado reseñas a su estreno: la primera, *Baños de ola o la concha de San Sebastián*, consistía en un gracioso sainete en un acto y tres cuadros con letra del conocido autor José María Rincón⁸³⁴; la segunda, de Perillán Buxó, era un arreglo de la opereta *Francois les bas-bleus* de Bernicat, que con el título de *El Chispero* adaptaba la acción a Madrid en tiempos del rey José Bonaparte y se anunció con todo lujo de trajes y decoraciones⁸³⁵. La ausencia de referencias a *El Chispero* pudo deberse a un cambio de título, como se deduce de una reseña publicada en *La correspondencia de España* que exime de culpa a Buxó, asegurando que desconocía la existencia de ninguna obra que respondiera a dicho título⁸³⁶.

A principios de septiembre, Espino se trasladó a San Sebastián para actuar en la compañía lírica del actor José Portes⁸³⁷. La expedición fue breve, pues a finales del mismo mes se trasladó a Murcia para ejercer como director de la compañía lírica del Teatro Romea⁸³⁸. Son pocas las noticias localizadas a esta labor, que fue muy aplaudida, como prueban sus llamadas a escena⁸³⁹. Una de estas funciones se verificó ante el general José López Domínguez, ministro de guerra en 1883 durante el gobierno de José Posada Herrera⁸⁴⁰.

⁸³³ «Los espectáculos». *La Iberia*, 1-VIII-1884, p. 3.

⁸³⁴ «Edición de la mañana de hoy 23 de julio». *La Correspondencia de España*, 23-VII-1884, p. 3.

⁸³⁵ «Edición de la noche de ayer 17 de agosto». *La Correspondencia de España*, 18-VIII-1884, p. 3.

⁸³⁶ «Edición de la noche de ayer 21 de agosto». *La Correspondencia de España*, 22-VIII-1884, p. 3.

⁸³⁷ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 3-IX-1884, p. 3.

⁸³⁸ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 27-IX-1884, p. 3.

⁸³⁹ «Edición de la tarde de ayer 20 de octubre». *La Correspondencia de España*, 21-X-1884, p. 1.

⁸⁴⁰ «Noticias generales. Viaje del general López Domínguez». *El Día*, 19-XI-1884, p. 2.

Espino residió en Murcia hasta mediados de noviembre por lo menos, aunque se desconoce si pudo prolongar su estancia, pues no se han localizado noticias de su actividad en Madrid hasta principios de febrero, cuando intervino en una serenata al frente de la Unión Artístico Musical.

Los comienzos de 1885 vinieron marcados por su delicado estado de salud, de modo que el siguiente estreno no se produjo hasta mediados de abril:

Niniche (18-IV-1885). Teatro Eslava

Niniche vio la luz el 18 de abril, durante una función a beneficio del actor Antonio Riquelme. Con su estreno, Espino demostró poseer cualidades como compositor en solitario y logró recuperar la primera línea de cartel tras unos meses alejado de los teatros. Ciertamente se trataba de un arreglo del francés, pero el esfuerzo no fue en vano, ya que no sólo se estrenó con éxito, sino que consiguió traspasar la frontera del Eslava y conquistar otros teatros madrileños, de provincias e incluso del extranjero.

Mariano Pina Domínguez, autor del libreto, redujo hábilmente la opereta a dos actos, aportándole gracia, animación y originalidad; sus numerosos chistes, algunos bastante atrevidos, fueron muy bien recibidos⁸⁴¹. La historia tiene lugar en la playa francesa de Trouville, donde veranean, entre otros personajes, la condesa Korniski (Juana Pastor), su marido y el vizconde Anatolio (Antonio Riquelme). La trama se desencadena cuando sale la noticia de que se van a subastar los muebles de la desaparecida artista Niniche, que es, en realidad, la condesa Korniski, quien había decidido esconder su identidad tras un desengaño amoroso. Temerosa de que salgan a la luz las cartas con su expareja contenidas en esos muebles, decide apoderarse de las mismas, sin saber que su

⁸⁴¹ «Sección de espectáculos. Teatro Eslava». *El Imparcial*, 19-IV-1885, p. 3.

marido pretende lo mismo con fines muy distintos, pero su pericia le permite salir vencedora y preservar el anonimato⁸⁴².

A pesar de las supresiones y arreglos, el libreto constituyó un gran éxito, a lo que contribuyeron en gran parte los actores. Así, Juana Pastor, quien reunía dos buenas cualidades para el papel, hermosa figura y trajes de riqueza deslumbradora, ejecutó con gran donaire los *couplets* del primer acto, que hubo de repetir⁸⁴³. El beneficiado Riquelme desempeñó con gran viveza y atolondramiento el papel de Anatolio⁸⁴⁴. Orejón caracterizó muy bien al bañero Gregorio, y Escriú hizo desternillar de risa a los espectadores interpretando al conde de Korniski⁸⁴⁵.

Espino adaptó la música original de Marius Boullard, aumentándola con algunos números musicales de su cosecha que empastaron a la perfección y causaron excelente efecto⁸⁴⁶. Algunos tuvieron que repetirse, como el coro de la introducción y los *couplets de Niniche* del acto primero, o el dúo cómico del segundo, mereciendo su llamada a escena en más de una ocasión junto a Pina Domínguez⁸⁴⁷.

Niniche se reprogramó en otros teatros de Madrid como el Apolo y el Price⁸⁴⁸, pero recibió una acogida significativamente superior en coliseos de otras provincias, registrando un total de 42 representaciones entre 1886 y 1890 en Asturias, Cantabria, Zamora, Alicante, Valencia, Murcia, Cádiz, Sevilla, Málaga y Córdoba. Cabe destacar la de los Campos Elíseos de Gijón a cargo de Antonio Riquelme, quien tenía un vínculo especial con esta zarzuela que le había sido dedicada; otro de los directores de compañía

⁸⁴² PINA DOMÍNGUEZ, Mariano. *Niniche, opereta cómica en dos actos arreglada a nuestra escena por Don Mariano Pina Domínguez, música del maestro Boullard arreglada por Don Casimiro Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1885.

⁸⁴³ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 19-IV-1885, p. 3.

⁸⁴⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁸⁴⁵ «Teatros. Eslava». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 20-IV-1885, p. 3.

⁸⁴⁶ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 19-IV-1885, p. 3.

⁸⁴⁷ «Edición de la mañana de hoy 18 de abril». *La Correspondencia de España*, 19-IV-1885, p. 3.

⁸⁴⁸ Véase apéndice 10, p. 595.

que más se tomaron en serio su difusión fue Guillermo Cereceda, quien se encargó de su puesta en escena en teatros como el Principal de Cartagena (Murcia), el Principal de Alicante o el Principal de Valencia⁸⁴⁹.

Sin embargo, el verdadero mérito de *Niniche* reside en haber traspasado la frontera de España y ejecutarse, en dos ocasiones, en el Teatro de Matanzas de Cuba con la compañía de zarzuela de José Palou, representaciones que tuvieron lugar a principios de 1890⁸⁵⁰ y son muestra de la magnitud del alcance que obtuvo esta obra, un hecho que adquiere más relevancia aún, si se tiene en cuenta que la composición corrió exclusivamente a cargo de Espino.

Durante el verano de 1885, Espino se hizo cargo exclusivamente de la campaña de la Unión Artístico-Musical en los Jardines del Buen Retiro. Atrás quedaba la temporada de 1883, en la que había logrado compatibilizar dicha tarea con la dirección de la compañía dramática del Retiro, pero su estado de salud impedía tal sobrecarga de trabajo. Sin embargo, la reciente apertura del Teatro Felipe fue la excusa perfecta para retomar la colaboración con Rubio y presentar dos obras de ocasión: *A turno impar* y *La villa del oso*.

A turno impar (16-VII-1885). Teatro Felipe

El Teatro Felipe había sido construido a iniciativa de Felipe Ducazal con el propósito de convertirse en una de las sedes estivales del teatro por horas. Inaugurado el 23 de mayo por la compañía de Variedades, en un principio vino a constituir una especie de sucursal veraniega de aquel teatro⁸⁵¹, comenzando pronto a ofrecer sus propios

⁸⁴⁹ Véase apéndice 11, p. 609.

⁸⁵⁰ *Ibid.*

⁸⁵¹ DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo...*, p. 63.

estrenos, como fue el caso del juguete cómico-lírico *A turno impar*, presentado con éxito el 16 de julio.

El libreto, escrito por Eduardo Navarro Gonzalvo, fue muy aplaudido por los numerosos chistes: la acción sucede en el Madrid de la época y gira en torno a un padre de familia (Francisco Povedano) que trata de casar a su hija (Emilia Torrecilla) y tiene que elegir entre dos pretendientes (José Castro y Jesús Portes). Para evitar un duelo entre ambos, acuerdan que uno la pretenda en los días pares y el otro en los impares hasta que la joven se decida, y ésta resuelve quedarse «con el turno impar»⁸⁵².

De la música, ligera y agradable, fueron repetidos un *couplet* cantado por José Portes, un bonito terceto por este último junto a Emilia Torrecilla y Francisco Povedano y un cuarteto muy original, tras los que los autores fueron llamados repetidas veces a escena, presentándose en unión a los artistas⁸⁵³.

La villa del oso (8-VIII-1885). Teatro Felipe

La segunda novedad que Espino y Rubio presentaron en el Teatro Felipe fue *La villa del oso*, con letra de Navarro Gonzalvo y Felipe Pérez.

Definida por sus autores como osadía cómico-lírica en un acto y cuatro cuadros, esta revista de actualidad se estrenó el 8 de agosto con éxito, gracias a los numerosos y oportunos chistes, así como a sus discretas alusiones políticas.

La música ligera y agradable contribuyó a la buena acogida, repitiéndose casi todos los números.

⁸⁵² NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *A turno impar, zarzuela cómica en un acto y en prosa letra de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1885.

⁸⁵³ «Edición de la mañana de hoy 17 de julio». *La Correspondencia de España*, 17-VII-1885, p. 3.

Desde el día siguiente a su estreno, se ofrecieron dos representaciones diarias⁸⁵⁴ en las que obtuvieron mayor éxito tras una serie de reformas acometidas por los autores⁸⁵⁵. Sin embargo, ni *La villa del oso* ni *A turno impar* lograron sobrevivir a esta campaña, cayendo pronto en el olvido.

4.2.18. Temporada de invierno 1885-1886. Teatro de Variedades

De cara a la temporada de invierno, se anunció la incorporación de Espino como director de la compañía del Circo de Price⁸⁵⁶, si bien fue en la de Variedades donde acometió dicha función junto a Ángel Rubio⁸⁵⁷.

Dirigían la compañía los actores José Vallés y Juan José Luján, reconocidos por ser los iniciadores del teatro por horas junto a Antonio Riquelme en el coliseo del Recreo, teniendo que trasladarse al poco tiempo al de Variedades debido al éxito de sus funciones.

Además de sus obligaciones como director, Espino desarrolló una intensa labor compositiva en la que constituyó su temporada más fructífera, logrando presentar un total de doce novedades, la mayoría en los teatros Martín y Variedades. Asimismo, pudo ver cómo algunas de sus obras no sólo continuaban programándose, sino que inauguraban las temporadas de otros coliseos, como sucedió con *Meterse en Honduras* y *¡Cómo está la sociedad!* en el Eslava⁸⁵⁸.

El primer estreno se verificó a mediados de septiembre en el Teatro Martín:

⁸⁵⁴ «Edición de la noche de ayer 9 de agosto». *La Correspondencia de España*, 10-VIII-1885, p. 3.

⁸⁵⁵ «Espectáculos». *El Motín*, 13-VIII-1885, p. 4.

⁸⁵⁶ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 29-VIII-1885, p. 4.

⁸⁵⁷ «Teatro de Variedades». *El Día*, 30-IX-1885, p. 4.

⁸⁵⁸ «Espectáculos». *La Época*, 4-IX-1885, p. 3.

El puesto de las castañas (18-IX-1885). Teatro Martín

El puesto de las castañas, sainete cómico-lírico en un acto de Espino y Rubio con letra de Eduardo Navarro Gonzalvo, se estrenó el 18 de septiembre en el Teatro Martín con bastante polémica.

El autor del libreto, consciente del furor que suscitaban los asuntos políticos y conocida su especial predilección por este tipo de argumentos, ofreció una nueva muestra con una ambientación muy popular: un patio de vecinos en el que Antonia (Teresa Rivas) tiene establecido un puesto de castañas cuyo derecho se disputan tres mujeres (Cándida Llinás, Victoria Sola y Emilia Dalmau). Antonia defiende su puesto, auxiliada por un par de amigas (Balbina Iglesias y Cándida Folgado), pero las tres mujeres se alían con una profesora (Amalia Martín Gruas) y logran que Antonia abandone el puesto, ocasión que otra astuta vecina (Carmen Mejía) aprovecha para hacerse con el fogón, para satisfacción del zapatero (José Talavera), cansado de las riñas entre vecinas⁸⁵⁹.

El libreto se distinguió por su originalidad e ingenio, evitando las caricaturas políticas y suprimiendo el cante flamenco y los obligados toreros, tan característicos de este tipo de producciones. Así, buena parte de la crítica agradecía las medidas represivas que los conservadores venían tomando contra las revistas políticas, puesto que habían obligado a los autores cómicos a esgrimir sus mejores armas y ofrecer, el lugar de «farsas chillonas y estrambóticas», resultados tan satisfactorios como el presente⁸⁶⁰, escondidos bajo la denominación de sainetes.

⁸⁵⁹ NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *El puesto de las castañas, sainete cómico-lírico en un acto, original y en verso letra de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Ángel Rubio y Casimiro Espino*. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1885.

⁸⁶⁰ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 19-IX-1885, p. 4.

La música corrió pareja en calidad, repitiéndose varios números musicales, entre ellos, el coro de beatas⁸⁶¹, y los compositores fueron llamados varias veces a escena⁸⁶².

Pero a pesar de las discretas alusiones políticas, la autoridad gubernativa no sólo prohibió la representación de *El puesto de las castañas* al día siguiente, sino que cerró el teatro y multó a la empresa con tres mil reales⁸⁶³ amparándose en una orden dictada el 20 de marzo de ese mismo año por el entonces Gobernador de Madrid, Raimundo Fernández Villaverde, por la que prohibía «exhibir en escena las caretas o caricaturas destinadas a representar o ridiculizar a determinadas personas»⁸⁶⁴.

No era la primera que Navarro Gonzalvo, acérrimo republicano, se enfrentaba a la censura política por sus publicaciones periodísticas revestidas de un fuerte componente crítico contra del gobierno, por las que incluso había llegado a ser encarcelado por sedición⁸⁶⁵. Tras escribir algunos dramas y juguetes cómicos en la década de 1870, Navarro encontró en la revista el formato idóneo para atacar indistintamente a los gobiernos de la Restauración, y un claro ejemplo supuso *Melones y calabazas*, estrenada en abril de ese mismo año, donde subyacía una fuerte crítica a liberales y conservadores personificados en dichas frutas y verduras⁸⁶⁶. *El puesto de las castañas* corrió peor suerte tras recrudescerse la normativa con una nueva disposición adoptada por el nuevo Gobernador de la provincia, Francisco Martínez Corbalán, por la que se concedía potestad para prohibir cualquier representación que atacase a las instituciones, desprestigiase a

⁸⁶¹ «Teatro Martín». *La Iberia*, 19-IX-1885, p. 3.

⁸⁶² «Noticias de espectáculos». *El Día*, 19-IX-1885, p. 3.

⁸⁶³ «A vuela pluma». *El Liberal*, 20-IX-1885, pp. 1-2.

⁸⁶⁴ «Los teatros. Las piezas alusivas de carácter político y personal». *La Ilustración española y americana*, XXIX, 36, 30-IX-1885, p. 179.

⁸⁶⁵ MEMBREZ, Nancy J. «Eduardo Navarro Gonzalvo and the revista política». *Letras Peninsulares*, 1/3 (1988), pp. 321-330, p. 321.

⁸⁶⁶ *Ibid.*, pp. 322-324.

alguna corporación o ridiculizase a cualquier personaje político, independientemente de sus ideas⁸⁶⁷.

La censura de *El puesto de las castañas* fue aplaudida por críticos como el conservador Manuel Cañete, quien se jactaba de haber presionado para que Corbalán hubiera adoptado tal disposición y emprendió una fuerte campaña contra el sainete en la *Ilustración Española y Americana* sin ni siquiera haber presenciado su estreno. Así, partiendo de la reseña publicada en *El Imparcial*, Cañete consideraba que «ni se descubre en *El Puesto de las castañas* el ingenio y la agudeza que le atribuyen por amistosa benevolencia o por espíritu de partido, ni cabe estimar una producción de esa clase como excelente modelo del género *aristofanesco*, ni de ningún género verdaderamente literario»⁸⁶⁸. Y comparaba las primeras revistas, a imitación de las que se solían representar en Francia para criticar chistosamente los acontecimientos más notables del año con las «inicias farsas, desnudas de todo atractivo de belleza aun dentro de las condiciones propias del género satírico, [que] no contentas con poner en caricatura y hacer objeto irrisorio a los gobernantes, [lanzaban] el veneno de sus alusiones maliciosas (como sucede en *El Puesto de las castañas*) a lo que según la ley es sagrado e inviolable», con ánimo de un «público imprevisor y bullanguero, cuya ignorancia tiene por acto propio de espíritus liberales y progresivos burlarse de cuanto supone autoridad e implica obediencia»⁸⁶⁹.

Sin embargo, los autores recibieron numerosas muestras de apoyo, y así, un buen número de artistas reaccionaron organizando un banquete en su beneficio, que tuvo lugar el 1 de octubre en el restaurante de Fornos con asistencia de gran número de

⁸⁶⁷ «Los teatros. Las piezas alusivas de carácter político y personal». *La Ilustración española y americana*, XXIX, 36, 30-IX-1885, p. 179.

⁸⁶⁸ «Los teatros. Las piezas alusivas de carácter político y personal». *La Ilustración española y americana*, XXIX, 36, 30-IX-1885, p. 182.

⁸⁶⁹ *Ibid.*, p. 182.

simpatizantes, muchos de los cuales, aun siendo contrarios a este tipo de revistas, acudieron para denunciar el abuso de fuerza cometido por la autoridad⁸⁷⁰. Entre los concurrentes figuraron personalidades afines a los autores como el editor y presidente de la Unión Artístico-Musical, Benito Zozaya, o los directores de la compañía, Luján y Vallés, junto a periodistas liberales, compositores y autores dramáticos⁸⁷¹, ascendiendo a un total de 110 comensales «que hablaron de todo menos del gobierno y de los conservadores» y tampoco brindaron, en cumplimiento de lo prevenido⁸⁷².

El puesto de las castañas no se volvió a poner en escena hasta el 30 de noviembre, una vez los autores modificaron la obra y contaron con el visto bueno del nuevo gobernador civil, quien no compartía el rechazo mostrado por su antecesor, Martínez Corbalán. Como era de esperar, la expectación fue máxima y las localidades se agotaron a la media hora de abrir los despachos, a pesar de representarse dos veces esa misma noche⁸⁷³, y la empresa decidió ampliar los horarios de venta de localidades e incluso admitir encargos para funciones ulteriores⁸⁷⁴, que se verificaron con llenos completos durante el mes de diciembre⁸⁷⁵.

Ese mismo mes, se pusieron a la venta dos ediciones del sainete que se agotaron a los pocos días⁸⁷⁶, siendo otro ejemplo más del furor desatado por esta obra, una de las más exitosas y, sin duda, controvertidas de la temporada.

⁸⁷⁰ «Rumores». *La República*, 24-IX-1885, p. 3.

⁸⁷¹ «Sección de noticias». *El Globo*, 1-X-1885, p. 2.

⁸⁷² «Sección de noticias». *El Imparcial*, 2-X-1885, p. 3.

⁸⁷³ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 1-XII-1885, p. 3.

⁸⁷⁴ «Teatros». *La Discusión*, 1-XII-1885, p. 3.

⁸⁷⁵ «Noticias de espectáculos. Martín». *El Globo*, 8-XII-1885, p. 3.

⁸⁷⁶ «Teatros». *La Discusión*, 12-XII-1885, p. 3.

Tras superar las 50 representaciones, la empresa del Teatro Martín obsequió a sus autores con un beneficio, celebrado el 23 de diciembre con gran afluencia de gente y numerosos aplausos⁸⁷⁷.

Pero a pesar del éxito que alcanzó durante esta campaña, *El puesto de las castañas* no se volvió a poner en escena en Madrid; sí lo hizo en Segovia, donde llegó a representarse en 6 ocasiones en el Teatro de la Zarzuela bajo la dirección de Antonio Neira durante el verano de 1886, así como en el Gayarre de Bilbao, en una única ejecución a cargo de Luis Carceller⁸⁷⁸.

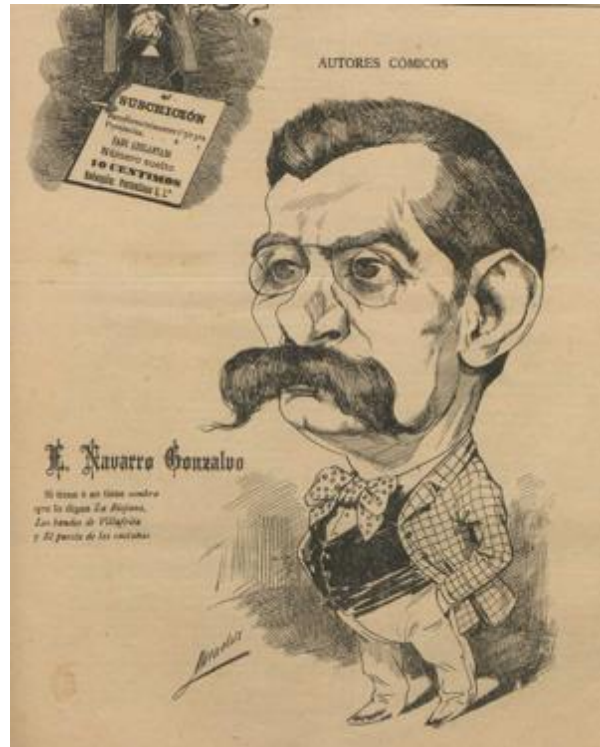
Otra prueba de la polémica surgida a raíz del sainete fue la siguiente caricatura de Navarro Gonzalvo, publicada tres años más tarde en el número 57 del semanario barcelonés *La Semana cómica* y que venía acompañada de las siguientes líneas:

E. Navarro Gonzalvo

Si tiene o no tiene *sombra*
que lo digan *La Riojana*,
Los bandos de Villafrida
y *El puesto de las castañas*

⁸⁷⁷ «Edición de la noche de ayer 25 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 26-XII-1885, p. 2.

⁸⁷⁸ Véase apéndice 11, p. 610.



Caricatura de Navarro Gonzalvo. *La Semana cómica*, 16-XI-1888, II, 77, p. 1.

La siguiente novedad de Espino distó mucho de obtener el mismo impacto que su predecesora:

Agua Lucrecia (22-IX-1885). Teatro Eslava

Agua Lucrecia, juguete cómico con música de Espino y Julián García, vio la luz en el Teatro Eslava a los cuatro días de *El puesto de castañas*, el 22 de septiembre, con escasa acogida.

Aunque no se puede profundizar en el libreto ante la falta de materiales, parece ser que se vio deslucido por la inexperiencia del autor, y aunque contenía situaciones cómicas y carecía de las indiscreciones que solían poblar este tipo de juguetes⁸⁷⁹, no logró

⁸⁷⁹ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 23-IX-1885, p. 4.

convencer a un sector importante del público, que reaccionó con muestras ostensibles de desagrado antes de terminar la representación⁸⁸⁰.

Ni siquiera la música de Espino, que incorporaba dos números muy aceptables, ni la esmerada ejecución consiguieron mejorar la opinión⁸⁸¹, y *Agua Lucrecia* no volvió a figurar en ningún programa.

En las batuecas (25-IX-1885). Teatro Martín

La siguiente novedad, en colaboración con Rubio y letra de Arenas, se estrenó el 25 de septiembre en el Teatro Martín y corrió una suerte pareja a la anterior: *En las batuecas*, una bufonada arreglada de Offenbach.

Una vez más, la ausencia de materiales impide aportar información exhaustiva de la obra, empezando por el número de actos o el nombre propio del libretista.

Tampoco la crítica se explayó en demasía, aludiendo a un libreto escueto en chistes y a una música hábilmente adaptada, de la que se repitieron tres números, y gracias a la cual, la obra pudo pasar sin contratiempo⁸⁸².

Aun con la escasa acogida, los autores fueron llamados a escena, presentándose únicamente Espino⁸⁸³.

En las batuecas se mantuvo varias semanas en cartel, si bien, no logró trascender más allá de esta temporada.

⁸⁸⁰ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 23-IX-1885, p. 4.

⁸⁸¹ *Ibid.*, p. 4.

⁸⁸² «Sección de espectáculos. Teatro Martín». *El Imparcial*, 26-IX-1885, p. 3.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 3.

Animales y plantas (2-X-1885). Teatro Martín

De nuevo en el Teatro Martín, Espino y Rubio presentaron su siguiente novedad junto a Navarro Gonzalvo: *Animales y plantas*, revista botánica-zoológica en un acto y dos cuartos que vio la luz el 2 de octubre.

El libreto, versificado con humor, abundaba en chistes y situaciones cómicas de gran efecto, aunque adolecía de cierta monotonía al reutilizar un argumento explotado en demasía: la exposición de una serie de tipos «de los más *reventantes* de nuestra sociedad» que, en esta ocasión, desfilaban por la escena de camino a la Exposición de Animales y Plantas del Retiro. Allí se encuentra Ramón (Eduardo Olona), con el pretexto de hacer de guía a Don Tirso, un adinerado recién llegado de las Américas que se hospeda en su casa. A falta de veinte minutos para que abra la exposición, deciden sentarse a tomar un refresco para ver pasar a los animales y plantas que han de intervenir, la excusa perfecta para que comience el desfile de estereotipos madrileños: dos recién casados que se arrullan con gracia (los pichones); tres tipos que tratan de conquistar bellas artistas (lilas); dos mujeres que abandonan a sus parejas en busca de otras más adineradas (palomas viajeras); Don Facundo, un tendero de ultramarinos enriquecido que, siendo un avestruz, se pasea como un pavo real; Adolfo, un chico en traje gomoso y exagerado que se cree de lo más *chic* (el mono); tres chulos que se pelean, dos de los cuales, huyen (gallinas), y otros muchos personajes que completaban el elenco. El conflicto se desata cuando aparece la suegra de Ramón (Teresa Rivas), quien, cansada de su holgazanería y de los desplantes hacia su hija, la emprende a bofetones con su yerno, ocasión que dos jóvenes aprovechan para robarle el reloj a Tirso. Los guardas se desentienden ante una situación

que se habría evitado “cogiendo lilas” en lugar de peleándose, y la revista termina con el toque de campana que da comienzo a la Exposición⁸⁸⁴.

La música supuso un nuevo triunfo para Espino y Rubio, teniendo en cuenta la repetición de prácticamente todos los números, aunque el público lamentó la falta de intensidad en uno de los coros, propiciada por la corta edad de seis de sus integrantes⁸⁸⁵. Salvando este inconveniente, puede decirse que la parte musical fue la verdadera responsable de conducir la obra a buen término, especialmente el coro de niñas que jugaban en el Prado y el de floristas valencianas⁸⁸⁶.

Baños sulfurosos (18-XI-1885). Teatro Martín

El binomio Espino-Rubio parecía haber encontrado en Navarro Gonzalvo el aliado perfecto para sus producciones, volviendo a probar suerte el 18 de noviembre en el Teatro Martín con el juguete cómico-lírico en un acto *Baños sulfurosos*.

Según *El Día*, se trataba de una revista política encubierta bajo el subtítulo de juguete cómico-lírico para burlar las prohibiciones gubernativas. Por otro lado, algunas reseñas atribuyeron el libreto a un autor novel llamado Juan García, lo que induce a especular sobre la posibilidad de que Navarro hubiera optado por esconderse bajo un seudónimo.

Juguete o revista, *Baños sulfurosos* no estuvo a la altura de otras obras del mismo género, si bien, de haberlo estado, no se habría permitido su representación⁸⁸⁷. Era evidente que los autores requerían cada vez de más estrategias para sortear a la estricta

⁸⁸⁴ NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *Animales y plantas, revista botánico-zoológica, en un acto y dos cuadros original de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Ángel Rubio y Casimiro Espino*. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1885.

⁸⁸⁵ «Edición de la mañana de hoy 3 de octubre». *La Correspondencia de España*, 3-X-1885, p. 3.

⁸⁸⁶ «Novedades teatrales. Martín». *El Globo*, 3-X-1885, p. 3.

⁸⁸⁷ «Noticias de espectáculos. Martín». *El Día*, 19-XI-1885, p. 3.

autoridad y satisfacer, al mismo tiempo, al público, quien gustaba de reconocer a los políticos caricaturizados y no siempre reaccionaba bien cuando no resultaban evidentes. Pero Navarro demostró poseer dichas cualidades y la concurrencia, «luego que se enteró de lo que había de malicia y de segunda intención en la cosa, lo cogió todo y toda lo aplaudió»⁸⁸⁸.

En esta ocasión, la escena se traslada a un establecimiento de baños regentado por un doctor tirano y déspota “como alguno de los que paseaban por la Moncloa”⁸⁸⁹, interpretado por Rosendo Dalmau. Allí se encuentra Adolfo (Ventura de la Vega) para intentar hacerse con la mano de su hija (Amalia Martín Gruas), pero el doctor no transige. Entonces, los amantes deciden pactar su huida, encontrando el momento idóneo cuando los trabajadores del balneario, cansados de la actitud del doctor, deciden sublevarse y abandonar sus puestos de trabajo. Finalmente, consiguen expulsarle y Adolfo y su hija logran consumar su amor⁸⁹⁰.

La música, sin ser notable, se escuchó con gusto y sus autores fueron llamados a escena, aunque no se presentaron por hallarse ausentes⁸⁹¹.

Tanto *Baños sulfurosos* como *Animales y plantas* constituyeron dos triunfos puntuales, a juzgar por la ausencia de representaciones en otras temporadas. Sin embargo, este tipo de obras de éxito inmediato garantizaban la pervivencia de sus autores en escena, razón de más para volver a apostar sobre seguro y colaborar con Navarro Gonzalvo en la siguiente producción:

⁸⁸⁸ «Noticias teatrales. Martín». *La República*, 19-XI-1885, p. 3.

⁸⁸⁹ «Noticias de espectáculos. Martín». *El Día*, 19-XI-1885, p. 3.

⁸⁹⁰ NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *Baños sulfurosos, juguete cómico-lírico en un acto y en verso original de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1885.

⁸⁹¹ «Noticias de espectáculos. Martín». *El Día*, 19-XI-1885, p. 3.

El Barbián de la Persia (17-XII-1885). Teatro de Variedades

Tras una serie ininterrumpida de estrenos en el Teatro Martín, el 17 de diciembre se produjo el primero de ellos en Variedades, fruto de la colaboración entre Espino, Rubio, Navarro Gonzalvo y Felipe Pérez: *El Barbián de la Persia*, una humorada cómico-lírica en un acto y tres cuadros.

El libreto, sencillo y en versificación elegante, sitúa la acción en el palacio del Barbián de la Persia (Juan José Luján), adonde acuden un artesano y un chulo madrileños (José Castro y José Vallés) en busca de una incógnita barbiana que está prisionera en su *harem*. Aprovechándose de la tristeza del Barbián al no ser correspondido por Pepa, deciden hacerse pasar por médicos y recetarle un viaje por España con la promesa de curarle el mal de amores. Allí conoce a Manzanilla (Antonia García), una joven andaluza que logra hacer que se olvide de Pepa, ocasión que el chulo aprovecha para cogerle la llave al Barbián y liberar a su amada⁸⁹².

El libreto aquejaba algunos defectos, si bien quedaron compensados con el gran movimiento escénico, el elevado número de personajes, la variedad de trajes, y las decoraciones de Giorgio Busato y Bernardo Bonardi, quienes recibieron numerosos aplausos.

La música también contribuyó al éxito gracias a su corte alegre, ligero y popular; entre los polos, tangos, marchas persas y demás piezas, sobresalieron los *cantables* ejecutados por Antonia García en su papel de Manzanilla, «tan flamenca como siempre y como siempre tan aplaudida»⁸⁹³, así como unos aires españoles que cantó con mucha

⁸⁹² NAVARRO GONZALVO, Eduardo y PÉREZ Y GONZÁLEZ, Felipe. *El Barbián de la Persia, humorada cómico-lírica en un acto y tres cuadros, original y en verso letra de Don Eduardo Navarro Gonzalvo y Don Felipe Pérez y González, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, El Teatro y la Administración Lírico-Dramática, 1885.

⁸⁹³ «Sección de espectáculos. Teatro de Variedades». *El Imparcial*, 18-XII-1885, p. 3.

expresión el tenor Castro⁸⁹⁴. El resto de los intérpretes también estuvieron muy acertados, y los autores, compositores y decoradores fueron llamados a escena.

La obra obtuvo un éxito lisonjero y la empresa de Variedades decidió volver a programarla en la temporada de invierno del año siguiente⁸⁹⁵. Asimismo, *El Barbián de la Persia* llegó a traspasar los límites de Madrid, registrando un total de 38 representaciones entre 1886 y 1890 en las provincias de Segovia, Valencia, Cádiz, Córdoba, Sevilla y Málaga. De ellas, cabe destacar la primera, que tuvo lugar en el Teatro Colón de Valencia durante el verano de 1886, a cargo de la compañía de Vallés y Luján. Dos años más tarde, el mismo Luján se encargó de llevarla al Circo de la Ópera de Málaga, donde dirigió 5 representaciones durante la primavera de 1888⁸⁹⁶.

Desconcierto musical (24-XII-1885). Teatro de Variedades

El siguiente estreno en Variedades se produjo el 24 de diciembre con el título *Desconcierto musical*, desafinación político-cómico-lírica en un acto. Se trataba de la primera obra en colaboración con Andrés Ruesga, Salvador Lastra y Enrique Prieto, quienes habían disuelto recientemente su razón social junto a Chueca y Valverde y buscaban sustitutos para estos compositores⁸⁹⁷.

El libreto relata la competición entre una serie de personajes ficticios por heredar la orquesta del Casino del desconcierto musical, estableciéndose un símil con los enfrentamientos políticos por liderar el país⁸⁹⁸. Los autores fueron elogiados por el acierto

⁸⁹⁴ «Los espectáculos. Teatro de Variedades». *La Iberia*, 18-XII-1885, p. 3.

⁸⁹⁵ Véase apéndice 10, p. 595.

⁸⁹⁶ Véase apéndice 11, p. 610.

⁸⁹⁷ DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo...*, p. 34.

⁸⁹⁸ RUESGA, Andrés, LASTRA, Salvador y PRIETO, Enrique. *Desconcierto musical, desafinación político-cómico-lírica en un acto y en verso original de los señores Prieto, Ruesga y Lastra, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1886.

con que representaron las desafinaciones de Pidal en la orquesta conservadora, las amenazas de Ruiz Zorrilla, las complacencias de Sagasta, los principales episodios de la guerra civil entre húsares y artilleros y las benevolencias de Castelar, encubiertos bajo los nombres de Armonía, Batuta, Sostenido, Diapasón o Contrapunto. Destacaron Vallés en el papel de Cánovas (Diapasón), Luján en el de Castelar (Armonía), Castro en el de Romero (Sostenido), y Ruesga en el de Sagasta (Batuta 1º)⁸⁹⁹.

El público aplaudió muchas de las escenas e hizo repetir varios números musicales alegres y juguetones⁹⁰⁰, pero la prensa hizo escasa alusión a la obra y solamente se han localizado dos reprogramaciones ese mismo verano, durante la gira que la compañía de Variedades llevó a cabo por Valencia y Barcelona. Así, la primera tuvo lugar en el Teatro Colón, no disponiendo de más información. La segunda se verificó el 25 de agosto en el Teatro Español de Barcelona y obtuvo aplausos solamente por el efecto que siempre causaban en algunos espectadores las imitaciones de ciertas personalidades políticas⁹⁰¹.

El año de la Nanita (9-I-1886). Teatro de la Zarzuela

A principios de 1886, Espino y Rubio decidieron probar suerte en el ámbito de la Zarzuela Grande, volviendo al coliseo de la calle Jovellanos, donde no intervenían desde 1880. Así, el 9 de enero se estrenó *El año de la Nanita*, una zarzuela en tres actos con libreto de Luis Mariano de Larra en la que había puestas muchas esperanzas por la fama que precedía a sus autores. Sin embargo, el desencanto fue general, pues nadie podía creerse que un hábil versificador como Larra «pudiera escribir un argumento tan poco

⁸⁹⁹ «Teatros. Variedades». *El Correo militar*, 26-XII-1885, p. 3.

⁹⁰⁰ «Edición de la noche de ayer 25 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 26-XII-1885, p. 2.

⁹⁰¹ «Crónica». *La Dinastía*, 26-VIII-1886, p. 2.

interesante, con chistes de gusto detestable unos, y verdes otros, y cuyo diálogo dejaba mucho que desear»⁹⁰².

Ante la ausencia de libreto, la reseña publicada en *El Imparcial* resulta útil para dar cuenta del argumento: un galán pretende a la mujer del corregidor, y es sorprendido cuando entra por el balcón de la casa de la adúltera. Se le supone intencionadamente que va a buscar, en lugar de a la corregidora, a Nanita, y se concierta el matrimonio entre ambos, para disgusto del primero. Un pastelero de carácter imagina por ciertos indicios que el galán ha estado en amores con su propia mujer y jura vengarse, a cuyo fin urde una grosera trama con un mozo que quiere casarse con su sobrina. El objeto es deshonorar públicamente a Nanita. Pero las dos muchachas comprenden el juego, así como los dos galanes, y negándose los cuatro a ser víctimas del ofendido pastelero, celebran una entrevista en que, gracias a un cambio de personas, el que cree estar con Petrita está con Nanita, y viceversa. Al final se aclara todo, y el pastelero comprende que ha sido víctima de un error.

Si la letra fue mediocre, la música tampoco la aventajó, pues carecía de novedad e importancia y contenía multitud de reminiscencias a otras obras que el público estaba saturado de ver⁹⁰³. Aunque algunos de sus números se escucharon con agrado e incluso dos se llegaron a aplaudir, no se distinguió ninguno en particular.

Hubo quienes criticaron con dureza a Espino y a Rubio por acometer una partitura de más alcance y exigencia que los graciosos y amenos cantos con que solían adornar zarzuelillas en teatros al por menor⁹⁰⁴, como también lo hicieron con Larra por presentar una obra con tales atrevimientos y osadías en un teatro como el de la Zarzuela⁹⁰⁵.

⁹⁰² «Noticias de espectáculos. Zarzuela». *El Día*, 10-I-1886, p. 2.

⁹⁰³ «Revista de teatros». *Revista contemporánea*, XII, 61, I/II/III-1886, p. 75.

⁹⁰⁴ «Los estrenos. Teatro de la Zarzuela». *La Época*, 10-I-1886, p. 2.

⁹⁰⁵ «Teatro de la Zarzuela». *La Unión*, 11-I-1886, p. 3.

Aun con las críticas, “la parte benévola del público” pidió la salida a escena de los autores, quienes se negaron a presentarse⁹⁰⁶, y como era de esperar, *El año de la Nanita* no volvió a figurar en ningún cartel.

¡A real y medio la pieza! (25-I-1886). Teatro Martín

Tras el fracaso de *El año de Nanita*, Espino y Rubio regresaron a su “zona de confort”, colaborando con Navarro Gonzalvo para presentar una nueva obra en el Teatro Martín: *¡A real y medio la pieza!*, revista tragi-cómica de 1885 en un acto y cinco cuadros que vio la luz el 25 de enero con un éxito lisonjero.

La acción se sitúa sobre el escenario de un teatro, donde el representante de la empresa, interpretado por José Talavera, comunica al público que se va a proceder a un sorteo para elegir a un espectador que suba al escenario a “pasar revista”, resultando “elegido” un actor que surge de entre las butacas y se convierte en Pardillo, quien asiste al desfile de personajes alegóricos y caricaturas de todo tipo. Los títulos de los cuadros permiten hacerse una idea de los temas subyacentes: *¡A real y medio la pieza!*, donde aparecen dependientas de un bazar anunciando a bombo y platillo sus productos “a real y medio”, haciendo un guiño al precio dispuesto en su origen a las funciones del teatro por horas; un doctor agobiado porque no se comprende; cuatro alféreces deseosos de ascender; un dependiente y un matutero que andan a tiros; y Andalucía, que se arranca por sevillanas. En el segundo cuadro, *Artículos de fantasía*, destaca un guiño que hace Navarro Gonzalvo al sainete *El puesto de las castañas* al introducir a dos de sus protagonistas discutiendo por un pañuelo. En el tercero, *¡Oh, el arte!*, aparecen los distintos teatros dando cuenta de su estado; en este sentido, cabe destacar la estrofa que

⁹⁰⁶ «Teatro de la Zarzuela». *El Liberal*, 10-I-1886, p. 3.

interpreta Jovellanos, donde subyace la decadencia de la Zarzuela Grande y el rechazo hacia el teatro por horas:

Volverán las oscuras golondrinas
En tu balcón sus nidos a colgar...
Robinsón, Barba Azul, La gran duquesa
Ya no volverán
¡Secciones! ¿Cómo secciones?
Hacer funciones completas,
Artistas de condiciones
Y nada de Robinsones...

En cambio, salen victoriosos los teatros Eslava, Lara, Variedades y Martín, que se encontraba satisfecho “dando *Castañas*” (nuevo guiño al exitoso sainete). En el siguiente cuadro, *Hablemos un poco de política*, Pardillo acompaña a Política a un baile. Así, en el último cuadro, *Al baile*, acontecen diversas personalidades políticas encubiertas en otros personajes y finaliza con hurras a la Patria y a sus provincias, que aparecen representadas con sus respectivos estandartes⁹⁰⁷.

El libreto, escrito con la gracia que caracterizaba a Navarro, contenía multitud de chistes y alusiones de finísima ironía que no todo el público llegó a comprender.

La música casó muy bien con el tono general de los cuadros⁹⁰⁸, repitiéndose el dúo entre el dependiente y el matutero, así como un coro de muchachos que comen en la Tienda-asilo, ambos de excelente efecto.

La ejecución fue adecuada y los autores fueron llamados a escena, aunque sólo se presentó Navarro⁹⁰⁹.

⁹⁰⁷ NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *¡A real y medio la pieza!*, revista tragi-cómica de 1885 en un acto y cinco cuadros, en prosa y verso, original letra de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Rubio y Espino. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1886.

⁹⁰⁸ «Teatro Martín». *El Liberal*, 26-I-1886, p.3.

⁹⁰⁹ «Edición de la mañana de hoy 26 de enero». *La Correspondencia de España*, 26-I-1886, p. 3.

¡A real y medio la pieza! continuó representándose con gran éxito y ejemplo de ello constituyó el beneficio al tenor Rosendo Dalmau, verificado el 26 de febrero, donde recibió numerosos aplausos⁹¹⁰.

Meses más tarde, la revista fue refundida por sus autores, quienes agregaron dos cuadros de buen efecto, volviendo a ponerse en escena a principios de julio en el Teatro Maravillas con igual acogida⁹¹¹.

Año nuevo vida vieja (6-II-1886). Teatro Eslava

Parecía estipulado que a todo éxito le sucediera un fracaso, y así, el siguiente estreno no obtuvo buena acogida, a juzgar por las escasas reseñas y la ausencia de reprogramaciones. Se trataba de *Año nuevo vida vieja*, una refundición de la revista *¡Madrid se divierte!* que se estrenó el 6 de febrero en el Teatro Eslava.

Como era de esperar, la obra ofreció poca novedad y el público se limitó a guardar silencio, confiando en que la empresa no volviera a anunciarla⁹¹². Sin embargo, continuó en escena hasta finales de mes, pero no constan interpretaciones más allá de esta temporada.

El testamento y la clave (6-III-1886). Teatro de Variedades

Y si a todo fracaso le sucedía un éxito, la siguiente novedad vino a corroborar esta afirmación, pues supuso un verdadero triunfo para sus autores: Espino, Rubio, Ruesga, Lastra y Prieto, quienes vieron por primera vez los frutos de su colaboración, tras una prueba piloto con *Desconcierto musical*. Así, el 6 de marzo se estrenó en Variedades la

⁹¹⁰ «Revista de teatros». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 26-II-1886, p. 3.

⁹¹¹ «Ecos teatrales». *La Época*, 9-VII-1886, p. 3.

⁹¹² «Noticias de espectáculos. Tres estrenos». *El Día*, 7-II-1886, p. 4.

zarzuela panorámica en dos actos *El testamento y la clave* ante una gran expectación suscitada por el lujo y aparato con que había de representarse⁹¹³.

La acción comienza en una granja de América del Sur donde una joven (Rodríguez) espera la llegada de su novio (Vallés) para contraer matrimonio. Es entonces cuando aparece un hombre (Luján) para entregarle una carta en la que su tío la nombra heredera de su fortuna a condición de que descifre un acertijo cuya clave se encuentra en una caja de plata que le ha robado un mono mientras dormía. La familia decide emprender una expedición a la selva en busca del mono raptor, teniendo que trasladarse después a Cartagena de Indias, lo que «da a la obra todo el carácter de uno de esos viajes novelescos de Julio Verne, y lleva al público de sorpresa en sorpresa. Granjas americanas, selvas vírgenes, soberbios despeñaderos, puertos de mar, florestas, negros, indios semisalvajes; nada falta de cuanto puede dar carácter al desenvolvimiento de la acción»⁹¹⁴, que termina resolviéndose con el descifrado del enigma, como era de esperar⁹¹⁵.

Los autores dedicaron el libreto a Busato y a Bonardi, pues constituía un buen pretexto para la recreación de escenarios exóticos. Los pintores no defraudaron y resultaron merecedores de buena parte de los aplausos por sus decoraciones.

La música contribuyó en gran medida al éxito cosechado, como prueba la gran cantidad de números repetidos: un tango, un preludeo soberbio a telón corrido y un terceto con ecos fingidos por el coro entre las montañas del primer acto; del segundo, un brindis y el coro de introducción junto a una característica danza de indios bravos, presentada con encantadora naturalidad⁹¹⁶. Tal fue el número de repeticiones que la función duró dos horas, aunque parte de este tiempo se empleó en aplaudir tanto a los autores, quienes

⁹¹³ «Diversiones públicas. Teatro de Variedades». *El Liberal*, 7-III-1886, p. 3.

⁹¹⁴ «Diversiones públicas. Teatro de Variedades». *El Liberal*, 7-III-1886, p. 3.

⁹¹⁵ RUESGA, Andrés, LASTRA, Salvador y PRIETO, Enrique. *El testamento y la clave, zarzuela cómica en dos actos, original y en verso de los señores Ruesga, Lastra y Prieto, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1886.

⁹¹⁶ «Los estrenos». *La Época*, 7-III-1886, p. 2.

fueron llamados a escena, como a los artistas⁹¹⁷, que llevaron a cabo una ejecución impecable⁹¹⁸.

La zarzuela continuó representándose y atrayendo cada vez más concurrencia, que acudía asombrada para ver el cuadro titulado *La mujer partida*, en el que aparecía el busto de una mujer cortada por las caderas y que, fruto de la combinación de las luces y los colores de los trajes, parecía que le faltaba la otra mitad del cuerpo⁹¹⁹.

Ese mismo verano, *El testamento y la clave* se puso en escena en los teatros Colón de Valencia y Español de Barcelona, durante la gira verificada por la compañía de Variedades, al igual que sucedió con *Desconcierto musical*. En el primero, obtuvo 9 representaciones, aunque no se dispone de más información al respecto. En el Español, la zarzuela agradó por el movimiento constante de los personajes y por sus situaciones cómicas, especialmente en el acto segundo. De la música, la crítica hizo alusión a un terceto coreado que figuraba imitar el eco, a un preludio de violines y a una canción sevillana, piezas que fueron justamente aplaudidas⁹²⁰.

Su éxito no se restringió a estas campañas, sino que volvió a interpretarse durante las dos siguientes temporadas de invierno en Variedades y en Martín⁹²¹, así como en otros teatros de provincias, localizando un total de 38 representaciones entre 1887 y 1889 distribuidas entre Sevilla y Cádiz. Un buen número se debió a Vallés y Luján, quienes volvieron a ponerla en escena hasta en 8 ocasiones en el Eslava de Sevilla al año siguiente; asimismo, destacan las 23 representaciones que tuvieron lugar entre enero y marzo de 1888 en el Teatro Cómico de Cádiz a cargo de José María Velasco, uno de los principales difusores de la obra de Espino y Rubio por el sur de España⁹²².

⁹¹⁷ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 7-III-1886, p. 2.

⁹¹⁸ «Edición de la mañana de hoy 7 de marzo». *La Correspondencia de España*, 7-III-1886, p. 3.

⁹¹⁹ «La ciencia y el teatro. A propósito de *La mujer partida*». *La Iberia*, 10-IV-1886, p. 3.

⁹²⁰ «Crónica». *La Dinastía*, 6-VIII-1886, pp. 1-2.

⁹²¹ Véase apéndice 10, p. 596.

⁹²² Véase apéndice 11, p. 610.

El viaje al Suizo (19-III-1886). Teatro de Variedades

El último estreno que Espino y Rubio concedieron a esta temporada se verificó el 19 de marzo en Variedades: *El viaje al Suizo*, revista en un acto y cuatro cuadros con letra de Felipe Pérez. El autor pretendía hacer parodia del jocoso espectáculo *El viaje a Suiza* que ofrecían por aquel entonces el grupo de acróbatas Hanlon-Lees en el Teatro de la Zarzuela.

Aunque no se ha localizado el libreto, se sabe que no causó buen efecto, aunque el público celebró algunas alusiones como las dirigidas a la policía madrileña, descubridora de conspiraciones y salvadora de la humanidad⁹²³.

«La música, fresca y agradable, como toda la que componen los maestros Rubio y Espino»⁹²⁴, contenía números de efecto como un coro y unas coplas que merecieron los honores de la repetición⁹²⁵, y los autores fueron llamados a escena, aunque sólo se presentó Rubio⁹²⁶.

El viaje al Suizo pasó a engrosar la lista de obras líricas que cayeron en el olvido, al igual que había sucedido con otros estrenos anteriores. Solamente se han localizado dos reprogramaciones en los mismos términos que *Desconcierto musical* y *El testamento y la clave*, es decir, a cargo de la compañía de Variedades durante su temporada de verano en el Teatro Colón de Valencia⁹²⁷.

Obviando este “fracaso”, no cabía duda de que Espino había consolidado su fama como compositor dramático gracias a una temporada de invierno en la que, con epicentro en Variedades y en Martín, había logrado presentar doce composiciones, cuatro de las cuales alcanzaron mucho éxito y se programaron posteriormente: *El puesto de castañas*,

⁹²³ «Diversiones públicas. Teatro de Variedades». *El Liberal*, 20-III-1886, p. 3.

⁹²⁴ *Ibid.*, p. 3.

⁹²⁵ «Ecos teatrales». *La Época*, 20-III-1886, p. 6.

⁹²⁶ «Edición de la mañana de hoy 20 de marzo». *La Correspondencia de España*, 20-III-1886, p. 3.

⁹²⁷ Véase apéndice 11, p. 610.

El Barbián de la Persia, ¡A real y medio la pieza! y *El testamento y la clave*. En este sentido, la participación de Navarro Gonzalvo fue determinante, y aunque no faltaron críticas hacia su falta de ingenio y su deseo insaciable de ver convertido el teatro “en una prendería política”⁹²⁸, lo cierto es que el público correspondió sus esfuerzos con aforos completos.

4.2.19. Primavera-verano de 1886. Breve temporada en la Zarzuela y campaña de verano en el Teatro Español (Barcelona)

A finales de marzo, se anunció la admisión de una zarzuela en un acto de Espino con letra de Antonio Ibáñez titulada *Será lo que tase un sastre*, si bien no se ha localizado alusión alguna a su estreno⁹²⁹. Por estas fechas, el compositor se encontraba dedicado casi por completo a la Unión Artístico-Musical, que verificaba sus conciertos populares en el Teatro Apolo y ofrecía, al mismo tiempo, funciones junto a Adelina Patti en la Zarzuela. Su delicado estado de salud había hecho peligrar ambas series, pero no sólo logró llevarlas a cabo, sino que volvió a ejercer como director de una compañía dramática.

Se trataba de un puesto provisional en el Teatro de la Zarzuela hasta que se incorporase una compañía francesa contratada por Arderius. Así, mientras se producía el relevo, se conformó una compañía con el propósito de presentar excelentes cuadros de zarzuela, contando con reputadas actrices como las señoras Cortés y Leyda, y actores tan populares como los señores Sala-Julián, Jimeno y Carceller.

Las funciones dieron comienzo el 24 de abril con el magnífico drama lírico *El reloj de Lucerna* de Zapata y Marqués, que no se había vuelto a poner en escena desde su

⁹²⁸ «Revista de teatros». *Revista contemporánea*, XII, 61, I/II/III-1886, pp. 640-641.

⁹²⁹ «Edición de la noche de ayer 28 de marzo». *La Correspondencia de España*, 29-III-1886, p. 3.

estreno en el Apolo tres años antes⁹³⁰. La crítica fue unánime en ensalzar la labor de Espino, quien hizo verdaderas maravillas al frente de una orquesta reducida⁹³¹.

La compañía tenía intención de prolongar sus actuaciones hasta el 8 de mayo, pero sólo pudieron verificarlas entre el 24 y el 27 de abril con el mismo cartel.

Desde entonces, no se han localizado referencias a la labor de Espino hasta agosto, cuando se trasladó a Barcelona con la compañía de Variedades, que venía de verificar funciones en Valencia. Se desconoce si también pudo intervenir en esta ciudad, pues los diarios solo hicieron alusión a su participación en la ciudad condal, y la escasez de referencias dificulta considerablemente la labor de investigación.

La compañía de Variedades, dirigida por Vallés y Luján, debutó el 3 de agosto en el Teatro Español de Barcelona⁹³², donde acometieron una temporada de zarzuela que se prolongó durante todo el mes.

Espino, al frente de la orquesta, dirigió algunas de sus obras como *El testamento y la clave* o *Desconcierto musical*, brindando al público barcelonés la oportunidad de escucharlas por primera vez y recibiendo numerosos aplausos por ello.

Así pues, la temporada de verano no fue productiva a nivel de estrenos, pero tuvo importancia en términos de difusión de su repertorio más allá de la capital.

Al mismo tiempo, en Madrid, sus obras no sólo continuaban figurando en los carteles, sino que eran elegidas para inaugurar campañas, como sucedió con la siempre aplaudida *¡Cómo está la sociedad!* en el Teatro Felipe⁹³³. A los pocos días, el mismo coliseo puso en escena *¡Quién fuera libre!* y *Meterse en Honduras*.

En vista del éxito obtenido, la empresa del Teatro de Variedades volvió a confiar en él para verificar la siguiente temporada de invierno.

⁹³⁰ «Noticias teatrales. Zarzuela». *La República*, 22-IV-1886, p. 3.

⁹³¹ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 25-IV-1886, p. 3.

⁹³² «Crónica». *La Dinastía*, 16-VIII-1886, p. 5.

⁹³³ «Espectáculos para mañana». *La Época*, 18-V-1886, p. 4.

4.2.20. Temporada de invierno 1886-1887. Teatro de Variedades

La compañía de Variedades se constituyó prácticamente en los mismos términos que la temporada pasada, bajo la dirección de Vallés y Luján y contando con Rubio y Espino como maestros directores y concertadores⁹³⁴.

Inauguraron sus funciones el 2 de octubre, volviendo a poner en escena el juguete *¡Quién fuera libre!*, que ya constituía todo un clásico del repertorio madrileño. La concurrencia lo acogió con aplausos y la prensa se hizo eco de la excelente dirección llevada a cabo por Espino⁹³⁵.

La primera novedad que aportó el director a esta temporada se produjo en el Teatro Martín:

Tres y repique (13-X-1886). Teatro Martín

La bufonada en un acto *Tres y repique* se estrenó el 13 de octubre y constituyó una nueva muestra del ya conocido “café con leche musical” de Rubio y Espino⁹³⁶ junto a Navarro Gonzalvo, contradiciendo a quienes habían predicho la extinción tanto del astro satírico como de la música de ambos compositores⁹³⁷.

Escrito con gracia y numerosos chistes, el libreto versa sobre las intenciones de un padre de casar a sus tres hijas con tres señores adinerados en contra de su voluntad. Las hermanas, enamoradas de sus jóvenes novios, logran convencer al padrino de la boda con ayuda de sus vecinos para que las case con sus respectivas parejas, y en un giro inesperado de los acontecimientos, el padre se suma a la propuesta pidiendo matrimonio

⁹³⁴ «Noticias de espectáculos. Teatro de Variedades». *El Día*, 28-IX-1886, p. 4.

⁹³⁵ «Edición de la mañana primera de hoy 3 de octubre». *La Correspondencia de España*, 3-X-1886, p. 3.

⁹³⁶ «Revista de teatros». *Revista contemporánea*, XII, 61, I/II/III-1886, p. 350.

⁹³⁷ *Ibid.*, p. 301.

a su sirvienta. El padrino transige, y la obra concluye con la celebración de tres bodas «y repique»⁹³⁸.

La música fue muy bien acogida y abundaba en piezas de baile y corte popular como valeses y marchas, repitiéndose el terceto de las hermanas.

Sin embargo, la opinión del público estuvo dividida, y aunque una sección respondió con aplausos y llegó a pedir la salida a escena de Navarro⁹³⁹, la obra no llegó a trascender mucho más allá de su estreno.

En cambio, a los pocos días se volvió a poner en escena en Variedades *El testamento y la clave*, obteniendo el mismo éxito que en la anterior temporada⁹⁴⁰.

El país de la castaña (30-X-1886). Teatro de Variedades

El 30 de octubre, Espino y Rubio presentaron su primera novedad con la compañía de Variedades: *El país de la castaña*, un sainete cómico-lírico de actualidad en un acto con letra de Ruesga, Lastra y Prieto. Se trataba, en realidad, de una revista con ausencia de caricaturas, que habían sido sustituidas por finísimas alusiones políticas y chistes delicados⁹⁴¹.

La acción comienza cuando un investigador teatral (Povedano) se presenta en la contaduría de un teatro para verificar si la obra que había de estrenarse, *El país de la castaña*, cumplía con el nuevo Reglamento de policía teatral. Temeroso ante las posibles represalias, el empresario (Luján) intenta convencer a su autor (Vallés) para que modifique la revista, pero el estreno es inminente y las posibilidades de rehacerla, complicadas. Cuando se produce el estreno, no logran escapar a las duras restricciones

⁹³⁸ NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *Tres y repique, bufonada en un acto y en verso, letra de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1886.

⁹³⁹ «Ecos teatrales». *La Época*, 15-X-1886, p. 3.

⁹⁴⁰ «Ecos teatrales». *La Época*, 18-X-1886, p. 3.

⁹⁴¹ «Espectáculos. Variedades». *La Iberia*, 31-X-1886, p. 3.

del investigador, que ordena el cierre del teatro antes de que finalice la representación, en cumplimiento con el toque de queda. Finalmente, el público decide evadirse al bar, única diversión que escapa a la censura, y el telón se cierra con los lamentos impotentes del autor⁹⁴².

Espino y Rubio contribuyeron con una música ligera y agradable de la que se repitieron un coro de sietemesinos y el dúo de cesantes ejecutado por José Castro y Manuel Ogadi⁹⁴³, piezas muy inspiradas que recibieron numerosos aplausos.

La ejecución no dejó nada que desear, sobresaliendo los señores Vallés y Luján en sus respectivos papeles de autor y empresario, y el público llamó varias veces a escena a los autores y compositores en unión a Busato, Bonardi y Amalio Fernández, que habían pintado dos decoraciones de efecto.

Se aseguraron castañas para toda la temporada⁹⁴⁴ y el sainete continuó favoreciendo al Teatro de Variedades hasta el punto de que la empresa se vio obligada a ponerlo dos veces en escena cada noche⁹⁴⁵, para satisfacción de Rubio y de Espino, quienes veían cómo algunos de los números musicales alcanzaban popularidad y eran cada día repetidos⁹⁴⁶.

Asimismo, la obra se interpretó ese mismo invierno en los teatros Zorrilla de Valladolid y en el de Guadalajara de la ciudad homónima; al siguiente verano, Luján y Vallés se encargaron de llevarla al Eslava de Sevilla (1887). Sin embargo, el mayor número de representaciones se produjeron en la provincia de Cádiz, donde solamente 11

⁹⁴² RUESGA, Andrés, LASTRA, Salvador y PRIETO, Enrique. *El país de la castaña, sainete cómico-lírico de actualidad, en un acto, dividido en cuatro cuadros original de los señores Lastra, Ruesga y Prieto, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1886.

⁹⁴³ «Edición de la mañana primera de hoy 31 de octubre». *La Correspondencia de España*, 31-X-1886, p. 3.

⁹⁴⁴ «Noticias de espectáculos. Variedades». *El Día*, 31-X-1886, pp. 3-4.

⁹⁴⁵ «Edición de la mañana primera de hoy 7 de noviembre». *La Correspondencia de España*, 7-XI-1886, p. 3.

⁹⁴⁶ «Edición de la mañana primera de hoy 13 de noviembre». *La Correspondencia de España*, 13-XI-1886, p. 3.

de las 26 en total tuvieron lugar en el coliseo Principal, a cargo de la compañía de Enrique Oteda⁹⁴⁷.

El club de los feos (17-XI-1886). Teatro de Variedades

La siguiente novedad de Rubio y Espino vio la luz el 17 de noviembre ante un lleno completo en el Teatro de Variedades, que agotó las localidades al poco de sacarlas a la venta⁹⁴⁸. Se trataba de *El club de los feos*, extravagancia cómico-lírica en un acto y tres cuadros con letra de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios.

El libreto está ambientado en Filadelfia, donde los socios de un club de feos deciden organizar un certamen de belleza con la condición de que la ganadora se enlace con uno de ellos para mejorar la raza. Se presentan al concurso una parisina, una italiana, una rusa y una chula madrileña de gracia y salero (Isabel Llorens), quien logra imponerse en el certamen, aunque finalmente se niega a aceptar la condición del premio⁹⁴⁹.

La mayor parte del éxito se debió a los números musicales, que contenían reminiscencias de otras obras, si bien fueron muy aplaudidos y tuvieron que repetirse⁹⁵⁰, sobresaliendo un coro que lo hizo tres veces, así como la *Seguidilla* y *Pasa-calle* ejecutadas a la perfección por Llorens⁹⁵¹, que fueron publicadas a los pocos días en *Crónica de la Moda y de la Música*⁹⁵².

⁹⁴⁷ Véase apéndice 11, p. 610.

⁹⁴⁸ «Espectáculos». *La Iberia*, 18-XI-1886, p. 3.

⁹⁴⁹ PERRÍN, Guillermo y DE PALACIOS, Miguel. *El club de los feos, extravagancia cómico-lírica en un acto y tres cuadros, original y en verso de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música de los maestros Ángel Rubio y Casimiro Espino*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1886.

⁹⁵⁰ «Ecos teatrales». *La Época*, 18-XI-1886, p. 3.

⁹⁵¹ «Edición de la mañana primera de hoy 18 de noviembre». *La Correspondencia de España*, 18-XI-1886, p. 3.

⁹⁵² «Advertencia». *La Correspondencia de España*, 21-XI-1886, p. 3.

El club de los feos se mantuvo varias semanas en escena, e incluso los autores llegaron a autorizar su traducción al portugués para su representación en Lisboa⁹⁵³, si bien no se han localizado datos que corroboren esta intervención.

Aunque la obra no se volvió a programar en Madrid, sí lo hizo al año siguiente en los teatros Zorrilla de Valladolid y Goyarre de Bilbao con la compañía dirigida por José Bosch. De igual forma, obtuvo un éxito lisonjero en el Teatro Eslava de Cádiz, como prueban las 17 representaciones que se llegaron a verificar entre enero y marzo de 1888 bajo la dirección de José María Velasco, quien continuó su labor programando otras 6 en el Teatro Cómico de la misma ciudad entre abril y junio. Al año siguiente, en 1889, Ventura de la Vega hizo lo propio, de nuevo en el Cómico de Cádiz y en el Eslava de Sevilla⁹⁵⁴.

Cantar de plano (14-XII-1886). Teatro de Variedades

El 14 de diciembre se verificó el estreno del juguete cómico en un acto *Cantar de plano*, en el que Espino colaboró por primera vez con el compositor Sánchez Jiménez y el periodista Enrique Sánchez Sena.

Desgraciadamente, no se ha localizado ningún material de la obra. Las críticas aludieron a un libreto de escaso mérito con desenlace inverosímil, así como a una música fácil y ligera que, aunque superior a la letra⁹⁵⁵, no logró evitar las protestas de una parte del público para que no se desvelara el nombre de los autores⁹⁵⁶.

⁹⁵³ «Noticias de teatros». *El Pabellón nacional*, 19-XII-1886, p. 3.

⁹⁵⁴ Véase apéndice 11, p. 610.

⁹⁵⁵ «Noticias teatrales. Variedades». *La República*, 16-XII-1886, p. 3.

⁹⁵⁶ «Espectáculos. Variedades». *La Iberia*, 15-XII-1886, p. 3.

El premio gordo (18-XII-1886). Teatro de Variedades

Distinta suerte corrió *El premio gordo*, juguete cómico lírico estrenado con éxito el 18 de diciembre.

El autor de la letra, Jackson Veyán, dispuso un argumento muy apropiado para aquellas fechas, en las que todo el mundo esperaba ansioso por el premio gordo de la lotería⁹⁵⁷: «no lo encontraron, por cierto, los vecinos de Villagorda, que con su alcalde y su juez municipal [habían ido] anoche á buscarlo á Madrid [...] y que, por causa de las ligerezas de un estudiante, hijo del susodicho alcalde, que se había gastado con su novia el dinero destinado a [comprar] el núm. 2.148, al que correspondía el premio gordo, se [encontraron] al cabo de la jornada sin plumas y cacareando. Las escenas á que da lugar el chasco en la casa de huéspedes adonde acuden afanosos los villagordeños en busca de los 10 millones, no pueden ser más cómicas, más deliciosas ni mejor traídas»⁹⁵⁸, y el público concedió numerosos aplausos tanto al autor del libreto como a los actores que le dieron relieve, destacando Isabel Llorens y José Castro⁹⁵⁹.

Aunque la música no era muy original ni notable, contenía algunos números alegres, destacando un tango y una habanera que fueron repetidos⁹⁶⁰.

Parecía que el Teatro de Variedades había sido agraciado con «el premio gordo de la lotería teatral»⁹⁶¹, pues la obra no sólo continuó representándose con éxito durante esa temporada, sino que llegó a conquistar los teatros Martín y Apolo en otras posteriores⁹⁶². Asimismo, su éxito motivó su edición a las pocas semanas, así como su puesta en escena en otras provincias, localizando un total de 55 representaciones entre

⁹⁵⁷ JACKSON VEYÁN, José. *El premio gordo, juguete cómico-lírico en un acto original de José Jackson Veyán, música de los maestros Ángel Rubio y Casimiro Espino*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1886.

⁹⁵⁸ «Teatros». *La Época*, 19-XII-1886, p. 2.

⁹⁵⁹ «Revista de teatros». *Revista contemporánea*, XII, 64, X/XI/XII-1886, pp. 653-654.

⁹⁶⁰ «Los espectáculos. Variedades». *La Iberia*, 19-XII-1886, p. 3.

⁹⁶¹ «Sección de espectáculos. Teatro de Variedades». *El Imparcial*, 19-XII-1886, p. 3.

⁹⁶² Véase apéndice 10, p. 596.

1887 y 1890 en las siguiente ocho: Burgos, Segovia, Tarragona, Lérida, Cádiz, Málaga, Córdoba, Sevilla. Aunque el mayor número correspondió a la compañía de José María Velasco en Cádiz, también destacaron las llevadas a cabo por José Portes en el Teatro de la Zarzuela de Segovia⁹⁶³.

El cuento del año (11-II-1887). Teatro de Variedades

Tras un mes sin verificar estrenos, el 2 de febrero vio la luz el pasillo cómico-lírico en un acto y cinco cuadros titulado *El cuento del año*. Se trataba de una nueva contribución al considerable número de revistas cortadas por el mismo patrón, para las que no hacía falta más que un personaje que deseara ver las cosas que habían pasado y otro que se hallase dispuesto a írselas explicando.

Con esto y con alguna fantasía para dar color a los sucesos, Navarro Gonzalvo volvió a hacer uso de un sistema primitivo, tradicional, y clásico⁹⁶⁴, protagonizado en esta ocasión por el alcalde de Parla (Rochel), que acude a Madrid como padrino de una boda y solicita al novio (Ruesga) que le haga de guía por la capital, la excusa perfecta para que se inicie un desfile de figuras chistosas y divertidas como dos guardias de orden público asustadizos, los teatros de Novedades, Princesa y Jovellanos, una bailaora y un cantaor, o un vendedor que da cobijo a un músico que duerme en la calle. El último cuadro incorporó una decoración de Busato en la que figuraba un globo cautivo desde el que se descubría Madrid con los recientes proyectos de restauración llevados a cabo⁹⁶⁵, siendo muestra del gran impacto que habían causado las recientes reformas de La Gran Vía,

⁹⁶³ Véase apéndice 11, pp. 610-611.

⁹⁶⁴ «Teatros. Variedades». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 14-II-1887, p. 3.

⁹⁶⁵ «Espectáculos. Variedades». *La Iberia*, 13-II-1887, p. 3.

fuente de inspiración para numerosas revistas más allá de la archiconocida homónima de Chueca y Valverde, como es el caso⁹⁶⁶.

Casualmente, el reciente estreno de *La Gran Vía* en el Teatro Eslava, tras un éxito sin precedentes durante el verano en el Felipe⁹⁶⁷, había hecho peligrar la acogida de *El cuento del año*, pero el público la recibió con gusto y concedió numerosos aplausos.

De la música, fresca y alegre, se repitió un dúo de sargentos por el que Espino y Rubio fueron llamados a escena⁹⁶⁸ y que obtuvo igual éxito en sucesivas representaciones⁹⁶⁹.

Sin embargo, la obra no volvió a programarse más allá de esta temporada en Madrid, y sólo se verificaron dos representaciones durante el verano de 1887 en el Teatro Eslava de Sevilla dirigidas por Vallés y Luján⁹⁷⁰.

La fiesta de Villa Rara (26-II-1887). Teatro de Variedades

La fiesta de Villa Rara, certamen lírico en un acto, se estrenó el 26 de febrero con gran indiferencia por parte del público de Variedades, que no mostró deseos de conocer quién era el héroe de aquella «fiesta desgraciada»⁹⁷¹.

En cambio, la música de Rubio y Espino fue muy aplaudida, llegando a repetirse una jota muy brillante⁹⁷², pero no fue suficiente para evitar su retirada de escena.

⁹⁶⁶ NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *El cuento del año, pasillo cómico-lírico en un acto y cinco cuadros, original y en verso letra de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1887.

⁹⁶⁷ *La Gran Vía* se había estrenado el 2 de julio de 1886 en el teatro Felipe.

⁹⁶⁸ «Diversiones públicas. Teatro de Variedades». *El Liberal*, 13-II-1887, p. 4.

⁹⁶⁹ «Edición de la mañana primera de hoy 22 de febrero». *La Correspondencia de España*, 22-II-1887, p. 2.

⁹⁷⁰ Véase apéndice 11, p. 611.

⁹⁷¹ «Espectáculos». *La Iberia*, 27-II-1887, p. 3.

⁹⁷² «Edición de la mañana primera de hoy 28 de febrero». *La Correspondencia de España*, 28-II-1887, p. 2.

La escasa acogida explica la ausencia del nombre de su autor en las reseñas, el cual tampoco se puede determinar ante la falta del libreto. El único material conservado es la partitura de orquesta, en la que sólo figuran los compositores.

A mediados de marzo se dispuso una función en la Zarzuela para contribuir al pago de una multa impuesta a la empresa del Teatro de la Comedia a propósito de la puesta en escena de *La piedad de una reina* de Marcos Zapata, que fue definida como una «clara adulación a la monarquía con tendencias *esencialmente absolutistas*»⁹⁷³. En la función tomaron parte diversos artistas, y Espino, Rubio y Flores García renunciaron a los derechos por la representación de *Meterse en Honduras*, que constituyó un nuevo triunfo⁹⁷⁴. Así, los compositores se mostraban solidarios ante un abuso que habían sufrido dos años antes con *El puesto de las castañas*.

Un torero de Gracia (2-IV-1887). Teatro de Variedades

El último estreno de Espino y Rubio de la temporada obtuvo un éxito muy lisonjero a diferencia de los dos anteriores, en parte gracias a la pluma de Jackson Cortés y Jackson Veyán. Se estrenó durante el beneficio al tenor cómico José Castro, celebrado el 2 de abril, y recibió por título *Un torero de Gracia*, juguete cómico-lírico en un acto de temática taurina, «tan en boga en estos tiempos».

Aunque el libreto distó mucho de aquellos en los que brillaba el talento de sus autores, acertó de lleno con sus cinco personajes⁹⁷⁵: un torero catalán, admirablemente caracterizado por José Bosch (a quien iba dedicado), que viene de Gracia a Madrid en busca de la mano de una muchacha muy guapa y flamenca que habla cañí puro y baila tango (Llorens); un joven tartamudo con quien se debate por su amor, interpretado a las

⁹⁷³ «Dos rectificaciones». *La República*, 16-III-1887, p. 2.

⁹⁷⁴ «Edición de la noche de ayer 25 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 12-III-1887, p. 3.

⁹⁷⁵ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 3-VI-1887, p. 3.

mil maravillas por Cerbón,; el padre de la joven (Salvador Lastra), taurófilo de pura sangre que hace creer a los pretendientes que dispone de una buena dote para el casamiento; y su criado gallego (Castaños). Así, con el propósito de casarse con la joven, los aspirantes se batían en duelo para ver quién entiende más de torear, saliendo victorioso el torero de Gracia; mas cuando descubren que su padre está arruinado y sólo pretendía casar a su hija para vivir a costa del matador, los pretendientes resuelven marcharse a Cataluña, sumándose hasta el criado⁹⁷⁶.

El público celebró con grandes carcajadas los chistes y aplaudió la música, de la que se repitieron las peteneras y el tango que interpretaron Isabel Llorens y José Bosch, y los autores fueron llamados a escena⁹⁷⁷, aunque sólo se presentaron Rubio y Espino.

Un torero de Gracia continuó cosechando éxitos en sucesivas reprogramaciones, volviendo a ponerse en escena durante las dos temporadas de invierno siguientes en los teatros Novedades y Martín⁹⁷⁸. Asimismo, también obtuvo representaciones en otros teatros de provincias, registrando un total de 35 distribuidas entre Sevilla, Cádiz, Vizcaya y Burgos, además de Madrid, entre 1887 y 1890. Una vez más, el mayor número se condensó en Cádiz gracias al intenso trabajo por parte de José María Velasco en el Teatro Cómico, pero también cabe destacar la labor de José Bosch, que dirigió 6 representaciones en el Gayarre de Bilbao en invierno de 1887, o la de Julián Romea en el Cervantes de Sevilla entre enero y marzo de 1889, donde se verificaron 2⁹⁷⁹.

Con este juguete se puso fin a la lista de novedades ofrecidas durante esta temporada de invierno, que había sido menos provechosa que la anterior, pero se había verificado con ocho estrenos, cuatro de los cuales obtuvieron representación posterior: *El*

⁹⁷⁶ JACKSON CORTÉS, Eduardo y JACKSON VEYÁN, José. *Un torero de Gracia, juguete cómico-lírico en un acto, libro de los señores Jackson, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Enrique Arregui Editor, 1887.

⁹⁷⁷ «Sección de espectáculos. Teatro de Variedades». *El Imparcial*, 4-IV-1887, p. 3.

⁹⁷⁸ Véase apéndice 10, p. 596.

⁹⁷⁹ Véase apéndice 11, p. 611.

país de la castaña, El club de los feos, El premio gordo y Un torero de Gracia. En este sentido, la colaboración con Rubio continuó resultando crucial, si bien hay que constatar un cambio respecto a los libretistas que se tradujo en la progresiva sustitución de Navarro Gonzalvo, protagonista indiscutible de la campaña anterior, por otros autores como Guillermo Perrín y Miguel Palacios, o los conocidos señores Jackson (Cortés y Veyán), alianzas que aportaron novedad a los libretos para satisfacción de un público que, aunque continuaba celebrando algunas caricaturas, chistes y argumentos recurrentes, agradecía la variedad en las representaciones.

La compañía de Variedades prolongó sus funciones hasta finales de mayo y Espino continuó con sus labores de dirección, recibiendo elogios por interpretaciones como el estreno de *El fantasma de los aires* de Chapí, Ruesga, Lastra y Prieto, que tuvo lugar el 20 de abril⁹⁸⁰. Por este motivo, es probable que dirigiera la orquesta durante el beneficio al representante de la empresa del teatro, en el que debutó su alumna Carolina Vallés, hija del reputado primer actor José Vallés⁹⁸¹, si bien no se han localizado referencias.

Al término de la campaña, la compañía se trasladó a Sevilla para verificar la temporada de verano⁹⁸². Espino continuó en la capital, donde intervino en varios eventos con la Unión Artístico-Musical y verificó una serie de estrenos junto a Rubio en los teatros veraniegos Felipe, Recoletos y, por primera vez, en Maravillas.

⁹⁸⁰ «Espectáculos. Estreno en Variedades». *La Iberia*, 21-IV-1887, p. 3.

⁹⁸¹ «Madrid 10 de mayo de 1887. Noticias de espectáculos». *La Correspondencia de España*, 10-V-1887, p. 2.

⁹⁸² «Noticias de espectáculos». *El Día*, 22-IV-1887, p. 4.

Póliza de seguros (3-VI-1887). Teatro Maravillas

La primera de las novedades vio la luz en Maravillas, constituyendo el primer estreno de Espino y Rubio en dicho coliseo, que ya había reprisado algunas de sus obras más exitosas como *¡A real y medio la pieza!* o *¡Quién fuera libre!*

Así, el 3 de junio se estrenó la zarzuela cómica en un acto *Póliza de seguros*, una nueva producción de Navarro Gonzalvo que rompía con la línea de las revistas satírico-políticas sobrexplotadas hasta la fecha, probablemente debido a las críticas recibidas.

Mediante un cambio radical de ambiente, la acción se sitúa en una juega campestre, donde unas alegres modistas y unos muchachos celebran la próxima boda entre Luisa (Srta. Segovia) y Mariano (Sr. Campoamor), que ha recibido una inesperada herencia de un tío. Entonces, sobreviene la noticia de que no hay tal herencia sino una póliza de seguros sobre la vida por un millón de reales y por poco se agua la fiesta, de no ser por la intervención de Alberto (Sr. Gil), que es el asegurado y había transferido su póliza al difunto mediante cierta suma. El tutor de Luisa, Don Judas (Carreras), engaña al heredero y le compra el documento por una cantidad insignificante; pero Alberto, que es hombre de agudo ingenio, amenaza con suicidarse, con lo que caducaría el seguro, poniendo en un aprieto a Judas y haciéndole soltar 12.000 duros más para los novios⁹⁸³.

La acción se desarrolla entre numerosos incidentes cómicos que dieron mucho juego⁹⁸⁴, apoyados por una música agradable, ligera y de marcado sabor popular.

Los autores fueron llamados al proscenio, donde sólo se presentó Navarro⁹⁸⁵, pero la obra constituyó un éxito muy puntual en Madrid, donde no consta ninguna representación posterior.

⁹⁸³ NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *Póliza de seguros, zarzuela cómica en un acto y en prosa letra de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1887.

⁹⁸⁴ «Noticias de teatros. Maravillas». *El Pabellón nacional*, 5-VI-1887, p.3.

⁹⁸⁵ «Ecos teatrales». *La Época*, 4-VI-1887, p.3.

Ese mismo verano, la compañía dirigida por Juan Colóm y Ventura de la Vega la volvió a poner en escena en el Teatro Pignatelli de Zaragoza, siendo la única reprogramación que se ha podido localizar⁹⁸⁶.

El 7 de julio (6-VII-1887). Teatro Maravillas

Aunque el estreno de *El 7 de julio* estuvo previsto para principios de diciembre en el Teatro de Variedades⁹⁸⁷, finalmente tuvo lugar el 6 de julio en el de Maravillas. Según *La Iberia*, la expectación generada por este episodio madrileño llegó hasta el punto de que el público que no pudo conseguir entrada se agolpó a las puertas de la sala y en los jardines del teatro⁹⁸⁸.

Los acontecimientos que servían de base al libreto hacían presagiar una obra recargada de dramatismo, pero Perrín y Palacios supieron encontrar el equilibrio perfecto entre sátira y patriotismo, siendo muy elogiados por el resultado. Así, en medio de la batalla sucedida el 7 de julio de 1822 en Madrid entre guardias reales, partidarios del absolutismo de Fernando VII, y milicianos, se asiste a la historia de amor entre un guardia (Jiménez) y la hija de un combatiente miliciano (Leocadia Alba), a quien corteja a escondidas, temeroso de las represalias por parte de su padre (Sr. Mesejo). Finalmente, el guardia termina cambiándose de bando para poder casarse con ella⁹⁸⁹.

El auditorio celebró los tonos liberales en que abundaba la obra hasta el punto de que se llegó a temer la intervención policial, que se hallaba situada en la puerta del teatro.

Algunos diarios atribuyeron el triunfo a la música, que intercalaba en varios números canciones de la época. La pieza más original fueron *Los couplets del tambor*,

⁹⁸⁶ Véase apéndice 11, p. 611.

⁹⁸⁷ «Revista de teatros». *Revista contemporánea*, XII, 64, X/XI/XII-1886, pp. 653-654.

⁹⁸⁸ «Espectáculos. Maravillas». *La Iberia*, 7-VII-1887, p.3.

⁹⁸⁹ PERRÍN, Guillermo y DE PALACIOS, Miguel. *El 7 de julio, episodio madrileño en un acto y tres cuadros, original y en verso de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1887.

que se repitieron junto a dos coros con motivos del Trágala y del Himno de Riego⁹⁹⁰. Sin embargo, otras publicaciones consideraron que no estuvo a la altura de otras obras de Espino y Rubio⁹⁹¹.

Las decoraciones de Muriel contribuyeron decisivamente al éxito, quien tuvo que presentarse en mitad de la función por su recreación de la Plaza Mayor vista desde el arco de la calle 7 de julio⁹⁹².

No constan más representaciones de *El 7 de julio* en Madrid, sin embargo, la obra se reprogramó hasta en 27 ocasiones entre el verano de 1887 y la primavera de 1888 en el Teatro Cómico de Cádiz, gracias a la compañía dirigida por José María Velasco; también lo hizo a lo largo de 1888 en el Principal de Jerez de la Frontera y en los teatros Cervantes y Eslava de Sevilla, restringiéndose su éxito a estas dos provincias de Andalucía⁹⁹³.

Pepito Paris (14-VII-1887). Teatro Felipe

La siguiente novedad de Espino y Rubio se presentó en el Teatro Felipe el 14 de julio: *Pepito Paris*, juguete cómico-lírico en un acto con letra de Rafael María Liern.

Aunque no se han localizado ni el libreto ni la partitura, se sabe gracias a la prensa que consistía en una parodia de la famosa escena mitológica “El juicio de Paris”. Sin embargo, en lugar de desencadenar una guerra de Troya, la adjudicación de la manzana de oro a Venus produce la reconciliación de Pepito Paris (Manini), que es un pícaro libertino, con su esposa Elena (Lucía Pastor).

⁹⁹⁰ «Los estrenos». *El País*, 7-VII-1887, p. 3.

⁹⁹¹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 7-VII-1887, p.3.

⁹⁹² «Espectáculos. Maravillas». *La Iberia*, 7-VII-1887, p.3.

⁹⁹³ Véase apéndice 11, p. 611.

El diálogo, fácil, correcto e ingenioso, contenía multitud de «chistes rociados con mostaza, que son ya de rigor en tales casos, con menoscabo de la moral y del arte»⁹⁹⁴. Sin embargo, la acción resultó poco interesante y suscitó muestras de desagrado en buena parte del público. Todo cambió cuando Manini desveló el nombre del autor, que fue llamado a escena hasta cuatro veces⁹⁹⁵. También lo fueron Espino y Rubio debido a su música juguetona, de la que se repitieron dos números⁹⁹⁶.

Aunque su éxito no fue equiparable a otras obras, *Pepito Paris* se representó ese mismo verano en 7 ocasiones en el Circo-Teatro Gaditano de Cádiz⁹⁹⁷, y se rescató en la temporada de invierno de 1889-1890 en los teatros Maravillas y Eslava de Madrid⁹⁹⁸.

¡Don Dinero! (26-VIII-1887). Teatro Recoletos

La última novedad de la temporada que aportaron Rubio y Espino fue *¡Don Dinero!*, zarzuela en un acto con letra de Perrín y Palacios que se estrenó el 26 de agosto en Recoletos, durante el beneficio a la primera tiple María Montes.

El libreto ponía de relieve que quien tuviese el don del dinero sería bien recibido en todas partes, mientras que, quien careciera de él, sería tratado con la punta del pie. «Por eso sucede—y si no, puede suceder—que a un pueblo cualquiera vayan dos pelagatos [Ruiz y Verdejo], que el alcalde quiera echarlos del territorio de su mando y que, tras de mil desdichas, los pelagatos tomen la heroica y suprema resolución de ahorcarse. Los susodichos no llegan más que a colgarse de un árbol, porque a punto ya de morir ellos entra en el pueblo Miss Fany [Sra. Montes], que trae diez millones para

⁹⁹⁴ «Ecos teatrales». *La Época*, 15-VII-1887, p. 3.

⁹⁹⁵ «Ecos teatrales». *La Época*, 15-VII-1887, p. 3.

⁹⁹⁶ «Madrid 15 de julio de 1887». *La Correspondencia de España*, 15-VII-1887, p. 3.

⁹⁹⁷ Véase apéndice 11, p. 611.

⁹⁹⁸ Véase apéndice 10, p. 597.

dos hijos que, «de una manera incorrecta»⁹⁹⁹, ha tenido pariente suyo. Entonces, la escena cambia por completo, y los pelagatos cambian de esta condición a la de caballeros, a quienes todo el mundo mima y agasaja»¹⁰⁰⁰. La letra contenía chistes muy del agrado del público, es decir, «los que pasan de cierto color para entrar en otro»¹⁰⁰¹.

La parte musical sobrepasó en frescura y mérito al libreto, destacando tres números bastante bien hechos, especialmente “el vals del brindis”¹⁰⁰², que merecieron los honores de la repetición y, merced a ellos, el público pidió que se presentaran todos los autores¹⁰⁰³.

La ejecución, exceptuando a Julio Ruiz y a María Montes, fue floja y «más que una *primera*, pareció un ensayo general»¹⁰⁰⁴.

Mas a pesar de las críticas, *¡Don Dinero!* no sólo obtuvo reprogramaciones en otros coliseos como el del Príncipe Alfonso o la Zarzuela¹⁰⁰⁵, sino que logró conquistar teatros de otras provincias e incluso del extranjero. A nivel nacional, se han localizado 107 reprogramaciones entre 1888 y 1890 restringidas, prácticamente en su mayoría, a las provincias de Cádiz, Málaga y Sevilla junto a las ciudades de Córdoba y Granada. Una vez más, José María Velasco fue principal promotor, llegando a verificar 21 representaciones entre enero y junio de 1888 en el Cómico de Cádiz; Julián Romea también desarrolló una intensa labor, poniéndola en escena 13 veces en el Teatro Cervantes de Sevilla. La difusión se extendió a otras localidades de provincia, como Jerez de la Frontera o el Puerto de Santa María en Cádiz, Ronda en Málaga o Constantina y Écija en Sevilla. Fuera de Andalucía, sólo constan dos representaciones en Burgos y una

⁹⁹⁹ PERRÍN, Guillermo y DE PALACIOS, Miguel. *¡Don Dinero!*, zarzuela en un acto y cuatro cuadros, original y en verso de Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, música de los maestros Rubio y Espino. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1887.

¹⁰⁰⁰ «Sección de espectáculos. Teatro de Recoletos». *El Imparcial*, 27-VIII-1887, p. 3.

¹⁰⁰¹ «Noticias de espectáculos. Recoletos». *El Día*, 27-VIII-1887, p. 3.

¹⁰⁰² «Diversiones públicas». *El Liberal*, 27-VIII-1887, p. 4.

¹⁰⁰³ «Noticias de espectáculos». *El País*, 27-VIII-1887, p. 3.

¹⁰⁰⁴ «Sección de espectáculos. Teatro de Recoletos». *El Imparcial*, 27-VIII-1887, p. 3.

¹⁰⁰⁵ Véase apéndice 10, p. 597.

en el Teatro Nuevo Retiro de Barcelona, el 13 de diciembre de 1889, donde la música de Rubio y Espino fue muy bien acogida por el público¹⁰⁰⁶. A nivel internacional, *¡Don Dinero!* se llegó a interpretar en dos ocasiones durante el primer trimestre de 1890 en el Teatro de La Habana con la compañía de Juan Azcué, siendo de las pocas zarzuelas que lograron traspasar la frontera de España¹⁰⁰⁷.

Así pues, *¡Don Dinero!* constituyó el broche perfecto para la última campaña de verano en la que Espino consiguió intervenir.

Su estado de salud, en progresivo deterioro, explica su ausencia en las compañías teatrales, cuyas empresas no podían arriesgarse a contar con un director que hiciera peligrar la continuidad de las funciones. Sin embargo, la de Variedades parecía dispuesta a asumir el riesgo y no dudó en volver a contar con él de cara a la siguiente temporada de invierno.

4.2.21. Temporada de invierno 1887-1888. Teatro de Variedades

Así, Espino volvió a ser nombrado director de la compañía de Variedades, que había pasado a dirigir José Mesejo, un puesto que desempeñaba por tercer año consecutivo junto a Ángel Rubio¹⁰⁰⁸ y que, lamentablemente, no pudo llevar a término al fallecer en mitad de la campaña. Aún así, los compositores lograron estrenar cuatro obras, una de las cuales vio la luz en el Teatro Eslava.

Las funciones prometían verificarse con escasa novedad respecto a años anteriores y pronto sobrevinieron las críticas, como muestra la siguiente publicada en la revista *Madrid cómico*, que no tiene desperdicio ninguno:

¹⁰⁰⁶ «Los espectáculos. Teatro Nuevo Retiro». *La Dinastía*, 15-XII-1889, p. 2.

¹⁰⁰⁷ Véase apéndice 11, pp. 611-612.

¹⁰⁰⁸ «Teatros». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 5-VIII-1887, p. 3.

La temporada próxima está consagrada á la zarzuela, por lo cual se hallan de enhorabuena nuestros compositores líricos. ¡Cuánto *couplet*, cuánto vals coreado, cuánto paso doble y hasta triple vamos á oír!. No es extraño que entre los cultivadores del arte músico-teatral reine animación extraordinaria. Rubio y Espino han entrado en ganas de estrenar algo, después de haber estado tantos años sin dar al teatro una corchea¹⁰⁰⁹.

Dejando a un lado el carácter malintencionado, la crítica constituye una evidencia más de que Rubio y Espino mantenían un buen ritmo de producción y continuaban monopolizando buena parte del mercado teatral.

La compañía de Variedades inauguró sus funciones el 22 de septiembre, tras una serie de reformas acometidas en el coliseo para facilitar la evacuación en caso de incendio¹⁰¹⁰.

Al mes siguiente se estrenó *Tiple en puerta*, un juguete cómico-lírico de Rubio y Pina Domínguez que merece ser destacado sólo porque en la parte de apuntar, localizada en el CEDOA, también figura el nombre de Espino. Sin embargo, ni el resto de los materiales (libreto y reducción para canto y piano), ni las reseñas al estreno mencionaron su autoría, tratándose de un error de atribución.

¡El maniquí! (27-X-1887). Teatro de Variedades

La primera novedad que ofrecieron Rubio y Espino fue *¡El maniquí!*, un juguete cómico en un acto con letra de Francisco Flores García que se estrenó el 27 de octubre en Variedades.

La obra, caracterizada por una excesiva inocencia, parecía sólo un pretexto para que los maestros Rubio y Espino lucieran su talento¹⁰¹¹ y distó mucho de constituir un éxito.

¹⁰⁰⁹ «De todo un poco». *Madrid cómico*, VII, 237, 3-IX-1887, p. 2.

¹⁰¹⁰ «Teatros. Variedades». *El Correo militar*, 23-IX-1887, p. 3.

¹⁰¹¹ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 28-X-1887, pp. 3-4.

El fundamento de este juguete era bastante inverosímil: «un marido, que a fin de divertirse con cierto prójimo que hace el amor a su mujer, de acuerdo con ésta coge un saco de noche y finge que se va de viaje, para tener el gusto de sorprender al audaz rondador después que haya subido, creyéndole ausente»¹⁰¹². Sin embargo, los concurrentes transigieron hasta el final gracias a la música, alegre y chispeante, y a la excelente interpretación de Lucía Pastor y de Mesejo¹⁰¹³.

Una sección del público trató de impedir que se desvelara el nombre de los autores, pero Mesejo hizo caso omiso y todos fueron llamados a escena¹⁰¹⁴, si bien no se presentaron por hallarse ausentes¹⁰¹⁵.

Prueba...fotográfica (2-XI-1887). Teatro Eslava

La siguiente novedad corrió una suerte pareja a *¡El maniquí!*: *Prueba...fotográfica*, juguete cómico-lírico en un acto con letra de Navarro Gonzalvo, estrenado el 2 de noviembre en el Teatro Eslava.

El libreto, dedicado a Julio Ruiz, sitúa la acción en el Madrid de la época, donde Ramón (Ruiz) celebra los preparativos del enlace entre su hija Isabel (Julia Segovia) y Adolfo (Ventura de la Vega), un joven a quien conoció años atrás en un establecimiento de baños de Biarritz en compañía de su difunta mujer. Cuando todos acontecen al evento, Ramón le confiesa a su amigo que aquella mujer era simplemente su novia, y que se hacía pasar por viudo para ganarse la confianza de Ramón, pero todo se complica cuando se presenta un familiar de Isabel con su mujer, que resulta ser, ni más ni menos, que la acompañante de Adolfo en Biarritz. Ramón estalla en cólera, y con el propósito de descubrir al “impostor”, entrega como prueba fotográfica un retrato suyo con la supuesta

¹⁰¹² «Veladas teatrales». *La Época*, 28-X-1887, p. 2.

¹⁰¹³ «Veladas teatrales». *La Época*, 28-X-1887, p. 2.

¹⁰¹⁴ «Noticias de espectáculos. Teatros de Variedades». *El País*, 28-X-1887, p. 3.

¹⁰¹⁵ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 28-X-1887, p. 3.

pareja en Biarritz. Pero la astucia de Adolfo, que se acoge a la falta de nitidez de la fotografía para probar su inocencia, hace que se resuelva el malentendido y Ramón termine consintiendo el enlace¹⁰¹⁶.

El enredo, ingenioso y complicado, contenía chistes originales y el público concedió numerosos aplausos y llamadas a escena a los autores, que se encontraban ausentes en el teatro.

La música contenía reminiscencias de la barcarola de *La Tempestad* y de *El Triunfo de la Gran Via* entre otras composiciones, pero fue acogida con gusto y se repitió el dúo interpretado por Ventura de la Vega y Julia Segovia¹⁰¹⁷.

El éxito al que aludieron la mayoría de los diarios fue rebatido por la otra cara de la crítica, que censuró la crudeza de los chistes, responsabilizándolos de alejar al público femenino de este tipo de funciones. Otros periódicos como *La Monarquía* dieron un paso más, atribuyendo la razón de fondo a una empresa que transigía con producciones mediocres y las hacía pasar por triunfos cuando no eran pataleadas, aprovechándose de la benevolencia del público y maltratando a sus artistas, a quienes obligaba a actuar sin tiempo para ensayar.

Con tales atributos «sucedió lo que era lógico que sucediese: la Prueba fotográfica salió mal, por haberse estropeado la negativa»¹⁰¹⁸, y el juguete no volvió a figurar en ningún cartel teatral madrileño. Sin embargo, sí lo hizo con relativa inmediatez en el Circo del Duque de Sevilla, donde la compañía de Juan Espantaleón verificó 4 funciones antes de que acabara el año, y lo mismo sucedió en el Apolo de Valencia bajo la dirección de Valls y Rodríguez. Ya en 1888, continuó representándose en el Cómico de Cádiz, donde

¹⁰¹⁶ NAVARRO GONZALVO, Eduardo. *Prueba...fotográfica, juguete cómico-lírico en un acto y en prosa, original de Eduardo Navarro Gonzalvo, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1887.

¹⁰¹⁷ «Noticias de espectáculos. Eslava». *El Día*, 3-XI-1887, p. 3.

¹⁰¹⁸ «Los teatros. Eslava». *La Monarquía*, 3-XI-1887, p. 3.

José María Velasco la puso en escena 6 veces entre enero y marzo, en el Teatro Beneficencia de Ocaña (Toledo) y en el Salón Recreo de Zamora. A principios de 1890, año en que concluye la presente investigación, aún se ofrecieron otras tres funciones en el Cómico de Cádiz¹⁰¹⁹.

La boda de Polonia (28-XI-1887). Teatro de Variedades

El 28 de noviembre, Espino y Rubio regresaron al Teatro de Variedades para estrenar *La boda de Polonia* junto al escritor Emilio Álvarez.

Según la prensa, la obra cumplió con las condiciones exigibles a las producciones del mismo género, cuyo único fin era entretener al público durante una hora¹⁰²⁰ y que, en esta ocasión, asistía como invitado a los preparativos de la boda entre Polonia, abastecedora de la plaza de la Cebada, y Polo. Cuando la ceremonia está próxima a naufragar, la novia (Lucía Pastor) se arranca por seguidillas, bailadas con gracia y desenvoltura no exenta de voluptuosidad, arrancando aplausos a los asistentes y llegando a repetir las dos veces¹⁰²¹. En definitiva, una serie de cuadros vistosos muy bien presentados y de gran efecto, entre los que destacó el segundo por una decoración de Muriel que algunos diarios consideraron el único atractivo de la obra¹⁰²².

La música preparada para la ceremonia se parecía a la de las cencerradas que se suelen estilar en estos casos¹⁰²³, y aunque la ejecución fue correcta, Polonia no logró casarse ni con su novio ni con el público¹⁰²⁴. Aun así, hubo quienes tributaron aplausos a

¹⁰¹⁹ Véase apéndice 11, p. 612.

¹⁰²⁰ «Espectáculos. Teatro de Variedades». *La Iberia*, 29-XI-1887, p. 3.

¹⁰²¹ «Noticias de espectáculos. Dos estrenos». *El Día*, 29-XI-1887, p. 3.

¹⁰²² «Revista de teatros». *Revista contemporánea*, XIII, 68, X/XI/XII-1887, p. 543.

¹⁰²³ «Noticias de espectáculos. Dos estrenos». *El Día*, 29-XI-1887, p. 3.

¹⁰²⁴ *Ibid.*, p. 3.

los autores y solicitaron su salida al proscenio, pero no se presentaron por hallarse ausentes una vez más¹⁰²⁵.

Cabe destacar que *La boda de Polonia* volvió a ponerse en escena esa misma temporada en el Teatro Martín, al mes siguiente de fallecer Espino.

Por otro lado, las llamativas ausencias del compositor en sus estrenos respondían a una recaída en su enfermedad, que se agravó a mediados de diciembre¹⁰²⁶ e impidió, de igual modo, su asistencia a su última premier:

Las plagas de Madrid (10-XII-1887). Teatro de Variedades

Las plagas de Madrid, revista cómico-lírica en un acto y cinco cuadros con letra de Jackson Cortés y Jackson Veyán, se estrenó con fortuna el 10 de diciembre en Variedades.

Los autores de la letra vinieron a subrayar aquel refrán de “no hay mal que por bien no venga”, pues siendo un mal gravísimo para la villa, *Las plagas de Madrid* lograron proporcionar grandes bienes tanto a la empresa de Variedades como al público concurrente: a la primera, agotando todas las localidades tanto en el estreno como en sucesivas reprogramaciones, hasta al punto de tener que representarse dos veces en el día para satisfacer la demanda de entradas¹⁰²⁷; y al público, ofreciéndole un rato agradable de distracción.

Escenas animadas, chistes en abundancia, alusiones políticas y no políticas muy ingeniosas, y una música ligera y agradable completaron las condiciones exigidas a las obras de este género¹⁰²⁸. En esta ocasión, el personaje que asiste al desfile de escenas y personajes caricaturescos es un forastero que, tras haber acudido en vano a unas oficinas

¹⁰²⁵ «Espectáculos. Teatro de Variedades». *La Iberia*, 29-XI-1887, p. 3.

¹⁰²⁶ «Noticias». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 18-XII-1887, p. 3.

¹⁰²⁷ «Ecos teatrales». *La Época*, 17-XII-1887, p.3.

¹⁰²⁸ «Noticias de espectáculos. Variedades». *El Día*, 11-XII-1887, p. 3.

de Madrid para pedir ayuda con un expediente, decide emprender el viaje de vuelta a su pueblo, no sin antes vivir de primera mano las plagas que asolan la capital: modistas que buscan novio, guardias que no quieren resolver conflictos, discusiones entre diferentes clases de tabaco, los toros y el parlamentarismo, las pupileras, las bebidas y alimentos adulterados, los Ripperts, los tranvías y los coches de punto, o los que se dedican a dar *sablazos*; tampoco podía faltar el tradicional pase de teatros, y así, se presentan ante el forastero el Real con su acento italiano, el Novedades sin hacer justicia a su nombre, la abuela Zarzuela, el Eslava con sus reventadores que no logran reventarle, el olvidado Español, y finalmente, Mesejo, Rochel y Pastor en representación del victorioso Variedades¹⁰²⁹.

La música de Rubio y Espino fue considerada una joya, repitiéndose la canción de la pupilera (con reminiscencias del tango), el coro de las modistas, el de las chulas y el de los que dan *sablazos*.

También fueron muy aplaudidos los pintores Busato, Bonardi y Amalio Fernández por haber conseguido trasladar al lienzo con toda fidelidad uno de los frentes de la Plaza Mayor y la parte derecha de la entrada principal al Congreso.

Todo ello, unido a una ejecución impecable, hizo levantar el telón hasta cinco veces al final de la obra¹⁰³⁰.

Sin embargo, también hubo espacio para la sección más radical de la prensa, que tanto gustaba de extrapolar los títulos mediante comparaciones malintencionadas, definiendo la obra como «una de tantas plagas que invadían el teatro contemporáneo,

¹⁰²⁹ JACKSON CORTÉS, Eduardo y JACKSON VEYÁN, José. *Las plagas de Madrid, revista cómico-lírica en un acto y cinco cuadros, original de los señores Jackson, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, Florencio Fiscowich Editor, 1887.

¹⁰³⁰ «Novedades teatrales. En Variedades». *La Iberia*, 11-XII-1887, p.2.

escrita sobre lo ya escrito»¹⁰³¹ y que debía a la fecunda imaginación de Rubio y Espino los abundantes manantiales de música, si no buena, por lo menos, barata¹⁰³².

Pero los detractores no lograron impedir que *Las plagas de Madrid* cosechara grandes triunfos durante esta temporada, poniéndose a la venta a las pocas semanas de su estreno¹⁰³³ y conquistando varios teatros del sur prácticamente de inmediato, como el principal de Cádiz, con Julián Romea, o el Cervantes de Sevilla, donde Pedro Ruiz de Arana y José Portes ofrecieron nada más y nada menos que 22 representaciones entre los meses de enero y marzo¹⁰³⁴.

En las siguientes temporadas volvió a programarse en el Teatro Martín de Madrid¹⁰³⁵ y en otros de provincias, como el Circo de la Ópera de Málaga, el de la Zarzuela de Segovia, el Salón Recreo de Zamora o el Principal de Córdoba, registrando un total de 130 representaciones entre 1888 y 1890¹⁰³⁶.

Lástima que Espino no pudiera asistir a este éxito, pues su fallecimiento el 6 de enero interrumpió una campaña que prometía reportarle numerosos éxitos, en línea con las anteriores, y ponía fin a una intensa trayectoria lírica que se resume a continuación.

4.3. Síntesis de la trayectoria lírica de Casimiro Espino

A efectos de sintetizar la trayectoria lírica de Casimiro Espino, cabe distinguir tres grandes etapas: la primera, hasta la temporada de invierno 1877-78, en la que estuvo fundamentalmente vinculado al Teatro de la Zarzuela; la segunda, de transición, en la que

¹⁰³¹ «Revista de teatros». *Revista contemporánea*, XIII, 68, X/XI/XII-1887, p. 543.

¹⁰³² *Ibid.*, p. 543.

¹⁰³³ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 30-XII-1887, p.4.

¹⁰³⁴ Véase apéndice 11, p. 612.

¹⁰³⁵ Véase apéndice 10, p. 597.

¹⁰³⁶ Véase apéndice 11, p. 612.

fue desligándose progresivamente de este coliseo para intervenir en otros consagrados a las funciones por horas, donde vieron la luz sus primeras producciones junto a Rubio; y la tercera, la más fructífera, iniciada tras su incorporación como director de la compañía del Teatro Eslava, en invierno de 1883.

Primera etapa

Espino inició su andadura desempeñando funciones de concertino y segundo director de orquesta en la Zarzuela principalmente, explotando una faceta de intérprete ya consagrada a la vez que iba ganando experiencia como director y compositor.

Durante esta primera etapa vieron la luz dos zarzuelas (*Una musa casera* y *Los dos sargentos franceses*), con las que trató de probar suerte en dicho coliseo, aunque sin éxito; también logró estrenar en la Alhambra la revista *1870*, compuesta junto a Nieto, y *Una tiple de café* en el Retiro, que supuso su primer triunfo como compositor.

Sin embargo, el hecho determinante que puso fin a este primer periodo fue el encuentro con Ángel Rubio a finales de 1877 en la compañía de la Zarzuela, que marcó un antes y un después al iniciarse una colaboración de por vida en los ámbitos de la composición lírica y de la dirección teatral.

Segunda etapa

En 1878, la razón social Rubio-Espino comenzó a dar sus frutos, aunque sin mucho éxito, exceptuando *Don Abdón* y *Don Senén* y *De Cádiz al Puerto*. Desde este momento, prácticamente toda su producción fue en coautoría con este compositor, si bien, durante este periodo, se dieron tres casos aislados junto a Caballero (*En busca del diputado*, *¡Al polo!* y *El asesino de Arganda*) y otros tres en solitario (*Miss Zaeo*, *Nochebuena* y *Sitiado por hambre*).

La gran mayoría de estos estrenos se produjeron en los Jardines del Buen Retiro, pero también en los teatros Eslava, Recreo, Lara, Martín o Recoletos, espacios en los que fue ganando terreno progresivamente; asimismo, dos de ellos vieron la luz en la Zarzuela (*Martes 13* y *La mejor venganza*), pero el fracaso fue estrepitoso. En dicho coliseo, Espino continuaba desempeñando funciones de maestro director y concertador, pero el teatro iba en progresiva decadencia, lo que le animó a probar suerte en otros ámbitos como en el Apolo o incluso en el Español de Barcelona, donde fue aclamado por sus labores de dirección.

Consciente de que la Zarzuela no le podía retribuir el éxito que anhelaba, se desvinculó definitivamente del coliseo en 1880, centralizando prácticamente toda su actividad en los meses de verano.

Así, en 1882 y 1883, dirigió junto a Rubio dos campañas muy fructíferas en el Retiro con la compañía de José Mesejo y Julio Ruiz. La última fue tan exitosa que Ducazcal, empresario de los Jardines, decidió arrendar el Teatro Eslava para que la compañía continuase ofreciendo funciones durante el invierno.

Además, ese mismo verano se produjo el estreno de *Meterse en Honduras* en Recoletos, una obra con la que Espino y Rubio obtuvieron un éxito sin precedentes que marcó un punto de inflexión en su carrera compositiva y determinó el inicio de la tercera y última etapa.

Tercera etapa

Durante este último periodo, los compositores estrenaron un gran número de obras, y a diferencia del anterior, se concentraron en su mayoría en las temporadas de invierno, gracias a sus labores de dirección en los coliseos Eslava y Variedades.

La temporada de 1883-1884 en el Eslava fue la más provechosa, teniendo en cuenta que incluyó los estrenos de *¡Cómo está la sociedad!* y *¡Quién fuera libre!*, sus obras más exitosas junto a *Meterse en Honduras*.

A finales de 1884, Espino se desplazó a Murcia para ejercer como director en solitario de la compañía del Teatro Romea, donde obtuvo un gran reconocimiento.

Las últimas temporadas de invierno tuvieron epicentro en el Teatro de Variedades, donde retomó la codirección junto a Rubio en las compañías de Vallés y Luján (1885-86 y 1886-87) y de José Mesejo (1887-88). Estas tres campañas fueron muy fructíferas, logrando el estreno de un gran número de obras, algunas de las cuales, como *El premio gordo* y *Las plagas de Madrid*, obtuvieron representación en numerosas provincias de España.

Su actividad no se redujo a este coliseo, sino que también ofrecieron novedades, algunas muy bien acogidas, en otros teatros como Recoletos (*¡Don Dinero!*), Príncipe Alfonso (*¡Viva mi tierra!*), Martín (*El puesto de las castañas*) o Maravillas (*El 7 de julio*). Asimismo, también hubo un último intento en la Zarzuela, donde volvieron a fracasar con *El año de la Nanita*.

Por su parte, Espino logró presentar tres obras en solitario, *Artículo tercero*, *Agua Lucrecia* y *Niniche*, la última de las cuales gozó de gran alcance a nivel nacional e incluso internacional.

De igual modo, estrenó *Cantar de plano* en colaboración con Sánchez Jiménez, aunque el mérito fue escaso.

La intensa actividad acometida durante el invierno experimentaba un notable descenso en verano; aun así, Espino intervino en la temporada de verano 1886 en el Teatro Español de Barcelona, donde ejerció como director y estrenó alguna de sus obras con la compañía de Variedades.

Su delicado estado de salud, por el que se había visto obligado a retrasar, e incluso a suspender, intervenciones con la sociedad de conciertos Unión Artístico-Musical, entidad que dirigía en paralelo, explicó esta intermitencia en el desempeño de sus funciones teatrales. No obstante, Espino continuó haciendo frente a su enfermedad y dando muestras de actividad hasta su muerte, como prueba el estreno de *Las plagas de Madrid* escasas semanas antes de fallecer.

4.4. Producción lírica: cuestiones relevantes y recepción hasta 1890

El número total de obras localizadas asciende a 75, distinguiendo seis subgrupos en función de la autoría musical:

Autor/Coautor	Nº de obras	Títulos
Espino	11	<i>Una musa casera</i> <i>Los dos sargentos franceses</i> <i>Una tiple de café</i> <i>Miss Zaeo</i> <i>Noche-Buena</i> <i>Sitiado por hambre</i> <i>La mulata consejera</i> <i>Artículo tercero</i> <i>Niniche</i> <i>Agua Lucrecia</i> <i>Será lo que tase un sastre</i>
Espino/Nieto	1	<i>1870</i>
Espino/Caballero	2	<i>¡Al Polo!</i> <i>El asesino de Arganda</i>
Espino/Caballero/Rubio	1	<i>En busca del diputado</i>

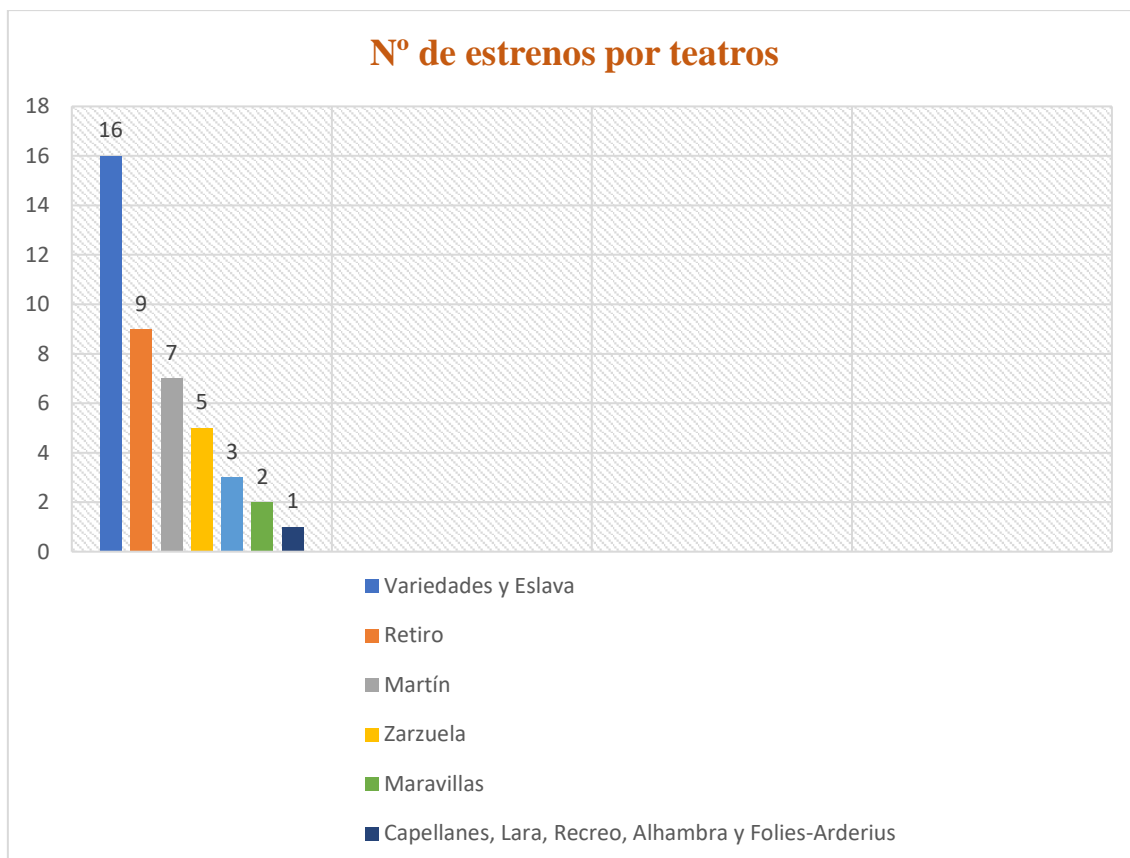
Espino/Sánchez Jiménez	1	<i>Cantar de plano</i>
Espino/Rubio	59	<i>Las mocedades de Don Juan Tenorio, César y Antonio, En la calle de Toledo, El destierro del amor, Don Abdón y Don Senén, ¡Lucrecia!, Martes 13, La mejor venganza, Cada cosa a su tiempo, De Cádiz al Puerto, ¡Adiós, mundo amargo!, ¡Madrid se divierte!, Ni a tres tirones, La mulata y la niña, Meterse en Honduras, La mantilla blanca, La vuelta de Ruiz, Política y tauromaquia, ¡Cómo está la sociedad!, La Gitana, Contratos al vuelo, ¡Hachís!, La mano blanca, ¡Manolito!, ¡Quién fuera libre!, España pintoresca, Escapar con suerte, Los cómicos de mi pueblo, ¡Viva mi tierra!, Baños de ola, El Chispero, A turno impar, La villa del oso, El puesto de las castañas, En las batuecas, Animales y plantas, Baños sulfurosos, El Barbián de la Persia, Desconcierto musical, El año de la Nanita, ¡A real y medio la pieza!, Año nuevo vida vieja, El testamento y la clave, El viaje al Suizo, Tres y repique, El país de la castaña, El club de los feos, El premio gordo, El cuento del año, La fiesta de Villa Rara, Un torero de Gracia, Póliza de seguros, El 7 de julio, Pepito Paris, ¡Don Dinero!, ¡El maniquí!, Prueba...fotográfica, La boda de Polonia y Las plagas de Madrid</i>

Las 59 obras en coautoría exclusiva con Rubio suponen aproximadamente un 79% del total de la producción, un porcentaje abrumador si se compara al 15% que corresponde a la de Espino en solitario y al 7% restante que incluye las colaboraciones con otros compositores.

En cuanto a los libretistas, el autor sobresaliente fue Eduardo Navarro Gonzalvo, con quien produjeron un total de 13 obras consagradas, en su mayoría, al género de la revista. Los siguientes fueron José Jackson Veyán, autor de 7 libretos; Pedro Górriz, de

6; Andrés Ruesga y Enrique Prieto, de 4 (3 de los cuales, fueron también junto a Salvador Lastra); y Guillermo Perrín y Miguel de Palacios, de 3. Sin embargo, merecen ser destacados por la calidad, más que por la cantidad, Javier de Burgos, autor de 4 libretos, entre ellos, los de *¡Cómo está la sociedad!* o *Política y tauromaquia*; Eduardo Jackson Cortés, también con 4, destacando *¡Quién fuera libre!*; Rafael María Liern, con quien colaboraron en 3 obras, como *Don Abdón* y *Don Senén*; Francisco Flores García, autor de otras 3, destacando *Meterse en Honduras* o *De Cádiz al Puerto*, junto a Julián Romea; Mariano Pina Domínguez (2), quien arregló del francés *Niniche*; y Carlos Frígola y Palavicino (Barón de Cortes), también con 2, sobresaliendo *Una tiple de café*.

Como se aprecia a continuación, los teatros que facilitaron más estrenos fueron los de Variedades y Eslava, los cuales suman, entre los dos, 32 novedades de las 70 contempladas en el gráfico. Cabe destacar que se han excluido las seis obras de las que no se han localizado reseñas a su estreno (*La mulata consejera*, *La mulata y la niña*, *La Gitana*, *Baños de ola*, *El Chispero* y *Será lo que tase un sastre*).

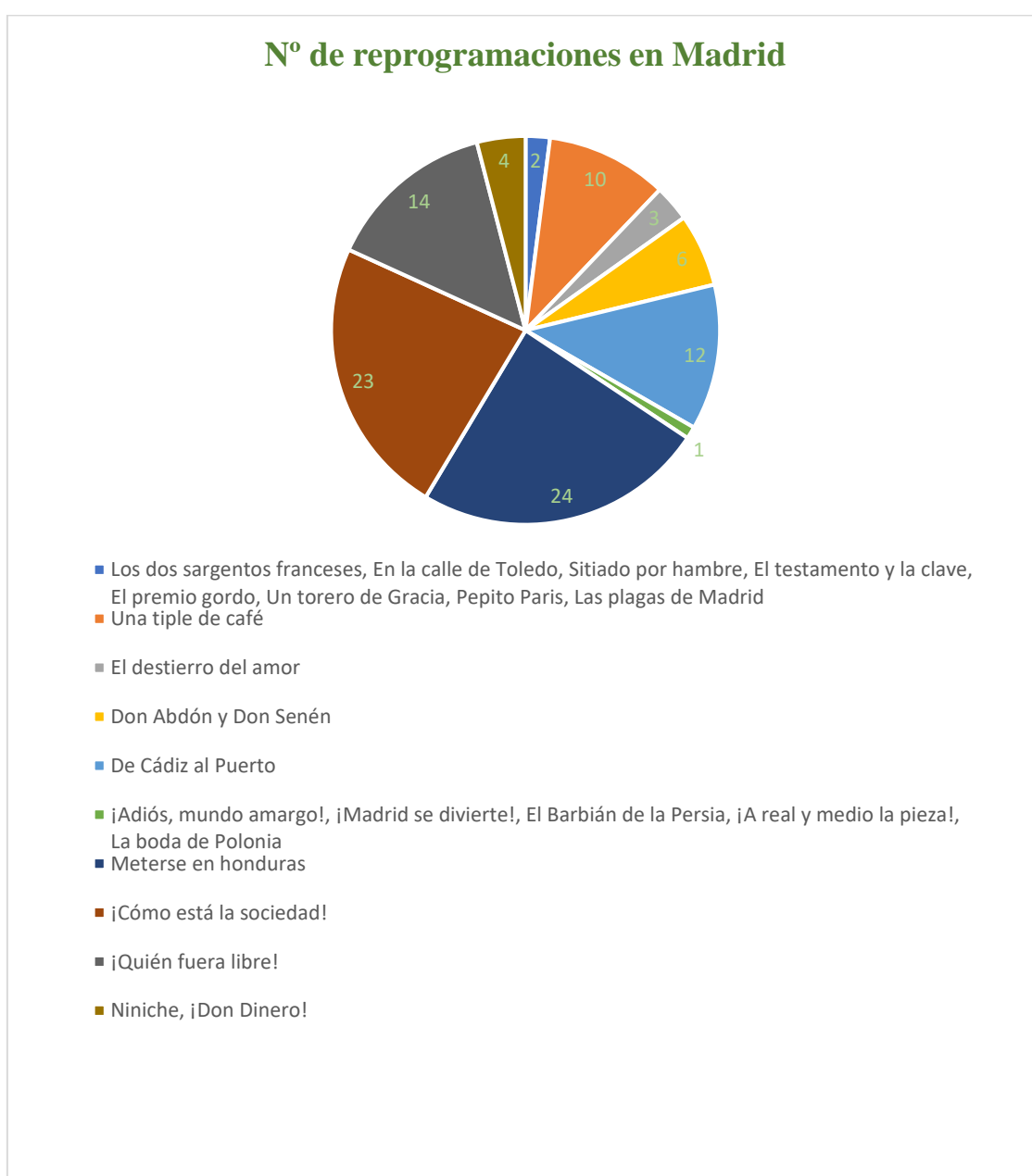


Le siguen los Jardines del Buen Retiro, con 9 novedades, Martín con 7, la Zarzuela con 5, Felipe, Recoletos y el Príncipe Alfonso con 3, Maravillas con 2 y Capellanes, Lara, Recreo, Alhambra y Folies-Arderius con 1.

Las columnas de Eslava y Variedades son fiel reflejo de la estabilidad que caracterizó la última etapa dramática de Espino, en la que la pertenencia a sus respectivas compañías dramáticas, unida a la buena acogida de los estrenos, le permitieron ofrecer un gran número de novedades. En cambio, contrastan los teatros Capellanes, Lara, Recreo, Alhambra y Folies-Arderius con un único estreno, trasluciendo esa búsqueda de un espacio de actuación al margen de la Zarzuela que caracterizó su segunda etapa, especialmente de cara al invierno, pues el verano estaba cubierto con las temporadas del Retiro y, en menor medida, con las de Recoletos y del Príncipe Alfonso. Estos espacios de intervención estivales fueron sustituidos, en su última etapa, por otros coliseos emergentes como el de Felipe o el de Maravillas, de la misma manera que, durante el

invierno, también se presentaron obras al margen del Eslava y Variedades en el Teatro Martín.

A continuación, se adjuntan una serie de gráficos con el propósito de analizar el impacto a nivel de reprogramaciones que tuvieron estas obras tanto en la ciudad de Madrid como en otros teatros de provincias hasta 1890, información recogida en los apéndices 10 y 11:

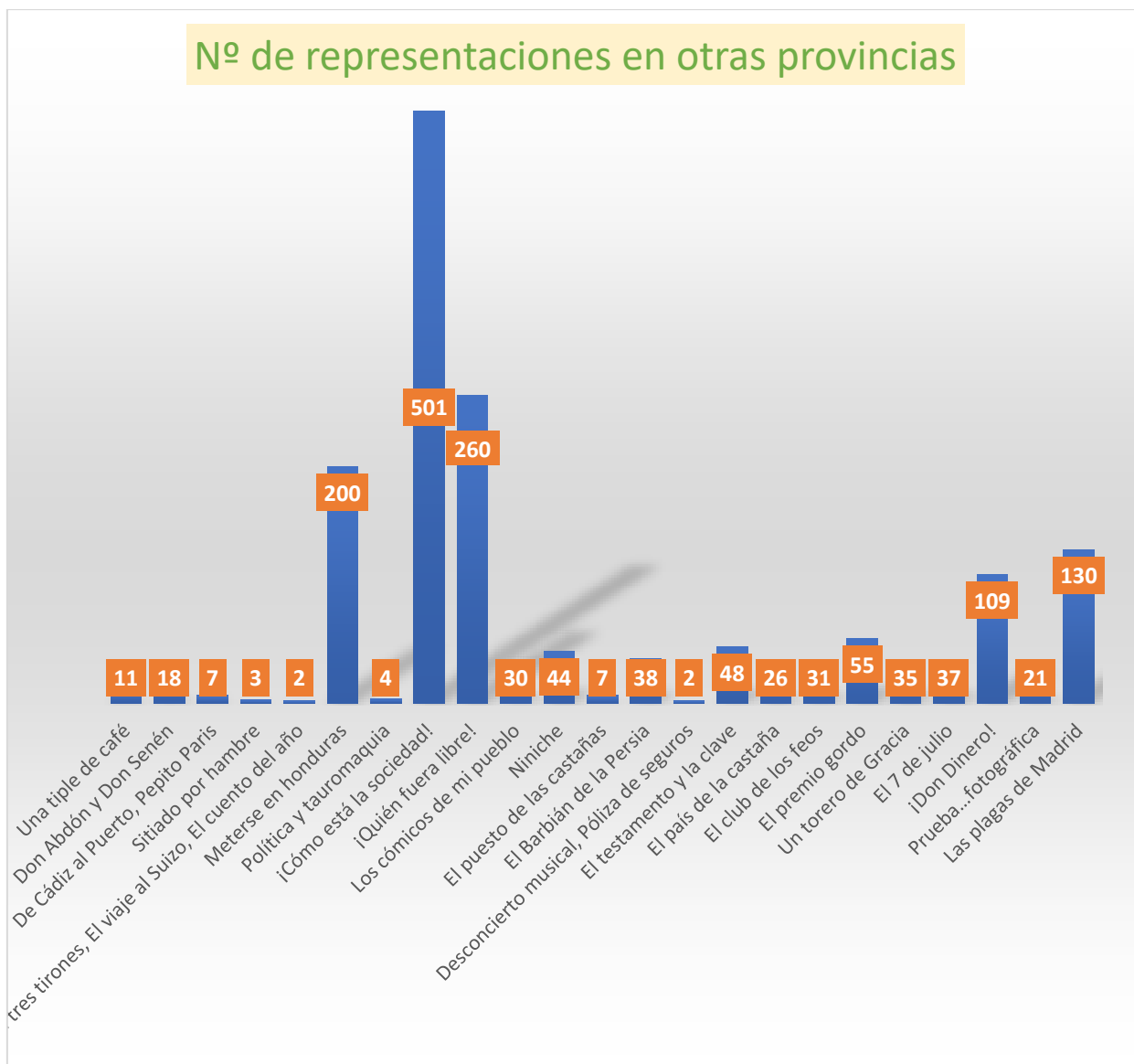


En este gráfico se recogen las obras de Espino que se reprogramaron en la ciudad de Madrid por temporada y teatro. Como se puede observar, *Meterse en Honduras* y *¡Cómo está la sociedad!* fueron las que más reprogramaciones en campañas obtuvieron (24 y 23), desmarcándose del segundo grupo, liderado por *¡Quién fuera libre!* (14), seguida de cerca por *Cádiz al Puerto* (12) y *Una tiple de café* (10). En un tercer grupo estarían *Don Abdón y Don Senén* (6), *Niniche* y *¡Don Dinero!* (4); por último, restan *El destierro del amor* (3) y dos amplios grupos de obras reprogramadas en una o en dos ocasiones.

No cabe duda de que *Meterse en Honduras* y *¡Cómo está la sociedad!* fueron protagonistas indiscutibles, especialmente si se tiene en cuenta el número de teatros que lograron conquistar: Recoletos, Martín, Eslava, Felipe, Maravillas, Apolo, Novedades, Príncipe Alfonso, a los que habría que sumar los de Variedades, Alhambra, la Zarzuela y Lara en el primer caso, y el del Café de la Infantil en el segundo.

Para determinar la repercusión en otras provincias, se ha acudido al *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, que recoge el número de representaciones por trimestre en distintos teatros de España desde 1886, lo que lleva a elaborar un gráfico con un criterio distinto al anterior. En este punto, cabe destacar que los datos eran remitidos al Ministerio de Fomento por los respectivos gobernadores, un trasvase de información que no siempre llegaba en tiempo y forma, ni por parte de todas las provincias. Así, los datos referidos a Barcelona se han localizado en los diarios *La Dinastía* y *El Barcelonés*. Por último, cabe destacar que las representaciones que aluden a Madrid se refieren a otros teatros de provincia al margen de la capital, como Alcalá de Henares o Leganés.

En primer lugar, se refleja el número de representaciones de las 27 obras reprogramadas:



A simple vista, se puede apreciar cómo la obra de Espino más representada fuera de la ciudad de Madrid entre 1886 y 1890 fue *¡Cómo está la sociedad!*, de la que se han localizado, al menos, 501 representaciones, una cifra que podría ser superior si la fuente consultada aportase todos los datos¹⁰³⁷. A diferencia del gráfico anterior, se trata de un triunfo prácticamente en solitario, puesto que aventaja considerablemente a las dos siguientes obras, *¡Quién fuera libre!* y *Meterse en Honduras*, con 260 y 200

¹⁰³⁷ En la tabla de apéndices que recoge esta información, se puede observar que el número de representaciones en algunos teatros aparece con un signo de interrogación entre corchetes, debido a que el Boletín no aporta esta cifra.

representaciones respectivamente. En un tercer puesto figuran *Las plagas de Madrid* y *¡Don Dinero!*, rondando el centenar de representaciones (130 y 109), y le siguen en importancia *El premio gordo* (55), *El testamento y la clave* (48) y *Niniche* (44). Sin sobresalir como las anteriores, pero con un digno número de puestas en escena también, están *El Barbián de la Persia* (38), *El 7 de julio* (37), *Un torero de Gracia* (35), *El Club de los feos* (31) y *Los cómicos de mi pueblo* (30). El resto, podría desdoblarse en dos subgrupos, uno que ronda la veintena de representaciones e incluye *El país de la castaña* (26), *Prueba...fotográfica* (21) y *Don Abdón y Don Senén* (18), y un último donde se engloban aquellas obras que obtuvieron en torno a diez o menos intervenciones: *Una tiple de café* (11), *De Cádiz al Puerto y Pepito Paris* (7), *Política y tauromaquia* (4), *Sitiado por hambre* (3), *Ni a tres tirones*, *El viaje al Suizo*, *Desconcierto musical* y *El cuento del año* (2) y *Póliza de seguros* (1). Muchas de estas últimas obras eran llevadas a escena por miembros de las compañías con que se estrenaban, por lo que venían a constituir una reprogramación de circunstancias, casi con afán propagandístico, y en vista del escaso éxito que solían cosechar, no volvían a ejecutarse. Ejemplo de ello lo constituye, sin ir más lejos, *Desconcierto musical*, estrenada durante la temporada de invierno 1885-86 por la compañía de Variedades de Vallés y Luján, quienes volvieron a ponerla en escena ese mismo verano en los teatros Colón de Valencia y Español de Barcelona.

Por otro lado, llama poderosamente la atención cómo las obras más reprogramadas en Madrid por debajo de *¡Cómo está la sociedad!*, *Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!*, que habían sido *De Cádiz al Puerto* y *Una tiple de Café*, no obtuvieron la misma acogida en otros teatros de provincias, como prueban su escaso número de representaciones. En sustitución, despuntaron otras composiciones que no habían triunfado tanto en la capital, como *Las plagas de Madrid*, *¡Don Dinero!*, *El premio gordo*, *El testamento y la clave* o *Niniche*.

Sin embargo, para determinar el alcance real de su difusión, es preciso tener en cuenta el número de provincias españolas en que tuvieron lugar dichas reprogramaciones, información recogida en la siguiente tabla:

Representaciones en provincias de España			
Título		Provincias	Total
1	<i>¡Cómo está la sociedad!</i>	A Coruña, Lugo, Pontevedra, Asturias, Cantabria, Vizcaya, Álava, Burgos, Soria, Ávila, Zamora, Salamanca, Palencia, Navarra, La Rioja, Barcelona, Tarragona, Lérida, Huesca, Zaragoza, Valencia, Alicante, Madrid, Cuenca, Toledo, Ciudad Real, Guadalajara, Albacete, Murcia, Badajoz, Málaga, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Jaén y Granada	36
2	<i>Meterse en Honduras</i>	A Coruña, Lugo, Pontevedra, Asturias, Cantabria, Vizcaya, Guipúzcoa, Álava, León, Valladolid, Burgos, Segovia, Soria, Ávila, Zamora, Salamanca, Navarra, La Rioja, Huesca, Zaragoza, Valencia, Alicante, Madrid, Cuenca, Toledo, Murcia, Badajoz, Málaga, Cádiz, Sevilla, Córdoba y Jaén	32
3	<i>¡Quién fuera libre!</i>	A Coruña, Pontevedra, Cantabria, Guipúzcoa, Álava, Burgos, Ávila, Zamora, Salamanca, Segovia, Palencia, Navarra, La Rioja, Tarragona, Lérida, Zaragoza, Valencia, Alicante, Castellón, Madrid, Toledo, Ciudad Real, Guadalajara, Albacete, Badajoz, Málaga, Cádiz, Sevilla, Córdoba y Jaén	30
4	<i>Niniche</i>	Asturias, Cantabria, Zamora, Alicante, Valencia, Murcia, Cádiz, Sevilla, Málaga y Córdoba	10
5	<i>Don Abdón y Don Senén</i>	Asturias, Vizcaya, Burgos, Toledo, Castellón, Valencia, Alicante y Cádiz	8
6	<i>El premio gordo</i>	Segovia, Burgos, Lérida, Tarragona, Cádiz, Málaga, Córdoba y Sevilla	
7	<i>¡Don Dinero!</i>	Burgos, Cádiz, Sevilla, Córdoba, Málaga, Granada y Barcelona	
8	<i>El Barbián de la Persia</i>	Segovia, Valencia, Cádiz, Sevilla, Málaga y Córdoba	6
9	<i>Las plagas de Madrid</i>	Segovia, Zamora, Cádiz, Sevilla, Málaga y Córdoba	
10	<i>De Cádiz al Puerto</i>	Asturias, Cantabria, Málaga, Huelva y Cádiz	5
11	<i>Prueba...fotográfica</i>	Zamora, Toledo, Valencia, Sevilla y Cádiz	
12	<i>Un torero de Gracia</i>	Vizcaya, Burgos, Madrid (Leganés), Cádiz, Sevilla	
13	<i>El país de la castaña</i>	Valladolid, Guadalajara, Cádiz y Sevilla	4
14	<i>El club de los feos</i>	Vizcaya, Valladolid, Cádiz y Sevilla	
15	<i>El testamento y la clave</i>	Valencia, Cádiz, Sevilla y Barcelona	
16	<i>Un tiple de café</i>	Coruña, Zaragoza y Sevilla	3

17	<i>El puesto de las castañas</i>	Vizcaya y Segovia	2
18	<i>Los cómicos de mi pueblo</i>	Cádiz y Sevilla	
19	<i>El 7 de julio</i>	Cádiz y Sevilla	
20	<i>Desconcierto musical</i>	Valencia y Barcelona	
21	<i>Ni a tres tirones</i>	Valladolid	1
22	<i>Política y tauromaquia</i>	Segovia	
23	<i>Sitiado por hambre</i>	Cádiz	
24	<i>Pepito Paris</i>	Cádiz	
25	<i>Póliza de seguros</i>	Zaragoza	
26	<i>El cuento del año</i>	Sevilla	
27	<i>El viaje al Suizo</i>	Valencia	

Una vez más, se aprecia claramente que *¡Cómo está la sociedad!* no sólo fue la obra más veces representada fuera de la ciudad de Madrid, sino que también conquistó un mayor número de provincias (36); le siguieron de cerca *Meterse en Honduras* (32) y *¡Quién fuera libre!* (30), guardando una gran ventaja respecto al resto de composiciones. Esta tabla resulta complementaria al gráfico anterior y determinante a la hora de concretar el éxito de las composiciones al permitir establecer comparaciones entre el número de reprogramaciones y su alcance en provincias. Así, se encuentran casos contrastantes como el de *Don Abdón y Don Senén*, que se puso 18 veces en escena en 8 provincias diferentes, y *Los cómicos de mi pueblo*, que, con un número de representaciones significativamente superior (30), sólo se reprogramó en Sevilla y en Cádiz; este hecho encuentra su explicación en el director de la compañía del Teatro Cómico de Cádiz, José María Velasco, responsable de 24 de las 30 representaciones que obtuvo esta última obra; de igual modo, Velasco llegó a poner 23 veces en escena *El testamento y la clave* en el mismo coliseo, entre los meses de enero y marzo de 1888. Algo parecido sucedió en el Cervantes de Sevilla con la compañía de Pedro Ruiz de Arana y José Portes, quienes programaron hasta en 22 ocasiones *Las plagas de Madrid* en el primer trimestre de 1888. Este empecinamiento por parte de algunos directores de compañías vendría a explicar el

elevado número de representaciones que alcanzaron algunas obras en un reducido grupo de provincias, especialmente en Sevilla y Cádiz, que no sólo acogieron prácticamente todas las obras de Espino, sino que, algunas, las programaron de manera exclusiva, como fue el caso de *Sitiado por hambre*, *Los cómicos de mi pueblo*, *El 7 de julio* o *El cuento del año*.

Por último, merecen especial mención los casos de *Niniche* y *¡Don Dinero!*, que llegaron a representarse en Cuba, lo que las sitúa en un lugar privilegiado en cuanto a la recepción. En este sentido, se han podido constatar dos representaciones de *Niniche* en el Teatro de Matanzas con la compañía de zarzuela de José Palou, así como otras dos de *¡Don Dinero!* en el Teatro de La Habana con la compañía de Juan Azcué, datos extraídos del *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*¹⁰³⁸.

Por otro lado, *Meterse en Honduras* fue representada en distintos teatros de México y Estados Unidos entre 1919 y 1925, según se ha podido comprobar en una de las partes de apuntar conservadas en la Biblioteca Nacional de España¹⁰³⁹. Aunque no se profundiza en estas interpretaciones, dado que rebasan el periodo contemplado en la presente investigación, se recopilan los datos localizados en la presente tabla:

Representaciones en el extranjero			
	Título	Lugar	Fecha
1	<i>¡Don Dinero!</i>	La Habana (Cuba)	I-III/1890
2	<i>Niniche</i>	Matanzas (Cuba)	I-III/1890
3	<i>Meterse en Honduras</i>	Ensenada (Baja California)	31-I-1919
		Monterrey (México)	2-VII-1920
		Corpus Christi (Texas)	25-X-1920
		Douglas (Arizona)	4-VII-1920

¹⁰³⁸ «Primera sección. Propiedad intelectual». *Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial*, V, 99, 1-X-1890, p. 3 y p. 5.

¹⁰³⁹ Con referencia Mp/3200/10.

		Tucson (Arizona)	4-III-1921
		El Paso (Texas)	25-I-1922
		Chihuahua (México)	7-IV-1922
		Torreón (Coahuila de Zaragoza, México)	1-VI-1922
		San Luis Potosí (México)	25-VIII-1922
			4-IX-1922
		Puebla (México) – Teatro Constantino	10-XI-1924
		Pachuca (México) – Teatro Bartolomé de Medina	31-XII-1924
		Tampico (México)	29-VI-1923
		Lerdo de Tejada (Xalapa, México)	4-IX-1923
		Ticul (Yucatán, México) – Teatro Pathe	19-XII-1923
		Mérida (Yucatán, México)	7-III-1924
		Cárdenas (San Luis Potosí, México) – Teatro Regio	8-VIII-1925

4.5. Síntesis de la labor de Casimiro Espino en el teatro lírico

Casimiro Espino desarrolló una intensa actividad lírica desde 1870 hasta su muerte en 1888, acometiendo funciones de concertino, director y compositor con igual mérito.

Su habilidad como violinista le abrió las puertas del coliseo de la Zarzuela, permitiéndole tomar parte en su compañía desde 1874 como concertino y segundo director de orquesta, convirtiéndose, años más tarde, en maestro director y concertador. Su destreza con el instrumento no sólo le concedió ruidosos triunfos en los entreactos de las funciones, sino que contribuyó a la buena acogida de algunos estrenos como *Entre el alcalde y el Rey* de Núñez de Arce y Arrieta, o *La Marsellesa* de Caballero y Ramos Carrión, en los que ejecutó con maestría un par de preludios. Sin embargo, Espino fue abandonando esta faceta conforme fue adquiriendo más responsabilidades como director y dedicando cada vez más tiempo a la composición de zarzuelas.

El encuentro con Ángel Rubio en la compañía de la Zarzuela de 1877-78 marcó un antes y un después, al iniciar una colaboración de por vida en los ámbitos de la composición y de la dirección que se tradujo en el estreno de un elevado número de obras y la conducción de exitosas temporadas teatrales. Juntos, ejercieron de maestros directores y concertadores de las compañías de la Zarzuela, el Retiro, Eslava y Variedades, dirigidas por Enrique Salas, José Mesejo y Julio Ruiz, y Juan José Luján y José Vallés, trabajando codo con codo con distinguidas personalidades del panorama teatral. En cuanto a la composición, basta con mencionar que Rubio participó en 59 de las 75 obras localizadas, lo que supone un 79% de la producción y refleja la rentabilidad de esta asociación sin necesidad de profundizar mucho más al respecto.

Paralelamente, Espino continuó dirigiendo en solitario y lo hizo a nivel de Madrid, como muestran las dos temporadas con la compañía de Ricardo Morales en el Apolo, y en otros teatros de provincias, como en el Español de Barcelona o en el Romea de Murcia. Además, compuso un total de 11 obras a lo largo de su trayectoria, dos de las cuales recibieron bastante buena acogida (*Una tiple de café* y *Niniche*). El resto de su producción se debió a colaboraciones de la talla de Manuel Nieto (1870), Fernández Caballero (*¡Al Polo!*, *El asesino de Arganda* y *En busca del diputado*, esta última también junto a Rubio) y Sánchez Jiménez (*Cantar de plano*).

La calidad musical corrió pareja a la letra, gracias a la intervención de reputados libretistas como Mariano Pina Domínguez (*Niniche*), Francisco Flores García (*Meterse en Honduras* o *De Cádiz al Puerto*, junto a Julián Romea), Rafael María Liern (*Don Abdón* y *Don Senén*), Eduardo Jackson Cortés (*¡Quién fuera libre!*) o Javier de Burgos (*¡Cómo está la sociedad!*), si bien, el protagonista indiscutible fue Eduardo Navarro Gonzalvo, autor de 13 de sus obras, consagradas, en su mayoría, al género de la revista. Esto encuentra su explicación en el gusto generalizado por parte del público hacia este

tipo de temáticas en las que se caricaturizaban políticos y hacían aparición los principales estereotipos sociales, lo que provocaba la intervención por parte del Gobierno en más de una ocasión. Así, el propio Espino llegó a ser víctima de la censura a raíz del sainete *El puesto de las castañas*, que se saldó con una multa a la empresa y el cierre del Teatro Martín.

La mayor parte de estos estrenos tuvieron lugar en teatros por horas, que constituían el caldo de cultivo perfecto para la proliferación de todo tipo de sainetes, juguetes, revistas, apropósitos y otras composiciones, mayormente en un acto. Destacaron *Eslava y Variedades*, donde Espino logró el estreno de la mayor parte de su producción, gracias, en parte, a sus labores de dirección.

El propósito principal de este tipo de obras era entretener a ese gran sector de la concurrencia que acudía al teatro con vistas exclusivas a pasar un rato agradable, lo que se traducía en libretos poblados de chistes fáciles y en una música ligera, alegre y de carácter eminentemente popular, a menudo plagada de reminiscencias a otras composiciones. Primaba la cantidad por encima de la calidad, y solían constituir éxitos fugaces, que no lograban trascender mucho más allá del estreno. Sin embargo, muchos de los números musicales, especialmente los bailables, adquirieron fama y se popularizaron entre el público *amateur*, gracias a las ediciones para voz y piano, como la *Habanera de Don Abdón y Don Senén*, o las *Seguidillas y bolero de En la calle de Toledo*. Además, en la última parte de este estudio se ha podido comprobar cómo 27 de las 75 composiciones de Espino se reprogramaron en otras provincias de España, e incluso 3 de ellas en el extranjero.

A la luz del número de representaciones, así como de su alcance en provincias, sus obras más exitosas fueron *¡Cómo está la sociedad!*, *Meterse en Honduras*, *¡Quién fuera libre!*, *¡Don Dinero!* y *Niniche*, compuestas junto a Rubio a excepción de la última,

que constituyó un verdadero triunfo en solitario. Su ejecución hasta en 36 provincias españolas, y, en el caso de *¡Don Dinero!*, *Niniche* y *Meterse en Honduras*, en América, demuestran un gran alcance en la difusión de su repertorio y desmitifican su clasificación como obras de escasa relevancia, desmarcándose del resto de composiciones que cayeron en el olvido.

Por otro lado, se han registrado reprogramaciones de algunas de estas obras hasta 1890, y, en el caso de *Meterse en Honduras*, hasta 1925, sospechando que podrían haberse interpretado con posterioridad, especialmente las que gozaron de una mayor acogida, dejando abierta esta hipótesis a una investigación posterior.

Aunque la ausencia de la totalidad de datos constituye un impedimento para afrontar este tipo de estudios, la muestra manejada permite constatar una aportación innegable por parte de Casimiro Espino al repertorio dramático español, una contribución que toma más fuerza si se tienen en cuenta la multiplicidad de obligaciones profesionales que hubo de compatibilizar, así como las vicisitudes personales que tuvo de atravesar.

5. Cuatro casos representativos del repertorio lírico:

Una tiple de café, ¡Cómo está la sociedad!, Meterse en Honduras y ¡Quién fuera libre!

Las obras líricas más sobresalientes de Casimiro Espino a la luz del número de reprogramaciones y de su difusión por otras provincias e incluso por el extranjero, fueron *¡Cómo está la sociedad!*, *Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!*, compuestas junto a Ángel Rubio, de las que se han registrado representaciones hasta 1925 en algunos casos, una perdurabilidad que contrasta con el resto de su producción, la cual mereció una acogida puntual y efímera en su gran mayoría.

A continuación, se analizan estas composiciones junto a *Una tiple de café*, una de sus obras más exitosas en solitario, con el propósito de extraer una serie de rasgos en común que permitan perfilar su estilo compositivo y determinar, al mismo tiempo, las causas de su éxito en comparación con otras producciones. Para ello, se realiza un análisis en tres vertientes, atendiendo al libreto, la música y la recepción en cada uno de los casos. Asimismo, la parte musical incluye ejemplos de elaboración propia con el propósito de ilustrar determinados aspectos relevantes o bien permitir al lector que se haga una idea de cómo suenan los temas principales de cada número.

El capítulo da comienzo con *Una tiple de café*, puesto que fue una de las primeras obras compuestas por Espino y la única de las cuatro en solitario; con las tres siguientes se procede por orden de relevancia, teniendo en cuenta lo dispuesto en el capítulo anterior: *¡Cómo está la sociedad!*, *Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!*

5.1. *Una tiple de café*

El sainete lírico en un acto *Una tiple de café* se estrenó el 10 de septiembre de 1876 en los Jardines del Buen Retiro, a propósito del beneficio de su entonces director artístico, Rafael María Liern (1833-1897), a quien el Barón de Cortes, Carlos Frígola y Palavicino, quiso obsequiar escribiendo este animado cuadro de costumbres con música de Espino.

Como se puede deducir del título, la acción transcurre en uno de los espacios más emblemáticos del Madrid de finales del siglo XIX: el café cantante, un lugar de encuentro extendido a todas las capas sociales que satisfacía, en poco tiempo y por no mucho dinero, aficiones tan extendidas como la charla, el bullicio, la música y el baile¹⁰⁴⁰. Allí concurren una serie de tipos populares, como un tabernero que disfruta chismorreando sobre sus clientes; un poeta arruinado que no cesa de escribir redondillas en una de sus mesas; la *prima donna* del establecimiento, que suscita la envidia de las mujeres y el deseo de los hombres; su marido, que aparece en el café por azares del destino y, creyendo muerta a su mujer, descubre que se ha convertido en una tiple de éxito; un hombre que compone canciones para la diva, y una pareja, necesaria para protagonizar el enredo amoroso tan característico de este tipo de obras.

Libreto

Previamente a analizar el libreto, se incorpora una tabla con los personajes y los actores encargados de interpretarlos en el estreno:

¹⁰⁴⁰ MORAL RUIZ, Carmen del. *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 137-139.

PERSONAJES			
Jesusa	Antonia García	Don Juan	Salvador Videgain
Serapia	Pascuala Cabeza	Pelón	Serafín García
Una madre de familia	D. Custodio	José	Andrés Ruesga
Juan	José García	Un Polizonte	Julián Castro
Melodía	Luis Carceller	Curro	N. N.
Julio	José Sala	Hombres y mujeres concurrentes al café	

El libreto de *Una tiple de café* se caracteriza por la levedad del argumento, a la que se añade una utilización de lo pintoresco local como principal atractivo y un carácter humorístico que se superpone a cualquier intento de dramatismo, rasgos, por otra parte, estandarizados en los sainetes clásicos de Ramón de la Cruz y que trascendieron a sus homólogos decimonónicos. Asimismo, aparecen otros elementos como la contemporaneidad de acción y la toponimia madrileña, si bien algunas veces no se especifican por considerarse obvias, como es el caso; un lenguaje plagado de jergas e incorrecciones con el fin de caracterizar mejor a los personajes; denuncia social escondida bajo un carácter eminentemente cómico; personajes arquetípicos que desfilan por la escena haciendo gala de sus peculiaridades; enredo amoroso mínimo que se resuelve felizmente; desenlace público acompañado de una moraleja implícita; y solicitud de benevolencia al público por medio de una estrofa final en la que se invita al aplauso¹⁰⁴¹.

Durante las primeras escenas, el Barón de Cortes sitúa a los personajes en el escenario de la acción, empezando por el poeta Julio, que está sentado en una de las mesas del café escribiendo redondillas mientras el tabernero José le reprocha que nunca consume nada; a continuación, aparece Melodía haciendo alarde de las coplas que compone para la tiple del local; tras el compositor, llegan Don Juan y Juan, el primero un

¹⁰⁴¹ BARCE, Ramón. «El sainete lírico (1880-1915)». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244, pp. 195-199.

hombre adinerado, el segundo, un pobre desdichado que acude para pedirle ayuda porque un centinela en prisión le ha dejado tuerto y, por ende, arruinado; a esto se suma la supuesta pérdida de su mujer a causa de una enfermedad, si bien pronto descubrirá que no sólo está viva, sino que se ha convertido en la exitosa tiple del café; el siguiente en llegar es el cabo Pelón, un andaluz que ha dejado a su mujer e hijos en Andalucía y está obsesionado con Jesusa, la tiple del café; lo que éste no espera es la aparición de su mujer Serapia, una rumbosa de mantilla que decide acudir al establecimiento, alertada por los rumores de infidelidad de su marido y acompañada de un polizone; por último, Currito, Pepe, una madre con cinco hijos y el coro constituyen personajes de relleno que acuden para presenciar la actuación de Jesusa.

La acción se desencadena cuando Pelón descubre a Serapia acompañada del polizone y, aconsejado por Don Juan, decide vengarse y alimentar los celos de su mujer, lanzando piropos a Jesusa. Presa de la envidia, Serapia increpa a la cantante tras su actuación, y las mujeres se enzarzan en una pelea que se disuelve gracias a la intervención del polizone, quien se lleva a la primera del local, no sin antes lanzar una amenaza de que volverá esa noche para celebrar un banquete. Restablecida la calma, Jesusa aprovecha para reconciliarse con su marido Juan, pero pronto es reclamada para verificar el siguiente espectáculo. La cantante ofrece una nueva muestra de sus cualidades y los concurrentes bailan entusiasmados, momento en que reaparece Serapia para pedirle explicaciones a Jesusa. Ambas recaen en que se ha tratado de un malentendido fruto de los chismes del tabernero, quien había hecho creer a Serapia que Jesusa coqueteaba con su marido y a Pelón que su mujer mantenía una relación con el polizone. Entonces, se genera un nuevo conflicto cuando los afectados deciden agredir a José, pero el orden se restablece gracias, una vez más, a la intervención del polizone, y todos celebran el desenlace feliz, disfrutando del banquete dispuesto por Serapia.

A continuación, se añade un breve resumen argumental de las 18 escenas que componen el sainete:

Escena	Resumen
I	Música: N° 1 . Julio intenta escribir y José le reprocha que no consume
II	Llega Melodía y muestra las coplas que compuso para Jesusa. Música: N° 2
III	Aparecen Don Juan y Juan, y este último le hace partícipe de sus desgracias
IV	Pelón le pregunta a José si ha llegado Jesusa
V	Juan le cuenta a Don Juan por qué abandonó a Jesusa
VI	Aparece Serapia para pedir información a José sobre Jesusa
VII	Don Juan y Juan charlan con José mientras Julio declama sus redondillas
VIII	Reaparece Pelón para preguntar por Jesusa y se sienta con Don Juan y Juan
IX	Serapia vuelve con el polizonte y Pelón la descubre
X	Llegan Curro, Pepete y otro chulo que toman asiento para ver a Jesusa
XI	Aparece Jesusa. Música: N° 3 . Discusión y pelea entre Serapia y Jesusa
XII	Se restablece el orden, Serapia se va con el polizonte y amenaza con volver para cenar
XIII	Reencuentro de Jesusa con Juan. Aparece una madre con sus cinco hijos a coger sitio para el espectáculo
XIV	Julio intenta escribir un final para su drama ayudado por Pelón
XV	José, Melodía y Julio reclaman a Jesusa para ensayar. Música: N° 4 + Baile de los concurrentes
XVI	Reaparece Serapia y se resuelve el malentendido, resultando culpable José
XVII	Los protagonistas del enredo piden explicaciones a José.
XVIII	Se restablece el orden y todos celebran un banquete

Los trece personajes son prototípicos y se emplean, en algunos casos, para denunciar diversos problemas sociales: así, Julio representa las penurias de numerosos artistas, condenados a pasar hambre mientras persiguen su sueño, así como un cierto conformismo en la aceptación de su condición sin mostrar intención alguna de cambio; la escasez de medios, presente tanto en el propio poeta como en Juan, una pobreza que contrasta con la posición aventajada de Don Juan, que el libretista acentúa mediante el uso del tratamiento “Don”; la chulería y el garbo de Serapia y Jesusa, mujeres con carácter y de armas tomar; y la doble moralidad que caracteriza al cabo Pelón, quien se toma la

licencia de coquetear con otras mujeres a pesar de estar casado. Sin embargo, cualquier intento de denuncia que adquiriera tintes dramáticos desaparece cuando se presenta la ocasión de bailar, siendo fiel reflejo del gusto por divertirse y evadir los problemas tan característico de la sociedad madrileña.

El elemento principal que entreteje la trama es el enredo, propiciado no sólo por los chismes del tabernero, sino también por un reencuentro entre personajes hasta cierto punto inverosímil: por un lado, Juan y Jesusa, y por otro, Pelón y Serapia, quienes tropiezan en el café por causas muy distintas tras un largo periodo separados. Asimismo, el enredo suele venir acompañado de farsa, protagonizada por Pelón cuando descubre a su mujer con el polizone y decide vengarse, haciéndose pasar por el amante de Jesusa. Sin embargo, toda conducta inadecuada es rápidamente reconducida en el desenlace, que tiene un carácter público y algo de ejemplar¹⁰⁴². Así, en el banquete final, los personajes celebran el triunfo de los valores socialmente convenidos, especialmente del matrimonio y de la reputación de la mujer, quien, a pesar de los rumores de infidelidad, demuestra que ha mantenido en todo momento una conducta ejemplar.

Otro elemento característico de este tipo de obras muy del gusto de la época es el uso de la ironía y del sarcasmo, empleados con suma habilidad por el Barón de Cortes, como refleja este intercambio de frases del todo malintencionadas por parte de Jesusa y Serapia en su primer envite:

Jesusa: ¿Qué *indiligencia* [indulgencia] se gana saliendo en la procesión de las siete bofetadas?

Serapia: Pues se gana recibirlas la que presume de darlas¹⁰⁴³

¹⁰⁴² BARCE, Ramón. «El sainete lírico (1880-1915)». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244, p. 217.

¹⁰⁴³ BARÓN DE CORTES. *Una tiple de café, sainete lírico de costumbres en un acto y en verso, letra del Barón de Cortes, música del maestro Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1876, p. 23.

Asimismo, el carácter “noticioso” típico del sainete, a menudo reflejado en alusiones a sucesos contemporáneos¹⁰⁴⁴, se hace presente con el siguiente guiño al conocido restaurante Lhardy, fundado en 1839 por el francés Émile Hughenin Lhardy en la Carrera de San Jerónimo y todo un referente en la época:

Las lenguas *toas* son malas
Menos esas *ahumás*
Que están en casa de Lardi
Muy tiesas tras el cristal¹⁰⁴⁵

El libreto está escrito en verso, como es propio de los sainetes hasta la última década del siglo XIX, y contiene dos tipos de material: el texto argumental y los “cantables”, es decir, el texto para los números musicales¹⁰⁴⁶.

El texto argumental se compone mayoritariamente de estrofas romance, constituidas por versos octosílabos que riman en asonante los pares, como muestra el anterior ejemplo. Como excepción, se incluyen afirmaciones o interjecciones puntuales, especialmente en escenas de tensión, como en la pelea entre Jesusa y Serapia (“¡Quita!”, “¡Toma!”, “¡Suelta!”, “¡Que se matan!”).

En los cantables, las estrofas suelen incluir cuatro versos cuyo número de sílabas varía en función del ritmo de baile empleado, siendo todos de arte menor y con rima asonante en los pares a excepción del *tiempo de seguidillas*, donde se emplean estrofas con estructura de seguidilla compuesta: cuatro versos, heptasílabos los impares y pentasílabos los pares con rima asonante (7a5b7c5b), a los que se suma un estrambote de

¹⁰⁴⁴ BARCE, Ramón. «El sainete lírico...», p. 207.

¹⁰⁴⁵ BARÓN DE CORTES. *Una tiple de café, sainete lírico de costumbres en un acto y en verso, letra del Barón de Cortes, música del maestro Espino*. Madrid, Administración Lírico-Dramática, 1876, p. 30.

¹⁰⁴⁶ BARCE, Ramón. «El sainete lírico...», p. 229.

tres versos, el primero y tercero, pentasílabos con rima asonante, y el segundo, heptasílabo (5d7e5d).

El lenguaje es coloquial e introduce incorrecciones lingüísticas intencionadas con el fin de caracterizar mejor al cabo Pelón, a Juan o a Jesusa. Algunas de las particularidades empleadas son metátesis (“presona” por “persona”); velarización del diptongo -ue (güelvo por “vuelvo”); eufemismos (“llevar leontina en el tobillo” en lugar de “entrar preso”, “va a haber un crescendo de moquetes” o “va subiendo un nubarrón y barrunto granizada” para decir que se va a desencadenar una pelea); expresiones jergales variadas, como “guita” en lugar de “dinero”, “guillá” por “enamorada”, o “agarrá” por “tacaña”; gitanismos (“naide” en lugar de nadie, “entoavía” en lugar de “todavía”), y otras incorrecciones que pretenden subrayar la falta de cultura, haciendo mofa de la desventajada situación social de algunos personajes (“desiparamos” en lugar de “separamos”, “indilugencia” en lugar de “indulgencia”, o “trigedias” por “tragedias”).

Música

En los sainetes líricos, la parte musical está constituida por una serie de números de diversas proporciones a los que se les suele añadir un preludeo y un breve final, que suele ser repetición de un fragmento anterior¹⁰⁴⁷. Sin embargo, el *Final de Una tiple de café* introduce música nueva, una particularidad que no se aprecia en otras composiciones, como se puede comprobar a lo largo del capítulo. Exceptuando el preludeo y el final, los números suelen perseguir la caracterización de tipos costumbristas y el lucimiento de los cantantes¹⁰⁴⁸. En esta ocasión, constituyen ejemplos de música diegética, al estar

¹⁰⁴⁷ BARCE, Ramón. «El sainete lírico...», p. 216.

¹⁰⁴⁸ VERSTEEG, Margot. *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico 1870-1910*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000, p. 184.

justificados por la escena: así, el N.º 2 consiste en la muestra por parte de Melodía de unas coplas que ha compuesto para Jesusa, mientras que los números tercero y cuarto se corresponden con las actuaciones de la tiple en el café.

Para abordar el análisis, se ha acudido a la parte de apuntar localizada en el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores¹⁰⁴⁹, propiedad de Florencio Fiscowich, cuya casa editorial fue una de las que monopolizaron el negocio teatral madrileño a finales de siglo. Cabe destacar que la partitura introduce algunas modificaciones en lo que concierne a los personajes que acometen los números musicales, comentadas en su correspondiente apartado.

La plantilla orquestal responde al modelo generalizado para la zarzuela del siglo XIX¹⁰⁵⁰: violines primeros y segundos, viola, violonchelo, contrabajo, piccolo, flauta, oboe, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos cornetines, tres trombones, timbales y bombo. Su función principal es la de proporcionar el soporte armónico, normalmente ejecutado por las secciones de cuerda y madera; los solos y el doblaje de la melodía se reparten generalmente entre flautas, oboe, clarinetes y violines primeros, y el uso de las secciones de metal y percusión suele quedar restringido a los *tutti* y concertantes.

La siguiente tabla recoge los principales rasgos analíticos de la obra:

¹⁰⁴⁹ Referencia: MPO/444

¹⁰⁵⁰ CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*, Vol. 2. Madrid, ICCMU, 1994, pp. 456-457.

<i>Una tiple de café</i>								
<i>Preludio</i>	<i>Te</i>	<i>T</i>	<i>C</i>	<i>To</i>	<i>Cc</i>	<i>F</i>	<i>Tx</i>	
Nº. 1.	<i>Preludio</i>	<i>Tiempo de Jota</i>	3/8	Re M	1-86	-	-	
	INTRO	<i>Tiempo de Jota</i>	3/8	Re M	87-101	-	-	
	A				La M	101-140	a1 (101-109)	Tenores: A usted le gusta el canto Tiples: Sí, señor Tenores: Es un cante muy bonito Tiples: y español
							a1' (109-116)	Tenores: Estoy por lo flamenco Tiples: Ya se ve, y soy muy flamenca Tenores: ¡ay, olé, olé!
							a2 (116-128)	Tenores: Mozo, mozo, traiga usted tostadas, más café, más azúcar, más anís
							a3 (128-136)	Tiples: ¡Viva el rumbo porque sí! Tenores: ¡Ay olé, ay olé! Tiples: Ya se ve, ya se ve
							eA (136-140)	-
							B	<i>Moderato</i>
	b2 (149-158)	Tenores y bajos (alternándose): Es usted muy fina. ¡Ay, eso es un favor! Que seguramente no merezco yo						
	b2' (158-165)	Con sus alabanzas me confunde usted, cuente usted señora con mi pequeñez						
	b3 (165-174)	Tenores y bajos a 2: con sus alabanzas me confunde usted, cuente usted señora con mi pequeñez						
	b1 (175-182)	Tenores y bajos: Cuando el señor hizo el mundo con sus manos bendecidas, el salero y la hermosura puso en las españolitas						
	b2 (183-192)	Tiples 1º y 2º (alternándose): Es usted muy fino, ¡ay! no prosiga no, con los chicoleos que me dan rubor						
	b2' (192-199)	Con sus alabanzas me confunde usted, y me está pasando lo que yo me sé						
b3 (199-208)	Tiples 1º y 2º a 2: con sus alabanzas me confunde usted, y me está pasando lo que yo me sé							
CODA					208-215	-		
Nº. 2.	INTRO	<i>Allegretto</i>	2/4	Sib M	1-4	-	-	
	A			Sib M- Fa M	5-42	a1 (5-13)	Julio: 1. Al entrar lista en el coche a un pollito pisaré, y al decirle que dispense la boquita enseñaré. 2. Si el vecino es primavera bostecitos fingiré, y al llegar enfrente a Fornos el tranvía dejaré	
				Fa M			a2 (13-21)	1. Al mirar a tan graciosa el señor se prenderá, y al llegar lo del billete ya se yo quién pagará 2. Con andares menuditos entraré en el restaurant, y al llegar lo de la cuenta ya se yo quién pagará

				Sib M- Fa M		ea2 (21-24)	Coro: ta ta ta	
				Fa M		a1 (24-32)	Julio: 1. Al descuido con cuidado un pie nuestro seductor, y aunque estemos en diciembre sudará mi buen señor 2. Tomaremos entrecotes, más patatas no señor, porque sé que las patatas son contrarias al amor	
						a2 (32-40)	1. Porque el dulce movimiento del tranvía y su correr a los hombres más pazguatos predisponen al querer 2. Ver al pollo si convino se consigue marear, porque está quien pierde el seso cerca de matrimoniar	
	B			3/8	Fa M	42-76	ea2 (40-42)	Coro: ta ta ta
							IB (42-43)	-
							b1 (44-51)	Julio: Para el coqueteo, para el buen vivir, vale más tranvía que ferrocarril
							b1' (52-60)	Vivan esos coches por lo que se yo, viva cien mil veces quien los inventó
							b1 (61-68)	Para el coqueteo, para el buen vivir, vale más tranvía que ferrocarril
							b1' (69-76)	Vivan esos coches por lo que se yo, viva cien mil veces quien los inventó
							CODA	Sib M
Nº. 3.	INTRO	<i>Tiempo de Seguidillas</i>	3/4	Sol M	1-6	-	-	
	A			Sol M	7-55	a1 (7-14)	Soledad: De la flor del granado salió mi boca, y estos dos carrillitos pintó una rosa	
					a1' (15-22)			
					a2 (23-30)	Ole con ole, por eso cuando piso derramo flores		
					a2' (31-39)	Soledad, Julio y Poeta: ole con ole, por eso cuando piso derramo flores		
					a1'' (40-47)	Soledad: De la flor del granado salió mi boca, y estos dos carrillitos pintó una rosa		
	a3 (47-55)	Julio y Poeta alternan con Soledad: Olé, olé, por eso cuando piso derramo flores						
	B	<i>Tiempo de Panaderos</i>		Re M	56-100	iB (56-59)	-	
				Re M- La M		b1 (60-71)	Soledad: Y yo solita tenga salero cuando me bailo los panaderos, y cuando escucho que me hacen palmas sola en el mundo tengo yo gracia	
				La M- Fa# M		b2 (71-79)	Y ole y olá, que venga el que quiera a ver la verdad, y olá y olé, por estos pinreles que son la chipé	
Re M- La M			b1 (80-88)	Tiples, tenores y bajos: Y yo/ella solita tengo/tiene salero cuando me/se bailo/baila los panaderos, y cuando escucho/a que me/le hacen palmas sola en el mundo tengo/tiene yo/ella gracia				
La M- Re M			b2' (88-96)	Y ole y olá, que venga el que quiera a ver la verdad, y olá y olé, por estos pinreles que son la chipé				
Re M			eB (96-100)	¡Ay! por estos pinreles que son la chipé				
CODA		100-104	-	¡Ay! Que son la chipé				
INTRO		2/4	Sol m	1-8	-	-		

Nº. 4.	A	<i>Tiempo de Tango</i>		Mod	8-35	a1 (8-16)	Soledad: Me gustan a mí los plátanos, ¡ay, sí señor! Y dice que son inspidos mi dulce amor		
						a1' (16-24)	Mil veces le digo pruébalo haciendo así, que la dulzor del plátano yo tengo aquí		
						a2 (24-31)			
								ea2 (31-35)	Yo tengo aquí
	B			Sol M	35-55		b1 (35-43)	¡Ay! Niña toma tú y ven, que yo te brindo con rica miel	
							b1 (43-51)	¡Ay! Morenito, tómalos ya, que son besitos de enamorá Soledad, Julio y Poeta: bebe, bebe, que son besitos de enamorá	
							eB (52-54)	A 3: bebe, bebe, bebe	
CODA	<i>Menos</i>	Sol m	55-61	-	A 3: bebe, bebe, bebe, que son besitos de enamorá				
Nº. 5. <i>Final</i>	INTRO	<i>Moderato</i>	3/4	Mod	1-14	-	-		
	A				15-49	a1 (15-21)	Soledad: ¡Ay!		
						a2 (22-30)	Cuando una moza de gracia de la calle de Toledo		
						a3 (30-38)	Canta entre gente de gusto un polito muy flamenco		
	a1 (39-46)			¡Ay!					
				Mi M	eA (47-49)	¡Ay!			
	B			La m	50-72		b1 (50-57)	Coro: Todo español que la escucha con castora o con chambergo	
							b1' (58-64)	Tiene que decirle ole y tocar las palmas luego	
b2 (65-72)		y tocar las palmas luego							
CODA			72-89	-	-				

En líneas generales, todos los números presentan una estructura similar, iniciada por una breve introducción que consta de un número variable de compases instrumentales, seguida de una sucesión de temas y una CODA final.

Cada tema está compuesto por varias frases de ocho compases subdivididas en semifrases de cuatro, y suelen ser simétricas, de modo que se repite la primera semifrase y se varía la segunda, bien para cadenciar, bien para enlazar con la siguiente parte; en otras ocasiones, los enlaces vienen facilitados por coletillas al final de frase que inciden sobre la última parte del verso y suelen durar cuatro compases, señaladas en el esquema como eA (enlace de A), eB (enlace de B), etc.

La armonía es muy conservadora, haciendo hincapié en los grados tonales, y las modulaciones son graduales y a tonos cercanos como la dominante o el relativo; de forma excepcional, se produce algún cromatismo o acorde disminuido en pasajes de clímax para acentuar la tensión.

El primer número es de ambientación y lo ejecuta el coro (tiples, tenores y bajos), caracterizando a los concurrentes al café, quienes cantan una jota y llaman entusiasmadamente al tabernero dando palmadas. Comienza con 86 compases en silencio que se corresponden con el preludio, cuya música no se conserva. El *Tiempo de jota* hace presuponer que podría incluir la introducción y algún fragmento de A (compases 87-140), pero no se puede contrastar la información ante la ausencia de materiales. A continuación, se anota una edición de los compases iniciales de A:

Tiempo de Jota

Tiples
Si se - ñor y/es-pa - ñol

Tenores
A/us - ted le gus-ta/el can - te es un can-te muy bo - ni - to

Bajos
A/us ted le gus-ta/el can - te es un can-te muy bo - ni - to

Piano

Una tiple de café: N.º 1 (cc. 101-109). CEDOA. MPO/444

El N.º. 2 son unas coplitas tituladas “La coqueta del tranvía”, interpretadas a cargo de Melodía, el compositor, aunque en la parte de apuntar se sustituye su nombre por el de Julio, el poeta. Este tipo de piezas, muy habituales en los sainetes, mantenían las estrofas y variaban la letra, lo que solía dar lugar a improvisaciones por parte de los cantantes, que

a menudo incluían alusiones políticas, conllevando la censura en numerosos casos; estos *couplets* eran esperados con fruición por parte de los espectadores, quienes solían pedir más y más cuando eran de su agrado¹⁰⁵¹. En esta ocasión, se dividen en dos partes contrastadas, A en 2/4 y B en 3/8. A modo de ejemplo, se incluyen las dos primeras frases de B:

Allegretto

Pa-ra/el co-que - te - o pa-ra/el buen vi - vir va-le más tran - ví - a que fe-rro-ca - rril vi-van e - sos co-ches

11

por lo que sé yo vi - va cien mil ve - ces quien los in - ven - tó

Una tiple de café: N.º 2 (cc. 44-59). CEDOA. MPO/444

Ambas frases b1 y b1', señaladas en azul y en naranja respectivamente, son muestra de la simetría estructural mencionada anteriormente, por la que se repite la primera semifrase y se varía ligeramente la segunda para realizar una cadencia perfecta.

El N.º 3 corresponde a Jesusa (Soledad en la parte de apuntar), cuando aparece en el café con gran rumbo y lujo de chula. También se estructura en dos partes, la primera

¹⁰⁵¹ BARCE, Ramón. «El sainete lírico...», p. 208.

en *tiempo de seguidillas*, y la segunda de *panaderos*, un cante y baile andaluz muy popular en Cádiz durante el siglo XIX que se solía interpretar en las fiestas de cruces de mayo junto al fandango y al bolero¹⁰⁵². A continuación, se anotan las primeras frases de cada parte:

De la flor del gra - na - do sa - lío mi bo - ca sa - lío mi bo - ca Es - tos dos ca - rri - lli - tos pin - to / u - na ro - sa pin - to / u - na ro - sa

Una tiple de café: N.º 3. Tiempo de Seguidillas (cc. 7-14). CEDOA. MPO/444

Y yo so - li - ta ten - go sa - le - ro cuan - do me bai - lo los pa - na - de - ros y cuan - do / es - cu - cho que me / ha - cen pal - mas so - la / en el mun - do ten - go yo gra - cia

Una tiple de café: N.º 3. Tiempo de Panaderos (cc. 80-88). CEDOA. MPO/444

¹⁰⁵² VEGA TOSCANO, Ana. «Panaderos». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, p. 424.

Simetría estructural, armonía tradicional y empleo de ritmos populares son rasgos característicos que vuelven a hacer su aparición, en línea con el resto de la composición y con otras obras de la misma índole.

En el siguiente número, el libreto ofrece la posibilidad de cantar unas malagueñas acompañadas por la orquesta, la guitarra o el piano, una libertad que se explica desde la variedad del grado de incardinación de la música en el argumento en los sainetes¹⁰⁵³. Así, mientras unos números guardan relación con la trama, otros constituyen meras interrupciones musicales al servicio del lucimiento de los cantantes, como es el caso. Este tipo de concesiones permitían al compositor introducir piezas compuestas con anterioridad, como el tango que aparece en la parte de apuntar como *N.º 4* y que coincide con el momento en que Jesusa (Soledad) actúa por segunda vez en el café.

El tango se divide en dos partes: la primera está en modo menor y la interpreta la tiple; la segunda modula al relativo mayor e incorpora al compositor y al poeta (Melodía y Julio). A continuación, se adjunta una edición de la primera frase, en la que se puede apreciar el ritmo característico del tango en la parte del piano y la falta de relación entre la letra y el argumento:

Me gustan a mí los plátanos ¡ay! señor Y dice queso in-sí-pidos mi dulce-a-mor mi dulce-a-mor

Una tiple de café: N.º 4 (cc. 8-16). CEDOA. MPO/444

¹⁰⁵³ BARCE, Ramón. «El sainete lírico...», p. 216.

Aunque la partitura omite la mano derecha en la segunda semifrase, se puede intuir una continuación del mismo patrón rítmico con ligeras variaciones en los puntos cadenciales.

Por último, el *Nº. 5* o *Final* rescata el compás 3/8 típico de la jota, pero en lugar de reutilizar material, introduce música nueva. Por otro lado, la letra de la parte de apuntar no se corresponde con la del libreto, que consta de una estrofa de ocho versos hexasílabos con rima asonante en los pares que incluye una petición de aplauso, como se aprecia a continuación:

Cuando la comedia
llega a su final,
hay una costumbre
que se ha de guardar.
El pedir aplausos
si les agradó
con que vengan palmas
a más y mejor.

En su lugar, se introduce un número estructurado en dos partes, la primera interpretada por Jesusa (Soledad), y la segunda por el coro, que vendría a solicitar la benevolencia del público, a juzgar por la letra:

Todo español que la escucha
con castora o con chambergo,
tiene que decirle olé
y tocar las palmas luego.

A pesar de estas modificaciones en la parte de apuntar, se advierten una serie de rasgos comunes a otros sainetes, tales como el uso del folklore indirecto en la apropiación de ritmos característicos como seguidillas, jotas o panaderos, así como del folklore urbano y procedente de los salones de baile, presente en el tango de Buenos Aires¹⁰⁵⁴. El resultado a nivel formal es una especie de suite de danzas que respondía a un entusiasmo generalizado por el baile en España y garantizaba, al mismo tiempo, la extrapolación y difusión de algunos de estos números más allá de la escena teatral.

Recepción

Una tiple de café obtuvo muy buena acogida en su estreno, un éxito que buena parte de la crítica atribuyó a que la música estuviera fundada sobre aires nacionales, resultando «altamente simpática» al público¹⁰⁵⁵. Algunos números se repitieron dos y hasta tres veces¹⁰⁵⁶, si bien la prensa no especificó cuáles. Asimismo, el sainete fue muy elogiado por alcanzar el equilibrio entre finura y animación, demostrando que se podía excitar la hilaridad del público sin necesidad de abusar de lo picante¹⁰⁵⁷.

La ejecución también contribuyó, sobresaliendo Antonia García en su papel de Jesusa, Pascuala Cabeza en el de Serapia, José Sala en el de Julio, José García en el de Juan y Luis Carceller en el de Melodía; el resto del reparto estuvo constituido por Salvador Videgain (Don Juan), Serafín García (Pelón), Andrés Ruesga (José), Julián Castro (el polizonte) y D. Custodio (la madre de familia). El público, satisfecho, llamó a escena a los autores, quienes no se presentaron por hallarse ausentes en el teatro¹⁰⁵⁸.

¹⁰⁵⁴ BARCE, Ramón. «El sainete lírico...», p. 223.

¹⁰⁵⁵ «Noticias generales». *La Época*, 11-IX-1876, p. 2.

¹⁰⁵⁶ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁵⁷ *Ibid.*, p. 2.

¹⁰⁵⁸ «Edición de la noche de hoy 11 de septiembre». *La Correspondencia de España*, 11-IX-1876, p. 3.

Casimiro Espino y el Barón de Cortes continuaron recibiendo aplausos por este sainete en sucesivas reprogramaciones mucho más allá de esta temporada. Así, al año siguiente, *Una tiple de café* volvió a escucharse en los Jardines del Buen Retiro, continuando durante el invierno en el Teatro Eslava. En este mismo coliseo, inauguró la campaña de primavera de 1878, y en el de Recoletos, las de verano de 1883 y 1885. Su éxito le llevó a conquistar otras provincias como Zaragoza, Sevilla o Coruña, donde se han localizado representaciones entre 1887 y 1889.

5.2. ¡Cómo está la sociedad!

¡Cómo está la sociedad! es un pasillo cómico-lírico en un acto con música de Espino y Rubio y letra de Javier de Burgos (1842-1902), estrenado el 18 de diciembre de 1883 con gran éxito en el Teatro Eslava. Debe su título a la frase que pronuncia continuamente el protagonista, Don Severo, un inspector del orden público que hace guardia en una de las prevenciones de distrito durante la noche de Carnaval. Este marco constituye la excusa perfecta para propiciar un desfile de personajes característicos de la sociedad, que concurren en la prevención detenidos por múltiples causas y entretienen al público con sus peripecias. Fiel a su nombre, Severo se perfila como un hombre honrado de conducta ejemplar, que vive dando sermones y lamentándose por una sociedad falsa y clasista; solamente el amor puro y fiel de su mujer merece que se olvide, por un instante, de todos los males que le rodean. Mas su férrea moralidad se ve desvanecida con la aparición de las hermanas Rita y Lola, quienes logran seducirle con sus encantos. Por si fuera poco, su idílico matrimonio se ve igualmente cuestionado tras descubrir que su mujer se ha escapado a una fiesta y ha coqueteado con otro hombre.

¡Cómo está la sociedad! es la crítica a esa fachada de ejemplaridad y perfección tras la que se esconden quienes, tomándose la licencia para reprochar las conductas de los demás, terminan participando de los mismos males que denuncian.

Libreto

PERSONAJES			
Doña Pura	Emilia Pastor	Un señorito	Emilio Mesejo
Rita	Juana Pastor	Un sereno	José Ramiro
Lola	Lucía Pastor	Tío Tonisa	Roso
Don Severo	Julio Ruiz	Guardia 1º	Carrión
Cabo Martín	Ricardo Guerra	Guardia 2º	T. Rodríguez
Un valiente	Manuel Rodríguez	Guardia 3º	Díaz

El término pasillo cómico-lírico designa a un tipo de sainete más leve de acción¹⁰⁵⁹. Y en efecto, el libreto de *¡Cómo está la sociedad!* comparte multitud de rasgos con *Una tiple de café*: levedad del argumento, empleo de lo pintoresco local, superposición del carácter humorístico sobre el dramático, contemporaneidad de acción y toponimia madrileña, lenguaje plagado de jergas e incorrecciones, denuncia social sin aspiraciones de cambio, personajes prototípicos, enredo amoroso mínimo (si bien, en esta ocasión, no se resuelve felizmente) y desenlace público acompañado de una moraleja implícita.

El espacio y tiempo de la acción, que transcurre en una prevención de distrito durante la noche de Carnaval, proporcionan la excusa perfecta para la sucesión de personajes arquetípicos a los que Severo “pasa revista” desde su condición de hombre que encarna los valores de la Restauración (trabajo, familia, matrimonio, honor...) ¹⁰⁶⁰, creyéndose con potestad para juzgar todo lo que considere que pueda romper con dicho

¹⁰⁵⁹ GALLEGO, Antonio. *Historia de la Música II*. Madrid, Historia 16, 1997, p. 177.

¹⁰⁶⁰ MORAL RUIZ, Carmen del. *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid, Alianza Editorial, 2004, p. 205.

orden establecido. Así, desfilan su mujer Doña Pura, que aparenta ser una esposa recatada y fiel, pero sorprende escapándose a un baile y termina detenida en la prevención junto a un “pollito” de Melilla, a quien ha agredido tras haber puesto en duda su belleza; el tío Tonisa, un gitano andaluz acusado de intentar robar un reloj; un valiente en estado de embriaguez, que ha generado un altercado en un café y amenaza con la navaja a los guardias de la prevención; el cabo Martín, hombre serio y adusto, prototipo de valentía y autoridad, que se ve obligado a intervenir cuando los guardias huyen del valiente; Rita y Lola, dos hermanas de buena posición social detenidas por alborotar un baile e insultar a la autoridad, que seducen a Severo para que les dispense alcohol y pase la noche con ellas; por último, tres guardias y un sereno. Un total de doce personajes-prototipo en los que subyacen una serie de temas recurrentes, a saber la crítica social, en las lamentaciones de Severo por el conformismo (los guardias), la pobreza (el gitano ladrón) o los tratos de favor a las clases favorecidas (Rita y Lola, que llegan a la prevención con exigencias de pasar sólo tres horas y en una sala bien acondicionada); estos lamentos se suceden sin aspiraciones de cambio, pues Severo no sólo se resigna a aceptar la realidad social, sino que termina participando de ella; la escasez de medios, personificada en el gitano andaluz desde la picardía y la comicidad, pues intenta justificar el robo del reloj como un obsequio por parte de un señor a quien le quitó ocho muelas con una llave inglesa haciéndose pasar por dentista; la chulería y fanfarronería presentes en el valiente borracho, que pronto se viene a menos ante la intervención del cabo Martín; el conformismo y la vagancia de los guardias, faltos de valentía y con pocas aspiraciones más allá de que finalice su jornada laboral sin altercados; la buena posición social de Rita y Lola, que acontecen en la prevención circunstancialmente y disfrutan de un episodio más en su despreocupada vida, ajenas a la inmundicia y al resto de problemas sociales; y la doble moralidad, presente en

Doña Pura y Severo, quienes esconden sus intenciones tras una fachada de matrimonio perfecto y fiel.

Más que de enredo amoroso, cabría hablar de tentación y picaresca en los intentos de seducción por parte de las hermanas, que no tienen otro objetivo que aprovecharse de la debilidad de Severo en su propio beneficio. Por este motivo, el final no es feliz, a diferencia de otras obras en las que triunfa el amor, sino que contiene una moraleja implícita en la actitud aparentemente irreprochable del inspector, que termina volviéndose en su contra. El desenlace viene proporcionado por el cabo Martín, quien, harto de los sermones de Severo, decide aprovechar la reprimenda que éste le echa a su mujer cuando llega detenida para que Pura descubra la “conducta intachable” de su marido, liberando a las hermanas en ese preciso instante, que acuden presurosas a despedirse del inspector y agradecerle su “cariñosa” hospitalidad, para sorpresa de Pura y vergüenza de su marido. Entonces, el cabo aprovecha para darle una palmada en el hombro y, adueñándose de su recurrente expresión, exclama: -Pero, ¡cómo está la sociedad, don Severo!; luego, cae el telón.

A continuación, se añade un resumen argumental de las 21 escenas que componen el pasillo:

Escena	Resumen
I	Don Severo en la prevención y algazara de máscaras de fondo
II	Sermón de Don Severo al cabo Martín
III	Doña Pura acude a la prevención a visitar a Don Severo
IV	Aparición del tío Tonisa, detenido por robar
V	Música : N.º. 2. <i>Canción del valiente</i>
VI	El valiente trata de agredir a los vigilantes y Severo llama al cabo Martín
VII	El cabo Martín reduce al valiente
VIII	Reprimenda de Severo a los vigilantes
IX	Aparece un sereno con Rita y Lola
X	Rita y Lola persuaden a Severo para que pase la noche con ellas bebiendo en la prevención

XI	Severo pide dos botellas de aguardiente al cabo Martín
XII	Rita y Lola continúan tratando de seducir a Severo
XIII	El cabo Martín les entrega las botellas
XIV	<u>Música</u> : N.º 3. <i>Terceto-Vals</i>
XV	Martín sorprende a Severo y a las hermanas ebrios
XVI	Aparece el sereno con un señorito y doña Pura
XVII	<u>Música</u> : N.º 4. <i>Couplets del señorito</i>
XVIII	Martín descubre a doña Pura al quitarle la máscara
XIX	Aparición de Severo sin reconocer aún a Pura
XX	Descubrimiento de Severo a su mujer y reprimenda de éste
XXI	Despedida cariñosa de Rita y Lola a Severo + <u>Música</u> : <i>Final</i>

El enredo viene acompañado de farsa, facilitada por las máscaras de Carnaval, que propician unos instantes muy divertidos cuando Pura acontece detenida en la prevención y Severo ignora su identidad hasta que se la quita. Al mismo tiempo, las máscaras constituyen un símbolo que representa las ansias por parte de la sociedad de esconder su verdadera faz tras una fachada de apariencia y saber estar.

A diferencia del sainete *Una tiple de café*, en su mayoría escrito en verso, *¿Cómo está la sociedad!* introduce prosa en las partes habladas, en un intento por conferir más realismo, empleando el verso exclusivamente en los números musicales. Una vez más, los versos son de arte menor con rima asonante en los pares, variando el número de sílabas en función de los ritmos de danza empleados.

Otro elemento en común con el sainete es la utilización de un lenguaje coloquial, que introduce incorrecciones lingüísticas con el fin de caracterizar mejor al gitano andaluz y al pollito de Melilla, tales como yeísmos (“cabayero” por “caballero”); contracciones (“vasté” por “va usted”, “verasté” por “verá usted”); metátesis (“presonaje” por “personaje”); velarización del diptongo -ue (“güeno” por “bueno”); pérdida de consonantes finales (“mu” por “muy”) o iniciales (“elantera” por “delantera”); gitanismos

(“jasé” en lugar de “hacer”, “señó”, “mejó”, “naide” en lugar de “nadie”, “aonde” en lugar de “adonde”); eufemismos (“huéspedes” en lugar de “detenidos”); modismos y frases hechas (“hacerse el chiquito”, “valer un potosí”, “¡y un cuerno!”); también cabe destacar la sustitución de la “r” por la “l” en el lenguaje del señorito de Melilla para acentuar su procedencia (“bocholno”, “señol”, “caballelo”).

Música

La parte musical de los pasillos también encuentra un paralelismo con el sainete, constituida por una serie de números de diversas proporciones precedidos por un preludio y con el añadido de un breve final. Así, *¡Cómo está la sociedad!* se compone de los siguientes cinco números: *Preludio*, *Canción del valiente*, *Terceto-vals*, *Couplets del señorito* y *Final*. El primero y el último son de carácter instrumental y sirven para introducir, en el caso del *Preludio*, o reafirmar, en el caso del *Final*, los fragmentos musicales más emblemáticos de la obra. Otros números, como la *Canción del valiente* o los *Couplets del señorito*, persiguen la caracterización de tipos costumbristas.

Para abordar el análisis, se procede a comparar las partes de apuntar localizadas en el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (propiedad de Juan Ramos Ruiz, Teatro Principal de Vélez-Málaga)¹⁰⁶¹ y en la Biblioteca Nacional de España¹⁰⁶², propiedad de Roberto Retes Bisetti.

La plantilla orquestal está constituida por violines primeros y segundos, viola, violonchelo, contrabajo, piccolo, flauta, oboe, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos cornetines, tres trombones, timbales, caja, bombo, platillos y triángulo, y su utilización es similar a *Una tiple de café*.

En la siguiente tabla se pueden apreciar sus principales rasgos analíticos:

¹⁰⁶¹ MMO/2282

¹⁰⁶² Mp/3204/13

<i>¡Cómo está la sociedad!</i>								
<i>Nº. 1.</i>	Te	T	C	To	Cc	F	Tx	
<i>Preludio</i>	INTRO	<i>Allegro</i>	3/4	Sib M	1-8	-	-	
	A				9-40	a1 (9-16)		
						a2 (16-24)		
						a1 (25-32)		
						a2 (32-40)		
	B			Fa M	40-57	b1 (40-48)		
					b2 (48-57)			
	C			2/4	Sib M	57-81		c1 (57-66)
								c1' (66-73)
								c2 (73-81)
CODA			81-89	-				
<i>Nº. 2.</i> <i>Canción del valiente</i>	INTRO	<i>Allegro moderato</i>	3/8	Lab M	1-16	I1 (1-8)	-	
	A			Lab M – Mib M7	16-32	I2 (9-16)		
						a1 (16-24)	Valiente: Yo soy más valiente que el Cid campeador, y ninguno raya donde rayo yo	
	B			Mib M7	32-42	a2 (25-32)	Y los guapos todos, saben que en Madrid, no hay otro más guapo que éste que está aquí	
						b1 (32-36)	Guardias: ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ji! ¡Ji! ¡Ji!	
	A1'			Lab M	42-58	b2 (36-42)	Valiente: A que hago que corran estos dos gilís	
						a1' (42-50)	Valiente: A mí de todas partes me vienen a buscar, entre los más valientes, los que presumen más	
	C			59-74	c1 x2 (59-74)	a2' (50-58)	Y siempre que hago así, y doy un salto allá, le pinto un chirlo al guapo de más habilidad	
						c1	¡Qué borracho estoy! ¡Qué barbaridad! A ver si hay algún valiente que quiera pelear	
	CODA					75-83	c1	¡Qué borracho estoy! ¡Qué barbaridad! Pero, ¿no hay aquí un valiente? ¿Usted no es valiente? ¿Ni usted tampoco? ¡Qué borracho estoy!
	INTRO	<i>Moderato</i>	2/4	Fa M	1-4	-	-	

Nº. 3. Terceto- Vals	A	(Terceto)			5-28	a1 (5-12)	Rita: Es usted caballero todo un galán, tan simpático y fino como barbián			
	B				a2 (13-20)	Lola: Es usted por su gracia y educación, digno de que le quieran con efusión				
					a3 (20-28)	Severo: Y cada una de ustedes es una hurí, es una hurí, que pone al que las mira fuera de sí, fuera de sí				
	C				Mod - Fa M	29-40	b1 (29-36)	Rita: ¡Ay, qué gracia tiene! ¡Vaya, está por mí! Lola: ¡Vaya, está por otra! ¡Vaya, está por mí!		
					eB (36-40)	Severo: ¡Ay! ¡Pobre Severo! Ten mucho tilín, que la cosa es grave cuando empieza así.				
	D				Fa M – Fa M7	40-51	c1 (40-48)	Rita y Lola: ¡A llenar las copas, Señor Inspector, y no nos desaire, por amor de dios! Severo: Dadme la botella, que es mucho mejor, y así beberemos sin interrupción		
					eC (48-51)	-				
	INTRO				Tiempo de Vals (Vals)	3/4	Sib M	52-55	-	-
	E				D	56-76	d1 (56-63)	Severo: Son el vino y el amor los que causan más placer,		
							d2 (63-76)	porque el vino nos da la alegría y el cariño nos da la mujer.		
	F				E	76-92	d1 (76-84)	¡Qué mujeres! ¡Santo Dios! ¡Yo perdí mi gravedad!		
							d2 (84-92)	¡Ay, Severo! ¡Severito! ¡Cómo está la sociedad!		
	G				F	92-107	f1 (92-100)	Rita y Lola: Vaya una copita Señor Inspector,		
							f2 (100-107)	Severo: No digo una copa sino treinta y dos y otras treinta y dos		
	G				Mod – Fa M	108-127	g1 (108-115)	Rita: ¡Ya los ojos le echan chispas! Lola: Ya empezó a mover los pies		

						g2 (116-123)	Severo: ¡Siga niñas el jolgorio y bebamos! Los tres: ¡A beber!				
						eG (124-127)	Lola y Rita: ¡Ah!				
	H					2/4	Sib M	127-142	h1 (127-135)	Rita y Lola: Tin, tin, tin, tin, a beber que da placer, tin, tin, tin, tin, y apuremos hasta el fin Severo: A beber, a beber, a beber hasta el fin	
									h1 (135-143)		
	I (CODA)					<i>Tiempo de can-can</i>			143-159	i1 (143-151)	Los tres: Tralalá...
									i1' (152-159)		
Nº. 4. Couplets del señorito	INTRO	<i>Allegro moderato</i>	2/4	Re M	1-4	-	-				
	A			Re M – La M	5-17	a1 (5-13)	Señorito: ¡Qué <i>velgüenza!</i> ¡Qué <i>bocholno!</i> ¡qué <i>ludiblio!</i> ¡Qué <i>lubol!</i> <i>Velse</i> todo un <i>caballelo dentlo</i> de una prevención; ¡ <i>pol echalla</i> de <i>Tenolio</i> me sucede <i>siempre</i> igual! Y es el caso ¡voto a <i>clibas!</i> que no <i>quielo escalmental.</i>				
						eA (13-17)		Y es el caso ¡voto a <i>clibas!</i> que no <i>quielo escalmental,</i> ¡ah!			
	B			Fa# m	17-32	b1 (17-25)	Si saco yo una novia me pega su papá, y <i>quédome</i> si juego sin un solo leal. Si sigo a una <i>señola</i> , su esposo va detrás, y si hablo una <i>palabra</i> me llaman animal.				
							b2 (25-32)	<i>Pol</i> mi mala <i>solmbra</i> voy <i>clelyendo</i> ya, que <i>melezco</i> el <i>nomble</i> de calamidad			
	C			Re M	32-47	c1 (32-40)	Soy muy <i>desglaciado</i> , <i>cléame</i> usted, ¡ay, <i>poble</i> Pepito, estás en un <i>tlis!</i>				
							c2 (40-47)	¡Ay, <i>poble</i> Pepito, estás en un <i>tlis!</i>			
Nº. 5. Final	INTRO	<i>Tiempo de Vals</i>	3/4	Sib M	1-4	-					
	A				5-23	a2 (5-19)					
						eA (19-23)					
	CODA				24-41	-					

A nivel estructural y armónico, también se aprecian numerosos rasgos en común con *Una tiple de café*. En primer lugar, el desequilibrio en la proporción de los números, sobresaliendo en esta ocasión el tercero, que incluye los temas presentados en el *Preludio* y en el *Final*. En segundo lugar, todos los números comienzan con una breve introducción que consta de cuatro u ocho compases instrumentales, seguida de una sucesión de temas y una CODA (a excepción de los *Couplets*). En tercer lugar, cada tema está compuesto, en su mayoría, por dos frases de ocho compases que suelen ser simétricas en la primera semifrase y varían la segunda, bien para cadenciar, bien para enlazar con la siguiente parte; estas semifrases son de cuatro compases y realizan semicadencias en la dominante o en el segundo fundamentalmente. Por último, la armonía es tradicional y las modulaciones son graduales y a tonos cercanos.

El primer número o *Preludio* introduce los cuatro temas principales del *Terceto-Vals* (D, E, H e I), concretamente los dos primeros del *Vals* (D y E) y el del *Can-can* (I) con su antecedente (H), que viene a actuar a modo de transición hacia el 2/4. Tiene carácter enérgico y alegre con la intensidad en *fortissimo*, en contraste con el último número o *Final*, donde se recapitula exclusivamente la segunda frase del *Vals* (a2), seguida de una CODA en *pianissimo*.

El segundo número o *Canción del valiente* reutiliza la célula rítmica del *Vals* (negra-negra con puntillo y corchea) como base del motivo principal, aunque en 3/8. Destaca por su carácter enérgico, iniciado en el *Preludio*, que se va incrementando mediante las tensiones armónicas y la aceleración del ritmo a semicorcheas para recrear el encuentro entre los guardias y el valiente (momento en el que este último saca una navaja y les amenaza). La tensión se resuelve rápidamente al regresar el tema A, ligeramente modificado con la incorporación de florituras que adornan la melodía, al que

le sigue un tema C rítmico que se reutiliza en la CODA. A continuación, se anota una edición del motivo principal:

Yo soy más va - lien-te que/el Cid cam-pe - a - dor y nin-gu-no ra-ya don-de-ra-yo yo

Frase a1 de la *Canción del valiente. ¡Cómo está la sociedad!* (cc. 16-24). Biblioteca Nacional de España. MP/3204/7

El tercer número o *Terceto-Vals* es el más extenso y se caracteriza por la variedad de temas, distinguiendo entre el *Terceto*, el *Tiempo de Vals* y el *Tiempo de Can-can*. Se trata del momento culmen de la obra, en el que Rita y Lola tratan de seducir a Severo, quien intenta resistirse en un primer momento, pero termina sucumbiendo a sus encantos y bebiendo aguardiente con las hermanas. Así, en el *Terceto* se asiste al intercambio de halagos entre Rita, Lola y Severo, tras el que se da paso al *Vals*, fuerte y enérgico, donde se reexponen los dos primeros temas del *Preludio*, anotados a continuación:

Primeras dos frases del *Tiempo de Vals. ¡Cómo está la sociedad!* (cc. 56-78). Biblioteca Nacional de España. MP/3204/7

La transición del 3/4 del *Vals* al 2/4 del *Can-can* final se produce en el tema H, que rescata las dos primeras frases de C del *Preludio* (c1 y c1'). Del mismo modo, el *Can-can* reexpone la tercera frase de C del *Preludio* (c2) y la desarrolla, permitiendo a los personajes que se recreen bailando y brindando, una vez el inspector cede a los propósitos de las hermanas.

El cuarto número o *Couplets del señorito* se caracteriza por las figuraciones rápidas (semicorcheas en *Allegro moderato*), que representan la indignación del personaje por su injusta detención. El tema B posee un carácter dramático, acentuado por la modulación al relativo menor, que pretende subrayar su desdicha en el amor. Otro recurso que intensifica la expresividad es el empleo de coletillas, como se puede observar en el siguiente ejemplo:

Final de los *Couplets del señorito. ¡Cómo está la sociedad!* (cc. 37-47). Biblioteca Nacional de España. MP/3204/7

La segunda semifrase de c2 constituye una coletilla que enfatiza los lamentos del señorito y sirve de enlace con la repetición al mismo tiempo.

El N.º 5 o *Final* recapitula la segunda frase del *Vals* (a2), seguida de una CODA en *pianissimo*, y a diferencia del anterior sainete, no incluye petición de aplauso.

Recepción

El estreno de *¡Cómo está la sociedad!* en el Teatro Eslava constituyó todo un éxito gracias a los números musicales (de los que se repitió el tercero), a la ejecución y a los vistosos trajes que lucieron Juana y Lucía Pastor en sus papeles de Rita y Lola¹⁰⁶³.

El reparto contribuyó a la buena acogida, completando el resto del elenco Julio Ruiz, brillante en su papel de Don Severo; Emilia Pastor, interpretando a Doña Pura; Ricardo Guerra, al cabo Martín; Manuel Rodríguez, al valiente; Emilio Mesejo, al señorito; José Ramiro, al sereno; Roso, al tío Tonisa; y Carrión, T. Rodríguez y Díaz, a los guardias. La crítica fue unánime en señalar un triunfo rotundo, especialmente gracias

¹⁰⁶³ «Edición de la mañana de hoy 19 de diciembre». *La Correspondencia de España*, 19-XII-1883, p. 3.

a Julio Ruiz y a las hermanas Pastor¹⁰⁶⁴, y la obra continuó retribuyendo al Eslava a lo largo de esa temporada de invierno y en otras posteriores.

Asimismo, *¡Cómo está la sociedad!* se reprogramó en prácticamente todos los coliseos madrileños dedicados al teatro por horas, así como en otras 35 provincias españolas, lo que la convierte en la obra más exitosa de Casimiro Espino junto a Ángel Rubio, al menos a nivel español. Prueba de su éxito constituyen las múltiples ediciones del libreto (cuatro, al menos), la edición de sus cinco números musicales para voz y piano e, incluso, la existencia de una grabación de la *Canción del valiente* en la Biblioteca Nacional de España¹⁰⁶⁵.

Por otro lado, la obra pudo haber circulado por Chile, teniendo en cuenta que las dos partes de apuntar localizadas en la Biblioteca Nacional de Madrid¹⁰⁶⁶ pertenecían a Roberto Retes Bisetti, quien, además, había donado la edición para voz y piano a la Biblioteca de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (SATCH).

Roberto Retes fue un director, compositor, letrista y editor perteneciente a una familia de hermanos peruanos que desempeñaron un papel clave en el teatro cómico chileno de los años treinta: Rogel, Eugenio, Rodolfo y el propio Roberto¹⁰⁶⁷.

Así pues, la propiedad de estas dos ediciones de *¡Cómo está la sociedad!* en manos de Roberto Retes inducen a sospechar que la obra pudo haber sido interpretada en alguno de los teatros de Chile, constituyendo una prueba más de su éxito y trasluciendo un alcance en su difusión no equiparable a todas las obras analizadas hasta el momento, una hipótesis que merecería la pena ser corroborada en futuros estudios.

¹⁰⁶⁴ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 19-XII-1883, p. 4.

¹⁰⁶⁵ ESPINO, Casimiro y RUBIO, Ángel. *¡Cómo está la sociedad!*, *Canción del valiente*. Sr. Marsal con acompañamiento de piano. 1 cilindro (3 min); 5,5 x 10,7 cm. Barcelona, V. Corrons e Hijo, ca. 1898-1900. Disponible en BNE, signatura CL/265: <[http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046480Biblioteca Digital Hispánica](http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000046480BibliotecaDigitalHispanica)>

¹⁰⁶⁶ Con referencia Mp/3209/7 y Mp/3204/13

¹⁰⁶⁷ SALINAS CAMPOS, Maximiliano. «El teatro cómico de los años treinta y las representaciones de *Topaze* y *Juan Verdejo* en los escenarios de Chile». *Polis: Revista Latinoamericana*, 13 (2006), pp. 18-29, p. 18.

5.3. Meterse en Honduras

Meterse en Honduras es un juguete cómico-lírico en un acto con música de Espino y Rubio y letra de Francisco Flores García (1844-1917), estrenado el 11 de agosto de 1883 en el Teatro de Recoletos con gran éxito. El título posee un doble sentido, haciendo alusión al intento por parte de uno de los personajes de hacerse pasar por ministro de Honduras, así como a los apuros a los que se enfrenta en el transcurso de esta función, correspondiéndose con el significado de la expresión “meterse en honduras”: «tratar de cosas profundas y dificultosas, sin tener bastante conocimiento de ellas»¹⁰⁶⁸. Así, Don Francisco, un diplomático que está a punto de casarse con una rica madrileña, recibe una carta de una antigua amante cubana para anunciarle que se encuentra en Madrid. Temeroso de que ésta pueda arruinarle el enlace, pide ayuda a su criado, Paco, y resuelven hacerse pasar el uno por el otro y jugar al despiste. Lo que a priori parecía sencillo se complica cuando llega un diplomático de Perú, y Paco tiene que hacerse pasar por ministro de Honduras sin saber ni siquiera lo que es un protocolo, a lo que se suma la aparición de las antiguas amantes tanto del diplomático como del criado, que generan momentos de tensión, fruto de la confusión por el intercambio de papeles.

Farsa y enredo inverosímil con tintes cómicos y un desenlace feliz para todos los personajes a excepción de Don Francisco, quien sufre las consecuencias de su actitud interesada y termina siendo víctima de su propio engaño.

Libreto

PERSONAJES			
Tula	Antonia García	Paco	Salvador Videgain
Pepa	Asunción Rodríguez	Don Francisco	Bonifacio Pinedo
Don Pedro	José Talavera		

¹⁰⁶⁸ Definición de la RAE

El libreto de *Meterse en Honduras* se inspira en la comedia en tres actos *Le truc d'Arthur* de Alfred Duru (1829-1889) y Henri Chivot (1830-1897), estrenada el 13 de octubre de 1882 en el *Théâtre du Palais-Royal* de París. La obra era de sobra conocida en Madrid, pues había sido representada durante el mes de abril de 1883 en el Teatro de la Comedia¹⁰⁶⁹. El argumento de *Le truc d'Arthur*, basado en un enredo, encajaba a la perfección con la filosofía del género chico, una oportunidad que Francisco Flores García no quiso desaprovechar, transformando hábilmente esta comedia en tres actos en un juguete cómico-lírico en uno. Para ello, el libretista modificó ligeramente a los personajes, asociándolos a los principales estereotipos del teatro por horas: así, los condes Léopold de Pontbrisé y Oursikoff son sustituidos por Don Francisco y Don Pedro, diplomáticos de Honduras y de Perú respectivamente; los criados Benôit y Jeannette, por Paco y Pepa; y la baronesa Hermosa de Sainte-Colombe pasa a ser Tula, quien, a pesar de poseer un buen nivel adquisitivo, no es una baronesa sino una criolla cubana, desmereciendo el tratamiento de Doña. Estas adaptaciones en los personajes tienen una serie de implicaciones lingüísticas que se analizan posteriormente.

La trama se mantiene prácticamente intacta, tomando como base el intercambio de roles entre el amo y su criado a sugerencia de este último, como se aprecia en las siguientes imágenes extraídas de la Biblioteca Nacional de Francia a propósito de *Le truc d'Arthur*:

¹⁰⁶⁹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 22-VI-1883, p. 4.



Le truc d'Arthur (documents iconographiques). Bibliothèque nationale de France. Département Arts du spectacle, 4-ICO THE-3260

La acción comienza cuando el diplomático Don Francisco recibe una carta de Tula, una hermosa criolla cubana a quien había conocido en París, comunicándole que está de visita en Madrid. Temeroso de que peligre su enlace con una rica madrileña, a quien prefiere por poseer mayor capital, pide ayuda a su criado Paco, quien le hace partícipe de la costumbre que tenía su anterior amo de hacerse pasar por uno de sus criados cuando le convenía dejar a las señoras que cortejaba. Convencido de que nada puede salir mal, Francisco persuade a Paco para que se intercambien la vestimenta, y como era de esperar, su plan se complica por diversos contratiempos: en primer lugar, la inesperada reacción de Tula cuando Francisco le confiesa su “condición humilde”, quien no sólo acepta su posición, sino que le propone matrimonio en secreto para evitar la ofensa de un casamiento público con un criado; en segundo, la aparición de Don Pedro, diplomático de Perú y pretendiente de Tula, poniendo a Paco en el aprieto de tener que hacerse pasar por ministro de Honduras; en tercer lugar, el encuentro entre Paco y la criada de Tula, Pepa, que resulta ser una antigua amante y vuelve a caer rendida a sus pies al verle vestido de frac; finalmente, la aparición de Tula en plena escena de amor entre Pepa y Paco, molesta porque éste ha tratado de conquistarlas a la vez (cuando Paco se hacía pasar por Don Francisco). Cuando las cosas no pueden ir a peor para el criado,

Don Pedro decide retarle en duelo a muerte por el amor de Tula, instante en el que Francisco, temiendo ver su reputación por los suelos ante la posible rendición de Paco, aprovecha para confesar la farsa. Como consecuencia, el diplomático se queda solo, ya que Tula termina consintiendo en matrimonio con Don Pedro, y Paco hace lo propio con Pepa.

A continuación, se adjunta un breve resumen de las 15 escenas que componen el juguete:

Escena	Resumen
I	Don Francisco le cuenta a Paco su problema y acuerdan cambiarse la ropa
II	<u>Música</u> : N.º. 1. <i>Habanera</i> (Tula)
III	Don Francisco procura distraer a Pepa para quedarse a solas con Tula y llevar a cabo su plan
IV	Don Francisco se hace pasar por criado ante Tula y ésta le propone matrimonio
V	Paco sorprende a Francisco y a Tula y finge reprimir a su criado por molestar a una dama
VI	<u>Música</u> : N.º. 2. <i>Dúo</i> (Paco y Tula). Paco confiesa su amor a Tula para culminar la farsa y que Tula se olvide de Francisco, pero ésta le niega su amor
VII	Aparece Don Pedro, y Tula se esconde de su pretendiente
VIII	Paco y Francisco fingen sus roles ante Don Pedro
IX	Diálogo diplomático entre Don Pedro y Paco
X	Don Francisco interviene y le entrega a Paco el protocolo que le pide Don Pedro
XI	Aparece Pepa y descubre a Paco vestido de frac + <u>Música</u> : N.º. 3. <i>Dúo y Seguidillas</i> (Paco y Pepa)
XII	Tula sorprende a Pepa y Paco y se indigna con éste por tratar de seducirlas a la vez
XIII	Encuentro entre Don Pedro y Tula
XIV	Don Pedro reta en duelo a Paco, y Francisco lo confiesa todo
XV	Desenlace con matrimonio entre Pepa y Paco, y Tula y Don Pedro + <u>Música</u> : <i>Final</i>

El argumento evidencia una serie de rasgos en común con las dos obras anteriores, un paralelismo justificado desde la consideración de los juguetes cómico-líricos como variantes del sainete¹⁰⁷⁰. Así, *Meterse en Honduras* contiene levedad del argumento,

¹⁰⁷⁰ BARCE, Ramón. «El sainete lírico...», p. 120.

pintoresquismo local, carácter humorístico por encima del dramático, contemporaneidad de acción (en Madrid y en época actual), lenguaje plagado de incorrecciones, empleo de clichés y estereotipos, enredo amoroso que se resuelve felizmente y desenlace público con moraleja implícita. Sin embargo, mientras en *¡Cómo está la sociedad!* se advierte una aproximación al género revisteril en la exposición clara de personajes que no mantienen ningún parentesco en común (salvo Severo y su mujer), *Meterse en Honduras* se caracteriza por una mayor complicación de la trama debido al enredo inverosímil que subyace, pues, de otra manera, no se esperarían que confluyeran en el mismo escenario dos diplomáticos de Perú y Honduras, que hubieran pretendido a la misma mujer en París, de nacionalidad cubana y que, al mismo tiempo, se produjera el reencuentro amoroso entre sus respectivos criados; por ello, y dada la complicación del argumento, bastan cinco personajes para protagonizarlo. Otro elemento en común es la farsa, reemplazando las máscaras de Carnaval de *¡Cómo está la sociedad!* por el intercambio de ropa entre Don Francisco y Paco; el público se convierte en cómplice del engaño y asiste divertido a los avatares del criado, satisfecho de saberse conocedor del enredo.

Una vez más, se acude a una serie de estereotipos sociales que acentúan la conciencia de clases: en primer lugar, el diplomático Don Francisco, un hombre avaricioso y manipulador que se aprovecha de las personas en su propio beneficio y se mueve exclusivamente por intereses económicos; sus ínfulas de superioridad se manifiestan continuamente a través de frases como “me parece poco hábil que un diplomático como yo le pida consejos a un criado como tú”; en segundo lugar, Paco, que representa el prototipo de criado honrado y fiel, víctima de los abusos de su amo, a quien profesa fidelidad incondicional hasta el punto de poner su vida en peligro cuando Don Pedro le reta a un duelo de vida o muerte; sus frecuentes lamentaciones (“¿Por qué me habré metido en estas honduras, Dios mío?”) son en vano, pues se resigna a aceptar su

condición y tampoco parece dispuesto a cambiarla; su lenguaje denota incultura, que contrasta con una gran sabiduría popular para resolver conflictos o salir airoso de los mismos (el diálogo con el diplomático de Perú); el tercer personaje es Tula, arquetipo de criolla salerosa cubana de carácter pasional para quien el amor no entiende de clases, proyectando una imagen basada en un cliché inmutable por el que las mulatas se llevaban la parte más colorista y sensual de la historia¹⁰⁷¹; por último, Pepa y Don Pedro son personajes que contribuyen a acentuar la distancia entre los dos mundos: Pepa es una criada de baja condición social, manifiesta en su lenguaje y en sus aspiraciones a un hombre de buena posición económica, aunque finalmente se resigna a conformarse con Paco; y Don Pedro es un diplomático comprometido con su trabajo y su patria, aunque dispuesto a arriesgarlo todo por amor, en la misma línea de Tula.

En los cinco estereotipos subyacen una serie de tópicos recurrentes: la conciencia de clase que rige la sociedad y permanece inmutable, pues, si bien se atisba un intento de romper con el orden preestablecido cuando Tula propone matrimonio al criado, se restablece en la última escena con los matrimonios entre Pepa y Paco y entre Tula y Don Pedro, de acuerdo con su condición social; el conformismo, derivado de ese entramado social con el que transigen y que se refleja a la perfección en frases como la que le dice Pepa a Paco cuando acuerdan casarse y ésta acaba de descubrir que no es rico: “Menos da una piedra”; y, por último, el triunfo de los valores de la Restauración (matrimonio, honor, familia, patria), ausentes en Don Francisco, que encarna la avaricia y el interés. Por ello, este personaje se perfila como antagonista de estos principios y no merece participar del desenlace feliz (moraleja implícita).

Al igual que en *¡Cómo está la sociedad!*, se produce una alternancia prosa-verso entre las partes habladas y los “cantables”. En estos últimos, los versos suelen ser de arte

¹⁰⁷¹ MORAL RUIZ, Carmen del. *El género chico...*, p. 159.

menor con rima asonante en los pares; sin embargo, en algunos números como la *habanera* de Tula (escena II) o el *Dúo* entre Pepa y Paco (escena XI), se combinan versos de arte mayor y menor, aunque la rima permanece inmutable, en asonante en los pares.

En cuanto al lenguaje, se produce una degradación mucho más evidente respecto a otras obras, en aras de conceder mayor realismo a los personajes de las capas sociales más bajas. Así, encontramos multitud de incorrecciones en Paco y Pepa, que van desde el yeísmo (“cabayero”), metátesis (“manque” por “aunque”), contracciones (“macordaba” en lugar de “me acordaba”), pérdida de consonantes (“incónito” en lugar de “incógnito”, “sinificante” en lugar de “significante”), alteración o pérdida de sílabas completas (“potroco” por “protocolo”), adición de fonemas (“desepararme” en lugar de “separarme”), modismos (“como pez en el agua”, “menos da una piedra”, “meterse en honduras”) o extranjerismos (“fraque” por “frac”). A esto hay que añadir las expresiones típicas cubanas de Tula, como “te quiero una guágua”, “ahoritica” o “guayaba”.

Por último, y al igual que en *Una tiple de café*, se incorpora una petición de aplauso al público mediante una última estrofa de cuatro versos pentasílabos con rima asonante en los pares:

Si este juguete
Te *divertió*,
Danos en cambio
Tu aprobación.

Música

La música de *Meterse en Honduras* se compone de los siguientes cinco números: *Preludio, Habanera, Dúo, Dúo y Seguidillas y Final*. Se advierte un paralelismo con

¡Cómo está la sociedad! no sólo en la cantidad de piezas, sino también en el empleo de un *Preludio* introductorio y de un *Final* que emplean algunos de los fragmentos musicales más emblemáticos de la obra, en esta ocasión, la *Habanera* y las *Seguidillas*.

Para llevar a cabo el análisis, se ha procedido al mismo método de comparación entre las partes de apuntar localizadas en el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores¹⁰⁷² y en la Biblioteca Nacional de España¹⁰⁷³. La del CEDOA contiene el sello que atribuye su propiedad a Rafael de Torres Beleña (1887-?), representante en México de la Sociedad de Autores Españoles. Por su parte, las dos partituras localizadas en la BNE pertenecen, por un lado, a la Sociedad de Autores Teatrales de Chile (cedida por Roberto Retes) y por otro, a la compañía Famoso Cuadro Novel, que la interpretó durante una gira artística por Latinoamérica.

La plantilla orquestal está constituida por violines primeros y segundos, viola, violonchelo, contrabajo, piccolo, flauta, oboe, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos cornetines, dos trombones, timbales y bombo.

A continuación, se adjunta una tabla con el correspondiente esquema analítico:

<i>Meterse en Honduras</i>							
<i>Preludio</i>	Te	T	C	To	Cc	F	Tx
	INTRO	<i>Moderato</i>	2/4	Mi m	1-15	-	-
	A				15-23	a1 (15-23) x2	
	B			Mi M	23-40	b1 (23-32)	
					b1' (32-40)		
	En.			Mod	40-46	-	
	CODA			Mi M	46-55		
<i>Nº. I. Habanera</i>	INTRO	<i>Tempo de Habanera</i>	2/4	Mi m	1-9	-	-
	A				9-28	a1 (9-18) x2	Tula: Por fin logro llegar, tras la ausencia feroz, paloma volandera al nido de su amor.
				La m	a2 (19-25)	¡Pancho, Pancha y Panchito!, hoy te llama mi voz, más	

¹⁰⁷² Referencia: MMO/1860

¹⁰⁷³ Referencias: Mp/3200/3 y Mp/3200/10

				Si m		eA (26-28)	dulce que la piña y la guayaba, Chinito mío del corazón	
	Transición			Mod		28-44	b1 (28-36)	¡Ay Panchito de niña amorosa!, tus palabras de azúcar y miel, al sonar en el fondo del alma, ¡ay lo que pasa en el alma no sé!
							b2 (36-44)	
	B			Mi M		44-67	c1 (44-52)	Chinito mío dame tu amor, y toma en cambio mi corazón
							c1' (52-59)	
c2 (59-67)								
CODA		67-83	-					
Nº. 2. Dúo	INTRO	<i>Moderato</i>	3/4	Mib M	1-4	-	-	
	A			Mib M - Sib M	5-23	a1 (5-12)	Paco: Tenemos que hablar, asíéntese usted Tula: Que es fino en su trato, al punto se ve	
						a2 (12-20)		
						eA (20-23)		-
	B			Mib M	23-73	b1 (23-31)	Paco: Enterada estará usted que por <i>dequivocación</i> , mi criado Paco Muela con mi nombre la escribí	
						b1' (31-39)	Ese bruto enredador <i>sosprendió</i> mi buena fe, y al saber que yo la comedia, con furor le regañé	
						b2 (39-47)	Tula: Enterada estoy por él, y sé lo que sucedió, y al criado niño Pancho le daré mi corazón	
						b2' (47-55)	Mucha gracia me hizo a mí, aventura sin igual, y creciendo mi deseo yo con él me he de casar.	
						b3 (55-63)	Paco: ¿Con mi criado? ¡Pues tiene gracia! De poco sirve mi diplomacia Tula: Yo soy muy rara, yo soy así Paco: Por eso debes quererme a mí	
						eB (64-73)	Paco: Por eso debe quererme a mí	
						C	Mib M	73-125
	c1' (81-89)							

				Fa m		ec1 (87-93)	Por lo demás...puede usted <i>desaminarme</i>
				Mib M		c2 (93-101)	Por arriba, por abajo, por delante y por detrás
				Lab M		ec2 (101-103)	Tula: ¡Ah!
				Fa m		c3 (103-111)	Con su figura, con ese empaque, esa elegancia y ese perfil, ¡Ay, niño Pancho!, yo siento mucho que usted pretenda quererme a mí
				Mib M		ec3 (111-117)	Por lo demás...me da risa examinarle
				Mib M		c2' (117-125)	Por arriba, por abajo, por delante y por detrás
	CODA		Mib M	125-136	-	Por arriba, por abajo, por delante y por detrás	
Nº. 3. Dúo y Seguidillas	INTRO	<i>Allegro moderato</i>	3/4	La M	1-3	-	-
	A					a1 (4-11)	Pepa: Dime, querido Paco, ¿cómo te encuentro vestido así? Paco: Porque soy caballero como otros muchos que hay por aquí
						a1' (12-19)	Pepa: No me disgusta el cambio de tu persona y has de saber que yo ascendí a doncella... Paco: No me quedaba ya más que ver
						a2 (19-27)	Pepa: Nos casaremos. Paco: Eso es muy grave. Pepa: ¿Y tu palabra? Paco: Yo te diré. Es muy <i>destinto</i> por <i>circunstancias</i> que <i>desvarian</i> nuestro querer
						eA (27-33)	Paco: Es muy <i>destinto</i> por <i>circunstancias</i> que <i>desvarian</i> nuestro querer
	B	<i>Moderato</i>	6/8	La M	33-75	b1 (33-41)	Paco: ¿Cómo quiere que yo, un caballero de fraque y sombrero, como ahora me ves, hoy me case con una doncella que ha sido criada allá en Lavapiés?
			Mi M	b2 (41-49)		¿No comprendes, Pepilla del alma, si me oyes con calma y ves mi persona, que diría la gente que trato: por fin se ha casado con una fregona?	

				La M	76-90	b1' (49-57)	Pepa: ¿Cómo quieres que yo de ti aguante, inícuo, silbante, criado, soez, las palabras que así me diriges, si soy yo más trucha que <i>pueas</i> ser tú pez?
						b2' (57-65)	No comprendes que yo a ti te quiero y por ti me muero y ello ha de pasar; y aunque no me quieras y seas fantoche con esta fregona tú te has de casar.
						eB (65-75)	Los dos: Con esta fregona tú te has de casar
	C	<i>Menos</i>	3/4	Mi M	76-90	c1 (76-84)	Paco: ¿Pero, ya no hay clases? Pepa: No seas gatera. Déjate de clases ni <i>universiá</i> , que aquí no hay más clases que el que yo te quiera. Paco: ¡Olé, lo bonito! Pepa: ¡Olé, mi barbián!
				Mi M - La m		eC (84-95)	Paco: ¡Olé, lo bonito! Pepa: ¡Olé, mi barbián!
	D	<i>Moderato</i>	3/4	La M	96-138	d1 (96-103)	Pepa: ¿Te acuerdas, Paco mío, cuando bailabas y en la Virgen del puerto me jaleabas?
						d1' (104-111)	
						d2 (111-119)	¡Ay, que me muero, al pensar en la gracia de tu salero!
						ed2 (120-123)	¡Al pensar en la gracia de tu salero!
						d3 (123-131)	Moviendo el cuerpo aquí y allá tú me decías “no puedo más”
						ed3 (131-138)	No puedo más
	E				138-180	e1 (138-145)	Paco: Me acuerdo, Pepa mía, de tu trapío, de la Virgen del Puerto que hay junto al río
						ee1 (146-149)	de la Virgen del Puerto que está en el río
						e1' (150-157)	Me acuerdo, Pepa mía, de tu trapío, de la Virgen del Puerto que está en el río
						e2 (158-166)	Y yo me muero recordando la gracia de tu salero
ee2 (166-169)						Al pensar en la gracia de tu salero	
Mod – La M La M						d3' (169-177)	Los dos: Moviendo el cuerpo aquí y allá tú me decías “no puedo más”

						Ed3' (177-180)	No puedo más
	CODA				181-187	-	
Nº. 4. Final	INTRO	<i>Allegro</i>	3/4	La M	1-2	-	-
	A				2-14	d3 (2-10)	Pepa y Paco: Público amigo, si te agradó, demuestra en cambio tu aprobación. Si este juguete te <i>divirtió</i> , danos en cambio tu aprobación
						ea1 (10-14)	Tu aprobación
	CODA					14-19	-

Entre los números musicales sobresale el tercero (*Dúo y Seguidillas*), que se corresponde con la declaración de amor y posterior baile entre Pepa y Paco. En este sentido, la coincidencia con *¡Cómo está la sociedad!* es evidente, donde el número más largo era el trío entre Severo y las hermanas con el paso de *Can-can* (Nº. 3). En ambos casos, se advierte el empeño por parte de uno o varios personajes de seducir a otro en la primera parte (*Dúo o Trío*) y el baile de celebración final, una vez la conquista se ha llevado a cabo (*Seguidillas/Can-Can*).

A nivel estructural, no se advierten grandes cambios con respecto a las dos obras anteriores, por lo que se evita desarrollar este punto en exceso. La estructura es similar en todos los números musicales (Introducción-temas-CODA) y se advierte una gran simetría en las frases, constituidas por ocho compases y subdivididas en semifrases de cuatro. Cabe destacar el uso frecuente de coletillas de cuatro compases y la armonía es tradicional, con empleo de esporádicos cromatismos para enfatizar la tensión.

El *Preludio* introduce el tema principal de la *Habanera* (A) y su correspondiente CODA (B), precedidos de quince compases de Introducción y otros diez de CODA. La elección de este material determina un tempo *Moderato*, y cabe destacar el contraste entre los temas A y B, al sustituir el balanceo característico de la habanera por un ritmo más marcado y enérgico a corcheas, que se reutiliza en la CODA.

El primer número o *Habanera* retoma el tema A del *Preludio* y evoluciona característicamente desde el modo menor al mayor. A continuación, se anota una edición de la primera frase de A, en Mi menor, que refleja la angustia de Tula por la “ausencia feroz” de su amor:

Meterse en Honduras: Habanera (cc. 9-18). Biblioteca Nacional de Madrid. Mp/3200/10

Como se puede apreciar, consta de una frase de ocho compases que se repite, subdividida en una semifrase de cuatro que reposa en la tónica; el ritmo de habanera permanece en la mano izquierda del piano, mientras la derecha dobla la melodía. Tras el tema A, se inicia una transición modulante caracterizada por los suspiros de la protagonista, que recaen sobre el segundo grado con calderones que acentúan la tensión, como se muestra en el siguiente ejemplo:

Meterse en Honduras: Habanera (cc. 28-36). Biblioteca Nacional de Madrid. Mp/3200/10

El tema B modula al relativo mayor (Mi Mayor) y se corresponde con la frase sugerente “Chinito mío dame tu amor, y toma en cambio mi corazón” que pronuncia continuamente Tula. Por último, la CODA emplea los mismos compases instrumentales que en el final del *Preludio*.

El segundo número es un dúo entre Tula y Paco formado por tres temas: A, en compás ternario y de carácter lírico (“Tenemos que hablar, asíéntese usted”), que contrasta con B, en 2/4 y de estilo recitativo para facilitar la continuidad de la acción (en este momento, Paco le explica a Tula que Francisco se ha hecho pasar por él para conquistarla); el tema C es cómico-lírico y representa el intento de conquista por parte de Paco, que hace alarde de sus cualidades cometiendo multitud de errores lingüísticos (“con mi *fegura*, mi *delegancia*...”), con el posterior rechazo de Tula.

El tercer número, *Dúo y Seguidillas*, es el más relevante en cuanto a extensión y está concebido para el lucimiento de los cantantes. En primer lugar, cabe destacar que se compone de las *Seguidillas* (A), una parte central (B y C) y un *bis* de las *Seguidillas* (D y E). A continuación, se anota una edición de la primera frase de A, que refleja el momento en el que Pepa descubre a Paco vestido de *frac* y le propone matrimonio:

The musical score shows a vocal line for Pepa and Paco, and a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Pepa: Di-me que-ri-do Pa-co co-mo te/en - cuen-tro ves-ti-do/a - sí; Paco: Por-que soy ca-ba - lle-ro co-mo/o-tros mu-chos que/hay por a - quí.

Meterse en Honduras: Seguidillas (cc. 4-11). Biblioteca Nacional de Madrid. Mp/3200/10

La parte central, en 6/8, contiene dos frases de Paco (b1 y b2) en las que rechaza a Pepa por su condición de criada, quien responde en las dos siguientes, tachándole de fantoche (b1' y b2'), y termina con una frase b3 a modo de coletilla. El tema C actúa de enlace con el *Bis*, retomando el 3/4 para facilitar la vuelta al compás de seguidilla; tiene carácter recitativo y refleja el momento en el que Paco cede ante las pretensiones de Pepa. Las *Seguidillas* finales varían la melodía y se dividen en dos partes prácticamente simétricas: D, que consta de tres frases de Pepa, y E, que contiene otras tres de Paco, en las que ambos recuerdan con añoranza su etapa de amantes; las dos partes se cierran con la frase d3 (“Moviendo el cuerpo aquí y allá, tú me decías no puedo más”), que se reutiliza en la CODA, ejecutada al unísono por los dos personajes.

El *Final* se corresponde con la petición de aplauso al público (“Si este juguete te *divertió*, danos en cambio tu aprobación”) y retoma la frase d3, precedida de dos breves compases introductorios y seguida de una coletilla (“Tu aprobación”) y una CODA instrumental.

Cabe destacar una serie de modificaciones realizadas en una de las partes de apuntar localizadas en la Biblioteca Nacional de España¹⁰⁷⁴. Dicha partitura fue empleada durante una gira artística por América a cargo de la compañía Famoso Cuadro Novel, y se caracteriza por la eliminación de varios fragmentos musicales: los compases instrumentales de la CODA de la *Habanera*, las partes C, D, E y la CODA del *Dúo* y *Seguidillas* (es decir, el enlace y *Bis*), y el número *Final* o petición de aplauso (sustituido por los últimos diez compases del *Preludio*), supresiones que apuntan a un intento por reducir la duración del juguete.

¹⁰⁷⁴ Mp/3200/10

Recepción

El estreno de *Meterse en Honduras* en el Teatro Recoletos constituyó todo un éxito gracias a los divertidísimos apuros del criado, muy bien interpretado por Salvador Videgain, quien hizo un excelente diplomático de pega¹⁰⁷⁵.

El resto del reparto también hizo un magnífico trabajo de caracterización, y así, Antonia García desempeñó el papel de criolla “con el acento meloso y lánguido que el caso requería”¹⁰⁷⁶, y Asunción Rodríguez, José Talavera y Pinedo también estuvieron muy acertados en sus papeles de Pepa, Don Pedro y Don Francisco respectivamente.

La música, vivaz y alegre, contribuyó al éxito, gracias a la *Habanera* interpretada por Antonia García y a las *Seguidillas* desempeñadas y bailadas por Asunción Rodríguez y Videgain, y al final de la representación los autores fueron llamados dos veces a escena, si bien sólo se presentó Francisco Flores García¹⁰⁷⁷.

Meterse en Honduras obtuvo numerosas representaciones posteriores, llegando a conquistar prácticamente todos los teatros madrileños: Martín, Eslava, Variedades, Felipe, Maravillas, Alhambra, Apolo, Zarzuela, Lara, Novedades y Príncipe Alfonso, además del Recoletos, en que tuvo lugar su estreno.

De la misma forma, el juguete obtuvo, al menos, otras 200 representaciones en 32 provincias españolas entre 1886 y 1890, lo que la sitúa como la segunda obra compuesta en colaboración con Rubio más exitosa a nivel nacional, después de *¡Cómo está la sociedad!*

Sin embargo, su recepción no se restringió exclusivamente a España, sino que logró traspasar las fronteras e interpretarse en distintos teatros de México y Estados Unidos entre 1919 y 1925 a cargo de la compañía Famoso Cuadro Novel, siendo muestra

¹⁰⁷⁵ «Novedades teatrales. Recoletos». *El Globo*, 12-VIII-1883, p. 3.

¹⁰⁷⁶ *Ibid.*, p. 3.

¹⁰⁷⁷ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 12-VIII-1883, p. 3.

de una extraordinaria difusión, hasta el momento sin precedentes en toda la producción analizada de Espino.

Por otro lado, se sospecha de su representación en Chile en los mismos términos que *¡Cómo está la sociedad!*, teniendo en cuenta la parte de apuntar manuscrita que se conserva en la Biblioteca Nacional de Madrid con el sello de Roberto Retes. Asimismo, también pudo haber logrado lo propio en Ciudad de México, gracias al empresario malagueño Rafael de Torres Beleña, quien, además de representar legalmente a la Sociedad de Autores Españoles, se convirtió en propietario del Teatro Lírico en 1935¹⁰⁷⁸. En dicho coliseo intervinieron diversas compañías consagradas a los géneros zarzuelístico y revisteril, donde pudo haber sido interpretada *Meterse en Honduras*, como prueba el sello de la parte de apuntar conservada en el CEDOA.

5.4. *¡Quién fuera libre!*

¡Quién fuera libre! completa el triángulo de obras más exitosas compuestas por Casimiro Espino y Ángel Rubio, junto a *¡Cómo está la sociedad!* y *Meterse en Honduras*. Se trata de un nuevo ejemplo de juguete cómico-lírico en un acto con letra de Eduardo Jackson Cortés (1826-1890), estrenado el 6 de marzo de 1884 en el Teatro Eslava con un éxito lisonjero. El título refleja las ansias de libertad por parte de dos hombres, quienes, hartos del férreo control ejercido por sus respectivas mujeres, deciden aprovechar su ausencia para coquetear con una joven costurera; la repentina reaparición de las primeras interrumpe cualquier intento de infidelidad y restablece el orden, mientras ellos, resignados, siguen soñando con la posibilidad de ser libres.

¹⁰⁷⁸ Archivo Rafael Torres Beleña, 3.27. Censo-Guía de Archivos de España e Iberoamérica. Ministerio de Cultura y Deporte. Disponible en <<http://censoarchivos.mcu.es/CensoGuia/fondoDetail.htm?id=1740282>> [Consulta 26-05-2022]

Libreto

<u>PERSONAJES</u>			
Currita	Juan Pastor	Paco	José Mesejo
Fe	Encarnación Pastor	Pepe	Emilio Mesejo
Sol	Sené		

El argumento de *¡Quién fuera libre!* carece de originalidad, pero contiene multitud de situaciones cómicas de gran efecto, además de otras características muy del gusto de la época y presentes en otros juguetes como *Meterse en Honduras*: levedad en la trama, con presencia de enredo y farsa que se resuelve felizmente y lleva implícita una moraleja; pintoresquismo local y estereotipia social; preponderancia de lo humorístico sobre lo dramático; toponimia madrileña y contemporaneidad de acción implícita; lenguaje coloquial y petición de aplauso. Otro elemento característico de este tipo de obras es el reducido número de personajes necesarios para entretener la trama: dos matrimonios y una costurera, brevedad extrapolable al número de escenas: catorce.

En las primeras escenas, Jackson Cortés aprovecha para poner al público en situación, presentando a Sol, una joven perdidamente enamorada de su marido que trata de seguir los consejos de su tía Fe para atarle en corto y asegurarse su fidelidad incondicional. El férreo control impuesto por las mujeres hace que Pepe y Paco vivan lamentándose por su desdicha, pero pronto sucede un hecho que da un giro inesperado a los acontecimientos: la llegada de un telegrama anunciando la enfermedad de la hermana de Fe mientras los matrimonios se encuentran celebrando el santo de Paco en su casa. Como consecuencia, Sol y Fe resuelven acudir a visitar a la enferma a Aranjuez, ocasión que los maridos aprovechan para librarse de sus mujeres y disfrutar de una buena juerga. Paco y Pepe se disponen a salir de fiesta, pero recaen en que no tienen dinero, porque sus

mujeres lo guardan bajo llave. Cuando todo apunta a una noche aburrida, aparece en la casa Currita, una costurera muy salerosa que había acordado con Sol y Fe pasarse a recoger un encargo. Embelesados por su belleza, los maridos se hacen pasar por sirvientes y tratan de conquistarla. Currita les confiesa sus numerosos desamores, así como sus intenciones de convertirse en cantante de teatro, deleitándoles con unas seguidillas y un tango ante los que caen rendidos a sus pies. En su afán por agasajarla, Paco y Pepe le sirven la cena mientras acuden a por champagne, instante en el que reaparecen Fe y Sol, quienes habían perdido el tren a Aranjuez. Sorprendidas tras hallar a la costurera comiendo en su cocina, Currita se excusa alegando que fue obsequiada por sus sirvientes, y las mujeres recaen en las oscuras intenciones de sus maridos. Decididas a darles su merecido, esconden a la costurera y esperan a que regresen con las botellas para pedirles explicaciones. Entonces, Paco y Pepe se disculpan y sus mujeres les perdonan, pero juran ejercer más control, aún si cabe, sobre ellos, mientras Currita es despedida sin ni siquiera tener ocasión para vengarse.

A continuación, se incorpora el correspondiente esquema con un resumen de las 14 escenas que constituyen el juguete:

Escena	Resumen
I	Sol espera a Pepe con impaciencia
II	Pepe llega a casa y Sol le comunica que van a cenar con sus tíos
III	Aparece Fe y regaña a su sobrina por abrazar a su marido
IV	Diálogo entre Fe y Sol + aparición de Currita
V	<u>Música</u> : N ^o . 1. (Paco). Lamentos por la falta de libertad
VI	Paco llega a casa y Fe le pide explicaciones por su tardanza
VII	Los dos matrimonios se disponen a cenar por el santo de Paco
VIII	Paco y Pepe se quejan de sus mujeres
IX	Llegada de telegrama con empeoramiento del estado de salud de la hermana de Fe y las mujeres parten a Aranjuez
X	<u>Música</u> : N ^o . 2. (Dúo Paco y Pepe). Los maridos celebran la marcha de sus mujeres y planean una juerga

XI	Aparece Currita. Paco y Pepe se deshacen en halagos y ella les confiesa que quiere ser cantante. Música : <i>Nº. 3. Seguidillas y Tango/Guaracha</i> . Paco y Pepe salen a por Champagne
XII	Fe y Sol descubren a Pepa y deciden esconderla para sorprender a Pepe y a Paco
XIII	Aparecen Paco y Pepe y se encuentran con Fe y Sol indignadas
XIV	Paco y Pepe se disculpan + Música : <i>Final</i> (petición de aplauso)

Una vez más, el libretista acude a estereotipos sociales y temas recurrentes que el público reconoce fácilmente y con los que se siente plenamente identificado. En primer lugar, las mujeres, especialmente Fe, representan el prototipo de mujer recta y controladora, que lleva las riendas del hogar y manipula a su marido a su antojo; llenas de prejuicios, se atreven a tratar con desdén a Currita por sus orígenes humildes, a cuestionar el honor de su familia (su padre murió sin poder contraer matrimonio con su madre), y no dudan en criticar su salero y desparpajo; orgullosas de su actitud decente y respetable, se toman licencias para dar consejos de conducta (“no lo olvides, sobrina mía: el hombre es un pájaro a quien hay que tener siempre cogido por las alas”). Sus maridos, Pepe y Paco, parecen siempre dispuestos a complacerlas, soportando un control sobre todos los aspectos de su vida: el tiempo que tardan en llegar a casa (con el consecuente castigo si se retrasan), un racionamiento del dinero que ellos mismos ganan, y hasta el asiento que deben tomar en la mesa; definiéndose a sí mismos como bonachones y calzonazos, se perfilan como verdaderas víctimas de sus inquisidoras mujeres, pero su doble moralidad queda al descubierto cuando éstas se marchan al pueblo, dejando entrever sus verdaderas intenciones. Por último, Currita “la Torera” es el prototipo de costurera con gracia y garbo que canta flamenco y desdichada en el amor, pues ha tenido cuatro amantes toreros; su historia familiar, de la que hace partícipes a Sol y Fe, contribuye a reforzar su condición social, pues la ausencia del padre la obligó a trabajar desde los ocho años, pero no ha impedido que sueñe con convertirse en cantante, ni le ha

robado la gracia y alegría que la caracterizan. Con tales atributos, no es de extrañar que Paco y Pepe sintieran el imperioso deseo de conquistar a esa “estrella refulgente que había venido a iluminar el oscuro cielo de ese quinto piso”, pero, como en todos los juguetes, la picaresca y la seducción encuentran sus límites y no logran imponerse a los valores sociales convenidos: matrimonio, familia y honor.

El lenguaje es coloquial, pero no se aprecian las múltiples incorrecciones reseñadas en otras obras, debido a la ausencia de personajes de capas sociales muy bajas o que provengan de otros lugares diferentes a Madrid; sin embargo, el libreto admite una variante en el personaje de Currita, atribuyéndole un origen sevillano y pudiendo interpretarse en andaluz. Destaca el uso de multitud de frases hechas, especialmente en los consejos por parte de Fe a su sobrina (“lo que no sucede en un año, sucede en un día”, “quien quita la ocasión, quita el peligro”); metáforas (“ganar los garbanzos” por “cobrar el sueldo”, “estrella refulgente que viene a iluminar el oscuro cielo de este quinto piso” por Currita); o eufemismos, como “poner banderillas de fuego” por “enfadarse” o “hacer un cariñito” por “pegar un arañazo”. Sin embargo, uno de los recursos predilectos es el empleo del doble sentido, que suele apoyarse en los nombres propios de los protagonistas, como se muestra en el siguiente ejemplo de la Escena XI:

Currita: ¿Conque es usted muy desgraciado? Pues júntese usted conmigo.

Paco: Eso quisiera yo.

Currita: Si es usted soltero y tiene usted fe...

Paco: Que si tengo yo fe...Oye, tú; que si tengo fe (A Pepe). La Fe es lo que me sobra.

Así, Jackson Cortés se sirve de un juego de palabras para introducir el doble sentido y la ironía, que tan buen resultado obtenían entre el público.

Algunos puntos en común con las obras anteriormente analizadas son la alternancia prosa-verso entre partes habladas y cantables; números musicales constituidos por versos de arte menor que varían el número de sílabas en función de los bailables empleados y suelen rimar en asonante los pares; algunas excepciones son el número de Paco (*N.º 1*), que contiene dos estrofas de versos heptasílabos que riman dos a dos (abab), o el número de Currita (*N.º 3*), que incorpora la estructura de seguidilla compuesta; por último, la petición de aplauso vuelve a tomar forma de estrofa de cuatro versos, si bien son octosílabos con rima asonante “abba” en esta ocasión:

Sólo falta a mi placer,
Por ver mi dicha colmada,
Que nos deis una palmada;
Os lo pide una mujer.

Cabe destacar que el libretista adjudica hábilmente esta estrofa a Currita para asegurarse el aplauso del público, que consiente apiadándose de la pobre costurera, que resulta víctima de la farsa y se ve privada del final feliz del que participan el resto de los personajes.

Música

En línea con sus antecesoras, *¡Quién fuera libre!* se compone de cinco números musicales: *Preludio, n.º 1 (Paco), n.º 2 (Dúo de Paco y Pepe en tiempo de Vals), Seguidillas y Tango* entre Currita, Pepe y Paco, y *Final*, con la petición de aplauso.

De cara al análisis, se ha comparado la parte de apuntar localizada en el Centro de Documentación y Archivo de la Sociedad General de Autores y Editores (del Archivo

Adolfo del Rey, de Sevilla¹⁰⁷⁹) con las partituras conservadas en la Biblioteca Nacional de España: dos para voz y piano, propiedad de Roberto Retes, y otra de director, del profesor de piano madrileño Pablo Onsalo¹⁰⁸⁰.

La plantilla orquestal está constituida por violines primeros y segundos, viola, violonchelo, contrabajo, piccolo, flauta, oboe, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos cornetines, tres trombones, figle, timbales, bombo y caja.

A continuación, se adjunta el esquema analítico de la obra:

<i>¡Quién fuera libre!</i>							
<i>Preludio</i>	Te	T	C	To	Cc	F	Tx
	INTRO	<i>Moderato</i>	2/4	Sol M	1-12	-	-
	A				12-31	a1 (12-20)	
						a2 (20-28)	
						eA (28-31)	
CODA	31-42	-					
Nº. 1. Paco	INTRO	<i>Moderato</i>	2/4	Sol M	1-12	i0 (1-4)	-
						i1 (4-12)	Paco: Diez minutos, ¡Santo Dios! Hoy me gano un arañazo, hoy me gano un coscorrón.
	A			Sol M- Si m	12-31	a1 (12-20)	Desde que me casé y fui tan incivil yo tengo una mujer como un guardia civil. Sujeto a ella he de estar en tan estrecha unión y por no ver su faz a Fez me iría yo.
						a2 (20-28)	
				ea (28-31)	A fez me iría yo.		
	B			31-43	b1 (31-39)	Si fuera soltero, ¡qué felicidad! Solo de pensarlo me pongo a bailar	
					eb (39-43)		
CODA	43-54	-	Me pongo a bailar (BAILA)				
Nº. 2.	INTRO	<i>Tiempo de Vals</i>	3/4	Re M	1-4	-	-
	A				5-38	a1 (5-12)	

¹⁰⁷⁹ MMO/1887

¹⁰⁸⁰ Referencias: Mp/3186/3 y MONSALO/116

Paco y Pepe. Tiempo de Vals						a2 (13-20)	Paco y Pepe (alternando): Ya se fue mi mujer. ¡Oh, qué placer!	
						Mod - Sol M	a3 (21-30)	Pepe: ¡Por fin ya respiro! ¡Soy libre por fin! ¡Qué hermosa y gozosa la vida, es así!
							a3' (30-38)	Paco: ¡Al cabo respiro! ¡Soy libre por fin! ¡Qué hermosa y gozosa la vida, es así!
	B	Menos			Re M	39-60	b1 (39-46)	Pepe: Para que el hombre en el mundo pudiera vivir feliz, toda la mujer casada se debiera suprimir
							b1' (47-54)	Paco: Cuando sea diputado al Gobierno he de pedir que las viejas sobre todo las destierren del país
	C				Re m	61-92	eB (54-60)	A 2: Mucho que sí
					Mod – Re M		c1 (61-68)	A 2: ¡Viva el hombre libre hasta morir! ¡Abajo el tirano yugo mujeril!
							c2 (69-76)	A 2: ¡Viva sobre todo la moralidad! ¡Las chicas bonitas y la libertad!
					Re M		ec2 (76-80)	A 2: ¡Las chicas bonitas y la libertad!
							c3 (80-88)	A 2: Laralá...(BAILAN)
							eC (88-92)	A 2: ¡Viva sobre todo la moralidad! ¡Las chicas bonitas y la libertad!
	CODA	Vivo				92-102	-	A 2: ¡Y la libertad! Lararán...
	Nº. 3. Seguidillas y Tango	INTRO	[?]	3/4	Sol M	1-3	-	-
A (Seguidillas)					4-32	a1 (4-15)	Currita: Se sienta ya en el palco, la presidencia, y sale la Cuadrilla, y el clarín suena. Ya sale el toro, ya sale el toro, y allá va Salerito de verde y oro	
						ea1 (15-19)	-	
				Mi m		a2 (19-27)	Le cita en los medios, se cuadra con él, le tiende el capote, le para los pies. ¡Olé! ¡Olé!	

						ea2 (27-32)	Ese es Salerito, ese es mi gaché		
	En.				Mod	33-44	-	<p>Currita: ¿Qué os ha parecido? Paco: Bien. Pepe: Requetebueno.</p> <p>Currita: Pues allá va mi tango, que es de caramelo. Paco: Me encantan los tangos. Pepe: Me muero por ellos</p>	
	B (<i>Tango</i>)			2/4	Sol m	44-118	INTRO (44-53)	-	-
							b1 (54-65)	Currita: Yo mi <i>libertá compé</i> a fuerza de <i>trabajá</i> , pero fui otra vez esclava sus ojitos <i>ar mirar</i>	
							eb1 (65-69)	Ar mirar	
							b2 (69-82)	Con estas nuevas cadenas me encuentro mucho peor, que era antes esclavo el cuerpo y ahora lo es el corazón	
							Mod	b3 (83-94)	¡Vaya por Dios!
				Sol M	b4 (95-118)	A 3: Currita: ¡Vaya por Dios! Que nunca libre pueda ser yo. Paco y Pepe: ¡Basta, por Dios! Que me derrito con tu calor			
	CODA					118-133	-	A 3: Currita: Que nunca libre pueda ser yo. Paco y Pepe: Que me derrito con tu calor	
	Nº. 3. Guaracha (Variante)			INTRO	<i>Tiempo de Habanera</i>	2/4	Sib m	1-9	-
A		10-45	a1 (10-18)	<p>Currita: ¡Ay qué mulata! La bella Rosa, ¡Ay, cómo baila, válgame Dios! ¡Ay, caballero! Si usted la viera con qué sandunga y con qué primor.</p> <p>2ª Si el compañero no es hombre listo y se descuida y pierde el compás. ¡Ay! La mulata le dice entra y él poco a poco bailando va</p>					

				Reb M	a1 (18-26)	Tan <i>suavesito</i> , tan <i>despasito</i> , ¡Ay! Que es tan <i>durse</i> como el turrón. ¡Ay, cómo juega con la <i>caera</i> ! ¡Ay, caballero, válgame Dios! 2ª: Ella lo lleva, lo vuelve loco, ella lo mata con su bailar. Y él que no es bobo, deja matarse porque al morirse gozando está.	
					a2 (27-34)	¡Ay! Que pa qué, ¡Ay!	
					a2 (35-42)	Que pa allá. ¡Ay! Cómo viene, ¡Ay! Cómo va	
	B			45-59	b1 (45-52)	Los tres: Mulata, por Dios, déjame que yo te quiera para saber lo que es ¡Ah!	
					b1 (52-59)		
	CODA			Vivo	Sib m	60-64	-
Nº. 4. Final		Tiempo de Vals	3/4	Re M	1-10	-	Currita: Que nos deis una palmada, os lo pide una mujer

En el esquema se puede apreciar que los números más sobresalientes son el dúo entre Pepe y Paco (Nº. 2) y las *Seguidillas* y *Tango* (Nº. 3). En las partes de apuntar de Roberto Retes, las *Seguidillas* y *Tango* se sustituyen por la *Guaracha*; además, en este número, la actriz que interpretase a Currita “quedaba autorizada para cantar flamenco a la guitarra, etc., etc., pudiendo suprimirse esta última pieza en caso necesario y dejando sólo el cante flamenco a la guitarra o con la orquesta”¹⁰⁸¹. Este tipo de indicaciones son un claro reflejo de la preponderancia de la figura de la actriz sobre la de cantante, dejando abierta la ocasión para el lucimiento de sus aptitudes, al tiempo que se permitía adaptar

¹⁰⁸¹ JACKSON CORTÉS, Eduardo. *¡Quién fuera libre!, juguete cómico-lírico en un acto y en prosa original de Eduardo Jackson Cortés, música de los maestros Rubio y Espino*. Madrid, R. Velasco, 1884, p. 28.

los números musicales a un determinado contexto y público (como puede ser el caso de Roberto Retes en Chile introduciendo una guaracha).

A nivel estructural, se detecta un paralelismo con las composiciones anteriormente analizadas. También se observa la misma simetría en las frases, si bien en las *Seguidillas* y *Tango* adquieren la peculiaridad de que abarcan doce compases en lugar de ocho, debido a la estructura de seguidilla compuesta de las estrofas, mencionada en el apartado del libreto (7a5b7c5b + estrambote 5d7e5d). Las coletillas de cuatro compases continúan presentes y mantienen las mismas funciones de incidir sobre la última parte del verso y facilitar el enlace con el siguiente. La armonía es tradicional, con empleo de esporádicos cromatismos para enfatizar la tensión o separar partes.

El *Preludio* reproduce la Introducción, las dos primeras frases y la CODA del N^o. 1 (Paco).

El N^o. 1 se caracteriza por su excesiva sencillez y simetría estructural, pues las frases de A y B mantienen prácticamente el mismo ritmo, modificando exclusivamente la letra y la armonía. A modo de ejemplo, se anota la frase a1, que permite hacerse una idea tanto del N^o. 1 como del *Preludio*:

¡Quién fuera libre!: N^o. 1 (cc. 12-20). CEDOA. MMO/1887

Esta frase es un claro ejemplo de estructura simétrica de ocho compases con una armonía muy tradicional, cadenciando sobre la tónica y el tercero. Le sigue otra frase de ocho (a2) que reproduce el mismo ritmo, aunque cambia las notas y regresa a la tonalidad de partida, Sol Mayor. La parte B viene a actuar a modo de enlace con la CODA (“Si fuera soltero, ¡qué felicidad!, solo de pensarlo me pongo a bailar”), y esta última, de carácter instrumental, es aprovechada por Paco para bailar.

El N.º 2 es un dúo en *Tiempo de Vals* entre Paco y Pepe. En el tema A, alegre y *cantabile* en Re Mayor, los protagonistas celebran la marcha de sus mujeres (“Ya se fue mi mujer, ¡Oh, qué placer!); el tema B contrasta, al reducir ligeramente el *tempo* y modular al relativo menor para enfatizar el lamento de los maridos por su falta de libertad (“Para que el hombre en el mundo pudiera vivir feliz, toda la mujer casada se debiera suprimir”); se retoma el modo mayor en C, que es un cántico victorioso que finaliza en un baile donde los protagonistas celebran la partida de sus mujeres, continuado durante la CODA. A continuación, se anotan las frases c2 y c3, que ilustran algunos de los rasgos estilísticos comunes a otras composiciones señalados anteriormente:

¡Quién fuera libre!: N.º 2 (cc. 69-88). CEDOA. MMO/1887

Los recuadros azules señalan acordes disminuidos, que forman parte de una progresión cromática, destacada en color naranja; por otro lado, la frase resaltada en verde es c2, que sigue el patrón regular de ocho compases subdivididos en dos semifrases de cuatro, con semicadencia en el tercero y cadencia en tónica; una coletilla de cuatro compases, destacada en morado, reproduce la segunda semifrase de c2, reforzando el regreso a la tonalidad principal (Re Mayor) y facilitando el paso a c3; esta última frase de ocho compases, donde los protagonistas bailan, tiene carácter conclusivo y va seguida de un breve enlace con la CODA.

El N.º 3, *Seguidillas y Tango*, constituye un claro ejemplo de música diegética, en el que Currita, que sueña con convertirse en cantante de teatro, interpreta estas piezas como muestra de sus habilidades ante Pepe y Paco. Así pues, la acción se interrumpe para dar paso al lucimiento de la actriz, en este caso, de Juana Pastor. Se trata del número más extenso, que encuentra su equivalente en el *Terceto* entre Severo y las hermanas Rita y Lola en *¡Cómo está la Sociedad!*, o en el *Dúo y Seguidillas* entre Paco y Pepa en *Meterse en Honduras*. Presenta una estructura INTRO-A-En-B-CODA, donde la parte A son las *Seguidillas*, “En” es un enlace con la parte B, que es el *Tango*, y una CODA final. A continuación, se anotan las primeras frases de las *Seguidillas* y del *Tango*:

Se sien-ta ya/en el pal-co la pre-si - den - cia y sa - le la cua - dri - lla y/el cla - rin sue - na ya sa - le/el to - ro ya sa - le/el

8
to - ro y/a - llá va, Sa - le - ri - to de ver - de/y o - - - ro

¡Quién fuera libre!: Seguidillas (cc. 4-15). Biblioteca Nacional de Madrid. Mp/3186/3

Se puede observar en azul la parte correspondiente a la seguidilla simple (7a5b7c5b), y en naranja la del estrambote (5d7e5d), dando lugar a una estructura de frase de doce compases subdivididas en dos semifrases de seis, la misma que se aprecia en el tango:

¡Quién fuera libre!. Tango (cc. 54-69). Biblioteca Nacional de Madrid. Mp/3186/3

Este último, añade una coletilla de cuatro compases destacada en color naranja que incide sobre el último verso e introduce unas figuraciones virtuosísticas que refuerzan la cadencia sobre la tonalidad principal (Sol menor) y acentúan la separación entre frases.

La alternativa a las *Seguidillas* y *Tango* es una guaracha, un tipo de danza tropical en su inicio vinculada al teatro e interpretada por una sola persona con acompañamiento de guitarra en 3/8¹⁰⁸². De raíces cubanas y caracterizadas por una letra picaresca, las guarachas se popularizaron en los salones de baile y, por ende, en algunas obras de género chico, como es el caso. En esta ocasión, se echó mano de una guaracha popular titulada *La mulata bailadora*¹⁰⁸³, en *tiempo de habanera* y con estructura bipartita. A continuación, se anota la primera frase de A, en Sib menor, que ejecuta Currita:

¹⁰⁸² PARRA MORENO, Waldo y YÉPEZ, Benjamín. «Guaracha». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, p. 935.

¹⁰⁸³ *Guarachas cubanas. Curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas*. Madrid, Librería La Principal, 1882, p. 101.

¡Ay qué mu - la - tal! la bé - lla Ro - sa ¡Ay, có - mo bai - la, víl - ga - me Dios! ¡Ay, ca - ba - lle - rol! sí - us - ted la vio - ra con qué san - dun - ga y con qué pri - mor
 Si el com - pa - ñe - ro no es hom - bre lis - to y se des - cui - da y pier - de el com - pás ¡Ay! La mu - la - ta le di - ce en - tra y él po - co a po - co bai - lan - do va

¡Quién fuera libre!: Guaracha (cc. 10-18). CEDOA. MMO/1887

Le sigue una frase a2 de ocho compases que se repite y sirve de enlace con B, donde entran Paco y Pepe y se modula al relativo mayor (Reb Mayor) para subrayar el carácter alegre (“¡Ay! Que pa’qui, ¡Ay! Que pa allá”); consiste en una frase de ocho compases que se repite dos veces. Por último, la CODA acelera a *Vivo* y retoma Sib menor, tras una progresión cromática descendente.

El número *Final* se constituye de diez compases en *tiempo de vals* que contienen una progresión ascendente de Re Mayor a La Mayor, tras la que se realiza una cadencia perfecta sobre la tonalidad principal (Re Mayor).

Recepción

El estreno de *¡Quién fuera libre!* en el Eslava constituyó todo un éxito gracias, en buena parte, a las ocurrencias de José Mesejo¹⁰⁸⁴, que suponían una garantía de éxito en todas sus funciones. A ello se sumó el gran movimiento escénico y una música agradable, de la que destacaron el dúo ejecutado por José y Emilio Mesejo en sus respectivos papeles de Paco y Pepe, así como la *Habanera* a terceto de estos últimos junto a Juana Pastor (Currita), ambos números repetidos¹⁰⁸⁵.

¹⁰⁸⁴ «Novedades teatrales. Eslava». *El Globo*, 7-III-1884, p. 3.

¹⁰⁸⁵ «Edición de la mañana de hoy 7 de marzo». *La Correspondencia de España*, 7-III-1884, p. 3.

En la ejecución también brilló Encarnación Pastor caracterizando a Fe; Sené se hizo cargo del personaje de Sol, y todos los actores en unión a los compositores fueron llamados al proscenio al término de la representación¹⁰⁸⁶.

El juguete continuó en escena mucho tiempo, conquistando otros coliseos madrileños como el Felipe, Variedades, Maravillas, Martín, Apolo, Príncipe Alfonso y el Café de la Infantil.

De igual modo, obtuvo numerosas reprogramaciones en una treintena de provincias españolas, y llegó a convertirse en la segunda obra con mayor número de representaciones entre 1886 y 1890 después de *¡Cómo está la sociedad!*, como se ha podido comprobar en el anterior capítulo.

Por último, la propiedad de las ediciones para voz y piano a manos de Roberto Retes inducen a especular sobre su posible difusión por Chile en los mismos términos que *Meterse en Honduras* y *¡Cómo está la sociedad!*, dejando abierta esta hipótesis a una investigación posterior.

5.5. Síntesis

Las cuatro obras analizadas en el presente capítulo constituyen ejemplos cómico-líricos en un acto, distinguiendo entre un pasillo (*¡Cómo está la sociedad!*), dos juguetes (*Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!*) y un sainete-cuadro de costumbres (*Una tiple de café*). Sin embargo, esta escisión tipológica no trasciende mucho más allá del título, en tanto en cuanto los pasillos y juguetes son considerados como una especie de

¹⁰⁸⁶ *Ibid.*, p. 3.

variantes del sainete, encontrando numerosos rasgos en común tanto a nivel del libreto como de la música.

En cuanto al libreto, las cuatro obras se caracterizan por la levedad de argumento, que se explica desde su constitución en un único acto; la utilización de lo pintoresco local como principal atractivo; carácter humorístico que se superpone a cualquier intento de dramatismo, reflejado en los intentos de denuncia social por parte de algunos personajes, que se suceden sin aspiraciones de cambio; contemporaneidad de acción y toponimia madrileña, haciendo uso de escenarios emblemáticos como cafés cantantes, prevenciones de distrito o incluso espacios domésticos; lenguaje plagado de jergas e incorrecciones con el fin de caracterizar mejor a algunos personajes, especialmente a los que proceden de las capas sociales más bajas, pudiendo hacer mofa de su desventajada situación social; empleo de clichés y estereotipos, que desfilan por la escena haciendo gala de sus peculiaridades; enredo amoroso mínimo, propiciando un reencuentro inverosímil entre personajes que no se encontrarían en circunstancias normales; este enredo viene acompañado de farsa, que suele conllevar una suplantación o intercambio de identidad, convirtiendo al público en cómplice y constituyendo uno de los momentos más divertidos de estas obras; desenlace público que se resuelve felizmente, acompañado de una moraleja implícita que supone el triunfo de los valores socialmente convenidos e instaurados desde la Restauración; por último, estas obras suelen incluir una solicitud de benevolencia al público por medio de una estrofa final en la que se invita al aplauso.

Sin embargo, algunos de estos elementos adquieren diversos matices en función de la obra. Así, mientras *Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!* se sirven de cinco personajes para entretener el enredo, *Una tiple de café* y *¡Cómo está la sociedad!* incorporan hasta trece tipos, justificados desde la ambientación en espacios más multitudinarios (un café-cantante y una prevención de distrito), lo que suele traer consigo

una consecuente ampliación del número de escenas. Además, en *¡Cómo está la sociedad!* hay una aproximación al género revisteril en el desfile de personajes prototípicos ante un inspector que les “pasa revista”, relegando el enredo y la farsa a un segundo plano. Por último, se advierte una evolución desde el sainete *Una tiple de café*, enteramente escrito en verso, a las otras tres obras, que alternan verso y prosa con el fin de otorgar más realismo a la acción.

Respecto a la música, las cuatro obras presentan una estructura global semejante a la suite, constituida por cinco números inspirados en música folklórica y de danza (seguidillas, jotas, panaderos, valeses, tangos, guarachas) en respuesta al gusto generalizado en España por el baile, lo que garantizaba su trascendencia y difusión más allá del día de su estreno. El primer número es un preludio, de carácter introductorio e instrumental; los centrales están concebidos para la recreación de los cantantes/actores, constituyendo, por normal general, unidades carentes de acción dramática; sin embargo, en *Una tiple de café* y *¡Quién fuera libre!*, algunos de estos números suponen ejemplos de música diegética; por último, el número de cierre o final puede ser vocal o instrumental, y repite algún fragmento anterior o incluye una petición de aplauso a cargo de uno de los protagonistas. La extensión de estos números es variable, sobresaliendo el que se corresponde con la escena de amor/enredo + baile entre los personajes principales, y su estructura interna es similar, iniciada por una breve introducción instrumental, seguida de una sucesión de temas y una CODA. El fraseo es regular, integrado por frases de ocho compases subdivididas en semifrases de cuatro, y suelen venir enlazadas por medio de coletillas de cuatro compases que inciden sobre la última parte del verso. La armonía es muy tradicional, produciéndose algún cromatismo o acorde disminuido en pasajes de clímax para acentuar la tensión. La plantilla que acometía estas obras responde al modelo orquestal zarzuelístico del siglo XIX, formada por cuerda completa, piccolo,

flauta, oboe, dos clarinetes, dos fagotes, dos trompas, dos cornetines, tres trombones, timbales y bombo, pudiendo verse enriquecida con la incorporación de figle, caja, platillos y triángulo.

En cuanto a su difusión, cabe diferenciar *Una tiple de café* de *¡Cómo está la sociedad!*, *Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!*, puesto que obtuvo una acogida mucho más comedia. Aun así, este sainete se convirtió en la quinta obra de Espino más programada en Madrid, e incluso llegó a interpretarse en otras provincias, un éxito del que no participaron otras de sus composiciones. Por su parte, *¡Cómo está la sociedad!*, *Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!* constituyeron las obras más representadas tanto a nivel de Madrid como de otras provincias de España, al menos, hasta 1890, año en que concluye esta investigación. Sin embargo, atendiendo a las partes de apuntar manejadas, se sospecha de su interpretación en Chile, gracias al compositor y director Roberto Retes Bisetti, siendo muestra de la difusión de un género eminentemente español más allá de nuestras fronteras. Asimismo, *Meterse en Honduras* se interpretó en distintos teatros de México y Estados Unidos entre 1919 y 1925 a cargo de la compañía Famoso Cuadro Novel, e incluso se podría aventurar su puesta en escena en Ciudad en México a manos del empresario malagueño Rafael de Torres Beleña, quien llegó a convertirse en propietario del Teatro Lírico en 1935; de ser así, se trataría de una obra con un nivel de difusión hasta el momento sin precedentes en toda la producción analizada de Espino.

6. Funciones benéficas, bailes de máscaras y actividad docente en el Instituto Filarmónico

Casimiro Espino cultivó las facetas de compositor, director e intérprete más allá de los ámbitos religioso, sinfónico y zarzuelístico, fruto de su destacado papel en la vida musical de la época. La gran mayoría de estas intervenciones se produjeron en funciones a beneficio de diversos artistas y en bailes de máscaras, para los que llegó a componer, al menos, una veintena de piezas.

Por otro lado, Espino ejerció como profesor del Instituto Filarmónico el mismo año de su fundación, en 1884, lo que le permitió tomar parte activa en un proceso de renovación de la enseñanza musical de la época.

En el presente capítulo se recogen estas intervenciones por orden cronológico, abordando su actividad docente en un apartado aparte. Asimismo, se incluye un catálogo de las piezas localizadas concebidas para este tipo de intervenciones en el apéndice 12.

6.1. Beneficios, bailes de máscaras y otras funciones

La destreza de Casimiro Espino como violinista motivó su participación en numerosas funciones cuando aún no había finalizado sus estudios en el Real Conservatorio de Música y Declamación. Sin embargo, a medida que fue adquiriendo renombre como compositor y director, fue priorizando estas facetas y abandonando progresivamente sus labores de intérprete.

A lo largo de este apartado se realiza un repaso por esta actividad y se analizan las cuatro partituras que se conservan: un par de polkas, una redova y un schottisch, concebidas para bailes de máscaras.

1872

La primera función de la que se tiene constancia tuvo lugar el 5 de marzo de 1872 en el Teatro de la Alhambra, en beneficio del actor cómico italiano Federico Boldrini. Espino ejecutó *La scena de un ballo* de Pierre Baillot (1771-1842)¹⁰⁸⁷ y obtuvo merecidos aplausos¹⁰⁸⁸.

Ese mismo año, acudió a Santander junto al violonchelista Víctor Mirecki, con quien entonces colaboraba en la sociedad Filarmónica de Madrid. En dicha capital, ofrecieron un concierto el 24 de septiembre en los Salones de Toca, en el que tomaron parte los jóvenes pianistas Anievas y Aguirre en obsequio a los músicos, en especial, a Mirecki, quien entonces gozaba de muy buena fama. El programa se compuso de obras pertenecientes al repertorio de la Filarmónica de Madrid, como *Il Pasionatto* de Rémy o *Mira la bianca luna* de Rossini; otros números constituían un homenaje por parte de Mirecki al que había sido su profesor, Adrien François Servais (1807-1866), como la fantasía de *La Hija del Regimiento* o *Recuerdos de Spa*. A continuación, se anota el programa completo:

PRIMERA PARTE

- 1º. Trío para violín, violonchelo y piano, por los señores Espino, Mirecki y Anievas.-
Mayseder
- 2º. *Il Pasionatto*, Fantasía para violín por el señor Espino. -Rémy
- 3º. *Serenata de Gounod*, por los Sres. Espino, Mirecki, Anievas y Aguirre. -Gounod
- 4º. Fantasía de *La Hija del Regimiento*, por el señor Mirecki. -Servais
- 5º. *Adiós a la Alhambra*, por el Sr. Espino. -Monasterio

SEGUNDA PARTE

- 1º. *Polonesa de Chopin*, por los Sres. Anievas y Mirecki.-Chopin
- 2º. Fantasía de *La Favorita*, por el Sr. Espino. -Alard
- 3º. *Mira la bianca luna*, por los Sres. Espino, Mirecki, Aguirre y Anievas. -Rossini

¹⁰⁸⁷ «Gacetillas». *La Nación*, 3-III-1872, p. 3.

¹⁰⁸⁸ «Noticias generales». *La Época*, 6-III-1872, p. 3.

4°. *Recuerdos de Spa*, por el Sr. Mirecki. -Servais

5°. *Ave-Maria*, por los Sres. Espino, Mirecki, Anievas y Aguirre. -Gounod¹⁰⁸⁹

Los artistas fueron muy aplaudidos e hicieron justicia a la fama que les precedía. De Espino se dijo que era un aprovechadísimo discípulo del célebre violinista Monasterio, cuya escuela imitaba a la perfección¹⁰⁹⁰.

1873

En 1873, y ya de vuelta en Madrid, Espino volvió a hacer alarde de sus cualidades en un concierto celebrado el 24 de junio a beneficio de Federico Chueca y del actor Martínez en el Teatro de Variedades, en el que fue muy aplaudido junto al resto de los artistas que intervinieron¹⁰⁹¹.

Su actividad en la Filarmónica de Madrid le había proporcionado numerosos contactos, y así, el 6 de diciembre de ese mismo año, participó en una función verificada en el salón de la reputada cantante Elisa de Luxán, socia honoraria de la orquesta. En ella, Espino ejecutó un magnífico cuarteto junto a Valentín de Zubiaurre y a los marqueses de Bogaraya y Martorell¹⁰⁹², probablemente el *Cuarteto para flauta, violín, violonchelo y piano* de Michelis, a juzgar por los intérpretes y teniendo en cuenta que entonces formaba parte del repertorio de la Filarmónica¹⁰⁹³.

¹⁰⁸⁹ «Gacetillas». *Boletín de comercio*, 23-IX-1872, pp. 2-3.

¹⁰⁹⁰ «Gacetillas». *Boletín de comercio*, 25-IX-1872, p. 3.

¹⁰⁹¹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 25-VI-1873, p. 3.

¹⁰⁹² «Ecos de Madrid». *La Época*, 10-XII-1873, p. 4.

¹⁰⁹³ Los marqueses de Bogaraya y Martorell ejecutarían las partes de la flauta y el violonchelo respectivamente, Espino la del violín, y Zubiaurre, entonces director de la Filarmónica, la del piano.

Una muestra más de las intervenciones surgidas a raíz de la Filarmónica fue el concierto verificado por el pianista Carlos Beck, el 30 de enero de 1874 en el salón de la Escuela Nacional de Música, sede habitual de la orquesta. Además de Espino, tomaron parte la cantante Aurea Franco de Pineda, el violonchelista Francisco Gerner y el clarinetista Antonio Romero, miembros todos de la agrupación. El programa ejecutado fue el siguiente:

PRIMERA PARTE

- 1º. Serenata para violín y piano, por los Sres. Espino y Beck.-Rubinstein
- 2º. Aria por la señora Pineda
- 3º. Balada para piano, por el Sr. Beck. -Chopin
- 4º. Cavatina y rondó de *La Sonámbula*, por la señora de Pineda. -Bellini
- 5º. Fantasía sobre temas de Bellini, por el Sr. Romero

SEGUNDA PARTE

- 1º. Estudios sinfónicos para piano, por el Sr. Beck.-Schumann
- 2º. Romanza, por la señora Franco de Pineda.
- 3º. Romanza para violoncello, por el Sr. Gerner. -Mendelssohn
- 4º. *Le tourbillon (impromptu)* para piano, por el Sr. Beck. -Ritter
- 5º. Vals de la sombra de la ópera *Dinorah*, por la señora de Pineda-Meyerbeer¹⁰⁹⁴

El público aplaudió con entusiasmo la bellísima serenata para violín y piano de Rubinstein, ejecutada por Espino y Beck¹⁰⁹⁵, así como los *Estudios sinfónicos para piano* de Robert Schumann (1810-1856), que se escuchaban por primera vez en Madrid, permitiendo un acercamiento a compositores prácticamente ignorados hasta la fecha en la capital¹⁰⁹⁶.

¹⁰⁹⁴ «Ecos de Madrid». *La Época*, 4-II-1874, p. 4.

¹⁰⁹⁵ «Noticias generales». *La Época*, 31-I-1874, p. 3.

¹⁰⁹⁶ «Noticias generales». *La Época*, 31-I-1874, p. 3.

El 20 de febrero se verificó una nueva función en el salón de la Escuela Nacional de Música en obsequio a Amalia Martínez Cos, pianista y también socia de la Filarmónica de Madrid. Junto a ella, tomaron parte las artistas Mariana Gracia y Gerada, María Barras y los miembros de la orquesta Gerner, Romero, Beck, Vidal y el marqués de Martorell, además de Espino, siendo todos muy aplaudidos¹⁰⁹⁷. El repertorio del concierto fue el siguiente:

PRIMERA PARTE

- 1º. Trío para violín, violoncello y piano, por los señores Espino, Gerner y Beck.-
Beethoven
- 2º. Romanza de la ópera *D. Carlos*, por el señor Vidal. -Verdi
- 3º. Concierto en mi bemol para piano, por la señorita doña Amalia Martínez Cos. -Ries
- 4º. *Il rimorso*, por la señorita doña Mariana Gracia y Gerada. -Fabiani
- 5º. *Le tourbillon (impromptu)* para piano, por la señorita doña Amalia Martínez Cos. -
Ritter

SEGUNDA PARTE

Lectura de poesías

TERCERA PARTE

- 1º. *Mira la bianca luna*, dúo para violín y violoncello por los Sres. Espino y marqués de Martorell. -Rossini
- 2º. Aria de *Roberto*, por la señorita doña María Barras. -Meyerbeer.
- 3º. *Elegía* para clarinete, por D. Antonio romero y Andía. -Cavallini
- 4º. Aria de *Beatriz de Tenda* por la señorita Gracia. -Bellini
- 5º. A. *Dernière Espérance, meditation religieuse*. -Gottschalk. B. *La californienne*, polka brillante, Herz, para piano por la señorita doña Amalia Martínez Cos¹⁰⁹⁸

La siguiente función tuvo lugar el 29 de marzo en el Salón de la Escuela Nacional de Música en beneficio del cantante español Huguet¹⁰⁹⁹. Espino intervino junto a otros

¹⁰⁹⁷ «Tercera edición». *La correspondencia de España*, 22-II-1874, p. 3.

¹⁰⁹⁸ «Noticias generales». *La Época*, 17-II-1874, p. 3.

¹⁰⁹⁹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 30-III-1874, p. 2.

profesores como Salvadora Abella y Baroni, Dámaso Zabalza, José Inzenga, Mariano Vázquez o Emilio Majesté entre otros, además de los reputados cantantes Marie Sasse y Vicente Stagno, quienes se despedían del público de Madrid tras una serie de intervenciones en el Teatro Nacional de la Ópera¹¹⁰⁰. Aunque la crítica centró casi toda su atención en los artistas obsequiados, también hizo alusión a la contribución del resto, que no dejó nada que desear¹¹⁰¹.

Al mes siguiente, Espino volvió a participar en un concierto benéfico celebrado el 25 de abril en el mismo emplazamiento. En esta ocasión, el homenajeado fue Domingo Heredia, primer premio de piano en la clase de Eduardo Compta, quien ejecutó dos conciertos de Emilie Mayer (1812-1883) y Henry Charles Litolff (1818-1891) que se escuchaban por primera vez en Madrid¹¹⁰². En la función también intervinieron las artistas Salvadora Abella y su discípula, Obdulia Pabon, junto a otros miembros de la orquesta, dirigida por José Arche (1829-1885). El programa interpretado fue el siguiente:

PRIMERA PARTE

1º. Sinfonía

2º. *Scherzo en si b menor* para piano (op. 31), por el señor Heredia. -Chopin

3º. Wals en la ópera *Romeo y Giulietta*, por la señorita Abella. -Gounod

4º. Romanza para violoncello, por el Sr. Gerner. -Mendelssohn

5º. Adagio religioso del 4º concierto sinfónico para piano y orquesta (op. 102), por el señor Heredia. -Litolff

SEGUNDA PARTE

1º. Gran concierto en re mayor, para piano con acompañamiento de orquesta (op. 70), por el Sr. Heredia: *Allegro maestoso, Larghetto, Allegro marcia*. -Mayer

2º. Serenata por las señoritas Abella y Pabon. -Campano

3º. Fantasía para flautín sobre motivos de *Los Hugonotes*, por el Sr. González (hijo). -Meyerbeer

¹¹⁰⁰ «Tercera edición». *La correspondencia de España*, 28-III-1874, p. 3.

¹¹⁰¹ «Noticias varias». *El Arte*, 29-III-1874, p. 2.

¹¹⁰² «Segunda edición». *La correspondencia de España*, 16-IV-1874, p. 2.

4°. *No me dejes*, romanza cantada por la señorita Abella, con acompañamiento de violoncello y piano por los señores Gerner y Heredia. -Heredia

TERCERA PARTE

1°. Elegía para violín, por el Sr. Espino. -Bengoechea

2°. *Alla stella confidente*, romanza por la señorita Pabon, con acompañamiento de violoncello por el Sr. Gerner. -Robaudi.

3°. Paráfrasis de concierto sobre el *Miserere* de *El Trovador*, por el Sr. Heredia. -
Gottschalk

4°. *Morir por ti*, melodía, por la señorita Abella. -Heredia

5°. Fantasía a dos pianos sobre motivos de *Don Juan*, por los señores Tragó y Heredia. -
Lisberg¹¹⁰³

Espino demostró poseer «grandes conocimientos y destreza» en la interpretación de la *Elegía para violín* de Soledad de Bengoechea¹¹⁰⁴.

1875

En 1875, sus intervenciones se multiplicaron exponencialmente a raíz del éxito cosechado en años anteriores y de una presencia cada vez mayor en el panorama lírico, gracias a sus funciones de concertino y director de orquesta en el Teatro de la Zarzuela. En dicho coliseo se celebraron los tradicionales bailes de máscaras entre el 23 de enero y el 14 de febrero, en los que Espino tomó parte activa componiendo obras para la ocasión. Ejemplo de ello constituyó el primer baile, con el que se celebraba la reciente llegada de Alfonso XII al poder. Espino contribuyó aportando dos obras de un fuerte componente nacional: *Himno a S.M, el rey Alfonso XII* y los valeses *¡Gloria a España!* Asimismo, logró estrenar *El suspiro de amor* y las habaneras *Café de [Moha]*¹¹⁰⁵ y *La morena*.

¹¹⁰³ «Noticias generales». *La Época*, 24-IV-1874, p. 3.

¹¹⁰⁴ «Noticias generales». *La Época*, 28-IV-1874, p. 4.

¹¹⁰⁵ La calidad de imprenta impide determinar con exactitud el título.

Lamentablemente, no se han podido localizar materiales de ninguna de estas partituras.

A continuación, se anota el programa completo:

PRIMERA PARTE

- 1°. Sinfonía titulada *¡Viva Alfonso XII!*
- 2°. Polka, *Le chateau de Totó*. -Ettling
- 3°. Wals cantado por el coro de señoras de este teatro, *¡Gloria a España!*. -Espino
- 4°. Schottisch, *La Gacelle*. -Rollé
- 5°. Mazurca, *La Sultana Valide*. -Metra
- 6°. Habanera cantada por el cuerpo de señoras, *Café de [Moha]*. -Espino

SEGUNDA PARTE

- 1°. *Himno a S.M, el rey Alfonso XII*, cantado por dicho cuerpo de coros. -Espino
- 2°. Mazurca, *Cecilia*. -González
- 3°. Wals coreado, *El suspiro de amor*. -Espino
- 4°. Polka, *Le palais des Singes*. -Metra
- 5°. Schottisch, *Les deux amis*. -Sauvan
- 6°. Habanera coreada, *La morena*. -Espino
- 7°. Galop, *Hércules*. -Masson¹¹⁰⁶

En este tipo de eventos de carácter lúdico, la calidad musical quedaba relegada a un segundo plano y los programas se nutrían de piezas generalmente compuestas en tiempo récord o de circunstancias, como las mencionadas de Espino en honor al nuevo rey. Esto provocaba una falta de interés por parte de los cronistas y explica la ausencia de algunos programas en la prensa, dificultando la labor de investigación. Ejemplo de ello constituye, sin ir más lejos, el segundo baile, celebrado el 26 de enero¹¹⁰⁷, del que no se ha podido localizar el programa. La tercera de estas funciones tuvo lugar el 7 de febrero con el siguiente repertorio:

¹¹⁰⁶ «Noticias generales». *La Época*, 22-I-1875, p. 3.

¹¹⁰⁷ «Generales». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 26-I-1875, p. 4.

PRIMERA PARTE

- 1°. Sinfonía *Adelaida*. -Javelot
- 2°. Wals, *Melancolie*. -Metra
- 3°. Polka, *Les Marionnettes*. -Metra
- 4°. Polka-mazurca, *Souvenir du Bas*. -Metra
- 5°. Schottisch, *La Gacelle*. -Rollé
- 6°. Habanera, *Rosario*. -Espino

SEGUNDA PARTE

- 1°. Wals, *La nuit*. -Metra
- 2°. Polka, *Le palais des Singes*. -Metra
- 3°. Mazurca, *La Sultana*. -Metra
- 4°. Polka, *Le palais des Singes*. -Metra
- 5°. Schottisch, *Les deux amis*. -Sauvan
- 6°. Habanera. -Espinosa
- 7°. Galop, *La Veloce*. -Riviere¹¹⁰⁸

En esta ocasión, el número de obras aportado por Espino fue significativamente inferior al de la primera función, ya que la gran mayoría pertenecieron a Olivier Métra. Al día siguiente, se verificó un nuevo baile que incluyó una habanera de Espino cuyo título no apareció especificado en el programa, pudiendo haberse tratado de alguna de las anteriores. En este sentido, cabe destacar que el carácter funcional de esta música solía dar lugar a títulos genéricos que se correspondían con el tipo de baile (habanera, sinfonía, polka), información por otra parte suficiente de cara a su interpretación. El programa del cuarto baile fue el siguiente:

¹¹⁰⁸ «Anuncios de espectáculos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 6-II-1875, p. 4.

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía *Los amores de Psych.* -Nehz
- 2º. Wals. -Reviere
- 3º. Polka. -Metra
- 4º. Mazurca, *Les alsaciannes.* -Metra
- 5º. Schottisch, *Stella.* -Bosisio
- 6º. Habanera, *Lolita.* -González

SEGUNDA PARTE

- 1º. Wals, *L'Etoile du Soire.* -Metra
- 2º. Polka, *Perruque blonde.* -Arban
- 3º. Mazurca, *La Marguerite.* -Metra
- 4º. Schottisch, *Les vendanges.* -Largord
- 5º. Habanera. -Espino
- 6º. Galop, *La Veloce.* -Riviere¹¹⁰⁹

El siguiente baile de máscaras tuvo lugar el 12 de febrero con el siguiente repertorio:

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía. -Espino
- 2º. Wals, *Die spradier* -Kéler Béla
- 3º. Polka, *La joven [prestamista].* -Dufils
- 4º. Polka-mazurca, *Die kosende.* -Gung'l
- 5º. Schottisch, [*Madame*]. -Heinsdorff
- 6º. Habanera, *Rosario.* -González

SEGUNDA PARTE

- 1º. Wals, *Traumer.* -Gung'l
- 2º. Polka, *Correo de amor.* -Espino
- 3º. Polka-mazurca, *Cecilia.* -González
- 4º. Schottisch, [*Vishnon*]. -Metra
- 5º. Habanera, *El recuerdo.* -Espino
- 6º. Galop. -Espino¹¹¹⁰

¹¹⁰⁹ «Anuncios de espectáculos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 8-II-1875, p. 4.

¹¹¹⁰ «Anuncios de espectáculos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 12-II-1875, p. 4.

Espino presentó cuatro nuevas obras: la polka *El correo de amor*, la habanera *El recuerdo*, y una sinfonía y un galop de las que se desconoce el título.

El correo de amor

Afortunadamente, en la Biblioteca Nacional de España se conserva una edición para piano de la polka *El correo de amor*, perteneciente a la casa editorial Andrés Vidal hijo¹¹¹¹.

De origen polaco, las polkas se difundieron ampliamente por Europa e Hispanoamérica como géneroailable, especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX¹¹¹². En línea con estas composiciones, *El correo de amor* es una pieza ligera, sin mayores pretensiones que las de agradar al público y adaptarse a la moda.

A continuación, se adjunta su esquema analítico:

<i>El correo del amor</i>												
S	I	A		B	A'		C		D (EN)		CODA	
T	Tiempo de polka											
C	2/4											
F	-	a1	a1	b1	b1'	a1'	a1''	c1	c1	d1	d2	(a1)
To	Sol M			Sol M	Sol M	Sol M		Do M		Mod	Sol M	Sol M
					- Re M							
Cc.	1-10	11-18	19-26	26-34	34-42	43-50	51-58	59-66	67-74	75-82	82-89	90-111

¹¹¹¹ Referencia MC/282/11

¹¹¹² PLESCH, Melanie. «Polka [polca]». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, p. 869.

Teniendo en cuenta las repeticiones, la estructura resultante es INTRO-A-B-A'-C-D-C-CODA.

Las secciones se constituyen de dos frases de ocho compases, cada una de las cuales se subdivide en dos semifrases de cuatro prácticamente simétricas, donde la segunda modifica los dos últimos compases, bien para cadenciar, bien para enlazar con la siguiente sección.

La sección A se repite con la introducción de figuraciones virtuosísticas en los enlaces entre frases y cambios armónicos. Asimismo, se retoma en la CODA, aunque modificada para subrayar el carácter conclusivo. A modo de ejemplo, se anotan las frases a1 y a1', destacando en azul las modificaciones mencionadas:



Frase a1. *El correo de amor* (cc. 11-20). Biblioteca Nacional de España. MC/282/11



Frase al'. *El correo de amor* (cc. 41-50). Biblioteca Nacional de España. MC/282/11

Como se puede apreciar, la frase al' modifica exclusivamente el último compás, sustituyendo la corchea y la negra de al por un diseño de semicorcheas que adorna la melodía y realizando un cambio armónico de Re Mayor a Si menor.

La armonía es muy tradicional, con semicadencias en dominante y cadencias en tónica. Como excepción, cabe destacar algún acorde disminuido y cromatismo, que son rápidamente reconducidos a la tonalidad principal, sirviendo como ejemplo la misma frase anterior:



Frase al'. *El correo de amor* (cc. 41-50). Biblioteca Nacional de España. MC/282/11

En el ejemplo, se observa en color naranja que el acorde disminuido viene a constituir una especie de nota de paso, ubicado en parte débil y con una duración muy breve.

En definitiva, claridad y excesiva sencillez que se ven reforzadas por el principio de repetición que rige toda la polka desde lo más general, en el empleo de la sección A como estribillo, a lo más particular, en la simetría de las semifrases, que son prácticamente idénticas. Estos principios compositivos se explican desde la concepción de este tipo de piezas para el baile, donde la calidad musical quedaba relegada a un segundo plano debido al escaso interés que suscitaban.

Ese mismo año, Espino compatibilizó los bailes de máscaras de la Zarzuela, que finalizaron el 14 de febrero¹¹¹³, con la participación en las *matinéés* musicales verificadas en la casa de Adolfo de Quesada, socio fundador de la Filarmónica de Madrid. Dichas funciones tenían lugar todos los martes y constituían un punto de reunión de profesores eminentes y aficionados distinguidos, figurando entre los asistentes Santiago Masarnau, Teobaldo Power, el ministro de Inglaterra o el poeta Pedro de Madrazo entre otros. Los programas estaban constituidos por composiciones de Rubinstein, Beethoven o Haydn, ejecutadas de manera perfecta y admirable por Espino, Mirecki y el propio Quesada al piano¹¹¹⁴. Sin embargo, no se puede aportar más información en este sentido ante la ausencia de referencias.

El 20 de marzo, Espino intervino en una función benéfica en la Zarzuela dedicada al cuerpo de coros del teatro, ejecutando el *Ave-María* de Gounod en el intermedio entre

¹¹¹³ «Tercera edición». *La correspondencia de España*, 13-II-1875, p. 3.

¹¹¹⁴ «Ecos de Madrid». *La Época*, 21-II-1875, p. 4.

el primer y segundo acto de *El barberillo de Lavapiés*, junto a Dámaso Zabalza al órgano expresivo, Ángel Quílez al piano y la cantante Dolores Trillo de Quílez¹¹¹⁵.

El 5 de abril, se celebró un concierto en beneficio del pianista Carlos Beck en el salón de la Escuela Nacional de Música a imagen y semejanza del ofrecido el año anterior. Una vez más, Espino figuró entre los artistas dispuestos a obsequiar al homenajeado, junto a Eusebio González, Mirecki o Aurea Franco de Pineda entre otros, verificando el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- 1º. *Allegro y Scherzo* del trío en *do menor*, para piano, violín y violoncello, por los Sres. Espino, Mirecki y Beck. -Mendelssohn
- 2º. Fantasía sobre un tema de Chopin, para flauta, por el Sr. González. -Demerseman
- 3º. Rondó de *Lucía*, con acompañamiento de flauta, por la Sra. De Pineda y el Sr. González. -Donizetti
- 4º. *Rhapsodia húngara*, para piano, por el Sr. Beck. -Liszt
- 5º. Cavatina de *La Sonámbula*, por el Sr. Castro. -Bellini
- 6º. Fantasía sobre motivos de *La Muta*, para violín, por el Sr. Espino. -Allard

SEGUNDA PARTE

- 1º. *Andante y Finale* del trío en *do menor*, para piano, violín y violoncello, por los Sres. Espino, Mirecki y Beck. -Mendelssohn
- 2º. Romanza de la ópera *Don Carlos*, por el Sr. Castro. -Verdi
- 3º. *Reverie*, para violoncello, por el Sr. Mirecki. -Vieuxtemps
- 4º. Romanza de la ópera *Aida*, por el Sra. De Pineda. -Verdi
- 5º. Marcha de *Tannhauser*, para piano, por el Sr. Beck. -Wagner¹¹¹⁶

Espino ejecutó con gran calidad la *Fantasía sobre motivos de La Muta*, pero la obra no causó buen efecto, obteniendo una acogida mucho más satisfactoria en el trío¹¹¹⁷.

¹¹¹⁵ «Anuncios de espectáculos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 20-III-1875, p. 4.

¹¹¹⁶ «Ecos de Madrid». *La Época*, 8-IV-1875, p. 3.

¹¹¹⁷ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 6-IV-1875, p. 3.

La siguiente intervención tuvo lugar en una fiesta organizada por la Condesa del Montijo para despedirse de la sociedad antes de retirarse a su segunda residencia de verano. El evento, celebrado el 13 de mayo, contó con la participación de nada más y nada menos que la reputada arpista Esmeralda Cervantes (Clotilde Cerdá) (1862-1926), quien entonces contaba sólo trece años y deleitó a una distinguida concurrencia, integrada por lo más selecto de la aristocracia madrileña. Elisa de Luxán y «Espino con su mágico violín»¹¹¹⁸ contribuyeron a la brillantez de la función, en la que se improvisó el siguiente “*menú musical*”:

- 1º. *Tempette*, de Oberthur, para arpa, por la señorita Cervantes
- 2º. *La stella condifente*, de Robandi, por la señora de Luxán, acompañada al piano por la señorita doña María Martín, con solo de violín por el Sr. Espino
- 3º. Andante y variaciones de la *Gran sonata* de Beethoven, para piano y violín, por la señorita Martín y el Sr. Espino
- 4º. Gran fantasía para arpa, sobre motivos del *Moisés* de Rossini, de Godefroid, ejecutada por la señorita Cervantes
- 5º. *Pitié*, melodía de Schumann, por la señora de Luxán, acompañada de órgano, piano y violín, por las señoras doña Flavia Cueto de Fuentes Bustillo y doña María Martín, y el Sr. Espino
- 6º. Romanza de la ópera de Donizetti Torquatto Tasso, por el Sr. Hunt
- 7º. *Minuetto*, de Mozart, arreglado para arpa por Godefroid, y ejecutado por la señorita Cervantes¹¹¹⁹

La última intervención del año tuvo lugar el 30 de junio, en los concursos de composición de la Escuela Nacional de Música, celebrados en el Teatro Español. Durante la función, se interpretaron las composiciones de los aspirantes al premio, Blázquez y Bustamante, a cargo de una escogida orquesta dirigida por Monasterio y compuesta por

¹¹¹⁸ «Revista de salones y teatros». *La Moda elegante*, 22-V-1875, p. 6.

¹¹¹⁹ «Ecos de Madrid». *La Época*, 15-V-1875, p. 4.

algunos alumnos de la Escuela y profesores como Rafael Pérez, Mirecki, Font y el propio Espino entre otros¹¹²⁰.

1876

En 1876, Espino volvió a tomar parte en los bailes de máscaras de la Zarzuela, donde continuaba ejerciendo como concertino y director de la compañía de Manuel Sanz. La primera de estas funciones tuvo lugar el 1 de enero con arreglo al siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía. -Espino
- 2º. Walses fantásticos. -Gung'l
- 3º. Polka, *Cazadores de Villarrobledo*. -Espino
- 4º. Polka-mazurca, *El delirio*. -Wallerstein
- 5º. Schottisch artístico. -Default
- 6º. Habanera, *La Mulata*. -González

SEGUNDA PARTE

- 1º. Wals, *Soldaten Lieder*. -Gung'l
- 2º. Polka militar. -Marx
- 3º. Polka-mazurca, *Suspiro*. -Godfrey
- 4º. Schottisch, *El Sol*. -Wallerstein
- 5º. Habanera. -Espino
- 6º. Galop, *Apolo*. -Heinsdorff¹¹²¹

Se incorporaron tres obras de Espino: la polka *Cazadores de Villarrobledo* y una habanera y una sinfonía sin título, de las que no se han localizado referencias.

¹¹²⁰ «Asuntos varios. Concursos de composición». *El Globo*, 1-VII-1875, p. 11.

¹¹²¹ «Anuncios de espectáculos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 1-I-1876, p. 4.

El segundo baile se celebró el 15 de enero en conmemoración del primer aniversario de reinado de Alfonso XII. Una vez más, Espino se ajustó a la naturaleza del evento, componiendo expresamente para la ocasión la polka *Alfonso XII*, que se presentó junto a otra polka titulada *Sagunto* y a la habanera *¡Pienso en ti!* A continuación, se anota el programa completo¹¹²²:

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía. -Espino
- 2º. Walses, *Aus der Ferne*. -Kéler Béla
- 3º. Polka, *Alfonso XII*. -Espino
- 4º. Polka-mazurca, *El Paraíso*. -Mondieu
- 5º. Schottisch, *Les Feeires D'Asineres*. -H. Marx
- 6º. Habanera, *Los Plátanos*. -Muller

SEGUNDA PARTE

- 1º. Walses, *Scheidegrufse*. -Gung'l
- 2º. Polka, *Sagunto*. -Espino
- 3º. Mazurca, *Celia*. -González
- 4º. Schottisch, *Theresen*. -Engel
- 5º. Habanera, *¡Pienso en ti!*. -Espino
- 6º. Galop, *Wafen Bruder*. -Narh¹¹²³

El último baile de máscaras que incorporó obras de Espino se verificó el 29 de enero con las siguientes piezas:

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía. -Espino
- 2º. Walses, *Fruhlig Liedes*. -Gung'l
- 3º. Polka, *Correo de amor*. -Espino
- 4º. Walses, *Victoria*. -B. Bilse

¹¹²² «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 13-I-1876, p. 3.

¹¹²³ «Anuncios de espectáculos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 9-I-1876, p. 4.

5°. Polka-mazurca, *Bacdanoff*. -Michaelis

6°. Quadrille, *Le Roy Carotte*. -Strauss

SEGUNDA PARTE

1°. Walses, *Fruhlig Lied*. -Gung'l

2°. Polka, obligada de cornetín, *Bobinette*. -Metra

3°. Walses, *Die Wiener*. -Gung'l

4°. Mazurca, *Dolores*. -González

5°. Quadrille, *Le Poste Aux Armeurs*

6°. Gran cotillón¹¹²⁴

En esta ocasión se echó mano del repertorio, volviendo a programar la sinfonía y la polka *Correo de amor*.

Además de los bailes de máscaras, Espino también volvió a participar en las veladas musicales en casa de Adolfo de Quesada, que se verificaron con arreglo al año anterior: los martes, y con interpretación de las mejores inspiraciones de Haydn, Beethoven, Mozart y Rubinstein fundamentalmente, ejecutadas junto a Quesada, Beck y Mirecki¹¹²⁵.

Asimismo, el 10 de marzo se volvió a celebrar un concierto en el salón de la Escuela Nacional de Música a beneficio del pianista Beck, en el que Espino intervino junto a antiguos compañeros de la Filarmónica de Madrid como la cantante Adela Montagut, Mirecki, Pedro Urrutia, el violista Carlos Beltrán y el contrabajista Mariano Sesé. El programa, de escasa importancia según la prensa, fue el siguiente:

¹¹²⁴ «Anuncios de espectáculos». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 29-I-1876, p. 4.

¹¹²⁵ «Cartas madrileñas». *El Globo*, 26-II-1876, p. 2.

PRIMERA PARTE

- 1º. Sexteto: allegro, andante y minueto, para piano, dos violines, viola, violoncello y contrabajo, por los Sres. Beck, Espino, Urrutia, Beltrán, Mirecki y Sesé. -Bertini
- 2º. Romanza de la ópera *Aida*, por la señorita doña Adela Montagut. -Verdi
- 3º. Nocturno, Wals, por el Sr. Beck. -Chopin
- 4º. Melodía para violoncello, por el Sr. Mirecki. -Hunt
- 5º. Aria de la ópera *Roberto il Diabolo*, por la señorita doña Adela Montagut. -Meyerbeer

SEGUNDA PARTE

- 1º. Cuarteto, primero y segundo tiempo para piano, violín, viola y violoncello, por los Sres. Beck, Espino, Urrutia y Mirecki. -Beethoven
- 2º. Capriccio, op. 22, para piano, por el Sr. Beck. -Mendelssohn
- 3º. Polacca de la ópera *I Puritani*, por la señorita doña Adela Montagut. -Bellini
- 4º. Elegía, para violín, por el Sr. Espino. -Soledad Bengoechea
- 5º. El Cocoyé, caprice cubain, para piano, por el Sr. Beck. -Gottschalk¹¹²⁶

De todas las piezas, sólo el segundo tiempo del cuarteto de Beethoven, perfectamente interpretado, produjo gran entusiasmo en la concurrencia¹¹²⁷.

La última intervención de la que se tiene constancia en 1876 fue en un nuevo beneficio, en esta ocasión, a la profesora de canto Salvadora de Abella. La función tuvo lugar el 5 de junio en el Teatro de la Comedia con la intervención de la señorita Infante, Blasco, Heredia y Fernández Grajal, además de Espino. El programa, estructurado en cuatro partes, dedicó la primera y tercera a la ejecución de obras dramáticas, como el juguete en un acto *Servir para algo* de Miguel Echegaray, mientras que la segunda y la cuarta se consagraron a piezas de concierto como la *Fantasia para violín* de Bengoechea o *Il primo baccio* de Moderatti, ambas interpretadas por Espino¹¹²⁸; esta última, además, le valió una gran ovación junto a la beneficiada¹¹²⁹.

¹¹²⁶ «Noticias de espectáculos». *El Globo*, 9-III-1876, p. 4.

¹¹²⁷ «La Iberia». *La Iberia*, 11-III-1876, p. 3.

¹¹²⁸ «Crónica local». *El Pabellón nacional*, 4-VI-1876, p. 3.

¹¹²⁹ «Noticias generales». *La Época*, 6-VI-1876, p. 3.

1877

En 1877, Espino intervino en una única función a beneficio del pianista Ángel Quílez, que tuvo lugar el 28 de enero en el salón de la Escuela Nacional de Música con la participación de las señoras Climent y Franco de Salas, y los señores Puig, Pastora, Castro, Rubiños, Lucientes, Mirelli, Loitia y Ramos¹¹³⁰. Ante la ausencia de referencias, no se puede determinar el programa interpretado.

1878

Al año siguiente, Espino participó en diversas funciones benéficas, fruto de su vinculación a la Escuela Nacional de Música y a sus labores de segundo director en la compañía del Teatro de la Zarzuela, que había pasado a dirigir Enrique Salas. Así, el 19 de febrero, organizó un concierto en el salón de la Escuela Nacional de Música junto a José Inzenga con el objeto de redimir del servicio militar al hijo de un profesor de música. En la función, tomó parte el reputado pianista Dámaso Zabalza, así como otros jóvenes artistas y alumnos de la Escuela, como las cantantes Reinel y Martínez, el barítono Sales o la pianista Soledad Fernández Arroyo. La crítica focalizó su atención en estos últimos, obviando a los ya conocidos por el público aficionado, cuyos nombres bastaban para decir que lo hicieron bien¹¹³¹.

En la misma línea, se anunció la participación de Espino en un concierto organizado por el distinguido pianista Vicente Costa y Noguerras (1852-1919), pero tuvo que ser sustituido por Amato al encontrarse indispuesto¹¹³².

Su siguiente intervención tuvo lugar el 18 de mayo en el Teatro de la Zarzuela, durante el beneficio al primer tenor Rosendo Dalmau. que interpretó *El salto del pasiego*;

¹¹³⁰ «Noticias generales». *La Época*, 28-I-1877, p. 3.

¹¹³¹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 20-II-1878, p. 3.

¹¹³² «Novedades teatrales». *El Globo*, 23-IV-1878, p. 4.

además, el eminente poeta José Zorrilla leyó una poesía escrita expresamente para la ocasión, y Carlos Beck ejecutó la *Rapsodia húngara* de Liszt. Por su parte, Espino interpretó una fantasía original para violín con acompañamiento de orquesta de Soledad de Bengoechea¹¹³³ entre otras piezas, recibiendo muchos aplausos junto al resto de los artistas¹¹³⁴.

Por último, el 30 de mayo se celebró un concierto vocal-instrumental en el Teatro del Príncipe Alfonso a cargo de la sociedad coral “Amigos tintoreros de Barcelona” y con la participación del pianista Vicente Costa. Espino ejerció de director del siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- 1º. Obertura de la ópera *Raymond*, por la orquesta. -A. Thomas
- 2º. *La Fraternidad*, coro a voces solas -Clavé
- 3º. *Gloria a España*, coro con acompañamiento de orquesta. -Clavé

SEGUNDA PARTE

- 1º. Barcarola *Al Mar*, coro a voces solas. -Clavé
- 2º. *Rigoletto*, Paragraphe de Concer para piano por el Sr. Costa. -Liszt
- 3º. *La Violeta*, coro con acompañamiento de orquesta. -Clavé

TERCERA PARTE

- 1º. *Las galas del Cinca*, coro con acompañamiento de orquesta. -Clavé
- 2º. *Gran Rhapsodie Hongroise*, núm. 6, para piano, por el señor Costa. -Liszt
- 3º. *Los Nets dels Almogavers*, gran cantata por el coro y la orquesta. -Clavé¹¹³⁵

¹¹³³ «Noticias generales». *La Época*, 17-V-1878, p. 4.

¹¹³⁴ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, 19-V-1878, p. 3.

¹¹³⁵ «Noticias de espectáculos». *La Iberia*, 30-V-1878, p. 3.

La crítica celebró los esfuerzos tanto por parte del coro como de los artistas, y achacó la escasez de público a una falta de promoción del evento, que se verificó a la una de la tarde, una hora poco adecuada para este tipo de espectáculos¹¹³⁶.

Desde este concierto en el Príncipe Alfonso, no se han localizado intervenciones de Espino al margen de su actividad en diversas compañías dramáticas, así como en la Sociedad de Conciertos, hasta enero de 1881, cuando se hizo cargo de los bailes de máscaras en el Teatro Real, donde ejercía como primer violín desde 1865.

1881

Casimiro Espino asumió la dirección del Teatro Real en plena crisis, iniciada esa misma temporada por causas económicas y desacuerdos entre las empresas arrendatarias¹¹³⁷. En un primer momento, la asunción de este rol se produjo de manera fortuita, sustituyendo a Juan Goula en la dirección de *Robert, le diable*. Según Joaquín Turina, la ópera se interpretó en el Real 14 veces entre el 7 de octubre y el 3 de abril, en las que Goula y Espino se alternaron su dirección¹¹³⁸, si bien no especifica cuáles correspondieron a cada uno, información que no se ha podido contrastar con la prensa por falta de referencias. Sin embargo, la crítica afirmó que la dirección de Espino fue tan perfecta y esmerada que el público apenas se dio cuenta de que la batuta había cambiado de mano¹¹³⁹, un éxito que le llevó a dirigir la misma ópera de Meyerbeer en el Teatro Principal de Barcelona, adonde se desplazó con buena parte de la compañía del Real, una vez finalizada la temporada en Madrid.

Dicha función tuvo lugar el 29 de mayo a beneficio del bajo Francesco Uetam. Aunque no constan referencias a la labor de Espino, se intuye que la dirección fue

¹¹³⁶ «Crónica musical. Los coros catalanes». *El Globo*, 31-V-1878, p. 3.

¹¹³⁷ TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997, p. 137.

¹¹³⁸ *Ibid.*, p. 382.

¹¹³⁹ «El teatro de la ópera». *El Demócrata*. 27-IX-1881, p. 2.

satisfactoria, puesto que se volvió a anunciar su intervención sustituyendo a Goula en la última velada de la campaña, que se celebraba el 1 de junio en beneficio del tenor Roberto Stagno. Sin embargo, ante la presión de quienes lamentaban no poder despedir debidamente a la compañía sin su director titular, Goula terminó cediendo y haciéndose cargo de la dirección¹¹⁴⁰.

Ese mismo año, la empresa del Real había dispuesto cuatro bailes de máscaras para los días 1 y 27 de febrero y 1 y 6 de marzo, que se anunciaron bajo la dirección de Juan Goula, Manuel Pérez, Joaquim Vehils (1857-1934) y el propio Espino¹¹⁴¹. Una vez más, la ausencia de referencias impide aportar información en este sentido, pues la parte musical suscitaba menos interés, aún si cabe, que en otros coliseos. El motivo se explica en la siguiente crónica publicada en *La Ilustración española y americana*, firmada por Martínez Velasco:

Diez [bailes] había anoche en Madrid, en los cuales se paseaba del brazo la desenvuelta Terpsícore con el bufo Momo, sin contar los salones aristocráticos ni las modestas salas de las clases populares.

Pero hay una notable diferencia entre unos y otros: si en los de *tercera fila*, por ejemplo, se danza frenéticamente, al compás de murga destemplada, en el del Teatro Real el baile es lo de menos, como no sirva de pretexto para *embromarse* mutuamente la, por lo general, distinguida concurrencia que a él asiste¹¹⁴².

El mismo autor definía un baile de máscaras en el Real como «un paseo por la ancha sala, que contemplan desde los palcos las personas *retraídas*, amenizando con

¹¹⁴⁰ «Gacetillas». *Crónica de Cataluña*, 2-VI-1881, pp. 1-2.

¹¹⁴¹ «Sección de espectáculos». *El Imparcial*, VIII, 13-I-1881, p. 123

¹¹⁴² «Madrid: sala del Teatro Real, en una noche de baile de máscaras». *La Ilustración española y americana*, XXV, 8, 28-II-1881, p. 3

detenida visita al *restaurant*»¹¹⁴³, como refleja la siguiente imagen incluida en el mismo ejemplar de la revista:



E. Estévan: *El Carnaval en Madrid: La sala del teatro Real en una noche de baile de máscaras*. *La Ilustración española y americana*, XXV, 8, 28-II-1881, pp. 128-129.

Aun con la ausencia de referencias, podría considerarse que la dirección llevada a cabo por Espino fue exitosa, teniendo en cuenta que repitió al año siguiente.

1882

El 4 de febrero se celebró un baile de máscaras en el Real a beneficio de la Asociación de Escritores y Artistas, constituyéndose desde este momento como un evento con carácter anual. Espino dirigió a la orquesta junto a Vehils, llevando a cabo el siguiente programa:

¹¹⁴³ «Madrid: sala del Teatro Real, en una noche de baile de máscaras». *La Ilustración española y americana*, XXV, 8, 28-II-1881, p. 3

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía de *Fra-Diavolo*. -Auber
- 2º. Tanda de walses, *Los chacales*. -Strauss
- 3º. Polka, *Las amazonas*. -Espino
- 4º. Polka-mazurca, *Consuelo*. -Vehils
- 5º. Schottisch, *Hércules*. -Espino
- 6º. Wals, *Gioja*. -Vitali
- 7º. Redowa, *Paquita*. -Espino

SEGUNDA PARTE

- 1º. Tanda de walses, *La Pajarera*. -Lagoujeau
- 2º. Polka, *Obdulia*. -Strauss
- 3º. Polka-mazurca, *Angelita*. -Espino
- 4º. Tanda de walses, *Flarrers*. -Strauss
- 5º. Schottisch, *Luisa*. -Arritia
- 6º. Habanera, *Guanabacoa*. -Lagoujeau
- 7º. Galop, *¡Fuego!*. -Lagoujeau¹¹⁴⁴

La crítica, más centrada en la concurrencia y en la suntuosa decoración del Real, apenas recabó en la parte musical, aludiendo simplemente a la hábil dirección por parte de ambos directores, así como a la admirable ejecución de la orquesta¹¹⁴⁵. El programa incorporó cuatro obras de Espino: el schottisch *Hércules*, la redova *La Paquita*, la polka-mazurca *Angelita* (probablemente dedicada a su hija) y la polka *Las amazonas*. Afortunadamente, se conserva una reducción para piano de *Las amazonas* en la Biblioteca Nacional de España¹¹⁴⁶, que también fue publicada en *La Correspondencia Musical* por el editor Benito Zozaya. Asimismo, el Museo Nacional del Teatro dispone de materiales

¹¹⁴⁴ «Los espectáculos». *La Iberia*, 2-II-1882, p. 3.

¹¹⁴⁵ «Baile en el Teatro de la Ópera». *El Debate*, 5-II-1882, p. 3.

¹¹⁴⁶ Ref. MP/1801/50

manuscritos de *Hércules*¹¹⁴⁷ y de *La Paquita*¹¹⁴⁸, ambas con el sello de la empresa del Teatro Real J. F. Rovira.

Las amazonas

La polka *Las amazonas* supone un ejemplo de música ligera, sin mayores pretensiones que las de agradar al público y adaptarse a la moda, en línea con otras composiciones concebidas para el baile. Sin embargo, se advierten una serie de diferencias con respecto a *El correo del amor* que se recogen tras su correspondiente esquema estructural:

<i>Las amazonas</i>																		
S	I	A		B		A		C		A'		D			A	CODA		
T	Tiempo de polka																	
C	2/4																	
F	-	a1	En	b1	b1'	En	a1'	En	I	c1	a1'	I+ A + En	d1	d2	En	d1	a1	-
To	Mib M		Si M		Mib M	Mib M		Lab M		Do M	Mod	Lab M	Fa m	Mod	Lab M	Mib M		
Cc.	1-8	9-24	24- 25	26- 33	34- 41	41-42	43- 51	51- 52	53- 54	55- 63	64- 71	72-80	81- 96	97- 104	105- 112	113 128	129 136	136-146

Como se puede apreciar, la estructura es de tipo rondó A-B-A-C-A'-D-A. La repetición del tema A, intercalado a modo de estribillo, contribuye a dar empaque a la composición y le confiere un carácter energético

¹¹⁴⁷ -1420- *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro: Música española / Centro de Documentación de Música y Danza. I.N.A.E.M. –(Madrid): Centro de Documentación de Música y Danza, 1998*

¹¹⁴⁸ -1419- *Catálogo de los fondos musicales del Museo Nacional del Teatro: Música española / Centro de Documentación de Música y Danza. I.N.A.E.M. –(Madrid): Centro de Documentación de Música y Danza, 1998*

Al igual que en *El correo de amor*, las secciones están formadas por dos frases de ocho compases que se repiten, subdivididas en dos semifrases de cuatro, pero *Las amazonas* introduce la particularidad de añadir dos compases de enlace al final.

Las figuraciones son muy repetitivas, y aunque cada sección contiene distintos patrones rítmicos, todos buscan subrayar las partes fuertes que se producen cada dos compases, conforme al aire característico de las polkas.

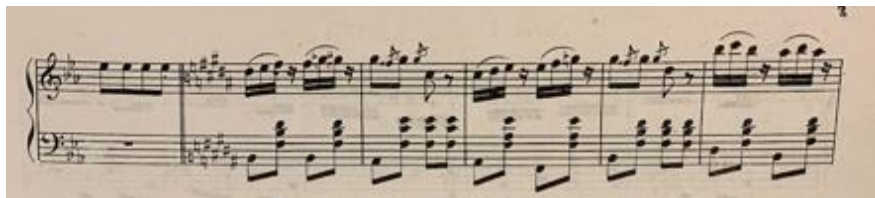
A continuación, se anota la frase a1 en su segunda vez, que constituye un claro ejemplo de simetría estructural en las semifrases, siendo idénticas en la primera parte (dos primeros compases) y variando la segunda para cadenciar:

Las Amazonas. B. Z. 245 Carrera de S^{ta} Jeronimo 34.
LA CORRESPONDENCIA MUSICAL: Semanario Artístico y Biblioteca musical, publicada por el editor Zonaya, al que se le dirigen las suscripciones — 34 — Carrera de San Gerónimo — 34 — Almacén de música y pianos — MADRID

Frase a1. *Las amazonas* (cc. 15-24). Biblioteca Nacional de España. MP/1801/50

Claridad y sencillez a excepción de la armonía, en la que Espino deja entrever un afán de innovación sin llegar a romper con los moldes compositivos tradicionales. Así, se puede apreciar cómo en el tema B se produce una modulación por enarmonía desde Mi Mayor a Si Mayor, donde la tónica de la tonalidad de partida pasa a ser la tercera de

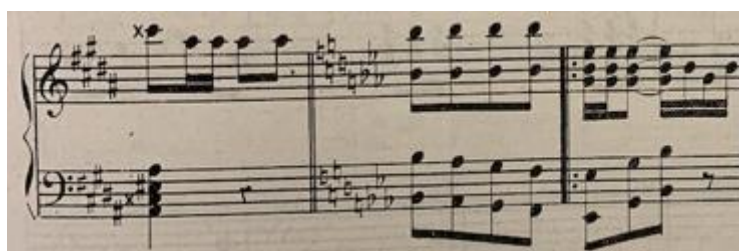
la de llegada, un recurso muy utilizado en algunas de sus obras sinfónicas, como en la obertura *El espíritu del bosque*, y que se muestra a continuación:



Enlace entre A y B. *Las Amazonas* (cc. 25-30). Biblioteca Nacional de España. MP/1801/50

De la misma manera y para retomar A, al final de la sección se enarmoniza La# con Sib, dominante de la tonalidad principal. En el resto de la pieza, se encuentran sencillas progresiones cromáticas a modo de enlace, aunque a pequeña escala, teniendo en cuenta las reducidas dimensiones de la composición.

En las tres primeras secciones, se emplean los mismos compases de enlace, aunque modificando las notas en función de la tonalidad. A modo de ejemplo, se adjuntan los enlaces de B con A y de A con C.

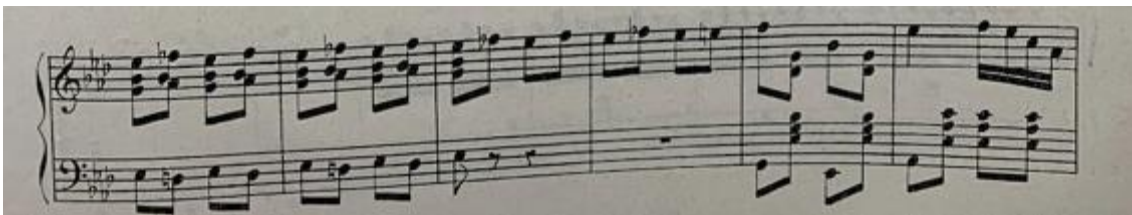


Enlace de B con A. *Las Amazonas* (cc. 41-43). Biblioteca Nacional de España. MP/1801/50



Enlace de A con C. *Las Amazonas* (cc. 51-53). Biblioteca Nacional de España. MP/1801/50

La sección A' rompe con lo anterior, retomando el motivo a1 en Do Mayor y la Introducción inicial, aunque ligeramente modificada; le sigue un enlace que se repite exactamente igual en D y en el que se sostiene un acorde disminuido sobre Re, con el fin de incrementar la tensión armónica:



Compases de enlace entre d1 y d2. *Las Amazonas* (cc. 109-114)

La sección D es la única que contiene dos motivos y está en la subdominante; una vez concluida, se reexpone A y se finaliza con una pequeña CODA, enérgica y rápida a ritmo de semicorcheas y cadenciando en Mib Mayor.

Así pues, *Las Amazonas* mantiene la sencillez estructural de base, fundamentada en el principio repetición, pero deja entrever una cierta evolución con respecto a *El correo de amor* en la mayor complejidad armónica y la diferenciación entre secciones, que se explicaría desde los siete años transcurridos entre ambas composiciones. Este podría haber sido el motivo de incluirla en el repertorio de la Unión Artístico-Musical, algo que no sucedió con otras piezas de baile.

Hércules

La siguiente composición es un schottisch, otro ejemplo de bailable centroeuropeo que se popularizó en España a lo largo del siglo XIX, dando lugar al chotis madrileño. El término procede de la traducción al alemán del gentilicio “escocesa”, definiendo una danza parecida a la polka, de tiempo más lento, conocida inicialmente como polka alemana. Sin embargo, el schottisch popularizado en España no guarda relación alguna con la escocesa ni con el schottisch centroeuropeo. El género pasó a convertirse en parte habitual de las series de danzas interpretadas en los bailes del Teatro Real¹¹⁴⁹, como prueba el siguiente schottisch de Espino.

Atendiendo a las partes conservadas en el Museo Nacional del Teatro, la plantilla orquestal de *Hércules* se constituye de violines primeros y segundos, violas, violonchelos, contrabajos, flauta, oboe 2º, trombones 1º, 2º y 3º, fígle, trompas 1º y 2º clarinetes 1º y 2º, cornetines 1º y 2º, fagot 1º, caja, bombo y timbales. Se intuye la pérdida de las partes de oboe 1º y fagot 2º.

A continuación, se anota el correspondiente esquema analítico:

<i>Hércules</i>											
S	I	A			B		A'		C		
T	Tiempo de Schottisch										
C	4/4										
F	-	a1	a1	b1	b1	a1	a1	c1	c2	c1'	c2'
To	Mi M			Do# m		Mi M		La M			
Cc.	1-10	11-18	19-26	27-34	35-42	43-50	51-58	59-68	68-76	76-84	84-92

¹¹⁴⁹ SOBRINO, Ramón. «Schotis [chotis, schottisch]». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 9, pp. 868-869.

Hércules presenta numerosos rasgos en común con las polkas anteriormente analizadas, comenzando por la Introducción de diez compases o la repetición de la sección A. Su estructura es INTRO-A-B-A'-C-A-B-A'-C, teniendo en cuenta el Da Capo final.

La sencillez estructural se hace extensible al fraseo, constituido por frases de ocho compases subdivididas en semifrases de cuatro, que son idénticas en la primera parte y modifican la segunda para cadenciar.

La armonía es conservadora, con modulaciones al relativo menor y al cuarto grado.

A continuación, se anota una edición de las partes de flauta, violín 1º y clarinete 1º de la frase a1, que permite hacerse una idea del tema principal:

Schottisch

Flauta y Violín 1º

Clarinete en La

Como se puede apreciar, el reparto melódico establece un diálogo entre los instrumentos que acometen el tema principal. De la misma forma, la sección C se compone de una frase c1 que se repite con ligeras modificaciones, repartida entre violines primeros, clarinetes primeros y fígle.

La Paquita

La última composición es una redova, forma musical bailable oriunda de Bohemia (República Checa) basada en un ritmo ternario y ampliamente difundida por Europa y Latinoamérica¹¹⁵⁰.

En esta ocasión, cabe lamentar la falta de materiales conservados, pues las únicas partes de que dispone el Museo Nacional del Teatro son 2 de viola, 2 de cornetín 1º, 2 de cornetín 2º, 1 de trombón 1º, 1 de trombón 2º, 1 de trombón 3º, 1 de fígle y 1 de bombo. La ausencia de partes melódicas imposibilita la reconstrucción de la partitura, de manera que sólo es posible ofrecer una idea aproximada de su esquema estructural:

<i>La Paquita</i>														
S	I	A			B		A		C		D		C	
T	<i>Tiempo de Redova</i>													
C	3/4													
F	-	a1	a1	b1	b1	a1	a1	c1	c1	d1	d2	c1	c1	
To	Re M			Re# m		Re M		Sol M		Sol M		Sol M		
Cc.	1-9	10-17	18-25	26-33	34-41	42-49	50-57	58-65	66-73	74-81	82-89	90-97	98-105	

El principio de repetición se vuelve a hacer presente, no sólo en las secciones A y C, sino también en el Da Capo hasta la segunda vez de A, conformando una estructura INTRO-A-B-A-C-D-C-A-B-A.

¹¹⁵⁰ YÉPEZ, Benjamín. «Redova». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 9, p. 73.

La sección B ejerce un fuerte contraste con A, al introducir figuraciones virtuosísticas, presentes en la parte de la viola, e incorporando a cornetines y fígle, antes ausentes.

Por último, se advierte el fraseo regular y hay simetría estructural en las frases, y la armonía es tradicional, con incidencia sobre el cuarto grado, al igual que en el schottisch *Hércules*.

Hércules y *La Paquita*, obtuvieron dos únicas reprogramaciones que se produjeron en el mismo contexto que en su estreno: en los bailes de máscaras organizados por la Asociación de Escritores y Artistas en el Teatro Real, concretamente el 1 de febrero de 1885 y el 27 de febrero de 1886.

El 8 de mayo de 1882 se verificó el ya tradicional concierto a cargo del pianista Carlos Beck en el salón de la Escuela Nacional de Música, con la asistencia de una distinguida concurrencia entre la que figuraron reputados músicos como Monasterio, Juan María Guelbenzu (1819-1886) o José Tragó (1857-1934), además de la Familia Real¹¹⁵¹. En esta ocasión, Espino acometió la dirección de la orquesta e intervino como solista junto a Mirecki, Francisco González y Federico Fischer, ejecutando el siguiente programa:

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía de *Raymond* por la orquesta. -Thomas
- 2º. A. *Variaciones en mi* (primera audición), Handel; B. *Scherzo* (primera audición), Beethoven; C. *La fileuse* (primera audición), Raff; D. *La campanella*, Paganini-Liszt
Por el Sr. Beck
- 3º. *Fantasia original para violín*, con acompañamiento de piano, por el Sr. Espino (primera vez). -Bengoechea
- 4º. Adagio y scherzo de la *Sonata en re*, por el Sr. Mirecki. -Mendelssohn

¹¹⁵¹ «Diversiones públicas. Concierto Beck». *El Liberal*, 9-V-1882, p. 4.

SEGUNDA PARTE

- 1º. *Octavo concierto en re menor*, con acompañamiento de orquesta, por el Sr. Beck (primera audición). -Mozart

TERCERA PARTE

- 1º. *Quinteto*, con solo de clarinete, por el señor Fischer. -Mozart
- 2º. A. *La Gita in Góndola*, barcarola; B. *Regata Veneciana*, Rossini Liszt;
C. Fantasía de *El Trovador* (primera vez), A. G. del Valle, por el señor Beck
- 3º. Dúo de *La Mutta di portici*, de Auber, por el Sr. Espino. -Osborne-Bériot
- 4º. *Reverie*, por el Sr. Mirecki, Vieuxtemps
- 5º. *Gran polonesa en mi*, op. 72, por el señor Beck, con acompañamiento de orquesta, Weber¹¹⁵²

Como se puede observar, la mayoría de las obras interpretadas por Beck se escuchaban por primera vez. Asimismo, se anunció como novedad la *Fantasía original para violín con acompañamiento de piano* de Soledad de Bengoechea, ejecutada por el propio Espino; sin embargo, esta obra ya había figurado en conciertos anteriores de la Escuela Nacional de Música, desconociendo si pudo tratarse de un error o bien de un nuevo arreglo para piano, ya que la anterior llevaba acompañamiento de orquesta. Aunque no aparecía en el programa, la crítica subrayó la admirable agilidad con la que Francisco González interpretó la *Fantasía para flauta* sobre una melodía de Chopin de Jules Demersseman (1833-1866). Asimismo, Espino fue elogiado por el acierto con que dirigió a la orquesta, que destacó en la ejecución de la sinfonía de *Raymond*¹¹⁵³ y acompañó con mucha discreción a Beck en el concierto de Mozart¹¹⁵⁴.

¹¹⁵² «Los espectáculos». *La Iberia*, 3-V-1882, p. 3.

¹¹⁵³ «Diversiones públicas. Concierto Beck». *El Liberal*, 9-V-1882, p. 4.

¹¹⁵⁴ «Revista musical. Concierto Beck». *La Unión*, 10-V-1882, p. 3.

1883

En 1883, Espino constituyó un sexteto, seguramente a partir de miembros de la Unión Artístico-Musical, con el que participó en diversas funciones benéficas y honoríficas tanto en Madrid como en otras provincias.

La primera de ellas tuvo lugar el 13 de marzo en el Teatro de Novedades a beneficio de la viuda de un empresario de teatros. En la función, se pusieron en escena varias otras obras, entre las que destacó la comedia en dos actos *El tío Pablo o la educación*, desempeñando el papel protagonista el actor José Valero¹¹⁵⁵. Desde esta fecha, hasta casi mediados de abril, el sexteto ofreció varios conciertos en Segovia con gran éxito, si bien no se puede aportar más información al respecto ante la ausencia de referencias¹¹⁵⁶.

A principios de mayo, la agrupación se trasladó a Valladolid, acompañando a José Zorrilla para verificar una serie de veladas literario-musicales en el Teatro Calderón. En dicha capital, deleitaron a la selecta concurrencia y cosecharon grandes triunfos tras la lectura de poemas y entrega de obsequios al ilustre poeta¹¹⁵⁷, quien había sido recientemente propuesto para su coronación en Granada y la concesión de una pensión vitalicia. Así, al término de estas funciones, Zorrilla recibió invitaciones de otras ciudades deseosas por manifestarle su admiración como Burgos, San Sebastián, Valencia o A Coruña¹¹⁵⁸; sin embargo, de Valladolid se trasladaron a Bilbao, y posteriormente a Pamplona y Zaragoza, donde verificaron veladas en la misma línea de las anteriores en los teatros Principal y Pignatelli respectivamente¹¹⁵⁹, que se prolongaron hasta finales de mayo.

¹¹⁵⁵ «Mosaico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 13-III-1883, p. 3.

¹¹⁵⁶ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 11-IV-1883, p. 3.

¹¹⁵⁷ «Las provincias». *El Liberal*, 6-V-1883, p. 2.

¹¹⁵⁸ «Edición de la tarde de ayer 8 de mayo». *La correspondencia de España*, 9-V-1883, p. 1.

¹¹⁵⁹ «Noticias». *El Día*, 13-V-1883, p. 2. y «Telegramas». *El Día*, 22-V-1883, p. 2.

De manera paralela, Espino continuó participando en beneficios a diversos artistas, y así, el 15 de marzo tuvo lugar el del tenor Angelo Masini en el Teatro Real, con la ejecución del prólogo de *Mefistófeles*, el primer acto de *El barbero*, el cuarto de *Los hugonotes*, y el terceto de *Los lombardos*. En este último número, fue muy aplaudido por ejecutar admirablemente el solo de violín en el preludio¹¹⁶⁰.

1884

A principios de 1884, Espino se incorporó como profesor en el recién creado Instituto Filarmónico, actividad abordada en un apartado aparte y que siguió compatibilizando con sus intervenciones en beneficios y otro tipo de funciones, amén de sus obligaciones en diversas compañías teatrales y con la Unión Artístico-Musical, donde ejercía como director titular desde 1883.

El 16 de febrero, se celebró el baile de máscaras a beneficio de la Asociación de Escritores y Artistas en el Teatro Real. Entre las piezas programadas, se incluyó una redova de Espino titulada *Gloria*¹¹⁶¹, de la que no se conserva ningún material. Una vez más, la prensa no recabó en la parte musical, centrándose casi por completo en aspectos como la iluminación y decoración del teatro o los trajes y máscaras que portaba la distinguida concurrencia.

El 15 de abril, Espino dirigió a la orquesta encargada de amenizar un *asalto de armas* que tuvo lugar en el Teatro de la Alhambra, en el que los mejores esgrimistas de las principales salas de armas de Madrid ofrecieron una muestra de agilidad y destreza sobre un tablado dispuesto a propósito en el centro del teatro. Lejos de constituir el

¹¹⁶⁰ «Mosaico». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 16-III-1883, p. 3.

¹¹⁶¹ «Los espectáculos». *La Iberia*, 10-II-1884, p. 3.

atractivo del evento, la crítica se centró en la concurrencia y en los asaltos, si bien elogió a la orquesta por haber contribuido a dar realce y colorido a la fiesta¹¹⁶².

El 10 de junio, Espino tomó parte junto a otros artistas como Zabalza el violonchelista Amato en un concierto organizado por el concertista y profesor de armónium Eduard Amigó (1833-1902) en el Salón Romero. El repertorio ejecutado fue el siguiente:

PRIMERA PARTE

- 1º. *Meditación*, para violín, violoncello, armónium y piano, por los Sres. Espino, Amato, Amigó y Zabalza. -Durand
- 2º. A. *Appassionata*, D' Aibel; B. *Chacone*, Durand
Ejecutadas en el armónium por el Sr. Amigó
- 3º. *Povero amore*, romanza, cantada por el Sr. Bianchi. -Bonafús
- 4º. *Gavotte*, por el Sr. Amato. -Popper
- 5º. Fantasía sobre *Freyschutz*, por la señorita Tormo. -Labarre

SEGUNDA PARTE

- 1º. A. *Caprice*, Moreaux; B. *En mer*, barcarola, Le Beau; C. *Sueño de un ángel*, L. Almagro; D. *Fiesta de aldea* (escena campestre), L. Almagro
Ejecutadas en el armónium por el señor Amigó
- 2º. Gran fantasía sobre motivos de *El Trovador*, por el Sr. Zabalza. -
Zabalza
- 3º. *Serenata para violín, violoncello, piano y armónium*, por los Sres. Espino, Amato, Zabalza y Amigó. -Saint-Saëns

TERCERA PARTE

- 1º. Dúo concertante para violín y piano sobre *Guillermo Tell*, por los Sres. Espino y Zabalza. -Osborne y Bériot
- 2º. *Danse des Fées*, por la señorita Tormo
- 3º. *Música prohibida*, serenata, por el Sr. Bianchi. -Castaldón
- 4º. A. *Mireille*, melodía, Gounod; B. *Pastoral*, Guilmant; Ejecutadas a piano y armónium por los Sres. Zabalza y Amigó¹¹⁶³

¹¹⁶² «Boletín del día». *El Correo militar*, 16-IV-1884, p. 2.

¹¹⁶³ «Los espectáculos». *La Iberia*, 2-VI-1884, p. 3.

Todo el programa fue magistralmente interpretado, obteniendo merecidos aplausos los artistas, incluido Espino, quienes dieron nuevas pruebas de los méritos que les distinguían y demostraron suma delicadeza en los instrumentos manejados¹¹⁶⁴. Cabe destacar que el concierto se había pospuesto del 3 del 10 de junio, produciendo modificaciones en la plantilla, pues la prensa aludió a la extraordinaria ejecución de la señorita Romero, ausente en el programa anunciado; asimismo, tampoco hizo alusión al cantante Bianchi ni a la arpista Vicenta Tormo, que sí figuraban en el mismo.

La última intervención del año fue en los ejercicios de oposición a premios de violín de la Escuela Nacional de Música, verificados el 26 de junio. Espino formó parte del tribunal, presidido por Arrieta, junto al marqués de Casa-Fuerte, Pérez, Zubiaurre, Muñoz, Lestán y Fischer¹¹⁶⁵.

1885

La función extraordinaria a beneficio de las familias afectadas por los terremotos de Andalucía, verificada el 19 de enero en el Teatro del Recreo, constituyó toda una prueba del polifacetismo que caracterizaba a Espino, quien se puso al frente de un sexteto de bandurrias en uno de los entre actos de la función¹¹⁶⁶.

El 1 de febrero, se celebró el tradicional baile de máscaras a beneficio de la Asociación de Escritores y Artistas en el Teatro Real, dirigido por los maestros Manuel Pérez y Skoczupole. Una vez más, el programa incorporó varias obras de Espino:

¹¹⁶⁴ «Noticias varias. Salón-Romero». *El Globo*, 11-VI-1884, p. 3.

¹¹⁶⁵ «Edición de la mañana de hoy 27 de junio». *La Correspondencia de España*, 27-VI-1884, p. 3.

¹¹⁶⁶ «Los espectáculos». *La Iberia*, 18-I-1885, p. 3.

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía *Las Vísperas Sicilianas*. -Verdi
- 2º. Tanda de walses *Los Chacales*. -Strauss
- 3º. Polka *Las amazonas*. -Espino
- 4º. Polka-mazurca *Consuelo*. -Vehils
- 5º. Schottisch *Hércules*. -Espino
- 6º. Wals *Gioja*. -Vitali
- 7º. Redowa *Paquita*. -Espino

SEGUNDA PARTE

- 1º. Wals *Coloquio amoroso*
- 2º. Polka *La Felicidad*
- 3º. Polka-mazurca *Céres*
- 4º. Schottisch *Saturno*
- 5º. Wals *Lolita*
- 6º. Redowa *Billete expresivo*
- 7º. Galop *Juno*. -Skoczopole¹¹⁶⁷

Las tres piezas, *Hércules*, *Las amazonas* y *Paquita*, no revestían ninguna novedad, y como era propio de este tipo de espectáculos, apenas obtuvieron repercusión en la prensa.

Por último, el 17 de abril, el sexteto dirigido por Espino volvió a hacer aparición en un concierto verificado en el Salón-Romero, destinado a redimir del servicio militar al hijo de un profesor de la orquesta del Teatro Real. Dicha agrupación interpretó magistralmente una obertura de Gevaert y *Le Noze di Figaro* de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)¹¹⁶⁸. No cabe duda de que su fama como director le precedía, y así, por esas fechas, llegó a recibir proposiciones para dirigir una serie de conciertos en Oporto. Sin embargo, sus obligaciones para con la Unión Artístico-Musical, sin pasar por alto su delicado estado de salud, imposibilitaron la consecución de tal propuesta.

¹¹⁶⁷ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 1-II-1885, p. 2.

¹¹⁶⁸ «Noticias de espectáculos. Salón-Romero». *El Día*, 18-IV-1885, p. 3.

La actividad en 1886 al margen de los ámbitos sinfónico y dramático fue prácticamente nula, de manera que sólo se puede aludir a un par de intervenciones.

La primera fue el 27 de febrero, en el baile de máscaras de la Asociación de Escritores y Artistas del Teatro Real, que Espino dirigió junto a Manuel Pérez y a Antonio Oller Fontanet (1842-?)¹¹⁶⁹. El programa incluyó dos de sus composiciones: el schottisch *Hércules* y la redova *Paquita*:

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía, *Il Barbieri di Siviglia*. -Carnicer
- 2º. Tanda de vales, *Bouquet*. -Strauss
- 3º. Polka, *Bacantes*. -Strauss
- 4º. Polka-mazurca, *Adela*. -Vehils
- 5º. Schottisch, *Hércules*. -Espino
- 6º. Vals, *El Festín*. -Vitali
- 7º. Redowa, *Paquita*. -Espino

SEGUNDA PARTE

- 1º. Vals, *La Pajarera*. -Goula
- 2º. Polka, *Tutti contenti*. -De Giova
- 3º. Polka-mazurca *Desdémona*. -Rosell
- 4º. Schottisch *Neptuno*. -Rosell
- 5º. Vals *Estudiantina*. -Strauss
- 6º. Redowa *Obdulia*. -Urrutia
- 7º. Galop *¡Fuego!*. -Goula¹¹⁷⁰

La segunda función tuvo lugar el 29 de agosto en el Teatro Español, donde Espino se encontraba verificando la temporada de verano con la compañía de zarzuela de Variedades; con el propósito de obsequiar a los representantes de la prensa italiana,

¹¹⁶⁹ TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia...*, p. 395.

¹¹⁷⁰ «Noticias de espectáculos. El baile de los Escritores». *El Día*, 20-II-1886, p. 3.

realizó un arreglo para orquesta sobre un popurrí de aires nacionales andaluces, que interpretó Antonia García¹¹⁷¹.

1887

El 1 de febrero, se celebró el tradicional baile de máscaras de la Asociación de Escritores y Artistas en el Teatro Real, cuyo programa incluyó tres obras de Espino: la polka *Las amazonas*, y dos piezas que no constan en programas anteriores: el schottisch *Gayarre* y la redova *El Festín*¹¹⁷². Se desconoce quiénes se encargaron de la dirección¹¹⁷³, pero el programa pareció tener éxito, ya que se repitió íntegramente en un nuevo baile de máscaras organizado el 22 de febrero por la Sociedad Círculo Artístico-Literario y dirigido por Manuel Pérez, Pedro Urrutia y Gerónimo Jiménez¹¹⁷⁴:

PRIMERA PARTE

- 1º. Sinfonía
- 2º. Tanda de valeses *Bouquet*. -Strauss
- 3º. Polka *Bacantes*. -Strauss
- 4º. Polka-mazurca *Elena*. -Vehils
- 5º. Schottisch *Gayarre*. -Espino
- 6º. Redowa *El Festín*. -Espino
- 7º. Vals *La vida es sueño*. -Mancinelli

SEGUNDA PARTE

- 1º. Vals *Escritores y Artistas*. -Jiménez
- 2º. Polka *Las amazonas*. -Espino
- 3º. Polka-mazurca *Desdémona*. -Rosell
- 4º. Schottisch *Neptuno*. -Rosell
- 5º. Vals *Elsa*. -Strauss
- 6º. Redowa *Mila*. -Urrutia
- 7º. Galop *¡Fuego!*. -Goula¹¹⁷⁵

¹¹⁷¹ «Crónica». *La Dinastía*, 29-VIII-1886, p. 3.

¹¹⁷² «Teatros». *Diario oficial de avisos de Madrid*, 27-I-1887, p. 3.

¹¹⁷³ TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia...*, p. 397.

¹¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 397.

¹¹⁷⁵ «Noticias de espectáculos». *El Día*, 21-II-1887, p. 3.

El 12 de mayo, se celebró el beneficio al representante de la empresa del Teatro Variedades, en el que debutó la alumna de Espino, Carolina Vallés, hija del reputado actor José Vallés, ejecutando la opereta *La Diva* de Offenbach¹¹⁷⁶. Espino pudo encargarse de la dirección orquestal, de acuerdo con su puesto de director titular en la compañía, aunque no se han localizado referencias que confirmen tal suposición.

Esta función benéfica supuso la última intervención de la que se tiene constancia, pues su deteriorado estado de salud fue reduciendo al máximo sus actuaciones hasta su muerte, a principios de 1888.

6.2. Instituto Filarmónico

A lo largo del siglo XIX se fue despertando una conciencia reformadora, fruto de la percepción de decadencia musical en España. Los esfuerzos por combatirla se intensificaron durante la Restauración gracias a un significativo número de artistas, entre los que cabe destacar al Conde de Morphy, quien lideró la creación del Instituto Filarmónico¹¹⁷⁷ en 1884. Casimiro Espino se incorporó como profesor ese mismo año, una labor de la que apenas se dispone de información y que acometió, con toda seguridad, por poco tiempo.

El Instituto Filarmónico había sido creado el 22 de diciembre de 1883, cuando una serie de músicos con inquietudes regeneracionistas se asociaron en torno al Conde de Morphy con el objetivo de crear un centro que impartiese formación musical a imagen y semejanza de otros centros europeos. El punto de partida fue la situación decadente en que se hallaba la Escuela Nacional de Música y Declamación (antiguo Conservatorio),

¹¹⁷⁶ «Diversiones públicas». *El Liberal*, 10-V-1887, p. 3.

¹¹⁷⁷ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz. «Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)». *Revista de Musicología*, XL, 2 (2017), pp. 449-487, pp. 451-452.

entonces dirigida por Emilio Arrieta, que satisfacía preferentemente al alumnado aficionado y era incapaz de atender a las necesidades de profesionalización, principalmente debido a una falta de recursos económicos¹¹⁷⁸. Así, el Instituto se propuso poner la instrucción musical al alcance de todas las clases sociales, tratando de atender al creciente número de *dilettanti* y ofrecer enseñanzas de perfeccionamiento al alumnado que finalizaba sus estudios en el Conservatorio. Para ello, se contemplaron dos tipos de enseñanza, la elemental y la superior. Asimismo, se ofrecían rebajas en las matrículas cuando se cursaban más de dos asignaturas, e incluso se concedían cuatro matrículas gratis para hijos de artistas¹¹⁷⁹. Otro de los objetivos era establecer relaciones con los centros musicales del extranjero con el propósito de dar a conocer composiciones sobresalientes de otros países por medio de conciertos¹¹⁸⁰ que se solían verificar a final de curso.

En un primer momento, el claustro de profesores estuvo constituido por algunos de sus socios fundadores y miembros de la Junta Directiva, como Ruperto Cancio, profesor de armonía, además de Contador; Apolinar Brull, profesor de piano y Tesorero; o Emilio Serrano, Vicepresidente y profesor de composición. Sin embargo, la Junta había previsto una lista de profesores agregados en caso de aumentar la necesidad de clases, de la que pronto fue necesario echar mano. Entre ellos, se encontraba Casimiro Espino junto a reputados artistas como Isaac Albéniz, Tomás Bretón, Oscar de la Cinna, Vicente Costa y Nogueras o Juan Goula entre otros¹¹⁸¹.

La adhesión de Espino al Instituto Filarmónico no pasó desapercibida, como se puede observar en la siguiente reseña publicada en *El Liberal*:

¹¹⁷⁸ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz. «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su Escuela de Canto en el establecimiento del drama lírico nacional». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 29 (2016), pp. 81-109, p. 82.

¹¹⁷⁹ «Instituto Filarmónico. Extracto del Reglamento». *Salón-Romero-Almanaque Musical*, 1885, p. 55.

¹¹⁸⁰ «Instituto filarmónico». *El Liberal*, 5-II-1884, p. 2.

¹¹⁸¹ *Instituto Filarmónico de Madrid*. Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Referencia: F 439

«Los profesores del nuevo centro musical son de los más distinguidos y reputados de Madrid: bastará decir que la presidencia del Instituto, la ocupa el señor Conde de Morphy [...] y que la dirección de los estudios ha sido confiada al aplaudido compositor [...] Emilio Serrano. Con él compartirán los trabajos de la enseñanza profesores de tanta nombradía como los señores Albéniz, Brull, Quílez, Fernández Arbós, Pérez (don Manuel), Rubio, Espino, Amato, Valverde, Blasco, la señorita Tormo y otros muchos, cuyos nombres son una garantía de solidez de la enseñanza»¹¹⁸².

Sin embargo, la escasez de referencias impide ahondar en su labor docente en dicha institución. En la Memoria del curso 1883-1884 presentada por la Junta directiva¹¹⁸³ se afirma que contaron con sus servicios ese año, en el que ejerció como profesor de composición de segundo grado, como se aprecia en el siguiente extracto del programa general de enseñanza:

ASIGNATURAS.	Precio mensual de matrícula. ¹¹⁸² P. Cr.	Número máximo de alumnos para =ª clase.	PROFESORES.
Arpa 1.º grado.	20	8	Sra. D.ª Vicenta Tormo
Id. 2.º Id.	25	4	
Flauta 1.º grado.		6	D. Francisco González.
Id. 2.º Id.		4	
Clarinete 1.º grado.		6	D. José Campra.
Id. 2.º Id.		4	
Oboe 1.º grado.		6	D. Fermín Ruiz de Escobés.
Id. 2.º Id.		4	
Fagot 1.º grado.	15	6	D. Manuel Lucientes.
Id. 2.º Id.	el curso	4	
Trompa 1.º grado.		6	D. Alfonso Sotillo.
Id. 2.º Id.		4	
Corneta 1.º grado.		6	D. Antonio Duque.
Id. 2.º Id.		4	
Trombón 1.º grado.		6	D. José Valderrama.
Id. 2.º Id.		4	
Canto	25	16	N. Verger.
Composición 1.º g.	15	8	D. Emilio Serrano.
Id. 2.º Id.	20	4	D. Casimiro Espino.
Armonía 1.º grado.	10	12	D. Ruperto Cancio.
Id. 2.º Id.	15	6	D. José Erviti.
Francés	5	Los que se matriculan.	D. Carlos Saco del Valle
			D. Francisco Amato.
Italiano	5	Id.	D. Castro Vilar.
Literatura musical.	5	Id.	D. Francisco Amato.
Clase popular . . .	3	Id.	D. Joaquín Valverde.
Tercer grado, ó perfeccionamiento en cualquier enseñanza . . .	20	2	D. Justo Blasco. D. Antonio Oller.

Extracto del programa general de enseñanza del Instituto Filarmónico. *Salón-Romero-Almanaque Musical*, 1885, p. 55.

¹¹⁸² «Instituto filarmónico». *El Liberal*, 5-II-1884, p. 2.

¹¹⁸³ Biblioteca Histórica Municipal de Madrid. Referencia: F 9474

El precio mensual de la asignatura eran 20 pesetas y el número de alumnos ascendía a un máximo de cuatro. A priori, llama la atención que fuera Espino en lugar de Emilio Serrano quien se encargase de la enseñanza más especializada. Sin embargo, las múltiples obligaciones de Serrano tanto en el Instituto como Vicepresidente, así como profesor de la Escuela de Música y Declamación entre otros cargos, estarían seguramente detrás de esta asignación de roles. Además, las clases tenían lugar un mínimo de tres veces por semana entre las 7 y las 9 de la noche, entendiéndose que podrían aumentar en función del nivel de especialización.

Se desconoce si Espino pudo continuar como profesor de Composición en cursos posteriores, pues las memorias conservadas en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, que llegan hasta el curso 1886-87, no aluden a su labor. Sin embargo, se puede afirmar que desempeñó un papel importante en los inicios de esta efímera institución, desaparecida en 1889¹¹⁸⁴.

6.3. Síntesis

Aunque la principal aportación de Casimiro Espino se produjo en los ámbitos religioso, sinfónico y dramático, su participación en otro tipo de intervenciones como bailes de máscaras o funciones benéficas merece ser destacada tanto en términos de contribución al repertorio como de su difusión. Asimismo, su incorporación como profesor al Instituto Filarmónico, además de proporcionarle una nueva oportunidad laboral, le permitió tomar parte activa en un proyecto regenerador y democratizador de la enseñanza musical.

¹¹⁸⁴ GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz. «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su Escuela de Canto en el establecimiento del drama lírico nacional». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 29 (2016), pp. 81-109, p. 101.

Como intérprete, Espino dio buena muestra de sus cualidades en diversas funciones, en su mayoría benéficas, en las que participó principalmente gracias a los contactos establecidos en la Filarmónica de Madrid. En este sentido, desempeñó una importante labor de difusión de repertorio poco convencional hasta la fecha en la capital, como prueban los conciertos junto a Carlos Beck en el salón de la Escuela Nacional de Música o las *matinéés* en casa de Adolfo de Quesada, en las que se ejecutaron obras de Schumann, Beethoven, Haydn o Rubinstein desconocidas por el público. Su actividad no se redujo a Madrid, sino que se extendió a otras provincias, sirviendo como ejemplo el concierto junto a Víctor Mirecki en los Salones de Toca de Santander. La mayoría de estas intervenciones se concentraron entre 1872 y 1878, momento a partir del cual Espino priorizó sus funciones como director, y tuvieron como principal foco de acción el salón de la Escuela Nacional de Música, sede habitual de la Filarmónica de Madrid, aunque también se dieron en teatros, como los beneficios a Federico Chueca en Variedades o al cuerpo de coros de la Zarzuela, y en casas de la aristocracia, destacando una fiesta organizada por la Condesa de Montijo en la que intervino junto a Esmeralda Cervantes.

Como director, Espino comenzó vinculado al Teatro de la Zarzuela, en cuya compañía tomaba parte como concertino y segundo director desde 1874, convirtiéndose al año siguiente en director titular. Sus primeras intervenciones en dicho coliseo tuvieron que ver con la dirección de bailes de máscaras, aunque pronto se extendieron a otros ámbitos. Así, desde 1881 se hizo cargo de algunos bailes de máscaras en el Teatro Real, donde ejercía como primer violín desde 1865, e incluso llegó a dirigir a su compañía en la ejecución de *Robert, le diable*, sustituyendo a Juan Goula. Asimismo, también consiguió dirigir los tradicionales conciertos del pianista Carlos Beck en el salón de la Escuela Nacional de Música en 1882, en los que venía participando como intérprete. Por último, cabe destacar su labor al frente del sexteto que constituyó en 1883, con el que

tomó parte en diversas funciones benéficas y honoríficas tanto en Madrid como en otras provincias, destacando la gira efectuada junto al poeta José Zorrilla en mayo de ese mismo año.

En cuanto a su faceta de compositor, se han localizado y catalogado un total de 21 obras concebidas para los bailes de máscaras, de las que solamente se conservan las ediciones para piano de las polkas *El correo del amor* y *Las amazonas*, así como las partes manuscritas del schottisch *Hércules* y de la redova *La Paquita*. Asimismo, la ausencia de referencias en la prensa, justificada desde el carácter funcional de esta música, impide aportar información en términos de recepción, así como precisar los títulos de algunas de estas piezas. No obstante, del análisis de las obras conservadas se puede deducir un patrón compositivo extrapolable al resto de su producción y caracterizado por una sencillez formal basada en el principio de repetición, fraseo regular de ocho compases, armonía tradicional e incisión sobre el ritmo de baile característico. La mayoría de estas obras se componían expresamente para la ocasión y en tiempo récord, y no lograron trascender mucho más allá del estreno, a excepción de la polka *Las amazonas*, que llegó a ser interpretada por la Unión Artístico-Musical mientras Espino fue su director.

Por último, y aunque apenas se puede arrojar información acerca de su labor docente en el Instituto Filarmónico, su designación como profesor de composición del nivel especializado es muestra del reconocimiento que gozaba y le permitió tomar parte activa en un proceso de renovación de la enseñanza musical de la época. Asimismo, su participación en el tribunal de las oposiciones a premios de violín de la Escuela Nacional de Música es síntoma de la confianza depositada en su criterio como experto violinista.

Conclusiones

La presente investigación facilita un acercamiento a la figura de Casimiro Espino y Teisler (1845-1888) centrándose en sus facetas de intérprete, compositor y director de música religiosa, sinfónica y lírica, una tarea compleja teniendo en cuenta la multiplicidad de funciones que asumió, así como su notable legado musical.

Espino tomó contacto con la música gracias a su padre, el también músico Fidel Espino, quien se preocupó de proporcionarle los primeros conocimientos en violín, una especialidad cuyos estudios continuó más tarde en el Real Conservatorio de Música y Declamación, donde ingresó en 1860. Allí se formó como violinista y compositor con Juan Díez, Rafael Hernando y Emilio Arrieta, obteniendo los primeros premios en violín (1864) y en composición (1869).

No había finalizado sus estudios cuando ya participaba en diversas compañías teatrales, si bien su primer trabajo estable fue como primer violín en la Sociedad de Conciertos de Madrid, un puesto que desempeñó desde su creación en 1866, convirtiéndose en uno de sus socios fundadores. Espino formó parte de esta agrupación dieciséis años, llegando a ostentar el cargo de presidente en el jurado de admisión de obras y dedicándole un total de 8 composiciones a la orquesta. Sin embargo, se fue desvinculando progresivamente de la Sociedad a medida que fue asumiendo responsabilidades en otros ámbitos. En este sentido, cabe destacar su incorporación como violinista en la sociedad Filarmónica de Madrid entre 1872 y 1874, así como su participación en diversas compañías teatrales en las que asumió funciones de concertino y director de orquesta. Asimismo, desde 1870 comenzó a componer obras dramáticas, intensificando su producción a partir de 1877, momento en que coincidió en la compañía del Teatro de la Zarzuela con Ángel Rubio. Desde entonces, se inició una estrecha

colaboración que se tradujo en la composición de un extenso corpus lírico y en la codirección de exitosas campañas teatrales, especialmente en coliseos dedicados al teatro por horas. Por si fuera poco, Espino venía ejerciendo como primer violín del Teatro Real desde su etapa como estudiante y también intervenía en diversas funciones religiosas, benéficas y en bailes de máscaras como intérprete, director y compositor de piezas para la ocasión. Sus ansias de prosperar en su carrera como director le llevaron a asumir la dirección de la sociedad Unión Artístico-Musical de Madrid durante una gira de conciertos por Lisboa en septiembre de 1882, convirtiéndose desde entonces en su director titular. Como consecuencia, fue expulsado de la Sociedad de Conciertos, debido a la competencia establecida entre ambas agrupaciones, la cual se intensificó durante los años en los que Espino fue director de la Unión. Aunque destinó la mayoría de sus esfuerzos a salvar a una formación condenada al fracaso, Espino no abandonó la composición y dirección de obras líricas, produciendo durante estos años sus mayores éxitos en colaboración con Rubio. Sin embargo, su delicado estado de salud empeoró considerablemente a raíz de la muerte de sus dos hijos a principios de 1884. Lejos de abandonar sus obligaciones, se refugió en el trabajo, y así, pasó a formar parte como profesor de composición del recién creado Instituto Filarmónico ese mismo año, sin descuidar su labor al frente de la Unión Artístico-Musical y de la compañía de Variedades. No obstante, el avanzado estado de su enfermedad fue entorpeciendo cada vez más la consecución de estas funciones, falleciendo de tuberculosis a principios de 1888.

Como intérprete, Espino se ganó el reconocimiento en más de una ocasión, especialmente durante la etapa en la que formó parte de la Filarmónica de Madrid. La agrupación le permitió establecer contacto con reputados artistas como el violonchelista Víctor Mirecki, los pianistas Carlos Beck y Dámaso Zabalza, el clarinetista Antonio

Romero o el pianista, organista y más tarde maestro de la Real Capilla, Valentín de Zubiaurre, con los que ofreció numerosas funciones tanto en Madrid como en otras provincias. Asimismo, obtuvo ruidosos triunfos como concertino en la compañía de la Zarzuela, contribuyendo al aplauso de estrenos como *Entre el alcalde y el rey* de Emilio Arrieta o *La Marsellesa* de Manuel Fernández Caballero. Sin embargo, Espino anhelaba triunfar como compositor y director, y a medida que lo fue consiguiendo, fue abandonando progresivamente sus funciones como primer violín, tanto en las compañías líricas como en la Sociedad de Conciertos y en la orquesta del Teatro Real, cesando definitivamente en 1883.

Como compositor, se han localizado un total de 131 obras, una cifra que podría verse incrementada teniendo en cuenta la escasez de referencias a la música destinada a los bailes de máscaras y eventos religiosos, composiciones que apenas despertaban interés en la crítica y, por ende, no aparecían reseñadas en los principales diarios de la época. Definido como un maestro conocedor de la música y del público, Espino fue un compositor hábil y talentoso, elogiado por cultivar una música mixta, mezcla de lo italiano, lo francés y lo español¹¹⁸⁵.

Su producción religiosa consta de un total de 23 obras entre originales y arreglos y comprende géneros como el motete, el villancico, la letanía, la misa o la secuencia *stabat mater* entre otros. Aunque apenas se conserva información sobre estas composiciones, las pocas fechas localizadas contextualizan gran parte de su creación durante sus años de estudiante, viniendo a constituir ejercicios de composición. Sin embargo, el hallazgo de algunas obras posteriores como el drama bíblico *Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo*, estrenado con éxito en

¹¹⁸⁵ PÉREZ MARTÍNEZ, José Vicente. *Anales del Teatro y de la Música*, I (1883-1884), Madrid, Librería Gutenberg y Victoriano Suárez, 1884, p. 357

1884, descartan una dedicación exclusiva durante su época de estudiante. Tras analizar su obra, se distingue un primer grupo de composiciones más sencillas, caracterizadas por una estructura de corte estrófico que tiende a la repetición y prioriza la comprensión del texto, tales como villancicos y gozos, y un segundo grupo de obras poliseccionales con influencia del estilo operístico y más complejas a nivel armónico, que combinan distintos tipos de textura y estilos de canto, tales como las misas o el *Stabat Mater*.

Su corpus sinfónico se compone de 12 obras, en su mayoría surgidas a raíz de su primer premio en composición y estrenadas por la Sociedad de Conciertos. Ejemplo de ello lo constituye la *Fantasia sobre motivos de Los Hugonotes*, la partitura más celebrada teniendo en cuenta el número de reprogramaciones que obtuvo. El género más cultivado fue la obertura poliseccional de tipo programático, que supone la mitad de su producción: *Genio y Locura*, *Flora*, *El despertar de las hadas*, *El espíritu del bosque* y *Overtura en Sol menor*. Estas obras aglutinan el legado del Conservatorio, de corte italianizante, y el influjo del Romanticismo alemán, al que pudo acceder gracias su puesto de primer violín en la Sociedad de Conciertos. Por otro lado, también destacan sus melodías para orquesta *La Partenza*, *La Ausencia* y *La Mendicante*, que suponen una transfiguración de un género de salón al sinfónico y encontraron su formato idóneo en la sociedad Filarmónica de Madrid, cuya plantilla se asemejaba a una agrupación de tipo camerístico. De manera general, su repertorio trasluce una evolución hacia una mayor complejidad armónica y estructural por influjo de las corrientes románticas, pero, desgraciadamente, Espino abandonó la composición sinfónica hacia 1873, fruto de la escasa acogida que merecieron estas obras. Así, reorientó sus esfuerzos hacia la producción lírica, y las pocas muestras de música sinfónica posterior se deben fundamentalmente a piezas destinadas a los bailes de máscaras o arreglos que compuso mientras ejerció como director de la Unión.

El número de obras localizadas destinadas a los bailes de máscaras asciende a 21, de las que hay que lamentar la escasez de información disponible, dado su carácter funcional, y de las que sólo se conservan cuatro partituras. Concebidas para el baile, estas piezas se caracterizan por su sencillez formal, basada en el principio de repetición, el fraseo regular y la armonía tradicional. La mayoría fueron compuestas expresamente para la ocasión y en tiempo récord, y no lograron trascender mucho más allá del estreno a excepción de la polka *Las Amazonas*, que llegó a ser interpretada por la Unión Artístico-Musical mientras Espino fue su director.

Respecto a su labor como arreglista, Espino efectuó numerosas instrumentaciones destinadas a las sociedades Filarmónica de Madrid y, en especial, a la Unión Artístico-Musical. Algunas de estas composiciones, como la *Octava polonesa* de Chopin o *La estudiantina* de Émile Waldteufel, alcanzaron grandes éxitos y fueron reprogramadas en numerosas ocasiones.

La producción lírica comprende casi el 70% del corpus de Casimiro Espino, un terreno en el que cosechó numerosos éxitos invirtiendo poco esfuerzo gracias a su facilidad para orquestar y, en gran medida, a la colaboración con Ángel Rubio. En este sentido, basta con mencionar que este último intervino en 59 de las 75 obras localizadas, lo que supone un 79% del total. La rentabilidad de esta asociación también queda reflejada teniendo en cuenta que Rubio participó en las tres obras más exitosas según el número de reprogramaciones: *¡Cómo está la sociedad!*, *Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!*, lo que conlleva a cuestionarse si la recepción hubiera sido la misma de no haber existido tal alianza. En cualquier caso, Espino también ofreció muestras en solitario, algunas de las cuales, como *Una tiple de café* o *Niniche*, obtuvieron éxito tanto dentro como fuera de Madrid, incluso en Cuba en el caso de *Niniche*. Asimismo, colaboró con otros compositores de la talla de Manuel Nieto o Manuel Fernández Caballero, si

bien no obtuvo los mismos resultados. La mayoría de estas composiciones se concibieron en escasísimo tiempo para el mero entretenimiento, y no lograron trascender mucho más allá de su estreno. Sin embargo, otras llegaron a conquistar un buen número de provincias y obtuvieron reprogramaciones hasta 1890 al menos, año en que concluye la presente investigación. Los géneros más cultivados fueron la revista y el sainete en un acto. Las primeras se debieron, en gran parte, a la colaboración con el libretista Eduardo Navarro Gonzalvo, autor de 13 revistas, y contenían multitud de alusiones a sucesos políticos coetáneos que motivaban un éxito puntual y efímero. En cambio, los sainetes de caracterizaban por la universalidad de su argumento, protagonizado por personajes prototípicos que trascendían al devenir del tiempo y encontraban su extrapolación en todo tipo de sociedades. Ello explica la acogida que merecieron los cuatro casos analizados en la presente investigación, que constituyen sainetes o variantes del mismo género: el sainete *Una tiple de café*, con música de Espino y letra de Rafael María Liern, y las tres siguientes colaboraciones con Rubio: el pasillo *¡Cómo está la sociedad!* con letra de Javier de Burgos, y los juguetes *Meterse en honduras* y *¡Quién fuera libre!*, con letra de Francisco Flores García el primero y Eduardo Jackson Cortés el segundo.

¡Cómo está la sociedad!, *Meterse en Honduras* y *¡Quién fuera libre!*, estrenadas entre 1883 y 1884, constituyen las obras líricas más exitosas a juzgar por la elevada cifra de reprogramaciones y su alcance fuera de Madrid. En este sentido, se han registrado representaciones en otras 35 provincias españolas hasta 1890, siendo conscientes de que esta cifra podría verse incrementada ante la falta de la totalidad de datos. Por otro lado, los sellos de las partituras conservadas inducen a sospechar que fueron representadas en Chile gracias al compositor y director Roberto Retes Bisetti, contribuyendo a la difusión del género chico más allá de nuestras fronteras. Asimismo, *Meterse en Honduras* se interpretó en distintos teatros de México y Estados Unidos entre 1919 y 1925 a cargo de

la compañía Famoso Cuadro Novel, e incluso se podría aventurar su puesta en escena en Ciudad en México a manos del empresario malagueño Rafael de Torres Beleña, quien llegó a convertirse en propietario del Teatro Lírico en 1935. El éxito alcanzando por estas tres composiciones desmitifica su clasificación como obras de escasa relevancia, desmarcándose del resto, que cayeron mayoritariamente en el olvido.

Por tanto, el análisis de la producción lírica de Espino aporta información muy relevante sobre Ángel Rubio y demuestra que la colaboración entre ambos fue crucial, no sólo a efectos de su realización como compositores, sino también en lo que concierne a su aportación al repertorio lírico español y a su difusión por Latinoamérica, cuestiones en las que no se ha profundizado dada la necesidad de acotar el presente estudio y que sería interesante abordar en una futura investigación.

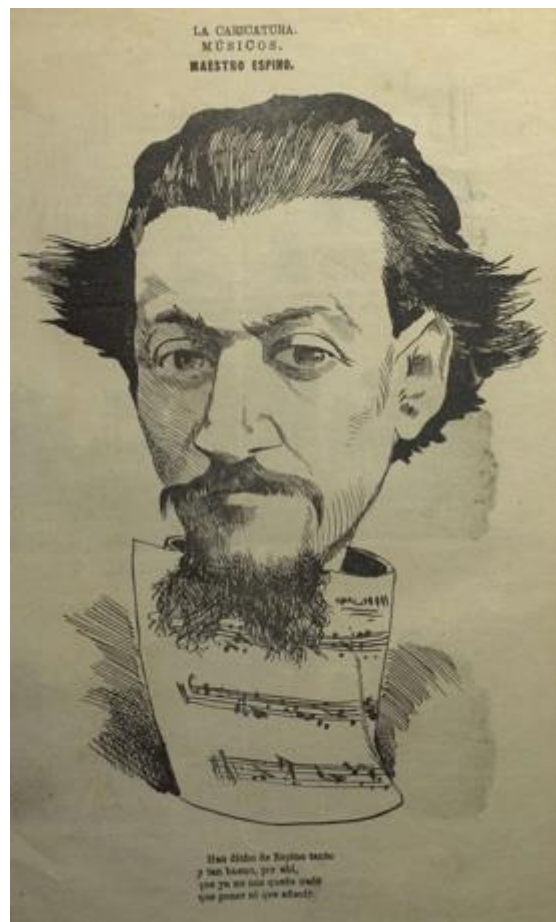
Sin embargo, la faceta en la que Espino obtuvo mayores recompensas fue en la dirección, que desarrolló con igual éxito en todos los ámbitos en que intervino. Comenzó al frente de la orquesta en diversas compañías líricas gracias a su puesto de concertino, convirtiéndose más adelante en maestro director y concertador. Aunque esta labor se concentró fundamentalmente en los teatros de Eslava y Variedades, también se extendió a otras provincias durante el verano, dirigiendo en el Teatro Español de Barcelona o en el Romea de Murcia entre otros. De forma paralela, se hizo cargo de funciones benéficas, religiosas y algunos bailes de máscaras en los teatros de la Zarzuela y en el Real. En este último llegó a sustituir a Juan Goula en la dirección de la ópera *Roberto el diablo*, poniéndose al frente de reputados cantantes como Roberto Stagno o Francesco Uetam y siendo muy aclamado por su desempeño. La fama adquirida le brindó la oportunidad de dirigir a la sociedad Unión Artístico-Musical en septiembre de 1882, desempeñando el puesto de director titular hasta su muerte. Su labor con esta agrupación sinfónica fue crucial, convirtiéndose en su director más estable y en el que más estrenos ofreció con la

misma, algunos de los cuales constituyeron estrenos absolutos en Madrid, siendo ejemplo el preludio de *Parsifal* de Wagner, que se pudo escuchar por primera vez tan solo ocho meses después de su presentación en Bayreuth. Durante los cinco años que se mantuvo al frente, Espino logró estrenar un total de 108 obras, de las que, al menos 68, se repitieron el mismo día de su estreno, lo que trasluce un elevado nivel de aceptación. Además, 32 de estas composiciones pertenecieron a autores españoles, siendo el director que más novedades ofreció en este sentido, lo que es síntoma del especial impulso que otorgó a nuestra música, permitiendo que muchos jóvenes creadores se dieran a conocer. Al frente de la Unión colaboró con artistas como la diva Adelina Patti o el pianista húngaro Óscar de la Cinna, y codirigió una serie de conciertos con el célebre contrabajista Giovanni Bottesini, en los que también intervino como intérprete. Sin embargo, la mayoría de estos triunfos se vieron eclipsados por la fuerte competencia establecida con la Sociedad de Conciertos, que se tradujo en la coincidencia temporal de sus campañas y terminó por debilitar a la Unión. Espino trabajó incansablemente para tratar de salvar a la agrupación, pero su muerte en 1888 interrumpió cualquier intento de salvación y puso fin a una intensa carrera musical que prometía seguir otorgando grandes triunfos.

Dada la complejidad de sintetizar una labor tan extensa y a efectos de concluir con sus principales aportaciones, podría decirse que el verdadero mérito de Casimiro Espino residió en su contribución al nacimiento y florecimiento del sinfonismo español y al establecimiento del género chico tanto a nivel nacional como internacional, proporcionando un corpus musical que, si bien no logró sobrevivir mucho más allá de su muerte a excepción de tres sainetes, tuvo su importancia a efectos de circulación del repertorio en un momento en el que el público de a pie comenzaba a disfrutar de los beneficios de la democratización del arte.

La siguiente caricatura de Alejandro Larrubiera y Crespo publicada a principios de 1887 no podría resumir mejor la labor acometida por la que sin duda fue una figura notable de finales del siglo XIX en España, y cuya memoria ha merecido la pena rescatar:

Han dicho de Espino tanto
y tan bueno por ahí,
que ya no nos queda nada
que poner ni que añadir¹¹⁸⁶.



¹¹⁸⁶ «Músicos. Maestro Espino». *La Caricatura*, IV, 101, 16-I-1887, p. 4.

Referencias bibliográficas

- AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión. «García Moreno, Melchor». *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, 2018. Edición disponible online en <<https://dbe.rah.es/biografias/59174/melchor-garcia-moreno>>, [consulta 25-05-2022].
- AGUERRI MARTÍNEZ, Ascensión y CASTRO GÓMEZ, Purificación. «La Colección Paremiológica de Melchor García Moreno en la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid». *Paremia*, 6 (1997), pp. 25-30.
- ALONSO, Celsa. «Un espacio de sociabilidad musical en la España romántica: las sociedades instructo-recreativas». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 17-40.
- ASENJO BARBIERI, Francisco. *Documentos sobre música española y epistolario (Legado Barbieri) Volumen 2*. Emilio Casares Rodicio (ed.). Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- ASENJO BARBIERI, Francisco. «La Zarzuela. Consideraciones sobre este género de espectáculos». *La Zarzuela*, I, 1 y 2, 4-II-1856, pp. 2-3., y 11-II-1856, pp. 1-3.
- BARCE, Ramón. «La revista: aproximación a una definición formal». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1997, pp. 119-147.
- BARCE, Ramón. «El sainete lírico (1880-1915)». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 195-244.
- BAS, Julio. *Tratado de la forma musical*. Buenos Aires, Ricordi, 1947.
- BISCHOFFSHAUSEN HENRIOD, Gustavo von. *Teatro popular en Lima: zarzuelas, sainetes y revistas (1890-1945)*. Lima-Perú, Estación La Cultura S.A.C., 2017.

- BLANCO ÁLVAREZ, Nuria. *El compositor Manuel Fernández Caballero (1835-1906)*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2015.
- BORDÁS IBÁÑEZ, Cristina. *Formación y profesionalización de los violinistas en Madrid (1831-1905)*. Madrid: Departamento de Musicología de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid, 2019.
- BURKHOLDER, J. Peter; GROUT, Donald J. y PALISCA, Claude V. *Historia de la música occidental*. Madrid, Alianza Música, 2008.
- CAPDEPÓN VERDÚ, Paulino. «Decadencia e intentos de reforma de la música eclesiástica española en el siglo XIX». *Hispania Sacra*, LXXI, 144 (2019), pp. 641-658.
- CARRERAS, Juan José. «De la zarzuela bufa al género chico». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 507-528.
- CARRERAS, Juan José. «Dramaturgias del sainete lírico». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 528-546.
- CARRERAS, Juan José. «El siglo XIX musical». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 34-137.
- CARRERAS, Juan José. «La zarzuela isabelina». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 442-468.

- CASARES RODICIO, Emilio. «Eduardo López Juarranz». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 6, pp. 1025-1026.
- CASARES RODICIO, Emilio. *Francisco Asenjo Barbieri*, vol. 2. Madrid, ICCMU, 1994, pp. 456-457.
- CASARES RODICIO, Emilio. «Historia del teatro de los Bufos, 1866-1881. Crónica y dramaturgia». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1997), pp. 73-118.
- CASARES RODICIO, Emilio. «La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 13-122.
- CASCUDO, Teresa. «Restauración y dignificación de lo sacro». *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, Vol. 5. *La música en España en el siglo XIX*. Juan José Carreras (ed.). Madrid, FCE, 2018, pp. 586-594.
- CORDERO Y FERNÁNDEZ, Antonio. «De los festeros y su industria». *Revista y Gaceta musical*, I, 11, 17-III-1867, pp. 55-57.
- COTARELO Y MORI, Emilio. *Historia de la zarzuela o sea el drama lírico en España, desde su origen a fines del siglo XIX*. Madrid, ICCMU, 2001.
- CRUZ VALENCIANO, Jesús. *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*. Madrid, Siglo XXI España, 2014.
- DELEITO Y PIÑUELA, José. *Origen y apogeo del género chico*. Madrid, Revista de Occidente, 1949.
- DENISON CHAMPLINS JR., John. *Cyclopedia of Music and Musicians*, Nueva York, Charles Scribner's Sons, 1888.
- EINSTEIN, Alfred. *La música en la época romántica*. Madrid, Alianza Música, 2007.

- ENCINA CORTIZO, M. y SOBRINO, R. «Asociacionismo musical en España». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 11-16.
- ENCINA CORTIZO, M. «El asociacionismo en los orígenes de la zarzuela moderna». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 41-72.
- ENCINA CORTIZO, María. «La zarzuela del siglo XIX. Estado de la cuestión (1832-1856)». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 161-194.
- ESLAVA, Hilarión. *Museo orgánico español*. Madrid, Imprenta de D. José C. de la Peña, 1953.
- ESLAVA, Hilarión. «Plan que se propone para las capillas y escuelas musicales». *Gaceta musical de Madrid*, I, 3, 18-II-1855, pp. 17-19.
- *Estado General que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación, desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha escuela*. Madrid, Imprenta del Centro General de Administración, 1866.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *Cien años de teatro musical en España*. Madrid, Real Musical, 1975.
- FUENTE MONGE, Gregorio de la. «Los estudios sobre el teatro político de la España del siglo XIX», en *Historia y política: Ideas, procesos y movimientos sociales*. Oviedo, 29, 2013, pp. 13-43.
- GALLEGO, Antonio. *Historia de la Música II*. Madrid, Historia 16, 1997.
- GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz. «El Instituto Filarmónico del Conde de Morphy y su Escuela de Canto en el establecimiento del drama lírico nacional». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 29 (2016), pp. 81-109.

- GARCÍA ÁLVAREZ DE LA VILLA, Beatriz. «Regeneracionismo musical en el Ateneo de Madrid bajo la presidencia del Conde de Morphy (1886-1895)». *Revista de Musicología*, XL, 2 (2017), pp. 449-487.
- GARCÍA MALLO, M Carmen. «Peters y España: edición musical y relaciones comerciales entre 1868 y 1892». *Anuario Musical*, 60, 2005, pp. 115-167.
- GARCÍA VELASCO, María Mónica. *El violinista y compositor Jesús de Monasterio: estudio biográfico y analítico*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2003.
- GARCÍA VELASCO, Mónica. «La Sociedad de Cuartetos de Madrid (1863-1894)». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9 (2001), pp. 149-194.
- GÓMEZ AMAT, Carlos. *Historia de la música española*. Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- GONZÁLEZ DEL CERRO, Rafael. *Catálogo de la Biblioteca Municipal de Madrid, Apéndice 5. Obras musicales procedentes de la biblioteca de D. José María Sbarbi*. Madrid, 1923.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Francisco Javier. «Zarzuela e historia en la España contemporánea». *Saberes*, 1, 2003, pp. 1-22.
- GONZALVO MAINAR, Natalia: «Gozos de Fonfría». *Cuadernos*, 15, Centro de Estudios del Jiloca, Calamocha, Teruel (2002), pp. 89-116.
- GONZÁLEZ PEÑA, M^a Luz. «Rubio Laínez, Ángel». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 9, pp. 453-455.
- *Guarachas cubanas. Curiosa recopilación desde las más antiguas hasta las más modernas*. Madrid, Librería La Principal, 1882.

- GUTIÉRREZ GUTIÉRREZ, Lourdes. «Sbarbi Osuna, José María». *Diccionario Biográfico Español de la Real Academia de la Historia*, 2018. Edición disponible online en <<https://dbe.rah.es/biografias/7802/jose-maria-sbarbi-osuna>>, [consulta 25-05-2022].
- IBERNI, Luis G. «Controversias entre ópera y zarzuela en la España de la Restauración». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3 (1997), pp. 157-164.
- IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí*. ICCMU, Música Hispana, 2009.
- IBERNI, Luis G. *Ruperto Chapí: Memorias y escritos*. ICCMU, Música Hispana, 1995.
- *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, Madrid, Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861.
- KAGAN, Richard L. *El embrujo de España. La cultura norteamericana y el mundo hispánico, 1779-1939*. Madrid, Marcial Pons Historia, 2021.
- KANTNER, Leopold M. «Gaetano Capocci». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed). Londres, Macmillan Publishers, 1980, vol. 3, pp. 754-755.
- LE DUC, Antoine. «Los orígenes de la zarzuela moderna». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1997, pp. 3-21.
- LÓPEZ-CALO, José. «Gozos». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 5, pp. 804-807.
- LÓPEZ-CALO, José. «Letanía». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 6, pp. 892-895.

- LÓPEZ-CALO, José. «La música religiosa en España en el siglo XIX». *Cuadernos de Música*, 2 (1982), pp. 71-77.
- LÓPEZ-CALO, José. «Rosado, Santos Luis Gonzaga». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 9, p. 418.
- MARTÍNEZ REINOSO, Josep. *El surgimiento del concierto público en Madrid (1767-1808)*. Logroño: Departamento de Ciencias Humanas de la Universidad de La Rioja, 2017
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Dinámicas transnacionales en el teatro musical popular: Jacques Offenbach, compositor de zarzuelas (1855-1905)». *Revista de musicología*, vol. 42, 2 (2019), pp. 789-795.
- MEJÍAS GARCÍA, Enrique. «Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30, 2017, pp. 87-109.
- MEMBREZ, Nancy J. «Eduardo Navarro Gonzalvo and the *revista política*». *Letras Peninsulares*, 1/3 (1988), pp. 321-330.
- MOLINO, Jean. «Fait musical et sémiologie de la musique». *Musique en jeu*, 17 (1975), pp. 37-62.
- MORAL RUIZ, Carmen del. *El género chico. Ocio y teatro en Madrid (1880-1910)*. Madrid, Alianza Editorial, 2004, pp. 137-139.
- MORENO RÍOS, Amalia. *Gerónimo Giménez: catalogación y estudio de su producción musical*. Sevilla: Departamento de Literatura Española de la Universidad de Sevilla, 2013.
- NATTIEZ, Jean-Jacques. *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris, Union Générale d'Éditions, 1975.

- PARRA MORENO, Waldo y YÉPEZ, Benjamín. «Guaracha». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid, SGAE, 1999, vol. 5, p. 935.
- PEÑA Y GOÑI, Antonio. *La ópera española y la música dramática en España en el siglo XIX. Apuntes históricos*. Madrid, ICCMU, 2003.
- PERALES PIQUERES, Rosa María. «La doctrina institucional de los Austrias en el imaginario pictórico de las capillas hospitales en los pueblos fundacionales de Vasco de Quiroga: El modelo de la Inmaculada Concepción». *Revista Anual de Historia del Arte*, 26, 2020, pp. 31-41.
- PÉREZ MARTÍNEZ, José Vicente. *Anales del Teatro y de la Música*, I (1883-1884). Madrid, Librería Gutenberg y Victoriano Suárez, 1884.
- PLANTINGA, León. *La música romántica*. Madrid, Akal Música, 1992.
- PLESCH, Melanie. «Polka [polca]». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, p. 869.
- POLO PUJADAS, Magda. «La música programàtica, una nova música per a la societat del s. XIX». *Revista catalana de sociologia*, 10 (1999), pp. 187-202.
- PONS CASAS, Assumpta. «Juan Díez Ortigas, una vida ligada al Conservatorio de Madrid». *Revista del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid*, 21, 2014, pp. 135-166.
- REVERTER, Arturo. «Lleroa Salas, Francisco [Francisco Salas]». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 9, pp. 953-954.

- RÍOS MUÑOZ, Miguel Ángel. *Casimiro Espino (1845-1888): las melodías para orquesta, un canto sin palabras*. Madrid: Departamento de Musicología del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 2015.
- RÍOS, Miguel Ángel. «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30 (2017), pp. 137-167.
- RODRÍGUEZ, Pablo. L. «The villancico as music of state in 17th-century Spain». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Ashgate, 2007, pp. 189-198.
- ROMERO, Julio. «Nullum magnum ingenium sine mixtura dementiae. El mito del genio y la locura». *Arte, Individuo y Sociedad*, 7, 1-I-1995, pp. 123-138.
- RUIZ ALBÉNIZ “CHISPERO”, Víctor. *Teatro Apolo. Historial, anecdotario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid, Prensa Castellana, 1953.
- RUIZ BARRERA, María Teresa. «Redención de cautivos, una especial obra de misericordia de la Orden de la Merced». *La Iglesia española y las instituciones de caridad*, Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.). 2006, pp. 841-862.
- RUIZ TARAZONA, Andrés. «La zarzuela y la sociedad decimonónica». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 2-3, 1997, pp. 149-156.
- SALAZAR, Adolfo. *La música contemporánea en España*. Madrid, Ediciones La Nave, 1930.
- SALINAS CAMPOS, Maximiliano. «El teatro cómico de los años treinta y las representaciones de *Topaze* y *Juan Verdejo* en los escenarios de Chile». *Polis: Revista Latinoamericana*, 13 (2006), pp. 18-29.

- SÁNCHEZ, Víctor. *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*. Madrid, ICCMU, 2002.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Víctor. «*Es California una tierra ideal... (2). Zarzuelas en los teatros de San Francisco durante el siglo XIX*». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 19, 2010, pp. 117-144.
- SEPÚLVEDA, Enrique. *El teatro del Príncipe Alfonso (historia de este coliseo)*, Madrid, R. Velasco, 1892.
- SLATFORD, Rodney. «Giovanni Bottesini». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Stanley Sadie (ed.). Londres, Macmillan Publishers, 1980, vol. 3, pp. 91-93.
- SOBRINO, Ramón. «Chapí, director sinfónico: los conciertos del verano de 1881». *Delantera de paraíso. Estudios en homenaje a Luis G. Iberní*. Celsa Alonso, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez (eds.). Madrid, ICCMU, 2008, pp. 325-352.
- SOBRINO, Ramón. «El alhambrismo en la música española hasta la época de Manuel de Falla». *Manuel de Falla: latinité et universalité: actes du Colloque International tenu en Sobornne, 18-21 novembre 1996*. Université Paris X, 1999, pp. 33-46.
- SOBRINO SÁNCHEZ, Ramón. *El sinfonismo español en el siglo XIX: la Sociedad de Conciertos de Madrid*. Oviedo: Departamento de Historia y Artes de la Universidad de Oviedo, 1992, vol. I y vol. II.
- SOBRINO, Ramón. «Espino Teisler [Theysler], Casimiro». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 1999, vol. 4, pp. 778-780.

- SOBRINO, Ramón. «La música sinfónica en el siglo XIX». *La música española en el siglo XIX*, Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González (eds.). Oviedo, Universidad de Oviedo, 1995, pp. 279-323.
- SOBRINO, R. «La Sociedad de Conciertos de Madrid, un modelo de sociedad profesional». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, 2001, pp. 125-148.
- SOBRINO, Ramón. «Schotis [chotis, schottisch]». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 9, pp. 868-869.
- SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico. *Historia Crítica del Conservatorio de Madrid*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1967.
- SUÁREZ GARCÍA, José Ignacio. *La recepción de la obra wagneriana en el Madrid decimonónico*. Oviedo: Departamento de Historia del Arte y Musicología de la Universidad de Oviedo, 2002.
- SUÁREZ, José Ignacio. «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1861 y 1876». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 10 (2001), pp. 71-95.
- SUÁREZ, José Ignacio. «La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 14 (2005), pp. 73-141.
- SUÁREZ GARCÍA, J. I.: «Una parodia «wagneriana» de Chapí: *El cisne de Lohengrin*». En Víctor Sánchez, Javier Suárez-Pajares y Vicente Galbis (eds.): *Ruperto Chapí. Nuevas perspectivas*, vol. 1. Valencia, Institut Valencià de la Música, 2012, pp. 209-221.
- SUÁREZ GARCÍA, J. I.: «Parodias españolas sobre *Lohengrin*». En Michela Niccolai & Clair Rowden (eds.), *Musical Theatre in Europe 1830-1945*. Turnhout (Bélgica): Brepols, 2017 (Colección Speculum Musicae, 30), pp. 139-176.

- SUÁREZ GARCÍA, J. I.: «Parodias españolas sobre *Tannhäuser* (1890)». En María Encina Cortizo and Michela Niccolai (eds.), *Singing Speech and Speaking Melodies: Minor Forms of Musical Theatre in the 18th and 19th Century*. Turnhout (Bélgica): Brepols, 2021 (Colección Speculum Musicae, 43), pp. 477-518.
- SUÁREZ GARCÍA, J. I.: «Richard Wagner y su obra como impulsores del Simbolismo en Madrid en el siglo XIX». En Concha Lomba Serrano y Juan Carlos Lozano (eds.): *El recurso a lo simbólico. Reflexiones sobre el gusto II*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico (C.S.I.C), 2014, pp. 317-326.
- SUBIRÁ, José. *Historia de la música española e hispanoamericana*. Barcelona, Salvat Editores, 1953.
- *Tomás Bretón: Diario 1881-1888*. Edición, estudio e índice de Jacinto Torres Mulas. 2 vols. Madrid, Fundación Caja Madrid y Acento Editorial, 1995, Tomo 2 (1885-1888).
- TORRENTE, Álvaro. «Function and liturgical context of the villancico in Salamanca Cathedral». *Devotional Music in the Iberian World, 1450-1800*. Tess Knighton y Álvaro Torrente (eds.). Ashgate, 2007, pp. 99-147.
- TORRES MULAS, Jacinto. «Presencia de individuos músicos en las logias españolas hasta 1936/39. Primer balance y censo provisional», *La masonería en Madrid y en España del siglo XVIII al XXI*, coord. José Antonio FERRER BENIMELI, 2, Centro de Estudios Históricos de la Masonería Española, 2004, pp. 1069-1120.
- TRIVIÑO MONRABAL, OSC, Sor M^a Victoria. «La Virgen de los Dolores y la Real y M.I Congregación de Ntra. Sra. De los Dolores de Lérida». *Religiosidad popular: Cofradías de penitencia*, San Lorenzo del Escorial, 2017, pp. 59-86.

- TURINA GÓMEZ, Joaquín. *Historia del Teatro Real*. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- VEGA TOSCANO, Ana. «Panaderos». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid, SGAE, 2001, vol. 8, p. 424.
- VERSTEEG, Margot. *De Fusiladores y Morcilleros. El discurso cómico del género chico (1870-1910)*. Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.
- VILLANUEVA, Carlos. «Villancico». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). Madrid, SGAE, 2002, vol. 10, pp. 920-923.
- VIRGILI BLANQUET, María Antonia. «La música religiosa en el siglo XIX español». *Revista Catalana de Musicología*, 2 (2004), pp. 181-202.
- YÉPEZ, Benjamín. «Redova». *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*. Emilio Casares Rodicio (coord.). 10 vols. Madrid, SGAE, 2002, vol. 9, p. 73.
- YXART, José. *El arte escénico en España*. Barcelona, Alta Fulla, 1987.
- ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*. Barcelona, Editorial Labor, 1959.
- <<https://urbatorium.blogspot.com/2017/05/los-hermanos-retes-cuatro-limenos-que.html>> [consulta 26-05-2022].

Apéndices

1. Transcripción de la correspondencia con el Real Conservatorio de Música y Declamación¹¹⁸⁷

1.1. Solicitud de admisión de Casimiro Espino por su madre Antonia Teisler

Excelentísimo Señor Director del Real Conservatorio de Música y Declamación:

Doña Antonia Teisler Esposa de D. José Fidel, profesor de Música y por estar dicho en el Ejército expedicionario de África, ha tenido que regresar a esta Corte y vive Calle del Olmo nº 12 Cuarto bajo. A Vuestra Excelencia hace presente que tiene un hijo de edad de 14 años llamado Casimiro, el cual tiene conocimientos de Violín y deseando que el expresado hijo siga su carrera, a que su padre le ha dedicado.

A Vuestra Excelencia suplica se digne admitirle en el expresado Establecimiento, en la clase de Violín, gracia que espera merecer de la bondad de Vuestra Excelencia cuya vida que Dios guarde muchos años.

Madrid 7 de enero de 1860

Anotación en la carta:

10 de enero 1860

En conformidad del adjunto informe matricúlase en la 1ª clase de violín y en atención a hallarse su padre en el ejército de África se le exime del pago de matrícula por el presente curso escolar.

Firmado: Hernando

Enterado: Díez

¹¹⁸⁷ Materiales conservados en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Sección Secretaría. Serie Documental: Expedientes personales de alumnos 1830-1976. Expediente personal de Casimiro Espino Teisler. Signatura: Caja 423.

1.2. Solicitud de readmisión por Casimiro Espino

2.805

Excelentísimo Señor Director del Real Conservatorio de Música y Declamación:

Casimiro Silvano Espino alumno que ha sido de la primera de violín de este Real Conservatorio, y que por ausentarse su familia de esta Corte tuvo que abandonar sus estudios.

A Vuestra Excelencia suplica permita reingresar en la expresada clase y deseando empezar la carrera de composición se le conceda previo examen de segundo año de armonía, simultanear en el tercero de esta enseñanza, y primero de composición.

Gracia que espera merecer de la bondad de Vuestra Excelencia cuya vida que Dios guarde muchos años.

Madrid, 24 de agosto de 1863

Casimiro Silvano Espino

Anotaciones en la carta:

- Respecto al reingreso a la 1ª clase de Violín informe el Sr. Profesor de ella.
Eslava
- No hay inconveniente en que este alumno ingrese en la clase que solicita por haber sido ya alumno de la clase dicha y ser dispuesto para la enseñanza de este instrumento.
Díez
- 7 de septiembre de 1863
No habiendo sido aprobado en 2º año ingrese para estudiar dicho 2º año en la 1ª clase de Armonía y en la 1ª de Violín 4ª año.
Eslava

Enterados: Hernando y Díez

2. Transcripción de la correspondencia entre Antonio Peña y Goñi y Fidel Espino en *La Época*

2.1. Cuartillas de Antonio Peña y Goñi dedicadas a Casimiro Espino¹¹⁸⁸

Los periódicos de anoche y de esta mañana dedican sentidas frases a la muerte de dos artistas españoles, a quienes el fin de la vida ha sorprendido casi al mismo tiempo: Manuel Fernández y González, el poeta y novelista, y Casimiro Espino, el músico y director de orquesta.

Seis reales han encontrado en casa del primero; quizá hayan encontrado otro tanto en casa del segundo. No importa; la apoteosis del novelista se negará mañana al millonario y la inmortalidad vendrá, como siempre, a compensar con el despilfarro de un día las amargas y las miserias de muchos años.

Entre Fernández y González y Casimiro Espino no hay más que una analogía: la del bohemio. Bohemio grande el uno y bohemio chico el otro, divide a ambos la diferencia que existe entre un genio despreocupado, desequilibrado y audaz, que gasta las fuerzas de la inteligencia sin tino ni concierto, y un talento enfermizo, que participa de dolencias materiales adquiridas por herencia natural, y se entrega a la muerte, a sabiendas en medio de una labor tan desconcertada y tan desatinada como la del primero.

Casimiro Espino y Teisler nació en Madrid el día 20 de junio de 1845. Dedicóse al estudio de la música, ingresó en el Conservatorio en 1860, alcanzó en 1864 el primer premio de violín en la clase de D. Juan Díez y terminó su carrera en 1869 con el primer premio de composición, aleccionado por Arrieta.

Pocos meses antes de obtener dicho premio ejecutóse en el concierto verificado en el teatro del Príncipe Alfonso, el 16 de mayo de 1869, una overtura de Espino titulada Genio y locura; más tarde, otra overtura, Flora; después, nueva pieza instrumental, El despertar de las hadas; luego la partena, melodía, y el espíritu del bosque, nueva overtura. La Sociedad de Conciertos de Madrid ejecutó todas esas composiciones, que no dejaron rastro alguno.

En 1883 encargóse Espino de la dirección de la Unión Artístico-Musical, donde prestó grandes servicios y se defendió como un héroe, tratando en vano de contrarrestar los lauros de una Sociedad rival, a la cual defecciones recientes habían comunicado nueva vida.

En aquella lucha imposible gastó Espino la mejor de sus fuerzas, que aniquilaron por completo desgracias de la familia, muertes de seres queridos, cuyos restos acompañó hasta el cementerio, alardeando de estoico.

Después se lanzó a ganar el pan en los teatros por horas, y se fundó la razón social «Rubio y Espino» perpetradora de zarzuelas innumerables que llevaban a casa el diario sustento.

¹¹⁸⁸ PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Espino». *La Época*, 7-I-1888, p. 3.

Varios individuos de la familia de Espino habían muerto prematuramente, minados por la tisis. Lo decía él mismo, y añadía:

-Yo también estoy muy malo; pero no importa, me sostiene el alcohol.

Y llevaba esa vida horrible de bohemio, a lo Murger, entre el cognac y el papel de música, escribiendo en la mesa de un café, vomitando corcheas, seco como un sarmiento, con los pómulos rojizos y salientes y asomando en sus ojos hundidos la llama infame del licor.

Como músico, como artista, en la noble acepción de la palabra, valió poco, porque no quiso o no pudo sujetarse a la vida ordenada del trabajo; pero como director de orquesta, valía mucho, muchísimo, tenía la energía de la autoridad, el prestigio del talento, tenía las condiciones admirables de su misma sensibilidad artística, que se imponían en el intérprete con los caracteres de un creador.

Lo moderno le arrastraba, profesaba el eclecticismo de lo moderno; Wagner tenía en Espino un ídola, y a Espino se deben esbozos de interpretación del prelude de Parsifal y otras piezas instrumentales de la obra del gran maestro.

Si la Sociedad Unión Artístico-Musical hubiera tenido un porvenir, ese porvenir hubiese quizá salvado a Espino; pero el destino le negó lo que tanto ambicionaba, y Espino ha muerto gastado, rendido, hecho pedazos, con tubérculos en los pulmones y en el cerebro.

Arrieta le adiestró en el manejo de las armas musicales, y en la clase del eminente maestro aprendió Espino, como tantos otros, la pasmosa facilidad con que instrumentaba en pocas horas una zarzuela en un acto, *calamo currente*, ayudando a la improvisación artística con una y otra copa de cognac.

Los periódicos han anunciado la muerte de Espino. He buscado en vano en la cuarta plana la esquila mortuoria. ¿Dónde vivía el maestro? No lo sé. ¿A qué hora lo enterrarán? Lo ignoro. ¡Pobre Espino! La tierra, que lo cubrirá para siempre, cubrirá también para siempre su obra efímera, tísica como él y como él alcoholizada.

Él dirigió, él dio apariencias de vida a dos obras instrumentales modestísimas, *Un recuerdo a Vilinch* y *Basconia*, aires del país, flores del suelo vascongado, que un jardinero inhábil escogió hace años, y a las cuales prestó Espino la fragancia de su talento de director de orquesta.

Si alguien me echa de menos en el entierro de Casimiro Espino, sepa que mi pensamiento está al lado del pobre muerto y que le mando como corpus las lágrimas con que la gratitud de su amigo baña estas cuartillas.

ANTONIO PEÑA Y GOÑI

2.2. Respuesta de Fidel Espino a Peña y Goñi¹¹⁸⁹

Sr. Director del periódico LA ÉPOCA.

Muy señor mío y de mi consideración: Completamente alejado de la vida activa y dedicado a la de recuerdos que me ha legado un cúmulo de desgracias sobrevenidas en un corto espacio de tiempo en mi ya reducida familia, no he podido enterarme a tiempo del artículo biográfico que firma el Sr. Peña y Goñi, acerca de mi desgraciado hijo Casimiro Espino, en el número de su digno periódico correspondiente al 7 del mes actual.

Confío en su amabilidad para que me permita sincerar a mi hijo, a un cadáver, de lo que sobre él ha escrito el citado Sr. Peña y Goñi.

Empezaré por manifestar que el hijo del que suscribe jamás hizo vida de bohemio, porque el manifestante trató siempre de cumplir con la obligación sagrada de educar a sus hijos, y no dejó de inspeccionarlos y dirigirlos desde sus primeros pasos, sin que tuvieran que andar, como suele decirse, «a salto de mata», porque tenía casa y hogar.

Respecto al capital que dejara a su llorada defunción, si bien por ser tan temprana truncó las esperanzas de sus padres, han podido éstos, con las economías de su trabajo, hacerle un entierro como lo correspondía, sin tener que apelar a ningún extraño.

Hay en la misma relación cierto lujo de datos equivocados que, por corresponder a su vida privada, no podía conocer el Sr. Peña, pues confiesa que ignoraba las señas del domicilio del biografiado, lo que explica muy bien el grado de intimidad que con él le unía, y no sería, por consiguiente, la llama infame del licor, sino la de la indignación, la que sentiría al ver así apreciados sus grandes esfuerzos para el trabajo, cosa que para él constituía una verdadera religión.

Si el Sr. Peña y Goñi hizo esto para realzar la memoria del ilustre literato que aquel día pagó también su tributo a la tierra, pudo haber tomado el narrador, con su excesivo talento y aptitud reconocidos para esta clase de trabajos, otros recursos más en consonancia con el proceder que siempre usó el Sr. Peña y Goñi.

Repitiéndole el deseo de ver insertas las opiniones que sustentan estas líneas humildes, le queda reconocido su afectísimo. S. S. Q. B. S. M.

FIDEL ESPINO

¹¹⁸⁹ ESPINO, Fidel. «Desagravio». *La Época*, 2-II-1888, p. 1.

2.3. Respuesta de Peña y Goñi a Fidel Espino¹¹⁹⁰

El autor de las consideraciones que han motivado la carta precedente se complace de asegurar al señor D. Fidel Espino que, unido por vínculos de gratitud y de amistad al maestro difunto, jamás fue su ánimo agraviar la memoria de un caballero cuyas bellísimas condiciones personales le fue dado apreciar en más de una ocasión.

En el artículo que dediqué a su muerte no hay una sola palabra que afecte a la honra del desgraciado maestro, y la circunstancia de ignorar yo su actual domicilio no me impidió, cuando Espino ocupaba otro al final de la calle de Segovia, acompañar el cadáver de un hijo del maestro y presentar a éste la expresión de mi sentimiento, lo cual indica que pude muy bien seguir siendo amigo de Espino y no conocer la calle en que habitaba actualmente.

Por lo demás ante la protesta de un padre, todo es poco para mí. Perdóneme, pues, el Sr. D. Fidel Espino, y vea en estas líneas la expresión de mi sentimiento por haberle producido un disgusto que deploro en el alma y que me ha afectado profundamente.

Confío en que el respeto que debo al dolor del padre y los vínculos de amistad y de reconocimiento que me unieron al hijo serán motivos suficientes para que don Fidel Espino halle en las explicaciones del hombre circunstancias que atenúen algunos juicios del escritor.

ANTONIO PEÑA Y GOÑI

¹¹⁹⁰ PEÑA Y GOÑI, Antonio. «Desagravio». *La Época*, 2-II-1888, p. 1.

3. Catálogo de la obra religiosa de Espino

	Título	Localización
1	<i>Bone Pastor</i>	BNE (MP/3835-17)
2	<i>Coro y coplas a San Pedro Nolasco a tres voces y orquesta</i>	BHMM (Mus 709-47)
3	<i>Gozos a Nuestra Señora del Carmen a tres voces y órgano</i>	BHMM (Mus 712-18)
4	<i>Letanía a tres voces y orquesta</i>	BHMM (Mus 711-24)
5	<i>Letanía a tres voces y orquesta</i>	BHMM (Mus 692-4)
6	<i>Kirie y gloria a 3</i>	BHMM (Mus 696-7)
7	<i>Kirie y gloria a 3 con el Gratias y Domine Deus a solo de bajo con coro, del maestro italiano Capocci, arreglado por S. L. Rosado</i>	BHMM (Mus 697-1)
8	<i>Ofertorio</i>	BHMM (Mus 712-24)
9	<i>Ofertorio arreglado para voces y acompañamiento de órgano expresivo por S. L. Rosado</i>	BHMM (Mus 712-23)
10	<i>Alabado a tres voces y orquesta</i>	BHMM (Mus 712-48)
11	<i>Regina a cuatro voces con oquesta</i>	BHMM (Mus 700-5)
12	<i>Septenario Doloroso a tres voces y orquesta</i>	BHMM (Mus 686-1)
13	<i>Stabat Mater Dolorosa a cuatro voces y orquesta</i>	BHMM (Mus 702-13)
14	<i>Tantum ergo a tres</i>	BHMM (Mus 708-22)
15	<i>Villancico al Nacimiento</i>	BHMM (Mus 709-22)
16	<i>Misa</i>	-
17	<i>Te Deum</i>	-
18	<i>Motete</i>	-
19	<i>Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo</i>	-
20	<i>Stabat Mater por L. Bordèse instrumentado por Espino</i>	BHMM (Mus 702-16)
21	<i>Misa a 3 voces, con toda orquesta y 2º coro, compuesta por [?] e instrumentada por Espino</i>	BHMM (Mus 712-1)
22	<i>Jaculatoria a María Santísima a tres voces por E. L. Juarranz e instrumentada por Espino</i>	BHMM (Mus 698-2)
23	<i>Requiescat a 4 voces por S. L. Rosado e instrumentado por Espino</i>	BHMM (Mus 721-23)

4. Edición de elaboración propia del motete *Bone Pastor* (BNE-
MP/3835/17)

Bone Pastor

Casimiro Espino

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 1-9. The score is in 3/4 time and G major. The Soprano part begins with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The Alto part begins with a half note G3, followed by quarter notes A3, B3, and a half note C4. The Tenor part begins with a half note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a half note C3. The Bass part begins with a half note G1, followed by quarter notes A1, B1, and a half note C2.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 10-20. The Soprano part has a fermata over the final note of measure 10. The Alto part has a fermata over the final note of measure 10. The Tenor part has a fermata over the final note of measure 10. The Bass part has a fermata over the final note of measure 10.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 21-30. The Soprano part has a fermata over the final note of measure 21. The Alto part has a fermata over the final note of measure 21. The Tenor part has a fermata over the final note of measure 21. The Bass part has a fermata over the final note of measure 21.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 31-39. The Soprano part has a fermata over the final note of measure 31. The Alto part has a fermata over the final note of measure 31. The Tenor part has a fermata over the final note of measure 31. The Bass part has a fermata over the final note of measure 31.

Musical score for Soprano, Alto, Tenor, and Bass, measures 40-48. The Soprano part has a fermata over the final note of measure 40. The Alto part has a fermata over the final note of measure 40. The Tenor part has a fermata over the final note of measure 40. The Bass part has a fermata over the final note of measure 40.

2

49

S.
A.
T.
B.

This system of music covers measures 49 through 57. It features four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part begins with a melodic line in measure 49, while the other parts provide harmonic support. The music concludes with a double bar line at the end of measure 57.

58

S.
A.
T.
B.

This system of music covers measures 58 through 67. It features four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part has a melodic line with a fermata over the final note in measure 67. The other parts provide harmonic support. The music concludes with a double bar line at the end of measure 67.

68

S.
A.
T.
B.

This system of music covers measures 68 through 77. It features four staves: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The Soprano part has a melodic line with a fermata over the final note in measure 77. The other parts provide harmonic support. The music concludes with a double bar line at the end of measure 77.

5. Catálogo de la obra sinfónica de Casimiro Espino¹¹⁹¹

Título	Estreno						Repr	Local	
	Fecha	Lugar	Agrup	Director	Rep	Fuente			
1	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	23-VII-1868	Campos Elíseos	SCM	Gaztambide	Sí	DO, 23-VII-68, p. 4.	<ol style="list-style-type: none"> 1. 23-VII-68 2. 13-IX-68 3. 15-IX-68 4. 26-VI-69 5. 18-VIII-69 6. 15-VII-71 7. 6-VII-72 8. 17-VII-72 9. 28-VIII-72 10. 23-VII-73 11. 13-VIII-73 12. 5-VIII-74 13. 26-VIII-74 14. 30-VI-75 15. 24-VI-76 16. 1-VII-76 17. 23-VIII-76 	RCSMM (A.S.C 69)
2	<i>Overtura en Sol menor</i>	16-V-1869	Príncipe Alfonso	SCM	Monasterio	No	EP, 16-V-69, p. 3.	-	-
3	<i>Genio y locura</i>	11-VII-1869	Jardines del Buen Retiro	SCM	Skoczdpole	[?]	-	<ol style="list-style-type: none"> 1. 15-VIII-69 2. 23-VIII-71 3. 10-VII-72 	-
4	<i>Flora</i>	¿14-VIII-1869?	Jardines del Buen Retiro	SCM	Skoczdpole	[?]	-	<ol style="list-style-type: none"> 1. 2-VIII-71 2. 3-IX-78 	RCSMM (A.S.C Leg 59-126)
5	<i>El despertar de las hadas</i>	19-III-1871	Príncipe Alfonso	SCM	Monasterio	No	EP, 20-V III-71, p. 4.	<ol style="list-style-type: none"> 1. 28-VI-71 2. 9-VIII-78 3. 23-II-83 4. 13-IV-84 5. 17-IX-85 6. 8-IV-86 	RCSMM (A.S.C Leg 76-161)
6	<i>La Partenza</i>	5-VIII-1871	Jardines del Buen Retiro	SCM	Bottesini	Sí	IM, 6-VIII-71, p. 3.	<ol style="list-style-type: none"> 1. 19-VII-73 2. 15-VII-74 3. 11-VII-76 4. 19-VII-78 	RCSMM (A.S.C 177)
7	<i>Capricho por la Sra. Bengoechea</i>	24-VII-1872	Jardines del Buen Retiro	SCM	Dalmau	Sí	CE, 25-VII-72, p. 3.	-	RCSMM (A.S.C 239)
8	<i>Polonesa</i>	29-XI-1872	Salón de la ENM	FM	Zubiaurre	[?]	EP, 6-XII-72, p. 4.	<ol style="list-style-type: none"> 1. 11-III-73 2. 3-VI-73 	-
9	<i>La Ausencia</i>	17-I-1873	Salón de la ENM	FM	Zubiaurre	[?]	IM, 17-I-73, p. 4.	<ol style="list-style-type: none"> 1. 21-II-73 2. 14-V-73 3. 6-XI-74 	RCSMM (1-3485)
10	<i>El espíritu del bosque</i>	6-VIII-1873	Jardines del Buen Retiro	SCM	Skoczdpole	No	-	<ol style="list-style-type: none"> 1. 26-VII-1878 	RCSMM (A.S.C Leg 133-294)
11	<i>La Mendicante</i>	2-III-1874	Salón de la ENM	FM	Zubiaurre	[?]	AR, 8-III-74, p. 3.	<ol style="list-style-type: none"> 1. 12-V-74 2. 6-XI-74 	RCSMM (1-7143 (22))
12	<i>Recuerdos de Portugal</i>	27-V-1883	Jardines del Buen Retiro	UAM	Espino	[?]	IB, 27-V-83, p. 3.	<ol style="list-style-type: none"> 1. 12-IX-83 	-

¹¹⁹¹ En la presente tabla, se especifican en color naranja las reprogramaciones llevadas a cabo por la Sociedad de Conciertos; en azul, las de la Unión Artístico-Musical; y en verde, las de la Filarmónica de Madrid.

6. Interpretaciones de obras de Casimiro Espino por la Sociedad de Conciertos de Madrid

Interpretación	Obra	Repetición	Director
23-VII-1868- C. Elíseos	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	SÍ	Gaztambide
13-IX-1868- C. Elíseos	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	[?]	Gaztambide
15-IX-1868- C. Elíseos	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	[?]	Gaztambide
16-V-1869-P. Alfonso	<i>Overtura en Sol menor</i>	NO	Monasterio
26-VI-1869- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	SÍ	Skoczdpole
11-VII-1869- Retiro	<i>Genio y locura</i>	[?]	Skoczdpole
14-VIII-1869 Retiro	<i>Flora</i>	[?]	Skoczdpole
15-VIII-1869- Retiro	<i>Genio y locura</i>	[?]	Skoczdpole
18-VIII-1869- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	[?]	Skoczdpole
1-IX-1869-Retiro	<i>Flora</i>	[?]	Skoczdpole
19-III-1871-P. Alfonso	<i>El despertar de las hadas</i>	NO	Monasterio
28-VI-1871- Retiro	<i>El despertar de las hadas</i>	NO	Bottesini
15-VII-1871- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	SÍ	Bottesini
2-VIII-1871- Retiro	<i>Flora</i>	NO	Bottesini
5-VIII-1871- Retiro	<i>La Partenza</i>	SÍ	Bottesini
23-VIII-1871- Retiro	<i>Genio y locura</i>	[?]	Bottesini
6-VII-1872-Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	[?]	Dalmau
10-VII-1872- Retiro	<i>Genio y locura</i>	[?]	Dalmau
17-VII-1872- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	[?]	Dalmau
24-VII-1872- Retiro	<i>Capricho-Scherzo para piano</i>	SÍ	Dalmau
28-VIII-1872- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	[?]	Dalmau
19-VII-1873- Retiro	<i>La Partenza</i>	SÍ	Skoczdpole
23-VII-1873- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	SÍ	Skoczdpole
6-VIII-1873- Retiro	<i>El espíritu del bosque</i>	[?]	Skoczdpole
13-VIII-1873- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	[?]	Skoczdpole
15-VII-1874- Retiro	<i>La Partenza</i>	NO	Oudrid
5-VIII-1874- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	SÍ	Oudrid

Interpretación	Obra	Repetición	Director
26-VIII-1874- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	SÍ	Oudrid
30-VI-1875- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	SÍ	Oudrid
24-VI-1876- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	[?]	Oudrid
1-VII-1876-Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	SÍ	Oudrid
11-VII-1876- Retiro	<i>La Partenza</i>	NO	Oudrid
23-VIII-1876- Retiro	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>	SÍ	Oudrid
19-VII-1878- Retiro	<i>La Partenza</i>	NO	Vázquez
26-VII-1878- Retiro	<i>El espíritu del bosque</i>	NO	Vázquez
9-VIII-1878- Retiro	<i>El despertar de las hadas</i>	NO	Vázquez
3-IX-1878	<i>Flora</i>	NO	Vázquez

7. Transcripción de la correspondencia con la Sociedad de Conciertos de Madrid¹¹⁹²

1. 16 de mayo de 1878. Carta enviada por Felipe Ducazcal al Secretario de la Sociedad de Conciertos pidiendo permiso para que Espino se incorporase como director del Teatro del Buen Retiro

Con arreglo a propuesto por esa Sociedad, esta Empresa ha designado para Director de la orquesta del Teatro del Buen Retiro al profesor D. Casimiro Espino, debiendo dar principio a sus trabajos del 28 al 30 del presente mes.

Lo que comunico a usted para el conocimiento de esa Sociedad.

Dios guarde a usted muchos años.

16 de mayo de 1878

Felipe Ducazcal

¹¹⁹² Materiales conservados en el Archivo del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Fondo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Sección: Secretaría. Serie documental: Expedientes personales 1866-1903. Expediente personal de Casimiro Espino (caja 29/8).

En las transcripciones se han corregido los posibles errores ortográficos y se han eliminado las abreviaturas.

2. 23 de julio de 1878. Carta enviada por J. Martínez al Presidente y al Secretario de la Sociedad de Conciertos pidiendo permiso para que Espino acuda a los ensayos de una de sus zarzuelas

D. Casimiro Espino director de la orquesta de este teatro e individuo de la Sociedad necesita esta noche asistir al ensayo general de la obra *El destierro del amor* y espero se sirvan ustedes de dispensarle por aquel motivo de la asistencia al concierto.

Dios guarde a usted muchos años.

Madrid, 23 de julio de 1878

J. Martínez

3. 18 de mayo de 1881. Carta enviada por Casimiro Espino a la Junta Directiva para comunicar su traslado a Barcelona

Señores de la Junta Directiva:

Habiéndome contratado como director de orquesta para Barcelona, me despido de ustedes y les suplico me avisen cuando se verifique la expedición a San Sebastián para acompañarles.

Madrid, 18 de mayo de 1881

Casimiro Espino

4. 25 de mayo de 1882. Carta enviada por Casimiro Espino a la Junta Directiva pidiendo permiso para ejercer como director del Príncipe Alfonso

Señores de la Junta Directiva de la Sociedad de Conciertos:

Muy Señores míos: teniendo una escritura para todo este verano, como Maestro Concertador y Director de Orquesta en el Teatro del Príncipe Alfonso. Se lo participo a ustedes para pedirles el competente permiso.

Su seguro servidor

Que besa su mano

Casimiro Espino

Madrid 25 de mayo de 1882

5. 11 de septiembre de 1882. Carta enviada por Casimiro Espino al Presidente para comunicarle la gira por Lisboa con la Unión Artístico-Musical

Señor Presidente:

Escriturado por el señor Ducazcal para dirigir ocho conciertos en el vecino [reino] de Portugal, y no siendo incompatible esto con ninguno de los artículos de nuestro reglamento [he] aceptado dicha escritura.

Para mí es cuestión de porvenir, yo más que violinista soy Maestro director, podría [extenderme] en consideraciones respecto a esto, pero no siendo este el lugar apropiado, las omito, sin que esto sea obstáculo para en su día manifestar al señor Presidente cuanto al particular se refiere.

Dios guarde a usted muchos años.

Casimiro Espino

Madrid, 11 de septiembre de 1882

6. 5 de octubre de 1882. Carta enviada por Casimiro Espino al Presidente comunicando su dimisión como violinista de la Sociedad.

Señor Presidente de la Sociedad de Conciertos de Madrid:

Tengo el honor de participar a usted que deseando adelantar en mi carrera artística, y creyendo sea un óbice para ello el seguir tocando el violín, suplico a V. admita la dimisión de la plaza que hasta hoy he tenido el honor de desempeñar con la Sociedad que usted tan dignamente preside.

Dios guarde a usted muchos años:

Madrid 5 de octubre de 182

Casimiro Espino

7. 18 de enero de 1883. Carta enviada por el Secretario de la Sociedad a Espino para comunicarle su dimisión forzosa

En la Junta General celebrada por esta Sociedad el día 4 de enero de este año se dio lectura a la dimisión presentada por usted. La Sociedad por unanimidad juzgó que estaba usted incluido como dimisionario en el artículo 36 del Reglamento por faltas determinadas en el artículo 39 y acordó una información de la que se dio cuenta en la Junta General celebrada el día 9 del corriente mes. En resolución pues de dicha información, tengo el honor de

manifiestarle que por hoy se haya usted en suspenso y que para la primera Junta General que se verifique será usted avisado a fin de que con arreglo a lo que dispone el artículo 44 del Reglamento pueda usted asistir a dar sus descargos o nombrar para que lo represente para esto a otro Señor socio. Lo que manifiesto a usted para su inteligencia y efectos consiguientes.

Dios guarde a usted muchos años:

Madrid 18 de enero de 1883

El Secretario: M. Rodríguez

8. 25 de enero de 1883. Carta enviada por el Secretario a Espino para convocarle a la Junta General

Según el Artículo 44 del Reglamento ordena pongo en su conocimiento que el día 26 del presente mes, a las tres y media de la tarde, esta Sociedad celebra Junta General en el local pasadizo de Capellanes a donde acudirá usted personalmente, o por medio de Socio representante a dar los descargos a sus infracciones reglamentarias según tuve el honor de poner en su conocimiento a su anterior oficio. Lo que comunico a usted para su inteligencia, conocimiento y efectos consiguientes.

Dios guarde a usted muchos años:

Madrid 25 de enero de 1883

El Secretario: M. Rodríguez

9. 26 de enero de 1883. Carta enviada por el Secretario a Espino para comunicarle el aplazamiento de la Junta General

Por causa [ajena] a la voluntad de esta Sociedad, no ha podido tener efecto la Junta General que se proponía celebrar en el local de la Academia Quirúrgica de Capellanes. Habiendo resuelto celebrarla mañana en el mismo sitio y a la misma hora, tengo el honor de ponerlo en el conocimiento de usted para los efectos consiguientes.

Dios guarde a usted muchos años:

Madrid 26 de enero de 1883

El Secretario: M. Rodríguez

8. Trayectoria de Casimiro Espino en la Filarmónica de Madrid¹¹⁹³

Primera temporada (5 de junio de 1872-5 de junio de 1873)			
Fecha	Obras interpretadas	Desempeño	Fuente
27-VI-72	1. <i>Le Songe</i> , de Félicien David (5. 1ªP) 2. <i>Trío para piano, violín y violonchelo</i> de Rubinstein/Quesada y Mirecki (1. 1ªP)	1. Arreglista 2. Intérprete	EP, 26-VI-72, p. 1.
8-XI-72	1. <i>Le Songe</i> , de Félicien David (1. 1ªP)	1. Arreglista	EP, 13-XI-72, p. 4.
29-XI-72	1. <i>Cuarteto para flauta, violín, violonchelo y piano</i> de Michelis/Bogaraya, Martorell y Beck (4. 1ªP) 2. <i>Terceto de I Lombardi</i> de Verdi (5. 1ªP) 3. <i>Polonesa</i> (1. 2ªP)	1. Intérprete 2. Solista 3. Compositor	EP, 6-XII-72, p. 4.
17-I-73	1. <i>La Ausencia</i> [?]	1. Compositor	IM, 17-I-73, p. 4.
21-II-73	1. <i>Concierto para violín y orquesta N° 1</i> de Bériot (4. 1ªP) 2. <i>La Ausencia</i> (1. 2ªP) 3. <i>Trío para flauta, violín y violonchelo con acompañamiento de piano</i> de Michelis/Bogaraya, Martorell y Beck (4. 2ªP)	1. Solista 2. Compositor 3. Intérprete	EP, 25-II-73, p. 4.
11-III-73	1. <i>Le Songe</i> , de Félicien David (1. 2ªP) 2. <i>Mira la blanca luna</i> de Rossini (3. 2ªP) 3. <i>Polonesa</i> (5. 2ªP)	1. Arreglista 2. Arreglista	EP, 15-III-73, p. 1.
3-IV-73	1. <i>La jeune religieuse</i> de Schubert (1. 1ªP)	1. Arreglista	EP, 8-IV-73, p. 1.
14-V-73	1. <i>La Ausencia</i> (1. 3ªP)	1. Compositor	EP, 16-V-73, p. 4.
29-V-73 (beneficio a Espino)	1. <i>Concierto para violín y orquesta N° 1</i> de Bériot (1. 1ªP) 2. <i>Fantasia de la Favorita</i> de Alard (6. 1ªP) 3. <i>Il Pasionatto</i> de Rémy (7. 2ªP) 4. <i>Polonesa</i> (8. 2ªP)	1. Solista 2. Solista 3. Solista 4. Compositor	EP, 3-VI-73, p. 4.
5-VI-73	1. <i>Dúo original para dos violines</i> de Monasterio/Urrutia (2. 2ªP)	1. Intérprete	EP, 7-VI-73, p. 4.

Segunda temporada (30 de octubre de 1873- 2 de junio de 1874)			
Fecha	Obras interpretadas	Desempeño	Fuente
24-XII-73	1. <i>Trío para piano, violín y violonchelo</i> de Rubinstein/Quesada y Mirecki (4. 1ªP)	1. Intérprete	EP, 31-XII-73, p. 1.
26-I-74	1. <i>Trío N° 2 para violín, violonchelo y piano (Andante)</i> de Mayseder, con Gerner y Beck (2. 1ªP)	1. Intérprete	EP, 30-I-74, p. 4.

¹¹⁹³ En la presente tabla se recoge la actividad desempeñada por Espino en la Filarmónica de Madrid, especificando la obra interpretada, los músicos con quienes la ejecutó y su posición en el programa entre paréntesis.

2-III-74	1. <i>La Mendicante</i> (6. 1ªP) 2. <i>Fantasia para violín y piano sobre motivos de la ópera Guillermo Tell/Zabalza</i> (2. 2ªP)	1. Compositor 2. Solista	CMI ¹¹⁹⁴
26-III-74	1. <i>Trío para violín, chelo, piano y órgano sobre motivos de la ópera Rienzi/Martorell, Mata y Zabalza</i> (2. 2ªP) 2. <i>Melodía para violín</i> de Bengoechea (4. 2ªP) 3. <i>Le Songe</i> , de Félicien David	1. Intérprete 2. Solista 3. Arreglista	EP, 29-III-74, p. 4.
12-V-74	1. <i>La Mendicante</i> (1. 2ªP)	1. Compositor	EP, 17-V-74, p. 3.
2-VI-74	1. <i>La blanca luna</i> de Verdi (6. 1ªP) 2. <i>Sexteto para piano e instrumentos de cuerda</i> de Marqués/Beck, Matas, Beltrán, Martorell y Sesé (1. 2ªP) 3. <i>Dúo concertante sobre motivos de la Muta di Portici</i> de Wolf y Bériot/Beck (4. 2ªP)	1. Arreglista 2. Intérprete 3. Solista	EP, 5-VI-74, p. 4.

Última intervención			
Fecha	Obras interpretadas	Desempeño	Fuente
6-XI-74	1. <i>La blanca luna</i> de Verdi (5. 1ªP) 2. <i>Melodía moruna (La Ausencia)</i> (1. 2ªP)	1. Arreglista 2. Compositor	EP, 10-XI-74, p. 4.

9. Trayectoria lírica de Casimiro Espino¹¹⁹⁵

Temporada		Teatro	Director de la compañía	Cargo	Estrenos
Invierno	1870-71	Alhambra	Nicolás Rodríguez	Director/Federico García	1870
Invierno	1871-72	Zarzuela	Francisco Salas	-	<i>Una musa casera</i>
Invierno	1874-75	Zarzuela	Francisco Salas	Concertino/2º director	<i>Los dos sargentos franceses</i>
Invierno	1875-76	Zarzuela	Manuel Sanz	Concertino/director	-
Verano	1876	Retiro	-	-	<i>Una tiple de café</i>
Invierno	1876-77	Zarzuela	Manuel Sanz	Concertino/director	-
Invierno	1877-78	Zarzuela	Enrique Salas	2º director	-
		Eslava	-	-	<i>Las mocedades de Don Juan Tenorio</i>
Mayo	1878	Apolo	Ricardo Morales	Director	-
Verano	1878	Retiro	Maximino Fernández y Emilio Carratalá	Director	<i>César y Antonio</i>
					<i>En la calle de Toledo</i>
					<i>El destierro del amor</i>
					<i>En busca del diputado</i>
					<i>Don Abdón y Don Senén</i>
Invierno	1878-79	Zarzuela	Enrique Salas	Maestro director y concertador/Rubio y Valls	-
		Recreo	-	-	<i>¡Lucrecia!</i>

¹¹⁹⁴ RÍOS, Miguel Ángel. «Un escenario para las élites: la Filarmónica de Madrid (1872-1874) y su producción sinfónica». *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 30 (2017), pp. 137-167, p. 166.

¹¹⁹⁵ La presente tabla resume la trayectoria lírica de Casimiro Espino por temporadas teatrales, especificando los cargos que desempeñó en diversas compañías y recogiendo los estrenos de sus obras.

Temporada		Teatro	Director de la compañía	Cargo	Estrenos	
Verano	1879	Pignatelli (Zaragoza) y Español (Barcelona)	Caballero	Concertino	-	
Invierno	1879-80	Zarzuela	Enrique Salas	Maestro director y concertador/Rubio	<i>Martes 13</i> <i>La mejor venganza</i>	
Verano	1880	Príncipe Alfonso	Enrique Salas	Maestro director y concertador/Rubio y Nieto	<i>Cada cosa a su tiempo</i>	
		Retiro	-	-	<i>¡Al Polo!</i>	
Invierno	1880-81	Folies-Arderius	-	-	<i>El asesino de Arganda</i>	
		Lara	-	-	<i>De Cádiz al Puerto</i>	
		Martín	-	-	<i>Miss Zaeo</i>	
Verano	1881	Español (Barcelona)	Enrique Salas	Director	-	
Invierno	1881-82	Variedades	-	-	<i>Noche-Buena</i>	
Primavera	1882	Apolo	Ricardo Morales	Director	-	
		Capellanes	-	-	<i>Sitiado por hambre</i>	
Verano	1882	Retiro	Mesejo y Ruiz	Director/Rubio	<i>¡Adiós, mundo amargo!</i> <i>¡Madrid se divierte!</i>	
		Príncipe Alfonso	-	-		
Invierno	1882-83	Variedades	-	-	<i>Ni a tres tirones</i>	
Verano	1883	Retiro	Mesejo y Ruiz	Director/Rubio	<i>La mantilla blanca</i>	
		Recoletos	-	-	<i>Meterse en Honduras</i>	
Invierno	1883-84	Eslava	Mesejo y Ruiz	Director/Rubio	<i>Política y tauromaquia</i>	
					<i>¡Cómo está la sociedad!</i>	
					<i>Contratos al vuelo</i>	
					<i>¡Hachís!</i>	
					<i>La mano blanca</i>	
					<i>¡Manolito!</i>	
					<i>¡Quién fuera libre!</i>	
					<i>España pintoresca</i>	
					<i>Escapar con suerte</i>	
					<i>Los cómicos de mi pueblo</i>	
					<i>Artículo tercero</i>	
Verano	1884	Recoletos	-	-	<i>¡Viva mi tierra!</i>	
		Príncipe Alfonso	-	-		
		Romea (Murcia)	-	Director	-	
Invierno	1884-85	Eslava	-	-	<i>Niniche</i>	
Verano	1885	Felipe	-	-	<i>A turno impar</i> <i>La villa del oso</i>	
Invierno	1885-86	Variedades	Vallés y Luján	Director/Rubio	<i>El Barbián de la Persia</i>	
					<i>Desconcierto musical</i>	
					<i>El testamento y la clave</i>	
					<i>El viaje al Suizo</i>	
		Martín	-	-	-	<i>El puesto de las castañas</i>
						<i>En las batuecas</i>
						<i>Animales y plantas</i>
						<i>Baños sulfurosos</i>
Eslava	-	-	-	<i>¡A real y medio la pieza!</i>		
				<i>Agua Lucrecia</i> <i>Año nuevo vida vieja</i>		
Zarzuela	-	-	-	<i>El año de la Nanita</i>		
Primavera	1886	Zarzuela	-	Director	-	
Verano	1886	Español (Barcelona)	Vallés	Director	-	
Invierno	1886-87	Variedades	Vallés y Luján	Director/Rubio	<i>El país de la castaña</i>	
					<i>El club de los feos</i>	
					<i>Cantar de plano</i>	
					<i>El premio gordo</i>	
					<i>El cuento del año</i>	
					<i>La fiesta de Villa Rara</i> <i>Un torero de Gracia</i>	
		Martín	-	-	-	<i>Tres y repique</i>

Temporada		Teatro	Director de la compañía	Cargo	Estrenos
Verano	1887	Maravillas	-	-	<i>Póliza de seguros</i>
		Felipe			<i>El 7 de julio</i>
		Recoletos			<i>Pepito Paris</i>
Invierno	1887-88	Variedades	José Mesejo	Director/Rubio	<i>¡Don Dinero!</i>
		Eslava			<i>¡El maniquí!</i>
					<i>La boda de Polonia</i>
					<i>Las plagas de Madrid</i>
					<i>Prueba...fotográfica</i>

10. Estrenos y reprogramaciones de obras líricas de Casimiro Espino en Madrid entre 1886 y 1890

Título	Nº de actos	Libretista	Coautor	Estreno			Reprogramaciones			Materiales		
				Fecha ¹¹⁹⁶	Lugar	Fuente	Fecha	Lugar	Fuente	Música	Libreto	
1	1870	1	F. del Pozo y Paluchi	Nieto	¿2-I-1871?	Alhambra	-	-	-	-	BNE (T/10249)	
2	<i>Una musa casera</i>	1	?	-	15-I-1872	Zarzuela	IM, 16-I, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/1759; MPO/442)	CEDOA (MMO/1759.1)
3	<i>Los dos sargentos franceses</i>	3	Domingo López Charny	-	10-XI-1874	Zarzuela	CE, 11-XI, p. 2.	20-I-84	Martín	DIS, 20-I, p. 3.	-	-
								11-V-84	Comedia	CE, 11-V, p. 4.		
4	<i>Una tiple de café</i>	1	C. Frígola Palavicino (Barón de Cortes)	-	10-IX-1876	Retiro	EP, 11-IX, p. 2.	14-VI-77	Retiro	IM, 14-VI, p. 3.	CEDOA (MMO/2087; MPO/444; BAR/*)	CEDOA (MMO/2087.1)
								3-X-77	Novedades	DO, 3-X, p. 2.		
								13-X-77	Eslava	EP, 12-X, p. 4.		
								9-III-78	Eslava	EP, 8-III, p. 4.		
								27-III-79	Apolo	IB, 27-III, p. 4.		
								7-VII-80	Alhambra	EP, 6-VII, p. 4.		
								21-II-81	Martín	IM, 22-II, p. 3.		
								23-VI-83	Recoletos	DO, 24-VI, p. 4.		
								26-III-85	Martín	LI, 27-III, p. 4.		
								6-VI-85	Recoletos	IM, 6-VI, p. 4.		

¹¹⁹⁶ Se refiere a la fecha en la que comenzaron las representaciones.

Título		Nº de actos	Libretista	Coautor	Estreno			Reprogramaciones			Materiales	
					Fecha	Lugar	Fuente	Fecha	Lugar	Fuente	Música	Libreto
5	<i>Las mocedades de Don Juan Tenorio</i>	2	Juan de Alba	Rubio	31-X-1877	Eslava	CE, 1-XI, p. 2	-	-	-	-	CEDO (LIB/24-20)
6	<i>César y Antonio</i>	1	R. López del Río	Rubio	12-VI-1878	Retiro	GL, 13-VI, p. 2.	-	-	-	-	-
7	<i>En la calle de Toledo</i>	1	C. Frígola Palavicino (Barón de Cortes)	Rubio	29-VI-1878	Retiro	IB, 30-VI, p. 3.	20-VIII-78	P. Alfonso	GL, 20-VIII, p. 4.	BNE (MP/1619/22; MP/1619/23)	CEDOA (CR/16-382)
								21-VI-1883	Capellanes	GL, 21-VI, p. 4.		
8	<i>El destierro del amor</i>	2	R. María Liern	Rubio	24-VII, 1878	Retiro	GI, 25-VII, p. 3.	20-VIII-78	P. Alfonso	GL, 20-VIII, p. 4.	CEDOA (MMO/1250) + BNE (MP/1619/19; MP/1619/20)	CEDOA (CR/194-4475)
								2-XII-79	Recreo	IM, 2-XII, p. 4.		
								16-VI-80	Retiro	CE, 16-VI, p. 1.		
9	<i>En busca del diputado</i>	2	R. de la Vega	Rubio y Caballero	7-VIII-1878	Retiro	IB, 9-VIII, p. 3.	-	-	-	BNE (MP/1619/21)	-
10	<i>Don Abdón y Don Senén</i>	1	R. María Liern	Rubio	2-IX-1878	Retiro	IM, 3-IX, p. 4.	20-XI-79	Recreo	IB, 20-XI, p. 4.	BNE (MC/296/71; MP/1401/12) + CEDOA (MMO/1824; BAR/*B-XXX)	CEDOA (LIB/42-11)
								7-IX-80	Retiro	IB, 7-IX, p. 3.		
								17-XII-80	Zarzuela	IM, 18-XII, p. 3.		
								3-IX-81	Retiro	IB, 3-IX, p. 4.		
								22-IX-81	Variedades	IB, 22-IX, p. 4.		
16-V-84	P. Alfonso	IB, 16-V, p. 3.										
11	<i>¡Lucrecia!</i>	1	L. Tomás Pastor	Rubio	25-I-1879	Recreo	CE, 26-I, p. 3.	-	-	-	CEDO (MPO/1398)	CEDO (CR/193-4444)
12	<i>Martes 13</i>	2	S. María Granés y Calixto Navarro	Rubio	26-II-1880	Zarzuela	IB, 27-II, p. 3.	-	-	-	CEDO (MMO/2904)	CEDO (LIB/41-11)
13	<i>La mejor venganza</i>	1	Prieto y Ruesga	Rubio	26-II-1880	Zarzuela	IB, 27-II, p. 3.	-	-	-	-	CEDO (CR/173-4023)
14	<i>¡¡Al Polo!!</i>	1	C. Navarro y F. Romaña	Caballero	22-VIII-1880	Retiro	IB, 24-VIII, p. 3.	-	-	-	-	CEDO (LIB/27-16)
15	<i>Cada cosa a su tiempo</i>	1	F. Sicilia de Arenzana	Rubio	15-IX-1880	P. Alfonso	GL, 16-IX, p. 3.	-	-	-	-	HathiTrust Digital Library
16	<i>El asesino de Arganda</i>	1	M. Pina Domínguez	Caballero	25-IX-1880	Folies-Arderius	IB, 26-IX, p. 3.	-	-	-	CEDO (MMO/4022)	-

Título	Nº de actos	Libretista	Coautor	Estreno			Reprogramaciones			Materiales			
				Fecha	Lugar	Fuente	Fecha	Lugar	Fuente	Música	Libreto		
17	<i>De Cádiz al Puerto</i>	2	F. Flores García y J. Romea	Rubio	24-XII-1880	Lara	DIS, 26-XII, p. 3.	11-V-81	Alhambra	IB, 11-V, p. 4.	CEDOA (MMO/474)	CEDOA (LIB/29-14)	
								2-VI-81	Variedades	IB, 2-VI, p. 4.			
								10-VI-81	Apolo	IB, 10-VI, p. 4.			
								26-XII-81	Lara	IB, 26-XII, p. 3.			
								13-XII-1883	Eslava	IB, 12-XII, p. 3.			
								12-II-84	Eslava	IB, 12-II, p. 4.			
								17-XII-84	Lara	IB, 17-XII, p. 3.			
								7-IV-86	Eslava	EP, 7-IV, p. 4.			
								14-VIII-87	Maravillas	EP, 13-VIII, p. 4.			
								2-X-87	Variedades	DI, 1-X-, p. 4.			
								11-III-88	Martín	EP, 10-III, p. 4.			
8-XII-90	Lara	EP, 7-XII, p. 4.											
18	<i>Miss Zaeo</i>	1	José de la Cuesta	-	6-IV-1881	Martín	CE, 7-IV, p. 3.	-	-	-	-	CEDOA (LIB/3808)	
19	<i>Noche-Buena</i>	1	José de la Cuesta y Heliodoro Criado	-	24-XII-1881	Variedades	EP, 27-XII, p. 3.	-	-	-	-	-	-
20	<i>Sitiado por hambre</i>	1	Cuesta, Criado y Alba	-	24-VI-82	Capellanes	EP, 25-VI, p. 3.	20-VIII-82	Recoletos	IB, 20-VIII, p. 4.	CEDOA (MMO/2144 b)	CEDOA (LIB/23-32)	
								23-I-83	Capellanes	CE, 23-I, p. 4.			
21	<i>¡Adiós, mundo amargo!</i>	2	J. Cortés y J. Veyán	Rubio	19-VII-1882	Retiro	CM, 26-VII, p. 2.	16-VI-1883	Retiro	IB, 16-VI, p. 4.	CEDOA (MMO/447)	CEDOA (CR/226-5278)	
22	<i>¡Madrid se divierte!</i>	2	P. Górriz	Rubio	5-VIII-82	P. Alfonso	EP, 6-VIII, p. 3.	30-VI-1883	Retiro	IB, 30-VI, p.3.	CEDOA (MMO/2314)	-	
23	<i>La mulata consejera</i>	1	[?]	-	[¿VIII-82?]	P. Alfonso	LI, 16-VIII, p. 3.	-	-	-	-	-	
24	<i>Ni a tres tirones</i>	1	E. Sánchez de Castilla	Rubio	28-XII-82	Variedades	IM, 29-XII, p. 3.	-	-	-	-	CEDOA (CR/50-1183)	
25	<i>La mulata y la niña</i>	[?]	[?]	Rubio	[¿VII-83?]	Retiro	IB, 4-VII, p. 3.	-	-	-	-	-	

Título	Nº de actos	Libretista	Coautor	Estreno			Reprogramaciones			Materiales		
				Fecha	Lugar	Fuente	Fecha	Lugar	Fuente	Música	Libreto	
26	<i>Meterse en Honduras</i>	1	F. Flores García	Rubio	11-VIII-83	Recoletos	IM, 12-VIII, p. 3.	15-IX-83	Martín	IB, 15-IX, p. 4.	CEDOA (BAR/*; MMO/1860; UME/R-19026) + BNE (MP/1261/17; MP/3200/3; MP/3200/10)	CEDOA (LIB/09-19)
								12-XI-1883	Eslava	EP, 14-XI, p. 3.		
								12-III-85	Eslava	IB, 11-III, p. 3.		
								26-III-85	Martín	LI, 27-III, p. 4		
								21-VI-85	Recoletos	IB, 20-VI, p. 3.		
								5-IX-85	Eslava	EP, 4-IX, p. 3.		
								27-X-85	Variedades	EP, 26-X, p. 4.		
								3-VI-86	Felipe	EP, 2-VI, p. 4.		
								31-VII-86	Maravillas	EP, 30-VII, p. 4.		
								19-XI-86	Alhambra	IB, 18-XI, p. 3.		
								28-I-87	Apolo	EP, 27-I, p. 4.		
								11-III-87	Zarzuela (beneficio)	CE, 12-III, p. 3.		
								22-III-87	Martín	DO, 23-III, p. 3.		
								4-VII-87	Recoletos	IM, 4-VII, P. 3.		
								12-IX-87	Maravillas	EP, 11-IX, p. 4.		
								2-X-87	Eslava	DI, 1-X-, p. 4.		
								3-X-87	Martín	EP, 2-X-, p. 4.		
								22-I-88	Lara	EP, 21-I, p. 4.		
								18-IV-88	Novedades	EP, 17-IV, p. 4.		
								6-X-88	Martín	EP, 5-X, p. 4.		
22-VI-89	P. Alfonso	EP, 21-VI, p. 4.										
9-XI-89	P. Alfonso	EP, 8-XI, p. 4.										
14-VII-90	P. Alfonso	EP, 13-VII, p. 4.										
20-X-90	Variedades	EP, 19-X, p. 4.										

Título	Nº de actos	Libretista	Coautor	Estreno			Reprogramaciones			Materiales		
				Fecha	Lugar	Fuente	Fecha	Lugar	Fuente	Música	Libreto	
27	<i>La mantilla blanca</i>	1	P. Górriz y E. Navarro Gonzalvo	Rubio	18-VIII-83	Retiro	GL, 19-VIII, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/964)	CEDOA (LIB/20-08)
28	<i>La vuelta de Ruíz</i>	1	P. Górriz	Rubio	6-X-83	Eslava	IM, 7-X, p. 3.				-	-
29	<i>Política y tauromaquia</i>	1	J. de Burgos	Rubio	26-X-83	Eslava	GL, 27-X, p. 4.	-	-	-	BNE (MP/3202/3) + CEDOA (MMO/1322; MPO/1400)	BNE (M.FOLL/77/18)
30	<i>¡Cómo está la sociedad!</i>	1	J. de Burgos	Rubio	18-XII-83	Eslava	CE, 19-XII, p. 3.	5-IV-85	Eslava	EP, 4-IV, p. 3.	CEDOA (MMO/2282) + BNE (MP/1260/3; MP/3204/7; MP/3204/10; MP/3204/11; MP/3204/13)	CEDOA (LIB/61-11; LIB/39-08)
								5-IX-85	Eslava	EP, 4-IX, p. 3.		
								19-V-86	Felipe	EP, 18-V, p. 4.		
								27-VII-86	Maravillas	EP, 26-VII, p. 5.		
								9-X-86	Apolo	DI, 8-X-, p. 3.		
								16-VI-87	Felipe	EP, 15-VI, p. 4.		
								6-VIII-87	Recoletos	DI, 5-VIII, p. 3.		
								30-IX-87	Martín	EP, 29-IX, p. 3.		
								2-X-87	Eslava	DI, 1-X-, p. 4.		
								20-IV-88	Novedades	EP, 19-IV, p. 4.		
								26-V-88	Maravillas	EP, 25-V, p. 4.		
								19-VII-88	Recoletos	EP, 18-VII, p. 4.		
								10-VIII-88	Felipe	EP, 9-VIII, p. 4.		
								15-IX-88	Apolo	EP, 14-IX, p. 4.		
								5-IV-89	Eslava	EP, 4-IV, p. 4.		
								25-V-89	Felipe	EP, 24-V, p. 4.		
14-VI-89	Apolo	EP, 13-VI, p. 4.										
13-VII-89	Café de la Infantil	EP, 12-VII, p. 4.										
8-IX-89	Maravillas	EP, 7-IX, p. 4.										

								28-IX-89	Eslava	EP, 27-IX, p. 4.		
								24-X-89	Apolo	EP, 23-X, p. 3.		
								9-XI-89	P. Alfonso	EP, 8-XI, p. 4.		
								10-VII-90	P. Alfonso	EP, 9-VII, p. 4.		
Título	Nº de actos	Libretista	Coautor	Estreno			Reprogramaciones			Materiales		
				Fecha	Lugar	Fuente	Fecha	Lugar	Fuente	Música	Libreto	
31	<i>Contratos al vuelo</i>	1	F. Mínguez	Rubio	21-XII-83	Eslava	CE, 22-XII, p. 3.	-	-	-	-	CEDOA (CR/45-1073)
32	<i>La Gitana</i>	1	[?]	Rubio	[¿XII-83?]	Eslava	IB, 24-XII, p. 3.	-	-	-	-	-
33	<i>¡Hatchís!</i>	2	E. Perillán Buxó	Rubio	12-I-84	Eslava	DO, 12-I, p. 4.	-	-	-	CEDOA (MMO/1338)	CEDOA (CR/195-4506)
34	<i>La mano blanca</i>	1	J. Veyán	Rubio	6-II-84	Eslava	EP, 7-II, p. 3.	-	-	-	-	CEDOA (LIB/40-39)
35	<i>¡Manolito!</i>	2	J. de Burgos	Rubio	16-II-84	Eslava	DI, 17-II, p. 2.	-	-	-	-	-
36	<i>¡Quién fuera libre!</i>	1	E. Jackson Cortés	Rubio	6-III-84	Eslava	GL, 7-III, p. 3.	8-VI-85	Felipe	EP, 7-VI, p. 4.	CEDOA (BAR/*; MMO/1887; UME/R-19058; UME/R-19059; UME/R-19060; UME/R-19061) + BNE (MP/3186/3; MONSA LO/116)	CEDOA (LIB/31-04; LIB/88-02; LIB/88-03)
								23-V-86	Felipe	EP, 22-V, p. 4.		
								2-X-86	Variedades	EP, 3-X-, p. 3.		
								9-X-86	Eslava	DI, 8-X, p. 4.		
								18-V-87	Maravillas	LI, 18-V, p. 3.		
								25-IX-87	Variedades	EP, 24-IX, p. 3.		
								18-X-87	Martín	IB, 18-X, p. 3.		
								29-VII-88	Felipe	EP, 28-VII, p. 4.		
								14-III-89	Apolo	EP, 13-III, p. 4.		
								19-V-89	P. Alfonso	18-V, p. 3.		
								29-IX-89	Café de la Infantil	EP, 28-IX, p. 4.		
								25-IV-90	Eslava	EP, 24-IV, p. 4.		
								22-IX-90	Eslava	EP, 21-IX, p. 4.		
10-XII-90	Variedades	EP, 9-XII, p. 4.										

Título	Nº de actos	Libretista	Coautor	Estreno			Reprogramaciones			Materiales		
				Fecha	Lugar	Fuente	Fecha	Lugar	Fuente	Música	Libreto	
37	<i>España pintoresca</i>	2	P. Górriz y E. Navarro Gonzalvo	Rubio	19-III-84	Eslava	GL, 20-III, p. 3.	-	-	-	-	-
38	<i>Escapar con suerte</i>	1	F. Mínguez	Rubio	15-IV-84	Eslava	DI, 16-IV, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/3866)	CEDOA (CR/53-1247)
39	<i>Los cómicos de mi pueblo</i>	1	J. de Burgos	Rubio	30-IV-84	Eslava	GL, 1-V, p. 3.	-	-	-	-	-
40	<i>Artículo tercero</i>	1	P. Górriz	-	12-VII-84	Recoletos	CE, 14-VII, p. 2.	-	-	-	CEDOA (MMO/1297)	-
41	<i>¡Viva mi tierra!</i>	2	J. Veyán y J. de la Cuesta	Rubio	31-VII-84	P. Alfonso	EP, 1-VIII, p. 3.	-	-	-	-	CEDOA (CR/230-5378)
42	<i>Baños de ola</i>	1	J. M. Rincón	Rubio	[¿VII-1884?]	P. Alfonso	CE, 23-VII, p. 3.				CEDOA (MMO/300)	-
43	<i>El Chispero</i>	[?]	E. Perillán Buxó	Rubio	[¿VIII-1884?]	P. Alfonso	CE, 18-VIII, p. 3.				-	-
44	<i>Niniche</i>	2	M. Pina Domínguez	-	18-IV-85	Eslava	GL, 19-IV, p. 3.	21-XI-85	Eslava	EP, 20-XI, p. 4.	BNE (MP/3207/9) + CEDOA (MMO/1531; MPO/443; MPO/443.1)	CEDOA (CR/256-6096)
								4-IX-86	Eslava	EP, 3-IX, p. 4.		
								22-IV-88	Apolo	EP, 22-IV, p. 4.		
								20-XI-89	Price	EP, 19-XI, p. 4.		
45	<i>A turno impar</i>	1	E. Navarro Gonzalvo	Rubio	16-VII-85	Felipe	CE, 17-VII, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/790)	CEDOA (MMO/790.1)
46	<i>La villa del oso</i>	1	E. Navarro Gonzalvo y F. Pérez	Rubio	8-VIII-85	Felipe	CE, 10-VIII, p. 3.	-	-	-	-	-
47	<i>El puesto de las castañas</i>	1	E. Navarro Gonzalvo	Rubio	18-IX-85	Martín	DI, 19-IX, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/865)	CEDOA (LIB/14-19)
48	<i>Agua Lucrecia</i>	1	Julián García	-	22-IX-85	Eslava	DI, 23-IX, p. 4.	-	-	-	-	-
49	<i>En las batuecas</i>	[?]	Arenas	Rubio	25-IX-85	Martín	CE, 27-IX, p. 3.	-	-	-	-	-
50	<i>Animales y plantas</i>	1	E. Navarro Gonzalvo	Rubio	2-X-85	Martín	CE, 3-X, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/1012)	CEDOA (MMO/1012.1)
51	<i>Baños sulfurosos</i>	1	E. Navarro Gonzalvo	Rubio	18-XI-85	Martín	CE, 19-XI, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/146)	CEDOA (CR/195-4492)
52	<i>El Barbián de la Persia</i>	1	E. Navarro Gonzalvo y F. Pérez	Rubio	17-XII-85	Variedades	IM, 18-XII, p. 3.	2-IV-87	Variedades	CE, 2-IV, p. 3.	CEDOA (MMO/1321)	CEDOA (MMO/1321.1)
53	<i>Desconcierto musical</i>	1	Ruesga, Lastra y Prieto	Rubio	24-XII-85	Variedades	CE, 26-XII, p. 2.	-	-	-	-	CEDOA (CR/241-5723)
54	<i>El año de la Nanita</i>	3	L. M. de Larra	Rubio	9-I-86	Zarzuela	CE, 10-I, p. 3.	-	-	-	-	-

Título	Nº de actos	Libretista	Coautor	Estreno			Reprogramaciones			Materiales		
				Fecha	Lugar	Fuente	Fecha	Lugar	Fuente	Música	Libreto	
55	<i>¡A real y medio la pieza!</i>	1	E. Navarro Gonzalvo	Rubio	25-I-86	Martín	CE, 26-I, p. 3.	7-VII-86	Maravillas	EP, 9-VII, p. 3.	CEDOA (MMO/1348)	CEDOA (MMO/1348.1)
56	<i>Año nuevo vida vieja</i>	1	P. Górriz	Rubio	6-II-86	Eslava	CE, 7-II, p. 4.	-	-	-	-	-
57	<i>El testamento y la clave</i>	2	Ruesga, Lastra y Prieto	Rubio	6-III-86	Variedades	LI, 7-III, p. 3.	15-X-86	Variedades	IB, 14-X, p. 3.	CEDOA (MMO/343)	CEDOA (LIB/43-21)
								1-IV-88	Martín	EP, 31-III, p. 3.		
58	<i>El viaje al Suízo</i>	1	F. Pérez	Rubio	19-III-86	Variedades	EP, 20-III, p. 6	-	-	-	CEDOA (MMO/566)	-
59	<i>Será lo que tase un sastre</i>	1	Antonio Ibáñez	-	[¿III-86?]	[?]	CE, 29-III, p. 3.	-	-	-	-	-
60	<i>Tres y repique</i>	1	E. Navarro Gonzalvo	Rubio	13-X-86	Martín	DI, 12-X, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/666)	CEDOA (CR/198-4561)
61	<i>El país de la castaña</i>	1	Ruesga, Lastra y Prieto	Rubio	30-X-86	Variedades	EP, 29-X, p. 3	-	-	-	CEDOA (MMO/868)	CEDOA (MMO/868.1)
62	<i>El club de los feos</i>	1	G. Perrín y M. Palacios	Rubio	17-XI-86	Variedades	EP, 16-XI, p. 3	-	-	-	CEDOA (MMO/2078)	CEDOA (LIB/12-13)
63	<i>Cantar de plano</i>	1	E. Sánchez Sena	Sánchez Jiménez	14-XII-86	Variedades	IB, 15-XII, p. 3.	-	-	-	-	-
64	<i>El premio gordo</i>	1	J. Veyán	Rubio	18-XII-86	Variedades	DI, 19-XII, p. 3.	15-IX-88	Martín	EP, 14-IX, p. 4.	CEDOA (MMO/1513)	CEDOA (LIB/40-48; LIB/91-02)
								5-X-89	Apolo	EP, 4-X, p. 4.		
65	<i>El cuento del año</i>	1	E. Navarro Gonzalvo	Rubio	11-II-87	Variedades	IB, 13-II, p. 3.	-	-	-	-	CEDOA (CR/195-4511)
66	<i>La fiesta de Villa Rara</i>	1	?	Rubio	26-II-87	Variedades	IB, 27-II, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MPO/1393)	-
67	<i>Un torero de Gracia</i>	1	J. Cortés y J. Veyán	Rubio	2-IV-87	Variedades	DI, 3-IV, p. 3.	1-IV-88	Novedades	EP, 1-IV, p. 4.	CEDOA (MMO/1596; MMO/2202)	BNE (M.FOL L/77/18) + LIB/35-02)
								14-XI-88	Martín	EP, 13-XI, p. 4.		
68	<i>Póliza de seguros</i>	1	E. Navarro Gonzalvo	Rubio	3-VI-87	Maravillas	CE, 4-VI, p. 4.	-	-	-	CEDOA (MMO/533)	CEDOA (CR/198-4573)
69	<i>El 7 de julio</i>	1	G. Perrín y M. Palacios	Rubio	6-VII-87	Maravillas	EP, 8-VII, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/780)	BNE (T/8167) + CEDOA (LIB/33-31)
70	<i>Pepito Paris</i>	1	R. María Liern	Rubio	14-VII-87	Felipe	CE, 15-VII, p. 3.	1-IX-89	Maravillas	EP, 31-VIII, p. 4.	-	-
								28-IX-89	Eslava	EP, 27-IX, p. 4.		

Título	Nº de actos	Libretista	Coautor	Estreno			Reprogramaciones			Materiales	
				Fecha	Lugar	Fuente	Fecha	Lugar	Fuente	Música	Libreto
71	<i>¡Don Dinero!</i>	G. Perrín y M. Palacios	Rubio	26-VIII-87	Recoletos	CE, 27-VIII, p. 3.	17-IX-87	Eslava	LI, 17-IX, p. 3.	CEDOA (BAR/*; MMO/1050)	CEDOA (LIB/27-34; LIB/85-31)
							13-VI-88	Recoletos	EP, 12-VI, p. 4.		
							19-VIII-88	P. Alfonso	EP, 18-VIII, p. 4.		
							17-II-89	Zarzuela	EP, 16-II, p. 4.		
72	<i>¡El maniquí!</i>	F. Flores García	Rubio	27-X-87	Variedades	DI, 28-X-, p. 3.	-	-	-	-	-
73	<i>Prueba... fotográfica</i>	E. Navarro Gonzalvo	Rubio	2-XI-87	Eslava	CE, 3-XI, p. 3.	-	-	-	CEDOA (MMO/831; MMO/5964)	CEDOA (LIB/43-25; CR/199-4584))
74	<i>La boda de Polonia</i>	E. Álvarez	Rubio	28-XI-87	Variedades	DI, 29-XI, p. 3.	1-II-88	Martín	EP, 31-I, p. 4.	-	-
75	<i>Las plagas de Madrid</i>	J. Cortés y J. Veyán	Rubio	10-XII-87	Variedades	IM, 11-XII, p. 3.	6-II-88	Martín	EP, 5-II, p. 4.	CEDOA (MMO/1750; MMO/1750.1)	CEDOA (LIB/29-28; CR/231-5436)
							25-IX-88	Martín	EP, 24-IX, p. 4.		

11.Reprogramaciones de obras líricas de Casimiro Espino fuera de Madrid entre 1886 y 1890¹¹⁹⁷

Título	Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente	
1	<i>Una tiple de café</i>	1	Zaragoza	Pignatelli	IV-VI/1887	3	Juan Colóm	1-XII-1887, p. 14
		2	Zaragoza	Pignatelli	VII-IX/1887	1	Juan Colóm y Ventura de la Vega	1-III-1888, p. 14
		3	Sevilla	Cervantes	IV-VI/1888	4	Pedro Ruiz de Arana	1-X-1888, p. 7
		4	Sevilla	Eslava	VII-IX/1888	1	Ramón Estellés	1-I-1889, p. 8
		5	Coruña	Circo (Santiago)	I-III/1889	2	Carmelo Moreno Rau	16-VI-1889, p. 7
2	<i>Don Abdón y Don Senén</i>	1	Asturias	Jovellanos (Gijón)	VII-IX/1886	2	Felipe Carsí	16-III-1887, p. 7
		2	Castellón	Vico (Burriana)	I-III/1887	1	Borgón	1-VII-1887, p. 8
		3	Cádiz	Circo-Teatro Gaditano	VII-IX/1887	2	Antonio López Osuna	1-I-1888, p. 12
		4	Toledo	Rojas	X-XII/1887	2	Emilio Villegas y José María Rius	16-V-1888, p. 19
		5	Vizcaya	Gayarre (Bilbao)	X-XII/1887	1	José Bosch	16-V-1888, p. 25
		6	Burgos	Burgos	I-III/1888	1	José Bosch	1-VI-1888, p. 11
		7	Toledo	Rojas	I-III/1888	2	Emilio Villegas	1-VIII-1888, p. 11
		8	Vizcaya	Gayarre (Bilbao)	I-III/1888	2	José Bosch	1-VIII-1888, p. 15

¹¹⁹⁷ Datos extraídos del Boletín Oficial de la Propiedad Intelectual e Industrial, donde se recogen las representaciones en diversos teatros de provincias por trimestres desde 1886, remitidas al Ministerio de Fomento por sus respectivos gobernadores. Se incluyen, además, representaciones en Cuba.

		Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
		9	Valencia	Ruzafa	I-III/1889	3	Juan Aparicio y José Lorente	16-VIII-1889, p. 6
		10	Alicante	Elíseo (Alcoy)	X-XII/1889	2	[?]	1-III-1890, p. 4
3	<i>De Cádiz al Puerto</i>	1	Asturias	Campos Elíseos (Gijón)	VII-IX/1886	2	Antonio Riquelme	16-III-1887, p. 7
		2	Cantabria	Comedia (Santander)	I-III/1887	1	Recio	16-VIII-1887, p. 14
		3	Málaga	Cervantes (Málaga)	IV-VI/1887	2	Julián Romea	1-XI-1887, p. 8
		4	Huelva	Colón	VII-IX/1887	1	Julián Romea	16-I-1888, p. 5
		5	Cádiz	Coliseo Gaditano	IV-VI/1888	1	José Izaguirre	16-IX-1888, p. 7
4	<i>Sitiado por hambre</i>	1	Cádiz	Cómico	VII-IX/1887	3	José María Velasco	1-I-1888, p. 12
5	<i>Ni a tres tirones</i>	1	Valladolid	Zorrilla	VII-IX/1886	2	Rafael Sánchez	16-III-1887, p. 15
6	<i>Meterse en honduras</i>	1	León	Ponferrada	VII-IX/1886	1	Tristán Pauner	1-II-1887, p. 8
		2	Asturias	Campos Elíseos (Gijón)	VII-IX/1886	2	Antonio Riquelme	16-III-1887, p. 7
		3	Pontevedra	Villagarcía	VII-IX/1886	1	Andrés A. Comerma	16-III-1887, p. 9
		4	León	Ponferrada	VII-IX/1886	1	Tristán Pauner	1-II-1887, p. 8
		5	Madrid	Alcalá (Alcalá de Henares)	X-XII/1886	[?]	[?]	1-V-1887, p. 18
		6	Málaga	Casino malagueño	X-XII/1886	2	Enrique Carrión	16-V-1887, p. 12
		7	Pontevedra	Vigo (Vigo)	X-XII/1886	2	José Martínez	16-V-1887, p. 14
		8	Cantabria	Café Brillante (Santander)	X-XII/1886	3	Rafael Gómez	16-V-1887, p. 15
		9	Valladolid	Zorrilla	X-XII/1886	2	Eugenio Fernández	1-VI-1887, p. 10
		10	Cádiz	Eslava	I-III/1887	1	Enrique Oteda	1-VII-1887, p. 2
		11	La Rioja	Logroño (Logroño)	I-III/1887	1	Manuel Vega y Ángel González	16-VII-1887, p. 8
		12	Málaga	Casino malagueño	I-III/1887	3	Enrique Carrión	16-VIII-1887, p. 6
		13	Málaga	Café sevillano	I-III/1887	1	Francisco Cañero	16-VIII-1887, p. 7
		14	Murcia	La Unión (La Unión)	I-III/1887	1	Franco Ruiz Cámara	16-VIII-1887, p. 11
		15	Cantabria	Café de Novedades (Santander)	I-III/1887	1	Salvador Gómez	16-VIII-1887, p. 15
		16	Cantabria	Café del Brillante (Santander)	I-III/1887	6	Rafael Gómez	16-VIII-1887, p. 15
		17	Guipúzcoa	Principal (San Sebastián)	IV-VI/1887	2	Manuel Delgado	16-X-1887, p. 4
		18	Huesca	Huesca (Huesca)	IV-VI/1887	1	José Portes	16-X-1887, p. 6
		19	Madrid	Cervantes (Alcalá de Henares)	IV-VI/1887	1	Eduardo Olona	1-XI-1887, p. 6
		20	Navarra	Circo de Verano (Pamplona)	IV-VI/1887	3	Antonio Povedano	1-XI-1887, p. 11
		21	Sevilla	Lora del Río (Lora del Río)	IV-VI/1887	1	Francisco Aguado	16-XI-1887, p. 10
		22	Segovia	Zarzuela (Segovia)	IV-VI/1887	2	José Portes	1-XII-1887, p. 5
		23	Badajoz	López de Ayala	VII-IX/1887	1	[?]	16-XII-1887, p. 5
		24	Cádiz	Cómico	VII-IX/1887	3	José María Velasco	1-I-1888, p. 12
		25	Jaén	Principal	VII-IX/1887	1	[?]	16-I-1888, p. 7
		26	Jaén	Martos (Martos)	VII-IX/1887	2	Leopoldo Comerma	16-I-1888, p. 8

Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
27	Navarra	Circo de Verano (Pamplona)	VII-IX/1887	1	Antonio Povedano	16-II-1888, p. 7
28	Cantabria	Castro Urdiales (Castro Urdiales)	VII-IX/1887	2	Manuel Artabeitia	16-II-1888, p. 10
29	Sevilla	Circo del Duque	VII-IX/1887	2	Juan Espantaleón	1-III-1888, p. 4
30	Sevilla	Campana (Campana)	VII-IX/1887	1	Francisco Aguado	1-III-1888, p. 6
31	Sevilla	Carmona (Carmona)	VII-IX/1887	1	Francisco Aguado	1-III-1888, p. 6
32	Toledo	Rojas	VII-IX/1887	2	Leopoldo Comerma y Enrique T. Jáuregui	1-III-1888, p. 10
33	Cuenca	Paz	X-XII/1887	1	Ricardo de Letra	16-IV-1888, p. 5
34	Lugo	Lugo	X-XII/1887	3	Chané y Juárez	1-V-1888, p. 6
35	Pontevedra	Liceo	X-XII/1887	1	Sebastián Cámara	16-V-1888, p. 7
36	Cantabria	Café del Brillante (Santander)	X-XII/1887	2	Antonio López	16-V-1888, p. 9
37	Cantabria	Novedades (Santander)	X-XII/1887	1	Ángel Espina	16-V-1888, p. 10
38	Cantabria	Casino del Liceo (Santoña)	X-XII/1887	1	Julio Carrasco	16-V-1888, p. 10
39	Sevilla	Circo del Duque	X-XII/1887	3	Juan Espantaleón	16-V-1888, p. 14
40	Vizcaya	Gayarre (Bilbao)	X-XII/1887	2	José Bosch	16-V-1888, p. 25
41	Zaragoza	Principal	X-XII/1887	1	Victoriano Tamayo y Felipe Cassi	16-V-1888, p. 27
42	Burgos	Burgos	I-III/1888	1	José Bosch	1-VI-1888, p. 11
43	Burgos	Burgos	I-III/1888	2	José Bosch	1-VI-1888, p. 12
44	Cádiz	Eslava	I-III/1888	2	Enrique Oteda	1-VI-1888, p. 13
45	Cádiz	Cómico	I-III/1888	1	José María Velasco	1-VI-1888, p. 13
46	Cádiz	Coliseo Gaditano	I-III/1888	7	José Suárez	1-VI-1888, p. 14
47	Cádiz	Principal	I-III/1888	1	Julián Romea	16-VI-1888, p. 3
48	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1888	8	Ricardo Mela y Ferrando	16-VI-1888, p. 6
49	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	I-III/1888	1	Tomás Cabas	16-VI-1888, p. 7
50	Cádiz	San Fernando	I-III/1888	2	Luis Infantes	16-VI-1888, p. 7
51	Córdoba	Principal	I-III/1888	1	Manuel Delgado	16-VI-1888, p. 10
52	Málaga	Circo de la Ópera	I-III/1888	2	Juan José Luján	16-VII-1888, p. 6
53	Pontevedra	Liceo	I-III/1888	2	Sebastián Cámara	16-VII-1888, p. 10
54	Cantabria	Santoña	I-III/1888	1	Julio Carrasco	1-VIII-1888, p. 4
55	Sevilla	Cervantes	I-III/1888	3	Pedro Ruiz de Arana y José Portes	1-VIII-1888, p. 6
56	Cádiz	Cómico	IV-VI/1888	3	José María Velasco	16-IX-1888, p. 6
57	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	IV-VI/1888	3	Ricardo Mela	16-IX-1888, p. 8
58	Madrid	Leganes	IV-VI/1888	1	Francisco Talavera	16-IX-1888, p. 15
59	Soria	Soria	IV-VI/1888	1	Carlos Calvacho	16-X-1888, p. 5
60	Ávila	Principal	VII-IX/1888	1	Carlos Calvacho	1-XI-1888, p. 4
61	La Rioja	Calahorra	VII-IX/1888	2	Luis Boggiero	16-XI-1888, p. 7
62	Lugo	Ribadeo	VII-IX/1888	1	Miguel Recio	16-XI-1888, p. 7
63	Segovia	Zarzuela	VII-IX/1888	2	[?]	16-XII-1888, p. 8
64	Sevilla	Eslava	VII-IX/1888	1	Ramón Estellés	1-I-1889, p. 8
65	Álava	Vitoria	X-XII/1888	1	Carlos Calvacho	1-II-1889, p. 3
66	Alicante	Principal	X-XII/1888	2	Eduardo Roldán	1-II-1889, p. 4
67	Cádiz	Cómico	X-XII/1888	1	José María Velasco	16-II-1889, p. 4
68	Lugo	Lugo	X-XII/1888	2	Miguel Recio	16-III-1889, p. 3

Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
69	Madrid	Cervantes (Alcalá de Henares)	X-XII/1888	1	Pedro de Lucas	16-III-1889, p. 6
70	Madrid	Leganés	X-XII/1888	1	José Arregui	16-III-1889, p. 7
71	Soria	Soria	X-XII/1888	2	Pedro Echevarría	1-IV-1889, p. 12
72	Zamora	Salón Recreo	X-XII/1888	3	Tomás Rasso	1-V-1889, p. 8
73	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1889	1	José Barta	1-VI-1889, p. 8
74	Coruña	Principal (Santiago)	I-III/1889	1	José Portes	16-VI-1889, p. 6
75	Coruña	Circo (Santiago)	I-III/1889	3	Carmelo Moreno Rau	16-VI-1889, p. 6
76	Sevilla	Romea (Carmona)	IV-VI/1889	1	Francisco Aguado	16-X-1889, p. 8
77	Valencia	Ruzafa	IV-VI/1889	2	Juan Colóm	16-XI-1889, p. 7
78	Ávila	Principal	VII-IX/1889	3	Carlos Calvacho y Enrique Chicote	1-XII-1889, p. 7
79	Cádiz	Coliseo Obrero/Principal (San Fernando)	VII-IX/1889	2	Tomás Cabas Galván	16-XII-1889, p. 6
80	La Rioja	Calahorra	VII-IX/1889	1	Elíseo Sanjuán	16-XII-1889, p. 10
81	Pontevedra	Carril	VII-IX/1889	1	Miguel Recio	16-I-1889, p. 4
82	Sevilla	Circo del Duque	VII-IX/1889	2	Rafael Sánchez	16-I-1889, p. 5
83	Toledo	Cervantes (Quintanar de la Orden)	VII-IX/1889	1	Julio Carrasco	1-II-1890, p. 4
84	Toledo	Beneficencia (Ocaña)	VII-IX/1889	1	Enrique García	1-II-1890, p. 5
85	Zaragoza	Goya	VII-IX/1889	5	Pedro Echevarría	16-II-1890, p. 4
86	Zaragoza	Calatayud	VII-IX/1889	3	Pedro Echevarría	16-II-1890, p. 5
87	Cádiz	Principal	X-XII/1889	1	Juan Espantaleón	16-III-1890, p. 5
88	Cádiz	San Fernando	X-XII/1889	1	Aguado y Navarro	16-III-1890, p. 9
89	Lugo	Lugo	X-XII/1889	1	Ricardo Olvera	16-IV-1890, p. 5
90	Valencia	Ruzafa	X-XII/1889	5	Pedro Riutort	16-V-1890, p. 10
91	Cádiz	Cómico	I-III/1890	2	Federico Reparaz	16-VI-1890, p. 5
92	Cádiz	Eslava	I-III/1890	1	Tomás Cabas	16-VI-1890, p. 7
93	Cádiz	San Fernando	I-III/1890	2	Tomás Cabas y R. Navarro	16-VI-1890, p. 10
94	Córdoba	G. Teatro	I-III/1890	1	Julio Ruiz	16-VI-1890, p. 11
95	Sevilla	Cervantes	I-III/1890	3	Julio Ruiz y Juan Cobos	1-IX-1890, p. 3
96	Sevilla	Cervantes (Dos Hermanas)	I-III/1890	2	Ricardo Flores	1-IX-1890, p. 6
97	Toledo	Rojas	I-III/1890	2	Luis Boggiero	1-IX-1890, p. 9
98	Ávila	Principal	IV-VI/1890	1	Manuel Sola	16-X-1890, p. 4
99	Cádiz	Principal	IV-VI/1890	1	Tomás Cabas	16-X-1890, p. 7
100	Madrid	Cervantes (Alcalá de Henares)	IV-VI/1890	[?]	Videgañ	16-XI-1890, p. 6
101	Salamanca	Palma (Ledesma)	IV-VI/1890	1	Francisco San Juan	1-XII-1890, p. 9
102	Soria	Soria	IV-VI/1890	1	Ramiro Caballero	16-XII-1890, p. 3
103	Valencia	Ruzafa	IV-VI/1890	1	Pedro Riutort	16-XII-1890, p. 7
104	Ávila	Principal	VII-IX/1890	2	Francisco Povedano	1-I-1891, p. 7
105	Cádiz	Centro de Obreros (San Fernando)	VII-IX/1890	1	Tomás Cabas	1-I-1891, p. 9
106	La Rioja	Principal (Logroño)	VII-IX/1890	2	J. Ruiz y Elíseo Sanjuán	16-I-1891, p. 6
107	La Rioja	Liceo (Alfaro)	VII-IX/1890	3	Ramiro Cabarro	16-I-1891, p. 6
108	Pontevedra	Villagarcía	VII-IX/1890	1	Barcía y Roma	1-II-1891, p. 10

		Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
		109	Burgos	Burgos	X-XII/1890	1	J. Ruiz y Elíseo Sanjuán	1-III-1891, p. 11
		110	Coruña	Circo (Santiago)	X-XII/1890	2	José Barera y M. Romo	16-III-1891, p. 4
		111	La Rioja	Logroño	X-XII/1890	1	Manuel Corregel	1-IV-1891, p. 4
		112	Madrid	Salón Cervantes (Alcalá de Henares)	X-XII/1890	2	Miguel A. Mallorquín	1-IV-1891, p. 10
		113	Madrid	Salón Cervantes (Alcalá de Henares)	X-XII/1890	1	Félix Delgado	1-IV-1891, p. 10
7	<i>Política y tauromaquia</i>	1	Segovia	Zarzuela	VII-IX/1887	4	José Portes	16-II-1888, p. 11
8	<i>¿Cómo está la sociedad!</i>	1	Albacete	Almansa	VII-IX/1886	1	Miguel Soler	1-I-1887, p. 9.
		2	Asturias	Campos Elíseos (Gijón)	VII-IX/1886	2	Antonio Riquelme	16-III-1887, p. 8
		3	Pontevedra	Villagarcía	VII-IX/1886	1	Andrés A. Comerma	16-III-1887, p. 9
		4	Tarragona	Ateneo tarraconense	VII-IX/1886	1	Manuel Lloréns	16-III-1887, p. 13
		5	Valencia	Ruzafa	VII-IX/1886	1	José Subirá y José María Lorente	16-III-1887, p. 13
		6	Córdoba	Gran Capitán	VII-IX/1886	4	Juan Espantaleón	16-III-1887, p. 11
		7	Burgos	Burgos	X-XII/1886	2	Enrique García	16-IV-1887, p. 6
		8	Málaga	Principal	X-XII/1886	1	Juan Espantaleón	16-V-1887, p. 7
		9	Valencia	Apolo	X-XII/1886	7	Ripoll	1-VI-1887, p. 8
		10	Valencia	Ruzafa	X-XII/1886	9	José Subirá y José María Lorente	1-VI-1887, p. 8
		11	Alicante	Principal (Elche)	I-III/1887	2	Francisco Brú	16-VI-1887, p. 5
		12	Cádiz	Cómico	I-III/1887	21	Enrique Terrero	1-VII-1887, p. 4
		13	Cádiz	Cómico	I-III/1887	4	José María Velasco	1-VII-1887, p. 5
		14	Córdoba	Córdoba	I-III/1887	1	Juan Espantaleón	1-VII-1887, p. 8
		15	Málaga	Casino malagueño	I-III/1887	3	Enrique Carrión	16-VIII-1887, p. 6
		16	Málaga	Café sevillano	I-III/1887	2	Francisco Cañero	16-VIII-1887, p. 7
		17	Murcia	Principal (Cartagena)	I-III/1887	1	Juan Espantaleón	16-VIII-1887, p. 9
		18	Murcia	Caravaca (Caravaca)	I-III/1887	1	Ricardo Quiles	16-VIII-1887, p. 10
		19	Murcia	La Unión (La Unión)	I-III/1887	1	Franco Ruiz Cámara	16-VIII-1887, p. 11
		20	Cantabria	Comedia (Santander)	I-III/1887	1	Recio	16-VIII-1887, p. 14
		21	Valencia	Ruzafa	I-III/1887	6	José Subirá y José María Lorente	1-IX-1887, p. 13
		22	Valencia	Apolo	I-III/1887	1	Pablo López	1-IX-1887, p. 14
		23	Álava	Vitoria (Vitoria)	IV-VI/1887	3	Antonio Povedano	16-IX-1887, p. 3
		24	Alicante	Principal (Elche)	IV-VI/1887	1	Francisco Brú	16-IX-1887, p. 7
		25	Badajoz	López de Ayala	IV-VI/1887	3	Juan Espantaleón	1-X-1887, p. 2
		26	Jaén	Jaén (Jaén)	IV-VI/1887	1	Juan Espantaleón	16-X-1887, p. 7
		27	La Rioja	Campos Elíseos (Logroño)	IV-VI/1887	2	Antonio Povedano	16-X-1887, p. 9
		28	Madrid	Cervantes (Alcalá de Henares)	IV-VI/1887	1	Eduardo Olona	1-XI-1887, p. 6
		29	Navarra	Principal (Pamplona)	IV-VI/1887	4	Antonio Povedano	1-XI-1887, p. 11
		30	Sevilla	Écija (Écija)	IV-VI/1887	2	Juan Espantaleón	16-XI-1887, p. 9
		31	Sevilla	Lora del Río (Lora del Río)	IV-VI/1887	1	Francisco Aguado	16-XI-1887, p. 10
		32	Sevilla	Utrera (Utrera)	IV-VI/1887	3	Victoriano Tamayo	16-XI-1887, p. 10
		33	Valencia	Ruzafa	IV-VI/1887	3	Francisco Domingo	1-XII-1887, p. 10
		34	Cádiz	Principal (Cádiz)	VII-IX/1887	1	Juan Espantaleón	1-I-1888, p. 6

Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
35	Cádiz	Cómico (Cádiz)	VII-IX/1887	6	José María Velasco	1-I-1888, p. 7
36	Cádiz	Príncipe Alfonso (Puerto Real)	VII-IX/1887	1	Juan Espantaleón	1-I-1888, p. 9
37	Cádiz	Circo-Teatro Gaditano	VII-IX/1887	5	Antonio López Osuna	1-I-1888, p. 12
38	Guadalajara	Guadalajara	VII-IX/1887	1	Luis Carceller	16-I-1888, p. 3
39	Jaén	Principal	VII-IX/1887	2	[?]	16-I-1888, p. 7
40	Jaén	Alcalá la Real (Alcalá la Real)	VII-IX/1887	1	Leopoldo Comerma	16-I-1888, p. 8
41	Jaén	Martos (Martos)	VII-IX/1887	1	Leopoldo Comerma	16-I-1888, p. 9
42	Navarra	Circo de Verano (Pamplona)	VII-IX/1887	3	Antonio Povedano	16-II-1888, p. 7
43	Sevilla	Circo del Duque	VII-IX/1887	3	Juan Espantaleón	1-III-1888, p. 4
44	Sevilla	Alcalá de Guadaira (Alcalá de Guadaira)	VII-IX/1887	1	Francisco López	1-III-1888, p. 6
45	Sevilla	Campana (Campana)	VII-IX/1887	1	Francisco Aguado	1-III-1888, p. 6
46	Toledo	Garcilaso (Quintanar de la Orden)	VII-IX/1887	1	Emilio Povedano	1-III-1888, p. 11
47	Valencia	Ruzafa	VII-IX/1887	4	Juan Aparicio y José Lorente	1-III-1888, p. 12
48	Cuenca	Paz	X-XII/1887	1	Ricardo de Letra	16-IV-1888, p. 5
49	Lugo	Lugo	X-XII/1887	1	Chané y Juárez	1-V-1888, p. 7
50	Málaga	Circo de la Ópera	X-XII/1887	2	Barrilaso y Galea	16-V-1888, p. 5
51	Palencia	Palencia	X-XII/1887	1	Antonio Povedano	16-V-1888, p. 7
52	Sevilla	Centro	X-XII/1887	2	[?]	16-V-1888, p. 12
53	Sevilla	Circo del Duque	X-XII/1887	5	Juan Espantaleón	16-V-1888, p. 14
54	Toledo	Rojas	X-XII/1887	6	Emilio Villegas y José María Rius	16-V-1888, p. 18
55	Valencia	Apolo	X-XII/1887	4	Valls y Rodríguez	16-V-1888, p. 19
56	Vizcaya	Gayarre (Bilbao)	X-XII/1887	5	José Bosch	16-V-1888, p. 25
57	Zaragoza	Pignatelli	X-XII/1887	3	Juan Colóm	16-V-1888, p. 27
58	Alicante	Principal (Alcoy)	I-III/1888	2	Francisco Brú	1-VI-1888, p. 6
59	Burgos	Burgos	I-III/1888	2	José Bosch	1-VI-1888, p. 12
60	Cádiz	Principal	I-III/1888	2	Julián Romea	1-VI-1888, p. 11
61	Cádiz	Eslava	I-III/1888	5	Enrique Oteda	1-VI-1888, p. 13
62	Cádiz	Coliseo Gaditano	I-III/1888	9	José Suárez	1-VI-1888, p. 14
63	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1888	6	Ricardo Mela y Ferrando	1-VI-1888, p. 15
64	Cádiz	Principal	I-III/1888	1	Julián Romea	16-VI-1888, p. 3
65	Cádiz	Cómico	I-III/1888	10	José María Velasco	16-VI-1888, p. 4
66	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	I-III/1888	1	Tomás Cabas	16-VI-1888, p. 7
67	Córdoba	Principal	I-III/1888	4	Manuel Delgado	16-VI-1888, p. 10
68	Huesca	Principal (Barbastro)	I-III/1888	3	Pedro Cupí	1-VII-1888, p. 3
69	Madrid	Leganés	I-III/1888	1	Emilio Borrás	1-VII-1888, p. 12
70	Pontevedra	Liceo	I-III/1888	3	Sebastián Cámara	16-VII-1888, p. 10
71	Sevilla	Centro	I-III/1888	2	Rodolfo Calvete	1-VIII-1888, p. 5
72	Sevilla	Cervantes	I-III/1888	8	Pedro Ruiz de Arana y José Portes	1-VIII-1888, p. 7
73	Barcelona	Tívoli	IV-1888	13	-	DIN, entre 14-IV y 24-V de 1888, p. 3.

Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
74	Alicante	Principal	IV-VI/1888	1	Juan Espantaleón	16-VIII-1888, p. 6
75	Ciudad Real	Cervantes	IV-VI/1888	1	Elíseo Sanjuán	1-IX-1888, p. 3
76	Lérida	Campos Elíseos	IV-VI/1888	2	Juan Colóm	1-IX-1888, p. 8
77	Cádiz	Principal	IV-VI/1888	1	Juan Espantaleón	16-IX-1888, p. 5
78	Cádiz	Cómico	IV-VI/1888	7	José María Velasco	16-IX-1888, p. 6
79	Cádiz	Coliseo Gaditano	IV-VI/1888	1	José Izaguirre	16-IX-1888, p. 7
80	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	IV-VI/1888	1	Ricardo Mela	16-IX-1888, p. 8
81	Madrid	Aranjuez	IV-VI/1888	1	Emilio García	16-IX-1888, p. 15
82	Madrid	Leganés	IV-VI/1888	1	Francisco Talavera	16-IX-1888, p. 15
83	Málaga	Principal (Ronda)	IV-VI/1888	5	Manuel Quiroga	16-IX-1888, p. 19
84	Sevilla	Cervantes	IV-VI/1888	3	Pedro Ruiz de Arana	1-X-1888, p. 7
85	Sevilla	Circo del Duque	IV-VI/1888	1	Juan Espantaleón	1-X-1888, p. 7
86	Soria	Soria	IV-VI/1888	1	Carlos Calvacho	16-X-1888, p. 5
87	Valencia	Alcira	IV-VI/1888	1	Francisco Brú	16-X-1888, p. 9
88	Valencia	Buñol	IV-VI/1888	1	Vicente Vivó	16-X-1888, p. 9
89	Zaragoza	Circo	IV-VI/1888	3	Vallés y Romea	16-X-1888, p. 11
90	Ávila	Principal	VII-IX/1888	1	Carlos Calvacho	1-XI-1888, p. 4
91	La Rioja	Liceo (Alfaro)	VII-IX/1888	1	Elíseo Sanjuán	16-XI-1888, p. 6
92	La Rioja	Calahorra	VII-IX/1888	2	Luis Boggiro	16-XI-1888, p. 6
93	Alicante	Circo	VII-IX/1888	4	Eduardo Roldán	1-XII-1888, p. 4
94	Alicante	Chapí (Villena)	VII-IX/1888	2	Abelardo Rodríguez	1-XII-1888, p. 5
95	Málaga	Café del Turco	VII-IX/1888	5	José María Aragón	16-XII-1888, p. 4
96	Salamanca	Calderón (Peñaranda de Bracamonte)	VII-IX/1888	1	Juan Maestre	16-XII-1888, p. 6
97	Cantabria	Casino Liceo (Santoña)	VII-IX/1888	2	Justo Casielles	16-XII-1888, p. 7
98	Sevilla	Centro	VII-IX/1888	3	Antonio Moya	1-I-1889, p. 7
99	Sevilla	Circo del Duque	VII-IX/1888	2	Isidoro Fernández	1-I-1889, p. 7
100	Sevilla	Eslava	VII-IX/1888	5	Ramón Estellés	1-I-1889, p. 8
101	Sevilla	Romea (Arahal)	VII-IX/1888	1	Francisco Aguado	1-I-1889, p. 9
102	Tarragona	Campos de Recreo	VII-IX/1888	1	Alá	16-I-1889, p. 6
103	Toledo	Beneficencia (Ocaña)	VII-IX/1888	1	Antonio Mata	16-I-1889, p. 7
104	Toledo	Cervantes (Quintanar de la Orden)	VII-IX/1888	1	Eduardo Cachet	16-I-1889, p. 7
105	Valencia	Buñol	VII-IX/1888	1	Guillén y Serra	16-I-1889, p. 9
106	Valencia	Sagunto	VII-IX/1888	1	Vicente Vivó	16-I-1889, p. 9
107	Zaragoza	Calatayud	VII-IX/1888	1	Juan Colóm	16-I-1889, p. 12
108	Alicante	Circo	X-XII/1888	1	Eduardo Roldán	1-II-1889, p. 5
109	Cádiz	Coliseo Gaditano	X-XII/1888	5	Aurelio Llamas y José Ferrando	16-II-1889, p. 3
110	Cádiz	Cómico	X-XII/1888	2	José María Velasco	16-II-1889, p. 4
111	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	X-XII/1888	3	José Barta	16-II-1889, p. 5
112	Cádiz	San Fernando	X-XII/1888	3	Francisco Carbajal	16-II-1889, p. 6
113	Cádiz	Principal (Puerto Santa María)	X-XII/1888	1	Luciano Aguirre	16-II-1889, p. 7

Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
114	Córdoba	Principal	X-XII/1888	1	Juan Espantaleón	16-II-1889, p. 8
115	Córdoba	G. Teatro	X-XII/1888	2	Paulino Delgado	16-II-1889, p. 8
116	Badajoz	Espronceda (Almendralejo)	X-XII/1888	1	Enrique J. Jáuregui	1-III-1889, p. 7
117	Lugo	Lugo	X-XII/1888	2	Miguel Recio	16-III-1889, p. 3
118	Madrid	Cervantes (Alcalá de Henares)	X-XII/1888	1	Bernabé Estévez	16-III-1889, p. 6
119	Málaga	Principal	X-XII/1888	6	Juan Espantaleón	1-IV-1889, p. 3
120	Málaga	Café del Turco	X-XII/1888	4	José María Aragón	1-IV-1889, p. 4
121	Sevilla	Cervantes	X-XII/1888	5	Julián Romea	1-IV-1889, p. 9
122	Sevilla	Centro	X-XII/1888	2	Antonio Moya	1-IV-1889, p. 10
123	Tarragona	Principal	X-XII/1888	2	Agapito Cuevas	1-V-1889, p. 3
124	Albacete	Circo	I-III/1889	1	Galván y Berros	16-V-1889, p. 5
125	Burgos	Burgos	I-III/1889	2	Enrique Lloret	1-VI-1889, p. 4
126	Cádiz	Cómico	I-III/1889	5	José María Velasco	1-VI-1889, p. 5
127	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1889	4	José Barta	1-VI-1889, p. 7
128	Cádiz	Principal (Puerto Santa María)	I-III/1889	2	Luciano Aguirre	1-VI-1889, p. 9
129	Córdoba	Principal	I-III/1889	1	Juan Espantaleón	16-VI-1889, p. 4
130	Coruña	Circo (Santiago)	I-III/1889	3	Carmelo Moreno Rau	16-VI-1889, p. 6
131	Granada	Isabel la Católica	I-III/1889	2	Juan Espantaleón	I-VII-1889, p. 5
132	Sevilla	Cervantes	I-III/1889	1	Julián Romea	I-VIII-1889, p. 4
133	Sevilla	Duque	I-III/1889	2	Isidoro Fernández	I-VIII-1889, p. 5
134	Alicante	Circo	IV-VI/1889	2	Eduardo Roldán	1-IX-1889, p. 5
135	Cádiz	Cómico	IV-VI/1889	4	Ventura de la Vega	16-IX-1889, p. 4
136	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	IV-VI/1889	1	Francisco de la Vega	16-IX-1889, p. 6
137	Cádiz	Principal y Centro Obrero (San Fernando)	IV-VI/1889	1	Félix Berros	16-IX-1889, p. 8
138	Córdoba	G. Teatro	IV-VI/1889	1	Juan Espantaleón	16-IX-1889, p. 9
139	Córdoba	Principal	IV-VI/1889	1	Juan Espantaleón	16-IX-1889, p. 9
140	Sevilla	Duque	IV-VI/1889	2	Eduardo Zamora	16-X-1889, p. 4
141	Sevilla	Duque	IV-VI/1889	2	Juan Espantaleón	16-X-1889, p. 4
142	Sevilla	Cervantes (Dos Hermanas)	IV-VI/1889	1	Ricardo F. Santamaría	16-X-1889, p. 7
143	Sevilla	Romea (Carmona)	IV-VI/1889	1	Francisco Aguado	16-X-1889, p. 8
144	Valencia	Ruzafa	IV-VI/1889	3	Eduardo Roldán y J. Contreras	16-XI-1889, p. 6
145	Valencia	Ruzafa	IV-VI/1889	3	Juan Aparicio y Manuel Soriano	16-XI-1889, p. 7
146	Valencia	Sagunto	IV-VI/1889	1	Peregrín Monzó	16-XI-1889, p. 8
147	Zamora	Principal	IV-VI/1889	3	Ricardo Cantó	16-XI-1889, p. 9
148	Alicante	Villena	VII-IX/1889	1	José García	1-XII-1889, p. 6
149	Alicante	Villena	VII-IX/1889	1	Isaac Sola	1-XII-1889, p. 7
150	Cádiz	Coliseo Obrero/Principal (San Fernando)	VII-IX/1889	3	Tomás Cabas Galván	16-XII-1889, p. 6
151	Córdoba	Principal (Montilla)	VII-IX/1889	2	Manuel Quiroga	16-XII-1889, p. 7
152	La Rioja	Alfaro	VII-IX/1889	2	Elíseo Sanjuán	16-XII-1889, p. 9
153	La Rioja	Calahorra	VII-IX/1889	1	Elíseo Sanjuán	16-XII-1889, p. 10
154	Salamanca	Calderón (Peñaranda de Bracamonte)	VII-IX/1889	1	Ricardo Cantó	16-I-1890, p. 4
155	Sevilla	Centro	VII-IX/1889	1	Hipólito García	16-I-1890, p. 5
156	Sevilla	Eslava	VII-IX/1889	1	Ventura de la Vega	16-I-1890, p. 6
157	Sevilla	Eslava	VII-IX/1889	1	Gregorio Palomar	16-I-1890, p. 7

Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
158	Sevilla	Eslava	VII-IX/1889	1	Ramón Navarro	16-I-1890, p. 7
159	Sevilla	Victoria (Arahal)	VII-IX/1889	1	Aurelio Llamas	1-II-1890, p. 3
160	Toledo	Cervantes (Quintanar de la Orden)	VII-IX/1889	1	Julio Carrasco	1-II-1890, p. 4
161	Toledo	Beneficencia (Ocaña)	VII-IX/1889	1	Enrique García	1-II-1890, p. 5
162	Valencia	Ruzafa	VII-IX/1889	3	Juan Aparicio y Manuel Soriano	16-II-1890, p. 2
163	Cádiz	Coliseo Gaditano	X-XII/1889	7	José Suárez y Francisco Bracamonte	16-III-1890, p. 6
164	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	X-XII/1889	4	Bermúdez y Caballero	16-III-1890, p. 8
165	Cádiz	San Fernando	X-XII/1889	3	Aguado y Navarro	16-III-1890, p. 9
166	Córdoba	Principal	X-XII/1889	1	Enrique Martínez y Manuel Artabeitia	1-IV-1890, p. 6
167	Lugo	Lugo	X-XII/1889	1	Ricardo Olvera	16-IV-1890, p. 5
168	Navarra	Pamplona	X-XII/1889	3	Antonio Cabaro	16-IV-1890, p. 12
169	Zamora	Salón Recreo	X-XII/1889	2	Julio Carrasco	16-V-1890, p. 11
170	Álava	Principal (Vitoria)	I-III/1890	1	Núñez y Unilola	1-VI-1890, p. 4
171	Cádiz	Cómico	I-III/1890	4	José Suárez	16-VI-1890, p. 5
172	Cádiz	Cómico	I-III/1890	1	Federico Reparaz	16-VI-1890, p. 6
173	Cádiz	Eslava	I-III/1890	2	Tomás Cabas	16-VI-1890, p. 7
174	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1890	2	Ricardo Mela	16-VI-1890, p. 8
175	Madrid	Durán (Leganés)	I-III/1890	1	Manuel Nogales	16-VIII-1890, p. 7
176	Sevilla	Cervantes	I-III/1890	2	Julio Ruiz y Juan Cobos	1-IX-1890, p. 3
177	Toledo	Rojas	I-III/1890	2	Luis Boggiero	1-IX-1890, p. 9
178	Ávila	Principal	IV-VI/1890	1	Manuel Sola	16-X-1890, p. 4
179	Cádiz	Principal	IV-VI/1890	2	Tomás Cabas Galván	16-X-1890, p. 6
180	Cádiz	Cómico	IV-VI/1890	1	José Suárez	16-X-1890, p. 7
181	Cádiz	Verano (San Fernando)	IV-VI/1890	1	José Suárez	16-X-1890, p. 9
182	Cádiz	Jardines Lucentinos (Lucena)	IV-VI/1890	2	Juan José Palacios	16-X-1890, p. 11
183	Madrid	Cervantes (Alcalá de Henares)	IV-VI/1890	[?]	Antonio Bueno	16-XI-1890, p. 6
184	Madrid	Aranjuez	IV-VI/1890	[?]	Enrique Martínez	16-XI-1890, p. 6
185	Navarra	Pamplona	IV-VI/1890	1	Leopoldo Valentín	1-XII-1890, p. 7
186	Salamanca	Liceo	IV-VI/1890	1	Eliseo Sanjuán	1-XII-1890, p. 8
187	Salamanca	Béjar	IV-VI/1890	2	Ricardo Cantó	1-XII-1890, p. 9
188	Salamanca	Palma (Ledesma)	IV-VI/1890	2	Francisco San Juan	1-XII-1890, p. 9
189	Salamanca	Moratín (Vitigudino)	IV-VI/1890	1	San Juan	1-XII-1890, p. 9
190	Soria	Soria	IV-VI/1890	2	Ramiro Caballero	16-XII-1890, p. 3
191	Alicante	Circo	VII-IX/1890	1	Pastor y Górgie	1-I-1891, p. 6
192	La Rioja	Principal (Logroño)	VII-IX/1890	1	J. Ruiz y Eliseo Sanjuán	16-I-1891, p. 6
193	La Rioja	Liceo (Alfaro)	VII-IX/1890	3	Ramiro Cabarro	16-I-1891, p. 6
194	Málaga	Circo de la Ópera	VII-IX/1890	7	Vicente García Valero	1-II-1891, p. 7
195	Málaga	Principal (Ronda)	VII-IX/1890	1	José de la Puerta	1-II-1891, p. 8
196	Pontevedra	Villagarcía	VII-IX/1890	1	Barcía y Roma	1-II-1891, p. 10

		Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
		197	Salamanca	Béjar	VII-IX/1890	1	Francisco Soriano	16-II-1891, p. 4
		198	Álava	Vitoria	X-XII/1890	1	García Marín	1-III-1891, p. 7
		199	Alicante	Chapí (Villena)	X-XII/1890	3	Vicente Yáñez	1-III-1891, p. 9
		200	Burgos	Burgos	X-XII/1890	1	J. Ruiz y Elíseo Sanjuán	1-III-1891, p. 11
		201	Coruña	Principal (Santiago)	X-XII/1890	2	Juan Bosch	16-III-1891, p. 4
		202	La Rioja	Logroño	X-XII/1890	2	Manuel Corregel	1-IV-1891, p. 4
		203	Madrid	Salón Cervantes (Alcalá de Henares)	X-XII/1890	1	Miguel A. Mallorquín	1-IV-1891, p. 10
		204	Málaga	Principal	X-XII/1890	4	Vicente García Valero	1-IV-1891, p. 13
		205	Pontevedra	Vigo	X-XII/1890	1	Juan Bosch	16-IV-1891, p. 3
		206	Cantabria	Principal (Santander)	X-XII/1890	2	[?]	16-IV-1891, p. 3
		207	Sevilla	Centro	X-XII/1890	2	Ricardo Mela	16-IV-1891, p. 4
		208	Sevilla	San Fernando	X-XII/1890	1	Juan Bosch	16-IV-1891, p. 7
		209	Soria	Soria	X-XII/1890	1	Carlos Calvacho	16-IV-1891, p. 9
		210	Tarragona	Fortuny (Reus)	X-XII/1890	4	Enrique Casas	1-V-1891, p. 4
		211	Valencia	Tívoli	X-XII/1890	2	Salvador María Granés	1-V-1891, p. 6
9	<i>¡Quién fuera libre!</i>	1	Segovia	Zarzuela	VII-IX/1886	8	Antonio Neira	16-III-1887, p. 12
		2	Tarragona	Ateneo tarraconense	VII-IX/1886	1	Manuel Lloréns	16-III-1887, p. 13
		3	Castellón	Vico (Burriana)	VII-IX/1886	3	Rafael Bolumar	16-I-1887, p. 10
		4	Lérida	Campos Elíseos	VII-IX/1886	3	José María Navarro	1-II-1887, p. 8
		5	Valencia	Ruzafa	X-XII/1886	2	José Subirá y José María Lorente	1-VI-1887, p. 8
		6	La Rioja	Logroño (Logroño)	X-XII/1886	3	Manuel Vega y Ángel González	1-V-1887, p. 10
		7	Castellón	Nuevo (Castellón de la Plana)	X-XII/1886	2	Rafael Bolumar	16-IV-1887, p. 8
		8	Tarragona	Principal	X-XII/1886	5	Emilio Arolas	1-VI-1887, p. 3
		9	Tarragona	Principal (Tortosa)	X-XII/1886	2	Carmelo Grajales	1-VI-1887, p. 6
		10	Alicante	Principal (Elche)	I-III/1887	2	Francisco Brú	16-VI-1887, p. 5
		11	Guipúzcoa	Principal (San Sebastián)	I-III/1887	1	Manuel Delgado	16-VII-1887, p. 5
		12	Guipúzcoa	Liceo (Irún)	I-III/1887	1	Sociedad del Liceo	16-VII-1887, p. 5
		13	Tarragona	Principal	I-III/1887	1	Emilio Arolas y Francisco de P. Sala	1-IX-1887, p. 8
		14	Tarragona	Tortosa (Tortosa)	I-III/1887	1	José Gil	1-IX-1887, p. 11
		15	Valencia	Ruzafa	I-III/1887	3	José Subirá y José María Lorente	1-IX-1887, p. 14
		16	Alicante	Principal (Elche)	IV-VI/1887	2	Francisco Brú	16-IX-1887, p. 4
		17	Valencia	Ruzafa	IV-VI/1887	5	R. Queralt y José María Lorente	1-XII-1887, p. 11
		18	Badajoz	López de Ayala	VII-IX/1887	1	[?]	16-XII-1887, p. 5
		19	Cádiz	Cómico	VII-IX/1887	8	José María Velasco	1-I-1888, p. 12
		20	Guadalajara	Guadalajara	VII-IX/1887	1	Luis Carceller	16-I-1888, p. 3
		21	Jaén	Principal	VII-IX/1887	1	[?]	16-I-1888, p. 7
		22	Navarra	Circo de Verano (Pamplona)	VII-IX/1887	3	Antonio Povedano	16-II-1888, p. 7
		23	Cantabria	Castro Urdiales (Castro Urdiales)	VII-IX/1887	2	Manuel Artabeitia	16-II-1888, p. 10
		24	Toledo	Beneficencia (Ocaña)	VII-IX/1887	1	Conrado Moreno	1-III-1888, p. 10

Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
25	Toledo	Garcilaso (Quintanar de la Orden)	VII-IX/1887	1	Emilio Povedano	1-III-1888, p. 11
26	Valencia	Ruzafa	VII-IX/1887	8	Juan Aparicio y José Lorente	1-III-1888, p. 12
27	Palencia	Palencia	X-XII/1887	1	Antonio Povedano	16-V-1888, p. 7
28	Tarragona	Principal	X-XII/1887	3	Manuel Llorens y Rafael Bolumar	16-V-1888, p. 16
29	Toledo	Rojas	X-XII/1887	4	Emilio Villegas y José María Rius	16-V-1888, p. 19
30	Valencia	Ruzafa	X-XII/1887	1	Juan Aparicio y José Lorente	16-V-1888, p. 22
31	Valencia	Paz (Sueca)	X-XII/1887	2	Sin director/compañía aficionados	16-V-1888, p. 23
32	Zamora	Salón Recreo	X-XII/1887	1	Antonio Povedano	16-V-1888, p. 25
33	Alicante	Principal (Alcoy)	I-III/1888	3	Francisco Brú	1-VI-1888, p. 6
34	Alicante	Elche (Elche)	I-III/1888	1	Juan Cubas	1-VI-1888, p. 7
35	Cádiz	Principal	I-III/1888	3	Julián Romea	1-VI-1888, p. 11
36	Cádiz	Cómico	I-III/1888	9	José María Velasco	1-VI-1888, p. 13
37	Cádiz	Coliseo Gaditano	I-III/1888	5	José Suárez	1-VI-1888, p. 14
38	Cádiz	Principal	I-III/1888	1	Julián Romea	16-VI-1888, p. 3
39	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1888	2	Ricardo Mela	16-VI-1888, p. 7
40	Cádiz	San Fernando	I-III/1888	1	Luis Infantes	16-VI-1888, p. 8
41	Ciudad Real	Cervantes	I-III/1888	1	Elíseo Sanjuán	16-VI-1888, p. 9
42	Córdoba	Principal	I-III/1888	3	Manuel Delgado	16-VI-1888, p. 10
43	Lérida	Salón Romea	I-III/1888	1	Manuel Llorens y Rafael Bolumar	1-VII-1888, p. 4
44	Madrid	Aranjuez	I-III/1888	1	Francisco Povedano	1-VII-1888, p. 12
45	Toledo	Rojas	I-III/1888	5	Emilio Villegas	1-VIII-1888, p. 11
46	Ciudad Real	Cervantes	IV-VI/1888	1	Elíseo Sanjuán	1-IX-1888, p. 3
47	Cádiz	Cómico	IV-VI/1888	4	José María Velasco	16-IX-1888, p. 6
48	Málaga	Circo de la Ópera	IV-VI/1888	5	Juan José Luján	16-IX-1888, p. 17
49	Málaga	Principal (Ronda)	IV-VI/1888	1	Manuel Quiroga	16-IX-1888, p. 19
50	Sevilla	Circo del Duque	IV-VI/1888	3	Juan Espantaleón	1-X-1888, p. 7
51	Valencia	Alcira	IV-VI/1888	1	Francisco Brú	16-X-1888, p. 9
52	Zaragoza	Circo	IV-VI/1888	2	Vallés y Romea	16-X-1888, p. 11
53	La Rioja	Liceo (Alfaro)	VII-IX/1888	1	Elíseo Sanjuán	1-XI-1888, p. 6
54	Alicante	Circo	VII-IX/1888	2	Eduardo Roldán	1-XII-1888, p. 4
55	Alicante	Chapí (Villena)	VII-IX/1888	1	Abelardo Rodríguez	1-XII-1888, p. 5
56	Tarragona	Campos de Recreo	VII-IX/1888	1	E. Barceló Vico y Enrique Royo	16-I-1889, p. 6
57	Toledo	Cervantes (Quintanar de la Orden)	VII-IX/1888	1	Eduardo Cachet	16-I-1889, p. 7
58	Valencia	Ruzafa	VII-IX/1888	2	Juan Aparicio y José Lorente	16-I-1889, p. 8
59	Valencia	Sagunto	VII-IX/1888	2	Vicente Vivó	16-I-1889, p. 9
60	Zaragoza	Circo	VII-IX/1888	1	Romea y Vallés	16-I-1889, p. 10
61	Zaragoza	Calatayud	VII-IX/1888	1	Juan Colóm	16-I-1889, p. 12
62	Alicante	Circo	X-XII/1888	2	Eduardo Roldán	1-II-1889, p. 5
63	Cádiz	Cómico	X-XII/1888	2	José María Velasco	16-II-1889, p. 4
64	Córdoba	G. Teatro	X-XII/1888	2	Paulino Delgado	16-II-1889, p. 8
65	Badajoz	Cabeza del Buey	X-XII/1888	1	Bozano	1-III-1889, p. 7
66	Badajoz	Espronceda (Almendralejo)	X-XII/1888	1	Enrique J. Jáuregui	1-III-1889, p. 7

Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
67	Madrid	Aranjuez	X-XII/1888	1	Julio Ruiz y José Mesejo	16-III-1889, p. 7
68	Tarragona	Principal	X-XII/1888	3	Agapito Cuevas	1-V-1889, p. 3
69	Tarragona	Principal (Tortosa)	X-XII/1888	2	Juan Prats	1-V-1889, p. 4
70	Toledo	Rojas	X-XII/1888	1	Enrique Martí	1-V-1889, p. 5
71	Valencia	Ruzafa	X-XII/1888	1	Juan Aparicio y J. Lerento	1-V-1889, p. 7
72	Valencia	Paz (Sueca)	X-XII/1888	2	José Serrano	1-V-1889, p. 7
73	Zamora	Salón Recreo	X-XII/1888	3	Tomás Rasso	1-V-1889, p. 8
74	Álava	Vitoria	I-III/1889	1	Enrique Lloret	16-V-1889, p. 3
75	Albacete	Circo	I-III/1889	1	Galván y Berros	16-V-1889, p. 5
76	Burgos	Burgos	I-III/1889	1	Enrique Lloret	1-VI-1889, p. 4
77	Cádiz	Cómico	I-III/1889	5	José María Velasco	1-VI-1889, p. 6
78	Coruña	Circo (Santiago)	I-III/1889	2	Carmelo Moreno Rau	16-VI-1889, p. 6
79	Madrid	Salón Cervantes (Alcalá de Henares)	I-III/1889	1	Bernabé Estévez	16-VII-1889, p. 9
80	Sevilla	Cervantes	I-III/1889	7	Julián Romea	1-VIII-1889, p. 4
81	Toledo	Rojas	I-III/1889	2	Federico Carrascosa	16-VIII-1889, p. 5
82	Valencia	Ruzafa	I-III/1889	3	Juan Aparicio y José Lorente	16-VIII-1889, p. 7
83	Valencia	Ruzafa	IV-VI/1889	3	Juan Colóm	16-XI-1889, p. 7
84	Alicante	Circo	VII-IX/1889	1	Eduardo Roldán	1-XII-1889, p. 5
85	Alicante	Villena	VII-IX/1889	2	Isaac Sola	1-XII-1889, p. 7
86	Ávila	Principal	VII-IX/1889	2	Carlos Calvacho y Enrique Chicote	1-XII-1889, p. 7
87	La Rioja	Calahorra	VII-IX/1889	2	Elíseo Sanjuán	16-XII-1889, p. 10
88	Sevilla	Eslava	VII-IX/1889	3	Ventura de la Vega	16-I-1890, p. 6
89	Sevilla	Eslava	VII-IX/1889	1	Juan Maestre	16-I-1890, p. 7
90	Toledo	Cervantes (Quintanar de la Orden)	VII-IX/1889	1	Julio Carrasco	1-II-1890, p. 4
91	Alicante	Denia	X-XII/1889	1	[?]	1-III-1890, p. 4
92	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	X-XII/1889	5	Bermúdez y Caballero	16-III-1890, p. 7
93	Tarragona	Principal (Tortosa)	X-XII/1889	1	Peregrín Monzó	16-V-1890, p. 8
94	Valencia	Ruzafa	X-XII/1889	6	Pedro Riutort	16-V-1890, p. 10
95	Cádiz	Eslava	I-III/1890	1	Tomás Cabas	16-VI-1890, p. 6
96	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	I-III/1890	2	Bermúdez y Caballero	16-VI-1890, p. 10
97	Salamanca	Principal (Ciudad Rodrigo)	I-III/1890	1	Gaspar Galiniere	1-VIII-1890, p. 5
98	Tarragona	Principal (Tortosa)	I-III/1890	1	Rafael Bolumar	1-IX-1890, p. 8
99	Toledo	Rojas	I-III/1890	1	Luis Boggiero	1-IX-1890, p. 9
100	Cádiz	Principal	IV-VI/1890	3	Tomás Cabas	16-X-1890, p. 7
101	Cádiz	Cómico	IV-VI/1890	2	José Suárez	16-X-1890, p. 8
102	Cádiz	Verano (San Fernando)	IV-VI/1890	1	José Suárez	16-X-1890, p. 9
103	Cádiz	Jardines Lucentinos (Lucena)	IV-VI/1890	5	Juan José Palacios	16-X-1890, p. 11
104	Madrid	Aranjuez	IV-VI/1890	[?]	Enrique Martínez	16-XI-1890, p. 6
105	Salamanca	Liceo	IV-VI/1890	1	Eliseo Sanjuán	1-XII-1890, p. 8
106	Salamanca	Palma (Ledesma)	IV-VI/1890	2	Francisco San Juan	1-XII-1890, p. 9
107	Albacete	Circo	VII-IX/1890	1	Agapito Cuevas y José Treviño	1-I-1891, p. 6

		Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
		108	Cádiz	Centro de Obreros (San Fernando)	VII-IX/1890	3	Tomás Cabas	1-I-1891, p. 9
		109	Cádiz	Variedades (Línea de la Concepción)	VII-IX/1890	1	Ricardo Cano	1-I-1891, p. 11
		110	Coruña	Romea (Ferrol)	VII-IX/1890	1	Luis M. Casado	1-I-1891, p. 12
		111	Madrid	Durán (Leganés)	VII-IX/1890	1	Eduardo Gayo	1-II-1891, p. 7
		112	Pontevedra	Villagarcía	VII-IX/1890	1	Barcía y Roma	1-II-1891, p. 10
		113	Salamanca	Béjar	VII-IX/1890	2	Francisco Soriano	16-II-1891, p. 3
		114	Salamanca	Moratín (Vitigudino)	VII-IX/1890	1	Pedro Echevarría	16-II-1891, p. 4
		115	Albacete	Circo	X-XII/1890	1	Agapito Cuevas y José Treviño	1-III-1891, p. 8
		116	Albacete	Circo	X-XII/1890	1	Antonio Catalán	1-III-1891, p. 8
		117	Alicante	Chapí (Villena)	X-XII/1890	1	Vicente Yáñez	1-III-1891, p. 9
		118	Burgos	Burgos	X-XII/1890	3	Francisco Gómez	1-III-1891, p. 11
		119	Madrid	Salón Cervantes (Alcalá de Henares)	X-XII/1890	1	Miguel A. Mallorquín	1-IV-1891, p. 10
		120	Madrid	Durán (Leganés)	X-XII/1890	1	Valeriano García	1-IV-1891, p. 11
		121	Valencia	Tívoli	X-XII/1890	1	Salvador María Granés	1-V-1891, p. 6
10	<i>Los cómicos de mi pueblo</i>	1	Cádiz	Cómico	VII-IX/1887	17	José María Velasco	1-I-1888, p. 12
		2	Cádiz	Cómico	I-III/1888	5	José María Velasco	16-VI-1888, p. 4
		3	Cádiz	Cómico	IV-VI/1888	2	José María Velasco	16-IX-1888, p. 6
		4	Sevilla	Circo del Duque	X-XII/1889	6	Rafael Sánchez	16-V-1890, p. 4
11	<i>Niniche</i>	1	Asturias	Campos Elíseos (Gijón)	VII-IX/1886	2	Antonio Riquelme	16-III-1887, p. 7
		2	Alicante	Principal	X-XII/1886	4	Guillermo Cereceda	1-IV-1887, p. 10
		3	Zamora	Salón Recreo	X-XII/1886	3	Rafael Sánchez	1-VI-1887, p. 12
		4	Cantabria	Liceo (Santoña)	IV-VI/1887	1	Miguel C. Recio	1-XI-1887, p. 8
		5	Murcia	Principal (Cartagena)	I-III/1887	1	Guillermo Cereceda	1-XII-1887, p. 4
		6	Cádiz	Principal (Cádiz)	VII-IX/1887	3	Enrique Oteda	1-I-1888, p. 7
		7	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	VII-IX/1887	1	Tomás Cabas	1-I-1888, p. 8
		8	Alicante	Principal	X-XII/1887	2	Guillermo Cereceda	1-IV-1888, p. 5
		9	Valencia	Apolo	X-XII/1887	3	Valls y Rodríguez	16-V-1888, p. 20
		10	Valencia	Principal	X-XII/1887	1	Guillermo Cereceda	16-V-1888, p. 21
		11	Alicante	Principal	I-III/1888	1	Guillermo Cereceda	1-VI-1888, p. 5
		12	Sevilla	Cervantes	I-III/1888	6	Pedro Ruiz de Arana y José Portes	1-VIII-1888, p. 6
		13	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	IV-VI/1888	1	Ramón Estellés	16-IX-1888, p. 9
		14	Madrid	Aranjuez	IV-VI/1888	1	Emilio García	16-IX-1888, p. 15
		15	Málaga	Circo de la Ópera	IV-VI/1888	2	Ramón Estellés	16-IX-1888, p. 18
		16	Sevilla	Cervantes	IV-VI/1888	3	Pedro Ruiz de Arana	1-X-1888, p. 7
		17	Sevilla	Eslava	VII-IX/1888	3	Ramón Estellés	1-I-1889, p. 8
		18	Córdoba	G. Teatro	IV-VI/1889	1	Juan Espantaleón	16-IX-1889, p. 9
		19	Cádiz	Principal	X-XII/1889	1	Juan Espantaleón	16-III-1890, p. 5
		20	Sevilla	Cervantes	I-III/1890	1	Julio Ruiz y Juan Cobos	1-IX-1890, p. 3
		21	Cuba	Matanzas	I-III/1890	2	José Palou	19-IX-1890, p. 7
		22	Cádiz	Jardines Lucentinos (Lucena)	IV-VI/1890	1	Juan José Palacios	16-X-1890, p. 11

Título	Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente	
12	<i>El puesto de las castañas</i>	1	Segovia	Zarzuela	VII-IX/1886	6	Antonio Neira	16-III-1887, p. 11
		2	Vizcaya	Gayarre (Bilbao)	X-XII/1886	1	Luis Carceller	1-VI-1887, p. 11
13	<i>El Barbián de la Persia</i>	1	Valencia	Colón	VII-IX/1886	1	Vallés y Luján	16-III-1887, p. 14
		2	Cádiz	Principal	VII-IX/1887	11	Enrique Oteda	1-I-1888, p. 7
		3	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	VII-IX/1887	1	Tomás Cabas	1-I-1888, p. 8
		4	Cádiz	Príncipe Alfonso (Puerto Real)	VII-IX/1887	1	Tomás Cabas y Galván	1-I-1888, p. 10
		5	Segovia	Zarzuela	VII-IX/1887	3	José Portes	16-II-1888, p. 11
		6	Córdoba	Principal	X-XII/1887	3	Pedro Ruiz de Arana	16-IV-1888, p. 3
		7	Sevilla	Cervantes	X-XII/1887	6	José González	16-V-1888, p. 13
		8	Cádiz	Cómico	I-III/1888	7	José María Velasco	16-VI-1888, p. 4
		9	Málaga	Circo de la Ópera	IV-VI/1888	5	Juan José Luján	16-IX-1888, p. 17
14	<i>Desconcierto musical</i>	1	Valencia	Colón	VII-IX/1886	1	Vallés y Luján	16-III-1887, p. 14
		2	Barcelona	Español	25-VIII-1886	1	Vallés y Luján	DIN, 26-VIII-1886, p. 2
15	<i>El testamento y la clave</i>	1	Valencia	Colón	VII-IX/1886	9	Vallés y Luján	16-III-1887, p. 14
		2	Barcelona	Español	5-VIII-1886	1	Vallés y Luján	DIN, 6-VIII-1886, p. 1
		3	Sevilla	Eslava	VII-IX/1887	8	José Vallés y Juan José Luján	1-III-1888, p. 5
		4	Cádiz	Cómico	I-III/1888	23	José María Velasco	16-VI-1888, p. 4
		5	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	I-III/1888	1	Luis Infantes	16-VI-1888, p. 7
		6	Cádiz	Cómico	IV-VI/1888	2	José María Velasco	16-IX-1888, p. 6
		7	Cádiz	Cómico	IV-VI/1889	4	Ventura de la Vega	16-IX-1889, p. 4
16	<i>El viaje al Suizo</i>	1	Valencia	Colón	VII-IX/1886	2	Vallés y Luján	16-III-1887, p. 14
17	<i>El país de la castaña</i>	1	Valladolid	Zorrilla	X-XII/1886	5	Eugenio Fernández	1-VI-1887, p. 11
		2	Guadalajara	Guadalajara	I-III/1887	1	Antonio Povedano	16-VII-1887, p. 4
		3	Sevilla	Eslava	IV-VI/1887	6	José Vallés y Juan José Luján	16-XI-1887, p. 8
		4	Cádiz	Principal	VII-IX/1887	11	Enrique Oteda	1-I-1888, p. 7
		5	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	VII-IX/1887	1	Tomás Cabas	1-I-1888, p. 8
		6	Cádiz	Príncipe Alfonso (Puerto Real)	VII-IX/1887	1	Tomás Cabas y Galván	1-I-1888, p. 10
		7	Sevilla	Eslava	VII-IX/1887	1	José Vallés y Juan José Luján	1-III-1888, p. 5
18	<i>El club de los feos</i>	1	Valladolid	Zorrilla	VII-IX/1887	1	José Bosch	1-III-1888, p. 13
		2	Vizcaya	Gayarre (Bilbao)	X-XII/1887	1	José Bosch	16-V-1888, p. 25
		3	Cádiz	Eslava	I-III/1888	17	José María Velasco	1-VI-1888, p. 13
		4	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	I-III/1888	1	Luis Infantes	16-VI-1888, p. 7
		5	Cádiz	Cómico	IV-VI/1888	6	José María Velasco	16-IX-1888, p. 6
		6	Cádiz	Cómico	IV-VI/1889	4	Ventura de la Vega	16-IX-1889, p. 4
		7	Sevilla	Eslava	VII-IX/1889	1	Ventura de la Vega	16-I-1889, p. 6
19	<i>El premio gordo</i>	1	Cádiz	Cómico	I-III/1887	9	José María Velasco	1-VII-1887, p. 5
		2	Cádiz	Cómico	VII-IX/1887	3	José María Velasco	1-I-1888, p. 7
		3	Málaga	Café del Sevillano	VII-IX/1887	2	Gabriel García	16-II-1888, p. 5
		4	Segovia	Zarzuela	VII-IX/1887	6	José Portes	16-II-1888, p. 11

		Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
		5	Córdoba	Principal	X-XII/1887	2	Pedro Ruiz de Arana	16-IV-1888, p. 3
		6	Málaga	Café del Sevillano	X-XII/1887	6	Gabriel García	16-V-1888, p. 4
		7	Sevilla	Cervantes	X-XII/1887	3	José González	16-V-1888, p. 13
		8	Burgos	Burgos	I-III/1888	1	José Bosch	1-VI-1888, p. 11
		9	Cádiz	Cómico	I-III/1888	2	José María Velasco	1-VI-1888, p. 13
		10	Málaga	Circo de la Ópera	I-III/1888	2	Juan José Luján	16-VII-1888, p. 6
		11	Málaga	Café Sevillano	I-III/1888	1	Gabriel García	16-VII-1888, p. 7
		12	Lérida	Campos Elíseos	IV-VI/1888	1	Juan Colóm	1-IX-1888, p. 8
		13	Cádiz	Principal	I-III/1889	2	José Tolosa	1-VI-1889, p. 7
		14	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1889	2	José Barta	1-VI-1889, p. 7
		15	Córdoba	G. Teatro	I-III/1889	5	Eugenio Fernández	16-VI-1889, p. 5
		16	Sevilla	Cervantes	I-III/1889	1	Eugenio Fernández	I-VIII-1889, p. 4
		17	Cádiz	San Fernando	IV-VI/1889	1	Juan Pedro Parodi	16-IX-1889, p. 7
		18	Cádiz	Principal y Centro Obrero (San Fernando)	IV-VI/1889	2	Sala Julián	16-IX-1889, p. 7
		19	Cádiz	Principal	IV-VI/1890	1	Tomás Cabas	16-X-1890, p. 6
		20	Málaga	Café del Turco	X-XII/1890	1	José María Aragón	1-IV-1891, p. 11
		21	Tarragona	Fortuny (Reus)	X-XII/1890	2	Enrique Casas	1-V-1891, p. 4
20	<i>El cuento del año</i>	1	Sevilla	Eslava	VII-IX/1887	2	José Vallés y Juan José Luján	1-III-1888, p. 5
21	<i>Un torero de Gracia</i>	1	Sevilla	Eslava	IV-VI/1887	2	José Vallés y Juan José Luján	16-XI-1887, p. 8
		2	Cádiz	Cómico	VII-IX/1887	8	José María Velasco	1-I-1888, p. 11
		3	Vizcaya	Gayarre (Bilbao)	X-XII/1887	6	José Bosch	16-V-1888, p. 25
		4	Cádiz	Cómico	I-III/1888	5	José María Velasco	16-VI-1888, p. 4
		5	Cádiz	Cómico	IV-VI/1888	5	José María Velasco	16-IX-1888, p. 6
		6	Madrid	Leganés	VII-IX/1888	1	Vedía	1-XII-1888, p. 9
		7	Sevilla	Cervantes	I-III/1889	2	Julián Romea	I-VIII-1889, p. 4
		8	Cádiz	Cómico	IV-VI/1890	4	José Suárez	16-X-1890, p. 7
		9	Cádiz	Verano (San Fernando)	IV-VI/1890	1	José Suárez	16-X-1890, p. 9
		10	Burgos	Burgos	X-XII/1890	1	José Bosch	1-III-1891, p. 10
22	<i>Póliza de seguros</i>	1	Zaragoza	Pignatelli	VII-IX/1887	1	Juan Colóm y Ventura de la Vega	1-III-1888, p. 14
23	<i>El siete de julio</i>	1	Cádiz	Cómico	VII-IX/1887	17	José María Velasco	1-I-1888, p. 12
		2	Cádiz	Cómico	I-III/1888	7	José María Velasco	1-VI-1888, p. 13
		3	Cádiz	Cómico	IV-VI/1888	3	José María Velasco	16-IX-1888, p. 6
		4	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	IV-VI/1888	2	Ricardo Mela	16-IX-1888, p. 8
		5	Sevilla	Cervantes	IV-VI/1888	7	Pedro Ruiz de Arana	1-X-1888, p. 7
		6	Sevilla	Eslava	VII-IX/1888	1	Ramón Estellés	1-I-1889, p. 8
24	<i>Pepito Paris</i>	1	Cádiz	Circo-Teatro Gaditano	VII-IX/1887	7	Antonio López Osuna	1-I-1888, p. 12
25	<i>¡Don Dinero!</i>	1	Cádiz	Cómico	I-III/1888	15	José María Velasco	16-VI-1888, p. 4
		2	Cádiz	Cómico	IV-VI/1888	6	José María Velasco	16-IX-1888, p. 6
		3	Sevilla	Cervantes	VII-IX/1888	2	Julián Romea	1-I-1889, p. 7
		4	Málaga	Principal	X-XII/1888	10	Juan Espantaleón	1-IV-1889, p. 3
		5	Sevilla	Cervantes	X-XII/1888	13	Julián Romea	1-IV-1889, p. 9
		6	Cádiz	San Fernando	I-III/1889	5	Francisco Carbajal	1-VI-1889, p. 11
		7	Córdoba	Principal	I-III/1889	3	Juan Espantaleón	16-VI-1889, p. 4
		8	Granada	Isabel la Católica	I-III/1889	5	Juan Espantaleón	I-VII-1889, p. 5
		9	Sevilla	Cervantes	I-III/1889	5	Julián Romea	I-VIII-1889, p. 3
		10	Cádiz	Cómico	IV-VI/1889	5	Ventura de la Vega	16-IX-1889, p. 4
		11	Sevilla	Eslava	VII-IX/1889	1	Ventura de la Vega	16-I-1890, p. 7
		12	Burgos	Burgos	X-XII/1889	2	Cosme Bauzá	16-III-1890, p. 4
		13	Cádiz	Principal	X-XII/1889	2	Juan Espantaleón	16-III-1890, p. 5
		14	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	X-XII/1889	7	Ricardo Mela	16-III-1890, p. 7

		Nº Repr.	Provincia	Teatro	Trimestre	Nº de represen.	Director	Fuente
		15	Barcelona	Nuevo Retiro	13-XII-1889	1	-	DIN, 15-XII-1889, p. 2
		16	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1890	2	Ricardo Mela	16-VI-1890, p. 8
		17	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	I-III/1890	4	Bermúdez y Caballero	16-VI-1890, p. 10
		18	Córdoba	G. Teatro	I-III/1890	1	Julio Ruiz	16-VI-1890, p. 11
		19	La Habana (Cuba)	Habana	I-III/1890	2	Juan Azcué y Compañía	19-IX-1890, p. 3
		20	Cádiz	Cómico	IV-VI/1890	3	José Suárez	16-X-1890, p. 7
		21	Cádiz	Jardines Lucentinos (Lucena)	IV-VI/1890	6	Juan José Palacios	16-X-1890, p. 11
		22	Málaga	Principal (Ronda)	VII-IX/1890	6	José de la Puerta	1-II-1891, p. 8
		23	Sevilla	Aguado (Constantina)	VII-IX/1890	1	Francisco Aguado	16-II-1891, p. 6
		24	Sevilla	Cervantes	X-XII/1890	1	Juan Espantaleón	16-IV-1891, p. 6
		25	Sevilla	Écija	X-XII/1890	1	Félix Berros y Francisco de la Vega	16-IV-1891, p. 7
26	<i>Prueba... fotográfica</i>	1	Sevilla	Circo del Duque	X-XII/1887	4	Juan Espantaleón	16-V-1888, p. 14
		2	Valencia	Apolo	X-XII/1887	4	Valls y Rodríguez	16-V-1888, p. 20
		3	Cádiz	Cómico	I-III/1888	6	José María Velasco	1-VI-1888, p. 14
		4	Toledo	Beneficencia (Ocaña)	VII-IX/1888	1	Antonio Mata	16-I-1889, p. 7
		5	Zamora	Salón Recreo	X-XII/1888	3	Tomás Rasso	1-V-1889, p. 8
		6	Cádiz	Cómico	I-III/1890	3	José Suárez	16-VI-1890, p. 5
27	<i>Las plagas de Madrid</i>	1	Cádiz	Principal	I-III/1888	1	Julián Romea	16-VI-1888, p. 3
		2	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1888	9	Ricardo Mela	16-VI-1888, p. 7
		3	Sevilla	Cervantes	I-III/1888	22	Pedro Ruiz de Arana y José Portes	1-VIII-1888, p. 6
		4	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	IV-VI/1888	3	Ricardo Mela	16-IX-1888, p. 7
		5	Málaga	Circo de la Ópera	IV-VI/1888	8	Juan José Luján	16-IX-1888, p. 17
		6	Málaga	Principal (Ronda)	IV-VI/1888	6	Manuel Quiroga	16-IX-1888, p. 19
		7	Segovia	Zarzuela	IV-VI/1888	3	José Portes	1-X-1888, p. 5
		8	Segovia	Zarzuela	VII-IX/1888	5	[?]	16-XII-1888, p. 7
		9	Cádiz	San Fernando	X-XII/1888	7	Francisco Carbajal	16-II-1889, p. 6
		10	Málaga	Café del Turco	X-XII/1888	7	José María Aragón	1-IV-1889, p. 4
		11	Zamora	Salón Recreo	X-XII/1888	7	Tomás Rasso	1-V-1889, p. 8
		12	Cádiz	Principal	I-III/1889	2	José Tolosa	1-VI-1889, p. 6
		13	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1889	10	José Barta	1-VI-1889, p. 8
		14	Cádiz	Principal (Jerez de la Frontera)	I-III/1889	2	Francisco de la Vega	1-VI-1889, p. 8
		15	Cádiz	San Fernando	I-III/1889	1	Francisco Carbajal	1-VI-1889, p. 10
		16	Sevilla	Duque	I-III/1889	5	Isidoro Fernández	1-VIII-1889, p. 5
		17	Córdoba	Principal	IV-VI/1889	4	Juan Espantaleón	16-IX-1889, p. 10
		18	Sevilla	Duque	IV-VI/1889	9	Eduardo Zamora	16-X-1889, p. 4
		19	Sevilla	Duque	IV-VI/1889	2	Juan Espantaleón	16-X-1889, p. 5
		20	Cádiz	Principal	X-XII/1889	1	Juan Espantaleón	16-III-1890, p. 5
		21	Cádiz	Cómico	X-XII/1889	4	Reparaz y Cabas	16-III-1890, p. 5
		22	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	X-XII/1889	6	Bermúdez y Caballero	16-III-1890, p. 8
		23	Cádiz	Principal	I-III/1890	1	Juan Espantaleón	16-VI-1890, p. 7
		24	Cádiz	Principal (Puerto de Santa María)	I-III/1890	1	Bermúdez y Caballero	16-VI-1890, p. 10
		25	Córdoba	G. Teatro	I-III/1890	1	Julio Ruiz	16-VI-1890, p. 11
		26	Sevilla	Cervantes	I-III/1890	2	Julio Ruiz y Juan Cobos	1-IX-1890, p. 4
		27	Sevilla	Écija	VII-IX/1890	1	Félix Berros y Francisco de la Vega	16-II-1891, p. 7

12. Catálogo de las obras concebidas para los bailes de máscaras de Casimiro Espino

	Título	Fuente	Localización
1	<i>¡Gloria a España!</i> (vals)	EP, 22-I-1875, p. 3.	-
2	<i>Café de [Moha]</i> (habanera)	EP, 22-I-1875, p. 3.	-
3	<i>Himno a S.M, el rey Alfonso XII</i>	EP, 22-I-1875, p. 3.	-
4	<i>El suspiro de amor</i> (vals)	EP, 22-I-1875, p. 3.	-
5	<i>La morena</i> (habanera)	EP, 22-I-1875, p. 3.	-
6	<i>Rosario</i> (habanera)	DO, 6-II-1875, p. 4.	-
7	<i>Sinfonía</i>	DO, 8-II-1875, p. 4.	-
8	<i>Correo de amor</i> (polka)	DO, 8-II-1875, p. 4.	BNE (MC/282/11)
9	<i>El recuerdo</i> (habanera)	DO, 8-II-1875, p. 4.	-
10	<i>Galop</i>	DO, 8-II-1875, p. 4.	-
11	<i>Cazadores de Villarrobledo</i>	DO, 1-I-1876, p. 4.	-
12	<i>Alfonso XII</i> (polka)	DO, 9-I-1876, p. 4.	-
13	<i>Sagunto</i> (polka)	DO, 9-I-1876, p. 4.	-
14	<i>¡Pienso en ti!</i> (habanera)	DO, 9-I-1876, p. 4.	-
15	<i>Las Amazonas</i> (polka)	IB, 2-II-1882, p. 3.	BNE (MP/1801/50)
16	<i>Hércules</i> (schottisch)	IB, 2-II-1882, p. 3.	MNT -1420-
17	<i>La Paquita</i> (redova)	IB, 2-II-1882, p. 3.	MNT -1419-
18	<i>Angelita</i> (polka-mazurca)	IB, 2-II-1882, p. 3.	-
19	<i>Gloria</i> (redova)	IB, 10-II-1884, p. 3.	-
20	<i>Gayarre</i> (schottisch)	DI, 21-II-1887, p. 3.	-
21	<i>El Festín</i> (redova)	DI, 21-II-1887, p. 3.	-

13. Obra completa de Casimiro Espino¹¹⁹⁸

Religiosa	
1	<i>Bone Pastor</i>
2	<i>Coro y coplas a San Pedro Nolasco a tres voces y orquesta</i>
3	<i>Gozos a Nuestra Señora del Carmen a tres voces y órgano</i>
4	<i>Letanía a tres voces y orquesta</i>
5	<i>Letanía a tres voces y orquesta</i>
6	<i>Kirie y gloria a 3</i>
7	<i>Kirie y gloria a 3 con el Gratias y Domine Deus a solo de bajo con coro, del maestro italiano Capocci, arreglado por S. L. Rosado</i>
8	<i>Ofertorio</i>
9	<i>Ofertorio arreglado para voces y acompañamiento de órgano expresivo por S. L. Rosado</i>
10	<i>Alabado a tres voces y orquesta</i>
11	<i>Regina a cuatro voces con oquesta</i>
12	<i>Septenario Doloroso a tres voces y orquesta</i>
13	<i>Stabat Mater Dolorosa a cuatro voces y orquesta</i>
14	<i>Tantum ergo a tres</i>

¹¹⁹⁸ En la presente tabla se incluyen tanto obras originales como arreglos.

15	<i>Villancico al Nacimiento</i>
16	<i>Misa</i>
17	<i>Te Deum</i>
18	<i>Motete</i>
19	<i>Los Siete Dolores de María y Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo</i>
20	<i>Stabat Mater por L. Bordèse instrumentado por Espino</i>
21	<i>Misa a 3 voces, con toda orquesta y 2º coro, compuesta por [?] e instrumentada por Espino</i>
22	<i>Jaculatoria a María Santísima a tres voces por E. L. Juarranz e instrumentada por Espino</i>
23	<i>Requiescat a 4 voces por S. L. Rosado e instrumentado por Espino</i>
Sinfónica	
24	<i>Fantasia sobre motivos de los Hugonotes</i>
25	<i>Overtura en Sol menor</i>
26	<i>Genio y locura</i>
27	<i>Flora</i>
28	<i>El despertar de las hadas</i>
29	<i>La Partenza</i>
30	<i>Capricho por la Sra. Bengoechea</i>
31	<i>Polonesa</i>
32	<i>La Ausencia</i>
33	<i>El espíritu del bosque</i>
34	<i>La Mendicante</i>
35	<i>Recuerdos de Portugal</i>
Lírico-dramática	
36	<i>1870 (con Nieto)</i>
37	<i>Una musa casera</i>
38	<i>Los dos sargentos franceses</i>
39	<i>Una tiple de café</i>
40	<i>Las mocedades de Don Juan Tenorio (con Rubio)</i>
41	<i>César y Antonio (con Rubio)</i>
42	<i>En la calle de Toledo (con Rubio)</i>
43	<i>El destierro del amor (con Rubio)</i>
44	<i>En busca del diputado (con Caballero y Rubio)</i>
45	<i>Don Abdón y Don Senén (con Rubio)</i>
46	<i>¡Lucrecia! (con Rubio)</i>
47	<i>Martes 13 (con Rubio)</i>
48	<i>La mejor venganza (con Rubio)</i>
49	<i>Cada cosa a su tiempo (con Rubio)</i>
50	<i>¡Al Polo! (con Caballero)</i>
51	<i>El asesino de Arganda (con Rubio y Caballero)</i>
52	<i>De Cádiz al Puerto (con Rubio)</i>
53	<i>Miss Zaeo</i>
54	<i>Noche-Buena</i>
55	<i>Sitiado por hambre</i>
56	<i>¡Adiós, mundo amargo! (con Rubio)</i>
57	<i>¡Madrid se divierte! (con Rubio)</i>
58	<i>La mulata consejera</i>
59	<i>Ni a tres tirones (con Rubio)</i>
60	<i>La mulata y la niña (con Rubio)</i>
61	<i>La mantilla blanca (con Rubio)</i>
62	<i>Meterse en Honduras (con Rubio)</i>
63	<i>La vuelta de Ruiz (con Rubio)</i>
64	<i>Política y tauromaquia (con Rubio)</i>
65	<i>¡Cómo está la sociedad! (con Rubio)</i>
66	<i>Contratos al vuelo (con Rubio)</i>
67	<i>La Gitana (con Rubio)</i>

68	<i>¡Hachís!</i> (con Rubio)
69	<i>La mano blanca</i> (con Rubio)
70	<i>¡Manolito!</i> (con Rubio)
71	<i>¡Quién fuera libre!</i> (con Rubio)
72	<i>España pintoresca</i> (con Rubio)
73	<i>Escapar con suerte</i> (con Rubio)
74	<i>Los cómicos de mi pueblo</i> (con Rubio)
75	<i>Artículo tercero</i>
76	<i>¡Viva mi tierra!</i> (con Rubio)
77	<i>Baños de ola</i> (con Rubio)
78	<i>El Chispero</i> (con Rubio)
79	<i>Niniche</i>
80	<i>A turno impar</i> (con Rubio)
81	<i>La villa del oso</i> (con Rubio)
82	<i>El puesto de las castañas</i> (con Rubio)
83	<i>Agua Lucrecia</i>
84	<i>En las batuecas</i> (con Rubio)
85	<i>Animales y plantas</i> (con Rubio)
86	<i>Baños sulfurosos</i> (con Rubio)
87	<i>El Barbián de la Persia</i> (con Rubio)
88	<i>Desconcierto musical</i> (con Rubio)
89	<i>El año de la Nanita</i> (con Rubio)
90	<i>¡A real y medio la pieza!</i> (con Rubio)
91	<i>Año nuevo vida vieja</i> (con Rubio)
92	<i>El testamento y la clave</i> (con Rubio)
93	<i>El viaje al Suizo</i> (con Rubio)
94	<i>Será lo que tase un sastre</i>
95	<i>Tres y repique</i> (con Rubio)
96	<i>El país de la castaña</i> (con Rubio)
97	<i>El club de los feos</i> (con Rubio)
98	<i>Cantar de plano</i> (con Sánchez Jiménez)
99	<i>El premio gordo</i> (con Rubio)
100	<i>El cuento del año</i> (con Rubio)
101	<i>La fiesta de Villa Rara</i> (con Rubio)
102	<i>Un torero de Gracia</i> (con Rubio)
103	<i>Póliza de seguros</i> (con Rubio)
104	<i>El 7 de julio</i> (con Rubio)
105	<i>Pepito Paris</i> (con Rubio)
106	<i>¡Don Dinero!</i> (con Rubio)
107	<i>¡El maniquí!</i> (con Rubio)
108	<i>Prueba...fotográfica</i> (con Rubio)
109	<i>La boda de Polonia</i> (con Rubio)
110	<i>Las plagas de Madrid</i> (con Rubio)
Bailes de máscaras	
111	<i>¡Gloria a España!</i> (vals)
112	<i>Café de [Moha]</i> (habanera)
113	<i>Himno a S.M, el rey Alfonso XII</i>
114	<i>El suspiro de amor</i> (vals)
115	<i>La morena</i> (habanera)
116	<i>Rosario</i> (habanera)
117	<i>Sinfonía</i>
118	<i>Correo de amor</i> (polka)
119	<i>El recuerdo</i> (habanera)
120	<i>Galop</i>
121	<i>Cazadores de Villarrobledo</i>
122	<i>Alfonso XII</i> (polka)
123	<i>Sagunto</i> (polka)
124	<i>¡Pienso en ti!</i> (habanera)

125	<i>Las amazonas</i> (polka)
126	<i>Hércules</i> (schottisch)
127	<i>La Paquita</i> (redova)
128	<i>Angelita</i> (polka-mazurca)
129	<i>Gloria</i> (redova)
130	<i>Gayarre</i> (schottisch)
131	<i>El Festín</i> (redova)

14. Relación de conciertos ofrecidos por la Unión Artístico-Musical (1878-1904)¹¹⁹⁹

1878-1880. Tomás Bretón

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
11-IV-1878 (solista: Teobaldo Power)	Teatro Apolo	Primera parte 1. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.4</i> 2. Haydn: <i>Adagio non lento del Cuarteto núm. 44 en Mi mayor, Op. 54, número 3</i> (primera vez)(*) 3. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (primera vez)(*) Segunda parte Mendelssohn: <i>Piano Concerto, No. 1, Op. 25</i> 1. <i>Molto. Allegro con fuoco</i> 2. <i>Andante</i> 3. <i>Presto. Allegro vivace</i> Tercera parte 1. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i> (primera vez)(*) 2. Arditi: <i>L'Ingénue</i> (primera vez)(*) 3. Wagner: <i>Tannhauser, WWV 70</i> (obertura)(*)	IB, 10-IV-78, p. 3. GL, 12-IV-78, p. 3. IB, 12-IV-78, p. 3.
20-IV-1878 (solista: Teobaldo Power)	Teatro Apolo	Primera parte 1. Beethoven: <i>Prométhée</i> 2. Arditi: <i>L'Ingénue</i> (*) 3. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i> (*) Segunda parte 1. Haydn: <i>Adagio non lento del Cuarteto núm. 44 en Mi mayor, Op. 54, número 3</i> (*) 2. Mendelssohn: <i>Piano Concerto, No. 1, Op. 25</i> (* <i>Allegro vivace</i>) Tercera parte 1. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) 2. Valle: <i>Serenata española</i> (primera vez)(*) 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.4</i> (*)	GL, 20-IV-78, p. 3. GL, 21-IV-78, p. 4. IM, 21-IV-1878, p. 3.
29-IV-1878 (solista: Teobaldo Power)	Teatro Apolo	Primera parte 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) 2. Valle: <i>Serenata española</i> (*) 3. Mendelssohn: <i>Die Hebriden, Op. 26</i> Segunda parte Weber: <i>Konzertstück para piano y orquesta en Fa menor, Op. 79</i> 1. <i>Larghetto ma non troppo</i> 2. <i>Allegro passionato</i> 3. <i>Tempo di marcia</i> (*) 4. <i>Presto assai</i> (*) Tercera parte 1. Martin: <i>Marcha nupcial</i> (primera vez)(*) 2. Beethoven: <i>Andante con variaciones de la Sonata núm. 12 de piano</i> (instrumentado por Tomás Bretón) (primera vez) (*) 3. Rossini: <i>Semiramide</i> (obertura)	GL, 28-IV-78, p. 3. EP, 29-IV-78, p. 2. IM, 30-IV-78, p. 3.

¹¹⁹⁹ Se indican con la abreviatura (*) las repeticiones.

25-V-1878 (solista: Teobaldo Power)	Teatro del Príncipe Alfonso	Primera parte 1. Mendelssohn: <i>Die Hebriden, Op. 26</i> 2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> (primera vez)(*) 3. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) Segunda parte Power: <i>Concierto para piano y orquesta</i> (primera vez) 1. <i>Allegro con brio</i> 2. <i>Andante</i> 3. <i>Allegro con fuoco</i> Tercera parte 1. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> 2. Beethoven: <i>Andante con variaciones de la Sonata núm. 12 de piano</i> (instrumentado por Tomás Bretón) 3. Strauss: <i>Colonenn</i>	GL, 25-V-78, p. 3. IM, 26-V-78, p. 3.
28-V-1878 (solista: Teobaldo Power)	Teatro del Príncipe Alfonso	Primera parte 1. Weber: <i>Preciosa</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Le Rouet d'Omphale Op. 31</i> (primera vez)(*) 3. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i> (*) Segunda parte Power: <i>Concierto para piano y orquesta</i> 1. <i>Allegro con brio</i> 2. <i>Andante</i> 3. <i>Allegro con fuoco</i> (*) Tercera parte 1. Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagsfeier</i> (*) 2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> (*) 3. Strauss, Jr.: <i>Wiener Chronik Walzer, Op. 268</i>	IM, 28-V-78, p. 3. EP, 29-V-78, p. 3. GL, 29-V-78, p. 3. IM, 29-V-78, p. 3.
31-V-1878	Teatro del Príncipe Alfonso	Primera parte 1. Weber: <i>Preciosa</i> (obertura) 2. Valle: <i>Serenata española</i> (*) 3. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) Segunda parte Beethoven: <i>Symphony No. 6, Op. 68</i> 1. <i>Allegro ma non troppo</i> 2. <i>Andante molto moto</i> 3. <i>Allegro</i> 4. <i>Allegro</i> 5. <i>Allegretto</i> Tercera parte 1. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i> (*) 2. Saint-Saëns: <i>Le Rouet d'Omphale Op. 31</i> (*) 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz</i> [¿]	IB, 31-V-78, p. 3. GL, 1-VI-78, p. 3. IM, I-VI-78, p. 3.

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
12-IV-1879	Teatro de la Alhambra	Primera parte 1. Auber: <i>Les diamants de la couronne</i> (obertura) 2. Valle: <i>Serenata española</i> 3. Strauss, Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> Segunda parte A cargo de otros solistas Tercera parte 1. Nicolai: <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> (obertura) 2. Arditi: <i>L'Ingénue</i> 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.4</i>	GL, 10-IV-79, p. 3.
20-IV-1879	Teatro Apolo	Primera parte 4. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 5. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i> (*) 6. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> (*) Segunda parte Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> (primera vez) 1. <i>Marche</i> 2. <i>Air de ballet</i> (*) 3. <i>Angelus</i> 4. <i>Fête bohème</i> Tercera parte 4. Saint-Saëns: <i>Phaéton, Op. 39</i> (primera vez)(*) 5. A. Schumann: <i>Rêverie, Op.15</i> (*) B. Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila Op.47 (Danza de las sacerdotisas)</i> 3. Strauss Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i>	IB, 19-IV-79, p. 3. EP, 21-IV-79, p. 2. IM, 21-IV-79, p. 2.

27-IV-1879	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.4</i> 2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> 3. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i> (primera vez)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> (*) 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> <p>Liszt: <i>Hungarian Rhapsody No. 12</i> (primera vez)</p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) 2. A. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> B. Schumann: <i>Rêverie, Op.15</i> 3. Strauss Jr.: <i>Les joies de la vie</i> 	<p>EP, 26-IV-79, p. 4.</p> <p>EP, 27-IV-79, p. 3.</p> <p>GL, 28-IV-79, p. 3.</p> <p>IM, 28-IV-79, p. 1.</p>
4-V-1879	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mercadante: <i>Il reggente</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Adagio non lento del Cuarteto núm. 44 en Mi mayor, Op. 54, número 3</i> (*) 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> (*)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Marche</i> 2. <i>Air de ballet</i> 3. <i>Angelus</i> 4. <i>Fête bohème</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Saint-Saëns: <i>Phaéton, Op.39</i> 2. A. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> (primera vez)(*) B. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) 3. Strauss Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> (*) 	<p>IB, 3-V-79, p. 3.</p> <p>GL, 5-V-79, p. 3.</p> <p>CR, 8-V-79, p. 1.</p>
11-V-1879	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)(*) 2. Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> (*) 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> <p>Segunda parte</p> <p>Schumann: <i>Sinfonía No. 3, Op. 97</i> (primera vez)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Lebhaft</i> 2. <i>Scherzo</i> (*) 3. <i>Nicht schnell</i> 4. <i>Feierlich</i> 5. <i>Lebhaft</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i>(*) 2. A. Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila Op.47 (Danza de las sacerdotisas)</i> B. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> (*) 3. Strauss: <i>Colonenn</i> 	<p>EP, 10-V-79, p. 3.</p> <p>CR, 15-V-79, p. 2.</p>
24-V-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>Les diamants de la couronne</i> (obertura) (*) 2. A. Bretón: <i>La Elegante</i> B. Valle: <i>Serenata española</i> 3. Strauss: <i>Colonenn</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Nicolai: <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> (obertura) 2. A. Fahrbach: <i>Gedenkblättchen</i> B. Ardití: <i>L'Ingénue</i> (*) 3. Strauss Jr.: <i>Les joies de la vie</i> 	<p>GL, 24-V-79, p. 3.</p> <p>GL, 25-V-79, p. 3.</p>
25-V-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Phaeton Op. 39</i> 3. Ardití: <i>L'Ingénue</i> 4. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura)(*) 2. Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 	<p>IM, 26-V-79, p. 2.</p> <p>DO, 28-V-79, p. 3.</p>

		<p>3. <i>Serenata</i> (*)</p> <p>4. <i>Final</i></p> <p>3. Strauss Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> (*)</p>	
7-VI-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Mercadante: <i>Il reggente</i> (obertura) Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> Strauss Jr.: <i>Künstlerleben, Op. 316</i> Meyerbeer: <i>Le prophète</i> (marcha) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> <ol style="list-style-type: none"> <i>Marche</i> <i>Air de ballet</i> <i>Angelus</i> <i>Fête bohème</i> 	IM, 7-VI-79, p. 4.
11-VI-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Nicolai: <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> (obertura) Saint-Saëns: <i>Phaeton Op. 39</i> Valle: <i>Serenata española</i> (*) Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.2</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura)(*) Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) Giner: <i>Elegía a Rossini</i> Strauss Jr.: <i>Künstlerleben, Op. 316</i> 	GL, 11-VI-79, p. 3. GL, 12-VI-79, p. 3.
14-VI-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Hérol: <i>Zampa</i> (obertura) Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> Strauss Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) Chapí: <i>La corte de Granada</i> <ol style="list-style-type: none"> <i>Introducción y Marcha al torneo</i> <i>Meditación</i> <i>Serenata</i> <i>Final</i> 	GL, 13-VI-79, p. 3.
17-VI-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Adam: <i>Giralda</i> (obertura) Meyerbeer: <i>Struensee (Polonaise)</i> Kaulich: <i>Liebens Träume</i> (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Les Érimnyes</i> (primera vez):</p> <ol style="list-style-type: none"> <i>Danse Grecque</i> <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> (*) <i>Andante passionnée</i> (*) <i>Final du divertissement</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Weber: <i>Oberon J. 306</i> (obertura) Schumann: <i>Rêverie, Op.15</i> (*) Wagner: <i>Tannhäuser, WWV 70</i> (marcha) 	EP, 16-VI-79, p. 2. GL, 18-VI-1879, p. 4. CR, 19-VI-79, p. 4. BO, 23-VI-79, p. 3.
20-VI-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) Giner: <i>Elegía a Rossini</i> (*) Strauss, Jr.: <i>Neu-Wien Op. 342</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila (Bacchanale)</i> Arban: <i>Fantaisie sur 'Roberto il diavolo'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Donizetti: <i>Poliuto</i> (obertura) Negro: <i>Balada para trompa</i> (primera vez) (*<i>Final</i>) Bizet: <i>La jolie fille de Perth (Danse bohémienne)</i> (primera vez)(*) Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.4</i> 	UN, 20-VI-79, p. 3. GL, 21-VI-79, p. 3. BO, 23-VI-79, p. 3. CR, 3-VII-79, p. 3.
24-VI-1879	Jardines del Buen Retiro	<ol style="list-style-type: none"> Serrano: <i>Mitrídates</i> (obertura)(primera vez) Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> Chapí: <i>La corte de Granada</i> <ol style="list-style-type: none"> <i>Introducción y Marcha al torneo</i> <i>Meditación</i> <i>Serenata</i> <i>Final</i> Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i> Negro: <i>Fantasia para trompa</i> (primera vez) Mendelssohn: <i>Die Hebriden, Op. 26</i> 	GL, 25-VI-79, p. 4. IM, 25-VI-79, p. 3. CE, 26-VI-79, p. 3.

27-VI-1879	Jardines del Buen Retiro	<ol style="list-style-type: none"> 1. Kaulich: <i>Las horas felices</i> (*) 2. Massenet: <i>Les Érinnyes</i>(*) <ol style="list-style-type: none"> A. <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> B. <i>Andante passionnée</i> 3. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (sinfonía) 4. Lully: <i>Célebre Gavotta del s. XVII</i> (primera vez) 5. Saint-Saëns: <i>Le Rouet d'Omphale Op. 31</i> 6. Bizet: <i>La jolie fille de Perth (Danse bohémienne)</i> 7. Strauss, Jr.: <i>Neu-Wien Op. 342</i> 8. Weber: <i>Oberon J. 306</i> (sinfonía) 	GL, 28-VI-79, p. 3. IM, 28-VI-79, p. 3.
1-VII-1879	Jardines del Buen Retiro	<ol style="list-style-type: none"> 1. Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila (Bacchanale)</i> (*) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> 3. Valle: <i>Serenata española</i> 4. Lully: <i>Célebre Gavotta del s. XVII</i> 5. <i>Walses</i> (desconocido) 	GL, 2-VII-79, p. 4.
4-VII-1879	Jardines del Buen Retiro	<ol style="list-style-type: none"> 1. Adam: <i>Giralda</i> (obertura) 2. Beethoven: <i>Andante con variaciones de la Sonata núm. 12 de piano</i> (instrumentado por Tomás Bretón) 3. Kaulich: <i>Las horas felices</i> (*) 4. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura)(*) 5. Saint-Saëns: <i>La jeunesse d'Hercule, Op. 50</i> (primera vez) 6. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 7. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) 8. Arditi: <i>L'Ingénue</i> 9. Sepúlveda: <i>Brisas de Otoño</i> (primera vez) 	EP, 5-VII-79, p. 4. IM, 5-VII-79, p. 3.
8-VII-1879	Jardines del Buen Retiro	<ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89a</i> 3. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 4. Arban: <i>Fantaisie sur 'Roberto il diavolo'</i> 5. Weber: <i>Der Freischütz</i> (obertura) 6. Fahrbach: <i>Souvenir</i> 7. Strauss Jr.: <i>Illustrationen, Op. 331</i> (primera vez) 8. Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> (primera vez) (*) 	IM, 8-VII-79, p. 3. IM, 9-VII-79, p. 6.
11-VII-1879	Jardines del Buen Retiro	<ol style="list-style-type: none"> 1. Grajal: <i>La primavera</i> (primera vez)(*) 2. Bretón: <i>Pasa-calle</i> (primera vez)(*) 3. Strauss Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> (*) 4. Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> (*) <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Air de ballet</i> B. <i>Angelus</i> 5. Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> (*) 	IM, 12-VII-79, p. 5. CE, 13-VII-79, p. 2.
15-VII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Flotow: <i>Martha</i> (fantasía) 2. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i>(*) 3. Chueca: <i>Los vendedores ambulantes</i> (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 4. Auber: <i>La part du diable</i> (obertura) 5. Liszt: <i>Hungarian Rhapsody No. 12</i> 6. Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagsfeier</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 7. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura)(*) 8. Grajal: <i>La primavera</i> 9. Schumann: <i>Rêverie, Op.15</i> (*) 10. Bretón: <i>Pasa-calle</i> (*) 	IM, 15-VII-79, p. 4. LI, 15-VII-79, p. 4. EP, 16-VII-79, p. 4. GL, 16-VII-79, p. 3. LI, 16-VII-79, p. 4.
18-VII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mercadante: <i>Il reggente</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Le Rouet d'Omphale Op. 31</i> 3. Strauss Jr.: <i>Wiener Blut, Op. 354</i> (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)(*) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Valle: <i>Overtura de Concierto</i> (primera vez) 2. Greggh: <i>Les bergers Watteau, Op. 5</i> (primera vez) 3. Fahrbach: <i>Le Verre en main</i> (primera vez) 	LI, 18-VII-79, p. 4. UN, 18-VII-79, p. 3. IM, 19-VII-79, p. 4. LI, 19-VII-79, p. 4.
22-VII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Weber: <i>Der Freischütz</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> (primera vez)(*) 3. Kaulich: <i>Liebens Träume</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bretón: <i>Guzmán el Bueno</i> (preludio)(*) 2. Chapí: <i>La corte de Granada</i> <p>1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i></p>	GL, 22-VII-79, p. 4. LI, 22-VII-79, p. 4. LI, 23-VII-79, p. 4.

		<p>2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) (*) 2. Bizet: <i>La jolie fille de Perth</i> (<i>Danse bohémienne</i>) 3. Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> (*) 4. Fahrbach: <i>Le Verre en main</i></p>	
25-VII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>1. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> (*) 2. Delibes: <i>Sylvia</i> (<i>Pizzicati</i> et <i>Cortège de Bacchus</i>) (primera vez)(*) 3. Mendelssohn: <i>Die Hebriden, Op. 26</i> (*) 4. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) 5. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> (*) 6. Arrieta: <i>Ildegonda</i> (obertura)(primera vez) 7. Strauss Jr.: <i>Künstlerleben, Op. 316</i> 8. Strobl: <i>Elle et lui</i> (primera vez)</p>	<p>IM, 26-VII-79, p. 3. LI, 26-VII-79, p. 4.</p>
29-VII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>1. Massenet: <i>Les Érinnyes</i> (*) A. <i>Danse Grecque</i> B. <i>Final du divertissement</i> 2. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> (primera vez) (*)</p>	<p>GL, 30-VII-79, p. 4. IM, 30-VII-79, p. 3.</p>
1-VIII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Chapí: <i>Roger de Flor</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Phaeton Op. 39</i> 3. Kaulich: <i>Tränen des Himmels</i> (primera vez)</p> <p>Segunda parte</p> <p>Delibes: <i>Sylvia</i>:</p> <p>1. <i>Prélude</i> 2. <i>Les Chasseresses</i> 3. <i>Intermezzo et Valse lente</i> (*) 4. <i>Pizzicati</i> (*) 5. <i>Cortège de Bacchus</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Donizetti: <i>La fille du régiment</i> (obertura) 2. Lully: <i>Célebre Gavotta del s. XVII</i> (*) 3. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 4. Wagner: <i>Tannhauser, WWV 70</i> (marcha)</p>	<p>IB, 1-VIII-79, p. 3. LI, 2-VIII-79, p. 4.</p>
5-VIII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>1. Strauss Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> (*) 2. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> (*) 3. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)(*) 4. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) 5. Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> (*)</p>	<p>GL, 6-VIII-79, p. 4. IM, 6-VIII-79, p. 3. LI, 6-VIII-79, p. 4.</p>
8-VIII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Arrieta: <i>Ildegonda</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila</i> (<i>Bacchanale</i>) 3. Strauss, Jr.: <i>Neu-Wien Op. 342</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (primera vez)</p> <p>A. <i>Overtura</i> (*) B. <i>Barcarola</i> (*) C. <i>Scherzo</i> (*) D. <i>Marche triumpnale</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura)(*) 2. Chopin: <i>Primera polonesa de piano</i> (<i>Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón</i>)(*) 3. Bretón: <i>Pasa-calle</i></p>	<p>LI, 8-VIII-79, p. 4. GL, 9-VIII-79, p. 4. LI, 9-VIII-79, p. 4.</p>
15-VIII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Serrano: <i>Mitrídates</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89a</i> (*) 3. Gregh: <i>L'immensité, Op. 15</i> (primera vez)</p> <p>Segunda parte</p> <p>Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (*)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Rossini: <i>Semiramide</i> (obertura)(*) 2. A. Delahaye: <i>Arlequin, Op. 25</i> (primera vez) B. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 3. Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagsfeier</i></p>	<p>LI, 15-VIII-79, p. 4. GL, 16-VIII-79, p. 3.</p>
19-VIII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Weber: <i>Der Freischütz</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i></p> <p>Segunda parte</p>	<p>IB, 3-VIII-79, p. 3. IM, 20-VIII-79, p. 3.</p>

		<ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Roberto il diavolo'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bretón: <i>Guzmán el bueno</i> (preludio) 2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> 3. Valle: <i>Serenata española</i> (*) 4. Sepúlveda: <i>Brisas de Otoño</i> 	LI, 20-VIII-79, p. 4.
22-VIII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Semiramide</i> (obertura) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> (primera vez)(*) 3. Fahrbach: <i>Mirlos de oro</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Halévy: <i>Les mousquetaires de la reine</i> (obertura) 2. Martin: <i>La cacería</i> (primera vez)(*) 3. Fahrbach: <i>Le Verre en main</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Tannhäuser</i> WWV 70 (obertura)(*) 2. Delahaye: <i>Arlequin, Op. 25</i> 3. Caballero y Casares: <i>La banda del rey (Preludio)</i> 4. Gregh: <i>Les farfadets, Op. 11</i>(primera vez) 	DIS, 22-VIII-79, p. 3. GL, 23-VIII-79, p. 4. IM, 23-VIII-79, p. 4. BO, 25-VIII-79, p. 2.
26-VIII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>La part du diable</i> (obertura) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> (*) 3. Gregh: <i>L'immensité, Op. 15</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 2. Delibes: <i>Sylvia</i> A. <i>Intermezzo et Valse lente</i> (*) B. <i>Pizzicati</i> 3. Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) 2. Caballero y Casares: <i>La banda del rey (Preludio)</i> 3. Santamarina: <i>Rondó característico</i> (primera vez) (*) 4. Fahrbach: <i>Le Verre en main</i> 	LI, 26-VIII-79, p. 4. IM, 27-VIII-79, pp. 4. LI, 27-VIII-79, p. 4.
29-VIII-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chapí: <i>Roger de Flor</i> (obertura) 2. Meyerbeer: <i>Struensée (Polonaise)</i> 3. Muñoz y Lucena: <i>Magnolia</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Saint-Saëns: <i>La jeunesse d'Hercule, Op. 50</i> 2. Massenet: <i>Marche héroïque de Szabadi</i> (primera vez)(*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura)(*) 2. Santamarina: <i>Rondó característico</i> (*) 3. Gregh: <i>Retour des moissonneurs, Op. 13</i> (primera vez) 4. Wagner: <i>Lohengrin</i> WWV 75 (<i>Treulich geführt</i>)(*) 	GL, 29-VIII-79, p. 4. DIS, 30-VIII-79, p. 3. GL, 30-VIII-79, p. 4. IM, 30-VIII-79, p. 3. LI, 30-VIII-79, p. 4.
9-IX-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Halévy: <i>Les mousquetaires de la reine</i> (obertura) 2. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i> 3. Chueca: <i>Veloz club</i> (instrumentada por Bretón)(primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Adagio non lento del Cuarteto núm. 44 en Mi mayor, Op. 54, número 3</i> 3. Massenet: <i>Marche héroïque de Szabadi</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Schumann: <i>Rêverie, Op.15</i> 3. Lully: <i>Célebre Gavotta del s. XVII</i> 4. Fahrbach: <i>Mirlos de oro</i> 	GL, 5-IX-79, p. 4. IM, 9-IX-79, p. 4.
13-IX-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Halévy: <i>Les mousquetaires de la reine</i> (obertura) 2. Santamarina: <i>Rondó característico</i> 3. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> (*) 4. Chueca: <i>Veloz club</i> (instrumentada por Bretón)(*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura)(*) 2. Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> (*) 3. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> 4. Fahrbach: <i>Le Verre en main</i> 	IM, 13-IX-79, p. 4. IM, 14-IX-79, p. 4. UN, 14-IX-79, p. 3.
17-IX-1879	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Arrieta: <i>Ildegonda</i> (obertura) 	LI, 17-IX-1879, p. 4.

		<p>2. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i></p> <p>3. Grajal: <i>La primavera</i></p> <p>4. Gregh: <i>L'immensité, Op. 15</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)</p> <p>2. Chapí: <i>La corte de Granada</i></p> <p>1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i></p> <p>2. <i>Meditación</i></p> <p>3. <i>Serenata</i></p> <p>4. <i>Final</i></p>	
26-X-1879	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <p>1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)</p> <p>2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> (*)</p> <p>3. Massenet: <i>Marche héroïque de Szabadi</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)</p> <p>2. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i></p> <p>3. Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> (*)</p> <p>4. Kaulich: <i>Liebens Träume</i></p>	GL, 26-X-79, p. 3. EP, 27-X-79, p. 3. GL, 27-X-79, p. 4.
21-XI-1879	Teatro de la Comedia	<p>Primera parte</p> <p>1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)</p> <p>2. Valle: <i>Serenata española</i></p> <p>3. Chopin: <i>Octava polonesa</i> (instrumentada por Bretón)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i></p> <p>2. Massenet: <i>Les Érinyes</i></p> <p>1. <i>Danse Grecque</i></p> <p>2. <i>La troyenne regrettant sa patrie</i></p> <p>3. <i>Andante passionnée</i></p> <p>4. <i>Final du divertissement</i></p> <p>3. Fahrbach: <i>Mirlos de oro</i></p>	CE, 21-XI-79, p. 1.

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
29-II-1880 (solista: <u>Carlos Beck</u>)	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <p>1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*)</p> <p>2. Haydn: <i>String Quartet in G major, No. 1, Op. 76, Hob. III: 75 (Andante)</i>(primera vez) (*)</p> <p>3. Taubert: <i>Liebesliedchen, Op. 134, No. 16</i> (primera vez)(*)</p> <p>4. Massenet: <i>Les Érinyes (Final du divertissement)</i>(*)</p> <p>Segunda parte</p> <p>David: <i>Le désert</i> (primera vez)</p> <p>1. <i>L'entrée au désert</i></p> <p>2. <i>La nuit</i></p> <p>3. <i>Le lever de soleil</i> (*)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Rubinstein: <i>Piano Concerto No. 1, Op. 25</i> (primera vez)</p> <p>2. Kaulich: <i>Las horas felices</i> (*)</p>	CE, 1-III-80, p. 2. GL, 1-III-80, p. 4. IM, 1-III-80, p. 2. LI, 1-III-80, p. 3.
7-III-1880 (solista: <u>Dámaso Zabalza</u>)	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <p>1. Beethoven: <i>Egmont, Op. 84</i> (obertura) (*)</p> <p>2. A. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> (*)</p> <p>B. Taubert: <i>Liebesliedchen, Op. 134, No. 16</i> (*)</p> <p>3. Saint-Saëns: <i>Tarantelle, Op. 6</i> (primera vez) (*)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) (*)</p> <p>2. Stradella: <i>Aria di Chiesa</i></p> <p>3. Wagner: <i>Tannhauser WWV 70</i> (marcha) (*)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Mendelssohn: <i>Piano Concerto No. 2, Op. 40</i> (primera vez)</p> <p>2. Kaulich: <i>Liebens Träume</i></p>	IM, 6-III-80, p. 4. CE, 8-III-80, p. 1. GL, 8-III-80, p. 3. IM, 8-III-80, p. 2.
14-III-1880 (solista: <u>Vicente Costa y Nogueras</u>)	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <p>1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura)(*)</p> <p>2. A. Schumann: <i>Abendlied, Op. 85, No. 12</i> (instrumentado por Saint-Saëns) (primera vez)</p> <p>B. Giner: <i>Recuerdos del sarao</i> (primera vez)</p> <p>3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>David: <i>Le désert</i></p> <p>1. <i>L'entrée au désert</i></p> <p>2. <i>La nuit</i></p> <p>3. <i>Le lever de soleil</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Beethoven: <i>Piano Concerto No. 3, Op. 37</i></p> <p>2. Strauss Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i></p>	GL, 13-III-80, p. 3. CE, 15-III-80, p. 2. GL, 15-III-80, p. 3. IM, 15-III-80, p. 3. LI, 15-III-80, p. 2.

20-III-1880 (solista: Concepción Padilla)	Teatro Apolo	Primera parte 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 2. Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> (<i>Angelus</i>) 3. Paganini: <i>Moto perpetuo, Op. 11</i> (instrumentado por Bretón) (primera vez)(*) Segunda parte Beethoven: <i>Christus am Ölberge</i> (primera vez) Tercera parte 1. Beethoven: <i>Piano Concerto No. 3, Op. 37</i> (Andante) 2. Gottschalk: <i>Grande tarantelle, Op. 67</i> 3. Massenet: <i>Marche héroïque de Szabadi</i>	EP, 19-III-80, p. 3. DIS, 21-III-80, p. 3. IM, 21-III-80, p. 3. LI, 21-III-80, p. 3.
21-III-1880	Teatro Apolo	Primera parte 1. Beethoven: <i>Egmont, Op. 84</i> (obertura) 2. A. Schumann: <i>Abendlied, Op. 85, No. 12</i> (instrumentado por Saint-Saëns) B. Taubert: <i>Liebesliedchen, Op. 134, No. 16</i> (*) Segunda parte David: <i>Le désert</i> 1. <i>L'entrée au désert</i> 2. <i>La nuit</i> 3. <i>Le lever de soleil</i> (*) Tercera parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) (*) 2. Paganini: <i>Moto perpetuo, Op. 11</i> (instrumentado por Bretón) (*) 3. Massenet: <i>Marche héroïque de Szabadi</i>	DIS, 21-III-80, p. 3. GL, 22-III-80, p. 3. IM, 22-III-80, p. 1. DIS, 23-III-80, p. 3.
7-VI-1880	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> 3. Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagsfeier</i> 4. Strauss, Jr.: <i>G'schichten aus dem Wienerwald, Op. 325</i> (primera vez) Segunda parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> A. <i>Angelus</i> B. <i>Fête bohème</i>	GL, 7-VI-80, p. 5. CR, 10-VI-80, p. 3.
9-VI-1880 (dirige Manuel Sabater)	Jardines del Buen Retiro	Sin programa	CR, 15-IX-1880, p. 1.
15-VI-1880	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Halévy: <i>Les mousquetaires de la reine</i> (obertura) 2. Arín: <i>Polaca de concierto</i> (primera vez) 3. Strauss: <i>Geschichten aus dem Wienerwald, Op. 325</i> B. Taubert: <i>Liebesliedchen, Op. 134, No. 16</i> (*) Segunda parte 1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>La jeunesse d'Hercule, Op. 50</i> 3. Bretón: <i>Pasa-calle</i> Tercera parte 1. Espinosa: <i>Obertura original</i> (primera vez) 2. A. Lully: <i>Célebre Gavotta del s. XVII</i> B. Taubert: <i>Liebesliedchen, Op. 134, No. 16</i> 3. Gregh: <i>Les farfadets, Op. 11</i>	IM, 15-VI-80, p. 5. GL, 16-VI-80, p. 4. CR, 24-VI-80, p. 3.
18-VI-1880	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Espinosa: <i>Obertura original</i> 2. Saint-Saëns: <i>Tarantelle, Op. 6</i> 3. Strauss, Jr.: <i>O schöner Mai!, Op. 375</i> (primera vez) Segunda parte Massenet: <i>Scènes dramatiques</i> (primera vez) 1. <i>Prélude et divertissement</i> 2. <i>Mélodrame</i> 3. <i>Scène finale</i> Tercera parte 1. Benedict: <i>The Gypsy's Warning</i> (obertura) (primera vez) 2. Haydn: <i>Adagio non lento del Cuarteto núm. 44 en Mi mayor, Op. 54, número 3</i> 3. Satias: <i>Ticket</i> (primera vez)	LI, 18-VI-80, p. 3. GL, 20-VI-80, p. 3. CR, 24-VI-80, p. 3.
22-VI-1880	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Benedict: <i>The Gypsy's Warning</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila (Bacchanale)</i> 3. Satias: <i>Ticket</i> (*) Segunda parte 1. Martín: <i>Marcha triunfal</i> 2. Chapí: <i>La corte de Granada</i> (* <i>Marcha al torneo y Serenata</i>)	LI, 22-VI-80, p. 3. DIS, 23-VI-80, p. 3. EP, 23-VI-80, p. 4. CR, 24-VI-80, p. 3.

		<p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Tannhauser WWV 70</i> (obertura) 2. Fahrbach: <i>Marcha persa</i> (primera vez)(*) 3. Kaulich: <i>Liebens Träume</i> 	
25-VI-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Adam: <i>Giralda</i> (obertura) 2. A. Arín: <i>Polaca de concierto</i> B. Fahrbach: <i>Marcha persa</i> (*) 3. Strauss: <i>O schöner Mai!, Op. 375</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. A. Schumann: <i>Rêverie, Op. 15</i> B. Taubert: <i>Liebesliedchen, Op. 134, No. 16</i> (*) 3. Gregh: <i>En poste</i> 	LI, 25-VI-80, p. 3. LI, 26-VI-80, p. 3. CR, 1-VII-80, p. 5.
29-VI-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Donizetti: <i>Poliuto</i> (obertura) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Les Érinnyes</i> (*dos movimientos)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Danse Grecque</i> 2. <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> 3. <i>Andante passionnée</i> 4. <i>Final du divertissement</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mendelssohn: <i>Die Hebriden, Op. 26</i> 2. A. Delahaye: <i>Arlequin</i> B. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> (*) 3. Satias: <i>Ticket</i> (*) 	LI, 29-VI-80, p. 3. GL, 30-VI-80, p. 3. CR, 1-VII-80, p. 5. DIS, 1-VII-80, p. 3.
2-VII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Espinosa: <i>Obertura original</i> 2. Delibes: <i>Sylvia</i> A. <i>Intermezzo et Valse lente</i> (*) B. <i>Pizzicati</i> 3. Fliege: <i>Fliegende Blätter</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. Dvořák: <i>Slavonic Rhapsody No. 1, Op. 45</i> (primera vez)(*) 3. Fahrbach: <i>Marcha persa</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wallace: <i>Lorelei</i> (obertura) 2. Morley: <i>Emperador gavota</i> (primera vez)(*) 3. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> (*) 4. Strobl: <i>Elle et lui</i> 	GL, 2-VII-80, p. 3. EP, 3-VII-80, p. 3. GL, 3-VII-80, p. 3. CR, 8-VII-80, p. 4.
6-VII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Aquille: <i>Giuditta</i> (obertura) 2. Rillé: <i>Marche du roi de Bohème</i> (primera vez) 3. Strauss: <i>O schöner Mai!, Op. 375</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Weber: <i>Oberon</i> (obertura) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Roberto il diavolo'</i> 3. <i>Andante passionnée</i> 4. <i>Final du divertissement</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. A. Grajal: <i>La primavera</i> 3. B. Morley: <i>Emperador gavota</i> 4. Kaulich: <i>Prenez la file, Op. 93</i> (primera vez) 	LI, 6-VII-80, p. 3. GL, 7-VII-80, p. 3.
9-VII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Benedict: <i>The Gypsy's Warning</i> (obertura) 2. Wagner: <i>Marcha Homenaje en Mi bemol Mayor (BWW 97)</i> (primera vez) 3. Atmeller: <i>Dia de Moda</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p>	GL, 9-VII-80, p. 3. EP, 10-VII-80, p. 3. GL, 10-VII-80, p. 3.

		<p>1. Flotow: <i>Martha</i> (obertura) 2. Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> 1. <i>Air de ballet</i> (*) 2. <i>Angelus</i> 3. <i>Fête bohème</i></p> <p>Tercera parte 1. Auber: <i>La part du diable</i> (obertura) 2. A. Fliege: <i>Regente gavota</i> (primera vez)(*) B. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) 3. Kaulich: <i>Prenez la file, Op. 93</i></p>	
13-VII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Dvořák: <i>Slavonic Rhapsody No. 1, Op. 45</i> 3. Strauss Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> (*)</p> <p>Segunda parte 1. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> (*) 2. Meyerbeer: <i>Le Prophète (Act III)</i> 1. <i>Valse</i> 2. <i>Pas de Redowa</i> 3. <i>Quadrille</i> 4. <i>Galop</i></p> <p>Tercera parte 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 2. A. Fliege: <i>Regente gavota</i> (*) 3. B. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) 4. Fahrbach: <i>En congé</i> (primera vez)</p>	GL, 13-VII-80, p. 3. GL, 14-VII-80, p. 4. LI, 14-VII-80, p. 4.
16-VII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Aquille: <i>Giuditta</i> (obertura) 2. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i>(*) 3. Fliege: <i>Fliegende Blätter</i></p> <p>Segunda parte 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i> (*)</p> <p>Tercera parte 1. Hurtado: <i>Marcha nupcial</i> (primera vez) 2. A. Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> (*). B. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> 3. Satias: <i>Ticket</i></p>	GL, 16-VII-80, p. 3. EP, 17-VII-80, p. 3. GL, 17-VII-80, p. 3. LI, 17-VII-80, p. 4.
20-VII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 2. Wagner: <i>Marcha Homenaje en Mi bemol</i> 3. Strauss, Jr.: <i>Du und Du, Op. 367</i></p> <p>Segunda parte 1. Massenet: <i>Scènes dramatiques</i> 1. <i>Prélude et divertissement</i> 2. <i>Mélodrame</i> 3. <i>Scène finale</i> 2. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> (*)</p> <p>Tercera parte 1. Delibes: <i>Le roi l'a dit</i> (obertura)(primera vez) 2. A. Santamarina: <i>Rondó característico</i> B. Fahrbach: <i>Marcha persa</i> (*) 3. Kostmann: <i>Polichinella</i> (primera vez)</p>	LI, 20-VII-80, p. 3. EP, 21-VII-80, p. 3. UN, 21-VII-80, p. 3.
23-VII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Philémon et Baucis (Entracte)</i>(*) 3. Kéler: <i>Soldatenleben, Op. 62, No. 1</i> (primera vez)(*)</p> <p>Segunda parte 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)(*) 3. Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i></p> <p>Tercera parte 1. Ponchielli: <i>I promessi sposi</i> (obertura) (primera vez) 2. A. Liszt: <i>3 Märsche von Franz Schubert, S. 426 [¿]</i> (primera vez) B. Fliege: <i>Regente gavota</i> (*) 3. Strauss Jr.: <i>Wiener Blut, Op. 354</i></p>	IM, 23-VII-80, p. 4. EP, 24-VII-80, p. 4. GL, 24-VII-80, p. 3. IM, 24-VII-80, p. 3. LI, 24-VII-80, p. 4. UN, 24-VII-80, p. 3.
27-VII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Delibes: <i>Le roi l'a dit</i> (obertura)</p>	IM, 27-VII-80, p. 3.

		<p>2. Beethoven: <i>Symphony No. 1 in C, Op. 21 (Andante cantabile con moto)</i></p> <p>3. Kéler: <i>Soldatenleben, Op. 62, No. 1 (*)</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Ponchielli: <i>I promessi sposi</i> (obertura)</p> <p>2. Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine' (*)</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Rossini: <i>Le Siège de Corinthe</i> (obertura)</p> <p>2. A. Weber: <i>Invitation à la valse</i> (inst. Berlioz)</p> <p>B. Arditi: <i>L'Ingénue (*)</i></p> <p>3. Wagner: <i>Tannhauser WWV 70 (Marcha)</i></p>	<p>IM, 28-VII-80, p. 3.</p> <p>LI, 28-VII-80, p. 3.</p>
30-VII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura)</p> <p>2. Liszt: <i>3 Märsche von Franz Schubert, S. 426 [i]</i></p> <p>3. Fliege: <i>Jongleur</i> (primera vez)(*)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura)(*)</p> <p>2. Beethoven: <i>Symphony No. 5 in C minor, Op. 67 (Andante con moto)</i></p> <p>3. Weber: <i>Invitation á la valse</i> (inst. Berlioz)</p> <p>4. Berlioz: <i>Marche hongroise (*)</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*)</p> <p>2. Calvist: <i>Mercedes</i></p> <p>3. Cooper: <i>Arabischer marsch, Op. 33</i> (primera vez)</p> <p>4. Kaulich: <i>Las horas felices</i></p>	<p>GL, 30-VII-80, p. 3.</p> <p>LI, 30-VII-80, p. 3.</p> <p>LI, 31-VII-80, p. 3.</p>
3-VIII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Weber: <i>Der Freischütz</i> (obertura)</p> <p>2. Giménez: <i>Polonesa de concierto (*)</i></p> <p>3. Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagsfeier</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Foroni: <i>Obertura No. 1</i></p> <p>2. Bretón: <i>Fantasia sobre motivos de 'I puritani' (primera vez)(*)</i></p> <p>3. Sellenick: <i>Le Colibri (*)</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura)</p> <p>2. A. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89^a (*)</i></p> <p>B. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i></p> <p>3. Fahrbach: <i>En congé</i></p>	<p>LI, 3-VIII-80, p. 4.</p> <p>EP, 4-VIII-80, p. 3.</p> <p>IM, 4-VIII-80, p. 4.</p> <p>UN, 4-VIII-80, p. 3.</p>
6-VIII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Foroni: <i>Obertura No. 1</i></p> <p>2. Gounod: <i>Philémon et Baucis (Entracte)(*)</i></p> <p>3. Sellenick: <i>Le Colibri (*)</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Bretón: <i>Fantasia sobre motivos de 'I puritani' (*)</i></p> <p>2. Kéler: <i>Soldatenleben, Op. 62, No. 1 (*)</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura)</p> <p>2. Saint-Saëns: <i>Le Rouet d'Omphale Op. 31</i></p> <p>3. Fahrbach: <i>Marcha persa</i></p> <p>4. Strauss: <i>Freut euch des Lebens, Op. 340</i></p>	<p>LI, 6-VIII-80, p. 3.</p> <p>LI, 7-VIII-80, p. 3.</p> <p>CE, 8-VIII-80, p. 1.</p>
13-VIII-1880 (dirige <u>Manuel Sabater</u>)	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Mercadante: <i>Il reggente</i> (obertura)</p> <p>2. Beethoven: <i>Symphony No. 1 in C, Op. 21 (Andante cantabile con moto)</i></p> <p>3. Fliege: <i>Jongleur (*)</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Auber: <i>La part du diable</i> (obertura)</p> <p>2. Sabater: <i>Cuento de amores</i> (primera vez)</p> <p>3. Meyerbeer: <i>Le Prophète (Pas de Redowa)</i></p> <p>4. Espinosa: <i>Marcha de concierto</i> (primera vez)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Nicolai: <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> (obertura)</p> <p>2. Delibes: <i>Sylvia Prélude Les Chasseresses Intermezzo et Valse lente (*) Pizzicati (*) Cortège de Bacchus</i></p> <p>3. Greggh: <i>En Poste</i></p>	<p>LI, 13-VIII-80, p. 3.</p> <p>DO, 15-VIII-80, p. 2.</p>
17-VIII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)</p> <p>2. Chapí: <i>Polonesa de concierto</i></p> <p>3. Kaulich: <i>Le Bouquet, Op. 84</i> (primera vez)</p> <p>Segunda parte</p>	<p>IB, 17-VIII-80, p. 3.</p> <p>CE, 18-VIII-80, p. 3.</p>

		<ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Tannhauser</i> WWV 70 (obertura)(*) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Robert le diable'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) (*) 2. A. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) B. Fliege: <i>Regente gavota</i> (*) 3. Rosell. <i>Au Revoir</i> (primera vez) 	<p>GL, 18-VIII-80, p. 4.</p> <p>IM, 18-VIII-80, p. 4.</p> <p>LI, 18-VIII-80, p. 4.</p>
24-VIII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura)(primera vez) 2. Lange: <i>Fleurs fanées, Op. 48</i> (primera vez) (*) 3. Kostmann: <i>Pierrot</i> (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Scènes hongroises</i> (primera vez)</p> <p><i>Entrée en forme de Danse</i></p> <p><i>Intermède</i></p> <p><i>Adieux à la Fiancée</i> (*)</p> <p><i>Cortège, Bénédiction Nuptiale, Sortie de l'Eglise</i></p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Lohengrin</i> WWV 75 (obertura)(primera vez)(*) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i>(primera vez) A. <i>Allegro molto</i> (*) B. <i>Allegro non assai</i> (*) 3. Quílez: <i>Stambul</i> (primera vez) 	<p>EP, 23-VIII-80, p. 2.</p> <p>LI, 25-VIII-80, p. 4.</p> <p>CE, 26-VIII-80, p. 1.</p> <p>DIS, 26-VIII-80, p. 3.</p>
31-VIII-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ponchielli: <i>I promessi sposi</i> (obertura) 2. A. Sabater: <i>Cuento de amores</i> 3. B. Lange: <i>Fleurs fanées, Op. 48</i> 4. Sidorowitch: <i>Alameda</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Lohengrin</i> WWV 75 (obertura) 2. Bretón: <i>Fantasia sobre motivos de 'I puritani'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> A. <i>Allegro molto</i> (*) B. <i>Allegro non assai</i> (*) 3. Kostmann: <i>Pierrot</i> 	<p>LI, 31-VIII-80, p. 4.</p> <p>DIS, 1-IX-80, p. 3.</p> <p>LI, 1-IX-80, p. 3.</p>
3-IX-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Flotow: <i>Martha</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89^a</i> (*) 3. Valle: <i>Serenata española</i> 4. Fahrbach: <i>Mirlos de oro</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Power: <i>Cantos canarios</i> (primera vez) 2. Massenet: <i>Scènes hongroises</i> <i>Entrée en forme de Danse</i> <i>Intermède</i> <i>Adieux à la Fiancée</i> <i>Cortège, Bénédiction Nuptiale, Sortie de l'Eglise</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Santamarina: <i>La cita de amor</i> (primera vez) 2. Kéler: <i>Soldatenleben, Op. 62, No. 1</i> (*) 3. Fliege: <i>Jongleur</i> 	<p>LI, 3-IX-80, p. 3.</p> <p>LI, 4-IX-80, p. 3.</p>
6-IX-1880	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Halévy: <i>Les mousquetaires de la reine</i> (obertura) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> A. <i>Allegro molto</i> (*) B. <i>Allegro non assai</i> (*) 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. A. Schumann: <i>Réverie, Op.15</i> 3. B. Taubert: <i>Liebesliedchen, Op. 134, No. 16</i> (*) 4. Strauss, Jr.: <i>Freut euch des Lebens, Op. 340</i> 	<p>IM, 5-IX-80, p. 3.</p> <p>IM, 7-IX-80, p. 4.</p>

11-IX-1880	Coliseo de Lisboa	<ol style="list-style-type: none"> 1. Weber: <i>Oberon</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Adagio non lento</i> del <i>Cuarteto núm. 44 en Mi mayor, Op. 54, número 3</i> 3. Valle: <i>Serenata española</i> 4. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 5. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 6. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> 7. Taubert: <i>Liebesliedchen, Op. 134, No. 16</i> 8. Bretón: <i>A Lisboa</i> 	CE, 17-IX-80, p. 3. DIARIO ILL, 15-IX-80, p. 2.
16-IX-1880	Coliseo de Lisboa	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Halévy: <i>Les mousquetaires de la reine</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Ave Maria</i>, CG 89^a 3. Haydn: <i>String Quartet in G major, No. 1, Op. 76, Hob. III: 75 (Andante)</i> 4. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (marcha) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Angelus</i> B. <i>Air de ballet</i> 3. Massenet: <i>Les Érinnyes</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> B. <i>Final du divertissement</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Allegro molto</i> (*) B. <i>Allegro non assai</i> (*) 3. Bretón: <i>A Lisboa</i> 	DIARIO ILL, 19-IX-80, p. 2.
21-IX-1880	Coliseo de Lisboa	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Weber: <i>Oberon</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Philémon et Baucis</i> 3. Haydn: <i>Adagio non lento</i> del <i>Cuarteto núm. 44 en Mi mayor, Op. 54, número 3</i> 4. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bretón: <i>Guzmán el bueno</i> (obertura) 2. Bretón: <i>Fantasia sobre motivos de 'I puritani'</i> 3. Paganini: <i>Moto perpetuo, Op. 11</i> (instrumentado por Bretón) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. Schumann: <i>Rêverie, Op. 15</i> 3. Fliege: <i>Regente gavota</i> 4. Bretón: <i>A Lisboa</i> 	CE, 24-IX-80, p. 2.
26-IX-1880	Coliseo de Lisboa	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ponchielli: <i>I promessi sposi</i> (obertura) 2. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> 3. Massenet: <i>Scènes pittoresques (Angelus)</i> 4. Strauss, Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Adagio non lento</i> del <i>Cuarteto núm. 44 en Mi mayor, Op. 54, número 3</i> 3. Gounod: <i>Ave Maria</i>, CG 89^a 4. Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagsfeier</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 2. Taubert: <i>Liebesliedchen, Op. 134, No. 16</i> 3. Paganini: <i>Moto perpetuo, Op. 11</i> (instrumentado por Bretón) 4. Bretón: <i>A Lisboa</i> 	DIARIO ILL, 26-IX-80, p. 3.

1881. Ruperto Chapí

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
7-IV-1881 (dirige Bretón)	Teatro de la Zarzuela	Primera parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Foroni: <i>Obertura No. 1</i> 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Allegro molto</i> (*) B. <i>Allegro non assai</i> (*) 3. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i> Segunda parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)(*) 2. A. Massenet: <i>Scènes pittoresques (Angelus)</i> <ol style="list-style-type: none"> B. Paganini: <i>Moto perpetuo, Op. 11</i> (instrumentado por Bretón)(*) 3. Wagner: <i>Marcha Homenaje en Mi bemol</i> Tercera parte <ol style="list-style-type: none"> 4. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 5. A. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89a</i> <ol style="list-style-type: none"> B. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> (*) 6. Kaulich: <i>Liebens Träume</i> 	IB, 7-IV-81, p. 3. DIS, 8-IV-81, p. 3. GL, 8-IV-81, p. 3. IB, 8-IV-81, p. 3. IM, 8-IV-81, p. 3. LI, 8-IV-1881, p. 3.
16-VI-1881	Jardines del Buen Retiro	Primera parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Ponchielli: <i>I promessi sposi</i> (obertura) 2. Weber: <i>Invitation á la valse</i> (inst. Berlioz) 3. Wagner: <i>Lohengrin WWV 75 (Treulich geführt)</i> Segunda parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Foroni: <i>Obertura No. 1</i> 2. Zimmermann: <i>Fantasia de 'Aida'</i> (primera vez) Tercera parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura)(*) 2. Beethoven: <i>Symphony No. 5 in C minor, Op. 67 (Andante con moto)</i> 4. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Allegro molto</i> B. <i>Allegro non assai</i> (*) C. <i>Allegretto</i> (primera vez) 3. Fahrbach: <i>Stefanie</i> (primera vez) (*) 	LI, 16-VI-81, p. 3. CE, 17-VI-81, p. 3. CR, 22-VI-81, p. 3.
19-VI-1881	Jardines del Buen Retiro	Primera parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>L'enfant prodigue</i> (obertura)(primera vez) 2. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> (*) 3. Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtsstagsfeier</i> Segunda parte <ol style="list-style-type: none"> 4. Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No.1</i> (primera vez) <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Prelude</i> 2. <i>Menuet</i> (*) 3. <i>Adagietto</i> 4. <i>Carillon</i> (*) 5. Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila (Bacchanale)</i> (*) Tercera parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Otal: <i>Gavota-capricho</i> (primera vez) 3. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Allegro molto</i> B. <i>Allegro non assai</i> (*) C. <i>Allegretto</i> 4. Fahrbach: <i>Stefanie</i> (*) 	IB, 19-VI-81, p. 3. DIS, 21-VI-81, p. 3. CR, 22-VI-81, p. 3.
21-VI-1881	Jardines del Buen Retiro	Primera parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>L'enfant prodigue</i> (obertura) 2. Beethoven: <i>Symphony No. 5 in C minor, Op. 67 (Andante con moto)</i> 3. Fahrbach: <i>Stefanie</i> (*) Segunda parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No.1</i> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Prelude</i> 2. <i>Menuet</i> (*) 3. <i>Adagietto</i> 4. <i>Carillon</i> (*) 2. Wagner: <i>Lohengrin WWV 75 (Treulich geführt)</i> Tercera parte <ol style="list-style-type: none"> 1. Foroni: <i>Obertura No. 1</i> 2. Gounod: <i>Philémon et Baucis (Entracte)</i> (*) 3. Mendelssohn: <i>Musik zu Ein Sommernachtstraum Op. 61 (Hochzeitsmarsch)</i> 	IB, 21-VI-81, p. 3. CM, 29-VI-81, p. 6

28-VI-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mercadante: <i>Il reggente</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Ave Maria</i>, CG 89ª (*) 3. Kéler: <i>Soldatenleben</i>, Op. 62, No. 1 (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) (*) 2. Zimmermann: <i>Fantasia de 'Aida'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Lohengrin</i> WWV 75 (preludio, acto I) 2. Delibes: <i>Sylvia</i> <i>Valse lente</i> <i>Pizzicati</i> (*) 3. Desormes: <i>Pst! Pst! Pst!</i> (primera vez) 	IB, 28-VI-81, p. 3. DIS, 29-VI-81, p. 3.
1-VII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> (*) 3. Espinosa: <i>Marcha festival</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bretón: <i>Guzmán el bueno</i> (preludio) 2. Grajal: <i>La primeravera</i> 3. Valle: <i>Serenata española</i> (*) 4. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> (*) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> A. <i>Poco sostenuto</i> (No. 4) B. <i>Allegro</i> (No. 5) 3. Fahrbach: <i>Toujours galant</i> (primera vez) (*) 	IB, 1-VII-1881, p. 3. CM, 6-VII-1881, p. 5 CR, 6-VII-81, p. 6.
5-VII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gevaert: <i>Georgette</i> (obertura) (primera vez) 2. A. Zavala: <i>Balada oriental</i> (primera vez) (*) B. Lucena: <i>Pavana</i> (primera vez) (*) 3. Haubans: <i>Dans l'espace</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Robert le diable'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) (*) 2. Rameau: <i>Les Fêtes d'Hébé</i> (primera vez) A. <i>Musette</i> B. <i>Tambourin</i> 3. Fahrbach: <i>Toujours galant</i> (*) 	GL, 5-VII-81, p. 3. EP, 6-VII-81, p. 4. LI, 6-VII-1881, p. 3. CM, 6-VII-81, p. 5
8-VII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) (*) 2. Morley: <i>Amors Kusse</i> (primera vez) 3. Strauss Jr.: <i>Colonnen Walzer Op. 262</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) (*) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 2</i> (primera vez) (*) 2. A. Falcó: <i>Recuerdos de Andalucía</i> (primera vez) 3. B. Lucena: <i>Pavana</i> (*) 4. Wagner: <i>Tannhäuser</i> WWV 70 (marcha) 	IB, 8-VII-81, p. 3. EP, 9-VII-81, p. 3. CR, 13-VII-81, p. 6.
12-VII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gevaert: <i>Georgette</i> (obertura) 2. Meyerbeer: <i>Sruensée (Polonaise)</i> 3. Delibes: <i>Sylvia</i> (Cortége de Bacchus) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ponchielli: <i>I promessi sposi</i> (obertura) (*) 2. Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No. 1</i> (*dos tiempos) 1. <i>Prelude</i> 2. <i>Menuet</i> 3. <i>Adagietto</i> 4. <i>Carillon</i> <p>Tercera parte</p>	IB, 12-VII-81, p. 3. LI, 13-VII-81, p. 3. CR, 13-VII-81, p. 6. CM, 20-VII-81, p. 15

		<ol style="list-style-type: none"> 1. Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 2</i> (*) 2. Weckerlin: <i>Romanesca</i> (primera vez) (*) 3. Hiller: <i>Ronda militar</i> (primera vez) 4. Fahrbach: <i>Stefanie</i> (*) 	
15-VII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>Le lac des fées</i> (obertura) 2. Lange: <i>Fleurs fanées, Op. 48</i> 3. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)(*) <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i> (*)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Flotow: <i>Alessandro Stradella</i> (obertura) (primera vez) 2. Weckerlin: <i>Romanesca</i> 3. Strauss Jr.: <i>Russischer Marsch, Op. 426</i> (primera vez) 	LI, 15-VII-81, p. 3. EP, 16-VII-81, p. 3. CM, 20-VII-81, p.11
19-VII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Flotow: <i>Alessandro Stradella</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila (Bacchanale)</i> 3. Strauss Jr.: <i>Russischer Marsch, Op. 426</i> <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i> (*)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Semiramide</i> (obertura) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> A. <i>Allegro molto</i> B. <i>Allegro non assai</i> 3. Haubans: <i>Dans l'espace</i> 	GL, 19-VII-81, p. 3. LI, 20-VII-81, p. 3. CM, 27-VII-81, pp. 5-6
22-VII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mercadante: <i>Il reggente</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) 3. Waldteufel: <i>Chantilly, Op. 171</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gevaert: <i>Le billet de Marguerite</i> (obertura) 2. Sellenick: <i>Colibrí</i> (*) 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.2</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 4</i> (primera vez) 2. A. Haydn: <i>String Quartet in G major, No. 1, Op. 76, Hob. III: 75 (Andante)</i> (*) 3. B. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> 4. Fahrbach: <i>Moussé-galop Op. 154</i> 	LI, 22-VII-81, p. 3. DIS, 23-VII-81, p. 3. LI, 23-VII-81, p. 3.
26-VII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gevaert: <i>Le billet de Marguerite</i> (obertura) 2. Llanos: <i>Capricho-Bolero</i> (primera vez) 3. Waldteufel: <i>Chantilly, Op. 171</i> (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) (*) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura)(*) 2. Beethoven: <i>Symphony No. 5 in C minor, Op. 67 (Andante con moto)</i>(*) 3. Waldteufel: <i>Minuit, Op. 168</i> (primera vez) 	EP, 26-VII-81, p. 3. EP, 27-VII-81, p. 3. GL, 27-VII-81, p. 3. LI, 27-VII-81, p. 3.
2-VIII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Beethoven: <i>Symphony No. 1 in C, Op. 21 (Andante cantabile con moto)</i> (*) 3. Satias: <i>Ticket</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Zimmermann: <i>Fantasia de 'Aida'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>La part du diable</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) 3. Morley: <i>Auras del Rhin</i> (*) 	IB, 2-VIII-81, p. 3. EP, 3-VIII-81, p. 3.
5-VIII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Verdi: <i>Stiffelio</i> (sinfonía) 	IB, 5-VIII-81, p. 3.

		<p>2. Haydn: <i>String Quartet in G major, No. 1, Op. 76, Hob. III: 75 (Andante)</i> (*)</p> <p>3. Brull: <i>Polonesa de concierto</i> (primera vez)(*)</p> <p>Segunda parte Massenet: <i>Scènes pittoresques</i></p> <p>1. <i>Marche</i></p> <p>2. <i>Air de ballet</i></p> <p>3. <i>Angelus</i></p> <p>4. <i>Fête bohème</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 2</i></p> <p>2. Grajal: <i>Tarde de estío</i> (primera vez) (*)</p> <p>3. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> (primera vez)</p> <p>4. Desormes: <i>Pst! Pst! Pst!</i> (*)</p>	CM, 10-VIII-81, p. 6.
9-VIII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Espinosa: <i>Recuerdos del baile</i> (obertura)</p> <p>2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i></p> <p>3. Martín: <i>Marcha nupcial</i></p> <p>Segunda parte Chapí: <i>La corte de Granada</i></p> <p>1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i></p> <p>2. <i>Meditación</i></p> <p>3. <i>Serenata</i> (*)</p> <p>4. <i>Final</i> (*)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Serrano: <i>Mitrídates</i> (obertura)</p> <p>2. A. Valle: <i>Serenata española</i> B. Lucena: <i>Pavana</i> (*)</p> <p>3. Bretón: <i>A Lisboa</i></p>	IB, 8-VIII-81, p. 3. EP, 10-VIII-81, p. 3. CM, 17-VIII-81, p. 5.
12-VIII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Gevaert: <i>Georgette</i> (obertura)</p> <p>2. Haydn: <i>String Quartet in G major, No. 1, Op. 76, Hob. III: 75 (Andante)</i> (*)</p> <p>3. Brull: <i>Polonesa de concierto</i> (*)</p> <p>Segunda parte Massenet: <i>Scènes pittoresques</i></p> <p>1. <i>Marche</i></p> <p>2. <i>Air de ballet</i></p> <p>3. <i>Angelus</i></p> <p>4. <i>Fête bohème</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 2</i></p> <p>2. A. Grajal: <i>Tarde de estío</i> B. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> (*)</p> <p>3. Waldteufel: <i>Polka de las panderetas</i></p>	IB, 12-VIII-81, p. 3. EP, 13-VIII-81, p. 3. IM, 13-VIII-81, p. 3.
16-VIII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Auber: <i>L'enfant prodigue</i> (obertura)</p> <p>2. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> (*)</p> <p>3. Gung'l: <i>Le charme du foyer, Op. 299</i> (primera vez)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) (*)</p> <p>2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Meyerbeer: <i>Struensee</i> (obertura)</p> <p>2. Schumann: <i>Rêverie, Op.15</i> (*)</p> <p>3. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> (*)</p> <p>4. Delibes: <i>Sylvia (Cortége de Bacchus)</i></p>	LI, 15-VIII-81, p. 3. CR, 24-VIII-81, p. 7.
19-VIII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Benedict: <i>Symphony in G minor, Op. 101</i></p> <p>2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> (*)</p> <p>3. Waldteufel: <i>La berceuse, Op. 161</i> (primera vez)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) (*)</p> <p>2. Pintado: <i>Fantasia sobre motivos de 'El Profeta'</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 4</i></p> <p>2. A. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89ª</i> (*) B. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> (*)</p> <p>3. Kostmann: <i>Polichinella</i></p>	GL, 19-VIII-81, p. 4. GL, 20-VIII-81, p. 3. CR, 24-VIII-81, p. 7.
23-VIII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Chapí: <i>Roger de Flor</i> (obertura)</p> <p>2. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i></p> <p>3. Waldteufel: <i>La berceuse, Op. 161</i></p>	IB, 23-VIII-81, p. 3. DIS, 25-VIII-81, p. 3.

		<p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Héroid: <i>Zampa</i> (obertura) Haydn: <i>String Quartet in G major, No. 1, Op. 76, Hob. III: 75 (Andante)</i> (*) Wagner: <i>Die Walküre, WWW 86B (Walkürenritt)</i> (primera vez)(*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> (*) A. Brissou: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> (*) B. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> Fahrbach: <i>Stefanie</i> 	
28-VIII-1881	Comillas (Parque de los Hoteles)	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) Brull: <i>Polonesa de concierto</i> Kéler: <i>Soldatenleben, Op. 62, No. 1</i> Kaulich: <i>Liebens Träume</i> <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i></p> <ol style="list-style-type: none"> Introducción y Marcha al torneo Meditación Serenata Final <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) Brahms: <i>21 Hungarian Dances WoO 1</i> Gounod: <i>Ave Maria, CG 89^a</i> Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> Fahrbach: <i>Stefanie</i> 	DIS, 28-VIII-81, p. 3. EP, 28-VIII-81, p. 3.
30-VIII-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Adam: <i>Giralda</i> (obertura) Fahrbach: <i>Marcha persa</i> (*) Gung'l: <i>La Ronde des Elfes</i> (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Weber: <i>Oberon</i> (obertura) Pintado: <i>Fantasia sobre motivos de 'El Profeta'</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Wagner: <i>Die Walküre, WWW 86B (Walkürenritt)</i> (*) Weckerlin: <i>Romanesca</i> (*) Strauss Jr.: <i>Russischer Marsch, Op. 426</i> 	GL, 30-VIII-81, p. 3. LI, 31-VIII-81, p. 3. CM, 7-IX-1881, p. 5.
2-IX-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Gevaert: <i>Georgette</i> (obertura) Brull: <i>Polonesa de concierto</i> (*) Wagner: <i>Marcha Homenaje en Mi bemol</i> <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Les Érinnyes</i></p> <ol style="list-style-type: none"> Danse Grecque La troyenne regrettant sa patrie (*) Andante passionnée (*) Final du divertissement (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Weber: <i>Der Freischütz</i> (obertura) A. Fliege: <i>Regente gavota</i> (*) B. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> (*) Kaulich: <i>Liebens Träume</i> 	IB, 2-IX-81, p. 3. IM, 4-IX-81, p. 4. CM, 7-IX-1881, p. 5.
4-IX-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Auber: <i>Le lac des fées</i> (obertura) Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) Sepúlveda: <i>Brisas de Otoño</i> <p>Segunda parte</p> <p>Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No. 1</i></p> <ol style="list-style-type: none"> Prelude Menuet Adagietto Carillon <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila (Bacchanale)</i> Delibes: <i>Sylvia (Valse lente et Pizzicati)</i> (*) Fahrbach: <i>Toujours galant</i> (*) 	EP, 3-IX-81, p. 3. CM, 7-IX-81, p. 6.
5-IX-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Gevaert: <i>Le billet de Marguerite</i> (obertura) Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) Strauss, Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> <p>Segunda parte</p> <p>Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i></p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 2</i> (*) 	EP, 4-IX-81, p. 3. CM, 7-IX-81, p. 6.

		<ol style="list-style-type: none"> 2. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> 3. Waldteufel: <i>Polka de las panderetas</i> 	
6-IX-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Flotow: <i>Alessandro Stradella</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Philémon et Baucis</i> (Entracte) 3. Gung'l: <i>La Ronde des Elfes</i> <p>Segunda parte</p> <p>Arban: <i>Fantaisie sur 'Robert le diable'</i> (*)</p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)(*) 2. Weckerlin: <i>Romanesca</i> 3. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (marcha) 	IB, 5-IX-81, p. 3. LI, 7-IX-81, p. 3.
7-IX-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Donizetti: <i>Poliuto</i> (obertura) 2. Delibes: <i>Sylvia</i>: <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Valse lente</i> B. <i>Pizzicati</i> C. <i>Cortège de Bacchus</i> <p>Segunda parte</p> <p>Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i></p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Angelus</i> B. <i>Fête bohème</i> 2. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 3. Fliege: <i>Jongleur</i> 	IB, 6-IX-81, p. 3.
8-IX-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89ª</i> 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.2</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) (*) 2. Pintado: <i>Fantasia sobre motivos de 'El Profeta'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Arditi: <i>L'Ingénue</i> (*) 3. Kaulich: <i>Liebens Träume</i> 	EP, 7-IX-81, p. 3. IB, 8-IX-81, p. 3. EP, 9-IX-81, p. 3.
9-IX-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89ª</i> 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.2</i> <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Arditi: <i>L'Ingénue</i> (*) 3. Kaulich: <i>Liebens Träume</i> 	EP, 8-IX-81, p. 3.
10-IX-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mercadante: <i>Il reggente</i> (obertura) 2. Haydn: <i>String Quartet in G major, No. 1, Op. 76, Hob. III: 75</i> (Andante)(*) 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> <p>Segunda parte</p> <p>Pintado: <i>Fantasia sobre motivos de 'El Profeta'</i></p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 2. A. Grajal: <i>Tarde de estío</i> B. Lucena: <i>Pavana, Lucena</i> 3. Gung'l: <i>Le charme du foyer, Op. 299</i> 	LI, 9-IX-81, p. 3.
11-IX-1881	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Espinosa: <i>Recuerdos del baile</i> 2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> (*) 3. Sepúlveda: <i>Brisas de otoño</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chapí: <i>Roger de Flor</i> (obertura) 2. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Brull: <i>Polaca de concierto</i> 2. Grajal: <i>La primavera</i> 	IB, 11-IX-81, p. 3. CM, 14-IX-81, p. 6.

		3. Valle: <i>Serenata española</i> 4. Bretón: <i>Pasa-calle</i>	
27-X-1881	Ayuntamiento (Congreso de Americanistas)	1. Bretón: <i>Guzmán el bueno</i> (obertura) 2. Kaulich: <i>Liebens Träume</i> 3. Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> 4. Valle: <i>Serenata española</i> 5. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> 6. Fahrbach: <i>Stefanie</i>	CE, 27-IX-81, p. 2.

1882. Manuel Fernández Caballero (Espino en Lisboa)

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
16-VI-1882	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Haydn: <i>String Quartet in G major, No. 1, Op. 76, Hob. III: 75 (Andante)</i> (*) 3. Fahrbach: <i>Les sybarites</i> (primera vez)(*) Segunda parte Godard: <i>Symphonie-Ballet, Op. 60</i> (primera vez) 1. <i>Ouverture</i> 2. <i>Première danseuse (La Cerrito)</i> (*) 3. <i>Pantomime sentimentale</i> (*) 4. <i>Danse d'Almées</i> 5. <i>Final-valse</i> Tercera parte 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) (*) 2. A. Massenet: <i>La Vierge (Le dernier sommeil de la vierge, Prélude, Scène IV)</i> (primera vez)(*) B. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op.134</i> (*) 3. Strauss, Jr.: <i>Leichtes Blut, Op. 319</i> (primera vez)	EP, 15-VI-82, p. 3. CO, 17-VI-82, p. 3. GL, 17-VI-82, p. 3. IM, 17-VI-82, pp. 3-4 LI, 17-VI-82, p. 4.
20-VI-1882	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Morley: <i>Emperador gavota</i> 3. Valle: <i>Serenata española</i> 4. Fliege: <i>Market</i> (primera vez) Segunda parte Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i> Tercera parte 1. Thomas: <i>Le roman d'Elvire</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Polyeucte</i> (primera vez) <i>Danse de Vénus</i> <i>Danse de Bacchus</i> 3. Fahrbach: <i>Les sybarites</i>	IB, 20-VI-82, p. 3.
23-VI-1882	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Adam: <i>Giralda</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 3. Fahrbach: <i>Ich sende diese Grüsse dir, Op. 162</i> (primera vez) Segunda parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura)(*) 2. Godard: <i>Symphonie-Ballet Op. 60</i> 1. <i>Ouverture</i> 2. <i>Première danseuse (La Cerrito)</i> (*) 3. <i>Pantomime sentimentale</i> 4. <i>Danse d'Almées</i> 5. <i>Final-valse</i> Tercera parte 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura)(*) 2. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89ª</i> (*) 3. Boccherini: <i>Célebre minuetto del cuarteto núm. 2</i> 4. Bretón: <i>A Lisboa</i>	LI, 23-VI-82, p. 4. DO, 24-VI-82, p. 3.
27-VI-1882	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> 3. Chopin: <i>Primera polonesa de piano</i> (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)(*)	LI, 27-VI-82, p. 4. IM, 28-VI-82, p. 3.

		<p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Flotow: <i>Martha</i> (obertura) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> (*) 2. Fliege: <i>Regente gavota</i> (*) 3. Kéler: <i>Soldatenleben, Op. 62, No. 1</i> (*) 4. Kaulich: <i>Las horas felices</i> 	
29-VI-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>L'enfant prodigue</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Tarantelle, Op. 6</i> 3. Kéler: <i>Vom Rhein zur Donau, Op. 138</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Scènes pittoresques</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Marche</i> 2. <i>Air de ballet</i> 3. <i>Angelus</i> 4. <i>Fête bohème</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> (*) 2. Espinosa: <i>Moraima</i> (primera vez) 3. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 4. Fahrbach: <i>Sängers Liebchen, Op. 166</i> (primera vez) 	EP, 29-VI-82, p. 3.
4-VII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gevaert: <i>Georgette</i> (obertura) 2. Lange: <i>Fleurs fanées</i> 3. Muñoz y Lucena: <i>Pavana</i> (*) 4. Fahrbach: <i>Sängers Liebchen, Op. 166</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Flotow: <i>Alessandro Stradella</i> (obertura) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Robert le diable'</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 3. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) 4. Strauss: <i>Leichtes Blut, Op. 319</i> 	LI, 4-VII-82, p. 4. EP, 5-VII-82, p. 3. IM, 5-VII-82, p. 4.
7-VII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Verdi: <i>Stiffelio</i> (obertura) 2. Brull: <i>Polaca de concierto</i> 3. Kontski: <i>La Cacería</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Lohengrin WWV 75 (Treulich geführt)</i> 2. Delibes: <i>Sylvia: Prélude</i> <i>Les Chasseresses</i> <i>Intermezzo et Valse lente</i> (*) <i>Pizzicati</i> <i>Cortège de Bacchus</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Semiramide</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> 3. Strauss (Eduard): <i>Boccaccio</i> (primera vez) 	EP, 6-VII-82, p. 3. IM, 8-VII-82, p. 3.
11-VII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Espinosa: <i>Recuerdos del baile</i> (sinfonía) 2. Gounod: <i>Le tribut de Zamora</i> (primera vez) <i>Danse grecque</i> <i>Danse espagnole</i> <i>Danse italienne</i> 3. Fahrbach: <i>Polka des dragons</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Weber: <i>Oberon</i> (obertura) 2. Pintado: <i>Fantasia sobre motivos de la ópera 'El Profeta'</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.2</i> (*) 2. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> (*) 3. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89ª</i> (*) 4. Strauss: <i>Morgenblätter</i> (primera vez) 	DO, 11-VII-82, p. 4. LI, 11-VII82, p. 4. EP, 12-VII-82, p. 3. DIS, 13-VII-82, p. 3.
14-VII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Brull: <i>Polaca de concierto</i> (*) 3. Fliege: <i>Crisis</i> (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Les Érinnyes</i> (*dos tiempos)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Danse Grecque</i> 	EP, 13-VII-82, p. 3. DO, 15-VII-82, p. 3. IM, 15-VII-82, p. 3. LI, 15-VII-82, p. 4.

		<p>2. <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> 3. <i>Andante passionné</i> 4. <i>Final du divertissement</i></p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (sinfonía)(*) Delibes: <i>Sylvia</i>: <ol style="list-style-type: none"> <i>Intermezzo et Valse lente</i> (*) <i>Pizzicati</i> (*) Kontski: <i>La Cacería</i> (*) 	
18-VII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Gevaert: <i>Le billet de Marguerite</i> (obertura) Lucena: <i>Polaka de Concierto</i> (primera vez) Escobés: <i>Amelia</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) (*) Beethoven: <i>Symphony No. 5 in C minor, Op. 67 (Andante con moto)</i>(*) Svendsen: <i>Zorahayda Op. 11</i> (primera vez) Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.4</i> (*) Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) Strauss: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> (*) 	EP, 17-VII-82, p. 2. EP, 19-VII-82, p. 3. IM, 19-VII-82, p. 3.
21-VII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Auber: <i>Les diamants de la couronne</i> (obertura) Santamarina: <i>Rondó característico</i> Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (marcha)(*) <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i> (* completa)</p> <ol style="list-style-type: none"> <i>Introducción y Marcha al torneo</i> <i>Meditación</i> <i>Serenata</i> <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Bretón: <i>Guzmán el bueno</i> (preludio) Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> (*) Delahaye: <i>Arlequín</i> Kontski: <i>La Cacería</i> (*) 	LI, 21-VII-82, p. 4. EP, 22-VII-82, p. 3. LI, 22-VII-82, p. 4.
25-VII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Mercadante: <i>Il Regente</i> (obertura) Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila (Bacchanale)</i>(*) Fliege: <i>Hoja volante</i> <p>Segunda parte</p> <p>Bretón: <i>Fantasia sobre motivos de 'I puritani'</i> (*)</p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Lucena: <i>Polaka de Concierto</i> Sellenick: <i>Colibrí</i> (*) Espinosa: <i>Moraima</i> (*) Fahrbach: <i>Marcha persa</i> 	EP, 24-VII-82, p. 3. DO, 26-VII-82, p. 3. LI, 26-VII-82, p. 4.
28-VII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Nicolai: <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> (obertura) Svendsen: <i>Zorahayda Op. 11</i> (*) Godard: <i>Symphonie-Ballet Op. 60 (Final-valse)</i> <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i> (* completa)</p> <ol style="list-style-type: none"> <i>Introducción y Marcha al torneo</i> <i>Meditación</i> <i>Serenata</i> <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) (*) Schumann: <i>Rêverie Op. 15</i> Arditi: <i>L'Ingénue</i> (*) Fliege: <i>Crisis</i> 	EP, 27-VII-82, p. 3. EP, 29-VII-82, p. 3. CE, 30-VII-82, p. 1.
1-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Auber: <i>La sirène</i> (obertura) Saint-Saëns: <i>Phaeton Op. 39</i> Espinosa: <i>Ondalina</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No. 1</i></p> <ol style="list-style-type: none"> <i>Prelude</i> (*) <i>Menuet</i> (*) <i>Adagietto</i> <i>Carillon</i> <p>Tercera parte</p>	EP, 31-VII-82, p. 2. EP, 2-VIII-82, p. 3. LI, 2-VIII-82, p. 4.

		<ol style="list-style-type: none"> 1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) (*) 2. Weckerlin: <i>Romanesca</i> 3. Lully: <i>Célebre Gavotta del s. XVII</i> (*) 4. Waldteufel: <i>Chantilly, Op. 171</i> 	
4-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Arrieta: <i>Ildegonda</i> (obertura) (*) 2. Grajal: <i>La primavera</i> 3. Brull: <i>Polaca de concierto</i> <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Marqués: <i>El anillo de hierro</i> (preludio)(*) 2. Otal: <i>Gavota</i> 3. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 4. Bretón: <i>Pasa-calle</i> 	LI, 4-VIII-82, p. 3. DO, 5-VIII-82, p. 3. EP, 5-VIII-82, p. 3.
8-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)(*) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> 3. Escobés: <i>Amelia</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sabater: <i>Mireya</i> (primera vez) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) 2. Delibes: <i>Sylvia: Intermezzo et Valse lente</i> (*) <i>Pizzicati</i> (*) 3. Kaulich: <i>Liebens Träume</i> 	EP, 7-VIII-82, p. 2. CE, 10-VIII-82, p. 3.
11-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>Zanetta</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>La jeunesse d'Hercule, Op. 50</i> <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Scènes pittoresques</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Marche</i> 2. <i>Air de ballet</i> 3. <i>Angelus</i> (*) 4. <i>Fête bohème</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Sabater: <i>Mireya</i> 2. A. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> B. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> (*) 3. Fährbach: <i>Moussé-galop Op. 154</i> 	EP, 10-VIII-82, p. 3. DO, 12-VIII-82, p. 3.
15-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 3. Strauss Jr.: <i>Illustrationen, Op. 331</i> <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Les Érinnyes</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Danse Grecque</i> 2. <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> 3. <i>Andante passionnée</i> 4. <i>Final du divertissement</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 2. Lucena: <i>Pavana</i> 3. Godard: <i>Symphonie-Ballet Op. 60 (La Cerrito)</i> 4. Kontski: <i>La Cacería</i> 	LI, 15-VIII-82, p. 4.
18-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Halévy: <i>Les mousquetaires de la reine</i> (obertura) 2. Grajal: <i>Tarde de estío</i> 3. Blasco: <i>Marcha de concierto</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <p>Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> (*)</p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>I Ladri</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Gavota</i> (primera vez) 3. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89ª</i> (*) 4. Fährbach: <i>Les sybarites</i> 	EP, 17-VIII-82, p. 3. DIS, 19-VIII-82, p. 3.
21-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>I Ladri</i> (obertura) 	LI, 21-VIII-82, p. 2.

		<p>2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i></p> <p>3. Espinosa: <i>Ondalina</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i> (* dos tiempos)</p> <p>1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i></p> <p>2. <i>Meditación</i></p> <p>3. <i>Serenata</i></p> <p>4. <i>Final</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura)</p> <p>2. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i></p> <p>3. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i></p> <p>4. Meyerbeer: <i>Le prophète</i> (marcha)</p>	DIS, 22-VIII-82, p. 3.
22-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Auber: <i>Zanetta</i> (obertura)</p> <p>2. Valle: <i>Serenata española</i></p> <p>3. Strauss Jr.: <i>Illustrationen, Op. 331</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> (*)</p> <p>2. Haydn: <i>String Quartet in G major, No. 1, Op. 76, Hob. III: 75 (Andante)</i> (*)</p> <p>3. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) (*)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura)</p> <p>2. Fliege: <i>Regente</i></p> <p>3. Espinosa: <i>Moraima</i> (*)</p> <p>4. Fahrbach: <i>Polka des dragons</i></p>	EP, 21-VIII-82, p. 2. DO, 23-VIII-82, p. 3.
27-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Suppé: <i>I Ladri</i> (obertura)</p> <p>2. Brull: <i>Polaca de concierto</i></p> <p>3. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (marcha)</p> <p>Segunda parte</p> <p>Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) (*)</p> <p>2. Giménez: <i>Gavota</i></p> <p>3. Marqués: <i>El anillo de hierro</i> (preludio)(*)</p> <p>4. Waldteufel: <i>Chantilly, Op. 171</i></p>	LI, 27-VIII-82, p. 4. EP, 28-VIII-82, p. 2.
28-VIII-1882	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <p>1. Espinosa: <i>Recuerdos del baile</i> (sinfonía)</p> <p>2. Lucena: <i>Polaca de Concierto</i></p> <p>3. Blasco: <i>Marcha de concierto</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Scènes pittoresques</i></p> <p>1. <i>Marche</i></p> <p>2. <i>Air de ballet</i></p> <p>3. <i>Angelus</i></p> <p>4. <i>Fête bohème</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.2</i></p> <p>2. Kéler: <i>Soldatenleben, Op. 62, No. 1</i></p> <p>3. Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i></p> <p>4. Bretón: <i>A Lisboa</i></p>	IM, 28-VIII-82, p. 2.
17-IX-1882 (dirige Espino)	Coliseo dos Recreios (Lisboa)	<p>Primera parte</p> <p>1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)</p> <p>2. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i></p> <p>3. Brull: <i>Polaca de concierto</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.4</i></p> <p>2. Beethoven: <i>Symphony No. 5 Op. 67 (Andante con moto)</i></p> <p>3. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)</p> <p>2. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i></p> <p>3. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i></p>	DIARIO ILL, 17-IX-82, p. 2.
19-IX-1882 (dirige Espino)	Coliseo dos Recreios (Lisboa)	<p>Primera parte</p> <p>1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura)</p> <p>2. Haydn: <i>Andante del cuarteto núm. 44</i></p> <p>3. Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Les Érinnyes</i></p>	DIARIO ILL, 19-IX-82, p. 2.

		<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Danse Grecque</i> 2. <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> 3. <i>Andante passionnée</i> 4. <i>Final du divertissement</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Marqués: <i>El anillo de hierro</i> (preludio) 3. Paganini: <i>Moto perpetuo, Op. 11</i> 4. Wagner: <i>Tannhäuser</i> WWV 70 (marcha) 	
21-IX-1882 (dirige Espino)	Coliseo dos Recreios (Lisboa)	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Le roman d'Elvire</i> (obertura) 2. ¿Valle: <i>Serenata española?</i> 3. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: ¿? (obertura) 2. ¿Valle: <i>Serenata española?</i> 3. Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Air de ballet</i> 2. <i>Angelus</i> 4. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (sinfonía) 2. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> 3. Mendelssohn: <i>Musik zu Ein Sommernachtstraum Op. 61 (Hochzeitsmarsch)</i>¹²⁰⁰ 	DIARIO ILL, 21-IX-82, p. 1.
24-IX-1882 (dirige Espino)	Coliseo dos Recreios (Lisboa)	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 2. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 3. Nicolai: <i>Die lustigen Weiber von Windsor</i> (obertura) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. Chapí: <i>La corte de Granada</i> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> (*) 3. Wagner: <i>Tannhäuser</i> WWV 70 (obertura) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) 2. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> B. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> (*) 3. Gounod: <i>Philémon et Baucis</i> 	DIARIO ILL, 21-IX-82, p. 2.

1883-1887. Casimiro Espino

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
2-II-1883	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Overtura en do</i> (primera vez)(*) 2. Massenet: <i>La vierge: Le dernier sommeil de la vierge</i> (*) 3. Chopin: <i>Polonaise in D minor Op. 71/1</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <p>Berlioz: <i>Symphonie fantastique H 48</i> (primera vez)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Réveries. Passions</i> 2. <i>Un Bal</i> 3. <i>Scène aux champs</i> 4. <i>Marche au supplice</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances WoO 1</i> (*<i>Allegro non assai</i>) 3. Massenet: <i>Les Érimyes (Final du divertissement)</i> 	EP, 1-II-83, p. 3. IM, 1-II-83, p. 4. CE, 2-II-83, p. 2.
11-II-1883 (solista: Emilia Quintero y Galé)	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. A. Massenet: <i>Hérodiade</i>, (Preludio, acto III) (primera vez) (*) B. Banès: <i>Gavota</i> (primera vez)(*) 3. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> (*) 	EP, 10-II-83, p. 3. LI, 10-II-83, p. 4. IB, 11-II-83, p. 3.

¹²⁰⁰ Se desconocen algunos números por las erratas en los anuncios de este programa.

		<p>Segunda parte</p> <p>Mendelssohn: <i>Piano Concerto No. 1 Op. 25</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Molto allegro con fuoco</i> 2. <i>Andante</i> 3. <i>Presto - Molto allegro vivace</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) 2. Raff: <i>Six morceaux Op. 85 (Cavatina)</i> (primera vez) (*) 3. Suppé: <i>Overture en do</i> 	
18-II-1883	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Raff: <i>Six morceaux Op. 85 (Cavatina)</i>(*) 3. Chopin: <i>Polonaise in D minor Op. 71/1</i> <p>Segunda parte</p> <p>Gounod: <i>Faust, Ballet Music</i> (primera vez)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Allegretto</i> (Tempo di Valse.) (*) 2. <i>Adagio</i> 3. <i>Allegretto</i> (*) 4. <i>Moderato maestoso</i> 5. <i>Moderato con moto</i> (*) 6. <i>Allegretto</i> 7. <i>Allegro vivo</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Lohengrin WWV 75</i> (preludio, acto III) (*) 2. Massenet: <i>La vierge: Le dernier sommeil de la vierge</i> 3. Paganini: <i>Moto perpetuo, Op. 11</i> (*) 4. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> 	DO, 17-II-83, p. 3. GL, 17-II-83, p. 3. IB, 17-II-83, p. 3.
24-II-1883	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bretón: <i>Guzmán el bueno</i> (preludio) 2. Valle: <i>Serenata española</i> (*) 3. Espino: <i>El despertar de las Hadas</i> (obertura) <p>Segunda parte (Homenaje a Wagner)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura)(*) 2. Wagner: <i>Parsifal WWV 111</i> (preludio) (primera vez) 3. Wagner: <i>Lohengrin WWV 75 (Treulich geführt)</i>(*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. Boccherini: <i>String Quintet in E major, Op. 11 No. 5</i> (*) 3. Paganini: <i>Moto perpetuo Op. 11</i> (*) 4. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> 	EP, 23-II-83, p. 3. GL, 23-II-83, p. 4. LI, 23-II-83, p. 4. DO, 24-II-83, p. 3.
2-III-1883	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Overture en do</i> 2. Haydn: <i>Andante del cuarteto núm. 44</i> 3. Brull: <i>Polaca de concierto</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Gounod: <i>Faust, Ballet Music</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Movement de valse</i> (*) 2. <i>Adagio</i> 3. <i>Allegretto</i> (*) 4. <i>Moderato maestoso</i> [**?] 5. <i>Moderato con moto</i> [**?] 6. <i>Allegro vivo</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) (*) 2. Boccherini: <i>String Quintet in E major Op. 11 No. 5</i> (*) 3. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 4. Mendelssohn: <i>Musik zu Ein Sommernachtstraum Op. 61 (Hochzeitsmarsch)</i> 	DO, 2-III-83, p. 4. GL, 2-III-83, p. 3. IB, 2-III-83, p. 3. IM, 2-III-83, p. 3.
27-III-1883	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Serrano: <i>Mitridates</i> (obertura) 2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> 3. Lucena: <i>Pizzicato</i> (primera vez) (*) 4. Bengoechea: <i>Marcha triunfal</i>, (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 2. Santamarina: <i>Gavota</i> (primera vez)(*) 3. Espinosa: <i>Moraima</i> 4. Bretón: <i>Guzmán el bueno</i> (preludio) 	DO, 27-III-83, p. 3. IB, 27-III-83, p. 3. IM, 27-III-83, p. 3.

27-V-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Arrieta: <i>Ildegonda</i> (obertura) 2. Valle: <i>Serenata española</i> 3. Lucena: <i>Pavana</i> 4. Espino: <i>Recuerdos de Portugal</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Power: <i>Cantos canarios</i> 2. Espinosa: <i>Moraima</i> 3. Bretón: <i>A Lisboa</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> 2. Santamarina: <i>Gavota</i> 3. Serrano: <i>La Maravilla</i> (primera vez) 	CE, 27-V-83, p. 2. DO, 27-V-83, p. 3. DI, 27-V-83, p. 2. EP, 27-V-83, p. 3. IB, 27-V-83, p. 3. IM, 27-V-83, p. 3. LI, 27-V-83, p. 1.
19-VI-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Overtura en do</i> 2. Power: <i>Cantos canarios</i> (*) 3. Cooté: <i>My Queen</i> (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <p>Gounod: <i>Faust, Ballet Music</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Allegretto assai</i> 2. <i>Adagio</i> 3. <i>Allegretto scherzando</i> 4. <i>Moderato con motto</i> (*) 5. <i>Allegretto</i> (*) 6. <i>Allegro vivo</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. Scherz: <i>La Cítara</i> (primera vez)(*) 3. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> 4. Bengoechea: <i>Marcha triunfal</i> 	DO, 19-VI-83, p. 4. IB, 19-VI-83, p. 3. LI, 19-VI-83, p. 3.
22-VI-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Halévy: <i>Les mousquetaires de la reine</i> (obertura) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Allegro molto</i> B. <i>Allegro non assai</i> C. <i>Allegretto</i> 3. Fliege: <i>Hoja volante</i> (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Goldmark: <i>Die Königin von Saba</i> (Bailables) (primera vez)(*) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)(*) 2. Espinosa: <i>Florinda</i> (primera vez) 3. Valle: <i>Serenata española</i> (*) 4. Hause: <i>Brabour-Galopp</i> (primera vez) 	DO, 22-VI-83, p. 4.
26-VI-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Verdi: <i>Stiffelio</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Cooté: <i>My Queen</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Godard: <i>Symphonie-Ballet Op. 60</i> [* dos tiempos]</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Ouverture</i> 2. <i>La Cerrito</i> 3. <i>Pantomime Sentimentale</i> 4. <i>Danse d'Almées</i> 5. <i>Final-Valse</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura)(*) 2. Banès: <i>Gavota</i> 3. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 4. Chesneau: <i>Les Kosaks de l'Ukraine</i> (primera vez) 	DO, 26-VI-83, p. 4.
29-VI-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Brull: <i>Polaca de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Estudiantina Op. 191</i> (primera vez) (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Scherz: <i>Fantasia burlesca sobre motivos de 'El Carnaval de Venecia'</i> (primera vez)(*) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> (*) <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Poco sostenuto</i> B. <i>Allegro</i> 3. Power: <i>Cantos canarios</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (sinfonía) (*) 2. Scherz: <i>La Cítara</i> (*) 	EP, 28-VI-83, p. 3. UN, 28-VI-83, p. 4. CE, 29-VI-83, p. 2. DO, 29-VI-83, p. 4. LI, 29-VI-83, p. 4.

		3. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 4. Fliege: <i>Crisis</i>	
3-VII-1883	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Andante del cuarteto núm. 44</i> (*) 3. Waldteufel: <i>Estudiantina Op. 191</i> Segunda parte 1. Arban: <i>Fantaisie sur 'Roberto il diavolo'</i> (*) 2. Kéler: <i>Retreta austriaca</i> Tercera parte 1. Auber: <i>La part du diable</i> (obertura) 2. Delibes: <i>Sylvia</i> A. <i>Valse lente</i> (*) B. <i>Pizzicati</i> (*) 3. Fahrbach: <i>Ramos del bosque</i> (primera vez)	DO, 3-VII-83, p. 4. GL, 3-VII-83, p. 4. LI, 3-VII-83, p. 3.
6-VII-1883	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Suppé: <i>Overtura en do</i> (*) 2. Serrano: <i>Una copla de la jota</i> (primera vez)(*) 3. Kéler: <i>Vom Rhein zur Donau</i> Segunda parte Gounod: <i>Faust, Ballet Music</i> [* 5 tiempos] 1. <i>Allegretto assai</i> 2. <i>Adagio</i> 3. <i>Allegretto scherzando</i> 4. <i>Moderato con motto</i> 5. <i>Allegretto</i> 6. <i>Allegro vivo</i> Tercera parte 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura)(*) 2. Peña y Goñi: <i>Recuerdo á Vilinch: pequeña rapsodia vascongada</i> (primera vez)(*) 3. Bretón: <i>A Lisboa</i>	DO, 6-VII-83, p. 4. GL, 6-VII-83, p. 4. IB, 6-VII-83, p. 3. LI, 6-VII-83, p. 4.
10-VII-1883	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Suppé: <i>I Ladri</i> (obertura) 2. Beethoven: <i>Symphony No. 5 Op. 67 (Andante con moto)</i> (*) 3. Fahrbach: <i>Patria</i> (primera vez)(*) Segunda parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura)(*) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i> (*) Tercera parte 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)(*) 2. Lange: <i>Fleurs fanées</i> 3. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> (*) 4. Satias: <i>Porte-veine</i> (primera vez)(*)	CE, 10-VII-83, p. 3. DO, 10-VII-83, p. 4.
13-VII-1883	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Peña y Goñi: <i>Recuerdo á Vilinch: pequeña rapsodia vascongada</i> (*) 3. Fahrbach: <i>Patria</i> (*) Segunda parte 1. Scherz: <i>Fantasia burlesca sobre motivos de 'El Carnaval de Venecia'</i> 2. Marqués: <i>Segunda polonesa de concierto</i> (*) Tercera parte 1. Suppé: <i>Boccaccio</i> (obertura) (primera vez)(*) 2. Boccherini: <i>String Quintet in E major Op. 11 No. 5</i> (*) 3. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89a</i> (*) 4. Satias: <i>Porte-veine</i>	DO, 13-VII-83, p. 4. GL, 13-VII-83, p. 4.
17-VII-1883	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Suppé: <i>Boccaccio</i> (obertura) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> (*) 3. Kaulich: <i>Tränen des Himmels</i> Segunda parte 1. Bretón: <i>Guzmán el Bueno</i> (preludio) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> (*) Tercera parte 1. Rossini: <i>Semiramide</i> (obertura)(*) 2. Brisson: <i>Pavane favorite Op. 100</i> (*) 3. Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtsstagsfeier</i> 4. Sabater: <i>Timbre eléctrico</i> (primera vez)	DO, 17-VII-83, p. 4. GL, 17-VII-83, p. 4.
20-VII-1883	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Suppé: <i>I Ladri</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Andante en Re</i> , para instrumentos de cuerda (*) 3. Grajal: <i>La primavera</i> 4. Waldteufel: <i>Estudiantina Op. 191</i> (*) Segunda parte Chapí: <i>La corte de Granada</i>	CE, 20-VII-83, p. 2. DO, 20-VII-83, p. 4. IB, 20-VII-83, p. 3.

		<p>1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> (*) 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> (*)</p> <p>Tercera parte 1. Strauss, J.: <i>L'Orgia</i> (obertura) (primera vez) 2. Raff: <i>Six morceaux Op. 85 (Cavatina)</i> 3. Gounod: <i>Philémon et Baucis (danza de bacantes)</i>(*) 4. Fahrbach: <i>Noche nebulosa, galop</i> (primera vez)</p>	
24-VII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Gurlitt: <i>Ouverture des Marionettes</i> (primera vez) 2. Haydn: <i>Andante del cuarteto núm. 44</i> (*) 3. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> (primera vez)(*) 4. Fahrbach: <i>Patria</i> (*)</p> <p>Segunda parte Gounod: <i>Faust, Ballet Music</i> 1. <i>Allegretto assai</i> (*) 2. <i>Adagio</i> 3. <i>Allegretto scherzando</i> (*) 4. <i>Moderato con motto</i> 5. <i>Allegretto</i> (*) 6. <i>Allegro vivo</i></p> <p>Tercera parte 1. Wagner: <i>Tannhauser WWV 70</i> (obertura)(*) 2. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 3. Kontski: <i>La Cacería</i></p>	DO, 24-VII-83, p. 4.
27-VII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Strauss J.: <i>L'Orgia</i> (obertura) 2. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> (*) 3. Coote: <i>My Queen</i></p> <p>Segunda parte 1. Arban: <i>Fantaisie sur 'Roberto il diavolo'</i> (*) 2. Massenet: <i>Marche héroïque de Szabadi</i> (*)</p> <p>Tercera parte 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (sinfonía)(*) 2. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionette</i> 3. Lajarte: <i>Gavotta</i> de Lully 4. Fahrbach: <i>Ramos del bosque</i></p>	DO, 27-VII-83, p. 4.
31-VII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Gevaert: <i>Le billet de Marguerite</i> (obertura) 2. Marqués: <i>Segunda Polonesa de Concierto</i> (*) 3. Kaulich: <i>Liebens Träume</i></p> <p>Segunda parte Gounod: <i>Poliuto</i> (bailables) (primera vez) [*?] 1. <i>El Dios Pan</i> 2. <i>Danza Pastoral</i> (*) 3. <i>La Diosa Belona</i> 4. <i>Aparición de Venus</i> 5. <i>Danza de Venus</i> (*) 6. <i>Danza de Baco</i> 7. <i>Bacanal</i> (*)</p> <p>Tercera parte 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)(*) 2. A. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> (*) B. Massenet: <i>La vierge: Le dernier sommeil de la vierge</i> 3. Sabater: <i>Timbre eléctrico</i></p>	DO, 31-VII-83, p. 4. GL, 31-VII-83, p. 4.
3-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Suppé: <i>Boccaccio</i> (obertura) 2. Chopin: <i>Polonaise in D minor Op. 71/1</i> 3. Strauss Jr.: <i>Kuss-Walzer Op. 400</i> (primera vez) (*)</p> <p>Segunda parte Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> 1. <i>Marche</i> 2. <i>Air de ballet</i> (*) 3. <i>Angelus</i> (*) 4. <i>Fête bohème</i> (*)</p> <p>Tercera parte 1. Reparaz: <i>Zayda</i> (obertura) (primera vez)(*) 2. A. Santamarina: <i>Gavota</i> (*) B. Fahrbach: <i>Marcha persa</i> 3. Gomis: <i>Todo amor</i> (primera vez)(*)</p>	CM, 9-VIII-83, p. 4.
7-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura)(*) 2. Brull: <i>Polonesa de Concierto</i> 3. Strauss, E.: <i>Juanita-Walzer</i> (primera vez)(*)</p>	CM, 9-VIII-83, pp. 4-5. DO, 7-VIII-83, p. 4. IM, 7-VIII-83, p. 4.

		<p>Segunda parte</p> <p>Gounod: <i>Poliuto</i> (bailables)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>El Dios Pan</i> 2. <i>Danza Pastoral</i> 3. <i>La Diosa Belona</i> (*) 4. <i>Aparición de Venus</i> 5. <i>Danza de Venus</i> (*) 6. <i>Danza de Baco</i> 7. <i>Bacanal</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Reparaz: <i>Zayda</i> (obertura) (*) 2. Delgado: <i>Sagunto</i> (primera vez) 3. Leo Delibes: <i>Sylvia (Pizzicati)</i> (*) 4. Wagner: <i>Lohengrin</i> WWV 75 (<i>Treulich geführt</i>) 	LI, 7-VIII-83, p. 3.
10-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No. 3</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Les Érinnyes</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Danse Grecque</i> 2. <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> (*) 3. <i>Andante passionnée</i> 4. <i>Final du divertissement</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) (*) 2. Gounod: <i>Ave Maria</i> CG 89a (*) 3. Delibes: <i>Sylvia (Vals lente)</i> 4. Gomis: <i>Todo amor</i> 	CM, 16-VIII-83, p. 4.
14-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Serrano: <i>Una copla de la jota</i> 3. Bengoechea: <i>Marcha Triunfal</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> 2. Fahrbach: <i>Patria</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Samson et Dalila (Bacchanale)</i> 3. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> 4. Grajal: <i>Polka Militar</i> (primera vez) 	CM, 16-VIII-83, p. 4. DO, 14-VIII-83, p. 4. IB, 14-VIII-83, p. 3. LI, 14-VIII-83, p. 4.
17-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Le roman d'Elvire</i> (obertura) 2. Beethoven: <i>Symphony No. 5 Op. 67 (Andante con moto)</i> (*) 3. Waldteufel: <i>Estudiantina Op. 191</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i> [* dos números]</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Semiramide</i> (obertura) 2. Wagner: <i>Parsifal</i> WWV 111 (preludio) 3. Schumann: <i>Rêverie Op. 15</i> (*) 4. Laymaría: <i>Violeta</i> (primera vez) 	CM, 23-VIII-83, p. 4. DO, 17-VIII-83, p. 4. IB, 17-VIII-83, p. 3. IM, 17-VIII-83, p. 4.
21-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Adam: <i>Giralda</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Phaeton Op. 39</i> 3. Strauss Jr.: <i>Colonnen Walzer Op. 262</i> <p>Segunda parte</p> <p>Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No.1</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Prelude</i> (*) 2. <i>Menuet</i> (*) 3. <i>Adagietto</i> 4. <i>Carillon</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Weber: <i>Der Freischütz</i> (obertura) 2. Paganini: <i>Moto perpetuo Op. 11</i> (*) 3. Morley: <i>Emperador gavota</i> (*) 4. Fahrbach: <i>Moussé-galop Op. 154</i> 	CM, 23-VIII-83, p. 4. DO, 21-VIII-83, p. 4. IM, 21-VIII-83, p. 4.
24-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Serrano: <i>Mitridates</i> (obertura) 2. Valle: <i>Serenata española</i> 3. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> 	CM, 30-VIII-83, p. 5. IB, 23-VIII-83, p. 3. LI, 23-VIII-83, p. 4.

		<p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Reparaz: <i>Zayda</i> (obertura) 2. Power: <i>Cantos canarios</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Bretón: <i>Guzmán el Bueno</i> (preludio) 2. Grajal: <i>La primavera</i> (*) 3. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 4. Taboada: <i>¡Viva la Reina!</i> (primera vez) 	<p>DI, 24-VIII-83, p. 3. IM, 24-VIII-83, p. 4.</p>
28-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> (*) 3. Morley: <i>Auras del Rhin</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. Massenet: <i>Les Érimyes</i> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Danse Grecque</i> 2. <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> 3. <i>Andante passionnée</i> 4. <i>Final du divertissement</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Adam: <i>Giralda</i> (obertura) 2. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> 3. Gounod: <i>Ave Maria CG 89a</i> (*) 4. [Ziehrer]: <i>Mlle. Boute-en-train</i> 	<p>CM, 30-VIII-83, p. 6. DO, 28-VIII-83, p. 4.</p>
29-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro (beneficio a Espino y Rubio)	<ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Delibes: <i>Sylvia</i> (Pizzicati) 3. Paganini: <i>Moto perpetuo, Op. 11</i> (instrumentado por Bretón) 	<p>IM, 22-VIII-83, p. 4.</p>
31-VIII-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Overtura en Do</i> 2. Haydn: <i>Andante</i> (núm. 76) 3. Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 4</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) 2. Beethoven: <i>Symphony No. 5 Op. 67</i> (<i>Andante con moto</i>) 3. Kéler: <i>Retreta austríaca</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) 2. Raff: <i>Six morceaux Op. 85</i> (<i>Cavatina</i>) 3. Chopin: <i>Polaca de concierto</i> 4. Mendelssohn: <i>Musik zu Ein Sommernachtstraum Op. 61</i> (<i>Hochzeitsmarsch</i>) 	<p>CM, 6-IX-83, p. 5. IM, 31-VIII-83, pp. 3-4.</p>
3-IX-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> 3. Coote: <i>My Queen</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>I Ladri</i> (obertura) 2. Arban: <i>Fantaisie sur 'Roberto il diavolo'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Flotow: <i>Martha</i> (obertura) 2. Marqués: <i>Primera lágrima</i> 3. Laymaría: <i>Violeta</i> 	<p>CM, 6-IX-83, p. 5. DO, 3-IX-83, p. 4. IB, 3-IX-83, p. 3.</p>
4-IX-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Marqués: <i>Polaca de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Estudiantina Op. 191</i> <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 2. Scherz: <i>La Cítara</i> 3. Santamarina: <i>Gavota</i> 4. Fahrbach: <i>En Poste</i> 	<p>CM, 6-IX-83, p. 5.</p>
5-IX-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Overtura en Do</i> 2. Brull: <i>Polaca de concierto</i> 3. Strauss: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> <p>Segunda parte</p> <p>Gounod: <i>Faust, Ballet Music</i></p>	<p>CM, 6-IX-83, p. 5.</p>

		<ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Allegretto assai</i> 2. <i>Adagio</i> 3. <i>Allegretto scherzando</i> 4. <i>Moderato con motto</i> 5. <i>Allegretto</i> 6. <i>Allegro vivo</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 2. Espinosa: <i>Moraima</i> 3. Kontski: <i>La Cacería</i> 	
8-IX-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Flotow: <i>Martha</i> (obertura) 2. Chapí: <i>La corte de Granada, Serenata</i> (*) 3. Marqués: <i>Primera lágrima</i> 4. Waldteufel: <i>Estudiantina Op. 191</i> (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) (*) 2. Brahms: <i>21 Hungarian Dances</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Allegro molto</i> B. <i>Allegro non assai</i> 3. Sellenick: <i>Colibrí</i> (*) 	CM, 13-IX-83, p. 6. DO, 8-IX-83, p. 4. GL, 8-IX-83, p. 4. IM, 8-IX-83, p. 4.
9-IX-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 3. Cooté: <i>My Queen</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Scènes pittoresques</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Marche</i> 2. <i>Air de ballet</i> 3. <i>Angelus</i> (*) 4. <i>Fête bohème</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Reparaz: <i>Zayda</i> (obertura)(*) 2. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> (*) 3. Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagsfeier</i> 	CM, 13-IX-83, p. 6.
10-IX-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>I Ladri</i> (obertura) (*) 2. Joncières: <i>Sérénade hongroise</i> 3. Fahrbach: <i>Patria</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> (*)</p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Thomas: <i>Le roman d'Elvire</i> (obertura) (*) 2. Delibes: <i>Sylvia</i> <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Valse lente</i> (*) B. <i>Pizzicati</i> (*) 3. Laymaría: <i>Violeta</i> 	CM, 13-IX-83, p. 6.
12-IX-1883	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Espino: <i>Recuerdos de Portugal</i> 3. Brisson: <i>Pavane favorite Op. 100</i> 4. Strauss Jr.: <i>Cagliostro-Walzer Op. 370</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> 2. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 3. Espinosa: <i>Moraima</i> 4. Gomis: <i>Todo amor</i> 	CM, 13-IX-83, p. 6. GL, 12-IX-83, p. 4. IB, 12-IX-83, p. 3.

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
3-II-1884	Teatro Apolo	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Weber: <i>Oberon J. 306</i> (sinfonía) 2. Svendsen: <i>Zorahayda Op. 11</i>(*) 3. Peña y Goñi: <i>Basconia</i> (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Massenet: <i>Scènes alsaciennes</i> (primera vez) <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Dimanche matin</i> B. <i>Au cabaret</i> C. <i>Sous les tilleuls</i> (*) D. <i>Dimanche soir</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Chopin: <i>Polonaise in C# minor Op. 26/1</i> 2. Conde de Morphy: <i>Esquisses symphoniques</i> (primera vez) (*) <ol style="list-style-type: none"> A. <i>Nuit d'hiver</i> B. <i>Nuit d'été</i> 3. Berlioz: <i>Symphonie fantastique H 48 (Marcha au supplice)</i> 	CM, 21-I-84, p. 5. DO, 3-II-84, p. 4. GL, 3-II-84, p. 4. IB, 3-II-84, p. 3. LI, 3-II-84, p. 4.

10-II-1884 (solista: Dámaso Zabalza)	Teatro Apolo	Primera parte 1. Reparaz: <i>Zayda</i> (obertura) 2. A. Saint-Saëns: <i>Henry VIII (Intermezzo)</i> (primera vez) B. [?] ¹²⁰¹ 3. Gounod: <i>Cinq-Mars (Bailables 1, 2, 3 y 4)</i> (primera vez) (* 1 y 2) Segunda parte Bériot: <i>Gran concierto</i> (primera vez) (*final) Tercera parte 1. Mendelssohn: <i>Piano Concerto No. 2, Op. 40</i> 2. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (marcha)	CM, 7-II-84, p. 6. GL, 10-II-84, p. 3.
17-II-1884	Teatro Apolo	Primera parte 1. Suppé: <i>Overtura en do</i> (*) 2. Massenet: <i>Scènes alsaciennes</i> A. <i>Sous les tilleuls</i> (*) B. <i>Dimanche soir</i> Segunda parte 1. Wagner, <i>Lohengrin WWV 75</i> (Preludio) 2. Saint-Saëns: <i>Henry VIII</i> (bailables) (primera vez) A. <i>Idylle ecossaise</i> B. <i>Danse de la Gipsy</i> C. <i>Gigue et final</i> (*) Tercera parte 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. A. Goltermann: <i>Andante religioso Op. 56</i> (primera vez) (*) B. Durand: <i>Gavota</i> (primera vez)(*) 3. Chapí: <i>La corte de Granada</i> (Final)(*)	CE, 17-II-84, p. 2. LI, 17-II-84, p. 3.
8-III-1884	Inauguración Madrid-Club	Piezas de repertorio a cargo de una sección de la orquesta (sin localizar)	EP, 8-III-84, p. 3.
9-III-1884 (solista y codirector: Giovanni Bottesini)	Teatro Príncipe Alfonso	Primera parte 1. Weber: <i>Oberon J. 306</i> (obertura) 2. Marqués: <i>La cruz de fuego</i> (preludio) (primera vez)(*) 3. Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 1</i> (primera vez)(*) Segunda parte Beethoven: <i>Symphony No. 5, Op. 67</i> 1. <i>Allegro con brio</i> 2. <i>Andante con moto</i> (*) 3. <i>Scherzo: Allegro</i> 4. <i>Allegro</i> Tercera parte 1. Bottesini: <i>Elegía</i> (primera vez)(*) 2. Bottesini: <i>Tarantela</i> (primera vez)(*) 3. Massenet: <i>Les Érimyes (Final du divertissement)</i>	EP, 9-III-84, p. 3. IB, 10-III-84, p. 3.
16-III-1884 (solista y codirector: Giovanni Bottesini)	Teatro Príncipe Alfonso	Primera parte 1. Bottesini: <i>Rey Lear</i> (obertura) (primera vez) 2. Raff: <i>Six morceaux Op. 85 (Cavatina)</i> (*) 3. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (sinfonía) Segunda parte Belioz: <i>Symphonie fantastique H 48</i> 1. <i>Reverie, Passions</i> 2. <i>Un bal</i> 3. <i>Scène aux champs</i> 4. <i>Marche au supplice</i> (*) Tercera parte 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) 2. Bottesini: <i>Elegía núm. 2</i> (primera vez)(*) 3. Bottesini: <i>Variaciones sobre motivos de «El Carnaval de Venecia»</i> (primera vez)(*)	CE, 16-III-84, p. 3. IB, 16-III-84, p. 3. IM, 16-III-84, p. 3.
23-III-1884 (solista y codirector: Giovanni Bottesini)	Teatro Príncipe Alfonso	Primera parte 1. Rossini: <i>Semiramide</i> (obertura) 2. Schubert: <i>Ave Maria D. 839</i> (primera vez)(*) 3. Weber: <i>Der Freischütz</i> (obertura) Segunda parte Bizet: <i>Souvenirs de Rome WD 37</i> (primera vez) 1. <i>Andante tranquilo</i> 2. <i>Allegretto vivace</i> (*) 3. <i>Andante molto</i> 4. <i>Allegro vivacissimo</i> (*) Tercera parte 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura)(*) 2. Bottesini: <i>Fantasia para contrabajo sobre motivos de 'La Sonámbula'</i> (primera vez)	CE, 23-III-84, p. 2. DO, 23-III-84, p. 3. IB, 23-III-84, p. 3. RE, 23-III-84, p. 4.

¹²⁰¹ En los anuncios figuraba la *Pavana* del Conde de Morphy, pero se sustituyó por otro número sin especificar.

		3. Bottesini: <i>Variaciones sobre motivos de 'El Carnaval de Venecia'</i>	
30-III-1884 (solista y codirector: Giovanni Bottesini)	Teatro Príncipe Alfonso	Primera parte 1. Bretón: <i>Guzmán el Bueno</i> (preludio) 2. Godefroid: <i>Chanson arabe</i> , Op. 209 (primera vez)(*) 3. Morphy: <i>Zambra morisca</i> , en el primer acto de la ópera <i>Los amantes de Teruel</i> (primera vez) (*) Segunda parte Massenet: <i>Scènes de féerie</i> (primera vez) 1. <i>Cortège</i> 2. <i>Ballet</i> (*) 3. <i>Apparition</i> 4. <i>Bacchanale</i> Tercera parte 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. Bottesini: Primer tiempo del <i>Concierto en fa sostenido menor</i> (primera vez) 3. Bottesini: <i>Variaciones sobre motivos del aria «Nel cor piu non mi sento»</i> (primera vez)	DI, 30-III-84, p. 3. DO, 30-III-84, p. 3. GL, 30-III-84, p. 4. IB, 30-III-84, p. 3. IM, 30-III-84, p. 3. LI, 30-III-84, p. 3. RE, 30-III-84, p. 4.
6-IV-1884 (solista y codirector: Giovanni Bottesini)	Teatro Príncipe Alfonso	Primera parte 1. Mercadante: <i>Sinfonía sobre motivos del Stabat-Mater</i> de Rossini 2. A. Massenet: <i>La vierge: Le dernier sommeil de la vierge</i> (*) B. Gounod: <i>Ave Maria CG 89a</i> (*) 3. Svendsen: <i>Zorahayda</i> Segunda parte Bizet: <i>Souvenirs de Rome WD 37</i> 1. <i>Andante tranquillo</i> 2. <i>Allegretto vivace</i> (*) 3. <i>Andante molto</i> 4. <i>Allegro vivacissimo</i> Tercera parte 1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura)(*) 2. Bottesini: <i>Fantasia de 'I puritani' para contrabajo</i> (primera vez) 3. Bottesini: <i>Elegía, para contrabajo</i>	DI, 6-IV-84, p. 3. GL, 6-IV-84, p. 3. IB, 6-IV-84, p. 3. IM, 6-IV-84, p. 3. LI, 6-IV-84, p. 3.
13-IV-1884 (solista y codirector: Giovanni Bottesini)	Teatro Príncipe Alfonso	Primera parte 1. Espino: <i>El despertar de las Hadas</i> (obertura) 2. Morphy: <i>Nuit d'hiver. Nuit d'été</i> (*) 3. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> (*) Segunda parte Chapí: <i>La Corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> (*) 2. <i>Meditación</i> (*) 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> (*) Tercera parte 1. Bottesini: <i>Gran dúo de violín y contrabajo</i> (primera vez) (*) 2. Cantó: <i>Capricho instrumental</i> (primera vez)(*) 3. Bengoechea: <i>Marcha triunfal</i>	GL, 13-IV-84, p. 4. IB, 13-IV-84, p. 3.
15-VII-1884	Teatro Príncipe Alfonso	1. Suppé: <i>Overtura en do</i> 2. Godefroid: <i>Chanson arabe</i> , Op. 209 3. Durand: <i>Fantasia vals</i> (primera vez)(*) 4. Power: <i>Cantos canarios</i> 5. Schumann: <i>Rêverie Op. 15</i> (*) 6. Waldteufel: <i>Les fleurs Op. 190</i> (primera vez) (*)	CM, 17-VII-84, p. 5.
18-VII-1884	Teatro Príncipe Alfonso	1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> 2. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> (*) 3. Massenet: <i>La vierge: Le dernier sommeil de la vierge</i> 4. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 5. Waldteufel: <i>Les fleurs Op. 190</i>	CM, 17-VII-84, p. 6. IB, 17-VII-84, p. 3. CM, 18-VII-84, p. 3. DO, 18-VII-84, p. 3.
20-VII-1884	Serenata a Sagasta	1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Waldteufel: <i>Les fleurs Op. 190</i> 3. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> 4. Bellini: <i>I puritani</i> (fantasia)(*) 5. Waldteufel: <i>Estudiantina Op. 191</i> 6. Chapí: <i>La corte de Granada (Marcha al torneo)</i>	DI, 20-VII-84, p. 1. IM, 20-VII-84, p. 3. LI, 20-VII-84, p. 3.

23-XII-1884	Exposición Artístico-Literaria	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) 2. Serrano: <i>Una copla de la jota</i> 3. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 4. Peña y Goñi: <i>Basconia</i> 5. Bretón: <i>Guzmán el Bueno</i> (preludio)(*) <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i></p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> 	CM, 18-XII-84, p. 6.
-------------	--------------------------------	---	----------------------

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
9-II-1885	Calle Duque de Alba (casa de Montero Ríos)	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Fahrbach: <i>Les sybarites</i> 3. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> 4. Fliege: <i>Jongleur</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Espinosa: <i>Moraima</i> 3. Waldteufel: <i>Les fleurs Op. 190</i> 4. Bellini: <i>I puritani</i> (fantasía) 	CM, 12-II-85, p. 5.
30-III-1885	Teatro de la Zarzuela	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Mercadante: <i>Sinfonía sobre motivos del «Stabat Mater»</i> 2. Eduardo Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> (primera vez)(*) 3. Mancinelli: <i>Messalina</i> (segundo tiempo) (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <p>Guiraud: <i>Suite d'orchestre No. 1</i> (primera vez)</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. <i>Prélude</i> 2. <i>Intermezzo</i> 3. <i>Andante</i> 4. <i>Carnaval</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) 2. Wormser: <i>12 Pièces pittoresques Op. 2</i> (<i>Intermezzo</i>) (primera vez)(*) 3. Gounod: <i>Ave Maria CG 89a</i> (*) 4. Meyerbeer: <i>Le prophète</i> (marcha) 	EP, 29-III-85, p. 3. DO, 30-III-85, p. 3. GL, 30-III-85, p. 4. IB, 30-III-85, p. 3. IM, 30-III-85, p. 3. LI, 30-III-85, p. 3.
5-VI-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>Le domino noir</i> (obertura) 2. Serrano: <i>Una copla de la jota</i> 3. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> 4. Waldteufel: <i>Mariana Op. 185</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Eduardo Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> 3. Morley: <i>Emperador gavota</i>¹²⁰² 4. Fliege: <i>Crisis</i> 	IM, 4-VI-85, p. 3. CE, 5-VI-85, p. 3. DO, 5-VI-85, p. 3.
12-VI-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>Fra Diavolo</i> (obertura) 2. Valle: <i>Serenata española</i> 3. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> 4. Waldteufel: <i>Les fleurs Op. 190</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) 2. Fliege: <i>Regente</i> 3. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> 4. Fahrbach: <i>Stefanie</i> 	IB, 7-VI-85, p. 3. IM, 7-VI-85, p. 3. CE, 8-VI-85, p. 3. DO, 8-VI-85, p. 3.
13-VI-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Brull: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Brisson: <i>Pavane favorite Op. 100</i> 4. Waldteufel: <i>Les fleurs Op. 190</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Suppé: <i>I Ladri</i> (obertura) 2. Espinosa: <i>Florinda</i> 3. Gounod: <i>Philémon et Baucis</i> 4. Espino: <i>Las Amazonas</i> (primera vez) 	LI, 13-VI-85, p. 4. CM, 11-06-85, p. 6
20-VI-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) 2. Kéler: <i>Retreta austriaca</i> 	CO, 15-VI-85, p. 2. IM, 15-VI-85, p. 3. LI, 15-VI-85, p. 3.

¹²⁰² Charles Morley, en algunos catálogos como Franz Behr

		<p>3. Valle: <i>Serenata española</i> 4. Fahrbach: <i>Mirlos de oro</i> Segunda parte 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Espinosa: <i>Moraima</i> 3. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> 4. Wagner: <i>Großer Festmarsch, WWV 110</i></p>	
26-VI-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Adam: <i>Giralda</i> (obertura) 2. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> (*) 3. Waldteufel: <i>Sentiers fleuris</i> (primera vez)(*) Segunda parte 1. Saint-Saëns: <i>Hymne à Victor Hugo Op. 69</i> (primera vez)(*) 2. Arrieta: <i>Gran fantasía de 'San Franco de Sena'</i> (instr. Espino)(primera vez)(*) Tercera parte 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. Fliege: <i>Serenata chinesca</i> (primera vez) 3. Cinna: <i>Zambra gitana Op. 330</i> (primera vez) (*) 4. Waldteufel: <i>En garde Op. 189</i> (primera vez)</p>	CM, 2-VII-85, p. 5
30-VI-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Delibes: <i>Le roi l'a dit</i> (obertura) 2. Cinna: <i>Zambra gitana Op. 330</i> (*) 3. Waldteufel: <i>Sentiers fleuris</i> (*) Segunda parte 1. Arrieta: <i>Gran fantasía de 'San Franco de Sena'</i> (instr. Espino)(*) 2. Wagner: <i>Großer Festmarsch, WWV 110</i> (primera vez) Tercera parte 1. Reparaz: <i>Zayda</i> (obertura) 2. Scherz: <i>La Cítara</i> (*) 3. Fliege: <i>Serenata chinesca</i> 4. Gomis: <i>Todo amor</i> (*)</p>	CM, 2-VII-85, p. 5 LI, 30-VI-85, p. 4.
3-VII-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Andante del cuarteto núm. 44</i> 3. Waldteufel: <i>Soirée d'Été Op. 188</i> (primera vez) (*) Segunda parte Mancinelli: <i>Cleopatra</i> 1. <i>Overtura</i> 2. <i>Andante (barcarola)</i> 3. <i>Scherzo</i> 4. <i>Marcha triunfal</i> Tercera parte 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) 2. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 3. Espino: <i>Las amazonas</i> (*)</p>	CM, 9-VII-85, p. 4
7-VII-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Auber: <i>Le domino noir</i> (obertura) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Soirée d'Été Op. 188</i> (*) Segunda parte Gounod: <i>Faust, Ballet Music</i> 1. <i>Valse</i> 2. <i>Adagio</i> (*) 3. <i>Allegretto</i> (*) 4. <i>Moderato</i> 5. <i>Scherzo</i> (*) 6. <i>Final</i> Tercera parte 1. Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura)(*) 2. Delibes: <i>Sylvia</i> A. <i>Valse lente</i> (*) B. <i>Pizzicati</i> (*) 3. Fliege: <i>Crisis</i> (*)</p>	CM, 9-VII-85, pp. 4-5. IM, 7-VII-85, p. 5.
10-VII-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Suppé: <i>Overtura en do</i> 2. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Mariana, Op. 185</i> (*) Segunda parte Arban: <i>Fantaisie sur 'Roberto il diavolo'</i> Tercera parte 1. Auber: <i>La part du diable</i> (obertura) 2. Marqués: <i>Primera lágrima</i> (*) 3. Paladilhe: <i>Serenata Napolitana</i> (primera vez) (*)</p>	CE, 10-VII-85, p. 3. CM, 16-VII-85, p. 3. CO, 10-VII-85, p. 3. DO, 10-VII-85, p. 3. LI, 10-VII-85, p. 4.

		B. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> (*) 4. Fliege: <i>Crisis</i> (*)	
14-VII-1885	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Adam: <i>Giralda</i> (obertura) 2. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> (*) 3. Waldteufel: <i>Les Sourires Op. 187</i> (primera vez) (*) Segunda parte Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> Tercera parte 2. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 3. Espinosa: <i>Matilde</i> (primera vez)(*) 2. Gounod: <i>Ave Maria CG 89a</i> (*) 3. Satias: <i>Ticket polka</i> (*)	CO, 14-VII-85, p. 3. IB, 14-VII-85, p. 3. LI, 14-VII-85, p. 4. CM, 16-VII-85, p. 3.
17-VII-1885	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Brull: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Les Sourires Op. 187</i> (*) Segunda parte Massenet: <i>Scènes alsaciennes</i> 1. <i>Dimanche matin</i> 2. <i>Au cabaret</i> 3. <i>Sous les tilleuls</i> 4. <i>Dimanche soir</i> Tercera parte 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)(*) 2. Paladilhe: <i>Serenata Napolitana</i> (*) 3. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> (*) 4. Espino: <i>Las amazonas</i>	EP, 16-VII-85, p. 3. CE, 17-VII-85, p. 3. LI, 17-VII-85, p. 4. RE, 18-VII-85, p. 4. CM, 23-VII-85, p. 2
21-VII-1885	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Auber: <i>La part du diable</i> (obertura) 2. Delibes: <i>Sylvia</i> A. <i>Valse lente</i> B. <i>Pizzicati</i> (*) 3. Waldteufel: <i>Estudiantina Op. 191</i> (*) Segunda parte Villate: <i>Baldassare</i> A. <i>Preludio</i> (*) B. <i>Bailables</i> [*?] 1. <i>Marcha assiria</i> 2. <i>Danza de Ossiris</i> 3. <i>Entrada de Baal</i> 4. <i>Pastoral</i> 5. <i>Final</i> Tercera parte 1. Massenet: <i>Le roi de Lahore</i> (obertura) (*) 2. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> (*) 3. Espinosa: <i>Matilde</i> (*) 4. Laymaría: <i>Violeta</i>	CM, 23-VII-85, p. 2. DO, 21-VII-85, p. 3.
28-VII-1885	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Hérold: <i>Zampa</i> , obertura 2. Haydn: <i>Andante del cuarteto núm. 44</i> (*) 3. Coote: <i>My Queen</i> (*) Segunda parte Massenet: <i>Scènes alsaciennes</i> (* angelus) 1. <i>Dimanche matin</i> 2. <i>Au cabaret</i> 3. <i>Sous les tilleuls</i> 4. <i>Dimanche soir</i> Tercera parte 1. Gattermann: <i>Gran dúo de flauta y clarinete</i> (primera vez)(*) 2. Smith: <i>Reina Cristina</i> (primera vez)(*) 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.3</i> 4. Sabater: <i>Timbre eléctrico</i>	CE, 24-VII-85, p. 3. LI, 24-VII-85, p. 4.
4-VIII-1885	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Suppé: <i>Overtura en do</i> 2. Marqués: <i>Polaca de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Douce souvenir Op. 194</i> (primera vez)(*) Segunda parte 1. Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> 2. Massenet: <i>Marche héroïque de Szabadi</i> (*) Tercera parte	CM, 6-VIII-85, pp. 4-5.

		<p>1. Rossini: <i>Semiramide</i> (obertura) 2. Smith: <i>Reina Cristina</i> (*) 3. Schumann: <i>Piano Quintet in E-flat major Op. 44</i> 4. Fahrbach: <i>Moussé galop</i></p>	
7-VIII-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Auber: <i>Fra Diavolo</i> (obertura) 2. Chopin: <i>Polonesa</i> 3. Fahrbach: <i>Saludos de Alemania</i> (primera vez)(*) Segunda parte Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> (*) 3. <i>Serenata</i> (*) 4. <i>Final</i> Tercera parte 1. Villate: <i>Baldassare</i> (Preludio)(*) 2. Villate: <i>Baldassare</i> (bailables) A. <i>Danza de Ossiris</i> B. <i>Marcha assiria</i> (*) 3. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No. 4</i> 4. Becucci: <i>A pouffer de rire</i> (primera vez)(*)</p>	CM, 13-VIII-85, pp. 2-3.
11-VIII-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Sabater: <i>Mireya</i> (obertura) 2. Grajal: <i>La primavera</i> (*) 3. Paladilhe: <i>Serenata Napolitana</i> (*) 4. Fahrbach: <i>Saludos de Alemania</i> (*) Segunda parte 1. Arrieta: <i>Gran fantasía de 'San Franco de Sena'</i> (instr. Espino) 2. Massenet: <i>Marche héroïque de Szabadi</i> (*) Tercera parte 1. Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) 2. A. Wagner: <i>Lohengrin</i> WWV 75 (preludio)(*) B. Cantó: <i>Capricho</i> 3. Becucci: <i>A pouffer de rire</i></p>	CM, 13-VIII-85, p. 3.
14-VIII-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Suppé: <i>Boccaccio</i> (obertura) 2. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> (*) 3. Fahrbach: <i>Amour brulant</i> (primera vez)(*) Segunda parte Massenet: <i>Les Érinyes</i> (*dos números) 1. <i>Danse Grecque</i> 2. <i>Le Troyenne regrettant la patrie</i> 3. <i>Final du divertissement</i> Tercera parte 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) 2. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 3. Wormser: <i>12 Pièces pittoresques Op. 2 (Intermezzo)</i>(*) 4. Waldteufel: <i>Camarade, Op. 197</i></p>	CM, 20-VIII-85, pp. 2-3.
18-VIII-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Massenet: <i>Le roi de Lahore</i> (obertura) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> 3. Fahrbach: <i>Amour brulant</i> (*) Segunda parte 1. Bellini: <i>I puritani</i> (fantasía)(*) 2. Meyerbeer: <i>Fackeltanz</i> [No. ?] Tercera parte 1. Peña y Goñi: <i>Basconia</i> (*) 2. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89a</i> (*) 3. Kontski: <i>La Cacería</i></p>	CM, 20-VIII-85, p. 3.
21-VIII-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Arrieta: <i>Ildegonda</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 3. Quílez: <i>Adelaida</i> (primera vez)(*) Segunda parte 1. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> (primera vez)(*) 2. Chapí: <i>La corte de Granada (Final)</i> (*) Tercera parte 1. Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) 2. Power: <i>Cantos Canarios</i> 3. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 4. Espino: <i>Las amazonas</i></p>	CM, 20-VIII-85, p. 6. CM, 27-VIII-85, p. 4. DI, 20-VIII-85, p. 3. DO, 20-VIII-85, p. 3. IB, 20-VIII-85, p. 3. IM, 20-VIII-85, p. 3. LI, 20-VIII-85, p. 4. RE, 21-VIII-85, p. 4.
25-VIII-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Suppé: <i>Boccaccio</i> (obertura) 2. Chopin: <i>Polonesa</i> 3. Fahrbach: <i>Patria</i> (*)</p>	CM, 27-VIII-85, p. 4.

		<p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i>(*) Chapí: <i>La corte de Granada (Final)</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura)(*) Power: <i>Cantos Canarios</i> Espinosa: <i>Moraima</i> (*) Espino: <i>Las amazonas</i> 	
30-IX-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Ferrer: <i>Farfaletta</i> (obertura) (primera vez) Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> (*) Raff: <i>Melodía</i> Fahrbach: <i>Amour brulant</i> (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i> Bengoechea: <i>Marcha triunfal</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) Grajal: <i>Príncipe de Viana</i> (preludio)(primera vez) Paladilhe: <i>Serenata Napolitana</i> (*) Waldteufel: <i>Jeu d'Esprit Op. 196</i> (primera vez) (*) 	<p>CM, 27-VIII-85, p. 5.</p> <p>CM, 3-IX-85, p. 3.</p> <p>IM, 28-VIII-85, p. 4.</p> <p>LI, 30-VIII-85, p. 4.</p>
1-IX-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Suppé: <i>Overtura en do</i> Giménez: <i>Polaca de concierto</i> Waldteufel: <i>Soirée d'Été Op. 188</i> (*) <p>Segunda parte</p> <p>Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> (*)</p> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> (*) Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> (*) Waldteufel: <i>Jeu d'Esprit Op. 196</i> (*) 	<p>CM, 3-IX-85, p. 3.</p>
8-IX-1885 (Conciertos de tarde)	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Auber: <i>Le domino noir</i> (obertura) Grajal: <i>La primavera</i> Morley: <i>Emperador gavota</i> (*) Fahrbach: <i>Les Sybarites</i> (*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Massenet: <i>Le roi de Lahore</i> (obertura) Paladilhe: <i>Serenata Napolitana</i> (*) Peña y Goñi: <i>Basconia</i> (*) Fliege: <i>Crisis</i> 	<p>CM, 10-IX-85, p. 3.</p> <p>CE, 7-IX-85, p. 3.</p> <p>EP, 7-IX-85, p. 3.</p> <p>IM, 8-IX-85, p. 3.</p>
10-IX-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) Cinna: <i>Zambra gitana</i>, Op. 330 Godefroid: <i>Chanson árabe Op. 209</i> Fahrbach: <i>Patria</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) Smith: <i>Reina Cristina</i> Gounod: <i>Ave Maria CG 89a</i> Waldteufel: <i>Jeu d'Esprit Op. 196</i> 	<p>CM, 10-IX-85, p. 5.</p> <p>DI, 9-IX-85, p. 4.</p> <p>EP, 9-IX-85, p. 3.</p> <p>GL, 10-IX-85, p. 4.</p> <p>IM, 10-IX-85, p. 3.</p> <p>LI, 10-IX-85, p. 4.</p>
12-IX-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) Delibes: <i>Sylvia</i> <ol style="list-style-type: none"> <i>Valse lente</i> <i>Pizzicati</i> Waldteufel: <i>Les fleurs Op. 190</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> (*) Laymaría: <i>Las Carolinas</i> 	<p>EP, 11-IX-85, p. 3.</p> <p>IB, 11-IX-85, p. 3.</p> <p>CE, 12-IX-85, p. 2.</p> <p>GL, 12-IX-85, p. 4.</p> <p>LI, 12-IX-85, p. 4.</p> <p>RE, 12-IX-85, p. 3.</p>
17-IX-1885	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Espino: <i>El despertar de las Hadas</i> (obertura)(*) Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i>(*) Romea: <i>¡Patria!</i> (primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) Espinosa: <i>Florinda</i> Chapí: <i>La corte de Granada</i> <ol style="list-style-type: none"> <i>Meditación</i> (*) <i>Serenata</i> (*) Bretón: <i>Galop</i> (*) 	<p>CM, 17-IX-85, p. 5.</p> <p>DI, 16-IX-85, p. 4.</p> <p>IB, 16-IX-85, p. 3.</p> <p>LI, 16-IX-85, p. 4.</p> <p>GL, 17-IX-85, p. 4.</p>

27-X-1885	Serenata a Francisco Romero Robledo	Piezas de repertorio (sin localizar)	EP, 28-X-85, p. 1.
-----------	-------------------------------------	--------------------------------------	--------------------

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
11-III-1886 (Adelina Patti)	Teatro de la Zarzuela	Primera parte Hérold: <i>Zampa</i> (obertura) Segunda parte Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte</i> , Op. 312 Gounod: <i>Ave Maria</i> , CG 89a Tercera parte Godefroid: <i>Chanson arabe</i> , Op. 209 Meyerbeer: <i>Le prophète</i> (marcha) ¹²⁰³	CM, 11-III-86, p. 5.
14-III-1886	Teatro Apolo	Primera parte 1. Benedict: <i>Overtura en do</i> 2. A. Schumann: <i>Piano Quintet in E-flat major</i> , Op. 44 B. Paladilhe: <i>Serenata napolitana</i> (*) 3. Mancinelli: <i>Messalina (La Suburra)</i> (*) Segunda parte Bizet: <i>Souvenirs de Rome</i> , WD 37 1. <i>Andante tranquillo</i> 2. <i>Allegretto vivace</i> 3. <i>Andante molto</i> 4. <i>Allegro vivacissimo</i> Tercera parte 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) (*) 2. Grossman: <i>Czardas</i> (primera vez) (*) 3. Waldteufel: <i>Près de Toi</i> , Op. 193 (primera vez)	CM, 11-III-86, p. 5. LI, 14-III-86, p. 3.
16-III-1886 (Adelina Patti)	Teatro de la Zarzuela	Primera parte Adam: <i>Giralda</i> (obertura) Segunda parte Brisson: <i>Pavane favorite Op. 100</i> Tercera parte Godefroid: <i>Chanson arabe Op. 209</i>	LI, 15-III-86, p. 3.
19-III-1886 (Adelina Patti)	Teatro de la Zarzuela	Meyerbeer: <i>Fackeltanz</i> [No. ?] El resto sin localizar	IB, 20-III-86, p. 3.
22-III-1886 (Adelina Patti)	Teatro de la Zarzuela	Sin localizar	CE, 23-III-86, p. 2.
25-III-1886 (Solista: Dámaso Zabalza)	Teatro Apolo	Primera parte 1. Delibes: <i>Le roi l'a dit</i> (obertura) 2. Massenet: <i>La vierge: Le dernier sommeil de la vierge</i> (*) 3. Grossman: <i>Czardas</i> (*) Segunda parte 1. Mata: <i>Fantasia sobre motivos de 'Lucrecia Borgia'</i> 2. Zabalza: <i>Recuerdos de Apolo</i> 3. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> Tercera parte 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 2. Mendelssohn: <i>Lieder ohne Worte</i> (primera vez) (*) A. <i>Andante sostenuto (G minor) – Venetianisches Gondellied Op. 19b</i> B. <i>Presto</i> [?] 3. Waldteufel: <i>Nid d'amour, Op. 195</i> (primera vez)	CM, 25-III-86, p. 5.
8-IV-1886	Teatro Apolo	Primera parte 1. Espino: <i>El Despertar de las Hadas</i> (obertura) 2. Chapí: <i>La corte de Granada</i> A. <i>Meditación</i> B. <i>Serenata</i> (*) 3. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> Segunda parte 1. Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) (*) 2. Zabalza: <i>Primera balada</i> (primera vez) (*) 3. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> (*) Tercera parte 1. Peña y Goñi: <i>Basconia</i> 2. Santoja: <i>Pavana</i> (primera vez) (*) 3. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> 4. Espinosa: <i>Moraima</i>	CM, 8-IV-86, p. 5.

¹²⁰³ En el programa sólo se adjuntan las obras de repertorio de la Unión Artístico-Musical.

26-VI-1886	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Godefroid: <i>Chanson arabe</i> , Op. 209 3. Chapí: <i>Polonesa de Concierto</i> 4. Taboada: <i>¡Viva la Reina!</i> Segunda parte 1. Suppé: <i>Overtura en Do</i> 2. Zabalza: <i>Primera Balada</i> 3. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> 4. Santonja: <i>Pavana</i> 5. Romea: <i>¡Patria!</i>	CM, 3-VI-86, p. 5.
30-VI-1886	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Suppé: <i>I Ladri</i> (obertura) 2. Cinna: <i>Zambra gitana</i> , Op. 330 3. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> 4. Waldteufel: <i>Reine des coeurs</i> , Op. 192 (primera vez) (*) Segunda parte 1. Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) 2. Gounod: <i>Philémon et Baucis</i> 3. Villate: <i>Les petits pompiers</i> (primera vez)(*) 4. Smith: <i>Reina Cristina</i> 5. Laymaría: <i>Violeta</i>	CE, 26-VI-86, p. 2. DI, 26-VI-86, p. 3. LI, 26-VI-86, p. 3. DO, 27-VI-86, p. 2.
2-IX-1886	Ayuntamiento (obsequio a periodistas italianos)	1. <i>Himno nacional italiano</i> 2. Verdi: <i>Nabucco</i> (sinfonía) 3. Chapí: <i>La corte de Granada (Meditación)</i> 4. Chapí: <i>La corte de Granada (Serenata)</i> 5. Bellini: <i>I puritani</i> (fantasía) 6. Valle: <i>Serenata Española</i> 7. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 8. Espinosa: <i>Moraima</i> 9. Boccherini: <i>String Quintet in E major</i> , Op. 11 No. 5 10. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> 11. Taboada: <i>¡Viva la Reina!</i> 12. Gomis: <i>Todo amor</i> 13. Waldteufel: <i>Estudiantina</i> , Op. 191 14. <i>Himno nacional italiano</i>	DI, 3-IX-86, p. 2. EP, 3-IX-86, p. 2.
13-XII-1886 (junto a Oscar de la Cinna)	Salón Romero	Primera parte 1. Mozart: <i>Overtura</i> [?] 2. Cinna: <i>Grande marche héroïque hongroise</i> 3. Beethoven: <i>Piano Concerto No. 5</i> , Op. 73 Segunda parte 1. Cinna: <i>La plainte</i> , Op. 211 2. Cinna: A. <i>Improntu hongrois</i> B. <i>La Gracieuse</i> C. <i>Una perla andaluza</i> , n.21, Op. 424 D. <i>Estudiantina</i> , n. 2, Op. 257 E. <i>Caprice sur un air anglais</i> 3. Weber: <i>Concierto</i> [?]	EP, 12-XII-86, p. 3. LI, 13-XII-86, p. 3. CM, 9-XII-86, p. 6.

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
9-VI-1887	Concurso El Gran Pensamiento	1. Caballero: <i>Sinfonía sobre motivos de «El primer día feliz»</i> 2. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 3. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i>	EP, 10-VI-87, p. 3.
29-VI-1887	Jardines del Buen Retiro (Exposición de Horticultura)	Primera parte 1. Auber: <i>Precieuse</i> (obertura) 2. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> 3. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 4. Waldteufel: <i>Les fleurs</i> , Op. 190 Segunda parte 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> 3. Chapí: <i>La corte de Granada (Serenata)</i> (*) 4. Strauss Jr.: <i>Blumenfest-Polka Op. 111</i>	CM, 30-VI-87, p. 6. IM, 29-VI-87, p. 3.
1-VII-1887	Jardines del Buen Retiro (Exposición de Horticultura)	Primera parte 1. Auber: <i>Zanetta</i> (obertura) 2. Godefroid: <i>Chanson arabe Op. 209</i> 3. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> Segunda parte 1. Caballero: <i>Sinfonía sobre motivos de «El primer día feliz»</i> 2. Espinosa: <i>Moraima</i> 3. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 4. Strauss Jr.: <i>Blumenfest-Polka Op. 111</i>	DI, 30-VI-87, p. 3. EP, 30-VI-87, p. 3. LI, 1-VII-87, p. 3.

3-VII-1887	Jardines del Buen Retiro (Exposición de Horticultura)	Primera parte 1. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> 2. Espinosa: <i>Moraima</i> 3. Caballero: <i>Sinfonía sobre motivos de «El primer día feliz»</i> Segunda parte 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 2. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte Op. 312</i> 3. Chapí: <i>La corte de Granada (Serenata)</i> 4. Waldteufel: <i>Violettes Op. 148</i>	EP, 2-VII-87, p. 3.
15-X-1887	Ayuntamiento (banquete a los asistentes al Congreso Literario Internacional)	1. Auber: <i>Le domino noir</i> (obertura) 2. Czibulka: <i>Stephanie-Gavotte</i> , Op. 312 3. Sabater: <i>Poupurrí de aires nacionales</i> 4. Waldteufel: <i>Sentiers fleuris</i> 5. Espinosa: <i>Moraima</i> 6. Laymaría: <i>Violeta</i> 7. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> 8. Paladilhe: <i>Serenata napolitana</i> 9. Waldteufel: <i>Soirée d'Été</i> , Op. 188 10. Mendelssohn: <i>Marcha [Hochzeitsmarsch]</i>	IM, 16-X-87, p. 1.

1888. Gerónimo Giménez

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
15-VI-1888	Jardines del Buen Retiro	Sin localizar	MO, 16-VI-88, p. 3
19-VI-1888	Jardines del Buen Retiro	Sin localizar 1. Chapí: <i>La corte de Granada (Serenata)</i> (*) 2. Delibes: <i>Sylvia (Pizzicati)</i> (*)	JU, 20-VI-88, p. 3.
22-VI-1888	Jardines del Buen Retiro	Sin localizar	
26-VI-1888	Jardines del Buen Retiro	Sin localizar	
29-VI-1888	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Thomas: <i>Le roman d'Elvire</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Rêverie</i> , Op. 202 (primera vez) ¹²⁰⁴ Segunda parte Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> Tercera parte 1. Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) 2. Boccherini: <i>Célebre minueto del cuarteto núm. 2</i> 3. Gounod: <i>Ave Maria</i> , CG 89ª 4. Waldteufel: <i>Camarade</i> , Op. 197	DO, 29-VI-88, p. 2. IM, 29-VI-88, p. 3.
3-VII-1888	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Adam: <i>Giralda</i> (obertura) 2. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> 3. Waldteufel: <i>Trésor d'amour</i> , Op. 199 (primera vez) Segunda parte Gounod: <i>Faust, Ballet Music</i> 1. <i>Valse</i> 2. <i>Adagio</i> 3. <i>Allegretto</i> 4. <i>Moderato</i> 5. <i>Scherzo</i> 6. <i>Final</i> Tercera parte 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Andante del cuarteto núm. 44</i> 3. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 4. Fährbach: <i>Polka des dragons</i>	PA, 3-VII-88, p. 3.
6-VII-1888	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Segunda polonesa de concierto</i> (primera vez) 3. Waldteufel: <i>Trésor d'amour</i> , Op. 199	IM, 6-VII-1888, p. 3.

¹²⁰⁴ Estrenada en alguno de los cuatro conciertos anteriores.

		<p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) Arban: <i>Fantaisie sur 'Roberto il diavolo'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Meyerbeer: <i>L'étoile du nord</i> (obertura) A. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> B. Gounod: <i>Ave Maria</i>, CG 89^a Mendelssohn: <i>Marcha [Hochzeitsmarsch]</i> 	
10-VII-1888	Jardines del Buen Retiro	Sin localizar	PA, 10-VII-88, p. 3.
13-VII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Auber: <i>La muette di Portici</i> (obertura) A. Lange: <i>Fleurs fanèes</i> B. Paladilhe: <i>Serenata napolitana</i> (*) Sepúlveda: <i>Brisas de otoño</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) Arban: <i>Fantaisie sur 'Faust'</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) Giménez: <i>Segunda polonesa de concierto</i> Meyerbeer: <i>Festmarsch zu Schillers 100jähriger Geburtstagsfeier</i> 	IM, 13-VII-88, p. 4. DI, 14-VII-88, p. 4.
17-VII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Auber: <i>Le domino noir</i> (obertura) Giner: <i>Elegía a Rossini</i> Waldteufel: <i>Lune de miel, Op. 205</i> (primera vez) <p>Segunda parte</p> <p>Chapí: <i>La corte de Granada</i></p> <ol style="list-style-type: none"> Introducción y <i>Marcha al torneo</i> <i>Meditación</i> <i>Serenata</i> <i>Final</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Caballero: <i>El primer día feliz</i> (obertura) Espinosa: <i>Polonesa de concierto</i> (primera vez) Marqués: <i>Primera lágrima</i> Cooté: <i>Bric á brac</i> (primera vez) 	IM, 17-VII-88, p. 3.
20-VII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Suppé: <i>Isabella</i> (obertura) Espinosa: <i>Polonesa de concierto</i> Waldteufel: <i>Lune de miel, Op. 205</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) Delibes: <i>Sylvia</i> <i>Les Chasseresses</i> <i>Valse lente</i> <i>Pizzicati</i> <i>Cortège de Bacchus</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) A. Giner: <i>Elegía a Rossini</i> B. Gounod: <i>Marche funèbre d'une marionnette</i> Cooté: <i>Hanky-Panky</i> (primera vez)¹²⁰⁵ 	IM, 20-VII-88, p. 3.
24-VII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Auber: <i>Fra Diavolo</i> (obertura) Escobés: <i>Polonesa de concierto</i> (primera vez) Waldteufel: <i>Douce paroles, Op. 210</i> (primera vez)¹²⁰⁶ <p>Segunda parte</p> <p>Massenet: <i>Les Érinnye</i>:</p> <ol style="list-style-type: none"> <i>Danse Grecque</i> <i>La troyenne regrettant sa patrie</i> <i>Andante passionnée</i> <i>Final du divertissement</i> <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) A. Gounod: <i>Méditation sur le 1er Prélude de Piano de Bach</i> (primera vez) B. Lully: <i>Célebre Gavotta del s. XVII</i> Fahrbach: <i>La Dame de coeur</i> (primera vez)¹²⁰⁷ 	IM, 24-VII-88, p. 3.
27-VII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Adam: <i>Giralda</i> (obertura) 	DO, 27-VII-88, p. 3.

¹²⁰⁵ Estrenada en alguno de los conciertos anteriores.

¹²⁰⁶ Estrenada en alguno de los conciertos anteriores.

¹²⁰⁷ Estrenada en alguno de los conciertos anteriores.

		<p>2. Espinosa: <i>Moraima</i> (*) 3. Sellenick: <i>Colibrí</i> (*) Segunda parte Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i> Tercera parte 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura)(*) 2. Escobés: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Trésor d'amour, Op. 199</i></p>	<p>IM, 27-VII-88, p. 4. JU, 28-VII-88, p. 3.</p>
31-VII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Rossini: <i>La gazza ladra</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Andante del cuarteto núm. 44</i> 3. Waldteufel: <i>Joie envolée, Op. 198</i> (primera vez) Segunda parte Massenet: <i>Scènes pittoresques</i> 1. <i>Marche</i> 2. <i>Air de ballet</i> 3. <i>Angelus</i> 4. <i>Fête bohème</i> Tercera parte 1. Weber: <i>Oberon</i> (obertura) 2. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 3. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> 4. Waldteufel: <i>Retour des champs, Op. 203</i> (primera vez)</p>	<p>DO, 31-VII-88, p. 3. IM, 31-VII-88, p. 4. JU, 31-VII-88, p. 3.</p>
3-VIII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) 2. Brull: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Joie envolée, Op. 198</i> Segunda parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> Tercera parte 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) 2. Massenet: <i>La vierge: Le dernier sommeil de la vierge</i> 3. Grajal: <i>La primavera</i> 4. Waldteufel: <i>Retour des champs, Op. 203</i></p>	<p>IM, 3-VIII-88, p. 4. JU, 3-VIII-88, p. 3.</p>
7-VIII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Flotow: <i>Martha</i> (obertura) 2. Chapí: <i>Polaca de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Rêverie, Op. 202</i> Segunda parte 1. Arrieta: <i>Gran fantasía de 'San Franco de Sena'</i> 2. Coote: <i>Hanky-Panky</i> Tercera parte 1. Thomas: <i>Mignon</i> (obertura) 2. Santonja: <i>Pavana</i> 3. Larrazábal: <i>Marcha de concierto</i> (primera vez)</p>	<p>CE, 7-VIII-88, p. 2. IM, 7-VIII-88, p. 4.</p>
14-VIII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Thomas: <i>Le roman d'Elvire</i> (obertura) 2. Espinosa: <i>Polaca de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Trésor d'amour, Op. 199</i> Segunda parte Bretón: <i>Fantasia sobre motivos de 'I Puritani'</i> Tercera parte 1. Suppé: <i>Banditenstreiche</i> (obertura) [¿primera vez?]¹²⁰⁸ 2. Saint-Saëns: <i>Danse macabre Op. 40</i> 3. Escobés: <i>Los Titiriteros</i> (primera vez)</p>	<p>DO, 14-VIII-88, p. 3. IB, 14-VIII-88, p. 4. IM, 14-VIII-88, p. 4.</p>
21-VIII-1888	Jardines del Buen Retiro	<p>Primera parte 1. Geavert: <i>Le billet de Marguerite</i> (obertura) 2. Roig: <i>Ronda nocturna</i> (primera vez) 3. Sepúlveda: <i>La vida de Madrid</i> (primera vez) (*) Segunda parte Delibes: <i>Sylvia</i>: 1. <i>Prélude</i> 2. <i>Les Chasseresses</i> 3. <i>Intermezzo et Valse lente</i> 4. <i>Pizzicati</i> 5. <i>Cortège de Bacchus</i> Tercera parte 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) 2. Carpintero: <i>Marcha triunfal</i> (primera vez) 3. Waldteufel: <i>Retour des champs, Op. 203</i></p>	<p>IM, 21-VIII-88, p. 4. DI, 22-VIII-88, p. 4. IM, 22-VIII-88, p. 3.</p>

¹²⁰⁸ Pudo haber sido estrenada en alguno de los conciertos de los que no se han localizado los programas.

24-VIII-1888	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Hérold: <i>Zampa (obertura)</i> 2. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> 3. Sepúlveda: <i>La vida de Madrid</i> Segunda parte 1. Suppé: <i>Isabella (obertura)</i> 2. Morley: <i>Emperador</i> 3. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89ª</i> 4. Larrazábal: <i>Marcha de concierto</i> Tercera parte 1. Marqués: <i>El reloj de Lucerna (obertura)</i> 2. Espinosa: <i>Moraima</i> 3. Gomis: <i>Todo amor</i>	EP, 23-VIII-88, p. 3. DO, 24-VIII-88, p. 3. IM, 24-VIII-88, p. 4.
28-VIII-1888	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Flotow: <i>Martha (obertura)</i> 2. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> 3. Waldteufel: <i>Trésor d'amour, Op. 199</i> Segunda parte 1. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> 2. Sellenick: <i>Colibrí</i> Tercera parte 1. Suppé: <i>Banditenstreische (obertura)</i> 2. Massenet: <i>La vierge: Le dernier sommeil de la vierge</i> 3. Taubert: <i>Liebesliedchen: pizzicato Op. 134</i> 4. Cooté: <i>Hanky-Panky</i>	IB, 28-VIII-88, p. 3. IM, 28-VIII-88, p. 3.
31-VIII-1888	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Rossini: <i>La gazza ladra (obertura)</i> 2. Carpintero: <i>Marcha triunfal</i> 3. Gisbert: <i>Siempre tuya (primera vez)</i> Segunda parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera (obertura)</i> 2. Delahaye: <i>Colombine, Op. 15</i> 3. Paladilhe: <i>Serenata napolitana</i> 4. Kéler: <i>Soldatenleben, Op. 62, No. 1</i> Tercera parte 1. Mancinelli: <i>Cleopatra (obertura)</i> 2. Massenet: <i>Les Érinnyes</i> 1. <i>Andante passionnée</i> 2. <i>Final du divertissement</i>	DO, 31-VIII-88, p. 3. IM, 31-VIII-88, p. 4.
18-XII-1888	Ayuntamiento de Madrid	Sin localizar	IB, 19-XII-88, p. 2.

1889. Manuel Pérez

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
1-VII-1889	Ayuntamiento de Madrid (en honor al alcalde y comisión de Barcelona)	1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (sinfonía) 2. Espinosa: <i>Matilde</i> 3. Capitani: <i>Illusioni</i> 4. Arban: <i>Fantaisie sur 'L'Africaine'</i> 5. Chapí: <i>La corte de Granada (Serenata)</i> 6. Monasterio: <i>Adiós a la Alhambra</i> 7. Waldteufel: <i>Nid d'amour, Op. 195</i> 8. Fliege: <i>Jongleur</i>	DI, 2-VII-89, pp.1-2.
20-VII-1889	Circo de Invierno (Exposición Universal de París)	1. Brull: <i>Saludo a la Francia (primera vez) (*)</i> 2. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España' (*)</i> 3. Espinosa: <i>Moraima (*)</i> 4. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía (*)</i> ¹²⁰⁹	DI, 22-VII-89, p. 2.
25-VII-1889	Circo de Invierno (Exposición Universal de París)	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Inzenga: <i>Fantasia sobre motivos de 'Cantos populares de España'</i> 3. Espinosa: <i>Moraima</i> 4. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i>	L*ORC, 26-VII-89, p. 2.
2-VIII-1889	Circo de Invierno	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Peña y Goñi: <i>Basconia</i> 3. Marqués: <i>Polonesa de concierto</i>	L*ORC, 2-VIII-89, p. 4.

¹²⁰⁹ Se incluyen las obras ejecutadas exclusivamente por la Unión Artístico-Musical

6-VIII-1889	Circo de Invierno	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) 3. Valle: <i>Serenata española</i> 4. Brull: <i>Bolero de concierto</i>	L'ORC, 6-VIII-89, p. 4.
9-VIII-1889	Circo de Invierno	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Caballero: <i>El primer día feliz</i> (obertura) 3. Marqués: <i>Primera lágrima</i> 4. Espinosa: <i>Moraima</i>	L'ORC, 9-VIII-89, p. 4.
14-VIII-1889	Circo de Invierno	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) 3. Ocón: <i>Recuerdos de Andalucía</i> 4. Marqués: <i>Marcha heroica</i>	L'ORC, 14-VIII-89, p. 4.
19-VIII-1889	Circo de Invierno	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Chapí: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Valle: <i>Serenata española</i> 4. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)	L'ORC, 19-VIII-89, p. 4.
22-VIII-1889	Circo de Invierno	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Chapí: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Serrano: <i>Una copla de la jota</i> 4. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)	L'ORC, 22-VIII-89, p. 4.
24-VIII-1889	Circo de Invierno	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Gevaert: <i>Fantasia sobre motivos españoles</i> 3. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> 4. Espinosa: <i>Moraima</i>	L'ORC, 24-VIII-89, p. 4.
25-VIII-1889	Circo de Invierno	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Valle: <i>Serenata española</i> 4. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)	L'ORC, 25-VIII-89, p. 4.
1-IX-1889	Circo de Invierno	1. Brull: <i>Saludo a la Francia</i> 2. Caballero: <i>El primer día feliz</i> (obertura) 3. Marqués: <i>El anillo de hierro</i> (preludio) 4. Llanos: <i>Bolero de concierto</i>	L'ORC, 1-IX-89, p. 4.
8-IX-1889	Circo de Invierno	1. Obertura (sin especificar) 2. Marqués: <i>El anillo de hierro</i> (preludio)	L'ORC, 8-IX-89, p. 4.

1890. Gerónimo Giménez

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
8-VI-1890	Jardines del Buen Retiro	Primera parte 1. Marqués: <i>El reloj de Lucerna</i> (obertura) 2. Giménez: <i>Polonesa de concierto</i> 3. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura) 4. Waldteufel: <i>Les fleurs, Op.190</i> Segunda parte 1. Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> 2. Espinosa: <i>Ondalina</i>	IM, 8-VI-90, p. 4.
24-VI-1890	Parque Madrid	Primera parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Espinosa: <i>Florinda</i> 3. Fahrbach: <i>Mirlos de oro</i> (primera vez) 4. Waldteufel: <i>Les fleurs, Op.190</i> Segunda parte 1. Kéler: <i>Soldatenleben, Op. 62, No. 1</i> 2. Brisson: <i>Pavane Favorite de Louis XIV, Op. 100</i> 3. Gomis: <i>Todo amor</i>	IM, 19-VI-90, p. 4.

1891. Juan Goula

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
25-I-1891	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Mendelssohn: <i>Die Heimkehr aus der Fremde</i> (obertura)(primera vez) Giner: <i>Una nit d'albaes</i> (primera vez)(*) Lalo: <i>Le roi d'Ys</i> (obertura)(primera vez)(*) <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Rameau: <i>Castor et Pollux (Menuet et Passepied)</i>(primera vez) Bach: <ol style="list-style-type: none"> <i>Sarabande</i> (*) <i>Gavotte</i> <i>Largo</i> (*) Littolf: <i>Les girondins</i> (primera vez)(*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) Mendelssohn: <i>La Fileuse</i> (primera vez)(*) Bolzoni: <i>Gavota para instrumentos de cuerda</i> (primera vez)(*) Brahms: <i>21 Hungarian Dances (Allegro non assai)</i> 	DO, 24-I-1891, p. 3. DI, 25-I-1891, pp. 3-4.
2-II-1891	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Delibes: <i>Le roi l'a dit</i> (obertura)(*) Saint-Saëns: <i>Le Rouet d'Omphale Op. 31</i>(*) Beethoven: <i>Leonora</i> (obertura)(*) [No.??] <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No.2</i> (primera vez)(*) <ol style="list-style-type: none"> <i>Pastorale</i> <i>Intermezzo</i> <i>Menuet</i> <i>Farandole</i> Wagner: <i>Die Walküre, WWV 86B (Walkürenritt)</i>(*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Weber: <i>Der Freischütz</i> (obertura)(*) A. Pierné: <i>Chanson de la Grand Maman</i> (primera vez) Godard: <i>Scènes poétiques (Au village)</i>(primera vez)(*) Littolf: <i>Les girondins</i> (*) 	IM, 3-II-1891, p. 3.
8-II-1891 (Solista: Mario Calado)	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Lalo: <i>Le roi d'Ys</i> (obertura) A. Giner: <i>Una nit d'albaes</i> (*) B. Giner: <i>Es chopá hasta la Moma</i> (primera vez)(*) Chopin: <i>Primera polonesa de piano (Introducción y polonesa brillante op. 3, para cello y piano, en Do Mayor instrumentada por Tomás Bretón)</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Wagner: <i>Siegfried-Idyll, WWV 103</i> (primera vez) Espino: <i>Minuetto</i> (primera vez)(*) Schubert: <i>Fantasia</i> (instrumentada por Liszt) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura)(*) A. Godard: <i>Renoveau, Op. 82</i> Pfeiffer: <i>Humoreske</i> Liszt: <i>Études d'exécution transcendante (9. Ricordanza)</i> Liszt: <i>Hungarian Rhapsody No. 12</i> Wagner: <i>Lohengrin WWV 75</i> (preludio, acto III) 	HE, 7-II-1891, p. 4. EP, 8-II-1891, p. 3.
15-II-1891 (Solista: César Thomson)	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Pessard: <i>Overture</i> (primera vez)(*) Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No.2</i> <ol style="list-style-type: none"> <i>Pastorale</i> (*) <i>Intermezzo</i> (*) <i>Menuet</i> (*) <i>Farandole</i> <p>Segunda parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Olsen: <i>Asgaardsreien</i> (primera vez)(*) Wieniawski: <i>Violin Concerto No. 2, Op. 22</i> (*) <p>Tercera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Grajal: <i>La primavera</i> Tartini: <i>Violin Sonata in G minor (Le trille du diable)</i> Bolzoni: <i>Gavota para instrumentos de cuerda</i> A. Thomson: <i>Berceuse scandinave</i> Brahms: <i>21 Hungarian Dances [¿]</i> Wienawski: <i>Tarantelle, Op. 16</i> Pierné: <i>Marche solennelle, Op. 23</i> (primera vez)(*) 	DO, 14-II-91, p. 3. HE, 16-II-91, p. 4.
22-I-1891	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <ol style="list-style-type: none"> Gounod: <i>Mireille</i> (obertura)(primera vez)(*) Guiraud: <i>Suite d'orchestre No. 1</i> <ol style="list-style-type: none"> <i>Prélude</i> 	DI, 21-II-91, p. 4. DI, 22-II-91, p. 3. EP, 22-II-91, p. 3.

		<p>2. <i>Intermezzo</i> (*)</p> <p>3. <i>Andante</i></p> <p>4. <i>Carnaval</i> (*)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Wagner: <i>Lohengrin</i> WWV 75 (preludio, acto III)(*)</p> <p>2. Vieuxtemps: <i>Violin Concerto No. 1, Op. 10</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Beethoven: <i>Leonora</i>(*)</p> <p>2. Beethoven: <i>Violin Concerto, Op. 61 (Larghetto)</i></p> <p>3. Thomson: <i>Tenerezza</i></p> <p>4. Weber: <i>Invitation à la valse</i> (inst. Berlioz)</p>	
10-II-1891	Teatro de la Comedia (baile de máscaras del Círculo de Bellas Artes)	Sin localizar	EP, 12-II-91, p. 3.
1-III-1891	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <p>1. Mendelssohn: <i>Symphony No. 4, Op. 90</i></p> <p>1. <i>Allegro vivace</i> (*)</p> <p>2. <i>Andante con moto</i></p> <p>3. <i>Con moto moderato</i></p> <p>4. <i>Saltarello. Presto</i> (*)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Gluck: <i>Iphigénie en Aulide</i> (fragmentos) (primera vez)(*)<i>Minuet</i></p> <p>2. Pierné: <i>Sérénade</i> (primera vez)(*)</p> <p>3. Beethoven: <i>Piano Concerto No. 3, Op. 37</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Wagner: <i>Rienzi</i> WWV 49(obertura) (primera vez)(*)</p> <p>2. A. Chopin: <i>Nocturno</i> [¿]</p> <p>B. Saint-Saëns: <i>Menuet</i> [¿]</p> <p>C. Wolf: <i>Étude</i> [¿]</p> <p>D. Godard: <i>Novellozza, Op. 47</i></p> <p>E. Gottschalk: <i>Tremolo, Op. 58</i></p> <p>3. Goula: <i>Varsovia</i> (primera vez)(*)</p>	IM, 28-II-91, p. 3. IB, 1-III-91, p. 2. CE, 2-III-91, p. 4. HE, 2-III-91, p. 2.
8-III-1891	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <p>1. Olsen: <i>Asgaardsreien</i></p> <p>2. Weber: <i>Invitation à la valse</i> (inst. Berlioz)(*)</p> <p>3. Manent: <i>La Enterpense</i> (primera vez)(*)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Guiraud: <i>Suite d'orchestre No. 1 (Carnaval)</i>(*)</p> <p>2. Rameau: <i>Castor et Pollux (Menuet et Passepied)</i>(*)<i>Passepied</i></p> <p>3. Goldmark: <i>Im Frühling</i> (primera vez)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Benaiges: <i>Zambra</i> (primera vez)(*)</p> <p>2. A. Händel: <i>Largo</i> [¿](primera vez)(*)</p> <p>B. Santamarina: <i>Gavota</i> (*)</p> <p>3. Svendsen: <i>Norwegian Rhapsody No. 2</i></p>	IB, 7-III-91, p. 3. IB, 8-III-91, p. 3. LI, 9-III-91, p. 4.
11-III-1891	Teatro de la Princesa (beneficio Colegio-Asilo de huérfanos escritores y artistas)	<p>Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No.2</i></p> <p>1. <i>Pastorale</i></p> <p>2. <i>Intermezzo</i></p> <p>3. <i>Menuet</i></p> <p>4. <i>Farandole</i> (*)</p>	LI, 12-III-91, p. 3. HE
19-III-1891	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <p>1. Gounod: <i>Mireille</i> (obertura)</p> <p>2. Larregla: <i>Fragmentos de una Suite</i> (primera vez)</p> <p>A. <i>Andante variato</i></p> <p>B. <i>Minuetto (stile antico)</i>(*)</p> <p>C. <i>Scherzo</i> (*)</p> <p>3. Goula: <i>Varsovia</i> (*)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Espino, F.: <i>La Fiesta del Redentor en Venecia</i> (primera vez)</p> <p>A. <i>Preludio</i></p> <p>B. <i>Madrigal</i></p> <p>C. <i>La Aurora, invocación al Sol</i> (*)</p> <p>2. Wagner: <i>Rienzi</i> WWV 49(obertura)(*)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Liszt: <i>Hungarian Rhapsody No. 2</i> (*)</p> <p>2. A. Händel: <i>Largo</i> [¿]</p> <p>B. Pierné: <i>Sérénade</i></p> <p>3. Martínez, P.: <i>Marcha triunfal</i> (primera vez)</p>	EP, 17-III-91, p. 3. HE, 20-III-91, p. 4. LI, 20-III-91, p. 1.
29-III-1891	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <p>1. Mendelssohn: <i>Symphony No. 4, Op. 90</i></p> <p>A. <i>Andante con moto</i></p>	DI, 28-III-91, p. 3. IM, 30-III-91, p. 1.

		<p>B. <i>Saltarello</i></p> <p>2. Gorriti: <i>Adagio para instrumentos de cuerda</i>(primera vez)</p> <p>3. Liszt: <i>Hungarian Rhapsody No. 2</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>Noguera. <i>Los gnomos de la Alhambra</i> (primera vez)</p> <p>I. <i>Allegro non molto. Andante</i></p> <p>II. <i>Allegro vivace. Bailable. Trío y scherzo</i></p> <p>III. <i>Allegro moderato. Final</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Benaiges: <i>Zambra</i></p> <p>2. Blanca Lisó (primera vez):</p> <p>A. <i>Pensamiento poético</i> (*)</p> <p>B. <i>Minuetto</i></p> <p>3. Pierné.: <i>Marcha triunfal</i></p>	
2-IV-1891	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <p>1. Manent: <i>La Enterpense</i></p> <p>2. Wagner: <i>Lohengrin</i> WWV 75 (preludio, acto III)(*)</p> <p>3. Giner:</p> <p>A. <i>Es chopá hasta la Moma</i> (*)</p> <p>B. <i>Una nit d'albáes</i> (*)</p> <p>Segunda parte</p> <p>1. Saint-Saëns: <i>Cello Concerto, No. 1, Op. 33</i>(primera vez)(*)</p> <p>2. Noguera: <i>Los gnomos de la Alhambra</i>:</p> <p>I. <i>Allegro non molto. Andante</i></p> <p>II. <i>Allegro vivace. Bailable. Trío y scherzo</i> (*)</p> <p>III. <i>Allegro moderato. Final</i></p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Littolf: <i>Les girondins</i>(*)</p> <p>2. A. Bolzoni: <i>Gavota para instrumentos de cuerda</i> (*)</p> <p>B. Pierné: <i>Sérénade</i> (*)</p> <p>3. Bizet: <i>L'Arlésienne Suite No. 2 (Farandole)</i>(*)</p>	DI, 1-IV-91, p. 3. CE, 3-IV-91, p. 3. LI, 4-IV-91, p. 1.

1892. Gerónimo Giménez

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
12-VIII-1892	Jardín de Aclimatación de Madrid	Sin localizar	CE, 12-VIII-92, p. 3.
28-X-1892	Teatro Real	Poema sinfónico de Juan Cantó	CO, 29-X-92, p. 3.

1893. Juan Goula

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
16-IV-1893	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <p>1. Lalo: <i>Le roi d'Ys</i> (obertura)(*)</p> <p>2. Haydn: <i>Sinfonía en Re [i]</i> (primera vez)(*)<i>Allegro vivace</i></p> <p>Segunda parte</p> <p>David: <i>Le désert</i></p> <p>1. <i>L'entrée au désert</i></p> <p>2. <i>La nuit</i></p> <p>3. <i>Le lever de soleil</i> (*)</p> <p>Tercera parte</p> <p>1. Wagner: <i>Der fliegende Holländer, WWV 63</i> (obertura) (primera vez) (*)</p> <p>2. Giró: <i>El Rinnegato Alonso García</i> (bailables) (primera vez) (*)</p> <p>A. <i>Allegro animato</i></p> <p>B. <i>Moderatto</i></p> <p>C. <i>Oriental</i></p> <p>D. <i>Final</i></p>	EP, 14-IV-93, p. 3. DI, 16-IV-93, p. 3. UC, 17-IV-93, p. 3.
27-IV-1893	Teatro del Príncipe Alfonso	<p>Primera parte</p> <p>Mendelssohn: <i>Symphony No. 4, Op. 90</i></p> <p>1. <i>Allegro vivace</i></p> <p>2. <i>Andante con moto</i> (*)</p> <p>3. <i>Con moto moderato</i></p> <p>4. <i>Saltarello. Presto</i> (*)</p> <p>Segunda parte</p>	CO, 25-IV-93, p. 2. DI, 27-IV-93, p. 3.

		Gounod: <i>Gallia</i> (primera vez)(* <i>Final</i>) Tercera parte 1. Goldmark: <i>Die Königin von Saba</i> (Bailables) 2. A. Bach: <i>Gavota en Re menor</i> (instr. Gevaert) (primera vez) 3. B. Collin: <i>Menuet-Fontange, Op. 9</i> (primera vez) 4. Rivera, J.: <i>Sinfonía sobre motivos provenzales</i> (primera vez)	
--	--	--	--

1894. Manuel Pérez (en Badajoz) y Felipe Espino (en Salamanca)

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
15-VIII-1894	Teatro López de Ayala (Badajoz)	Primera parte 3. Lalo: <i>Le roi d'Ys</i> (obertura)(* 4. Haydn: <i>Sinfonía en Re [♭]</i> (primera vez)(* <i>Allegro vivace</i>) Segunda parte David: <i>Le désert</i> 4. <i>L'entrée au désert</i> 5. <i>La nuit</i> 6. <i>Le lever de soleil</i> (*) Tercera parte 3. Wagner: <i>Der fliegende Holländer, WWV 63</i> (obertura) (primera vez) (*) 4. Giró: <i>El Rinnegato Alonso García</i> (bailables)(* E. <i>Allegro animato</i> F. <i>Moderatto</i> G. <i>Oriental</i> H. <i>Final</i>	CE, 21-VIII-94, p. 4.
17-VIII-1894	Teatro López de Ayala (Badajoz)	1. Thomas 2. Beethoven: <i>Septet, Op. 20</i> (*) 3. Mozart 4. Meyerbeer 5. Schubert 6. Saint-Saëns 7. Waldteufel 8. Bretón ¹²¹⁰	CE, 25-VIII-94, p. 1.
18-VIII-1894	Ayuntamiento de Badajoz	Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.2</i> ¹²¹¹	CE, 25-VIII-94, p. 1.
14-IX-1894	Teatro del Liceo (Salamanca)	Primera parte 1. Thomas: <i>Le roman d'Elvire</i> (obertura) 2. Haydn: <i>Andante del cuarteto núm. 44</i> 3. Giménez: <i>Polaca de concierto</i> Segunda parte Espino: <i>La Fiesta del Redentor en Venecia</i> Tercera parte 1. Rossini: <i>Guillaume Tell</i> (obertura) 2. Soler: <i>Mandolinata</i> (primera vez) 3. Gounod: <i>Ave Maria, CG 89a</i> 4. Meyerbeer: <i>Fackeltanz No.2</i>	JU, 17-IX-94, p. 1.
15-IX-1894	Teatro del Liceo (Salamanca)	Sin localizar	JU, 17-IX-94, p. 2.
16-IX-1894	Teatro del Liceo (Salamanca)	David: <i>Le désert</i> El resto sin localizar el resto	JU, 17-IX-94, p. 2.

¹²¹⁰ Se interpretaron obras de los compositores mencionados, si bien sólo se sabe con exactitud la correspondiente a Beethoven.

¹²¹¹ Sin información del resto del programa

1896. Manuel Giró y Antonio Álvarez

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
6-III-1896	Teatro Apolo	Primera parte 1. Mendelssohn: <i>Die Hebriden</i> , Op. 26 2. Giró: <i>Errmonth (Escena mímica y bailables)</i> (primera vez)(*) 3. Mendelssohn: <i>Lieder ohne Worte</i> A. <i>Le départ</i> , Op. 62 B. <i>Scherzetto</i> C. <i>La chasse</i> , Op. 19 Segunda parte Guiraud: <i>Suite d'orchestre No. 1</i> 1. <i>Prélude</i> 2. <i>Intermezzo</i> 3. <i>Andante</i> 4. <i>Carnaval</i> (*) Tercera parte 1. Giró: <i>Errmonth</i> (obertura) (primera vez) 2. Massenet: <i>La Vierge (Le dernier sommeil de la vierge, Prélude, Scène IV)</i> (*) 3. Wagner: <i>Die Walküre, WWV 86B (Walkürenritt)</i> (*)	EP, 5-III-96, p. 4. IB, 6-III-96, p. 3. EP, 7-III-96, p. 3.
13-III-1896	Teatro Apolo	Primera parte 1. Giró: <i>Errmonth (Escena mímica y bailables)</i> (*) Segunda parte 1. Mendelssohn: <i>Piano Concerto, No. 1, Op. 25</i> <i>Molto. Allegro con fuoco</i> <i>Andante</i> <i>Presto. Allegro vivace</i> 2. Liszt: <i>Hungarian Rhapsody [¿]</i> 3. Gottschalk: <i>Pasquinade, Op. 59</i> 4. Gounod: <i>Mireille</i> (obertura) 5. Svendsen: <i>Zorahayda, Op.11</i> Tercera parte 1. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (obertura) (*) 2. Pierné: <i>Sérénade</i> (*) 3. Soller: <i>Mandolinata (Pizzicato)</i> (*) 4. Wagner: <i>Tannhäuser WWV 70</i> (marcha)	IB, 13-III-96, p. 3.
21-III-1896	Teatro Apolo	Primera parte 1. Mancinelli: <i>Cleopatra</i> (obertura)(*) 2. Bolzoni: <i>Gavota para instrumentos de cuerda</i> (*) 3. Guiraud: <i>Suite d'orchestre No. 1 (Carnaval)</i> (*) 4. Soller: <i>Mandolinata (Pizzicato)</i> (*) Segunda parte Beethoven: <i>Septet, Op. 20</i> Tercera parte Liszt: <i>Hungarian Rhapsody No. 14</i> (*) Otras propinas a cargo de Maté Salván	IB, 21-III-96, p. 3. PA, 22-III-96, p. 3.

Últimas intervenciones

Fecha	Lugar	Programa	Fuente
23-IV-1903 (dirige Urrutia)	Ayuntamiento	Primera parte 1. Pedrotti: <i>Tutti in maschera</i> (obertura) 2. Soller: <i>Mandolinata</i> 3. Weber: <i>Der Freischütz</i> (obertura) Segunda parte Chapí: <i>La corte de Granada</i> 1. <i>Introducción y Marcha al torneo</i> 2. <i>Meditación</i> 3. <i>Serenata</i> 4. <i>Final</i> Tercera parte 1. Peña y Goñi: <i>Fantasia sobre motivos de 'Pan y Toros'</i> 2. Pierné: <i>Sérénade</i> 3. Meyerbeer: <i>Le prophète</i> (marcha)	GL, 24-IV-1903, p. 2.
Del 1 al 15 de julio de 1904	San Sebastián (Parque Alderdi Eder)	Programas sin localizar	CE, 2-VII-1904, p. 3. EP, 2-VII-1904, p. 1.

