



ANTIGUAS
GRABACIONES
FONOGRÁFICAS
ARAGONESAS

1898-1907

La colección de cilindros
para fonógrafo de
Leandro Pérez

INTÉRPRETES ESPAÑOLES Y FRANCESES
LAS GRABACIONES INÉDITAS DEL VIRTUOSO VIOLINISTA
OSCENSE JOSÉ PORTA

DIRECCIÓN Y TEXTOS

JAVIER BARREIRO



DIRECCIÓN, SELECCIÓN Y TEXTOS
Javier Barreiro

PRODUCCIÓN Y REALIZACIÓN
Francisco Aguarod

LECTURA Y DIGITALIZACIÓN DE CILINDROS
Manolo Romero en Laboratorio Fonotrón, Sevilla

RESTAURACIÓN DIGITAL, EDICIÓN Y MASTERIZACIÓN
Francisco Aguarod en Coda Estudios, Zaragoza

DISEÑO GRÁFICO
Fernando Lasheras

COORDINA
Sergio Castillo y Mercedes Souto
Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón

REALIZA
Departamento de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón
C/ Gómez Laguna 25, 6ª Planta . Zaragoza

Nº REF. COUT 3036
DEPÓSITO LEGAL Z-3090-2010
ISBN 978-84-8380-239-7

ARPAMS
Asociación para la Recuperación del Patrimonio Musical y Sonoro



INTRODUCCIÓN. Javier Barreiro	5
GUÍA DE AUDICIÓN. Javier Barreiro	9
Intérpretes franceses. Temas 1-4	11
Intérpretes españoles. Temas 5-9	19
Intérpretes aragoneses. Temas 10-19	32
Pepito Porta acompañado al piano por Leandro Pérez. Temas 11-19	37
Una grabación histórica sin restaurar. Tema 20	42
APÉNDICES	49
Unos días en Huesca. Wenceslao Retana	51
Huesca (1907) vista por su gobernador. Javier Barreiro	55
Un perspectiva técnica del arte de José Porta. Joan Chic	63
El trabajo de restauración. Francisco Aguarod	67



Leandro Pérez,
primer propietario
de la colección
de cilindros

LA COLECCIÓN DE 223 CILINDROS PARA FONÓGRAFO, que da origen a estas grabaciones digitalizadas de varias de sus más significativas piezas, pertenecía a don José Ángel Pérez Loriente y, junto a un fonógrafo de origen francés, fue legada por su propietario al Gobierno de Aragón para su depósito en el proyectado Archivo General de Aragón, a través de las gestiones de la Asociación para la Recuperación del Patrimonio Musical y Sonoro (ARPAMS).

Dado el gran interés histórico de estas grabaciones, su rareza, escasez y la amplia información que aportan y que una anterior colección de cilindros había sido también digitalizada y editada por el Gobierno de Aragón, en colaboración con dicha asociación¹, suscitando un gran interés, la Dirección General de Patrimonio del Gobierno de Aragón quiso continuar con la edición de estos documentos que, en su día, se pondrán a disposición del público en la fonoteca del citado archivo.

¹ Javier Barreiro y Gabriel Marro, *Primeras grabaciones fonográficas en Aragón 1898-1903. Una colección de cilindros de cera* (CD con 30 grabaciones y libretto de 74 páginas y numerosas ilustraciones), Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2007.

Esta publicación es, pues, deudora de la generosidad de su donante y constituye la segunda gran aportación de grabaciones de fonografía histórica editada en Aragón.

Los cilindros franceses ocupan la mayor parte de la colección de la familia Pérez, casi todos de las marcas Pathé y Lioret. La mayoría son cilindros de cera estándar, aunque también aparecen algunos cilindros Lioret, de tipo Eureka. Dado que el fonógrafo de la marca Manufacture Française d'Appareils de Précision, que acompaña a la colección, probablemente fabricado y comercializado entre 1898 y 1900², no es capaz de reproducir este último tipo de cilindros, debe suponerse que la familia poseía otro fonógrafo de marca Lioret Eureka o con algún otro tipo de dispositivo adicional para reproducir esta clase de cilindros³.

No obstante, hay que destacar que la importancia de la colección no sólo se debe al valor de los registros musicales que contiene sino también a la rareza de algunos

2 El modelo de fonógrafo es una clara variación del Columbia Eagle. Estos aparatos fabricados en Francia y basados en Graphophones Columbia aparecen alrededor de 1898 y los modelos similares al de esta colección, un año más tarde. Por otra parte, la marca Manufacture Française d'Appareils de Précision desaparece en agosto de 1900 al unirse a la marca cinematográfica Pathé y pasa a llamarse Compagnie Générale de Cinématographes, Phonographes et Pellicules.

3 Según el gran coleccionista e investigador Mariano Gómez Montejano en su libro, *El fonógrafo en España*, los cilindros Lioret fueron patentados el día de los Inocentes de 1893 por el relojero Henri Lioret. Eran de distintas dimensiones a los fabricados por Edison y una de sus ventajas era el material prácticamente irrompible en que estaban fabricados, el celuloide. Para reproducirlos se precisaba un fonógrafo especial que fabricó Lioret o un dispositivo, también proporcionado por él para adaptar a otro tipo de fonógrafos.

de los tipos de cilindros que en ella aparecen. En concreto, destacan los de marca Lioret, piezas muy codiciadas por los coleccionistas. Se trata de la producción fonográfica de un industrial parisino que, antes de comenzar con la fabricación de fonógrafos, ya era uno de los más prestigiosos relojeros de Europa. En 1893 el gobierno francés le encargó una colección extraordinaria para regalar al Zar Alejandro III, que moriría poco después.

Lioret se inició en el negocio de los fonógrafos a través de un encargo que un fabricante de juguetes (Jumeau) le hizo para desarrollar una muñeca parlante. Las innovaciones de Lioret en la fabricación de cilindros fonográficos y fonógrafos fueron variadas y valiosas. De hecho, en cuanto a varios aspectos de la tecnología fonográfica, se adelantó en más de veinte años a su tiempo. Mientras el resto de fabricantes producían cilindros de cera que se grababan uno a uno o se copiaban con sistemas mecánicos, Lioret fabricaba sus cilindros de celuloide, el plástico de la época, y los producía en serie utilizando moldes. Además, utilizaba surcos finísimos, parecidos al posterior microsurco, en comparación con el resto de marcas. Sus fonógrafos son máquinas de muy alta precisión, como cabría esperar de un gran relojero⁴.

4 Para la historia de la fonografía y sus inicios en España y Aragón, puede verse la obra citada en la nota 1.



Pese a la citada mayor abundancia de cilindros de procedencia francesa y dado que en el país vecino el estudio y la investigación acerca de cuestiones fonográficas está mucho más avanzado que en España, hemos incluido tan sólo una muestra significativa de ellos, eligiendo grabaciones que fueran representativas o que supusieran algún interés para el curioso. Entre los intérpretes españoles, una vez más y como sucedía en la anterior compilación de cilindros digitalizados, la presencia más abundante es la del género chico, que se ha completado con la inclusión del único cilindro de canto flamenco que figura en la colección. Finalmente, los intérpretes aragoneses están representados por una grabación, hasta hoy desconocida, del gran baritono de Murillo de Gállego, Marino Aineto y por las grabaciones del insigne violinista José Porta, realizadas en la residencia de don Leandro Pérez, ascendiente del donante, en fecha (1907) que hemos conseguido fijar.

Como final, se incluye, por su valor histórico, una grabación de *La Internacional*, tan deficiente que no se ha conseguido restaurar pero que se considera suficientemente ilustrativa como para que aparezca, así como un breve corte que muestra el sonido antes y después de la restauración.

Además de José Ángel Pérez Loriente, donante de la colección y principal artífice de que estas grabaciones vean la luz, hay que agradecer a Gabriel Marro, presidente de ARPAMS, su presencia y colaboración en todo el proceso de edición del presente trabajo y a la profesora Manuelle Peloille, de la Universidad de París-Nanterre, sus valiosas indicaciones sobre los cilindros franceses y la traducción de textos.

GUÍA DE AUDICIÓN





Musicos de la Garde Républicaine

INTÉRPRETES FRANCESES

01

Retraite aux flambeaux (Cloches, sonneries, commandements)

Retreta con antorchas (Orden con repique de campanas)

MUSIQUE DE LA GARDE RÉPUBLICAINE

- 2:43 Banda de la Garde Républicaine. Esta formación musical es uno de los conjuntos más importantes en la primitiva historia del sonido grabado tanto por la abundancia de registros que impresionó y que fueron distribuidos por todo el mundo, como por la calidad de sus versiones. No se olvide que, para conseguir mayor potencia de audición en estas grabaciones mecánicas, era muy frecuente recurrir a bandas, coros y voces de amplio espectro. La banda original se había formado en 1848, a instancias del coronel Raymond, que dio poderes al sargento Jean-Georges Paulus, trompeta mayor de la Garde Républicaine, para fundar y dirigir la Bande de la Garde Civique de París. En 1871 se reorganizó con más de noventa músicos y se le dio el nombre de Musique de la Garde Républicaine. En el transcurso de este mismo año la formación hace su primer viaje al extranjero (Londres). Poco después, viajarían también a EEUU con gran éxito. En 1884 se nombró director a Gustave Wettge y, en 1893, a Gabriel Parès, con el que se hicieron los primeros registros fonográficos y al que

se suele nombrar en las introducciones habladas, que anuncian el contenido de los cilindros.

En el caso de la grabación que nos ocupa no aparece la palabra Banda sino Orquesta porque no se trata únicamente de instrumentos de viento y percusión sino de una orquesta completa. Por ello el locutor de la introducción anuncia: «Musique de la Garde Républicaine» en vez de «Bande». Las retretas con antorchas (desfiles nocturnos acompañados de música militar), solían programarse con ocasión de grandes festividades, visitas de personajes y, en general, para celebrar acontecimientos de fuste. Al final de la grabación se escuchan voces militares y órdenes de mando.

Retraite aux flambeaux

Fantaisie militaire

Tambours, roulez!

En avant, marche! Halte!

Rompez vos rangs ! Marche!

Vivats

Tu parles!

Qui est-ce qui payait le pineau à
la cantine?

Ouais, ouais, ouais

Retreta con antorchas

Fantasia militar

Tambores, ¡a repicar!

Adelante, ¡Marchen! ¡Alto!

¡Rompan filas! ¡Marchen!

Vivas y voces

¡Qué va!

*¿Quién pagaba el vino en la
cantina?*

Voces

02

Invitation a la valse

(Carl M. von Weber)

BANDE DE LA GARDE REPUBLICAINE

2:28

En esta ocasión es la Banda la que interpreta una famosa partitura para piano, fechada en 1819, del compositor romántico alemán, Von Weber (1786-1826).

La pieza comienza con una introducción del violoncello y las maderas, que invita a la orquesta a estallar con melodías que se suceden y crecen vertiginosamente hasta una coda en la que se oye una reminiscencia del citado diálogo inicial entre los instrumentos.

La «Invitación al vals» fue una obra muy popular, hasta el punto de que fue grabada repetidamente, ya en la época del fonógrafo.

Incluso la anterior colección de cilindros localizada en Barbastro por

ARPAMS y digitalizada por el Gobierno de Aragón, contenía un cilindro marca Corrons con una versión diferente de esta pieza, que reúne varias melodías de vals en una obra ininterrumpida. Forma que luego imitarían Johann Strauss (padre e hijo) y Joseph Lanner. Berlioz acometió en 1841 una adaptación para convertir esta composición en un fragmento orquestado para el ballet del intermedio de la ópera *Der Freishütz*. En esta ocasión es la Banda de la Guardia Republicana la que interpreta la pieza en la que también se oyen los vítores finales.

Carl M.
von Weber



03

Nuit d'hotel (Chaudoir-Dufour)

CHARLUS, acompañado de clarín

1:41 Charlus (1860-1951), salvando las poco salvables distancias entre España y Francia, fue un caso parecido al del cantador flamenco El Mochuelo, en cuanto a la cantidad de grabaciones que dejó registradas en los años iniciales del sonido grabado, hasta el punto que se le otorgaron los sobrenombres de «El rey del fonógrafo» y «El forzado del gramófono». Se calcula que en los primeros tiempos, aquellos en que cada cilindro que se quería comercializar, era una versión única ya que no había posibilidad de hacer copias,

Cabaret L'Enfer



Charlus llegó a grabar un promedio de cuarenta cilindros diarios. Sólo en la marca Pathé son 896 los títulos que dejó impresionados. Sin embargo, en sus *Recuerdos*, publicados al final de su vida, se lamentaba de no encontrar uno solo de sus registros en anticuarios y mercados de pulgas. Charlus había aparecido en el music-hall parisino (Divan Japonais, Eden Concert, Le Chat Noir, L'Enfer...) en 1888. Durante al menos tres décadas figurará en los carteles de casi todos los cabarets de París y Montecarlo. Fue un intérprete sumamente versátil,

que no se caracterizó por un estilo peculiar sino por su capacidad para llevar a las tablas cualquier tipo de canción, tanto individualizada como a través de *sketchs* escénicos.

«Nuit d'hôtel» es una canción picaresca que estrenó Charlus en el Kursaal parisino y que grabó en fecha tan lejana como la de 1898. La letra recogida en la partitura, es más larga que lo que, quizá, la duración del cilindro permitía. Aquí se reproduce la más breve que Charlus canta en el presente registro.



Charlus en una tarjeta postal firmada por él mismo

Aussitôt prêtant l'oreille
J'entendis craquer un lit,
Soudain, devenant tout pâle,
Il me semble entendre un râle,
des cris et puis un soupir
Et des étoffes qu'on froisse.
Une voix disait pleine d'angoisse:

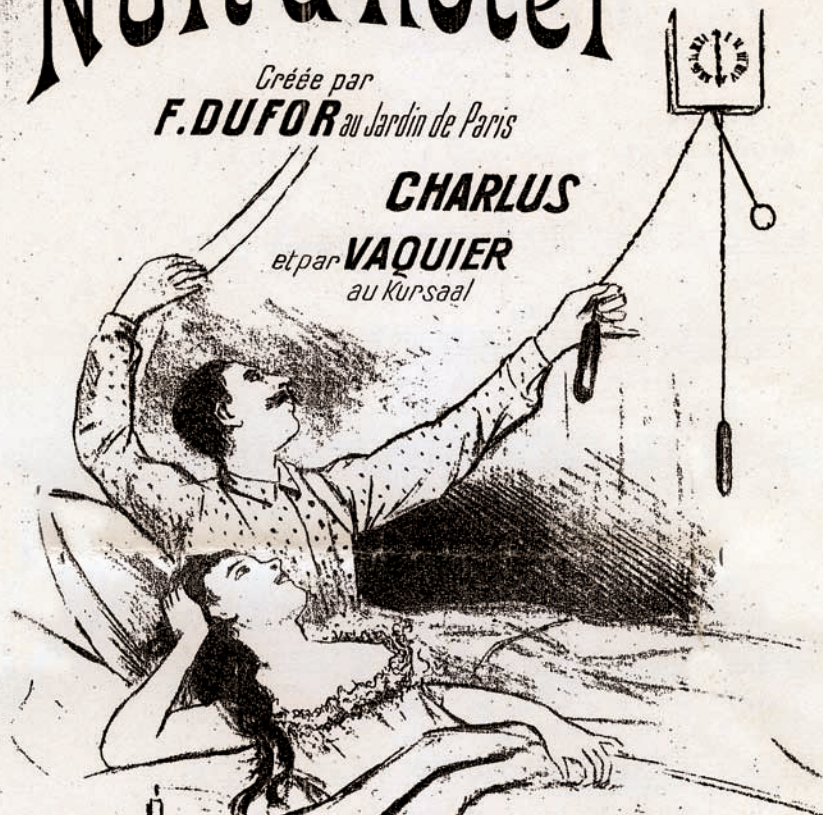
*Aplicando el oído
oí crujir una cama,
de repente, palideciendo,
me parece oír un estertor,
gritos y luego un suspiro
y un frufri de telas.
Una voz decía llena de angustia:*

Nuit d'hôtel

Créée par
F. DUFOR au Jardin de Paris

CHARLUS

et par **VAQUIER**
au Kursaal



Mon chéri, je vais mourir!
ha !
Et de sa note affolée
Précipitaient la mêlée
Je sentais passer la mort
Et s'élevaient des bruits étranges.
Je vois le ciel, je vois les anges !
Et le lit craquait plus fort.
Et je sentais dans mon rêve
Pendant les minutes brèves
Un violent souffle d'amour
Alors dans un trouble extrême
Je me vis vibrer moi-même
Et le lit craquait toujours.
Enfin la folie me gagne
Mon cerveau bat la campagne
Je suis énervé, perclus,
Lorsque j'entends, ha, ha, ha ha,
[est-ce bête !
Un bruit d'eau et de cuvette
Et le lit ne craquait plus.

Mi amor, ¡me estoy muriendo!
¡Ay!
Y con su nota destemplada
precipitando la batalla
sentía pasar la muerte
y subían ruidos extraños.
¡Veo el cielo! ¡Veo los ángeles!
Y la cama crujió más fuerte.
y sentía en mi sueño,
durante los breves minutos,
un violento soplo de amor.
Entonces, en turbación extrema,
vi que yo mí mismo vibraba
y la cama seguía crujiendo.
Al fin me vence la locura
mi cerebro anda extraviado,
estoy nervioso y exhausto,
cuando oigo: ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja! ¡Ja!
[—qué tontería!
Un ruido de agua y de jofaina
Y la cama no crujió más.

04

Espagne. Rapsodia para orquesta y violón
(Emmanuel Chabrier)

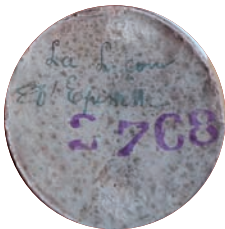
INTÉRPRETES DESCONOCIDOS

2:32 Emmanuel Chabrier (Ambert, 1841-París, 1897), en 1882 realizó un viaje por España y quedó atrapado por el folklore de nuestro país, reconociendo en el mismo y, principalmente, en su ritmo, una riqueza incomparable, por desgracia, desconocida para el resto del mundo. Su cuaderno de notas estuvo muy pronto repleto, apareciendo al año siguiente *España, rapsodia de concierto*, como acostumbraba a llamarla él y que a la postre sería la primera composición sinfónica importante de Chabrier, que captó con tanta veracidad

las melodías, los ritmos, los melismas y adornos propios, así como la esencia musical española que, verdaderamente, parece como si esta rapsodia hubiese sido escrita por alguien nacido en la llamada piel de toro. En el cilindro de la colección Pérez no se consigna el intérprete.



Emmanuel Chabrier



INTERPRETES ESPAÑOLES

05

Las mujeres. Sainete lírico, 1896. Dúo de Valentina y Pedro
(Javier de Burgos-Gerónimo Giménez)

DÚO DESCONOCIDO

2:26 El sainete lírico en verso, *Las mujeres*, fue estrenado el último día de 1896 en el teatro Apolo. El dúo formado por sus autores ya había tenido éxitos sonados con *Trafalgar* (1890) y, sobre todo, con *El baile de Luis Alonso* (1896). A pesar de su gracia y del éxito que cosechó, hoy está olvidado y no es obra que se represente, tampoco que se lea y ni siquiera que se cite aunque cuarenta y tres años después de su estreno, la revista zaragozana *Letras*, una de las más leídas durante la Guerra Civil y el periodo inmediato, lo reprodujera en su número extraordinario de Año Nuevo de 1939. Sin embargo, pese a que el argumento sea convencional, su diálogo es fluido y no le falta salero. Se trata del típico enfrentamiento o «picadillo» entre ambos sexos, en el que surgen disputas que son estimuladas por el señor Salomón y la «señá» Serapia, representantes respectivos de la misoginia y el odio a los hombres. De las cuatro parejas que disputan, la de Valentina y Pedro, que protagonizan el dúo que el cilindro contiene, está compuesta por una chula desgarrada y varonil que maneja a puntapiés a su marido y éste, al que se le va la fuerza

por la boca y se resigna a los insultos y golpes de su mujer. Fueron los muy populares Emilio Mesejo e Isabel Brú, quienes representaron los respectivos papeles en el estreno de Apolo.

Como dice Deleito y Piñuela en su impagable, *Origen y apogeo del género chico*: «el endecasílabo (...) servía (...) a la perfección para dar risible altisonancia a parlamentos de chulos que querían hablar muy ‘a lo fino’ y con rebuscadas palabras, y aplicaban estas sin conocer su significado en forma de incoherentes dislates». Pese a lo que se pudiera pensar, en esta, como en otras muchas obras de tiempos nada feministas, eran aplaudidos con entusiasmo tales argumentos en los se asumía la defensa de las mujeres que terminaban sometiendo y haciendo morder el polvo a sus oponentes o a sus complementos, mírese como se quiera.

Pedro: ¡El demonio la aconseja
 ya estoy hecho un polvorín
 y esta tarde la reviento
 como diga tanto así!

Valentina: ¡Se escapó sin que le viera
 pero, ya que le cogí,
 no es trabajo el que le mando
 pa’ volverse a escabullir.
 Treinta y dos años tengo y he visto mucho

pero te juro por mi «salu»,
que no hay ejemplo de hombre que tenga
menos vergüenza que tienes tú

Pedro: ¡Qué es lo que has dicho? ¡Maldita sea!

Valentina: ¡Pero, fantoche!... ¡Vas a bailar?

Pedro: ¡Yo aquí me pierdo!... ¡Yo me la como!

Valentina: ¡Valiente lila! ¡Ja, ja, ja, ja!

Pedro: ¡Ay, que la mato ¡ ¡Que la trituro!

Valentina: Y ahora tienes que decirme
 tus amigos donde están.

Pedro: ¡Pa’ qué?

Valentina: Porque quiero hablar con ellos
 dos palabras «reservás».

Pedro: No abuses, Valentina,
 de mi prudencia,
 y miá que voy teniendo
 mucha «pacencia».

Valentina: Pues mira tú qué cosa
 más prodigiosa;
 a mí me está pasando la misma cosa.

Pedro: ¡Que ya no es posible
 que no se lo aguanto,
 que no hay quien se entienda

Valentina: con esta mujer,
y voy a agarrarla
y voy a matarla
y no sé las cosas
que yo voy a hacer!
Ya está enfureció,
ya está hecho una fiera
cualquiera diría
que se iba a perder
pero es necesario
que yo no me ablande,
y al fin y a la postre,
veremos a ver.

Pedro: No sé, no sé, no sé,
no sé como tengo
pacencia pa...

Valentina: ¡Pa'qué...?



06

¡A ti suspiramos! Revista cómico teatral, 1889. Tango
(Rafael María Liern-Salvador M. Granés-Carlos
Mangiagalli-Manuel Fernández Caballero)
INTÉRPRETE FEMENINA DESCONOCIDA

2:27 Muchas menos cosas conocemos acerca de ¡A ti suspiramos! revista
cómico-teatral estrenada en el teatro Maravillas el 10 de junio de
1889, original del valenciano Rafael María Liern y el príncipe de
los parodistas, Salvador M. Granés, con música de Mangiagalli
y Fernández Caballero. El tango de claras resonancias cubanas,
que una voz femenina entona en nuestro cilindro, pertenece a la
escena XVI.

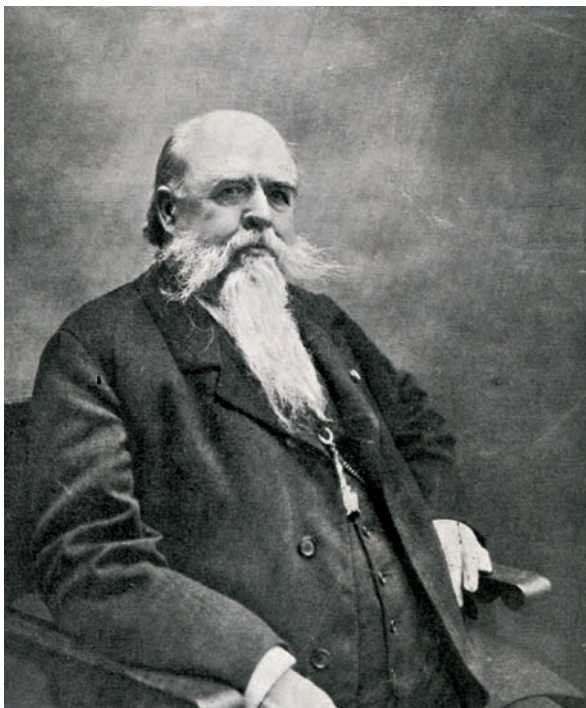
Dice a voces mi mulato (*la jalean y la requiebran*)
a todo el que le pregunta,
que no es boca lo que tengo
porque es un terrón de azúcar.
Y lo dice porque digo,
y lo digo por que sé,
que él en vez de tener boca
tiene un tarrito de miel.
Siendo el mozo mieles
de las de verdad,

si estaré, pregunto,
acaramelá.
Siendo yo de azúcar,
diga su mercé,
siendo el mulato goloso
¿cómo estará él?
Pues si está probado
como se estará
como se estará,
como se estará:
él azucarado,
yo acaramelá,
yo acaramelá.
Besa, besa, besa! (Imitando el ruido de un beso).
Besa sin parar
¡Ay, mulato esto
que sabroso está.
(Se repite dos veces el estribillo)

07

Los sobrinos del capitán Grant. Zarzuela, 1877. Zamacueca
(Miguel Ramos Carrión-Manuel Fernández Caballero)
CORO

1:58 Esta zarzuela, original de dos de las grandes figuras del género: el zamorano Ramos Carrión y el murciano Fernández Caballero, se estrenó en el teatro Príncipe Alfonso, el 25 de agosto de 1877. No figura el intérprete en la funda de nuestro cilindro pero bien pudo ser el Coro del teatro de la Zarzuela o el del teatro de la Gran Vía porque de ambas formaciones hubo en el mercado cilindros con fragmentos de esta famosa obra. El éxito de la misma, en la que los habitantes de una casa de vecindad dan la vuelta al mundo en busca y rescate del capitán Grant, náufrago en la Patagonia, fue enorme, por su variedad de localizaciones, personajes y peripecias que permitían acometer una gran diversidad de piezas musicales a modo de revista, en concreto, veintiocho números diferentes. La pieza que se escucha en el cilindro corresponde al cuadro tercero del segundo acto, en el que se celebra el día de la Independencia de Chile en la plaza de Talcahuano. Precedida de una gran banda de guitarras, entra la bailarina que acomete el paso del pañuelo mientras el coro, que repite continuamente el estribillo: «Zamba, que le da», canta:



Manuel
Fernández
Caballero

Mi corazón a tus pies
lo ves y no lo levantas,
pobrecito corazón,
que de desprecios aguantas.
Qué es esto de mamá, Chunga,
que viene con su matraca,
que si ella me dice triqui,
yo le digo triqui-traca
¡Tondoro, ja, ja! ¡Tondoro, ja, ja!
¡Que le da, que le da, que le da!
—¡Qué viva Chile!
—Y cómo no! ¡Y cómo no!

La zarzuela, que se incluye dentro de la corriente, por entonces tan en boga, del teatro bufo, es la más famosa de las numerosas piezas teatrales basadas en la obra de Julio Verne, que en España ya había tenido dos años antes un precedente, *La vuelta al mundo*, de Luis de Larra y los maestros Barbieri y Rogel. *Los sobrinos del capitán Grant* era pieza muy apropiada, además, para el público infantil por lo que solía representarse en fechas navideñas. Tuvo un gran éxito desde su estreno y, pese a la complejidad de su montaje escenográfico, fue incesantemente representada en Europa y América.

08

La hija de Madame Angot

Ópera bufa, 1872. Couplets de la disputa
(Clairville-Siraudin-Koning-A. Ch. Lecocq)

INTÉRPRETE FEMENINA DESCONOCIDA

2:14 Esta ópera cómica, estrenada con gran éxito en 1872 y que se sigue reponiendo aunque en España esté olvidada, es probablemente la opereta más famosa del siglo XIX. En su día tuvo una gran trascendencia y, como se hacía —con total desfachatez por parte de los autores españoles— con gran parte de la música y el teatro francés de entretenimiento, fue abundantemente copiada, plagiada y

Caricatura de
Alexander-Charles
Lecocq



fusilada durante lustros. Su autor, Alexander-Charles Lecocq (1832-1918), nacido y muerto en París, fue tras Offenbach uno de los autores más populares de su tiempo.

La chispeante música es el mejor patrimonio de la ópera bufa aunque también el texto, debido a Clairville, Siraudin y Koning, ofrece entretenidas situaciones y diálogos ocurrentes e ingeniosos. La acción se desarrolla en el París del Directorio y la protagonista es una supuesta hija de Mme. Angot, mujer que tuvo cierto predicamento en la sociedad de su época. Este personaje, que ejerce de frutero en Les Halles, el mercado parisino,

utiliza un lenguaje lleno de vulgarismos y torpezas en los que, en gran parte, se basa el efecto cómico, tal y como sucedía en muchos sainetes españoles.

En nuestro cilindro no figura la intérprete de esta pieza (los couplets de la disputa: «Ah! c'est donc toi, Madame Barras») perteneciente al tercer acto. El mismo fragmento fue cantado por la señorita Blanca del Carmen para un disco Zonophone en 1904. En este caso, la intérprete es desconocida aunque no podamos descartar que sea la misma Blanca del Carmen. Reproducimos la letra original del cantable:

CLAIRETTE

Ah ! C'est donc toi, madam' Barras
Toi qui fais tant ton embarras ?
T'avais déjà deux amoureux :
L'un pas très jeune et l'autre vieux
Mais comme t'avais pas assez d'choix
Paraît maintenant qu'y t'en faut trois !
Eh bien ! Prends ce beau jouvenceau,
Si t'es éprise d'son museau.
Il m'appartenait, c'est mon bien;
Mais en te le donnant pour rien,
Je te le donne pour c'qui vaut,



Alexander-Charles Lecocq

Et c'est ben là l'galant qu'y t'faut !
Prends-le pour qu'on en cause
En qu'on dise partout :
C'est une pas grand'chose
Avec un rien du tout !
CORO
Mademoiselle Lange
Mais voyez donc c't'ingénuité,
Cet ange de perversité!
N'trouvez-vous pas qu'par son jargon
Ell'scandaliserait un dragon ?
Fallait donc m'dir', fleur de péché,
Qu'avec ton air effarouché
T'avais tout en baissant les yeux
Reluqué ce bel amoureux.
Pour que tu l'gardes en ton pouvoir
Je ne me s'rais pas laissée voir;
Car pour qu'on admire tes appas,
Il faut qu'les miens ne s'montrent pas
Tu comprends, je suppose,
Sans qu'ça t'étonne beaucoup,
Que près d'la pas grand'chose
T'es une rien du tout !

09

Sevillanas

EL CIEGO ACOSTA

con El Chato de Valencia (A la guitarra)

2:24

Otra grabación de sevillanas cantadas por El ciego Acosta se recogía en la selección de cilindros de cera de la familia Aznar encontrada en Barbastro y publicada en esta colección y a la que aludíamos anteriormente. En este caso la letra es diferente aunque ritmo y acompañamiento sean muy similares.

Nada hay en la profusa bibliografía flamenca acerca de este intérprete y tampoco nada sabemos del guitarrista, El Chato de Valencia, que no puede ser el mismo que el *Diccionario flamenco* de José Blas Vega y Manuel Ríos Ruiz, hace debutar en el Circo Price de Madrid en 1932, si bien la guitarra, apenas se escucha en la grabación.

INTERPRETES ARAGONESES

10

2:33

Aspiraciones del alma (melodía)

MARINO AINETO, barítono del T. Real de Madrid

Nada sabemos de esta melodía, de poco inspirado texto, que el gran barítono Aineto entona, acompañado por el piano.

Marino Aineto fue un muy dotado barítono nacido en Murillo de Gállego (Zaragoza) el 19 de agosto de 1873 y fallecido en Milán el 5 de mayo de 1931. Huérfano de padre, a los siete años quedó al cuidado de su tío, cura en Santa Eulalia de Gállego (Huesca), y, después, en Alerre, donde ya parece que gustaba su canto. A los trece años fue enviado al Hogar Pignatelli, el hospicio zaragozano, que también acogía a retoños de familias pobres que hubieran demostrado dotes para el estudio. Allí consiguió el título de Magisterio, que llegaría a ejercer en el zaragozano pueblo de Jarque.

En 1894 lo encontramos en Madrid trabajando para pagarse la formación musical con Antonio Baldelli y Leandro Pla. Pronto, favorecido por el famoso maestro Campanini, puede trasladarse a Milán con una beca. Allí casó con la soprano Olimpia Brossio, que le acompañó en muchas de sus giras y le dio tres hijos.

Aineto debutó en Madrid (1898) con *Los hugonotes* y, muy pronto



Marino Aineto en dos de sus papeles líricos

cantó *Rigoletto* en el Real (1899), para clausurar con *La bohème* la temporada de 1900 y repetir en las dos siguientes. Al poco empezó a ser llamado por los teatros más suntuosos, viajó por Europa y América con compañía propia y construyó una brillante carrera, primordialmente en Italia, sin que por ello dejase de volver a

España, cantando, por ejemplo en el Real la temporada 1913-1914. En el Liceo actuó en 1908 y 1920, ya próxima su retirada que se llevaría a cabo en el teatro Petrarca de Arezzo, con la interpretación de *Lohengrin*. A mediados de los veinte se estableció definitivamente en Milán donde moriría.

De apuesta presencia física y dominador del escenario, Aineto, que tenía una excelente base técnica, fue un cantante natural y fluido, de potentes agudos y sentimiento en la expresión. *Tosca*, que requiere de esas cualidades de actor seguro y voz fácil y emocionada, fue una de sus óperas estrella. Fue asimismo uno de los pocos cantantes españoles capaces de acometer el repertorio wagneriano para lo que se había formado en Bayreuth.



Marino Aineto

Marino Aineto¹ llegó a dominar 64 óperas y, desde 1903, llevó al disco al menos 61 grabaciones, no sólo de género lírico sino también de piezas populares.

De lo poco de vida que me resta
diera con gusto los mejores años,
por saber lo que a otro de mí has hablado (bis).
y esta vida inmortal (bis)
y de la eterna lo que me toque, si me toca algo,
(*Se repite enteramente la estrofa*)

¹ Para más datos sobre el famoso barítono véase Javier Barreiro, *Voces de Aragón (Intérpretes aragoneses del arte lírico y la canción popular)*, Zaragoza, IberCaja, 2004.



El violinista
Pepito
Porta

LAS GRABACIONES CASERAS DE VIOLÍN DE PEPITO PORTA

11 <hr/> 19	11	Rondó caprichoso. 1ª parte (Saint-Saëns)	2:15
	12	Rondó caprichoso. 2ª parte (Saint-Saëns)	2:19
	13	Introducción rondó + voz anterior grabación	1:25
	14	Capricho vasco. 1ª parte (Sarasate)	2:20
	15	Capricho vasco. 2ª parte (Sarasate)	2:29
	16	Jota Op. 52 para violín y orquesta (Sarasate)	2:28
	17	La Ronde des Lutins (broma fantástica para violín con acompañamiento de piano) Op. 25 (Bazzini)	2:29
	18	Fantasia sobre el concertante de Lucía de Lammermoor (Donizetti)	2:05
	19	Nocturno. Op. 9 nº 2 (Chopin)	2:36

De todas las grabaciones del disco, las más interesantes corresponden sin duda a este violinista, niño prodigio del instrumento, personaje popular en la primera década del siglo XX (cuando la fama de Sarasate, que falleció en 1908, alcanzaba proporciones universales) y cuyo recuerdo parece haberse borrado totalmente.

Estos registros fonográficos se efectuaron en una fiesta celebrada en la casa de don Leandro Pérez, impresor, editor, librero y teniente de alcalde, en septiembre de 1907 y están perfectamente documentados gracias al extenso y excelente artículo, con abundante documentación gráfica, que Wenceslao Retana, que había sido gobernador de Huesca e invitado de honor de dicha velada, publicara en la revista *Por esos mundos*¹ y que glosé en un trabajo, «Wenceslao Retana (1907): Huesca vista por su gobernador», publicado en el número extraordinario del *Diario del Altoaragón* publicado el día de San Lorenzo (10-VIII-2009). Tanto este artículo como la parte que Retana dedica a Pepito Porta se reproducen al final como apéndice. Se inserta también el comentario del violinista y profesor Joan Chic sobre estas grabaciones y un comentario técnico de Francisco Aguarod sobre el proceso de limpieza y restauración del audio.

En las grabaciones, es el propio Leandro Pérez quien acompaña al

1 «Unos días en Huesca (Impresiones de un ex gobernador)», *Por esos mundos* nº 155, 1-XII-1907, pp. 514-526.

piano a Pepito Porta e introduce verbalmente al artista, tal como era norma en los cilindros fonográficos.

EL VIOLINISTA PORTA

De padre médico y madre maestra, Pepito Porta había nacido en Sariñena (Huesca) el 3 de diciembre de 1890, su padre, don Ezequiel, tocaba el piano y su abuelo paterno llegó a tocar 32 instrumentos. A los cinco años su madre le regaló un violín de juguete. Pronto los Reyes le trajeron un violín de cinco duros y, con las nociones de solfeo que le había impartido su padre, fue con 6 años a Zaragoza, donde lo oyó Teodoro Ballo, que vio sus extraordinarias condiciones y quedó en darle una clase a la semana, Esa temporada llamó poderosamente la atención y empezó a considerársele un fenómeno en la Escuela de Música, de tal modo, que el padre, que muchas veces lo acompañó al piano en sus primeros conciertos, decidió trasladarse a Zaragoza. Pepito hizo tres cursos de la segunda enseñanza con matrícula de honor, al tiempo que daba veinticinco conciertos con gran éxito. Murió la madre, hubieron de trasladarse a casa de unos parientes y desde entonces fue muy mal en los estudios, con lo que el padre, decidió volver a Sariñena para tocar «sin maestro, cuando más falta le hacía». Tenía entonces

trece años y ya había actuado en el Teatro Principal en una fiesta organizada por el Orfeón Zaragozano que mereció hasta reseñas en la prensa madrileña. Así *El País* (14-X-1903) publicaba: «El precoz violinista Porta, niño de corta edad (...) ha ejecutado difíciles composiciones musicales y fue muy aplaudido».

Porta solicitó, pues, una beca a la Diputación pero había de ser avalado, así que su padre lo llevó Biarritz, donde se encontraba Sarasate. Éste se entusiasmó, lo recomendó a la diputación oscense y fue pensionado con 3000 pesetas anuales. Con ellas, se trasladó en 1905 a Bruselas, portando una carta de Sarasate a Thomson², que lo acogió y lo guió con cariño durante tres años. Allí obtuvo el Premio Extraordinario. No por ello, dejó de actuar en su país y, además de protagonizar conciertos en Madrid, participó en el banquete que la prensa zaragozana dio a los periodistas de Madrid con motivo de la Exposición Hispano-Francesa.

No es este el lugar para emprender la historia artística de Porta, por otra parte, muy poco conocida, de momento. Baste decir que, dio conciertos por toda Europa y en 1913 figuraba como primer violín en el Casino de Bayona. Dos años más tarde, el compositor leonés Pedro Blanco (1883-1919) le dedicaba «Romance y zambra andaluza

2 César Thomson (Lieja, 1857-1931)

para violín y piano», con una segunda parte que exigía un virtuoso del instrumento. Durante su exilio en Suiza durante la I Guerra Mundial, Stravinsky escribió «Historia del soldado» para violín, piano y clarinete, cuya versión para dichos instrumentos arreglada por Weiner Reinhart, fue estrenada el 11 de diciembre de 1918 por José Porta en Lausana, en cuyo prestigioso conservatorio figuraba ya como profesor de su instrumento.

El altoaragonés siguió con sus giras por el mundo, en ocasiones acompañando al propio Stravinsky, y volvió para tocar en el programa de la Sociedad Filarmónica de Huesca en 1923, después de varios años de ausencia. En 1905 llegó a grabar los caprichos 16 y 17 de Paganini para la casa Polydor. Es posible que existan otras grabaciones todavía no localizadas. La última actuación que he podido registrar se produce con motivo de una fiesta en el Hotel Bergues de Ginebra, con motivo de la Conferencia Internacional del Trabajo. Poco después *El Sol*, en su número del 11 de diciembre de 1929, informaba, sin más comentarios, de su muerte: «Por noticias particulares se sabe que famoso violinista aragonés Pepito Porta ha fallecido en Suiza, donde dirigía una orquesta. La noticia ha causado un general sentimiento».

UNA GRABACIÓN HISTÓRICA SIN RESTAURAR

20

L'Internationale
(Eugène Pottier-Pierre Degeyter)
HENRY WEBER

2:21 Como sucede con tantos intérpretes que grabaron generosamente en los primeros años de la fonografía, se sabe bastante poco de este barítono de voz potente, nacido en el primer día de 1875 en Heller (Luxemburgo) y muerto en Marsella el 14 de enero de 1940. Estudió en el Conservatorio parisino y perteneció a los elencos del Teatro

Real de Lieja y del Teatro Lírico de París. Antes, se había iniciado en los cabarets de Montmartre y en esta época primitiva sabemos que grabó cilindros Edison y, después, entre 1898 y 1900, lo hizo en la marca Pathé. Son veinticuatro los títulos de Weber que aparecen en el catálogo de esta casa perteneciente a 1906. Después grabaría con Zonophone y Odeón. El hecho es que en la primera época de grabaciones para fonógrafo, también registró para pequeñas marcas y se dice que grabó con Léone una «Internacional», hoy inencontrable (ver: www.chanson.udenap.org/fiches_bio/weber_henri/weber_henri.htm). Esta versión, pues, «inencontrable»

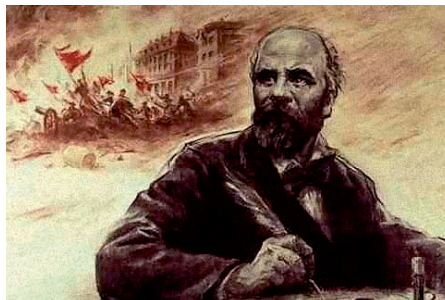
Henry Weber



de la Internacional es la que ha aparecido en los cilindros de la familia Pérez y, pese al mal estado de la grabación, su significación histórica, nos induce a reproducirla.

El texto de La Internacional se debe a Eugène Pottier (París, 4-X-1816), obrero, que primero se empleó como embalador y, después, como dibujante industrial. Fue republicano, masón y socialista, tomó parte en las revoluciones de 1848 y de la Comuna parisina (1871), por lo que hubo de exiliarse dos años en Londres y otros dos en Boston. En 1879 fue amnistiado, creó el Partido Obrero Francés y colaboró en *El Socialista*, el periódico de Paul Lafargue. En 1831 ya había escrito su primer himno, «¡Viva la libertad!» y también fueron de su autoría otros cantos de emancipación proletaria, que se

Eugène Pottier



solían entonar en cenáculos revolucionarios. Parece ser que fue en junio de 1871, tras la brutal represión a que dio lugar la Comuna, cuando Pottier compuso el himno que lo haría famoso y que dedicó a su compañero de barricada, Gustave Lefrançais. Pottier murió el 6 de noviembre de 1887, el mismo año en que se publicó su libro *Cantos revolucionarios*, sin que llegara a escuchar musicado su poema.

El autor de la música fue Pierre Degeyter, nacido en Gante (1848) y muerto en Saint-Denis (1934),

otro militante obrero, montador y compositor aficionado, que llevó al pentagrama el poema para un coro, La Lyre des Travailleurs, de la ciudad de Lila, agrupación que lo cantó por primera vez en público el 23 de julio de 1888. Se imprimieron de forma clandestina seis mil ejemplares. Armand Goselin, que publicó en 1894 una edición popular de la obra, fue condenado a más de un año de cárcel, por «provocación a la desertión, a la desobediencia y al homicidio en el seno del ejército». En 1896 fue adoptada como himno por El Partido Obrero Francés y en 1910 el Congreso Internacional de Copenhage, la declaró himno de los trabajadores del mundo. Aunque sea tan problemático dar datos concretos en el universo de los cilindros para fonógrafo, sin duda, la versión que presentamos es de las primeras que se pudieron oír en el mundo.

C'est la lutte finale:
Groupons-nous, et demain,
l'Internationale
sera le genre humain!
Debout les damnés de la terre.
Debout les forçats de la faim.
La raison tonne en son cratère,
c'est l'éruption de la fin.
Du passé faisons table rase:
Foule, esclave, debout, debout.
Le monde va changer de base;
nous ne sommes rien, soyons tout.
Il n'est pas de sauveurs suprêmes:
Ni Dieu, ni César, ni Tribun,
producteurs, sauvons-nous nous-mêmes,
décrétons le salut commun.
Pour que le voleur rende gorge,
pour tirer l'esprit du cachot,
soufflons nous-mêmes notre forge,
battons le fer quand il est chaud.
L'Etat comprime et la loi triche,
l'impôt saigne le malheureux.
Nul devoir s'impose au riche,

*Es la lucha final:
¡Agrupémonos y, mañana,
la Internacional
será el género humano!
En pie los condenados de la tierra,
en pie los esclavos sin pan.
La razón resuena en su cráter,
es la erupción final.
Prescindamos del pasado:
multitud esclava, en pie, en pie,
el mundo va a cambiar de base,
no somos nada, seámoslo todo.
No hay salvadores supremos,
ni Dios, ni César, ni Tribuno,
productores, salvémonos nosotros mismos,
decretemos la salvación común.
Para que el ladrón devuelva lo robado,
para acabar con la idea de sumisión,
soñemos nosotros mismos la fragua,
golpeemos el hierro mientras está caliente.
El Estado reprime y la ley engaña,
el impuesto sangra al desgraciado.
Ningún deber se impone al rico,*

le droit du pauvre est un mot creux.
C'est assez languir en tutelle,
l'égalité veut d'autres lois:
Pas de droits sans devoirs, dit-elle,
égaux, pas de devoirs sans droits!
Hideux dans leur apothéose,
les rois de la mine et du rail
ont-ils jamais fait autre chose
que dévaliser le travail?
Dans les coffres-forts de la banque
ce qu'il a créé s'est fondu.
En décrétant qu'on le lui rende
le peuple ne veut que son dû.
Les rois nous souillent de fumées,
paix entre nous, guerre aux tyrans.
Appliquons la grève aux armées,
crosse en l'air et rompons les rangs!
S'ils s'obstinent, ces cannibales
à faire de nous des héros,
ils sauront bientôt que nos balles
son pour nos propres généraux.
Ouvriers, paysans, nous sommes
le grand parti des travailleurs.

*el derecho del pobre es una palabra vacía.
Basta ya de languidecer tutelados,
la igualdad quiere otra ley:
¡Ni derechos sin deberes
ni deberes sin derechos!
Repelentes en su apoteosis
los reyes de la mina y el rail
¿Han hecho jamás otra cosa
que desvalijar el trabajo?
En la caja de caudales de la banca
lo que (el obrero) ha creado se ha fundido.
Decretando que se le devuelva,
el pueblo no pide más que lo que se le debe.
Los reyes nos embriagan con sus vanidades,
paz entre nosotros, guerra a los tiranos.
Apliquemos la huelga a los ejércitos,
¡culata al aire y rompamos filas!
Si se obstinan esos canibales
en hacer de nosotros héroes,
pronto sabrán que nuestras balas
son para nuestros propios generales.
Obreros, campesinos, nosotros somos
el gran partido de los trabajadores.*

La terre n'appartient qu'aux hommes,
l'oisif ira loger ailleurs.
Combien de nos chairs se repaissent?
Mais, si les corbeaux, les vautours
un de ces matins disparaissent,
le soleil brillera toujours.

*La tierra pertenece a quienes la trabajan,
el holgazán irá a vivir fuera.
¿Cuántos son los que con nuestra carne
[se hartan?
Pero si los cuervos y los buitres
uno de estos días desaparecen,
el sol seguirá brillando.*

El violinista
Porta en una
fotografía de
estudio



UNOS DÍAS EN HUESCA: IMPRESIONES DE UN EX GOBERNADOR

(Fragmento dedicado a José Porta)

Wenceslao Retana

EN ESTA VELADA SE ME OFRECIÓ OCASIÓN DE CONOCER y de oír a José Porta, el *virtuoso* a quien están reservados, para fecha muy próxima, triunfos resonantes. Es un niño por la edad y un hombre por el carácter, pero sobre todo por la maestría suprema con que toca. Tiene muy escasa, aunque interesante, biografía y una muy extensa y compleja psicología: no hay un su espíritu un solo rasgo vulgar.

Hijo de hijos de la provincia de Huesca, el padre, médico; la madre, maestra de niñas. El padre dio señales de artista desde muy pequeño: a los ocho años tocó una misa en el órgano de la iglesia de San Esteban de Litera y el párroco, entusiasmado, le recompensó con una onza de oro. Toca bien el piano y es el único que acompaña a su hijo cuando este se halla en Sariñena donde nació el día 3 de diciembre de 1890. También el abuelo paterno fue músico distinguido: cuéntase de él que llegó a tocar treinta y dos instrumentos, si bien solo en uno descolló, el figle. A José Porta le viene, pues, de raza el sentimiento musical, y como si en él se hubieran alambicado las aptitudes de sus predecesores, el niño violinista ha llegado a rayar a una

altura extraordinaria: en el Conservatorio de Bruselas (Meca de las que estudian el violín) ha obtenido la más alta calificación; allí se le ha consagrado con un premio extraordinario; ha sido la envidia de todos sus condiscípulos.

Contaba Pepito (como familiarmente le llaman los que le tratan desde pequeño), cinco años, cuando a su madre se le ocurrió regalarle un violín de juguete que le costó tres pesetas. Pepe tenía ya nociones de solfeo y como al padre no le era completamente desconocido el violón, no tardó el hijo en aprender la escala, y después el *No me mates* y alguna otra cosilla tan fácil como vulgar.

Al cabo de unos meses, y con ocasión del día de Reyes, los Magos le trajeron todo un violín de cinco duros, regalo del padre, que barruntaba que su hijo tenía condiciones para tocar bien este instrumento y en ese violín de cinco duros comenzó a estudiar con cierta formalidad. A poco, fue a Zaragoza, con su violín y allí le oyó Don Teodoro Ballo, prestigioso profesor en la capital aragonesa. El violinista grande quedó prendado del violinista chico. Este tenía entonces seis años. El maestro Ballo declaró que poseía excepcionales facultades y, atento a esta declaración, el padre decidió, de acuerdo con el profesor, que Pepito fuera a Zaragoza, una vez por semana, a tomar lección de Ballo. Y así transcurrió una temporada. El niño Porta, desde el primer momento, llamó poderosamente la atención en la Escuela de Música de Zaragoza. La prensa le dedicó varios artículos. Porta era, sencillamente, un fenómeno. La crítica lo proclamó con rara unanimidad. Alentado por el éxito, el médico señor Porta, que no podía desatender la titular de Sariñena, decidió que su mujer se trasladase de asiento a Zaragoza con el niño, a fin de que ese estudiara

con toda asiduidad. La señora de Porta renunció a la escuela y, con su hijo, fuese a vivir a Zaragoza. A partir de entonces tuvo Ballo en Porta el mejor de sus discípulos. Pepe estudió además de los cursos de la enseñanza; en todos ellos ganó la matrícula de honor. Durante esta época, o sea de los nueve a los doce años, dio Porta en Zaragoza y otros puntos unos veinte conciertos y fue premiado siempre con entusiastas aplausos.

Seguía en Zaragoza, estudiando con ahínco, dando tal cual concierto, cuando acaeció la muerte de la madre. Y Pepe se trasladó a casa de unos parientes. Pero a partir de entonces el que, en todo, había sido estudiante ejemplarísimo, dos veces *virtuoso*, se echó a la banda, como se suele decir, en tales términos que el padre se lo llevó a Sariñena. ¿Por qué este cambio tan radical? No lo he podido saber. He interrogado a Porta inútilmente. Pero ciertas insinuaciones mías creo que me dieron la clave del misterio: Porta se enamoró, no sé de quién. No había cumplido los trece años. Y en Sariñena permaneció algunos meses, tocando, sí, pero sin maestro, cuando más falta le hacía.

Era grande lástima segar en flor una vida artística que se había desarrollado tan lozanamente, que había sido bendecida por el dios Éxito. Y el padre le instó a que solicitara, como en efecto lo hizo, de la Diputación provincial, ser pensionado en el extranjero. La Diputación oscense reconoció lo justo de la demanda; pero para obrar más en conciencia exigió del solicitante que una celebridad mundial del violín certificase en regla que merecía tan señalada distinción. Y Porta padre y Porta hijo emprendieron el camino de Biarritz, donde a la sazón se hallaba Sarasate.



Llegaron a Biarritz. El pequeño iba lleno de miedo; tenía la preocupación de que Sarasate, sobre ser hombre hurano, no gustaba de oír artistas precoces. El médico señor Porta habló a solas con el dios del violín y éste se prestó gustoso a oír al que ya era un *ángel* del violín. Y Pepe, una tras otra, ejecutó ante Sarasate hasta cuatro obras del propio Sarasate. Y el maestro supremo extendió en el acto una certificación en la cual declaraba que José Porta poseía excepcionales aptitudes, que prometía ser un violinista consumado, y era por lo tanto acreedor a la protección de la Diputación de Huesca. Y por añadidura Sarasate se brindó a Porta en los términos más cariñosos y expresivos. A partir de aquel momento, el dios del violín siente una singular predilección por José Porta.

La Diputación de Huesca incluyó en su presupuesto una partida de tres mil pesetas anuales para pensionar al niño prodigioso. Y entonces este se trasladó a Bruselas. En el bolsillo llevaba, con toda la religiosidad que se lleva un amuleto, una carta de Sarasate para Thomson, el mayor maestro del mundo, que acogió a Porta con afectuosidad verdaderamente paternal. Porta ha sido durante tres años el gran mimado de Thomson. Y Porta ganó en el Conservatorio de Bruselas el premio extraordinario.

¿No es verdad que es esta una biografía muy interesante, a pesar de sus escasas proporciones?

WENCESLAO RETANA: HUESCA (1907) VISTA POR SU GOBERNADOR

Javier Barreiro

WENCESLAO EMILIO RETANA (1862-1924), funcionario del ministerio de Hacienda destinado en Filipinas entre 1884 y 1890, escribió numerosísimos libros y estudios sobre el archipiélago que España vería escapar de sus manos, hasta el punto de estar considerado como el gran filipinólogo de su tiempo. Pero no lo traemos aquí por esa especialización ni por ser padre de Álvaro Retana, uno de los escritores eróticos españoles más leídos y figura central en la historia de las varietés en España, sino por haber ejercido como gobernador civil en Huesca y, meses después, haber escrito un interesantísimo texto sobre la capital altoaragonesa, que hoy quiero rememorar.

Don Wenceslao lo escribió, tras recalar, a mediados de septiembre de 1907, en Huesca, donde quiso detenerse unos días después de su habitual temporada de relaxo en Panticosa, en cuyo balneario se desarrolla su novela *La tristeza errante*, publicada en 1903. Como se ha dicho, unos meses antes había ocupado el Gobierno Civil, concretamente desde su nombramiento, el 5 de marzo de 1906, hasta su dimisión, aceptada el 16 de enero de 1907, es decir que no llegó a estar un año en el cargo.

Lo primero que hace el antiguo poncio en su extenso artículo, publicado en la entonces popular revista *Por esos mundos*, es reconocer que «en el duro regazo de la vieja *Ozca*» pasó diez de meses de tedio. Entre otras cosas, por no poder disfrutar, dado su cargo, de la libertad absoluta para expresarse. Sin embargo, «amé a Huesca con toda mi alma y miro a los oscenses con cariño fraternal, mayormente a los que, sin darse cuenta, se embriagan con el zumo de una vida exenta de emociones». Retana nos dice que en Huesca son pocos los que sonríen, el gesto común es inexpresivo y revela «cierta frialdad morbosa del espíritu, da la característica de lo que, si cristalizase en una escultura, podría llevar al pie este letrero *La indiferencia, resignada*». Incluso nos dice que en Huesca no hay borrachos, matones ni gente maleante y que existen todas las condiciones para disfrutar de un bienestar social mayor del que se goza pero el envaramiento impide la libre realización.

En seguida se apresta a hablarnos de uno de sus amigos, aun reconociendo que en la ciudad esta palabra quiere decir «solidario del voto». En unos tiempos en que las pugnas políticas ocupaban tanto espacio en la vida española, en Huesca la política «no es verdadera pasión; es práctica consuetudinaria». El amigo en cuestión es el popularísimo y bondadoso Agustín Viñuales, de quien destaca su aragonésismo irrenunciable y que en las últimas elecciones fue el diputado más votado en el distrito.

Más que interesante resulta el relato de la velada musical que se le ofreció en casa de otro de sus amigos, Leandro Pérez, comerciante, librero, impresor, editor, teniente de alcalde, gran aficionado a la música y personaje de gran protagonismo en la

Leandro Pérez



Huesca que vivió Retana. En dicha velada tocó la catalana María de Mola, de diecisiete años y ya profesora de piano, cantó Carmen Cosculluela, a quien acompañó al piano el anfitrión. Y Retana destaca que, más que cualquier pieza italiana, le emocionó en su voz la dulce jota de Ansó. Pero lo mejor fue el anuncio de que a la noche siguiente se repetiría la velada, con la actuación de Pepito Porta, que había sido llamado a Sariñena para que expresara su arte. No es este el lugar de hablar de este olvidado violinista que tan altos triunfos internacionales alcanzó, si de decir que lo haremos cuando, durante el próximo año, se edite alguno de los cilindros para fonógrafo que se grabaran en una de estas fiestas en casa de don Leandro y que hemos tenido ocasión de rescatar gracias a la generosidad de José Ángel Pérez Lorient. Diré, sin embargo, que don Wenceslao dedica dos extasiadas páginas al precoz virtuoso y a su actuación.

Las reflexiones de Retana sobre estos dos cenáculos culminan con la extrañeza de comprobar que en la ciudad «hay reuniones», cosa que no había sucedido durante su mandato. Nos dice muy convencido que «el espíritu de asociación no existe en Huesca» y que, salvo el Orfeón, no consta ningún centro literario, científico ni artístico. Incluso los casinos, viven lánguidamente. Sobre el Círculo Oscense, presidido por el conservador Anselmo Sopena y todavía no terminado por falta de recursos, expresa algunos elogios sobre su decoración y confort pero se lamenta de que se dedique a «recreos extraordinarios», refiriéndose al juego, mientras que «innovaciones» como los conciertos y bailes no son admitidas por sus respetables socios. Parece ser que, unos años atrás, se había jugado al *lawn tennis* en su huerta y cita entre sus practicantes al banquero Antonio Pie, al

comerciante alemán Carlos Deissler y a las señoritas Cristina Lasierra y Josefina Sopena, hija del presidente —¿qué no dirían de ellas los convecinos?— pero «faltaba ambiente para aclimatar un deporte tan elegante e higiénico (...); de las entrañas de Osca emergía el run-run de añejas preocupaciones y los distinguidos jóvenes tuvieron que dejarlo».

Otro de los casinos, el diminuto La Peña, también frecuentado por personas de calidad y en el que, alguna vez —muy pocas— se baila, estaba presidido por el ingeniero de caminos Blas Sorribas, que hubiera querido darle un aire más moderno pero normalmente lo que allí se estila es el tresillo y el tute. Al menos tiene «un poquitín de biblioteca, compuesta casi toda de revistas periódicas». Pero el señor Sorribas parece que lo tiene feo en cuanto a sus deseos de promocionar otro tipo de relaciones sociales más acordes con las costumbres modernas y, si no fuera por los viajes debidos a su profesión que lo llevan a través de los bellos caminos provinciales, se aburriría mucho.

Otro antiguo casino, El Sertoriano, es frecuentado por conservadores y algún independiente; junto al Centro Republicano, completa el censo de lugares de reunión social. Don Wenceslao percibe la escasez de espíritu colectivo y la advierte también en el mundo oficial: a las reuniones municipales no acuden más de cinco o seis concejales pese al celo de su alcalde, Gaspar Mairal, de quien escribe grandes elogios. Lo mismo sucede en las juntas de Instrucción pública, pese a los parabienes que merecen el director de la Normal, Rosendo Rull y José Fatás, secretario de esta última junta.

El antiguo gobernador, al fin un intelectual, no deja de mencionar a sus compinches aunque señala que los «propiamente dichos son pocos». Tan pocos, que sólo nombra a un par: Manuel Sánchez Montestruc, secretario del ayuntamiento, al parecer, ya curado de sus sátiras de mocedad aunque no deje de militar en el coto del antifeminismo. En el mismo «nirvana del escepticismo» ha caído Luis López Allué, al que nos presenta vagando por el Coso con el cerebro en ebullición, «consumiéndose al fuego de la indiferencia-ambiente». Para casi todos es el juez municipal, casi nadie tiene en cuenta al escritor, al exquisito cuentista de fino humor clásico. Claro que con sólo un teatro abierto, el Principal, en una época en que la asistencia a estos coliseos era la diversión más contumaz de los españoles y el perpetrar obrillas para los distintos géneros, la actividad más común entre los plumíferos, no sorprende este desierto.

No son mejores las cosas en el mundo del arte: «El Museo Provincial ábrese asimismo de tarde en tarde y casi siempre en obsequio de algún forastero. No abunda lo notable en este centro...». Ni tampoco lo son en el mundo de la prensa, a la que perjudica su politización. Para el antiguo gobernador, el entonces director de *El Diario de Huesca*, Salvador M. Martón —que pronto visitaría la cárcel por un problema con el arcediano, además, hermano del obispo oscense— «tiene sangre de periodista a la moderna» pero los deberes políticos reducen su vuelo. No obstante, elogia la transformación que ha llevado a cabo en el periódico, que, en su criterio, lo convierte en uno de los mejor hechos de las provincias menores del país. Se refiere también, con benevolencia algo paternalista, a Amando Pellicer —escritor, como Martón, además de periodista, segundo de a bordo del diario y corresponsal

de casi todos los rotativos de Madrid. Respecto a *Voz de la Provincia*, el segundo de los diarios oscenses, dirigido por el abogado conservador Vicente Carderera, apenas se pronuncia, sólo para lamentarse por el odio africano que se dispensan entre sí ambos órganos de prensa. Fuera de la capital, *El Pirineo Aragonés* recibe el motejo de «independiente anodino»; *El Cruzado Aragonés*, de reaccionario y acerca de *El Rebelde*, republicano y anticaciquil que se imprimía en Lérida pero el único que se pregonaba en las calles de Huesca, dice que «está escrito con destemplanza y gran apasionamiento».

Retana pone como ejemplo de superación del ensimismamiento oscense a ciertas personas como Jacoba Pérez Barón, hija de Leandro Pérez y Feliciano Barón que había estudiado magisterio en Madrid bajo la égida de las escritoras Magdalena y Carmen Fuentes, que tan hondo recuerdo habían dejado en su paso por la ciudad del Ésera. A los citados y frustrados practicantes del deporte del tenis: Josefina Sopena, culta, viajera y elegante; Cristina Lasiera, aristocrática e ingeniosa, Antonio Pie, viajero atildado y practicante de la equitación, el ciclismo y el tenis... Otro de los citados positivamente es Manuel Labora, «uno de los escasos jóvenes que en Huesca practican la virtud de la lectura». También el abogado y oficial de Correos, Tomás Serrate, «único que en Huesca sabe inglés». De hecho, considera a estas personas, menos embozadas de prejuicios, un símbolo que puede dar al traste «con esas antiguallas que hacen de Huesca una población vetusta». De cualquier modo, piensa que, para esas inteligencias firmes, para esas almas que vuelan, no existen estímulos, «falta el reflector que difunda la luz intelectual, como falta espacio libre para que el espíritu se remonte sin trabas de ningún

género. Algo flota en la atmósfera de Huesca que entumece la sensibilidad y hace caer, aun a muchos que de veras valen, en ese indiferentismo que exterioriza un gesto de displicencia».

Mirada cariñosa pero nada complaciente sobre Huesca, la idea central es el triste protagonismo de lo político en detrimento de lo social y cultural, lo que provoca una sensación de tedio que apaga los ideales y el buen humor. Llama la atención su sinceridad, que hoy sería inimaginable. Sería inconcebible un delegado del gobierno que, a los pocos meses de su dimisión, se expresara con tal claridad y con tal abundancia de nombres propios, respecto a los ciudadanos que han estado bajo su égida. No en todo, pues, siempre se mejora. Los lectores oscenses podrán juzgar si los rasgos que su antiguo gobernador les otorga tienen hoy alguna vigencia.

UN PERSPECTIVA TÉCNICA DEL ARTE DE JOSÉ PORTA

Joan Chic*

A JOSÉ PORTA NO PARECE PREOCUPARLE ningún factor adverso; en estas grabaciones es presentado como «Pepito Porta», en medio de una vorágine, y él, sin inmutarse, empieza a tocar —a la vez que graba— dejando así un legado realmente auténtico por su veracidad. Recordemos que actualmente casi nadie graba en directo y la práctica totalidad de las distribuciones se producen recogiendo los mejores momentos de las grabaciones.

Estamos frente a una primera toma y en unas condiciones, a buen seguro, nada óptimas para la concentración o la calidad del sonido recogido. Todavía nos encontramos a varias décadas de lo que entendemos por un buen registro de sonido: ausencia de ruidos ajenos a la música; de factores visuales que puedan distraer al intérprete; de condiciones acústicas razonablemente buenas... y, así, un largo etcétera.

* Compositor. Profesor Titular de Violín del Conservatorio Profesional de Zaragoza

Nos queda la duda de si, además de estar frente a registros realizados como «conciertos en familia», José Porta utilizara estas grabaciones para escucharse y corregir o cambiar aspectos de la interpretación. Un fragmento del rondó caprichoso de Saint-Saens aparece registrado en dos cilindros, por lo que auto-grabarse quizás no sea un método de trabajo tan «moderno»... Resulta relevante y novedoso considerar que, a principios del siglo xx, algunos músicos se perfeccionaran usando este sistema de grabación. De todas formas, de ser cierto, se perdió con la aparición del disco de gramófono ya que este, solamente, reproducía.

La interpretación de Porta es inspirada y muy vitalista. Es un violinista de sonido claro y brillante, cristalino; de trino rapidísimo, de limpios armónicos, de arco mordaz, *staccato* incisivo, y *vibrato* vigoroso que, haciendo uso de una técnica depurada, se sabe servir de ella para lucir el guión sin abusar de los portamentos, glisandos y rubatos que fueron tan recurrentes en la época para expresarse y para eludir o acomodar pasajes técnicamente difíciles de resolver.

Su sonido resulta tremendamente actual, muy alejado del falso estereotipo de violinista de principios del siglo xx, de sonido aterciopelado, dulzón y técnica algo deficiente.

Se adivina a un músico audaz e intrépido tras sus digitaciones y fraseos; a un intérprete de reflejos rápidos cuyas decisiones técnicas muy meditadas y expuestas en multitud de actuaciones, hacen que su interpretación conserve la frescura de una primera y única vez; recordemos que estos cilindros son «un robo» al tiempo, si se me permite la expresión; un tiempo en el que la música vivía en el momento

presente, en el que las composiciones nacían –todavía– para ser vistas mientras sonaban, para ser sentidas conjuntamente en un momento irrepetible.

José Porta era, en primer lugar, un intérprete excepcional y amante del virtuosismo cuya música vivía únicamente un instante; un «mago» del momento presente y del directo que, sirviéndose de partituras compuestas por sus colegas compositores –I. Stravinsky entre otros–, supo transmitir la vivencia estética de cada uno de ellos. Recordemos que, al contrario que sus maestros Sarasate o Isaye, Porta no era compositor y, además, su marcha a Suiza (para ejercer como Profesor del Conservatorio de Lausana), propició su olvido. Pero, a través de sus enseñanzas, transmitió todo un legado musical a las generaciones posteriores esparciendo así, discreta pero internacionalmente, todo su arte y buen hacer. José Porta fue un músico de su tiempo y de su tierra que supo entender su momento e interpretarlo.

Estamos, a mi entender, frente a un documento impresionante. Un violinista con mayúsculas de los que muchos podrían pensar que en estas tierras no existían. Sirvan estas grabaciones como muestra y ejemplo de lo contrario por lo que la iniciativa y el esfuerzo para sacar a la luz estas grabaciones, no solamente hacen justicia a un gran intérprete sino que llenan de orgullo a los que la escuchan.



EL TRABAJO DE RESTAURACIÓN DE LA COLECCIÓN DE CILINDROS DE LEANDRO PÉREZ

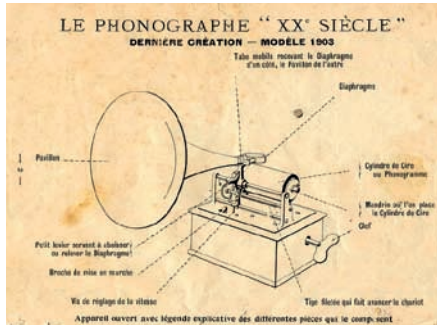
Francisco Aguarod

LOS TRABAJOS REALIZADOS PARA LA LECTURA DE LOS CILINDROS se han realizado en dos fases: en la primera se ha procedido a la catalogación, limpieza, restauración de los cilindros rotos o deteriorados, lectura y digitalización.

En una segunda se ha procedido a la optimización y restauración del audio ya en formato digital. Se han obtenido dos copias digitalizadas, una sin restaurar y otra restaurada digitalmente.

La calidad de sonido y estado de conservación de la colección Leandro Pérez es la siguiente:

- 58 cilindros con un estado de conservación y sonido bueno
- 72 cilindros con un estado de conservación y sonido regular
- 29 cilindros con un estado de conservación y sonido malo
- 45 cilindros con un estado de conservación y sonido muy malo
- 15 cilindros sin grabación
- 3 cilindros rotos
- Una caja vacía sin cilindro



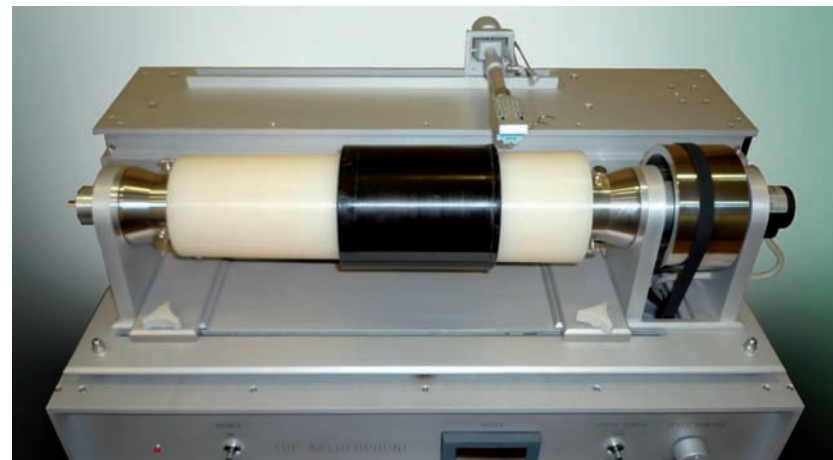
Fonógrafo de Manufacture Française d'Appareils de Précision perteneciente a Leandro Pérez y donado junto a la colección de cilindros. Abajo, publicidad de los fonógrafos XX Siècle

La colección presentaba un cierto desorden, más de veinte cilindros no se corresponden con el título de las cajas, faltando los que estas originalmente contenían; cinco de ellos tienen dos grabaciones y en uno encontramos que esta regrabado (Porta/Pérez). Se han restaurado un total de 19 cilindros que tenían rajaduras de lado a lado. Sobre un total de 223 cilindros, se han podido leer 203.

Como en la anterior compilación de cilindros digitalizados, la lectura de los cilindros se ha realizado con la Archéophone Series I, diseñada por Henri Chamoux, actualmente la única máquina profesional que se fabrica para dicha labor. La Archeophone la utilizan actualmente el Edison National Historic Site, la Bowling Green State University (Chapel Hill, Carolina del Norte) y el Departamento de Colecciones Especiales de la Donald C. Davidson Library, en la Universidad de California, Santa Bárbara, entre otros.

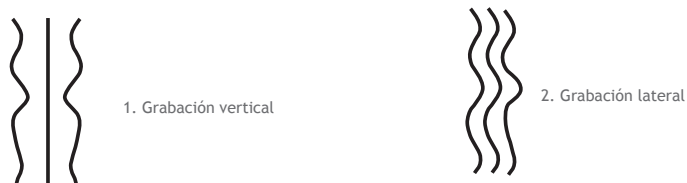
Más de la mitad de la colección Imprenta Pérez está en muy mal estado de conservación, muchas cajas estaban sin tapa y el polvo y los hongos, en muchos casos, han deteriorado los surcos de los cilindros, también, los cambios de temperatura a través del tiempo producen roturas, excentricidades, oxidaciones —en los Lioret debido a su base metálica— y demás pérdidas, debidas a los cambios en su variada composición química a través de los años. Cilindros que a cada reproducción se van desgastando poco a poco, perdiendo calidad y profundidad de los surcos, degradándose la calidad de la grabación. En el catálogo se la Sociedad Fonográfica Española del año 1900 hace referencia al problema de la mala fabricación de algunos cilindros:

Lector de cilindros ARCHEOPHONE
Se puede consultar en
www.archeophone.org/



«... si el fonograma chilla por estar grabado muy profundamente o mal impresionado, colocar una moneda o dos de 10 céntimos para obtener mayor peso y evitar el exceso de vibraciones. Lo mejor es no comprar ningún cilindro que chille porque, en general, el defecto está en la impresión y es imposible corregirlo del todo.»

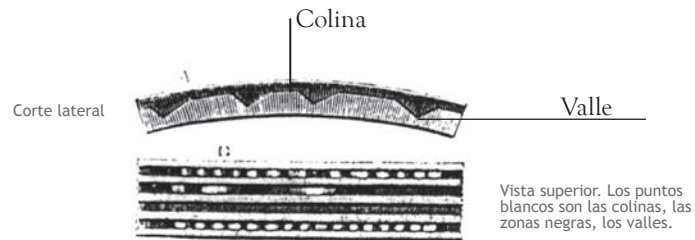
A esto hay que sumar que el propio proceso mecánico de grabación de los cilindros produce surcos equidistantes que la aguja graba verticalmente (figura 1), a diferencia de los posteriores discos de pizarra, que están grabados lateralmente (figura 2) y la señal se graba en ambas caras del surco. Esto hace que, al leer un disco de pizarra con una aguja magnética estéreo, podamos elegir entre una u otra cara del surco, cosa que no es posible en los cilindros, lo que nos da menos margen de trabajo. Aún así, cuando el cilindro está muy deteriorado se puede hacer una lectura al revés y luego en el ordenador compararla —una vez vuelta— con la lectura normal,



para elegir la mejor opción.

En otras ocasiones la relación del ruido con la señal es tan alta que apenas se puede obtener resultados, como se puede escuchar en la pista 20.

Hablando en términos médicos, si se hiciera un escáner o TAC dando un corte en sección al cilindro como si fuera una rodaja, se vería que, en la parte exterior, habría partes altas como colinas y partes bajas como valles. Los ingleses, por este



motivo, llaman a este tipo de grabación «hill and dale» (colina y valle).

Antes de la lectura es aconsejable identificar la marca del fabricante. En esta colección hay dos: Pathé de 107x54 y 107x90 mm y Lioret de 107x54 mm. Esto nos va a indicar, con un pequeño margen de error, la velocidad a la que dichos cilindros se grabaron y por tanto a la que hay que reproducirlos, dado que no había una

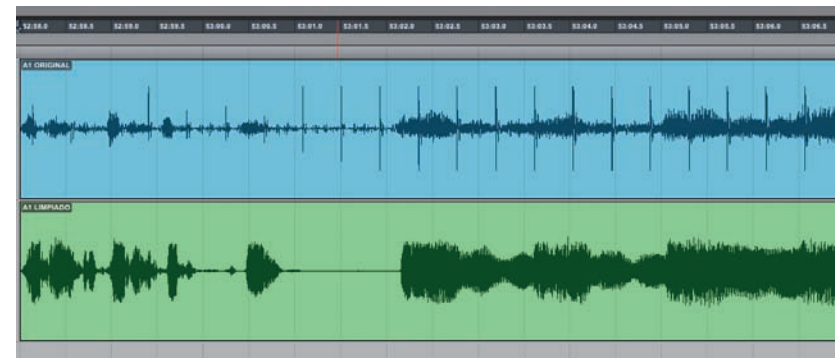
velocidad de grabación estandarizada y cada fabricante variaba, en función de lo que se grababa, de la fecha y otros factores. En el siglo XIX ya se sabía que, a mayor velocidad de grabación, mayor calidad de sonido y menor duración. Y, al contrario, a menor velocidad, menor calidad pero mayor duración. Si se grababan cuentos o chistes, la velocidad era muy pequeña, porque lo que interesaba era registrar el mayor número posible de chistes, sin importar la calidad. Al contrario, si se grababa una aria de ópera, una romanza de una zarzuela o una canción, la velocidad era mayor. El método utilizado por el oyente de la época era muy sencillo: al principio del cilindro se escuchaba la voz que anunciaba el contenido del cilindro; habitualmente, se nombraba, el título de la composición, el intérprete y el fabricante. Al oírlo, se tenía que escuchar natural, es decir ni muy despacio ni muy deprisa. Estas palabras servían al oyente para ajustar el aparato, ya que la grabación posterior estaba hecha a esa velocidad. En el caso de las grabaciones caseras realizadas por Porta y Pérez, hemos contado con la valiosa ayuda del violinista y profesor Joan Chic.

El proceso de lectura

La señal de audio leída por la aguja magnética va del lector Archéophone a un ecualizador —Mousetrap en este caso— capaz de recrear una curva de ecualización lo más plana posible, de acuerdo al tipo de grabación de origen, en este caso acústica-mecánica, con una extensión de tres y media octavas, que era lo que se conseguía con una bocina amplificadora y un diafragma (actualmente el rango de grabación es de siete octavas y media). De aquí, la señal pasa por un previo y un

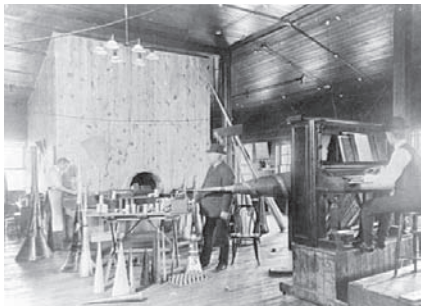
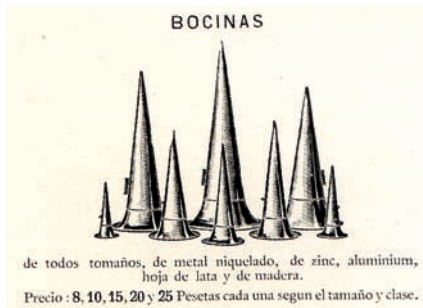
convertidor analógico-digital y, ya digitalizada, pasa por un reductor de ruido para, de manera programada, conseguir la mejor relación posible de señal-ruido con la mínima alteración de la grabación original.

Una vez digitalizado el cilindro, de manera rigurosa, se emprende la eliminación digital de ruidos. Existen numerosos tipos de ellos que afectan en mayor o menor medida a las grabaciones; *clicks*, *pops*, *crackle*, *hum*, *buzzes*, *whines*, *noise*, etc. Asimismo, los propios daños en los soportes generan ruidos en su reproducción,



En azul, la señal original. Se puede ver claramente las rayas (clics).

En verde, la señal restaurada y masterizada donde se han eliminado las rayas y optimizado el volumen.
Corte 21.



Dependiendo de las dimensiones del local se usaba para grabar un tipo de bocina amplificadora u otro. En las imágenes se pueden observar distintos tipos de bocina en catálogos comerciales. En la fotografía, el estudio de grabación de Edison.



susceptibles de ser eliminados. En un primer paso seleccionamos una muestra del ruido que queremos eliminar y lo analizamos en el ordenador con las herramientas especificas, esto se repite con cada cilindro -pues no hay dos iguales- y, paso a paso, vamos procediendo, diferenciando entre la señal original y la degradada, con resultado óptimos.

Las grabaciones contenidas en este CD, además de aplicar los procesos programados para la lectura, se han limpiado de forma manual. Una vez completada esta fase, hemos procedido a la edición, proceso en el que seleccionamos los mejores fragmentos e igualamos el volumen de las grabaciones con más baja señal, en este caso las grabaciones de Porta y Pérez. Grabaciones que realizaron presumiblemente con una bocina amplificadora de pequeño tamaño. Tras ello, el archivo sonoro está preparado para su masterización. En esta última fase se trata de hacer la experiencia de la escucha más agradable, reecualizando aquellas grabaciones que, por la degradación de los surcos, suenan más estridentes. Se pueden apreciar los resultados de las distintas fases en la pista 21 del CD, con unos segundos del material original y el mismo fragmento restaurado.



La colección de 223 cilindros para fonógrafo de don José Ángel Pérez Lorient fue legada al Gobierno de Aragón a través de las gestiones de la Asociación para la Recuperación del Patrimonio Aragonés Musical y Sonoro (ARPAMS). Una vez digitalizados, se han seleccionado para su edición 20 cilindros, que abarcan desde intérpretes franceses al género chico, pasando por una muy antigua grabación de sevillanas cantadas por El Ciego Acosta o un desconocido registro del gran barítono aragonés Marino Aineto.

Con todo, quizá, lo más sorprendente del hallazgo sean las grabaciones de Pepito Porta efectuadas en el transcurso de una velada en casa de la familia Pérez en septiembre de 1907. José Porta, nacido en Sariñena (Huesca) y niño prodigio del violín, fue considerado como el heredero de Sarasate en la primera década del siglo XX y un absoluto virtuoso de este instrumento. Su salida de España antes de cumplir quince años, su carácter atrabiliario y su temprana muerte propiciaron el olvido de este gran intérprete, que este documento recupera junto a otros impagables testimonios de los primeros vagidos de la música grabada.

JAVIER BARREIRO

codaOUT
EDICIÓN

**GOBIERNO
DE ARAGON**
Departamento de Educación,
Cultura y Deporte



INTÉRPRETES ESPAÑOLES Y FRANCESES
LAS GRABACIONES INÉDITAS DEL VIRTUOSO VIOLINISTA
OSCENSE JOSÉ PORTA

DIRECCIÓN Y TEXTOS

JAVIER BARREIRO