Música y cultura en Huesca durante la Restauración (1875-1902)

PRINCIPALES FUENTES PARA LA INVESTIGACIÓN.

Tal y como define la *American Musicological Society*, la musicología "es un campo de conocimiento que tiene por objeto la investigación del arte musical en tanto fenómeno físico, psicológico, estético y cultural" (López Cano, 2007:2). Este planteamiento diverso, no estrictamente musical, es el que se hace necesario para la comprensión integral de los procesos que, respecto a la música, se llevan a cabo en Huesca durante la Restauración.

Las fuentes para el estudio de la música y las artes escénicas de la ciudad se asientan principalmente en la revisión de la abundante hemerografía conservada, especialmente del *Diario de Huesca*, publicación de la cual conservamos casi íntegramente toda su tirada desde su refundación en noviembre de 1875. A éste periódico, decano de la prensa oscense, se le unen otros puntualmente conservados de manera testimonial o fragmentaria como son *La Voz de la Provincia* y, sobre todo, el diario *La Crónica*, luego llamado *La Crónica de Huesca.* Este último es, precisamente, el segundo periódico más importante en cuanto a ejemplares conservados: de 1885-1892, y de 1892-1894. No obstante, *El Diario de Huesca* se convierte en fuente esencial para el estudio de la vida cultural del último cuarto del siglo XIX, siendo con diferencia el periódico más importante de la provincia en cuanto a extensión, factura y contenidos.

Desde 1893 *El Diario de Huesca,* propiedad de Manuel Camo, cacique de la provincia de Huesca hasta 1911, se impone como protagonista absoluto en el panorama hemerográfico a todos los

diarios de la ciudad, permitiendo solamente la publicación de aquellas políticamente inofensivas o de escasa relevancia, como *La Campana de Huesca* de Gregorio Gota Hernández entre 1893-1895, o *la Revista de Huesca* entre 1903-1905 de Gabriel Llabrés Quintana (Ara Torralba, 1995: 9-55).

La ciudad de Huesca y la sociedad oscense se encuentran envueltas en el intenso proceso de cambio que afecta a toda la nación durante el último tercio del siglo XIX. La nueva sociedad burguesa y los cambios socioeconómicos que se producen determinan la programación artística, así como el desarrollo y difusión de la música en todas sus manifestaciones, fundamentalmente en el ámbito de la música profana.

José María Jover Zamora concreta este periodo en tres décadas diferenciadas (década de los 70, 80 y 90) y, aunque podamos hacer otras valoraciones a la hora de afrontar el estudio de este momento histórico desde una perspectiva no sólo política, en el caso de Huesca esta división resulta acertada, ya que nos permite acercarnos a la realidad sociocultural de la época en tres momentos distintos. Por otra parte, la naturaleza de nuestras fuentes, fundamentalmente hemerográficas, se ven afectadas y condicionadas por el devenir político.

El primero de estos periodos abarca un lustro postbélico de asentamiento de los nuevos preceptos monárquico-constitucionales, un momento inicial dirigido por la mano férrea de Cánovas del Castillo. Comienza así una encarnizada oposición política, con la prensa como arma propagandística determinante, lento camino hacia el cacicato libre no exento de polémicos enfrentamientos, y que llevaría a cabo el republicano posibilista, histórico o castelarino, Manuel Camo Nogués. Este ascenso político progresivo se generaliza en un segundo periodo (década de los ochenta) para imponerse definitivamente en un tercer periodo (década de los noventa),

especialmente desde 1893 ya dentro del partido de P. M. Sagasta. Desde esta fecha se inicia la "pax camista" y se consolida una posición hegemónica que mantendría hasta su muerte en 1911. (Ara Torralba, 2005:88)

Esta división, prisma bajo el cual analizamos la actividad musical de la ciudad, muestra momentos contextuales diferentes. La coyuntura socio-política y económica se convierte en condicionante de la cultura y la programación artística de la ciudad. De este modo, la epidemia colérica de 1885, los festejos por onomásticas, enlaces y nacimientos regios, la crisis de ultramar de finales de la década de los noventa etc., son ejemplos claros de esta afección. Se trata de un proceso de desarrollo cultural que, si bien fue constante, se ralentiza en unas ocasiones y se activa en otras, siendo común en otras ciudades y capitales de provincia durante la Restauración.

La situación política, económica, social y cultural de la urbe que analizaremos a continuación fomenta una importante demanda de ocio, y con ella un crecimiento exponencial del asociacionismo burgués así como de la programación cultural. La música va a formar parte de la vida de los oscenses como nunca antes en su historia.

MANUEL CAMO Y HUESCA. APUNTES SOBRE EL CACIQUISMO Y LA RESTAURACIÓN EN LA CIUDAD.

El periodo que estudiamos se desarrolla, tal y como apuntábamos, sobre la influencia política creciente de Manuel Camo Nogués. Este farmacéutico oscense hijo de la *revolución septembrina* de 1868, se convertiría en el valedor local de Emilio Castelar, alcanzando en los noventa (tercer periodo) la hegemonía política en la ciudad y la provincia que mantendría hasta su muerte en 1911. Su influencia y acción política

determina en muchos aspectos el dinamismo de la ciudad de Huesca, sus nuevas comunicaciones y especialmente su desarrollo ferroviario. *El Diario de Huesca* es el órgano difusor del posibilismo oscense, dirigido precisamente por Camo, quien lo utilizaría como herramienta de propaganda política de primer orden. Desde el año 1893, y a instancias del propio Castelar, Camo se adhiere al fusionismo sagastino achicando del panorama político a toda la oposición con la que mantuvo una importante pugna política en los ochenta. (Ara Torralba, 2005:88)

La línea del Pirineo Central por Canfranc es uno de los grandes empeños personales del posibilista oscense. El ferrocarril, llegado a Huesca al final de la década de 1860, se convertía en determinante para la economía de la ciudad. Estas circunstancias benefician a una ciudad sin industria, capital de una provincia agrícola muy pobre, pero que gracias a las activas políticas del cacique y al hecho de ser una ciudad de paso importante en las principales vías ferroviarias -Madrid, Barcelona, Pamplona, y Zaragoza-, mantiene una sorprendente vitalidad cultural y musical. La demanda de la línea, previa a su aprobación definitiva e inauguración en 1882, se convierte en un clamor popular que genera a finales de los ochenta numerosos actos culturales, así como canciones, incluso obras literarias (Lacasa: 1880).

Por otra parte, la estación de Huesca se convierte en estos años en el punto de conexión y último apeadero hacia el Balneario de Panticosa, siempre rebosante de personalidades de primer orden: desde el mismísimo P. M. Sagasta hasta un interminable elenco de ministros, banqueros, jefes del ejército y miembros de la realeza. Estas relaciones, y el deseo de acceder con rapidez a uno de los más importantes establecimientos de la nación en pleno momento de fervor hidroterapéutico, sirven a Camo y a otros políticos oscenses para conseguir finalmente la aprobación de la línea de conexión del pirineo central con su idolatrada república

vecina.

Â□@

LA MÚSICA Y LAS ARTES ESCÉNICAS EN LA NUEVA SOCIEDAD OSCENSE.

La ciudad de Huesca cambiaba de forma sustancial en este último cuarto de siglo. Su designación como nueva capital desde 1834 le confiere cierta importancia administrativa que se consolidaría en la segunda mitad del dinámico siglo. La capitalidad de provincia convierte a la ciudad en un centro administrativo. De este modo, la proliferación de funcionarios y militares, la existencia de edificios oficiales y la realización de actividades liberales conformarían una pequeña burguesía local que demanda cultura y activa nuevos espacios para el ocio, así como una regular y diversa programación artística.

El ferrocarril trae consigo la modernidad a una ciudad que modificaba su antigua fisonomía, propia de una ciudad conventual y universitaria del barroco, para integrar la estación en su trazado viario. Se dibujan así nuevos ejes urbanos, albergando en los mismos y de forma paralela las nuevas instituciones constitucionales, alojadas en su mayoría en edificios reutilizados tras las desamortizaciones, y que se concretarían definitivamente tras la tercera y última guerra carlista (1872-1876).

La nueva sociedad burguesa exige, además de representatividad y poder político, nuevos espacios propios para disfrutar de sus actividades de ocio. La ampliación del sustrato social urbano capaz de invertir en actividades lúdicas y culturales aumenta considerablemente. La programación cultural y artística de la ciudad de Huesca va a multiplicarse exponencialmente debido a esta demanda y, con ella, el desarrollo paralelo de espacios con programación musical eventual, que se une a la oferta cultural ofrecida en los

espacios especializados. De este modo, si el Teatro Principal de Huesca constituye desde su creación en 1846 el centro neurálgico de las artes escénicas en la ciudad, asistimos a una extensión de la música a otros centros de actividad social organizada (sociedades burguesas para el ocio como los Casinos, Liceos y Ateneos) y, especialmente, los cafés. Estos nuevos espacios ofrecen música y espectáculos dentro de una demanda ambiental de música, muchas veces como complemento a sus instalaciones hosteleras. Se establece un ejercicio de competencia sectorial que persigue ante todo la atracción de un público que, durante todo el siglo XIX, marca los derroteros de la música.

Por otra parte, los espacios públicos de la ciudad, territorio burgués por excelencia, demandan música en los itinerarios o paseos que diariamente se realizan durante todo el año. De este modo, el paseo de la Estación, los porches Vega Armijo y la plaza de Zaragoza, se convierten en nuevos espacios para la actividad social y artística.

Â@

Â@

ORGANOLOGÍA, LITERATURA Y ENSEÑANZA MUSICAL. La hegemonía del piano. El harmonium. El violín, la guitarra española y otros.

Durante estos casi treinta años, y favorecidos por las especiales características de la capital oscense, el desarrollo del instrumento musical preferido por la burguesía europea va a extenderse también en la ciudad. El piano se convierte en el principal vehículo de difusión de la literatura musical, estando presente en las casas de las principales familias burguesas y en los espacios para el ocio, erigiéndose como el instrumento musical predilecto del público y principal elemento transmisor de la música.

El aprendizaje del piano constituye parte fundamental, junto a la práctica del canto, de la enseñanza musical, formando parte de los programas de estudio de la educación privada (colegios e institutos que florecen a la sombra del Instituto Provincial de Huesca y que ofrecen estas disciplinas a los alumnos) y, especialmente, en la formación de las "señoritas" de familias con recursos. Los colegios Santa Rosa y Santa Ana tienen una importante tradición musical que se muestra anualmente en funciones que sirven de celebración ritual académica al principio y final del curso académico.

Durante la década de 1870, certificamos el papel protagonista del piano junto con el harmonium o armonio, a través de la información que sobre los mismos aparece regularmente en la hemerografía conservada, y que adquieren una posición que se refuerza sustancialmente en todo el periodo de la Restauración.

Los afinadores y técnicos reparadores de pianos visitan con regularidad la ciudad, mostrándose así la existencia de un número importante de instrumentos. Manuel Burgui se convierte desde 1876 en uno de los más activos hasta final de siglo, uniéndose posteriormente a la lista otros como Juan Font en 1876, o el Sr. Colodro en 1877. Algunos de ellos están especializados en marcas y patentes concretas, un proceso habitual conforme se desarrolla la mecánica del instrumento así como su producción industrial. José Artigas, representante y mecánico de la marca Wirth visita la ciudad en 1884 y 1885, D.M. Soler en 1887, Dorchini en 1894 y una larga lista de especialistas. Su número y variedad aumentaría conforme finalizase el siglo.

Los avances mecánicos del piano y sus diversos tipos son conocidos de forma progresiva en la ciudad, de este modo aparecen modelos "de cola", "media cola", "de mesa" y especialmente "verticales o de cuerdas cruzadas", más asequibles y menos voluminosos. En la mayoría de las ocasiones se alude al estado, modelo y marca del piano (sirvan de

ejemplo los citados pianos Wirth, los Auger, Rönish, y otros.)

Los anuncios en la prensa local sobre alquiler y venta de instrumentos se convierten en una constante, reflejo del dinamismo del sector. Si bien no existía todavía un establecimiento comercial especializado en la ciudad, si es frecuente un activo mercado de segunda mano de los mismos. El ferrocarril permite la promoción de establecimientos especializados fuera de la ciudad donde comprar instrumentos nuevos, como la tienda de pianos de los Hermanos Aguirre en Madrid, en la década de 1870 o la fábrica barcelonesa de pianos de Coll y Garriga en 1897.

Las referencias a una bibliografía pianística especializada, fundamentalmente basada en obras y métodos de aprendizaje, se publicitan en las páginas de la prensa. La enseñanza del piano produce abundante literatura que se vendía en la Librería de Pérez, en Casa Iglesias, en la Librería Oscense, y otros establecimientos generalistas. También se adquieren por correo gracias a la fluidez de las comunicaciones con Madrid y Barcelona por ferrocarril. Coincidiendo con este caso citaremos la publicación por entregas *El repertorio del pianista*. Esta misma fórmula se aplica a otras publicaciones del ramo como *El recreo musical* que será, precisamente, una revista centrada en la música de baile para el piano. *La Correspondencia Musical* y otras muchas se unen a la proliferación del campo editorial en la ciudad, que se manifiesta en la venta de todo tipo de revistas y periódicos, muchos de ellos como decíamos, por suscripción. La presencia en la ciudad de revistas especializadas de música pone de manifiesto el interés que en la misma se tiene por la cultura, así como un conocimiento, en ocasiones profundo, sobre temas relativos a las bellas artes. Certificaríamos, del mismo modo, la existencia en Huesca de un sustrato social significativo, crítico y formado. La difusión de la música, original o adaptada para piano, va entrando progresivamente en la ciudad de Huesca, interpretándose regularmente en los diferentes

centros de ocio de la ciudad.

El uso del piano en conciertos y recitales en los espacios para la música es una constante a lo largo de este periodo, así como su aprendizaje doméstico entre las élites. Todos los espacios para el ocio de la ciudad van a contar progresivamente con un piano en sus instalaciones, que se convertían en el sonido habitual de cafés, casinos y otros centros para el ocio. Esta demanda genera la aparición de músicos locales que se especializan en este instrumento, y que cubren la creciente demanda musical de la ciudad. Este fue el caso del activo Valentín Gardeta, padre de dos mujeres dedicadas brillantemente a la música (Basso Andreu, 143-160: 2002). Su hija mayor, Dolores, fue precisamente, becada por la Diputación de Huesca para estudiar piano en el Conservatorio de Madrid con muy buenos resultados académicos. Al margen de la saga de los Gardeta que luego retomaremos, aparecieron posteriormente otra importante familia de músicos: los hermanos Alejandro y Enrique Coronas, sobre todo éste último, un pianista consumado y versátil, omnipresente en la Huesca de la Restauración. También destacaría otro Coronas, Eusebio, presumiblemente un tercer hermano de los citados profesor de música en el colegio "La Educación" dirigido por Manuel Bara Sanz.

Determinante es la importancia del músico de formación madrileña Gabino Gimeno, pianista del Casino Sertoriano hasta 1888 y docente en el colegio Santa Rosa, otro de los habituales acompañantes de solistas itinerantes que llegan a la ciudad a realizar ciclos de conciertos. Aparecen otros pianistas locales presentes en todo tipo de eventos, espacios y circunstancias pero son, sobre todo, los citados Enrique Coronas y Gabino Gimeno, los maestros locales que brillan con luz propia en este ámbito en la ciudad, ambos en la década de 1880 y 1890, y que complementan su dedicación interpretativa con la docencia.

La visita de solistas y la programación de conciertos con

piano ponen de manifiesto la importancia del instrumento. Por citar algunos ejemplos destacamos a Manuel Guervós, que llega a estrenar obras para piano de Albéniz en Madrid, y que actúa en el Casino Sertoriano en 1887, y destacar igualmente a Rafael Cebreros, a Luis Marcelo Boyer, entre otros.

La guitarra es el instrumento polifónico más asequible y tradicional entre todas las clases sociales. Mantiene su importancia tanto a nivel solista o como parte fundamental en las agrupaciones de pulso y púa. Son frecuentes los conciertos realizados por guitarristas en todo tipo de espacios. El especialista de mayor relevancia que recala en Huesca es, sin duda Francisco Tárrega, que actúa dos veces en la ciudad, un doblete en 1879 en el Café Suizo y Casino Sertoriano, y en otra ocasión en el Teatro Principal en 1892. También visitan Huesca Rafael Tost y Marías, en el Círculo Oscense, el famoso Antonio Giménez Manjón en el Teatro Principal, y Agustín Godia en 1893. No obstante, son muchos los guitarristas más modestos, al margen de los citados, que actúan regularmente en la ciudad (incluidos los guitarristas flamencos), y generalmente de forma itinerante en cafés y sociedades.

También el violín mantuvo el interés del público oscense. Eminentes violinistas actuaron en el Teatro Principal de la ciudad destacando por encima de todos ellos el celebérrimo Pablo Sarasate. Además, el violín participa constantemente en grupos de cámara: cuartetos, sexetos, dúos, etc., convirtiéndose en uno de los instrumentos preferidos del público de la ciudad durante el último cuarto de siglo XIX. De este modo, encontramos al citado Valentín Gardeta tocando a diario en diferentes espacios, así como al afamado violinista Antonio Fortuny que actúa en el Café Suizo en 1883, a los que se les unen modestos músicos locales que van actuando acompañados de algunos de los pianistas locales, como los citados hermanos Coronas y Gabino Gimeno.

Se unen a éstos los nombres de Julio Francés en 1892, el Sr. Arché, acompañado del importante violonchelista y conservador

de los Stradivarius de la corte V.A.M. Mirecki Larramat (Sobrino, 613: 2002), Ignacio Pérez en 1885, y un alumno de Jesús del Monasterio y de Enrique Fernández Arbós: el boltañés Pedro Blanch. Este joven violinista becado en Madrid por la Diputación Provincial, cierra esta enumeración de solistas importantes que recalan en la ciudad, y que se amplía notablemente con otros intérpretes itinerantes de menor importancia presentes en cafés y otros espacios modestos.

El acordeón encuentra igualmente una difusión importante, consolidándose como uno de los instrumentos más extendidos de Aragón, sobre todo en el ámbito de la música popular.

Por último, insistimos en el hecho de que no existe en la ciudad un negocio propiamente de instrumentos musicales y accesorios. Son otros establecimientos los que distribuyen este género, normalmente dedicado a otro tipo de artículos y actividad.

Los diarios muestran a menudo noticias sobre artistas y obras relacionados con el *bel canto*. La ópera y la zarzuela son géneros muy conocidos por la sociedad oscense. El seguimiento de cantantes nacionales e internacionales salpican las páginas del *Diario de Huesca*: Adelina Patti, Julián Gayarre y, posteriormente, la tiple local de primera línea Fidela Gardeta, la ya citada hija menor de Valentín Gardeta, que alcanza su máxima fama y esplendor a finales de los noventa, concretamente entre 1898-1900. Junto a ella destaca en esos mismos años el barítono Mariano Aineto, procedente de Alerre, pueblo cercano a Huesca. Esta devoción por la zarzuela y la lírica se plasma en la circulación de adaptaciones de arias, dúos y otros números ópera con reducciones para piano, que protagonizan los repertorios descritos en cafés y asociaciones para el ocio. Las oberturas de ópera y de opereta francesa (especialmente obras de Jacques Offenbach) son frecuentes en los conciertos de las bandas de música y de aficionados, así como la interpretación de partes célebres de zarzuelas. La afición de los oscenses por el canto se materializa en la

creación del Orfeón Oscense por José María Lacasa, entrado ya el siglo XX.

La zarzuela es el género preferido del momento, al igual que en el resto del país, organizándose ciclos de conciertos en el Teatro Principal, especialmente en la década de 1880 y 1890. La vorágine de obras y estrenos de zarzuela denotan en estos años la afición y rápido consumo del género. Algunos oscenses se aventuran a componer libretos y zarzuelas que se estrenan en el Teatro Principal con la compañía residente. Las empresas las programan con interés, dado que esos días llenarían el teatro con las creaciones locales. Así ocurre con las obras dramáticas de un joven Luis López Allué, con el estreno de *La fiesta de Loreto*, zarzuela de Emilio Gutiérrrez con letra de Joaquin Arnedo de 1892, o *Colocaciones*, breve obra lírico-dramática de Alejandro Coronas y del periodista y poeta Mauricio Adán Berned en 1885.

El momento musical álgido de éste periodo lo constituye el concierto realizado por Tomás Bretón en el Teatro Principal, en agosto de 1893, con una formación de casi cien músicos y cantantes, algo nunca visto antes en Huesca, y que se lleva a cabo gracias a las gestiones del citado empresario César Lapuente que trae a la ciudad algunas de las brillantes compañías que consiguió llevar a Zaragoza, como la compañía dramática de *Mario y Cepillo,* que llenaba el coliseo oscense el 9 de agosto de 1892. Previamente se había interpretado por primera vez ópera en la ciudad, siendo programada la obra *Marina* de Emilio Arrieta en abril de 1891 por la compañía de Luis Reig (Martínez Herranz, 2011: 44). El tránsito de al menos dos o tres compañías de zarzuela al año será una constante en la diversa programación musical de la ciudad, especialmente desde 1885.

ESPACIOS PARA LA MÚSICA.

PROGRAMACIÓN EVENTUAL: CAFÉS, CASINOS Y SOCIEDADES PARA EL OCIO.

A los espacios especializados para el espectáculo como los teatros debemos añadir la aparición de otros, no por ello menos importantes, que demandan música y cultura, y que se unen a la programación con una dimensión desconocida hasta entonces: las sociedades para el ocio. Éstas se multiplican en Huesca durante los años durante los años de la Restauración, algunas de ellas de trayectoria efímera, mientras que otras se convierten en sociedades que llegaban para establecerse definitivamente en el panorama social oscense. El Casino Sertoriano, que ya existía en 1875, es el decano del asociacionismo oscense del periodo, con su sede en la calle Coso Alto, junto a la plaza del Teatro Principal, bautizada como plaza de la Constitución. Asistiremos a la creación de otras muchas sociedades que se organizan con un objetivo esencialmente lúdico, en el que el baile adquiere un papel determinante. Algunos de ellos fueron el Círculo Oscense, el Casino Democrático Popular o el Casino de la Peña. También es habitual la creación de sociedades exclusivamente concebidas para la organización de bailes, creadas para dinamizar este acto social presente a lo largo de todo el año en las ocasiones más señaladas (especialmente en Carnaval, feria de San Andrés, fiestas de San Lorenzo, fin de año, Pascua, etc.) Por citar algunas de estas sociedades cabe nombrar a La Delicia Oscense y La Simpatía en la década de 1870, La Galante en 1900 y una larga lista, muchas de ellas de vida efímera. Algunas de ellas, concretamente las más importantes y las nacidas con una clara vocación cultural, programan conciertos en sus dependencias, fundamentalmente de música de cámara, aunque también de teatro y números de zarzuela llevados a cabo por aficionados (como el caso del Ateneo Oscense o el Liceo Militar Oscense) y profesionales. A la oferta de estos espacios con programación eventual se unen las programaciones de los cafés y los paseos.

Los cafés "colonizan" el espacio urbano oscense desde la década de 1880 con especial profusión, dentro de un proceso común a lo acaecido en otras ciudades españolas. Estos locales para el ocio entran en una espiral de abierta contraprogramación, una competencia artística que tiene por objeto atraer a sus dependencias al mayor número posible de parroquianos. Los cafés ofrecen "música ambiental" a cargo de pianistas y modestas agrupaciones camerísticas, en ocasiones algunas de gran calidad, con música basada en arreglos de zarzuela, canciones populares y "bailables" modernos. El piano se convierte en elemento fundamental del mobiliario de los locales, creando un ambiente musical sin precedentes. El café Suizo de Matossi de la calle Zaragoza es el centro neurálgico de este tipo de actuaciones que entrarían plenamente en la concepción europea del *café-concert* o café cantante. En la década de 1870 comienza un proceso que se acentúa notablemente en los ochenta y hasta la mitad de los noventa. Muchos de ellos tienen una intensa actividad pero sin continuidad, cambiando de nombre y/o ubicación. De este modo, citaremos el café del Centro, propiedad de Pablo Martínez en 1881, el más modesto café de Canfranc, que programa ocasionalmente flamenco, un género con importantes precedentes en la ciudad. A la oferta se une en la década de 1880 el Café de Fornos de la calle Zaragoza, que incluso programa en sus dependencias a las bandas militares residentes. Llegamos incluso a encontrar en el periodo de nuestro estudio hasta tres espacios programando simultáneamente en la ciudad conciertos de muy diversa naturaleza.

El salón del Dock, o Dok en 1887, sito en el nº5 de la Ronda de la Estación, refuerza este nuevo eje urbano creándose como espacio para conciertos y baile dirigido por los hermanos Coronas. Las posibilidades se amplían aún más con la programación musical que se llevaría a cabo en el café Suizo de Mengotti, regentado por Lorenzo Fuyola en la calle Coso Bajo, instalado allí tras la reforma urbana de 1889, local de referencia en la década de 1890. Las pugnas entre ellos son

musicalmente intensas en los primeros años de esta década final del siglo.

El Café de los Porches, "de Verdejo" o "Café-Teatro", encaja directamente con esta nueva concepción a la que hacíamos referencia. Este espacio recibe este nombre desde su creación, proveniente de una reforma de otro establecimiento en 1889. Se impone esta denominación para el nuevo local inaugurado en 1891 y que toma su nombre de los porches de la calle Vega Armijo, epicentro del nuevo eje urbano que trazaba una larga línea desde la plaza del Mercado, saneada por José Secall en la década de 1860, pasando por las Porches, plaza y calle Zaragoza, hasta la estación de ferrocarril.

En esta remodelación del citado café, se creaba un espacio para el espectáculo: un pequeño escenario acondicionado: el "café teatro" o "café-cantante", una versión española importada de Francia: *Café–concert, café-chantant o caf'conc.* Se trata de un galicismo utilizado para hacer referencia a un establecimiento que era simultáneamente, una sala de conciertos y un establecimiento hostelero. Cambia en parte el contenido de lo programado respecto al modelo francés, pero comparte una misma esencia en su planteamiento. El público acude a consumir, a la vez que presencia espectáculos musicales o teatrales. (Condemi, 1992:205).

En España, la aparición de estos locales forma parte de un proceso que se establece en todas las poblaciones importantes, así como en los pequeños núcleos urbanos como Huesca. Aunque se trata de espacios con cierta infraestructura especializada, sólo albergan pequeños montajes y espectáculos de pequeño formato. A escasos metros se inaugura en el mismo año 1891 el Café de Peral, con una programación más humilde pero regular. El Café de la Unión, parte del hotel del mismo nombre, y sus conciertos en los primeros años del siglo XX, cierran esta larga lista de establecimientos musicales que merecen un

estudio monográfico en el que estoy trabajando en la actualidad.

Por último, debemos citar las plazas y los paseos como lugares obligados para las relaciones sociales, y donde se producen acontecimientos musicales. Es, precisamente en estos itinerarios y espacios, donde la ciudad demanda de nuevo la actividad musical tal y como comprobaremos al hablar de las bandas de música en el paseo de la Estación, especialmente en la plaza de Zaragoza.

ESPACIOS ESPECIALIZADOS PARA LA MÚSICA: EL TEATRO VIEJO Y EL TEATRO PRINCIPAL.

El Teatro Principal abre sus puertas en 1846, pero fue a partir de la llegada del ferrocarril cuando la actividad del "coliseo" oscense se amplía, programándose en sus instalaciones intensas sesiones de teatro, zarzuela y música. El hoy desaparecido teatro es un centro determinante para las artes escénicas de la Huesca decimonónica y del primer tercio del S.XX.

Son el teatro y más aún la zarzuela, junto a los eventos taurinos en todas sus manifestaciones, los espectáculos preferidos por la sociedad española del momento. Las compañías de zarzuela alquilan el Teatro Principal y realizan sus funciones, cuyas localidades se venden sueltas o por abonos de decenas de representaciones. Parte de lo recaudado se destina a la beneficencia, siendo la titularidad del inmueble de la Diputación Provincial. Las compañías se anuncian en la prensa procurando siempre congratularse con la crítica de ésta, quienes dedican interminables crónicas sobre lo acaecido en las funciones.

El ferrocarril favorece el tránsito de los artistas que llegan con su escenografía y *attrezzo*, instalándose en la ciudad a merced del contrato facilitado por empresarios especializados

en la producción como Simeón Berned y César Lapuente, entre otros. Algunas de estas compañías también trabajan sin intermediarios, de forma independiente, en un ejercicio de autopromoción. Precisamente, la improvisación que se produce en las adjudicaciones deriva en montajes prematuros y representaciones de escasa calidad en los decorados, tanto en atrezzos como en los ensayos de las obras. La crítica emitida desde los diarios, además de profusa es, en todos los casos, inflexible y, en ocasiones, demoledora con las compañías y los actores.

Las funciones se concentran en los momentos del año con más animación, favorecidos por la afluencia de forasteros: Pascua y la feria de ganado de Santo Domingo, las fiestas de San Lorenzo en agosto, la feria de San Andrés en noviembre y temporada de invierno. No obstante, las compañías llegan a Huesca dentro de una ruta, pudiendo rastrearse montajes, compañías y artistas en muy diversos puntos de las rutas ferroviarias españolas. En otras ocasiones se programan funciones a lo largo del año de forma discrecional, respetando siempre no realizarlas en Semana Santa por la prohibición existente de no hacer representaciones en esas fechas, que se mantuvo durante toda la Restauración.

El teatro de la plaza de Santo Domingo o teatro Viejo, es un antiguo corral de comedias barroco, único espacio especializado al margen del Teatro Principal. El viejo "coliseo" es ya, en esta época, un espacio incómodo y desvencijado, al que se le da un uso centrado en los bailes de modestas sociedades para el baile como la Sociedad de Artesanos, albergando eventualmente otros espectáculos circenses. Su abandono es progresivo en la década de 1890, conforme van apareciendo nuevos espacios para el baile en la ciudad, como el frontón del Jai Alai de Ernesto Sábado (inaugurado en agosto de 1891) o el propio Salón del Dock de los hermanos Coronas que citábamos con anterioridad.

AGRUPACIONES TÍMBRICAS Y SUS PROTAGONISTAS:

La capilla catedralicia mantiene su papel institucional albergando a grandes maestros que itineraban de una catedral a otra. Algunos de estos músicos dejan su huella en la ciudad como Celestino Vila de Forns, Alejo Cuartero y Garza o Laureano Gárate, a través de la docencia y su labor compositiva. (De Mur Bernad, 1993: index) Las capillas contemplan en este periodo una reducción de efectivos considerable, lo que fomentaría el uso de seglares en determinados actos importantes. Aún así, el papel de la capilla en el panorama musical de la ciudad es muy importante, destacando su programación, regular a lo largo del año, y realizada en los principales espacios religiosos de la ciudad (iglesia de Santo Domingo, basílica de San Lorenzo, iglesia de San Vicente, iglesia del Hospital, entre otras.)

Pero es el ámbito profano donde se materializan los cambios más relevantes en el campo de la música, propiciados por el devenir de los tiempos y el dinamismo de la sociedad oscense. Los nuevos espacios para el ocio y el asociacionismo burgués determinan nuevas formas de programación musical.

Se hace necesario detenernos en las numerosas agrupaciones musicales que aparecen en la ciudad durante la Restauración y que marcan la actividad de la moderna cultura burguesa urbana.

Rondallas, estudiantinas e instrumentos de plectro.

La tradición estudiantil de la ciudad y su extraordinario pasado universitario (un valor que en la actualidad la ciudad no ha sabido recuperar), determina entre otros aspectos la permanencia en el ideario colectivo de todo un ritual académico de actos con música, que se reproduce cada año en las ceremoniosas aperturas del curso. Estos actos corren a cargo de la institución heredera de *la sertoriana:* el Instituto Provincial de Segunda Enseñanza. El recuerdo de la

Universidad propicia estos eventos musicales que tradicionalmente requieren la participación de una orquesta o grupo de músicos. La antigua universidad oscense nos brinda la imagen recurrente de grupos de estudiantes formando agrupaciones musicales basadas en el canto y en los instrumentos de cuerda pulsada y plectro (bandurrias y guitarras).

Estas estudiantinas y rondallas son de gran celebridad en la ciudad (Iraguas: 1891), y tienen a lo largo del periodo que tratamos, sonadas actuaciones de las más famosas agrupaciones del momento como *la Estudiantina Fígaro* o la rondalla *La Perla Española*, auténticas orquestas de pulso y púa que abarrotan de público sus sonadas actuaciones el Teatro Principal.

Los grupos de cámara con bandurrias y guitarras son igualmente frecuentes, así como la creación de activas formaciones locales que explotan los recursos tímbricos de la cuerda pulsada. Cabe destacar algunas como la Rondalla Oscense, la Rondalla la Terpsícore, la Rondalla de Blas Lafarga, que salpican la programación oscense con bailables modernos, adaptaciones de pasodobles y zarzuelas. En su programación, muy abundante y diversa a lo largo de toda la restauración, no cita nunca la presencia de jotas en su repertorio, lo cual debe movernos a la reflexión de recuperar el verdadero folclore popular decimonónico del que todas estas formaciones han sido depositarias, y dejar de identificarlo de forma errónea sólo con la jota y su revisión contemporánea, que parece acaparar por completo el espectro musical del folclore aragonés.

Las bandas de música y otras formaciones menores: las charangas.

El papel de estas formaciones va a ser determinante en la difusión de la música polifónica (oberturas, sinfonías y

música orquestal arreglada y adaptada para los instrumentos de viento y percusión que la conforman). No es posible encontrar ninguna otra formación estable y de gran formato en la ciudad salvo las bandas militares y, de forma efímera, las orquestas que acompañan a las compañías lírico-dramáticas de zarzuela, que generalmente son reducidas. Estas bandas, muy apreciadas por la sociedad oscense (Sánchez: 1882) llegan a la ciudad con los regimientos correspondientes destinados a la misma, y acaparan muchos de los espacios urbanos para la música, siendo los protagonistas habituales para amenizar paseos y plazas, así como para el resto de los actos importantes del año.

En la década de los ochenta, se intenta solucionar esta circunstancia creando una banda municipal, marcada probablemente por la muerte de Valentín Gardeta (Arnau: 1880) y la disolución de su banda, así como por la marcha de la banda del regimiento de turno que deja huérfana musicalmente a la ciudad. Así nace la Charanga Oscense, dirigida por Alejandro Coronas, con un contrato municipal de exclusividad y con todo el rigor de una agrupación profesional a costa del erario municipal. Su trabajo se desarrolla en los años 1881 y 1886, principalmente en el paseo de la Estación, con una actividad regular. Durante este periodo, la afición y demanda llega a ser tan grande que la ciudad ve nacer una nueva agrupación más modesta: la Charanga Popular, formación escindida del Círculo Católico de Obreros, fundado entre otros por Serafín Casas Abad, y que dirigía el maestro Blas Lafarga.

Es en este año 1886 cuando llega a la ciudad la nueva banda militar del regimiento nº 1 del Infante, desplazando casi por completo de la programación a la Charanga Oscense que se disuelve poco después. El consistorio procede de este modo, viendo la oportunidad de ahorrarse el coste de la agrupación local (el uso civil de las músicas militares era gratuito), mucho menos vistosa y con menor dotación y calidad técnica. De este modo, se vuelve a la situación de dependencia de la música militar para uso civil, que no cambia en toda la

Restauración salvo en momentos puntuales como los de los años noventa, con la presencia de las modestas bandas civiles privadas de Joaquín Roig (Banda Popular), y la banda de Alejandro Coronas junto a Enrique Gutiérrez.

Por último, haremos referencia a la música de cámara, refiriéndonos a pequeñas agrupaciones de entre dos y ocho intérpretes generalmente, y que se adueñan del panorama musical de la ciudad. Este tipo de agrupaciones aparecen en todos los locales que ofertan espectáculos musicales, así como en las sedes de las asociaciones culturales y para el ocio burgués. Se trata de formaciones a dúo con piano, incluso otras atípicas con armonio, piano y violín, que difunden los consabidos arreglos y adaptaciones de oberturas de ópera, zarzuela y bailables del momento. En pocas ocasiones se interpretan obras del repertorio clásico y romántico, puesto que el público demanda una música más ligera y de consumo que acompañase las largas estancias en los cafés. No obstante, y al margen del entorno receptivo de la música, se publican programas de mano, y se anuncian en prensa habitualmente y con detalle la lista de obras a interpretar.

Cuartetos de cuerda, sexetos mixtos (de cuerda y viento), rondallas, dúos de guitarras e instrumentos de plectro, entre otros, se dan cita en todo este tipo de locales para el ocio en los que casi siempre se cuenta, como hemos dicho, con un piano y/o armonio. Los músicos itinerantes llegados con las compañías de zarzuela, unidos a los pianistas y otros músicos locales, forman un vasto muestrario de posibilidades musicales para una ciudad que demanda constantemente música en un proceso común homogéneo a toda España y Europa.

El periodo se cierra, al margen de muchos otros aspectos que no procede detallar, con la aparición del Casino en la plaza de Zaragoza, inaugurado en 1904, sede del Círculo Oscense y muestra determinante del modernismo oscense. Se trata de una iniciativa más de Manuel Camo que, al cerrarse este paréntesis, se encuentra en el momento álgido de su

influencia. El panorama musical de la ciudad cambia con la llegada y difusión de los primeros aparatos de reproducción sonora, al igual que con el rápido avance del cinematógrafo, una dura competencia, sin duda, para la música en directo de los cafés oscense.

Este periodo de la historia oscense merece conocerse y reivindicarse como uno de los más activos en cuanto a su programación cultural y artística, haciéndose necesaria una justa revisión de sus protagonistas y sus espacios. Debemos entenderlo como una parte esencial de la historia de la cultura, el arte y la música de una ciudad todavía por descubrir.